

# La construcción de una estrella cinematográfica

## El caso de Zuly Moreno en el marco del star-system argentino del período clasico-industrial

Autor:

Pardo, Soledad

Tutor:

Molfetta, Andrea Celia

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



*Universidad de Buenos Aires*  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*La construcción de una estrella cinematográfica. El caso de Zully Moreno  
en el marco del star-system argentino del período clásico-industrial*

Tesis Doctoral

Doctoranda: Lic. Soledad Pardo

Directora: Dra. Andrea Celia Molfetta

Co-directora: Dra. Gabriela Fabbro

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Septiembre de 2017

## Índice

<b>1.</b>	<b>Prólogo</b> .....	5
<b>2.</b>	<b>Introducción</b> .....	10
<b>3.</b>	<b>Panorama de los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y el <i>star-system</i></b>	
	3.1. Los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial.....	17
	3.2. Los estudios sobre las estrellas cinematográficas y el <i>star-system</i>	
	3.2.1. Introducción.....	32
	3.2.2. La heterogeneidad de los estudios sobre el <i>star-system</i> cinematográfico: grados de profundidad y perspectivas de abordaje.....	35
	3.2.3. Estudios generales y estudios de casos.....	43
	3.2.4. Las estrellas en los productos de la industria cultural y en los estudios académicos.....	47
	3.2.5. Consideraciones finales.....	53
<b>4.</b>	<b>De extra a gran estrella: la carrera de Zully Moreno</b>	
	4.1. Introducción: contexto histórico y condiciones de aparición del <i>star-system</i> cinematográfico.....	55
	4.2. Los inicios de Zully (1938-1943).....	65
	4.3. El lanzamiento al estrellato cinematográfico: <i>Stella</i> (1943).....	85
	4.4. Melodramas en Argentina Sono Film y el matrimonio con Luis César Amadori.....	95
	4.5. La trilogía <i>Dios se lo pague-Nacha Regules-María Montecristo</i> .....	113
	4.6. Más melodramas y un reconocimiento internacional.....	145
	4.7. Del exilio a sus últimos días, y después.....	161
<b>5.</b>	<b>La construcción de una estrella: aspectos de la imagen de Zully Moreno</b>	
	5.1. Una mujer moderna.....	190
	5.2. Belleza y <i>glamour</i> .....	221
	5.3. Más que una cara bonita. Inteligencia y lucidez.....	244
	5.4. La sensibilidad hacia los otros y el compromiso social.....	259
<b>6.</b>	<b>Conclusiones</b> .....	272
<b>7.</b>	<b>Epílogo</b> .....	288

<b>8.</b>	<b>Bibliografía</b> .....	290
<b>9.</b>	<b>Anexo: Filmografía</b>	
	9.1. Filmografía de Zully Moreno en Argentina.....	310
	9.2. Filmografía de Zully Moreno en México.....	326
	9.3. Filmografía de Zully Moreno en España.....	327



## **Resumen**

La presente tesis doctoral aborda el cine argentino del período clásico-industrial y se centra en uno de sus fenómenos característicos, el sistema de estrellas o *star-system*. Se propone, en primer lugar, dar cuenta exhaustivamente del estado de la cuestión de dos temas fundamentales, a saber: los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y los estudios sobre las estrellas cinematográficas y el *star-system*. A continuación se propone estudiar el proceso de construcción de una de las luminarias más relevantes de ese sistema, la actriz Zully Moreno, quien se desempeñó fundamentalmente en la empresa productora Argentina Sono Film. El trabajo parte de una concepción de “estrella” que considera a la misma como una figura que encarna una dialéctica papel/actor en la que cada uno “contamina” al otro (Morin, 1964); y sostiene la tesis de que la construcción de la estrella cinematográfica clásica es de naturaleza transmediática y se basa fundamentalmente (aunque no de forma exclusiva) en la tríada film/afiche publicitario/prensa especializada, en la que cada uno cumple un rol específico para la construcción de la dialéctica papel/actor. El texto comprende tres grandes capítulos: el primero dedicado al estado de la cuestión de los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y el *star-system*, el segundo centrado en la periodización de la carrera de Zully Moreno, y el tercero abocado a los aspectos que compusieron su “imagen de estrella” (Dyer, 2001).

**Palabras clave:** cine latinoamericano, cine argentino, cine clásico-industrial, *star-system*, Zully Moreno

## **Abstract**

This doctoral thesis approaches the Argentine cinema of the classic-industrial period and focuses on one of its characteristic phenomena, the star-system. Firstly, it examines the state of the art of two fundamental subjects: the studies on the Argentine cinema of the classic-industrial period and the studies on film stars and the star-system. Then, it analyzes the process of construction of one of the most relevant stars of Argentina's classic-industrial star-system, Zully Moreno, who worked mainly in Argentina Sono Film production company. The essay considers the star as a figure which embodies a “dialectic of actor and role” (Morin, 1964), and it states that the construction of the classic-industrial film star had a trans-media nature and it was

fundamentally –but not exclusively- based on the triad of films, posters and press; each of them having an specific role in the construction of the dialectic. The text is divided in three chapters. The first one approaches the state of the art of the studies on the Argentine cinema of the classic-industrial period and the studies on film stars and the star-system. The second one focuses on the periodization of Zully Moreno's career, and the third one, finally, is dedicated to the study of her “star image” (Dyer, 2001).

**Keywords:** latin-american cinema, argentine cinema, classic-industrial cinema, star-system, Zully Moreno

## 1. Prólogo

La tesis de doctorado que presento hoy comenzó a ponerse en marcha en el año 2011, cuando el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) me confirmó que el proyecto de investigación que había enviado unos meses atrás como aspirante a becaria de posgrado estaba aprobado. Fue entonces cuando solicité el ingreso al Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA - donde me había recibido de Licenciada en Artes primero y de Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes después- y comencé el recorrido de los estudios de posgrado.

El proyecto de estudiar a una estrella del cine argentino clásico-industrial (y mi gusto por el cine nacional de ese período en general), sin embargo, había comenzado a interesarme algunos años atrás, cuando el blanco y negro de esas películas de otros tiempos empezó a captar poderosamente mi atención. La cursada de la materia “Historia del Cine Latinoamericano y Argentino” fue crucial en ese sentido, porque me permitió conocer con mayor profundidad las características del cine nacional de esa época y desarrollar una pequeña investigación sobre un film del período, *Safo, historia de una pasión* (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1943). Con algunos compañeros visitamos el Museo del Cine y la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional en busca de materiales útiles, además de ampliar las lecturas que habíamos hecho en el marco de la materia. La experiencia fue muy motivadora, y me llevó a pensar en la posibilidad de cursar un doctorado investigando algún tema similar.

Walter Benjamin (1989) aseguraba que las obras de arte habían perdido su aura en la era de la reproductibilidad técnica, y sin embargo yo encontraba imágenes profundamente auráticas en las películas argentinas de los “años dorados”. Manifestaciones de una lejanía muy cercana -y fascinante-, así se me revelaron las producciones cinematográficas de esa época. A décadas de distancia de mi presente, y sin embargo atravesadas de referencias a espacios, situaciones y estéticas que me resultaban muchas veces familiares. Y que cuando volvían a parecerme lejanas no perdían en absoluto su encanto.

En el marco de ese cine clásico-industrial un fenómeno puntual, el del estrellato, me interesó particularmente ¿Por qué las estrellas del cine clásico causaban tanta fascinación? ¿Cómo llegaba a construirse esa figura, la estrella, a medio camino entre un ser humano de carne y hueso y un ser de fantasía con cuerpo de celuloide y papel? ¿Qué vínculos tejieron las luminarias de la pantalla con su tiempo histórico y con el

desarrollo del cinematógrafo como medio de comunicación y producto artístico? Todos esos interrogantes dispararon mi interés por el fenómeno del estrellato.

En las películas clásicas había muchas veces una importante cuota de conservadurismo, pero también discursos que se atrevían a combatirlo. Había mujeres víctimas de un opresivo sistema patriarcal, pero también damas emprendedoras dispuestas a desafiar convenciones sociales. Había normas y castigos ejemplificadores para quien se atreviera a desoírlos, pero también varios minutos (u horas) de minuciosa descripción de las características de esas transgresiones. Y todo ello, a la vez, con una puesta en escena y una factura que simplemente ya no existen, con lo cual todo volvía a ser un poco lejano.

Como el ámbito académico exige algo más que gustos personales por determinados temas o problemas para justificar su estudio, comencé a indagar en los modos en los cuales las estrellas del cine clásico nacional habían sido abordadas por los historiadores, a fin de interiorizarme más con el tema y descubrir los posibles aportes que mi investigación podría realizar. Encontré un panorama bastante pobre (escasez de estudios sobre el estrellato, prejuicios ligados al carácter comercial del fenómeno) que contrastaba, a la vez, con lo que ofrecían los campos académicos de otras regiones: una gran cantidad de trabajos sobre el tema publicada en Europa, y otro tanto en Estados Unidos. En el contexto latinoamericano apenas se encontraban algunas investigaciones producidas en México, Brasil y Argentina. Pero más llamativo aún que el contraste entre la cantidad y calidad de los estudios sobre el tema publicados en nuestro país y la cantidad y calidad de las investigaciones producidas en otras latitudes fue la significativa disparidad que encontré entre el volumen de publicaciones académicas sobre el estrellato cinematográfico local aparecidas en nuestro país y la cantidad de referencias a ese fenómeno que se hallaba en la prensa de la época dedicada al mundo del espectáculo. Las revistas especializadas en cine de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta abordaron una y mil veces en el tema de las estrellas, deteniéndose a explicar sus características y particularidades. *Radiolandia*, *Sintonía*, *Antena*, *Set* y otras tantas publicaciones dedicadas al séptimo arte dedicaron páginas y páginas a la cuestión del estrellato, incluso revelándolo como construcción y operación de índole comercial. Este último dato no es en absoluto menor, en tanto el cine clásico-industrial -y por extensión su correspondiente sistema de paratextos fílmicos- fue señalado durante décadas como “transparente”, es decir, negador de la instancia de enunciación, y por ende peligrosamente alienante. La revisión de la prensa de la época, sin embargo, revela un

fuerte grado de autoconciencia con respecto a los mecanismos de construcción de las estrellas del cine, de quienes se solían destacar, por ejemplo, sus trucos en materia de vestuario y maquillaje, sus vínculos con las empresas productoras, la puesta en escena de amistades y enemistades con otras luminarias y hasta su carácter de mercancías. Todo ello revela, a su vez, que la escasa atención que se le prestó durante años al fenómeno de las estrellas cinematográficas desde el ámbito académico no respondió al hecho de que aquel fuera un tema de escaso interés en su época. Por el contrario, se trataba de un tema sumamente interesante para un amplio público.

Afortunadamente, entonces, había motivos de sobra para ahondar en las características de las estrellas de la pantalla grande argentina. Decidí centrar el trabajo en Zully Moreno, una actriz nacida 1920 en la localidad bonaerense de Villa Ballester. Su filmografía en Argentina se extendió desde 1938 hasta 1958, coincidiendo con los momentos de auge y decadencia del modelo clásico-industrial, lo cual la hizo emblemática de ese período en cierto sentido. La enorme fama que alcanzó a cosechar -llegó a ser la figura principal de la empresa productora más importante del país, Argentina Sono Film- la convirtió en una de las estrellas locales más relevantes, que incluso atravesó las fronteras del país para trabajar en la otra gran industria cinematográfica latinoamericana de la época, la mexicana. Años después también incursionó en la cinematografía de España, país al que vio forzada a emigrar por motivos políticos. Junto a su marido, el realizador y productor Luis César Amadori, integró el directorio de Argentina Sono Film, lo cual le permitió tomar decisiones de carácter empresarial a la vez que desarrollaba su carrera como luminaria de la pantalla. A pesar de su enorme relevancia en el terreno de la industria del espectáculo nacional de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, no existen al día de hoy trabajos que aborden su figura con exhaustividad. Todas estas cuestiones contribuyeron a mi decisión de estudiar su caso.

Para llevar adelante el trabajo, que incluyó el análisis de películas junto con el estudio de una serie de paratextos fílmicos, consulté diversos espacios e instituciones, tanto nacionales como extranjeros, que me facilitaron una serie de valiosos materiales. Estos espacios fueron el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”; la biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC); la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional; el teatro Maipo; el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL); el archivo Amadori-Zully Moreno, en

cuya conformación trabajé junto a un grupo de compañeros;<sup>1</sup> el catálogo Acceder (Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires);<sup>2</sup> la página web del Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) -un archivo que reúne los documentos recolectados por la Bienal de Venecia desde 1895 hasta la actualidad-;<sup>3</sup> la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León (España);<sup>4</sup> y la Fimoteca Española, que me envió por correo postal una copia de *La noche y el alba* (José María Forqué, Eurofilms, 1958), película imposible de conseguir en nuestro país. También adquirí algunos ejemplares de revistas en locales de venta de antigüedades. Mi colega Alejandro Kelly Hopfenblatt, asimismo, contribuyó a mi trabajo aportando una serie de materiales a los que accedió en la Cineteca Nacional de México.

A ello se le suman los diversos videoclubes, videotecas, locales de venta de películas, colecciones privadas y sitios web que consulté a fin de reunir el corpus completo de films. Visité los videoclubes *Master* (Av. Rivadavia 4654), *Liberarte - La Videoteca* (Av. Corrientes 1555), *New Film* (O'Higgins 2172), *Centro Cultural del Cine* (Ciudad de La Paz 2369), *Cineramma* (Lambaré 897), *7° arte* (Ciudad de La Paz 1094) y *New Planet* (Av. Córdoba 3521);<sup>5</sup> y los locales de venta *Arte Video* (Lavalle 1999) y *Video Collección* (Junín 562). Algunos docentes y/o colegas, asimismo, me facilitaron copias de películas que no se hallaban en esos sitios. Ellos fueron Ricardo Manetti, Dana Zylberman, Micaela Pereira Artola y Fernanda Descamps. Gracias a la ayuda de

---

<sup>1</sup> El trabajo consistió en la catalogación y puesta en valor del legado material de Luis César Amadori y Zully Moreno, que actualmente forma parte de la Colección Claudio España. Los integrantes del equipo de trabajo fueron Luciana Caresani, Iván Morales, Micaela Pereira Artola, Lucía Rodríguez Riva, Dana Zylberman y quien escribe estas líneas, bajo la supervisión del Prof. Ricardo Manetti. Las tareas que desarrollamos fueron expuestas en una ponencia titulada “El legado fotográfico y documental de Luis César Amadori y Zully Moreno. Cuestiones en torno a su conservación y puesta en valor”, que se presentó en las III Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política “Patrimonio y Gestión Cultural”, (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte. Tandil, 27, 28 y 29 de septiembre de 2012). Tras su presentación en las Jornadas los autores publicamos el texto en la revista *Aura*. Véase: Pardo y otros, 2013.

<sup>2</sup> Lamentablemente este repositorio se encuentra actualmente fuera de servicio. Desconocemos si el gobierno de la ciudad de Buenos Aires tiene intenciones de ponerlo en funcionamiento nuevamente.

<sup>3</sup> Véase: <http://www.labiennale.org/it/asac>

<sup>4</sup> Véase: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/inicio>

<sup>5</sup> Al día de hoy varios de estos videoclubes han cerrado. Al comenzar nuestra investigación, sin embargo, aún estaban abiertos al público, lo cual nos permitió acceder a varias películas a través de ellos.

Pablo Zadunaisky conseguí también concretar el envío de *La noche y el alba* por parte de la Filmoteca Española.

La colaboración de algunos amigos, colegas y familiares también fue esencial a la hora de acceder a algunos textos fundamentales para esta tesis. Por intermedio de Lorena Bordigoni conseguí un ejemplar de *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star-system* (Passek y Farinelli, 2000). A través de Luz Algranti accedí al volumen *Heavenly bodies. Film stars and society* (Dyer, 1986). Con la ayuda de Lautaro Sourigues, por último, pude comprar y recibir un ejemplar de *The celebrity culture reader* (Marshall, 2006).

El trabajo contó con la dirección de la Dra. Andrea Molfetta y la co-dirección de la Dra. Gabriela Fabbro, a quienes agradezco profundamente el tiempo y la atención que le dedicaron a la lectura y corrección del texto. Agradezco también a Ana Laura Lusnich, quien desempeñó el rol de Consejera de Estudios; a mis compañeros del grupo CIyNE; a Pablo Piedras, Javier Campo y todo el equipo de la revista *Cine Documental*; a los colegas y amigos que me ayudaron a conseguir libros, películas y toda clase de materiales útiles, además de leer pasajes del texto y acompañarme durante todo el proceso de investigación y escritura; a los docentes y compañeros con los que cursé diversos seminarios de doctorado, con los que tuve la oportunidad de discutir temas y ampliar perspectivas de análisis; y a mi familia.

## 2. Introducción

A principios de la década del treinta, en el marco de un proyecto que contemplaba la industrialización general del país, existía en Argentina una auténtica industria cultural en desarrollo (Zylberman, 2014; Rodríguez Riva, 2014). Esta industria, que ya incluía la radio, los discos, el teatro y la prensa gráfica, tomó un nuevo impulso con la aparición, en 1933, del cine sonoro nacional con sistema *movietone*.<sup>6</sup> Los responsables de esa novedad fueron los fundadores de las dos empresas productoras que desde entonces impulsarían la industria cinematográfica nacional: Argentina Sono Film y Lumiton. La primera, propiedad de la familia Mentasti, tuvo a cargo la realización de *Tango!* (Luis Moglia Barth); y la segunda, fundada por Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza, César José Guerrico y Miguel Mugica, presentó *Los tres berretines* (Equipo Lumiton) (España, 2000). Los estrenos de estos films dieron lugar al desarrollo de una de las industrias del cine más exitosas de América Latina, que adoptó como referentes a los modelos de producción y de representación de Hollywood. Durante poco más de dos décadas hubo lugar en el país para un cine clásico-industrial que recién comenzó a resquebrajarse definitivamente a mediados de la década del cincuenta, con la crisis de los estudios y la aparición de nuevos modelos estéticos.

Dentro de ese contexto Zully Moreno se erigió como una de las principales figuras de Argentina Sono Film, llegando a ser una de las más importantes estrellas cinematográficas del período. Su trabajo se extendió más allá de las fronteras de nuestro país, llegando hasta México y España, donde fue frecuentemente considerada como una suerte de Rita Hayworth latinoamericana. *Dios se lo pague*, el film que protagonizó en 1948 junto con el mexicano Arturo de Córdoba bajo la dirección de su esposo, Luis César Amadori, fue la primera película argentina en recibir una nominación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood en el rubro “Mejor película extranjera”.<sup>7</sup> No fue ese, sin embargo, el único reconocimiento que obtuvo la actriz a lo largo de su carrera. Entre las distinciones que recibió se encuentran varios premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina y un

---

<sup>6</sup> Se denomina *movietone* al sistema a través del cual se imprime el sonido en la cinta de película.

<sup>7</sup> Se trataba de un galardón especial, dado que recién a partir de 1956 comenzó a entregarse la estatuilla del Oscar en dicha categoría. El film de Amadori compitió con las películas *Río escondido* (Emilio Fernández, México); *Días de ira* (Carl Theodor Dreyer, Suecia); *Paisá* (Roberto Rossellini, Italia) y *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, Francia). Este último film resultó ganador (España, 1993).



premio *Golden Globe* de la Asociación de Cronistas Extranjeros de Hollywood (Hollywood Foreign Press Association). Su labor en el medio cinematográfico, además, incluyó formar parte del Directorio de Argentina Sono Film.

Hasta la fecha las particularidades del *star-system* del período clásico-industrial de nuestra cinematografía, así como las características específicas de cada una de las estrellas del cine argentino de ese período, han sido muy poco estudiadas, encontrándose principalmente estudios generales sobre el modelo clásico-industrial que mencionan el fenómeno del estrellato sin llegar a ahondar en él. Esta situación, como señalamos en el Prólogo, contrasta fuertemente con lo que sucede en otros campos académicos del mundo, donde el tema de las estrellas ha tenido mucho más desarrollo. Actualmente el único trabajo exhaustivo sobre una estrella del cine argentino de los llamados “años dorados” es el que llevó a cabo Gabriela Fabbro (2006) sobre la figura de Mirtha Legrand. La autora, que desarrolló su investigación en el marco del doctorado de la Universidad de La Laguna (Tenerife, España), se basó en el estudio del “texto-estrella” de la célebre actriz y conductora televisiva partiendo de una definición de “texto” “estrictamente lingüística, pero que tiene perfecta aplicación para el texto audiovisual” (2006: 187). Fabbro propuso entonces un análisis inmanente de los productos audiovisuales en los que participó Mirtha Legrand (películas y programas de televisión), sin tomar en cuenta ni los paratextos fílmicos directamente relacionados con ellos (carteles publicitarios, notas periodísticas, etc.) ni el contexto político-social en el que se desarrolló la carrera de la estrella. Esto limitó ciertamente los alcances de su investigación, que no llega a dar cuenta ni de las relaciones entre diversos productos de una misma industria cultural ni de los vínculos que tejió la estrella con las particularidades de su tiempo histórico.

Teniendo en cuenta este panorama nos propusimos para esta tesis tres objetivos generales. El primero de ellos fue dar cuenta, exhaustivamente, del estado de la cuestión de dos temas que nos convocan, a saber: los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y los estudios sobre las estrellas cinematográficas y el *star-system*. Dada la escasa producción de investigaciones sobre esos temas existente en nuestro país, por un lado, y la pobre circulación local de los numerosos trabajos sobre estos asuntos que se han producido en el extranjero, por el otro, consideramos que reunir esa información podría ser un aporte considerable a nuestro campo académico, que contribuyera asimismo a explicar la relevancia de esta tesis doctoral. A continuación, y ya tomando el caso específico de Zully Moreno, nos propusimos como segundo objetivo

general plantear una periodización de su carrera desde sus inicios hasta sus últimos días y después, atendiendo a la perdurabilidad de su figura. Como tercer objetivo general, finalmente, nos propusimos indagar en los aspectos que constituyeron la imagen de estrella de Zully. Tomamos este último concepto, el de imagen de estrella, de Richard Dyer (2001), quien propone un abordaje socio-semiótico de las *stars*, es decir, una perspectiva que las considera al mismo tiempo como fenómenos sociales y como signos. Para este autor la imagen no implica un signo exclusivamente visual, sino “más bien una compleja configuración de signos visuales, verbales y auditivos. Dicha configuración puede constituir la imagen general del estrellato o bien de una estrella en concreto, lo cual se pone de manifiesto no solo en las películas sino también en cualquier texto mediático” (Dyer, 2001: 53).

Considerando la importancia de los diversos textos mediáticos que componen a la estrella, entonces, nos propusimos como objetivo específico el análisis de un corpus de materiales compuesto principalmente por las películas en las que participó Zully, los afiches de las mismas y la información que sobre ella suministraron las revistas de cine de la época dedicadas a la difusión del *star-system*; todo ello acompañado de algunos otros paratextos fílmicos que consideramos relevantes para la comprensión y el conocimiento de la carrera de dicha estrella.

El marco teórico general de este trabajo comprende la propuesta de análisis socio-semiótico de las estrellas planteado por Richard Dyer (2001), en donde se considera, al mismo tiempo, a la estrella como un signo al interior de una serie de textos mediáticos y como un hecho social, producto de un contexto específico. Para este autor las estrellas son imágenes en textos mediáticos que constituyen una “polisemia estructurada”, es decir, una “multiplicidad finita de significados e influencias que encarnan y el intento de estructurarlos, ya que algunos de ellos, así como las influencias, están en primer plano mientras que otros, en cambio, están disimulados o desplazados” (Dyer, 2001: 14). Junto a este concepto de “estrella” consideramos también el que planteó tempranamente Edgar Morin (1964), para quien la *star* es una figura que encarna una dialéctica papel/actor en la que cada uno “contamina” al otro. Desde la perspectiva de Morin, “La estrella determina los múltiples personajes de los films, se encarna en ellos y los trasciende. Pero éstos, a su vez, la trascienden: sus cualidades excepcionales se reflejan sobre la estrella” (1964: 41). El autor continúa explicando: “El actor no absorbe su papel. El papel no absorbe al actor. Una vez terminado el film el actor vuelve a ser actor, el personaje sigue siendo personaje, *pero de su unión nace un*

*ser mixto que participa de uno y otro, que envuelve a uno y otro: la estrella*” (en cursiva en el original) (Ibídem: 44). De esa manera, entonces, “Las estrellas interpretan su vida real según el modo cinematográfico” (Ibídem: 75). Tenemos en cuenta, por último, que las estrellas del período clásico-industrial funcionaron efectivamente como una constelación, integrando un sistema. Tomamos entonces el concepto de *star-system* tal como lo define Eduardo Russo (2005):

Método de explotación cinematográfica que consiste en elevar a los actores a la categoría de arquetipos, considerando como una unidad el trabajo y la vida privada de quienes aparecen en las pantallas, y que tuvo su apogeo en el período del cine clásico. El *star-system* movilizaba no solo recursos filmicos, sino todo ese complejo conglomerado que rodea a cada película y los investigadores denominan *parafilm*, aparato periodístico-publicitario que incluye a otros medios como los gráficos (prensa y revistas especializadas), la radio y –ya en la etapa del ocaso del *star-system*- la TV (Russo, 2005: 239).

Apoyándonos en las propuestas teóricas de estos autores planteamos como tesis general que la construcción de la estrella cinematográfica del período clásico-industrial fue de carácter transmediático y se basó fundamentalmente (aunque no de forma exclusiva) en la tríada film-afiche publicitario-prensa especializada, en la que cada uno cumplió un rol específico para la construcción de la dialéctica papel/actor.<sup>8</sup> En el caso de los films, por un lado, se hizo hincapié en la construcción de personajes ficticios. Desde la prensa especializada, por otro, se hizo hincapié generalmente en la difusión de la vida real de las estrellas.<sup>9</sup> En los afiches publicitarios, por último, consideramos que se aludió por igual al papel y al actor, en la medida en que figuraba siempre el nombre real del intérprete junto a su imagen caracterizada como personaje de ficción.<sup>10</sup> Es decir

---

<sup>8</sup> Es preciso tener en cuenta que esta tríada aplica especialmente a las estrellas cinematográficas clásicas. Para el análisis de aquellas *stars* que aparecieron en períodos posteriores es necesario considerar los otros medios masivos de comunicación en los que fueron circulando, como la televisión e Internet, según el caso.

<sup>9</sup> Al hablar de la “vida real” de la estrella tendremos la precaución de pensar, siguiendo a Dyer (2001), que se trata siempre de un constructo de naturaleza discursiva. Como explica el autor, las estrellas son imágenes en textos mediáticos, y por ende nuestro acceso a las mismas siempre está mediada por discursos.

<sup>10</sup> En este caso, como en muchos otros del período, se trata de hecho de un nombre artístico, Zully Moreno, para Zulema Esther González. Ese nombre, sin embargo, siempre fue utilizado para diferenciar a

que cada uno de estos textos mediáticos aportó información de diversa clase que hizo a la creación de la estrella a partir de la disolución de fronteras entre espacio real y espacio ficticio, razón por la cual consideramos que resulta fundamental estudiar las relaciones entre ellos. A la vez, creemos que al interior de cada uno de estos conjuntos de textos es posible hallar la fusión entre realidad y ficción que Morin propone como condición de posibilidad para la creación de estrellas: en los films los créditos funcionaron siempre como anclaje en la realidad al reproducir los nombres reales de los actores; en las revistas la información personal de las estrellas adquiría sentido en tanto éstas eran figuras públicas conocidas por sus personajes ficticios; y en los afiches, como sosteníamos unas líneas atrás, creemos que ficción y realidad encontraron un equilibrio, en la medida en que se brindaba tanto información del actor como del papel que el mismo encarnaba en la cinta. La imagen de la estrella cinematográfica clásica, construida fundamentalmente a partir de estas tres clases de materiales, podía asimismo complementarse con la circulación de información sobre la figura en cuestión en otros medios artísticos o espacios, como el teatro, la radio o los eventos públicos.<sup>11</sup>

Partiendo de la tesis que considera a la estrella como el producto de diversos textos mediáticos, entonces, optamos por una metodología de trabajo centrada en el análisis de tres corpus de materiales: la filmografía completa de la actriz, una serie de posters publicitarios correspondientes a esas películas, y las revistas de la época dedicadas a la difusión de la vida y obra de las estrellas del cine, como *Antena*, *Radiolandia* y *Sintonía*, entre otras. A ello le sumamos, siempre que fue pertinente, cuestiones como la presentación de la estrella en eventos públicos o su breve participación en la radio y el teatro.

---

la actriz de sus posibles personajes en la pantalla. Por otro lado, esto no hace sino confirmar la naturaleza mediática de las estrellas y su carácter de constructo creado a partir de una imagen.

<sup>11</sup> Esto es de capital importancia en el período que abordamos, dado que el cine formaba parte de una industria cultural que precisamente incluía, junto a las películas y sus paratextos directos, otros medios tales como la radio y los discos. Muchos astros y estrellas del período clásico-industrial de nuestra cinematografía, de hecho, se iniciaron en esos medios para luego pasar al cine. El caso de Zully fue particular en ese sentido, ya que a la inversa de lo habitual en aquel entonces, empezó en el cine y de allí pasó a la radio. Su participación en ese medio, de todos modos, fue bastante fugaz; a lo largo de toda su carrera su interés se concentró mayoritariamente en el cine. Su actuación en teatro, por otra parte, fue mínima.

El trabajo está estructurado en tres grandes capítulos. El primero de ellos, titulado “Panorama de los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y el *star-system*”, se halla sub-dividido en dos partes, una dedicada a los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y otra centrada en los estudios sobre las estrellas cinematográficas y el *star-system*. El segundo capítulo, llamado “De extra a gran estrella. La carrera de Zully Moreno”, está dedicado al repaso de la carrera de Zully desde una perspectiva histórica, mientras que el tercero, “La construcción de una estrella: aspectos de la imagen de Zully Moreno”, está volcado hacia una serie de ejes teóricos que se desprenden del trabajo anterior y se centran en los aspectos de su imagen de estrella (Dyer, 2001).

En el capítulo “De extra a gran estrella...” proponemos una periodización de la carrera de Zully centrándonos tanto en aspectos cinematográficos (su participación en películas, su presencia en los medios gráficos especializados en cine, la asignación de premios y distinciones por su labor actoral, etc.) como extracinematográficos (sus participaciones en programas de radio y en obras teatrales, su exilio en España por motivos políticos, entre otros). Allí prestamos especial atención al rol que encarnó su marido, el realizador Luis César Amadori, habitualmente considerado “el director de las estrellas” (Calistro y otros, 1978: 241; Maranghello, 2004: 77), en el desarrollo de su carrera actoral. Si bien es habitual que los libros de cine argentino lo presenten a él como el responsable absoluto de la carrera estelar de Zully (Posadas, 2009) revisamos materiales de la época que demuestran que su carrera venía creciendo sostenidamente desde sus inicios como extra en 1938, cuando aún faltaban nueve años para su matrimonio con el director. Planteamos entonces la tesis de que Amadori potenció muy fuertemente la carrera de Zully, llevándola definitivamente al terreno del melodrama y explotando su figura como nadie, aunque no construyó su carácter de estrella desde cero, como puede advertirse a partir del estudio de sus primeras incursiones en el cine (tanto en las películas mismas como en sus correspondientes afiches publicitarios), su temprana aparición en las revistas sobre cine y medios e incluso sus primeras participaciones en la radio, que fueron llevándola a la fama progresivamente y dándole forma a su imagen de estrella (Dyer, 2001) cuando aún no era la esposa del realizador. Asimismo sostenemos la tesis de que la imagen de estrella de Zully se mantuvo vigente aún finalizada su carrera como actriz cinematográfica, perdurando en el tiempo hasta la actualidad; como lo demuestran su presencia en la prensa gráfica (fundamentalmente durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta), su paso por la TV a fines de los

ochenta, las referencias a su persona en obras cinematográficas y teatrales, los numerosos homenajes realizados en los medios de comunicación y por parte del Museo del Cine tras su fallecimiento, y la decisión del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner de incluir una fotografía de la estrella en la Galería de los Ídolos Populares de la Casa Rosada en 2012, entre otros factores.

En el capítulo siguiente, “La construcción de una estrella. Aspectos de la imagen de Zully Moreno”, volvemos sobre la obra de Richard Dyer (2001) y retomamos su concepción de “estrella”, definida como una “polisemia estructurada” que remite a múltiples significados que sin embargo son finitos. Siguiendo esta premisa sostenemos la tesis de que la imagen de estrella de Zully se construyó sobre la base de cuatro aspectos principales: su carácter moderno, su belleza y *glamour*, su inteligencia y lucidez, y su sensibilidad y compromiso social. Fundamentamos esta última tesis a partir del estudio de los personajes que construyó en los films, el análisis de su presencia en medios gráficos y en afiches publicitarios y la revisión de sus apariciones en eventos públicos, entre otras cuestiones. También aquí tenemos en cuenta, como sostiene Edgar Morin (1964), que la estrella encarna una dialéctica papel/actor en la que ambos se “contaminan” mutuamente. Así llegamos a ver cómo la imagen glamorosa que se le construyó en la ficción cinematográfica se extendió hacia su vida real y viceversa;<sup>12</sup> cómo el discurso sobre su carácter moderno alcanzaba tanto a los personajes que componía en la pantalla como al discurso sobre su vida real; cómo se insistió dentro y fuera de la pantalla en su talento y capacidad -signos de inteligencia-; y cómo también dentro y fuera de los films se hizo hincapié en su sensibilidad y su compromiso social.

A continuación, en el apartado “Conclusiones” revisamos lo expuesto previamente para hacer un balance y cierre del trabajo, retomando las hipótesis planteadas en el comienzo y señalando, asimismo, el legado que ha dejado Zully en la industria del espectáculo.

En el Epílogo, por último, planteamos posibles líneas de investigación a futuro, derivadas de algunas de las cuestiones tratadas en esta tesis. A ello le siguen, para finalizar el texto, la bibliografía y un anexo con las fichas técnicas correspondientes a la filmografía de la estrella.

---

<sup>12</sup> En varias ocasiones Zully utilizó como parte del vestuario cinematográfico sus propias joyas, por ejemplo (Lannes, 2008).

### **3. Panorama de los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial y el *star-system***

#### **3.1. Los estudios sobre el cine argentino del período clásico-industrial**

Las reflexiones sobre el cine argentino más antiguas se remontan a las primeras décadas del siglo XX. En aquel entonces lo habitual era encontrarlas en publicaciones periódicas y de modo asistemático, características que se fueron modificando durante la segunda mitad del siglo. Fernando Madedo (2014) señala que la *Historia ligera* de Leopoldo Torres Ríos, publicada en un número extraordinario del diario *Crítica* en 1922, fue el primer estudio historiográfico sobre nuestro cine. El autor relaciona este texto con otro igualmente dedicado a la historia de nuestra cinematografía, el libro de Ulyses Petit de Murat *Este cine argentino* (1959). Tras estudiar ambas obras, previas a la célebre *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila (1959-1960), Madedo destaca algunas de sus características principales, entre las que se encuentran el hecho de haberse detenido a indagar en las contradicciones e interrupciones del desarrollo de nuestra cinematografía, así como el haber identificado sus logros más importantes. El vínculo con la historia social y política, una cuestión sobre la cual se detuvieron los historiadores del cine argentino posteriores, no aparecía estudiado aún en estos volúmenes. El interés de estos primeros investigadores se concentró fundamentalmente en el concepto de “cine nacional” y en la voluntad de definir sus características (Ídem).

Las obras de Torres Ríos y Petit de Murat, sin embargo, no fueron las únicas en reflexionar sobre la historia de nuestro cine en aquellos años. Clara Kriger (2014) descubrió, en un número extraordinario del *Heraldo del Cinematografista* publicado en julio de 1942, un texto de Enrique Amorim en el que se planteaba una periodización de nuestro cine en tres etapas. Un tiempo después, en 1944, una publicación extranjera incluyó una serie de referencias al cine argentino, algo poco habitual en aquel entonces. Se trata del libro *El cine al día*, de Douglas Arthur Spencer y Hubert D. Waley, cuya versión en español incluyó un epílogo agregado por el propio traductor del volumen, “en el que básicamente se reseñaban las características artísticas y personales de ocho directores argentinos” (Kriger, 2014: 136). Ese texto fue vuelto a publicar casi íntegramente en 1950 como parte de la *Historia ilustrada del séptimo arte* de SALVAT (Ídem). Pablo Ducrós Hicken, por otra parte, abordó el tema del cine nacional en una

serie de artículos publicados en la revista *El Hogar* a mediados de los años cincuenta. En ellos se dedicó tanto a películas claves de nuestra cinematografía como a personalidades destacadas de la misma.<sup>13</sup> El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, por último, publicó en el marco de su segunda edición -llevada a cabo en 1959- una revista dedicada al evento propiamente dicho y a la situación del cine argentino en general. Bajo el título “Notas, datos y apuntes para la Historia del Cine Argentino” se reunió una serie de artículos sobre diversos temas, de una gran cantidad de autores, igualmente diversos. Los textos abordaron cuestiones como el espíritu nacional en el cine local, los agentes de la industria, los críticos, los premios y las estrellas.<sup>14</sup>

La orientación tomada por los primeros historiadores del cine argentino experimentó una serie de modificaciones a finales de la década de 1950 con la aparición de la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila (1959). Este texto, al igual que la obra de Petit de Murat (1959), tuvo la particularidad de ser publicado en formato libro, ya no en la prensa gráfica como sus predecesores. Aunque el enfoque de los estudios siguió circunscripto a las fronteras nacionales,<sup>15</sup> el modo de abordar las

---

<sup>13</sup> Véase: Pablo Ducrós Hicken. “Orígenes del cine argentino. Tiempo Precinematográfico (I)”, en: *El Hogar*, suplemento nº 6, 12 de noviembre de 1954; “Orígenes del cine argentino. Un hombre providencial: Eugenio Py (II)”, en: *El Hogar*, suplemento nº 10, 10 de diciembre de 1954; “Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)”, en: *El Hogar*, suplemento nº 14, 7 de enero de 1955; “Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante (IV)”, en: *El Hogar*, suplemento nº 18, 4 de febrero de 1955; y “Orígenes del cine argentino. Después de *Nobleza gaucha* (V)”, en: *El Hogar*, suplemento nº 22, 4 de marzo de 1955; entre otros artículos.

<sup>14</sup> La compilación estuvo integrada por los siguientes textos: “El espíritu nacional en nuestro cine”, de Julio Viale Paz; “Historia de los grandes premios”, de M. Benítez Capurro; “Una figura señera: Federico Valle”, de León Bouche; “Los precursores o Bolívar 375”, de Roland; “El aporte periodístico de los noticiarios”, de Miguel P. Tato; “El aporte de los escritores”, de Ulyses Petit de Murat; “Los soportes reales del mundo imaginario del cine”, de Guido Merico; “Los laboratorios argentinos”, de Isaac Aisemberg; “Equipos: sinónimo de individualidad colectiva”, de Carlos Ferreyra; “Los distribuidores”, de Mariano Hermoso; “SICA, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina”, de Raúl Valverde San Román; “Los consagrados”, de José Dominianni; “La juventud, promesa del cine argentino”, de Hellen Ferro; “Fisonomía del cine argentino”, de Augusto César Vatteone; “Breve historia de los exhibidores”, de Guillermo Fernández Jurado; “Cuando había que administrar los cines con un látigo”, de Celuloide; y “La casa de nuestros críticos de cine”, anónimo. Véase: Rovito (1959).

<sup>15</sup> Esto, por cierto, se repitió en otros países de América Latina: como explica Kriger (2014), entre 1959 y 1960 junto con la publicación de la *Historia del cine argentino* de Di Núbila apareció la *Introdução ao Cinema Brasileiro* De Alex Viány. Unos años más tarde, en 1963, Emilio García Riera publicó *El cine*



producciones y la forma de periodizarlas se transformaron notablemente. Tanto el libro de Di Núbila como la *Breve historia del cine argentino* de Agustín Mahieu (publicada un tiempo después, en 1966) se convirtieron en los textos de referencia sobre la historia de nuestra cinematografía, resultando sumamente influyentes en los investigadores del cine argentino de las décadas siguientes. Esos dos volúmenes se caracterizaron por plantear una historia de la cinematografía argentina en términos evolutivos y con el acento puesto en el binomio nacional-extranjero, lo cual implicó diversas consecuencias en las apreciaciones de sus autores sobre nuestro cine. Ambos se ocuparon, por otra parte, de señalar las relaciones entre el medio cinematográfico y los acontecimientos sociales y políticos de nuestra historia, cuestión que no había sido abordada por otros autores.

El trabajo de Di Núbila se estructuró en dos tomos. El primero de ellos abarca desde los orígenes del medio cinematográfico en nuestro país hasta el año 1942, y el segundo se extiende desde 1943 hasta fines de la década del cincuenta.<sup>16</sup> A lo largo del texto aparecen conceptos como los de “cine primitivo” o “etapa rudimentaria”, y oposiciones como “prehistoria-historia” y “evolución-involución”. El autor expuso las características que desde su punto de vista debería tener el cine argentino y defendió férreamente el “carácter nacional” que consideraba debía demostrar todo film. En su opinión, la ausencia de ese carácter implicaba caer en el liso y llano mimetismo, y de allí a la debacle había un solo paso:

Las excepciones -aparte de las que incluyen elementos nacionales mal usados- suelen ser esas comedias, melodramas y films de acción y espectáculo en que la falta de autenticidad es perdonada por gravitación de otros factores: estrellas de fuerte magnetismo personal, relumbrón técnico, lujosa escenografía, hermosos exteriores, dosis de *sex-appeal* y astuto empleo de seductoras improbabilidades.

Justamente este tipo de película fue el más frecuente y desafortunadamente cultivado entre nosotros. Con él se construyó el tobogán hacia el desastre. Fue consecuencia del mimetismo: de creer que el éxito se obtendría imitando a Hollywood (Di Núbila, 1959: 226).

---

*mexicano*, un texto que ampliaría unos años después dando comienzo a la historiografía del cine desarrollada en el marco académico latinoamericano (Ídem).

<sup>16</sup> En 1998 se publicó, del mismo autor, *La época de oro. Historia del cine argentino I* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero), un volumen que presenta una versión ampliada del anterior.

A la hora de revisar en perspectiva histórica las producciones argentinas del período clásico la cuestión de lo nacional llevó a Di Núbila a defender ciertas películas realizadas en la década del treinta por representar ambientes populares y centrarse en problemáticas de tipo social, como *Viento norte* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1937), *Kilómetro 111* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1938) y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, Pampa Film, 1939). La década del cuarenta, por el contrario, acarrió para el autor una involución, en la medida en que las referencias locales y el carácter popular de los films fueron disminuyendo: se pasó progresivamente de los conventillos y los arrabales a las mansiones con amplias escaleras, de las historias locales a la adaptación de grandes obras de la literatura universal, y del lunfardo al *tú*; entre otras modificaciones. El historiador lamentaba la transformación de nuestra cinematografía al tiempo que celebraba que la misma se hubiera parecido alguna vez - de cierta manera- al primer “nuevo cine” europeo, el neorrealismo italiano:

Lo que los italianos consiguieron con su neorrealismo de posguerra, diferenciarse, nosotros lo veníamos obteniendo en la década del treinta, en menor pero no despreciable escala, con nuestros films populares, social-folclóricos, históricos, social-testigos de su época, etc.; y lo perdimos al sobrevenir la era de la imitación (Ídem).

Y continuaba:

Así fuimos llegando a un tipo de cine cuyos personajes se movían en la Argentina pero sin tener rasgos que permitieran reconocerlos como argentinos o como pertenecientes a alguna otra nacionalidad determinada; seres sin raíces en ningún lugar identificable de la Tierra, y por lo tanto deshumanizados, incapaces de despertar interés o solidaridad; que hablaban a través de teléfonos blancos, comían con champagne, se trataban de *tú* y tenían *living-rooms* más grandes que las *penthouses* de Park Avenue; que se complicaban en historias increíbles y hacían y decían cosas sin sentido (Ibídem: 227).

La *Breve historia del cine argentino* de Mahieu (1966), por su parte, también hizo hincapié en la cuestión de lo nacional y lo foráneo. Los temas “auténticamente americanos” aparecidos en nuestras películas fueron especialmente valorados por el autor. Siguiendo la línea de Di Núbila, Mahieu también despreció particularmente las producciones argentinas de la década del cuarenta. Tal como señala Paulo Antonio Paranaguá (2000a), la *Breve historia...* es finalmente una defensa del Nuevo Cine de los

años sesenta, algo fácil de intuir con solo leer los subtítulos que el autor asignó a los diversos apartados de su texto: “El largo camino de la involución” y “El cine quieto” para la década del cuarenta, y “Primera etapa de maduración: Ayala y Torre Nilsson” para el inicio de la transición hacia el cine moderno. Así, siguiendo una perspectiva evolucionista, se llegó a considerar a la etapa clásica-industrial (y en particular a los años cuarenta) como un escalón inferior y al cine moderno como un ejemplo de la “madurez” finalmente alcanzada por las producciones nacionales. Este enfoque perduró durante mucho tiempo en la historiografía del cine argentino y latinoamericano. El ámbito universitario, mientras tanto, también demostró interés por el nuevo cine, legitimándolo: en 1961 se llevaron a cabo las Jornadas de Nuevo Cine Argentino en la Universidad de Buenos Aires, con la participación de Jorge Prelorán, Fernando Birri, Simón Feldman y Humberto Ríos, entre otros realizadores (Mahieu, 1966; Moore, 2015).

Dentro de nuestro campo cultural, quien tempranamente se atrevió a mirar con otros ojos al cine clásico (quizás porque, más allá de su gusto personal por él, comprendió como nadie en aquel entonces la impronta que el mismo dejó en generaciones de espectadores y su importancia para el conocimiento y la comprensión de nuestra cultura) fue Manuel Puig, un hombre que de la escritura cinematográfica -se inició como guionista- pasó a la literatura, pero llevándose consigo el universo del cine.

Puig había escrito una serie de guiones cinematográficos cuando consiguió, en 1956, una beca del prestigioso Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, cuna de los neorrealistas italianos. En esa institución se formó también Fernando Birri, posterior fundador de la Escuela Documental de Santa Fe y referente clave de la modernidad cinematográfica argentina en su vertiente político-social. El paso de Puig por el Centro, sin embargo, no consiguió acercarlo demasiado al cine moderno. Muy por el contrario, el entonces estudiante abandonó la escuela y comenzó a escribir su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (publicada en 1968), una obra atravesada de referencias al cine clásico.<sup>17</sup> Otras novelas posteriores de Puig se inspiraron igualmente en el universo de la cinematografía clásica, como *El beso de la mujer araña* (1976).

---

<sup>17</sup> La historia comienza en nuestro país en 1933, el año en el que los estrenos de *Tango!* y *Los tres berretines* impulsaron el proceso de industrialización de nuestra cinematografía. Uno de los personajes principales de la novela, Toto, es particularmente aficionado al cine y se acerca a una sala cada vez que puede. Además, tiene la costumbre de dibujar, pintar y recortar en pedacitos de cartón las películas que

La clave para entender el giro que llevó a Puig del Centro Sperimentale di Cinematografia al universo del cine clásico, a contramano de todo lo esperable, puede rastrearse en una entrevista que le realizó la revista venezolana *Zona Franca* en 1977. En ella el autor sostenía: “Yo de niño invertí los términos, la “realidad” que contaba pasó a ser el mundo de la Metro-Goldwyn-Mayer; la realidad de mi pueblo era la un film de clase B que me había metido a ver por equivocación” (Puig, 1977: 49). Lo interesante de la afirmación de Puig es que al plantear la inversión de los términos “realidad” y “fantasía” corrió también al cine clásico del lugar que históricamente se le había asignado. Ese cine tradicionalmente considerado conservador y alienante pasó a ser, desde su punto de vista, el lugar donde encontrar una realidad alternativa a la que le ofrecía su pueblo natal, un lugar al que siempre consideró chato y carente de interés. El escritor sostenía “... Eran pocas las lecturas que había hecho en español, siendo para mí el inglés y luego el francés y el italiano los idiomas de la “realidad”. Lo único que había estudiado con pasión en mi vida habían sido estos idiomas, porque era lo que me iba a permitir huir para siempre del *western* de mi pueblo, General Villegas” (Ídem). Su vida en esa localidad bonaerense había encontrado una contracara, una realidad otra, en la pantalla grande. El cine clásico no era el lugar de la alienación, era el remedio contra ella. Puig nunca se dedicó a la reflexión teórica acerca del cine clásico, pero a pesar de eso lo consideramos una figura clave en la historia del abordaje del mismo, precisamente por haber hecho una lectura de él completamente diferente a la que predominaba en aquella época.

Volviendo al campo específico de los estudios cinematográficos, unos años después de la *Breve historia del cine argentino* de Mahieu (1966) -y ya en plena etapa

---

ve. Hasta sus propias actitudes y gestos están modelados por la lógica del cine clásico, como expresa Paquita, otro de los personajes de la novela:

... y el Héctor “¡basta, basta de teatro!, y no llores más, te he dicho que no grites más, maricón del carajo, cállate, CALLATE!!!! y el Toto, “maricón será tu abuela, y lo peor es ser un intruso, INTRUSO!!! Fuera de esta casa, fuera!!!” y con el dedo como las artistas cuando echan a alguien, que un poco de imitación de alguna película estaba haciendo el Toto de paso ...” (Puig, 1975: 204).

El propio título de la novela, por otra parte, rinde homenaje a la estrella del cine norteamericano.

La bibliografía sobre la obra de Puig y sobre su primera novela es muy abundante. Acerca de *La traición de Rita Hayworth* y el cine, véase Marta Morello-Frosch (1988).

de renovación del campo cinematográfico- el colectivo denominado Grupo Cine Liberación, compuesto por Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas entre otros, elaboró su célebre manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969). El artículo abrazaba la teoría de la dependencia y abogaba por la descolonización de nuestra cultura, haciendo una lectura del cine clásico fuertemente condenatoria. Los autores proponían tres categorías para clasificar las producciones nacionales. La primera de ellas, el “Primer Cine”, contemplaba las películas clásico-industriales. En palabras de los autores, ese era un cine:

... concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, [que] además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre solo es admitido como sujeto consumidor y pasivo ... (Solanas y Getino, 1988: 39).

Una relativa mejora en el panorama cinematográfico, aunque no del todo satisfactoria, constituía para ellos la aparición del “Segundo Cine”. Las cintas de estas clase eran las llamadas “películas de autor”, que los integrantes de Cine Liberación consideraban un paso adelante con respecto al cine hegemónico, valorizando la libertad de expresión que éste permitía a su autor así como su vocación de descolonizar la cultura y generar sus propias estructuras (modos de distribución y canales de exhibición propios). Sin embargo, le recriminaban a ese cine el hecho de ser incapaz de modificar las relaciones de fuerza vigentes en la época y el transformarse en un producto “funcional al sistema”, ya que le brindaba a éste un aire de “amplitud democrática” que lo beneficiaba. La opción cien por ciento satisfactoria era la del “Tercer Cine”. El mismo, distinto del hegemónico y del de autor, era propuesto como “aquel que reconoce en esa lucha [la antiimperialista del tercer mundo] la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura” (Ibídem: 34).<sup>18</sup> Los autores continuaron juntos esta línea de pensamiento en *Cine, cultura y descolonización* (1973). Octavio Getino, además, publicó en 1979 el artículo “A diez

---

<sup>18</sup>Más allá de las fronteras de nuestro país, posiciones similares se multiplicaron en los autores de los varios manifiestos publicados en esa época.

años de *Hacia un tercer cine*” y más adelante varios libros de su autoría sobre el cine argentino y latinoamericano igualmente enmarcados en la teoría de la dependencia.<sup>19</sup>

Otro libro aparecido en los años setenta, *El cine nacional* (dos Santos, 1972), volvió a poner el acento en la cuestión del mimetismo de nuestro cine clásico (trabajó nuestra cinematografía en comparación con la mexicana y la hollywoodense) y en la exaltación del cine de corte popular. El capítulo III, por ejemplo, titulado “El Negro Ferreyra”, está íntegramente dedicado a este realizador; mientras que dos de los tres apartados que constituyen el capítulo siguiente, “Nace una industria”, también giran en torno a él.<sup>20</sup>

Dos años después de *El cine nacional* y uno después de *Cine, cultura y descolonización*, en 1974, Mahieu publicó su *Breve historia del cine nacional*. Como ha señalado Paranaguá (2000a), los primeros siete capítulos de ese libro son prácticamente idénticos a su anterior *Breve historia del cine argentino*. La segunda parte del volumen es la que introdujo mayores novedades, entre las que se cuentan un análisis y defensa de la obra de Leopoldo Torre Nilsson (un antecedente fundamental de la Generación del Sesenta) y un apartado dedicado al cine social y militante.

En 1975 se publicó *La cultura popular del peronismo*, un libro que compiló un conjunto de ensayos de diversos autores. El texto de Abel Posadas incluido allí se destaca por sus planteos respecto de nuestra cinematografía, alejados de las posiciones habitualmente adoptadas por los críticos e historiadores en aquel entonces. Posadas criticó a los intelectuales de izquierda, a quienes les explicó que “para nosotros el cine liberación no es el comienzo de nada, sino un hito más en esta lucha por imponer una cultura popular ...” (1975: 72); y también a los críticos, a quienes les reprochó su fanatismo por el cine europeo y su desconocimiento del cine nacional. Además lamentaba las posiciones tradicionalmente adoptadas por la crítica con respecto a los géneros del cine clásico, afirmando que “la crítica especializada en la Argentina siempre estuvo en manos de paniaguados para los que *melodrama* es una mala palabra” (en cursiva en el original) (Ibídem: 107). Por otra parte, Posadas rescató films y directores tradicionalmente despreciados. Así, celebró la existencia de *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1948) y *Nacha Regules* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1950) por considerarlas “dos de las películas que mejor reflejan el

---

<sup>19</sup> Sobre las reflexiones de Octavio Getino en torno al cine véase: Pardo, 2011.

<sup>20</sup> Dichos apartados llevan por título “Las últimas de Ferreyra” y “El discípulo de Ferreyra”.

sentimiento colectivo de aquellos años” (Ibídem: 69); y a Carlos Schlieper, un director habitualmente criticado por la supuesta liviandad de sus films, lo consideró, por el contrario, “uno de nuestros mejores creadores cinematográficos” (Ibídem: 81). Por último, hacia el final del ensayo el autor lamentó la vigencia de la obra de Di Núbila, un historiador claramente antiperonista cuyo “mayor mérito consiste en la compilación de datos” (Ibídem: 111). El trabajo de Posadas, como se ve, se caracterizó por presentar ideas totalmente contrarias a los discursos más repetidos en la época.

En 1978 se publicó *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, de Mariano Calistro y otros. El libro hizo foco en los primeros años de la industria cinematográfica local y reunió una serie de entrevistas a figuras clave del medio en nuestro país, varias de ellas protagonistas fundamentales del período clásico. Directores, actores, escenógrafos y demás integrantes de la industria dejaron plasmados sus testimonios acerca de su trabajo. *Reportaje al cine argentino* no es un libro de historia, pero constituye una fuente de información muy rica para el estudio y la comprensión de esa época.

La década del ochenta abrió una nueva etapa en la historia de los estudios de las cinematografías latinoamericanas. La aparición de diversas historias del cine latinoamericano corrió el eje de las fronteras nacionales al contexto regional (Kriger, 2014). Una vez más, el cine clásico fue fuertemente descalificado, cuando no prácticamente ignorado. En una de las primeras Historias del Cine Latinoamericano publicadas en nuestro continente, Peter Schumann (1987) le otorgaba mayor desarrollo al estudio de la película *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) y a la explicación del concepto de “Tercer Cine” acuñado por Solanas y Getino, que a todo el período clásico-industrial de nuestra cinematografía. La introducción al libro, por otra parte, anticipaba este procedimiento. En ella el autor afirmaba lo siguiente:

... yo desearía que esta historia del cine Latinoamericano sirva para ayudar un poco a lo mejor de esa cinematografía: al Nuevo Cine Latinoamericano y –en el sentido propuesto por Birri- a su revolución permanente, a su constante renovación. (Schumann, 1987: 10).

La postura era bien clara: frente a un cine clásico considerado conservador y heredero de formas extranjeras siempre nocivas, el cine moderno irrumpía con su vocación revolucionaria y auténticamente latinoamericana. La consecuencia inmediata

de la descalificación de esta parte de nuestra cinematografía fue el desinterés en la misma y, por ende, la escasez de estudios exhaustivos sobre ella.

A pesar de la tendencia general al paso de las historias nacionales a las historias regionales en la década del ochenta, en 1984 se publicó en nuestro país un libro dedicado íntegramente a la cinematografía argentina. *Historia del cine argentino* fue el título del volumen, publicado por el Centro Editor de América Latina. Los autores del texto son Jorge Miguel Couselo, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello y Miguel Ángel Rosado. Según afirma Paranaguá (2000a) esta *Historia del cine argentino* reemplazó a la de Di Núbila, agotada, como obra de referencia o manual, ya que se trata de un libro con un perfil de divulgación. Ocho años después se publicó una nueva edición del libro, corregida y actualizada.

En ese mismo año, 1984, un libro publicado por Claudio España con la colaboración de Miguel Ángel Rosado arrojó luz sobre la historia de una de las empresas productoras más importantes del período clásico de nuestra cinematografía. *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film* reconstruye la trayectoria del estudio fundado por la familia Mentasti. El volumen incluye el testimonio de Atilio Mentasti junto a las palabras de otras figuras que pasaron por la empresa (como Luis Saslavsky, Enrique Carreras y Ramón “Palito” Ortega); una periodización de la historia de Sono y una copiosa cantidad de documentos fotográficos. No se trata de un libro de carácter académico, aunque reúne información muy útil para un estudio de esa clase. El volumen fue presentado en el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires y contó con la asistencia de numerosas personalidades del medio artístico, lo cual contribuyó a que la obra se diera a conocer entre el público masivo. Por aquel entonces, además, en plena etapa de recuperación democrática, las universidades nacionales concursaron cátedras y modificaron planes de estudios, otorgándole un lugar inédito al estudio de las producciones audiovisuales. En 1986, por ejemplo, “la reforma curricular que introdujo la musicología en la Universidad de Buenos Aires –en su Facultad de Filosofía y Letras– instaló allí mismo varias cátedras dedicadas al estudio teórico e histórico de la cinematografía” (Burucúa, 2014: 29).

Ya en la década del noventa un par de publicaciones ampliaron el espectro de los estudios realizados hasta ese momento. El libro *Cine argentino. La otra historia*, compilado por Sergio Wolf (1992), se propuso cuestionar los relatos tradicionales sobre el cine nacional, incluyendo sus producciones clásicas; y *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, de César Maranghello y Andrés Insaurralde (1997), se abocó al



estudio la citada actriz en el contexto del cine clásico industrial local y su sistema de estrellas. El Centro Editor de América Latina, por otra parte, publicó con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía una colección de libros titulada *Los directores del cine argentino*, dirigida por Jorge Miguel Couselo. La misma está compuesta por trabajos dedicados a la revisión de las trayectorias de diversos realizadores cinematográficos de nuestro país, entre las que se cuentan algunas de las figuras fundamentales del período clásico-industrial, como Hugo del Carril, Mario Soffici y Luis César Amadori.

Con el inicio del siglo XXI apareció una obra monumental dirigida por Claudio España (2000), *Cine argentino. Industria y clasicismo*. Organizada en dos gruesos volúmenes, esa investigación colectiva se publicó después de *Cine argentino en democracia (1983-1994)* (1994) y forma parte de un proyecto global de historia del cine argentino. El carácter de la publicación es enciclopédico, con textos que recorren la totalidad de las películas producidas en el período 1933-1956. Mientras que el primer volumen está organizado de acuerdo a los estudios productores con los que contaba nuestro país, el segundo se concentra en los diversos géneros por los que transitó la cinematografía argentina durante esos años. Al igual que *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*, se trató de un trabajo divulgado más allá de las fronteras académicas.<sup>21</sup> A los dos tomos de *Cine argentino. Industria y clasicismo* les siguió *Cine argentino. Modernidad y vanguardias* (España, 2005), también en dos volúmenes.

Luego de los tomos de *Industria y clasicismo* se sucedió una importante serie de publicaciones centradas en el período clásico-industrial de nuestro cine. Una de las particularidades más sobresalientes de estos trabajos más recientes es el hecho de que fueron realizados con una exhaustividad y un rigor académico prácticamente inéditos. Con el cine ya más firmemente integrado al ámbito universitario, diversas autoras realizaron estudios de doctorado centrados en el cine clásico nacional. *Mirtha Legrand, del cine a la televisión* (Gabriela Fabbro, 2006); *El drama social-folclórico* (Ana Laura Lusnich, 2007) y *Cine y peronismo* (Clara Kriger, 2009) son los libros que plasman esas investigaciones de posgrado. Todos ellos son textos que abordan diversos aspectos de nuestra cinematografía clásica desde marcos teóricos bien definidos y desde análisis profundos y exhaustivos. La tesis doctoral de Alicia Aisemberg (2008), por otra parte,

---

<sup>21</sup> Uno de sus autores, Ricardo Manetti, presentó los volúmenes en el popular programa televisivo *Almorzando con Mirtha Legrand*.

se suma a este conjunto de trabajos, aunque su publicación no adoptó la forma de un libro sino que se realizó en forma de diversos artículos.

En este contexto de renovación de los estudios sobre el cine clásico de nuestro país también se publicaron textos como los de César Maranghello (2005), Abel Posadas y otros (2005) (2006), Jorge Miguel Couselo (2008), Fernando Martín Peña (2012), Alberto Tricarico (2013), Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (2014) y Cecilia Gil Mariño (2015). El libro de Maranghello (2005), *Breve historia del cine argentino*, repasó las producciones nacionales aparecidas entre 1896 y 2002 y le dedicó dos capítulos al período clásico-industrial, a saber, “Industrialización: producción y consumo (1933-1945)” y “Un cine entre la libertad y la vigilancia (1946-1956)”. Los trabajos de Abel Posadas y otros, publicados en dos tomos (2005 y 2006), se concentraron exclusivamente en las producciones cinematográficas nacionales del período clásico, puntualmente aquellas realizadas entre 1933 y 1943. En el tomo II, el capítulo “En la luz de una estrella” (título que hace alusión al film homónimo de Enrique Santos Discépolo, de 1941) se detuvo específicamente en algunas de las *stars* del cine argentino clásico-industrial, como Luis Sandrini, Pepe Arias, Libertad Lamarque, Amanda Ledesma, Paulina Singerman, Niní Marshall y Hugo del Carril. Dos años después, en el marco del 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, se publicó el libro *Cine argentino en capítulos sueltos*, de Jorge Miguel Couselo (2008). Allí el autor se refería a períodos como el silente y el clásico-industrial, describiendo su trabajo de la siguiente manera: “incluyo investigaciones sobre temas infrecuentados u olvidados, la pista del proyecto interesante no concretado, la referencia a una experiencia extranjera concomitante y, en general, el sondeo de películas no vistas por irreparablemente perdidas” (Couselo, 2008: 5). En 2012 apareció otro libro sobre la historia del cine de nuestro país, *Cien años de cine argentino*, de Fernando Martín Peña (2012). El texto presentó una periodización de la historia del cine nacional dividida en siete partes, de las cuales la segunda y la tercera (correspondientes a los períodos 1933-1941 y 1942-1955, respectivamente) coinciden con el nacimiento, el auge y la caída del período clásico-industrial. El volumen se presentó explícitamente como un material “... destinado más al público general que al especializado” (Peña, 2012: 11), pero no por ello resultó menos interesante para el investigador del campo académico. Al año siguiente se dio a conocer *El cine argentino clásico*, de Alberto Tricarico (2013), un texto editado en formato *e-book* y publicado por el Instituto de Comunicación y Arte de la Universidad de La Punta (San Luis). El libro comprende una introducción en la que

se contextualiza históricamente el cine clásico-industrial local, y a continuación una serie de capítulos organizados por director.<sup>22</sup> A pesar de ser un libro editado en un contexto universitario su estilo general es el de un trabajo de divulgación, dado que carece de referencias bibliográficas, por ejemplo. En 2014 la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires publicó un libro que compilaron Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva en el marco de la asignatura “Historia del Cine Latinoamericano y Argentino” de la carrera de Artes. El volumen, que se titula *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, presenta una periodización de la historia del cine industrial argentino y latinoamericano y propone tres momentos clave en el desarrollo de esas industrias, coincidentes con las décadas de 1930, 1950 y 1970. El trabajo de Cecilia Gil Mariño (2015), asimismo, se concentró en el cine argentino de la década del treinta, abordado en relación con otros productos de la industria cultural de la época. Por otra parte, y a un nivel estrictamente teórico (sin voluntad de llevar a cabo un estudio de carácter histórico), Eduardo Russo publicó en 2008 *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. El libro revisó el alcance del concepto de “cine clásico”.

Junto a estas investigaciones, algunas otras publicadas por el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) también aportaron una mirada renovada, proveniente del ámbito académico, a la cuestión de nuestro cine clásico. *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Lusnich, 2005); *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (Lusnich y Piedras, 2009) y *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Lusnich, Piedras y Flores, 2014) dedicaron parte de sus contenidos al estudio pormenorizado de producciones clásicas argentinas.

A este conjunto de publicaciones se les suman actualmente una serie de tesis doctorales defendidas en los últimos años y aún no publicadas, igualmente centradas en el período clásico-industrial de nuestra cinematografía: *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, de Mariana Inés Conde (2009); *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, de Paula Laguarda (2011); y diversos artículos de Florencia Calzón Flores, producto de su

---

<sup>22</sup> Este es un criterio discutible, por cierto, teniendo en cuenta que el cine de ese período era fundamentalmente un cine de productores. Faltaban años para que la política de los autores pusiera en primer lugar al realizador de las películas.

proyecto de investigación titulado *El ocio de los sectores populares durante el peronismo (1943-1955)*. La investigación doctoral de Alejandro Kelly Hopfenblatt, recientemente finalizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se concentra asimismo en el período clásico-industrial de nuestra cinematografía, abordando las transformaciones del género de la comedia familiar. Asimismo la investigación de doctorado de Iván Morales, actualmente en desarrollo en esa misma casa de estudios, aborda la cuestión de la productividad de Hollywood en el cine clásico argentino durante el período 1933-1945.

Merecen señalarse, por último, algunos estudios sobre el cine argentino del período clásico industrial que fueron producidos en los últimos años en el exterior y/o por investigadores extranjeros, como Arthur Autran y Matthew Karush. El primero es un investigador brasileño que ha indagado en las relaciones entre los cines de Argentina y Brasil durante las décadas del treinta y el cuarenta. Algunas de sus publicaciones son, por ejemplo, “Sonhos industriais. O cinema de estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930” (2012) y “Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires” (2013). El segundo es un historiador estadounidense, autor del libro *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (2013), en el que abordó de manera integrada diversos productos de la industria cultural argentina de la primera mitad del siglo XX, como el cine, la radio y la música popular.

Como hemos visto, las investigaciones sobre el cine argentino del período clásico-industrial han ido tomando diversos rumbos con el correr de los años. Durante mucho tiempo las producciones de esa época fueron calificadas de “miméticas” y se celebró cualquier rasgo “auténticamente nacional” que pudieran llegar a tener. Las películas de corte popular y los films de carácter político y social fueron históricamente los más aceptados, y por ende estudiados, por los investigadores. A menudo se compararon las producciones clásicas con el Nuevo Cine de los años sesenta, y fue este último el que siempre salió más airoso de la comparación. El cine clásico ha cargado con el peso de ser un producto comercial dirigido al público masivo, lo cual ha llevado más de una vez a que se lo considere un entretenimiento básico con dudosas cualidades artísticas. El desprecio por este cine llevó, asimismo, a que se le prestara escasa atención, y así llegó a ser muchas veces relegado a un segundo plano en las historias del cine nacional o regional. Algunos de los textos que se centraron en él, por otro lado, en

ocasiones fueron materiales de divulgación que carecieron de marcos teóricos y metodológicos sólidos.

En los últimos años, sin embargo, ha habido un importante giro en los estudios sobre el cine clásico argentino. El antiguo rechazo o desinterés por esta parte de nuestra cinematografía parece haber empezado a disolverse lentamente, e investigadores de extracción universitaria se han volcado a él de manera rigurosa, con un aparato teórico y metodológico inédito.<sup>23</sup> En este contexto, algunos trabajos han revisado, desde nuevas perspectivas y con mayor profundidad que antes, aspectos políticos y sociales de nuestra cinematografía clásica. Tal es el caso de *El drama social-folclórico*, de Ana Laura Lusnich (2007), y *Cine y peronismo*, de Clara Kriger (2009). El texto de Lusnich se propone como objetivo “el análisis de las reglas de competencia textual y de las pautas cinematográficas que rigieron la producción y la circulación de los films que conforman uno de los modelos de representación hegemónicos en el período de emergencia y desarrollo de la industria nacional: el *drama social-folclórico*” (2007: 19). El concepto de “drama social-folclórico” del cual parte la autora ya estaba presente en la obra de Di Núbila, quien, como hemos visto, valoraba particularmente esa clase de producciones. El libro de Kriger, por su parte, se propone indagar en las relaciones que se establecieron entre el estado y la cinematografía nacional durante el primer peronismo, así como en el modo en el que el estado “se asomó a las pantallas” (2009: 9) en las películas realizadas en ese período. Así, ambos volúmenes revisan el período clásico-industrial de nuestra cinematografía para centrarse en sus aspectos sociales y políticos, una cuestión que históricamente funcionó para justificar de alguna manera esas producciones.<sup>24</sup>

Otros textos o investigaciones en curso, como *Mirtha Legrand, del cine a la televisión*, de Gabriela Fabbro (2006); *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, de Paula Laguarda (2011); *La formulación de un modelo de representación en el cine clásico-industrial argentino:*

---

<sup>23</sup> Esta cuestión, como explica Francesco Casetti (2005), responde a un desarrollo mundial de los estudios sobre cine, que se fueron desplazando del terreno de la crítica hacia las universidades, donde se fundaron institutos y se produjeron estudios científicos.

<sup>24</sup> El interés por el estudio de aspectos sociales y políticos de nuestra cinematografía puede encontrarse asimismo en otros libros publicados en los últimos años. Véanse como ejemplos: Lusnich y Piedras (2009); Lusnich y Piedras (2011); y Amado (2009).

*desarrollo, cambios y continuidades de la comedia familiar*, de Alejandro Kelly Hopfenblatt (2016) (tesis inédita); y “La productividad de Hollywood en el cine clásico argentino (1933-1945). Tensiones, modelos genéricos, imaginarios y viajes”, de Iván Morales (investigación en curso), se dirigen a algunos de los aspectos del cine clásico nacional que han sido históricamente más desdeñados, como las figuras del *star-system*, las particularidades del género de la comedia y las relaciones entre la industria local y el cine de Hollywood. La presente investigación se cuenta sin duda entre estos últimos trabajos, en la medida en que se propone hacer una puesta en valor de la cinematografía clásica-industrial abordando uno de sus temas históricamente más relegados: el fenómeno de las estrellas.

## **3.2. Los estudios sobre las estrellas cinematográficas y el *star-system***

### **3.2.1. Introducción**

Desde fines de los años cincuenta en adelante el *star-system* cinematográfico y su funcionamiento han sido ampliamente estudiados por diversos teóricos e historiadores del cine. Sin embargo, no fue sino hasta fines de la década de 1970 que el campo específico de los estudios sobre las estrellas y el fenómeno del estrellato comenzó a definirse con mayor precisión, a partir de una obra que funcionó como punto de inflexión en el área, *Stars*, de Richard Dyer (1979) (Luzón-Aguado, 2008). A la publicación de la obra de Dyer le siguieron otros estudios que fueron desarrollando cada vez más el campo de los estudios sobre el estrellato, el cual llegó a una etapa de consolidación, según Martin Shingler (2012), hacia finales de los noventa. De acuerdo con este autor, antes de ese momento “star studies was fragmented, its methods and terminology being contested, as numerous leading exponents sought to stake out their own territory” (2012: 11).<sup>25</sup> El inicio del siglo XXI, según Shingler, marcó la definitiva madurez de este campo de estudios, con la inclusión de una sección sobre las estrellas en *The Film Studies Reader* (Hollows, Hutchings y Jancovich, 2000) y las publicaciones de los libros *The Star System* (Mc Donald, 2000) y *Stars and stardom in French Cinema* (Vincèdeau, 2000), entre otros. En efecto, en los últimos quince años se han

---

<sup>25</sup> “Los estudios sobre las estrellas se hallaban fragmentados, con sus metodologías y terminologías en disputa, en la medida en que numerosos exponentes buscaban marcar su propio territorio”. [Esta traducción, así como las siguientes, pertenecen a la autora de esta tesis].

multiplicado como nunca antes las investigaciones exhaustivas sobre el fenómeno de las estrellas. A los ejemplos que ofrece Shingler podemos sumarle la publicación del libro *The celebrity culture reader* de P. H. Marshall en 2006 y la aparición de la revista *Celebrity Studies* en 2010.

Dado que gran parte de los estudios dedicados al *star-system* se han desarrollado en Europa y Estados Unidos es habitual encontrar bibliografía sobre el tema en lenguas extranjeras, particularmente el inglés. Estos materiales en muchos casos no cuentan con traducción al castellano ni se comercializan en librerías locales. En menor medida se encuentran libros publicados en otras lenguas europeas, como el francés, el italiano y el español. En el contexto latinoamericano, algunos autores como Blas Matamoro (1976), Paulo Antonio Paranaguá (1984) (1987) (2000b), Paco Ignacio Taibo I (1985) (1990), Carlos Monsiváis (1993), Ana López (1999), Gabriela Fabbro (2006), Bianca Freire-Medeiros (2006) y Mônica Raisa Schpun (2008) han publicado ensayos e investigaciones sobre el tema, que comentaremos más adelante. A diferencia de los trabajos europeos y estadounidenses, estos textos producidos en América Latina y/o por autores latinoamericanos por lo general presentaron el análisis de diversas estrellas cinematográficas de nuestro continente sin proponer una teoría general sobre el funcionamiento del *star-system* cinematográfico.

Desde sus inicios una de las características comunes a varios de los estudios sobre el sistema de estrellas del cine fue que en ellos se asumió que el mismo era sinónimo del *star-system* de Hollywood o del de ciertos países europeos, dejando de lado el hecho de que han existido -y existen hasta hoy- otros sistemas de estrellas cinematográficas en diversos rincones del globo. En *Las estrellas de cine*, el ya clásico libro de Edgar Morin (1964), por ejemplo, hay un capítulo dedicado a Charles Chaplin y otro centrado en James Dean. En el resto del texto se va nombrando una gran cantidad de estrellas y astros también norteamericanos o europeos, como Mary Pickford, Rodolfo Valentino, Greta Garbo, Humphrey Bogart, Sofía Loren y Jean Gabin, entre otros. Alexander Walker (1970) siguió una línea similar en *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Allí el autor reconocía la existencia de sistemas de estrellas cinematográficas en el mundo entero, pero enseguida afirmaba que "... [el estrellato] siempre ha sido más dominante en las películas norteamericanas que en las de cualquier otro país" (Walker, 1970: 9). Es por esa convicción que dedicó su libro exclusivamente a las figuras de Hollywood. Los libros de Richard Dyer *Las estrellas cinematográficas*

(2001)<sup>26</sup> y *Heavenly bodies: film stars and society* (1986) también se concentraron en astros y estrellas estadounidenses, como Jane Fonda, Marilyn Monroe, Paul Robeson y Judy Garland.

A principios de la década de los noventa la publicación de *Stardom. Industry of desire* (Gledhill, 1991) implicó un cambio de dirección en este sentido. En primer lugar, el volumen hizo foco en el sistema de estrellas norteamericano por un motivo que creemos más sólido que aquel que presentaba Walker: "... because Hollywood has established the dominant paradigm of both mainstream cinema and stardom" (Gledhill: 1991: s/d).<sup>27</sup> En segundo lugar el libro incluye, de todos modos, un capítulo dedicado a las estrellas del cine indio, cuyo objetivo es "[to] highlight[s] both the separate identity of other world cinemas and the national specificity of Hollywood" (Ídem: s/d).<sup>28</sup> La tendencia a tomar distancia de Hollywood siguió acrecentándose en los últimos años. Dos buenos ejemplos de esto son *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star-system*, de Jean-Loup Passek y Gian Luca Farinelli (2000), que incluye un apartado entero dedicado a sistemas de estrellas periféricos, como los de Japón, Egipto y América Latina; y *Star studies. A critical guide*, de Martin Shingler (2012), que presta atención a los sistemas de estrellas cinematográficas de India, China y diversos países europeos. Otros libros, como *Stars and stardom in French Cinema* (Vincèdeau, 2000) y *British Stars and Stardom* (Babington, 2001) se dedicaron ya por completo a sistemas de estrellas fuera de Hollywood.

Otro rasgo característico de los estudios sobre el fenómeno de las estrellas del cine al día de hoy es la enorme heterogeneidad que los mismos presentan entre sí. La cantidad y diversidad de trabajos publicados en los últimos tiempos sobre este tema es muy grande, y es así como se llegan a encontrar desde artículos breves hasta extensos volúmenes dedicados al *star-system*. La perspectiva adoptada en cada una de las investigaciones, por otra parte, también ha variado significativamente de trabajo en trabajo, encontrándose estudios basados en una gran cantidad de marcos teóricos diversos. Así, la heterogeneidad se ha hecho visible en dos aspectos fundamentales de las investigaciones, que retomaremos más adelante: por un lado, en su extensión y profundidad, y por otro, en la perspectiva que cada una ha adoptado.

---

<sup>26</sup> Publicado por primera vez en 1979 con el título *Stars*.

<sup>27</sup> "Porque Hollywood ha establecido el paradigma dominante tanto del cine masivo como del estrellato".

<sup>28</sup> "Destacar tanto la identidad diferente de otros cines del mundo como la especificidad nacional de Hollywood".



Por último, otra característica de los estudios sobre las estrellas y el fenómeno del *star-system* es que desde sus comienzos han tendido a analizar varias figuras a lo largo del mismo texto, y no una estrella en particular. Esto permitió trazar un panorama general de los sistemas en los que circulaban las estrellas, pero en cambio se perdieron de vista las características particulares de cada una de ellas. Esta tendencia se ha ido modificando en los últimos años con la aparición de diversos estudios de caso. Revisaremos a continuación estos últimos puntos.

### **3.2.2. La heterogeneidad de los estudios sobre el *star-system* cinematográfico: grados de profundidad y perspectivas de abordaje**

Como señalábamos unas líneas atrás, la extensión y la profundidad de las investigaciones sobre el *star-system* cinematográfico son actualmente muy diversas. Así como es relativamente sencillo encontrar artículos o capítulos de libros sobre los sistemas de estrellas de diversas regiones, como los trabajos de Paranaguá (1984) (1987) (2000b) y Paco Ignacio Taibo I (1990); o sobre alguna/s estrella/s en particular, como el de Réka Buckley (2008) y el de Ana López (1998), también es posible encontrar libros completos y gruesas compilaciones dedicados a este tema, como los textos de Richard DeCordova (1990) y Paul Mc Donald (2000), o la compilación de P.H. Marshall (2006). En ese sentido, la novedad más importante de los últimos años probablemente sea la aparición de una serie de tesis de licenciatura, maestría y doctorado de diversas procedencias que ha contribuido a ampliar y actualizar la lista de estudios exhaustivos sobre el fenómeno de las estrellas. Entre estas investigaciones se encuentran las tesis de doctorado de Simone Pereira de Sá (*Bahiana internacional. O Brasil de Carmen Miranda e as lentes internacionais*, 1997), Ruth O'Donnell (*Performing masculinity. The star persona of Tom Cruise*, 2012), Paula Laguarda (*Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, 2011), Mariana Inés Conde (*Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955)*, 2009), Leung Wing-Fai (*Image, Performance and Identity: An Exploration of the Practices and Discourse of Multi-media Stardom in Hong Kong*, 2009) y Gabriela Fabbro (*Mirtha Legrand, del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico*, 2006); la tesis de maestría de Courtney Owens (*La donna fatale tra evoluzione ed emarginazione*, 2013) y las tesis de licenciatura de Clara Odorici (*Miti e divi della posmodernità*, 2005-2006), Karla Bernardete Lavariega Sarachaga (*El equipo*

*Emilio "Indio" Fernandez, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, Pedro Armendáriz y Dolores del Río, consolidador del "star system" mexicano con Flor silvestre, María Candelaria, Las abandonadas y Bugambilia (1943-1944)*, 2001), Hermelinda Córdova Bustamante (*María Félix. Un mito perdurable, una leyenda viviente*, 1999) y Lucía Velasco Tapia (*Marga López, una actriz con "cara de muñeca y voz de paloma"*, 1997). El otro punto en el cual la bibliografía existente se muestra muy heterogénea es, como también señalamos unas líneas atrás, en la perspectiva desde la cual se ha abordado el fenómeno del estrellato: el material existente contempla tanto estudios de carácter teórico como estudios planteados en perspectiva histórica,<sup>29</sup> cuestión que revisaremos a continuación.

Con respecto a las investigaciones de naturaleza teórica, Ana Laura Lusnich (1996) señalaba a mediados de la década del noventa que los estudios sobre el *star-system* habían seguido un recorrido bifurcado desde el punto de vista teórico y metodológico. Es así como se podían encontrar, en principio, dos líneas principales que dividían los estudios sobre el tema: una que focalizaba en la circulación y recepción social de la estrella, y otra que explicaba la creación del *star-system* dentro del modelo clásico-industrial, con una base semiótica. Para ese momento, sin embargo, esas dos grandes líneas ya habían sido puestas en relación por primera vez a partir del trabajo de Richard Dyer (1979), quien propuso un estudio de las estrellas integrando la perspectiva sociológica con la semiótica. Tras la publicación de la obra de Dyer, en las últimas décadas otras dos grandes perspectivas de análisis se han sumado a los estudios sobre las estrellas. Una de ellas se caracteriza por centrarse en el problema de la recepción, basándose en un marco teórico situado en el campo de la Psicología (Hayward, 2007; Shingler, 2012), mientras que la otra aborda el estrellato como fenómeno industrial, prestando atención a las prácticas institucionales en términos de producción, distribución y exhibición, y teniendo en cuenta los roles asumidos por los estudios, los *managers* y los publicistas, entre otros agentes de la industria (Shingler, 2012).

En cuanto a los estudios planteados desde una perspectiva sociológica, podemos señalar obras como la de Edgar Morin *Les stars* (1957) (publicada en español en 1964, con el título *Las estrellas del cine*), la de Francesco Alberoni *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo* (1963) y la de Alexander Walker *Stardom. The*

---

<sup>29</sup> En ocasiones, desde ya, se encuentran trabajos que cruzan estas dos perspectivas, pero en líneas generales es posible distinguir entre ambas.

*Hollywood phenomenon* (1970) (publicado en español ese mismo año, con el título *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*). Morin es considerado habitualmente como el pionero de las investigaciones sobre *star-system*, ya que su libro presentó una profundidad y una exhaustividad en la investigación inéditas hasta ese entonces.<sup>30</sup> Según este autor, una dialéctica papel-actor configura a la estrella, a través de la cual “los personajes del film contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la propia estrella contamina a sus personajes” (1964: 41). Para Morin el fenómeno del *star-system* conlleva una dimensión mítica y sólo se explica en el contexto específico del gran capitalismo. El texto de Alberoni (1963), por su parte, señala que en toda sociedad existen sujetos que llaman la atención por encima de las demás, habitualmente reyes, nobles y personas de poder. Sin embargo, en cierto tipo de sociedades es posible encontrar individuos cuyo poder institucional es mínimo o nulo, y cuyo estilo de vida, no obstante, también acapara la atención de los demás miembros de la sociedad. Este último grupo, explica Alberoni, está compuesto por las estrellas. Ambos grupos son evaluados según criterios diferentes, y mientras la clase política es considerada responsable de las consecuencias de sus actos para la sociedad, la “élite sin poder” no es considerada políticamente responsable. El autor expone las características que debe tener una sociedad para que en ella puedan surgir las estrellas: un estado de derecho, una burocracia eficiente, un sistema social estructurado y movilidad social, entre otras; y explica algunas características fundamentales de las *stars*: no son envidiadas sino admiradas, no son consideradas como una clase privilegiada y son observadas ilimitadamente. En el tercer caso, Walker adscribe a la teoría del reflejo partiendo de la hipótesis de que “las estrellas son (...) un reflejo directo o indirecto de las necesidades, aspiraciones y sueños de la sociedad norteamericana” (1970: 10). El autor señala una serie de elementos que a su parecer son fundamentales para el desarrollo de estrellas: la sistematización del primer plano, la familiarización del público con los nombres reales de los actores y la circulación de información en la prensa gráfica, entre otros; y propone a la vez una periodización de la historia del estrellato hollywoodense señalando para cada etapa a algunas de las figuras más importantes del momento.

---

<sup>30</sup> Hasta la publicación de *Les stars*, algunos otros trabajos, como los de Max Horkheimer y Theodor Adorno (1947, 1988), se habían centrado en la cuestión de la industria cultural y, dentro de ese marco, se habían referido a las estrellas del cine. No fue sino hasta la publicación de la obra de Morin, sin embargo, que el estudio de las estrellas cinematográficas se realizó en profundidad.

Los estudios planteados en perspectiva semiótica, por su parte, han aparecido en menor cantidad. *Star acting: Gish, Garbo, Davis*, de Charles Affron (1977), es un ejemplo de esta clase de trabajos. El libro se concentra en el estilo interpretativo de tres estrellas cinematográficas norteamericanas, Lillian Gish, Greta Garbo y Bette Davis. Richard Dyer (2001), asimismo, dedicó parte de su obra al estudio de la relación entre estrellas y personajes y estrellas e interpretación. Para ello se expuso sobre los signos del personaje en el film (el nombre, la apariencia, su habla, el gesto y la acción, entre otros) y sobre los diferentes tipos de tradiciones de interpretación que utiliza el cine de Hollywood (el *vaudeville*, el melodrama, el método del *Actor's Studio*, entre otros). El artículo de Michael Quinn “Celebrity and the semiotics of acting” (1990), por último, también se inscribe en esta línea de estudios, aunque centrándose en el caso de las estrellas del teatro. Allí el autor afirma que “... a semiotic approach to the acting sign can help to distinguish the function of celebrity in acting, the threats to authority that celebrity imposes, and the result of celebrity acting both on stage and in the efforts of the actor to achieve an identity” (Quinn, 1990: 1).<sup>31</sup>

En 1979 se publicó *Stars*, un libro de Richard Dyer que resultó revelador en tanto se propuso integrar la perspectiva semiótica con la sociológica, inaugurando de ese modo una nueva línea de estudios sobre las estrellas del cine basada en la sociosemiótica. Así, el autor trabajó a las estrellas en su dimensión social (como fenómenos de producción y consumo, por ejemplo), y a la vez se concentró en aspectos puramente fílmicos (las estrellas y la construcción de sus personajes, entre otros temas). El volumen introdujo, además, tres ideas clave que renovaron el campo de los estudios sobre las estrellas: el concepto de estrella como “imagen”; la definición de estrella como “polisemia estructurada”, que admite múltiples aunque finitas interpretaciones; y la idea de que las estrellas encarnan contradicciones ideológicas, a través de las cuales los conflictos sociales se negocian y se resuelven en un nivel simbólico (Shingler, 2012). El texto volvió a editarse en 1998 en una versión ampliada, que incluye un capítulo complementario a cargo de Paul Mc Donald. Esta nueva versión del libro fue traducida al español y publicada en 2001 con el título *Las estrellas cinematográficas*. Antes de la nueva versión de *Stars* y de su posterior traducción al español se publicó *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, también de Dyer (1986). En ese volumen el autor se

---

<sup>31</sup> “Un abordaje semiótico del signo actoral puede contribuir a distinguir la función de la celebridad en la actuación, los desafíos a la autoridad que impone la celebridad y los resultados de la actuación de las estrellas tanto en el escenario como en los esfuerzos del actor por alcanzar una identidad”.

concentró en algunos aspectos teóricos generales y estudió a continuación tres figuras emblemáticas del *star-system* de Hollywood: Marilyn Monroe, Paul Robeson y Judy Garland.

En 1991 se publicó el libro de Christine Gledhill *Stardom. Industry of desire*, que se presenta desde su Introducción como una guía para el estudio general de las estrellas y el fenómeno del estrellato. El volumen, que retoma algunos planteos de Dyer, consta de cuatro partes, dedicadas al sistema de estrellas en general (“Part I: The System”); a la relación entre estrellas y sociedad (“Part II: Stars and society”); a la cuestión de los actores y los signos (“Part III: Performers and signs”) y a la relación deseo-significado-política (“Part IV: Desire, meaning and politics”), respectivamente. Tres años después de la publicación de ese libro, en 1994, apareció un número de la revista *Archivos de la filmoteca* completamente dedicado al *star-system*, con textos de Vicente Sánchez-Biosca y Vicente Benet (1994), Rafael Tranche (1994) y Román Gubern (1994) entre otros autores. Un año más tarde Robert Allen y Douglas Gomery dedicaron parte de su libro *Teoría y práctica de la historia del cine* (1995) a la cuestión de las estrellas. En el año 2000 hizo su aparición un libro de Jean Loup Passek y Gian Luca Farinelli (eds.) que ya hemos mencionado: *Stars au féminin: naissance, apogée et décadence du star system*. El texto se divide en tres partes: la primera de ellas está dedicada a cuestiones fundamentalmente teóricas, la segunda a revisar figuras del *star-system* de Hollywood y de algunos países europeos, y la tercera a estudiar el funcionamiento del *star-system* en regiones periféricas del mundo. Esta última parte incluye un artículo de Paulo Antonio Paranaguá sobre el sistema de estrellas en América Latina, en el que el autor sostiene una teoría de la dependencia y subordinación de la región con respecto a los Estados Unidos. Según Paranaguá, “Les Latino-Américains sont des consommateurs passifs d’une production étrangère, plutôt que des spectateurs en relation active de dialogue avec un cinéma engendré dans leur propre sphère culturelle” (2000b: 247).<sup>32</sup> A continuación hace un repaso por las primeras *stars* latinas del cine silente (Dolores del Río, Ramón Novarro) así como por las figuras más importantes del período clásico-industrial (Libertad Lamarque, Niní Marshall, Carmen Miranda). Con respecto al caso particular de Argentina el investigador destaca el rol que tuvo Eva

---

<sup>32</sup> “Los latinoamericanos son consumidores pasivos de una producción extranjera, más que espectadores en relación activa de diálogo con un cine concebido en su propia esfera cultural”.

Perón en la conformación del *star-system* local, en la medida en que favoreció a algunas figuras, como Fanny Navarro, y prohibió a otras.

Tiempo después, en 2006, se publicó *The celebrity culture reader* (P. D. Marshall, ed.), una compilación que reúne 41 artículos de autores diversos, todos ellos referidos a la cultura del estrellato y las celebridades. El volumen estudia el estrellato cinematográfico así como el proveniente de campos como el deporte, la televisión y la música. Junto a una gran cantidad de textos inéditos se incluye la reedición de algunos trabajos más antiguos, ya clásicos en el área, como los de Francesco Alberoni (2006), Max Weber (2006) y Leo Lowenthal (2006). Por otra parte, el libro dedica un apartado completo (“Part Five: Narcissism, Fandom and the Will to Celebrity”) al estudio de la recepción de la estrella por parte de las audiencias, tomando textos del campo de la Psicología como principal marco teórico. Al año siguiente, en 2007, se publicó *History of Stardom Reconsidered*, de Kari Kallioniemi y otros (eds.). Al igual que *The celebrity culture reader*, este libro se ocupa de estrellas de diversas clases: cinematográficas, de rock, del ámbito de la danza, etc. El trabajo está estructurado en tres partes. La primera se dedica al tema de la creación de estrellas, la segunda se centra en la relación entre estrellas e identidades culturales, y la tercera se aboca nuevamente al estudio de los públicos, entendidos como aquellos que finalmente producen a la estrella. A pesar de que el título del libro indica que se trata de un texto de Historia, la mayor parte de su contenido se compone de investigaciones teóricas. Un año más tarde se publicó el artículo de Virginia Luzón-Aguado “Star studies today. From the picture personality to the media celebrity” (2008). El mismo ofrece un recorrido por los estudios del fenómeno del estrellato y ejemplifica algunas cuestiones a través del análisis de la figura de Harrison Ford, el popular astro de Hollywood. La autora retoma el concepto de “picture personality” propuesto por Richard DeCordova (2001), estudioso de los orígenes del *star-system* en los Estados Unidos. Entre los últimos textos dedicados al tema de las estrellas del cine se encuentra *Star studies. A critical guide*, de Martin Shingler (2012), volumen introductorio a la colección *Star Studies* publicada por Palgrave Macmillan y el British Film Institute.

En el caso particular de nuestro país el fenómeno del estrellato ha sido abordado de modo general por autores como Blas Matamoro (1976) y Claudio España (1984) (2000) e investigado de modo particular en artículos como “El sistema de la estrella. El *glamour* de otros tiempos”, de Ricardo Manetti (1996); “Reflexiones preliminares sobre el caso de las estrellas cómicas en el cine de las décadas doradas (1940-1960)”, de

Mercedes Moglia (2011); y “El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello”, de Florencia Calzón Flores (2013). Como vimos anteriormente, el trabajo más exhaustivo sobre el tema publicado en nuestro país al día de hoy es el que ha llevado a cabo Gabriela Fabbro, autora de *Mirtha Legrand: del cine a la televisión* (2006), adaptación de su tesis doctoral. Tal investigación constituye hasta la fecha el único estudio de caso en lo que a estrellas cinematográficas argentinas se refiere,<sup>33</sup> y se basa en el estudio del “texto-estrella” de la célebre actriz y conductora televisiva. La autora aclara que parte de una definición de texto “estrictamente lingüística, pero que tiene perfecta aplicación para el texto audiovisual” (2006: 187). Esa concepción de estrella como texto deriva en el análisis inmanente de los elementos que lo constituyen (el rostro, el maquillaje, el gesto y el vestuario, entre otros), situando al trabajo en el campo de los estudios estrictamente semióticos.

Las investigaciones sobre el estrellato de carácter histórico, por otro lado, han aparecido en menor cantidad, aunque de todos modos es posible identificar algunos textos. El trabajo de Alexander Walker (1970), por ejemplo, al margen de formular algunas cuestiones teóricas desarrolla una periodización de la historia del estrellato cinematográfico en los Estados Unidos. Esta periodización consta de siete partes, cada una de ellas nombrada con un sustantivo que la define. Desde “Inocencia” hasta “Emancipación y después”, esas siete partes recorren el proceso de ascenso y caída de las estrellas del cine clásico hollywoodense. En su gran mayoría, los capítulos que integran las diversas partes llevan el nombre de algún astro o estrella que implicó un punto de inflexión en la industria del cine norteamericano. Así, los capítulos del libro tienen títulos como “Del escenario a la pantalla: Miss Lawrence y compañía”; “El nuevo tipo: Greta Garbo” y “Clark Gable: el Rey de los plebeyos”, entre otros. El libro de Richard DeCordova *Picture Personalities: The Emergence of the Star-System in America* (1990), asimismo, también contribuyó al conocimiento de los orígenes del sistema de estrellas estadounidense. Según este autor, el sistema de estrellas cinematográficas de Hollywood nació en 1907 por una serie de características de la industria, y a medida que la vida privada de ciertos actores y actrices fue haciéndose

---

<sup>33</sup> Existen otros volúmenes, tales como *Fanny Navarro o un melodrama argentino* (César Maranghello y Andrés Insaurralde, 1997) o la compilación *Damas para la hoguera* (Abel Posadas, 2009), que también abordan diversas estrellas cinematográficas de nuestro país. No obstante, se trata de trabajos que no estudian a las figuras en cuestión en tanto estrellas, sino como actrices.

pública, nacieron las diversas estrellas. El trabajo de Tom Gunning (1994) también contribuyó a una historia del estrellato cinematográfico estadounidense, centrándose en sus primeros años de existencia. Para el autor el período 1908-1912 fue aquel en el que aparecieron las primeras estrellas de la pantalla grande, promovidas por las películas de David Wark Griffith (y, más adelante, por el cine clásico en general). Gunning señala a Florence Lawrence y Mary Pickford como las primeras *stars* del cine, explicando las características del estilo interpretativo de cada una y el modo en el que se reformuló la totalidad de la puesta en escena a fin de contribuir a lanzarlas como estrellas. Por su parte, Paul Mc Donald publicó en el año 2000 la primera edición de su libro *The star system*. El texto hace un abordaje histórico del fenómeno de estrellato en Hollywood y propone un estudio del mismo centrado en el lugar que las *stars* ocuparon en la organización de la industria cinematográfica y en cómo esa industria estableció las condiciones para la producción y el uso de las imágenes de las estrellas. El capítulo complementario que Mc Donald agregó a la obra de Richard Dyer *Las estrellas cinematográficas* (2001) también dedica sus primeras páginas al nacimiento del fenómeno del estrellato en los Estados Unidos. En el libro de Martin Shingler (2012) que ya hemos mencionado, por último, también se incluyen referencias a aspectos históricos del fenómeno del estrellato estadounidense. Allí, citando a Janet Staiger (1983), se introducen algunos cuestionamientos a la versión clásica sobre las primeras estrellas del cine. Esta última autora niega la versión de que Florence Lawrence fue la primera estrella cinematográfica, y sostiene que fue en 1909 cuando la empresa Edison comenzó a promocionar a sus actores. En 1911, continúa Staiger, la misma empresa comenzó a nombrar a los actores en los créditos de los films.

En nuestro país, por otra parte, no se han publicado libros acerca de la historia del estrellato cinematográfico local, aunque sí se han editado libros de historia del cine nacional que eventualmente abordan la cuestión de nuestras estrellas del período clásico. Entre ellos se encuentran los dos tomos de *Cine argentino. Industria y clasicismo* compilados por Claudio España (2000) y *Medio Siglo de cine. Argentina Sono Film*, del mismo autor con la colaboración de Miguel Ángel Rosado (1984). El libro de Gabriela Fabbro *Mirtha Legrand, del cine a la televisión* (2006) también dedica parte de su primer capítulo a la descripción de las características del *star-system* cinematográfico y al sistema de estudios en nuestro país.



### 3.2.3. Estudios generales y estudios de casos

Una última característica de los estudios sobre el estrellato cinematográfico es la diferencia cuantitativa que existe entre aquellos que han abordado este fenómeno de modo general y aquellos que se dedican a una figura específica. En *Star studies. A critical guide*, Martin Shingler (2012) afirma que aún son escasos los libros académicos dedicados al estudio de *una* estrella en particular:

**Academic books devoted to the examination of the work, image and appeal of an individual star, however, still remain something of a rarity in film studies.** Adrienne L. McLean's *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom* (2005) is a notable exception, one that has been highly influential in various ways, paving the way for the gradual expansion of the single star study within academic publishing (Shingler, 2012: 13). [La negrita es nuestra].<sup>34</sup>

Para el autor esta situación se explica por la enorme cantidad de libros sobre estrellas cinematográficas que se han publicado fuera del ámbito académico. Shingler supone que la existencia de esta clase de materiales dio como resultado que los académicos desearan diferenciarse de los autores de esos volúmenes:

In 2007, Lisa Downing and Sue Harris stated that, **“very few single case studies existed in the field of academic publishing”** (Downing and Harris, 2007: 11). They suggested that **one of the main reasons for this was the widespread publication of nonacademic books on film stars, noting that many film academics were concerned to distinguish their work from industry-based, fan-based and biographical material.** Nevertheless, they insisted that **studies devoted to the work of a single star provide a useful way of reading star images.** A single star case study, they point out, enables one to examine the work of a star both in and beyond their own national cinema, in relation to a variety of directors, and across a body of work that appeals to a range of audiences. It also enables a scholar to

---

<sup>34</sup> **“Los libros académicos dedicados al estudio de la obra, la imagen y el aspecto de una estrella individual, sin embargo, continúan siendo rarezas en el campo de los estudios sobre cine.** *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, de Adrienne L. McLean (2005), es una excepción notable, que ha sido muy influyente de diversas maneras, sentando las bases para la gradual expansión de los estudios sobre estrellas individuales en el marco de la academia” (Shingler, 2012: 13). [La negrita es nuestra].

detect and explore “the developments, breaks and lines of continuity that constitute her image over the course of a career” (Downing and Harris, 2007: 8).

(Shingler, 2012: 13). [La negrita es nuestra].<sup>35</sup>

Una postura similar sostiene Virginia Luzón-Aguado al afirmar lo siguiente: “... there had always been some reticence on the part of scholars to engage in serious research on stars, because it was considered to be a frivolous activity ...” (2008: 3).<sup>36</sup> Siguiendo esta misma línea, por último, Robert Shail asegura que “The subject [film stars] has been the basis for any number of popular books and magazines, but the scholarly, theoretical study of film stardom has only substantially developed in the last thirty years or so” (s/d: 1).<sup>37</sup>

En efecto, durante muchos años el campo de estudios sobre las estrellas y, en particular, los estudios de caso, fueron muy acotados. Esta situación se ha ido modificando en los últimos años con la publicación de libros como el que menciona Shingler (2012) en la reciente cita, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom* (Mc Lean, 2005), y otros como *From perversion to purity. The stardom of Catherine Deneuve* (Downing y Harris, 2007) y *The passion of Montgomery Clift* (Lawrence, 2010). A ello se le agrega, por supuesto, la propia colección *Film Studies*, de la cual el libro de Shingler funciona como texto introductorio. Cada uno de

---

<sup>35</sup> “En 2007 Lisa Downing y Sue Harris afirmaron que '**existían muy pocos estudios de casos individuales en el campo académico**' (Downing y Harris, 2007: 11). Las autoras sugirieron que **uno de los motivos más importantes de esta situación fue la existencia de una amplia variedad de libros no académicos sobre las estrellas del cine, y señalaron que muchos académicos se preocupaban por distinguir su trabajo de los materiales con una base industrial, los materiales para fans y las biografías**. Sin embargo, insistieron en que **los estudios dedicados a la obra de una sola estrella en particular proveen una manera útil de interpretar las imágenes de las estrellas**. Un estudio de caso individual, sostienen las autoras, permite examinar la obra de una estrella tanto dentro como fuera del cine de su país, en relación a una variedad de directores y a través de un corpus de obras que convoca a todo un rango de espectadores. También le permite al investigador detectar y explorar 'los desarrollos, las interrupciones y las líneas de continuidad que constituyen su imagen en el curso de su carrera'” (Downing y Harris, 2007: 8). [La negrita es nuestra].

<sup>36</sup> “Siempre ha habido cierta reticencia por parte de los investigadores a dedicarse al estudio serio sobre las estrellas, pues se consideraba una actividad frívola”.

<sup>37</sup> “El tema [las estrellas del cine] ha sido la base de una cantidad de libros y revistas populares, pero el estudio académico, teórico, del estrellato cinematográfico solo se ha desarrollado sustancialmente en los últimos treinta años, aproximadamente” (s/d: 1).

los demás libros que componen dicha colección está centrado en una estrella en particular, entre las cuales se encuentran Hanna Schygulla, Mickey Rourke, Barbara Stanwyck, Brigitte Bardot y Carmen Miranda. A esta nueva tendencia se suman, además, algunas de las tesis que mencionamos unas páginas atrás, provenientes de diversas latitudes y dedicadas a figuras específicas: la de Simone Pereira de Sá (1997) sobre la brasileña Carmen Miranda; la de Ruth O'Donnell (2012), sobre el estadounidense Tom Cruise; la de Paula Laguarda (2011), acerca de la estrella local Niní Marshall; la de Gabriela Fabbro (2006), centrada en otra estrella argentina, Mirtha Legrand; la de Karla Bernardete Lavariega Sarachaga (2001), sobre los mexicanos Pedro Armendáriz y Dolores del Río junto a un equipo de técnicos; la de Hermelinda Córdova Bustamante (1999), dedicada a la mexicana María Félix y la de Lucía Velasco Tapia (1997), acerca de la estrella argentino-mexicana Marga López.

En la introducción a su libro *Damas para la hoguera*, Abel Posadas (2009) señaló que en nuestro país los investigadores también tendieron a considerar frívolo el estudio de las estrellas del cine, lo cual derivó en la escasez de estudios de este tipo. El autor afirma que:

... recién a partir de Carlos O. García y su artículo sobre Carlos Hugo Christensen en *Cine argentino, la otra historia*, compilación de Sergio Wolf (1994), existen alusiones de cierta envergadura con respecto a algunas actrices. En líneas generales, los investigadores que se autodenominan *serios* no se ocupan de quienes aparecen delante de la cámara. El libro sobre Fanny Navarro que publicaron César Maranghello y Andrés Insaurralde constituye una excepción. Otro más reciente es el de Gustavo Cabrera (2006) sobre Tita Merello. Algunas desafortunadas incursiones, como el de Mario Gallina (2006) dedicado a Lolita Torres, aportan poco y nada, desde el momento en que se transforman en homenajes póstumos. (Posadas, 2009a: 1).

Coincidimos con Posadas en cuanto a la escasez de trabajos académicos referidos a las actrices del cine argentino (y, en particular, a las estrellas de ese cine), aunque es preciso aclarar que actualmente existen dos excepciones más a esa regla: las tesis de Fabbro (2006) y Laguarda (2011) que ya hemos comentado. De todos modos es importante señalar que solamente el libro de Fabbro aborda a la actriz en cuestión - Mirtha Legrand- en tanto estrella. La investigación de Laguarda, por el contrario, se centra en una *star* del cine clásico argentino, Niní Marshall, pero sin abordarla como tal. Lo mismo ocurre con publicaciones como el *Diccionario biográfico estético del actor*

*en Buenos Aires*, dirigido por Osvaldo Pellettieri (2009). El propio libro de Posadas (2009), por su parte, repasa la vida y obra de una serie de actrices del cine clásico argentino, centrándose exclusivamente en sus respectivas filmografías, y dedicando un capítulo a cada una de ellas.

Por último, una categoría aparte constituyen las publicaciones locales que reúnen las memorias de las estrellas y astros y/o sus biografías (que en ocasiones son autobiografías), publicadas por fuera del ámbito académico y dirigidas al público masivo. Existe una gran cantidad de publicaciones de este tipo en nuestro país. Entre ellas se encuentran los volúmenes de Salvador D'Anna y Elena D'Anna (1982); Salvador D'Anna y Niní Marshall (1985); Libertad Lamarque (1986); Carlos Inzillo (1989); Néstor Romano (1995) (2001); Mario Gallina (2001); Alma Vélez (2004) y Gustavo Cabrera (2006).

El tema de los actores y actrices se ha debatido también, en los últimos años, en algunos encuentros académicos específicos. Las jornadas “Niní va a la Universidad”, por ejemplo, convocaron a una serie de investigadores y artistas a reflexionar sobre la figura de Niní Marshall. Entre los invitados al evento se encontraron el periodista Carlos Ulanovsky, las actrices Marilú Marini y Karina K, y los docentes e investigadores Marina Sikora y Ricardo Manetti. Las jornadas se llevaron a cabo los días 12, 13 y 14 de septiembre de 2012 en el Centro Cultural Paco Urondo (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). El “Primer coloquio del actor popular”, por otro lado, se planteó como objetivo reflexionar sobre la labor del actor popular y proponer un espacio de investigación sobre esta clase de intérpretes. El encuentro se desarrolló los días 4 y 5 de junio de 2014 en el Museo del Libro y la Lengua de la Biblioteca Nacional, y su programación incluyó mesas sobre diversos actores y actrices, como Pepe Arias, Olinda Bozán, Enrique Santos Discépolo y Niní Marshall. Algunos de los expositores fueron Mercedes Moglia, Mauricio Kartún y Ricardo Bartís.

Fuera del ámbito académico, también en los últimos años fue posible acercarse a las estrellas clásicas argentinas. La exposición *Muselina Negra*, por ejemplo, organizada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se centró en fotografías y objetos pertenecientes a dos importantes actrices del período clásico-industrial, Ana María Lynch y Laura Hidalgo. La exhibición se llevó a cabo en la Casa de la Cultura y estuvo abierta al público desde el 23 de septiembre al 30 de noviembre de 2005. En el marco de la edición 2011 de la *Noche en Vela*, por otra parte, el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) montó el *Paseo de las estrellas*. Dicho paseo incluyó

gigantografías de actores y actrices tales como Sara Montiel, Alberto de Mendoza, Mirtha Legrand, Ramón “Palito” Ortega y la propia Zully Moreno, entre otros. El evento, también organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se llevó a cabo del 17 de julio al 8 de septiembre de 2011 en el CCBA-sede San Telmo (Balcarce 1150). La exposición *Elegancia y glamour en el cine argentino*, por último, reunió piezas de vestuario de una gran cantidad de actores y actrices de nuestro cine, muchos de ellos protagonistas de los años dorados de la industria cinematográfica argentina. Las prendas fueron creadas por el célebre diseñador de vestuario Horace Lannes y fueron exhibidas en el Museo Nacional de Arte Decorativo durante los meses de junio y agosto de 2014. La exposición fue organizada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

#### **3.2.4. Las estrellas en los productos de la industria cultural y en los estudios académicos**

Como hemos visto en el apartado anterior, referido a los estudios sobre el cine clásico, en nuestro país el cine clásico-industrial fue históricamente desprestigiado desde los primeros textos historiográficos. El tema puntual del *star-system* durante ese período, por extensión, también lo fue. Domingo Di Núbila (1959), por ejemplo, fue muy tajante al respecto, desaprobando la existencia del sistema por completo. En el primer tomo de la *Historia del cine argentino* sostenía lo siguiente:

No olvidemos que uno de los males inevitables de toda industria fílmica sigue siendo el *star-system*, por más que haya dado algunas señales de resquebrajamiento en los últimos años; se resuelve primero hacer una película con tal estrella, o la combinación de tal y cual, y después se busca libro (1959: 232).

José Agustín Mahieu sostuvo una postura similar, responsabilizando al sistema de estrellas de una supuesta disminución de la calidad del cine argentino. En su *Breve historia del cine argentino* afirmó lo siguiente: “Ya en 1940 se instauró el 'star-system' como base económica de la producción. Bajó la calidad general y la individualidad de las obras al hacerse cada proyecto en función de algunas estrellas de gran popularidad” (1966: 28).

Los realizadores modernos de nuestro país por lo general tampoco vieron con buenos ojos al sistema de estrellas clásico. David José Kohon, por ejemplo, fue muy

duro con Luis César Amadori, un director que fue considerado por críticos y periodistas del período clásico como el gran “fabricante de estrellas” de nuestro país. En un artículo publicado en *Mundo Argentino* en 1955 Kohon afirmaba que “... Amadori y su pandilla hicieron películas infames. Negadoras de todo posible valor cultural de nuestro país, utilizando al efecto presupuestos millonarios ...” (Kohon, 2007: 89). Es conocido también el desprecio que demostraba Leopoldo Torre Nilsson por ciertas producciones clásicas argentinas y sus respectivas estrellas. Según Gustavo Castagna (1994) no hubo lugar para medias tintas en la Generación del Sesenta respecto a las estrellas clásicas de nuestro cine. En palabras de ese autor, “... el cine de la época -obviamente- defenestraba al ya inexistente *star-system* y al ahora considerado *pseudofolcklorismo* de los estudios ...” (Castagna, 1994: 257).

Es importante destacar que a pesar de que los historiadores del cine nacional no han prestado demasiada atención al sistema de estrellas clásico, y que cuando lo hicieron desaprobaron muchas veces su existencia (acompañados, aquí, por los realizadores modernos), este era habitualmente mencionado y celebrado en la prensa especializada en medios de nuestro país. Las revistas volvían una y otra vez sobre las estrellas, sus vidas privadas, sus orígenes en el medio, sus derroteros y transformaciones. La cuestión misma de ser una estrella (y de cómo llegar a serlo) era tema de discusión en las páginas de los semanarios más populares. Allí solía explicarse qué se necesitaba para llegar a ser un astro o estrella de la pantalla grande: talento, esfuerzo, una cuota de belleza y, por supuesto, un golpe de suerte. Nada había de ingenuo, en ese sentido, con respecto a las grandes figuras del cine: las publicaciones periódicas explicitaban claramente que una estrella era una construcción, un producto de la industria. En el n° 480 de *Sintonía*,<sup>38</sup> por ejemplo, un recuadro en la tapa anunciaba una nota dedicada a Olga Zubarry. “Olga Zubarry es ejemplo de cómo se inventa una estrella antes del debut”, era el título del artículo. Al interior del mismo se encontraba un resumen de la llegada de Olguita al estrellato. Al final del artículo se explicaba el proceso de creación de estrellas por medio del texto que transcribimos a continuación:

#### CÓMO SE INVENTA

1°) Tómese una niña que pasa por la calle.

2°) Maquíllese ligeramente frente a una cámara. Hacerla hablar sin que se dé cuenta de que la filman.

---

<sup>38</sup> *Sintonía*, año XIII, n° 480, febrero de 1947.

3º) Búsquese luego un momento propicio de ira, contra una estrella consagrada.

4º) Contrátese a la niña de la “prueba” por unos cuantos años y pocos pesos.

5º) Gástese en ella una fortuna en propaganda.

Y a fuego lento de comentarios, polémicas, censuras, elogios y popularidad, el resto será fácil.<sup>39</sup>

Artículos similares solían aparecer también en otras publicaciones. En el n° 722 de *Radiolandia*,<sup>40</sup> por ejemplo, apareció una nota titulada “Cómo nace una estrella”, en la que se presentaba el caso de Elsa del Campillo y se explicaban sus características más sobresalientes. Dos notas similares aparecieron en el n° 1000 de ese mismo semanario,<sup>41</sup> bajo los títulos “Cómo surgen de todas las capas de la vida nacional nuestras estrellas” y “¿Es difícil el camino que va al estrellato?”.

Ya en el ocaso del modelo clásico-industrial, en 1959, el 2º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata publicó una revista a propósito del evento con referencias al mismo y al cine argentino en general. Uno de los numerosos artículos aparecidos en ella, titulado “Los consagrados”, se centraba en el derrotero de las estrellas del cine nacional, comparándolas con las estrellas de Hollywood y de otros rincones del mundo. El texto, firmado por el crítico José Dominianni, remarcaba la importancia de los actores y las actrices a la hora de definir los rasgos de un cine nacional, y afirmaba lo siguiente:

En el ámbito de los valores artísticos que conforman la fisonomía de un “cine” determinado, otorgándole rasgos propios, la presencia del intérprete ocupa un lugar de privilegio.

La “star” fue para Hollywood no solo un recurso de producción sino también el símbolo de un estilo de vida, la réplica de todos los elementos que integran la característica del hombre y de la mujer norteamericanos. Muchas “stars” provienen de diversos países. Sin embargo, para el público Estados Unidos –y con razón- es Gary Cooper, Clark Gable, Bette Davis, Katherine Hepburn, y también Greta Garbo, Rodolfo Valentino, Charles Chaplin, Pola Negri y tantos otros, por no citar más que algunos nombres de fama universal.

---

<sup>39</sup> Ídem, p. 51.

<sup>40</sup> *Radiolandia*, año XVI, n° 722, 17 de enero de 1942.

<sup>41</sup> *Radiolandia*, año XXI, n° 1000, 17 de mayo de 1947, pp. 90-93.

Francia, Italia, Inglaterra, Rusia, tienen también su “gente”, los artistas que se identifican con el perfil verdadero de sus hombres y mujeres, espejo del alma, índice de razas, cifra de la personalidad inconfundible de una nación.

Ciñéndose a esa exigencia surgen en el cine argentino los intérpretes que contribuirán a forjar su fisonomía ostensible, afirmando en lo externo el proceso de fijación interior de sus creadores.

Así, para el público, el cine argentino se llama de muchas maneras.

Los primeros nombres –hay otros antes más olvidados- surgen en la memoria junto con el recuerdo del primer éxito: “Nobleza gaucha”. Son Orfilia Rico, Julio Scarcella, la Padín. En “Hasta después de muerta” asoma el rostro mefistofélico y travieso de Florencio Parravicini. (...)

Llega el sonoro. Se fundan sellos perecederos. José A. Ferreyra hace de la ciudad su principal protagonista. Una muchacha que canta ilustra sus sentimientos: Libertad Lamarque. Un galán serio pudo encarnar al hombre de Corrientes y Esmeralda o a los románticos personajes de la novela popular: Floren Delbene. La simpatía porteña, el hidalgo bueno y generoso se llamó José Gola (...). (Dominianni, 1959: s/d).

El texto continuaba refiriéndose a los principales astros y estrellas del cine nacional, a quienes llamaba, al final del escrito, “símbolos de la argentinidad”. El artículo incluía además una gran cantidad de fotografías. Una de ellas presentaba a Zully Moreno en primer plano, acompañada de un copete que rezaba: “Zully Moreno, que ahora pasea su arte triunfando en España” (Dominianni, 1959: s/d).

Más allá de la prensa y las publicaciones surgidas en eventos cinematográficos, las películas mismas reflexionaron sobre el tema del estrellato en el cine. *La modelo y la estrella* (Manuel Romero, Lumiton, 1939) es un temprano ejemplo de esto. *Hay que educar a Niní* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1940) es otro buen ejemplo de la autoconciencia que presentaba el sistema de estrellas en nuestro país durante el período clásico-industrial. El film comienza mostrándonos el trabajo que se está llevando a cabo en el estudio Cachimayo Films. Allí alguien pregunta por la señorita Rubí y enseguida vemos a Niní Marshall, vestida muy elegante y a punto de empezar un rodaje. El equipo técnico controla que esté todo listo: maquillaje, vestuario, peinado... Luz, cámara y ¡acción! La toma dura apenas un instante, luego del cual le indican a la actriz que se retire del escenario porque va a comenzar el auténtico rodaje. Los espectadores descubrimos entonces que Niní no es la verdadera estrella del film de la Cachimayo. Ella es apenas una extra, Niní Reboledo, con quien están llevando a cabo las pruebas de iluminación y vestuario previas al rodaje. Una vez que han constatado



que la iluminación es la correcta, Niní desarma su pose sofisticada, se quita las ropas elegantes, sale del escenario y, ya sentada en una silla, empieza a comer un sándwich con resignación. Mientras tanto llaman al set a la verdadera señorita Rubí, la estrella del film, una mujer pedante y maleducada que se queja de que Niní use perfumes baratos cuya fragancia queda impregnada en el vestuario que ella debe utilizar. La identificación del espectador con el personaje de Niní es instantánea. La secuencia entera parodia de esta manera a las estrellas de cine y transforma en ridículas sus pretensiones de superioridad, elegancia y sofisticación. En *El fabricante de estrellas* (Manuel Romero, Lumiton, 1943) volvió a aparecer la autoconciencia sobre el sistema. Allí Pepe Arias interpretaba a Diógenes Rodríguez, un representante de artistas del espectáculo que se desesperaba por retener a Malena, una actriz que no quería volver a firmar contrato con él. Diógenes le recordaba a Malena todos los pasos que había dado para lanzarla al estrellato y le rogaba un poco de consideración, pero ella lo ignoraba. Más adelante recibía a un conjunto de imitadores de algunas de las estrellas más célebres del cine local, como Libertad Lamarque, Niní Marshall y Pedro López Lagar. Unos años más tarde, en *Cinco grandes y una chica* (Augusto César Vatteone, Artistas Argentinos Asociados, 1950) los Cinco Grandes del Buen Humor parodiaban a las estrellas de la canción de la época.

La reflexión sobre el sistema de estrellas desde la prensa o los mismos films, por otra parte, no era un fenómeno aislado en nuestro país. En el n° 965 de la revista francesa *Cinémonde*, por ejemplo, se publicó un artículo titulado “Une vedette de cinéma se lance comme une marque de cirage”<sup>42</sup> (“una estrella de cine se lanza como una marca de betún”). En el mismo se explicaba el proceso de fabricación y lanzamiento de estrellas cinematográficas, señalando las diferencias que existían entre la industria norteamericana y la francesa. El artículo consideraba a las estrellas como un “producto comercial” perteneciente a una industria:

Le cinéma a ses exploitants, ses intermédiaires, et ces publicitaires, pour lesquels une vedette est un produit commercial, une source de revenus plus o moins considérables. Un film signé Morgan est garanti pour longtemps. Mais sur un écran c'est de l'argent

---

<sup>42</sup> *Cinémonde*, año XXI, n° 965, 30 de enero de 1953, pp. 22-23.

comptant. Avec Gabin c'est bien. Avec Darrieux c'est mieux... (*Cinémonde*, año XXI, n° 965, p. 22).<sup>43</sup>

El texto también reproducía las palabras de los representantes de los artistas, que explicaban los límites de la fabricación de estrellas cinematográficas, afirmando “On ne peut lancer un comédien qui n'a pas de physique ou de talent” (“No podemos lanzar un actor que carezca de físico [atractivo] o talento”). El artículo cerraba con la mención de algunos pasos imprescindibles para alcanzar y sostener el estrellato, entre los cuales se encuentran la toma de fotografías por maestros fotógrafos, los retratos realizados por expertos dibujantes y el correcto trato con la prensa. Pasando al caso de los films, entre las películas extranjeras centradas en la cuestión del estrellato cinematográfico podemos mencionar títulos como *Las modelos* (*Cover girl*, Charles Vidor, Columbia, 1944), *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, Paramount, 1950) y *Una estrella y dos estrellados* (Gilberto Martínez Solares, Producciones Pereda, 1959). El primero es un film protagonizado por Rita Hayworth y Gene Kelly acerca de una bailarina que trabaja en un teatro, a la que se le presenta la oportunidad de dar su gran salto al estrellato. El medio para lograrlo es aparecer en la portada de una revista (de allí el título del film, “cover girl” significa “chica de tapa”). La cinta pone en escena todo el proceso de transformación de la joven para llegar a ser una estrella: maquillaje, peinado, vestuario, iluminación. La muchacha aprende también a posar para las cámaras y a lidiar con periodistas. En *Sunset Boulevard*, por otro lado, Gloria Swanson encarnó a Norma Desmond, una antigua estrella del cine silente que se niega a aceptar que sus años dorados se han terminado. Las características del estrellato y el trabajo en los estudios, incluidos específicamente los *sets* de filmación, aparecen a lo largo de todo el film. *Una estrella y dos estrellados*, por último, narró las desventuras de dos amigos, encarnados por Germán Valdés “Tin Tan” y Marcelo Chávez, junto a María Antonieta Pons. Los sujetos se desviven por trabajar en la industria cinematográfica, lo cual deriva en una serie de hilarantes situaciones en las que se exponen las características de esa industria.

---

<sup>43</sup> “El cine tiene sus empresarios, sus intermediarios y sus agentes publicitarios, para quienes una estrella es un producto comercial, una fuente de ingresos más o menos considerables. Un film de Morgan es garantía por mucho tiempo. Marais en la pantalla es dinero contante y sonante. Con Gabin está bien. Con Darrieux es mejor...” (*Cinémonde*, año XXI, n° 965, p. 22).

A pesar de que el material acerca de las estrellas del cine que circulaba durante el período clásico-industrial era muy abundante, como se desprende de estos ejemplos, los estudios e investigaciones sobre el mismo aún son escasos en nuestro país. La relación entre el volumen y la relevancia de este material, por un lado, y las investigaciones que efectivamente lo abordan, por otro, es aún muy asimétrica.

### **3.2.5. Consideraciones finales**

El recorrido por los estudios acerca de las estrellas y el fenómeno del estrellato nos ha permitido conocer la enorme variedad de materiales existentes sobre el tema. Las perspectivas de abordaje de estos estudios, como hemos visto, han oscilado entre la historia y la teoría, y dentro de este último campo de estudios, entre la semiótica y la sociología principalmente, aunque en los últimos tiempos ha habido lugar también para abordajes desde marcos teóricos como la psicología. En contraste con la gran cantidad de investigaciones que se han publicado en el mundo sobre este tema, en nuestro país el fenómeno de las estrellas aún permanece poco estudiado. Un trabajo fundamental al respecto, el de Gabriela Fabbro (2006), hizo un sustancial aporte a la cuestión al ofrecer un estudio exhaustivo sobre una de las grandes estrellas de nuestro cine clásico, Mirtha Legrand. La obra de Fabbro, sin embargo, presenta ciertas limitaciones en la medida en que aborda a la estrella únicamente desde el estudio inmanente de sus productos audiovisuales, sin atender ni al contexto histórico ni a otras fuentes que consideramos cruciales para este tipo de investigación, como la prensa gráfica de la época y los carteles publicitarios; materiales que contribuyen al desarrollo de la dialéctica papel-actor (Morin, 1964) y por ende resultan cruciales para el estudio de las luminarias del cine. Al vacío que encontramos en nuestro país en cuanto al estudio de las estrellas y el *star-system*, por otra parte, se le agrega el problema de la escasez de estudios centrados en una sola estrella en particular. Esta última cuestión, como hemos visto, vale tanto para nuestro campo académico como para el global, ya que tanto en Argentina como en el resto del mundo aún es poco frecuente la publicación de esta clase de trabajos. La tendencia en los últimos tiempos, sin embargo, es la de equilibrar la balanza a partir de la publicación de algunos estudios de este tipo.

Al tanto de esta situación y en diálogo con ella, esta tesis se propone hacer un aporte que contribuya a reparar el vacío señalado tanto por Shigler (2012) (para el caso internacional) como por Posadas (2009) (para el nacional), en cuanto a estudios sobre

estrellas del cine de carácter académico y focalizados en una figura puntual. Nuestra contribución al conocimiento de *una* de las estrellas del cine clásico-industrial argentino se ha centrado en una de sus figuras más importantes, Zully Moreno. Proponemos, además, un abordaje novedoso para nuestro campo académico, que considera a la estrella como un constructo de carácter transmediático constituido a partir del cruce de diversos textos, entre los que se destacan las películas, los posters publicitarios y la prensa gráfica especializada en espectáculos, y no apenas una figura de naturaleza fílmica.

## 4. De extra a gran estrella. La carrera de Zully Moreno

### 4.1. Introducción: Contexto histórico y condiciones de aparición del *star-system* cinematográfico

A pesar de que la dupla cinematógrafo-estrella parecería haber existido desde siempre, el cine de los primeros tiempos no explotaba figuras estelares. Como ha señalado Roy Armes, “En los primeros quince años de la historia del cine los intérpretes eran anónimos y la estrella desconocida” (1974: 149). Lo que ocurrió después de esos años ha sido objeto de análisis de diversos investigadores, que en líneas generales coinciden en señalar el período 1907-1914 como una etapa clave en el proceso de conformación del sistema de estrellas cinematográficas. Sin embargo, en muchos casos difieren en sus apreciaciones acerca de los hechos determinantes en la creación del sistema, sumándole o restándole importancia a diferentes acontecimientos.

Para Luis Gutiérrez Espada, por ejemplo, el *star-system* nació con el *film d'art* francés, “cuando los intelectuales franceses quisieron dignificar el cine haciendo que los grandes actores del teatro interpretaran las películas, siendo estos actores los que realmente caracterizaban una película y atraían al público” (1979: 333). No obstante, “el *star-system* en su fórmula moderna, como política comercial sistemática y plenamente cinematográfica”, continúa el autor, “nació de los 'independientes' en su lucha contra el trust de la Motion Pictures Patents Company, y sobre todo, por Adolph Zukor, cuando en 1912 fundó junto con Jesse Lasky la Famous Players Film Company con el lema 'Actores famosos en filmes famosos’” (Ídem).

Tom Gunning (1994) coincide en destacar la importancia del *film d'art* y su influencia en el cine estadounidense, pero no considera que el rol de los productores independientes haya sido crucial. El autor señala que la llegada de los *films d'art* a los Estados Unidos

consiguió que las productoras americanas se volcaran en contratar a las estrellas de teatro. Una respuesta americana a la experiencia francesa, donde los actores del teatro aportaban su nombre y su prestigio a las películas de su país, no podía hacerse esperar. La Edison Company fue pionera a este respecto ... El hecho de que fuera Edison el primero en dar publicidad a sus actores demuestra que la opinión tradicional de que las productoras que pertenecían a la Motion Pictures Patents Company (MPPC) –una fusión de productoras dominada por Edison y la Biograph- se habían negado a hacer publicidad para sus estrellas,

y que fueron los productores independientes como Laemmle los primeros en hacerlo, no deja de ser una tontería. En 1909 otras productoras de la MPPC también empezaron a anunciar a sus actores (1994: 47).

Para Gunning la competencia entre el trust de la Motion Pictures Patents Company y la empresa Famous Players Film Company no fue tan determinante para la creación y difusión de estrellas como otros factores más ligados a aspectos de la puesta en escena, las estrategias de comunicación y la respuesta del público. Desde su punto de vista la estrella de cine fue el resultado de “un complejo entrelazado entre el nombre, una fisonomía reconocible, un cambio de estilo artístico y una nueva manera de interpretación” (1994: 43). Con respecto a la cuestión del nombre, la inexistencia de fichas técnicas en los films hasta el año 1913 hacía imposible el reconocimiento pleno, por parte del público, de sus actores preferidos. La identidad de los intérpretes aún era un misterio, y el modo de salvar ese inconveniente fue bautizar a los actores con el nombre de la empresa productora en la que trabajaban. Así, Florence Lawrence (actriz señalada habitualmente como la primera estrella de cine, seguida inmediatamente por Mary Pickford) se hizo famosa en un primer momento como la “Chica Biograph”. Para el autor el cambio de este apodo por el verdadero nombre de la actriz fue un factor clave para la creación del *star-system*, en la medida en que implicó un paso más en el proceso de reconocimiento de los intérpretes por parte del público (Ídem). El interés de los espectadores por la identidad de los actores, por otra parte, no fue un fenómeno casual para Gunning. El investigador señala que la curiosidad por los actores de cine fue una consecuencia del cambio en el estilo de la puesta en escena que impulsó David Wark Griffith. Desde su punto de vista la importancia que este realizador le otorgó al rostro a través del primer plano hizo mucho más sencilla la tarea de reconocer los rasgos de cada actor o actriz. Además, su desarrollo de un estilo narrativo centrado en el personaje permitió darles a éstos una mayor caracterización, otorgándoles un perfil psicológico. Las nuevas técnicas de expresión que pusieron en juego los intérpretes, pasando un estilo histriónico a uno más verosímil, y por ende generando una sensación de mayor “intimidad” con los espectadores, también favorecieron el surgimiento de la estrella. A ello se le sumó la difusión de fotografías y notas periodísticas en revistas para admiradores y la publicidad; todo ello sostenido en la devoción del público por las actrices (Ídem).

Desde la perspectiva de Roy Armes (1974) el nacimiento de la primera estrella de cine está fuertemente ligado a los últimos factores que menciona Gunning. Para este autor se trató de la combinación de una maniobra publicitaria y una demostración de fanatismo por parte del público. El autor explica el origen del estrellato de la siguiente manera:

La invención de la estrella puede trazarse con gran exactitud. Aunque nunca lleguemos a saber con precisión en qué consiste la cualidad de estrella, el nacimiento de la primera estrella americana carece de misterio. Fue en 1910, como resultado de una maniobra publicitaria urdida por el hombre que fundó el primer estudio moderno, Carl Laemmle. En aquella época Laemmle era jefe de la Independent Moving Picture Company of America (IMP para abreviar) y, como su colega William Fox, pasaba sus apuros en la lucha contra el trust de Edison. Para sobrevivir, los independientes necesitaban algo extra, y fue Laemmle quien lo encontró. Se hizo circular (probablemente por el mismo Laemmle) el rumor de que Florence Lawrence, la actriz recientemente contratada, había muerto. Laemmle replicó en el *Motion Picture World* con un aviso titulado “Desbarataremos una mentira”, en el que decía que la historia del fallecimiento de Miss Lawrence “la chica IMP, antes conocida como la chica Biograph” era “la más negra y, al mismo tiempo, la más absurda mentira que han hecho circular los enemigos de la IMP”. Para demostrar cuán absurda era, decía Laemmle, había preparado la llegada de Miss Lawrence y su partenaire, King Bagott, a la estación de ferrocarril de St. Louis. La multitud que acudió a saludarla superó a la que la semana anterior había recibido al Presidente de los Estados Unidos. La gente se apiñó en torno a Miss Lawrence, desgarró su ropa para conseguir un recuerdo... y la estrella acababa de nacer (Armes, 1974: 151).

Desde ese entonces, prosigue Armes, el público quiso saber el nombre de los intérpretes. Asegurada la fama personal de los actores y actrices, éstos pudieron exigir *cachets* cada vez más elevados. De allí en más, una combinación de publicidad, primeros planos, aura y un sistema de estudios garantizaron la existencia de las *stars*. El gran ausente en el proceso de creación de estrellas, según este autor, es el talento, una cualidad que considera innecesaria para devenir estrella de la pantalla grande. Lo que suplanta al talento es el aura, el misterio, el magnetismo que emana la estrella (Ídem).

A contramano de la versión que asegura que el episodio protagonizado por Florence Lawrence en 1910 significó la puesta en circulación, por primera vez, del nombre real de un intérprete, Richard DeCordova (1990) asegura que ya en 1909 las empresas Edison y Kalem nombraban a sus actores, creando de esta manera “personalidades de la imagen”. Estas personalidades, explica el autor, eran figuras

conocidas únicamente por su trabajo en las películas. A partir de 1913, con la difusión pública de la vida privada de estas figuras, nació el discurso de la “estrella”. Janet Staiger (1991), por otra parte, también desmiente la versión de que Florence Lawrence fue la primera actriz cuyo nombre real se dio a conocer entre el público. La autora asegura que en 1909 la empresa Edison comenzó a promocionar a sus actores y que en 1911 comenzó a nombrarlos en los créditos de sus films.

Al tiempo que iban naciendo las primeras estrellas del cine norteamericanas fueron apareciendo otras figuras de características estelares similares en otras cinematografías, como la danesa, de donde surgieron Asta Nielsen y Theda Bara, y la italiana, de donde surgieron Lyda Borelli y Francesca Bertini (Gubern, 1994; Morin, 1964). La cuestión de la exhibición también tuvo incidencia en la creación y el desarrollo del sistema de estrellas: como explica Alexander Walker (1970), la inauguración dos “palacios del cine” en Broadway con capacidad para cinco mil personas entre ambos, en 1914, impulsó fuertemente a las estrellas de ese medio. Así, entre 1913/14 y 1919 la estrella se cristalizó simultáneamente en los Estados Unidos y en Europa (Morin, 1964). Hacia 1919, señala Edgar Morin, “el contenido, la realización y la publicidad de los films giran en torno de la estrella. El *star-system* estará de ahora en adelante en el corazón de la industria cinematográfica” (Morin, 1964: 16). Ese mismo año las superestrellas del momento Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y Mary Pickford crearon junto al realizador David Wark Griffith su propia empresa, United Artists (Artistas Asociados), la primera compañía de esta clase integrada por estrellas de cine (Surowiec, 2000).

El período que se inició a continuación, entre 1920 y 1931/32, constituyó para Morin la “era gloriosa” del sistema, con estrellas sublimes y excéntricas como Greta Garbo, Pola Negri y Rodolfo Valentino, figuras que en términos del autor “viven muy lejos, muy por encima de los mortales. Queman su vida en el capricho y en el juego. Se aman entre sí, se desgarran entre sí, y sus amores confundidos son tan fatales en la vida como en el cine. Ignoran el matrimonio, salvo para casarse con príncipes y aristócratas” (Morin, 1964: 17). No eran presentados, evidentemente, como seres humanos iguales a los demás, sino como figuras de una naturaleza diferente a la del común de los mortales.

Ya en la década del treinta, continúa Morin, una serie de factores transformó el panorama del medio cinematográfico. En primer lugar, los géneros que anteriormente se hallaban bien diferenciados comenzaron a mostrar signos de cruce, y temas como el amor empezaron a aparecer en diversas categorías de films. Así, desde la perspectiva de



Morin las películas se volvieron más “realistas” y “psicológicas” (1964: 18). La explicación de este fenómeno se halla, según el autor, en la voluntad de ampliar la franja de público espectador de las cintas. La inclusión del sonido, asimismo, también contribuyó a acortar la distancia entre lo real y lo irreal, promoviendo un mayor realismo en las representaciones. Así es como en las películas del treinta “la verdad concreta de los ruidos, la precisión y los matices de las palabras ... determinan un clima 'realista'” (1964: 18). A esas novedades se les sumaron, por último, la imposición del *happy end* (como respuesta a los efectos de la Gran Depresión), el surgimiento de un género nuevo, el de la comedia alegre -a partir de *Sucedió una noche (It happened one night, Frank Capra, Columbia, 1934)*- y la presentación de temas sociales en films como *Furia (Fury, Fritz Lang, Metro-Goldwyn-Mayer, 1936)* y *El secreto de vivir (Mr. Deeds goes to town, Frank Capra, Columbia, 1936)* (Ídem). Para Morin todos estos cambios estuvieron dominados por una tendencia general hacia el aburguesamiento de la imaginación cinematográfica. “El realismo, el psicologismo, el *happy end*, el humor, revelan precisamente la transformación burguesa de lo imaginario”, expresa el autor (1964: 20). En sintonía con ese proceso de aburguesamiento, a partir de 1931 las estrellas de cine también operaron una transformación y se volvieron más “humanas”, bajando del pedestal simbólico en el que se las había situado y pasando a ser, a partir de entonces, mediadoras entre el mundo de la fantasía y el mundo de la vida cotidiana (Ídem).

A partir de los años cuarenta, continúa Morin, se desarrollaron en el marco de esa nueva perspectiva burguesa dos arquetipos que sintetizaron aquellos que habían dominado en las pantallas durante la década anterior. La *good-bad-girl* fue uno de ellos, que sintetizó elementos de la *vamp*, de la enamorada y de la virgen (Ídem). En la explicación del autor,

la *good-bad girl* tiene un *sex-appeal* igual al de la *vamp*, en la medida en que se presenta bajo las apariencias de la mujer impura: vestidos ligeros, actitudes audaces y cargadas de sobreentendidos, profesión equívoca, amistades equívocas. Pero el final del film nos revelará que ella ocultaba todas las virtudes de la virgen: alma pura, bondad natural, corazón generoso (Morin, 1964: 29).

Junto al arquetipo de la *good-bad-girl* apareció, claro, el del *good-bad-boy*. Esta última figura operó una síntesis entre el “antiguo bruto bestial” y el “buen justiciero”

(Ídem), y tuvo entre sus máximos exponentes a Humphrey Bogart, Clark Gable y Gary Cooper. A modo de conclusión Morin afirma lo siguiente:

La nueva síntesis de lo *bad* y lo *good* suscita los nuevos grandes ídolos de la pantalla. Reanima la divinización de la estrella al inscribirse por entero en la gran corriente de profanación. En el curso del encuentro químico de lo *good* y lo *bad* al mismo tiempo que se cristaliza el nuevo complejo de lo *good-bad* se libera una inmensa energía erótica que se propaga por toda la pantalla. ... Todas las nuevas estrellas están erotizadas, mientras que antaño la virgen y el justiciero tenían una pureza digna de María o de Lohengrin, y la *vamp* o el malvado fijaban sobre ellos el arraigo bestial o destructor de la sexualidad.

La evolución, entonces, es general: erotización mayor, humanización “realista”, multiplicación y nuevas combinaciones tipológicas de las estrellas (Morin, 1964: 32).

Los años treinta y cuarenta, por otro lado, fueron aquellos que vieron establecerse en Hollywood el sistema de estudios, concentrado en cinco empresas grandes (Warner Bros., Paramount, RKO, Loew's – MGM y 20th Century Fox) y tres menores (Columbia, Universal y United Artists). Durante esa época lo habitual era que los estudios contrataran a las estrellas por largos períodos de tiempo. Los ejecutivos de las empresas luego podían tomar decisiones acerca de los *castings* de las *stars* y analizar la posible cesión de estrellas contratadas a otros estudios (Mc Donald, 2001).

Durante los años cincuenta el sistema de estudios hollywoodense experimentó una reorganización. No desapareció por completo el sistema de contratos, pero la contratación a largo plazo dejó de ser rentable para los estudios y en su lugar comenzó a implementarse un sistema de contratación de estrellas por película. Esto acarreó una serie de consecuencias para las luminarias de la pantalla. Por un lado, éstas pudieron determinar con mayor flexibilidad sus trayectorias profesionales. Por otro lado, la organización de la producción alrededor de varios proyectos cinematográficos significó para los estudios la necesidad de que cada uno de ellos fuera exitoso. Esto benefició a las estrellas, que pasaron a ser sinónimo de garantía frente a la posibilidad de un fracaso comercial y por ende pudieron reclamar *cachets* más abundantes. No obstante estas ventajas, la cantidad de películas producidas descendió al tiempo que aumentaron sus costos, todo lo cual redujo la oferta laboral para las *stars* (Ídem). Mientras tanto, aparecieron novedades tecnológicas como el color y la pantalla cinemascopio. Las figuras femeninas, por otra parte, se volvieron en gran medida voluptuosas y sensuales, tanto en Estados Unidos como en Europa. Los casos de Marilyn Monroe, Brigitte

Bardot, Gina Lollobrigida y Sofía Loren son emblemáticos de esta mutación (Morin, 1964).

Los años sesenta, finalmente, marcaron el declive del *star-system* clásico para dar lugar a nuevas formas de estrellato. Vicente Sánchez Biosca y Vicente Benet han señalado al respecto lo siguiente:

... si el cine de los primeros tiempos apostó por el estrellato del cinematógrafo mismo, o más tarde, de la productora, y el cine clásico consolidó el *star-system*, no debemos llamarnos a engaño: la estrategia de la estrella se desplazó en los años sesenta al director (Hitchcock es el caso más palpable, pero tras él se recuperaron como “autores” otros que no lo habían sido en su época: John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang y un etcétera casi innumerable) o en otros casos se centró en un dudoso personaje sin apoyatura en un actor o con indiferencia hacia quien lo encarnó (Lassie, Freddie Krueger o Tom y Jerry) (1994: 10).

Siguiendo el planteo de Sanchez Biosca y Benet, para Román Gubern (1994) la muerte de Marilyn Monroe en 1962 puede leerse como el punto de inflexión entre la era dorada del sistema de estrellas clásico y la moderna era de los directores-estrella.

Ya en la década siguiente, los setenta, quedó demostrado para este último autor que “los efectos especiales podían desbancar a los seres humanos como estrellas de una película” (Gubern, 1994: 17). La escenografía cósmica y los dos robots que integran el conjunto de protagonistas de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, Lucasfilm, 1977) fueron para él dos de las pruebas más claras de esta transformación. A pesar del declive del sistema de estrellas clásico, en términos de Gubern gran parte del capital simbólico creado por el *star-system* clásico sobrevivió a su ruina, como ciertas tipologías y formas de caracterización de los personajes. De esta manera,

Los *blue jeans* de James Dean han pervivido en otras piernas, como signo de independencia e inconformismo. Mientras que la estirpe del *latin lover* fundada por Rodolfo Valentino prosigue con buena salud en John Travolta y Antonio Banderas, a la vez que el atlético aventurero Douglas Fairbanks ha hallado un descendiente hipertrófico en Arnold Schwarzenegger, en sintonía con el actual culto al *body-building*. La rubia incendiaria a lo Jean Harlow (quien solía prescindir de la ropa interior) ha encontrado, por su parte, su eco en la rubia Sharon Stone sin bragas de *Basic instinct* (*Instinto básico*, 1992). Su colega Madonna redescubre, en cambio, la ropa interior prostibularia que ya había puesto en circulación Mae West y se ha hecho colocar un diente de oro como cita y homenaje a la olvidada Dita Parlo. Y en el capital semiótico de la pantalla se han instalado

definitivamente algunos significantes visuales de gran pregnancia simbólica, como el impermeable que expresa la soledad del personaje (Humphrey Bogart, Michèle Morgan), o las gafas negras como emblema de hipocresía y de doblez, o el vaso de whisky como compañero para la autorreflexión (Gubern, 1994: 23).

Toda esa iconografía simbólica fue para el autor, al menos hasta mediados de la década del noventa, la herencia que el *star-system* clásico dejó en el cine mundial.

El desarrollo del sistema de estrellas cinematográficas en nuestro país, por otra parte, presentó varios puntos de contacto con el desarrollo de este sistema en Estados Unidos y en Europa. Como han explicado Claudio España (2000) y Paulo Antonio Paranaguá (2000b), los orígenes del estrellato cinematográfico argentino también están ligados al teatro, así como a la radio y a la industria discográfica. Desde el comienzo de la industrialización de nuestro cine fue habitual la explotación de figuras ya conocidas en esos medios. El caso de *Tango!* (Luis Moglia Barth, Argentina Sono Film, 1933) es emblemático en ese sentido. España afirmó que la producción de este film se propuso

... incluir en el elenco a la mayoría de las figuras más populares de entonces en el teatro, en la radio aún incipiente y en el disco, que iba consiguiendo difusión hogareña. Anotaron nombres: Pepe Arias, amigo de los nocherniegos de la confitería Richmond (al terminar su actuación en el Maipo, también Pepe Arias cruzaba la calle, en un tiempo en que los cafés eran el escritorio de trabajo de los artistas y de sus artífices comerciales); Libertad Lamarque, voz número uno en los discos RCA Victor; Tita Merello, que se había revelado muy popular hacia 1929 en una participación en la puesta de *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza (también Libertad Lamarque estuvo en ese elenco); Luis Sandrini, un joven desconocido hasta poco antes, que calentaba las funciones de la compañía de Enrique Muiño y Elías Alippi en la versión de *Los tres berretines*, pieza de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, estrenada pocos meses antes. Las chicas del Maipo, Meneca Tailhade y Alicia Vignoli; y las voces mayores de canto y encanto popular, Azucena Maizani, Mercedes Simone y Alberto Gómez (se había pensado en Charlo pero no aceptó); además de las orquestas de tangos de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Edgardo Donato, Ernesto Ponzio y Bazán. No podía faltar el rey del tango bailado, José Ovidio Bianquet, “El Cachafaz”. El sueño de Mentasti se cumplió, con ese elenco completo y jamás vuelto a reunir. Como en los films musicales norteamericanos nacidos con el sonoro, *Tango!* debía ser una cabalgata de números interpretados por figuras del decir porteño más representativo (España, 2000: 27).

Así, a partir de esta producción, pionera además en la utilización de sonido impreso en la película y piedra fundamental para el proceso de industrialización del cine nacional que se impondría rápidamente, “se instala el principio de la estrella como punto de interés de los públicos” (Manetti, 2014: 23). La gran mayoría de los intérpretes de *Tango!* llevaron adelante, durante las décadas siguientes, exitosas carreras como actores y actrices, llegando a ser verdaderas estrellas de la pantalla grande, tanto en nuestro país como en el exterior. Desde el punto de vista de España, “la industria que arrancó en 1933 con *Tango!* tenía la clara necesidad de conformar un *star-system*, como en las cinematografías avanzadas” (2000: 57). Según este autor fue Luis Sandrini el primero en ocupar ese lugar, seguido inmediatamente por Libertad Lamarque. *Tango!* les había brindado a ambos el modelo que después eternizaron: como en ese film, Sandrini fue siempre el muchacho humilde, de barrio, algo infantil y asexuado; y Libertad Lamarque la mujer compungida, que expresa su sufrimiento a través del canto. Siguiendo los pasos de Sandrini y Lamarque otras estrellas se fueron instalando en el firmamento cinematográfico argentino: Pepe Arias, Tita Merello, Mecha Ortiz, Enrique Muiño, Ángel Magaña y Niní Marshall, entre muchos otros (Ídem).

La adopción por parte de la industria local de un modelo de representación inspirado en el estilo hollywoodense, por otra parte, hizo que se pusieran en práctica una serie de recursos que, como hemos visto, varios autores señalaron como fundamentales para la conformación de un sistema de estrellas. Nos referimos a cuestiones tales como la presentación de personajes con un perfil psicológico definido, la implementación del primer plano, la inversión en publicidad y la puesta en circulación de fotografías e información personal de los actores y actrices a través de la prensa gráfica; puntos a los que atenderemos en esta tesis a partir del caso puntual de Zully Moreno.

Las décadas del treinta y cuarenta vieron florecer a los grandes astros y estrellas de nuestra cinematografía. Al margen de su circulación en el mercado local, las estrellas argentinas fueron además las primeras *stars* latinoamericanas que consiguieron ir más allá de su país de origen, una vez finalizada la experiencia de cine hispano que llevó adelante la industria de Hollywood en los inicios del sonoro (Paranaguá, 2000b).<sup>44</sup> Los

---

<sup>44</sup> Paranaguá (2000b) sostiene que el primer *star-system* latino trasnacional fue creado por compañías hollywoodenses durante el período de transición entre el cine mudo y el sonoro. En aquel entonces se inició en los Estados Unidos la producción de películas en español destinadas al público hispanoparlante. Ese cine incorporó actores y actrices argentinos, como Carlos Gardel y Mona Maris; mexicanos, como Rosita Moreno y José Mojica; y españoles, como Rosita Díaz Gimeno, Conchita Montenegro y Lupe

casos de Libertad Lamarque y Niní Marshall son los más emblemáticos en este sentido. La primera se consagró en Argentina con la trilogía *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1937) -todas bajo la dirección de José Agustín Ferreyra y la producción de SIDE- y prosiguió más adelante con una exitosísima carrera en México, donde rodó alrededor de cuarenta películas. Niní Marshall, por su parte, encarnó durante su carrera a los inolvidables personajes Niní, Catita y Cándida. En México explotó a este último personaje, una empleada doméstica gallega, en films como *Una gallega en México* (Julián Soler, Filmex, 1949), *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, Filmex, 1951) y *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, Ultramar Films, 1951), entre otros.

Hacia mediados de los años cincuenta el modelo clásico-industrial comenzó a mostrar signos de crisis en nuestro país, con el surgimiento de nuevos modelos estéticos en manos de nuevos realizadores (Fernando Ayala, Leopoldo Torre Nilsson) y la aparición de una serie de inconvenientes que debieron enfrentar las diversas empresas productoras. Además, entre los actores y actrices de la pantalla grande comenzaron a verse caras nuevas: Elsa Daniel, Leonardo Favio, María Vaner y Graciela Borges, entre otros, fueron los rostros de un cine argentino cada vez más moderno (Sala, 2015). Así como Román Gubern (1994) interpretaba la muerte de Marilyn Monroe como una bisagra entre la era de las estrellas hollywoodenses clásicas y la era de los directores-estrella, Claudio España encontró en el fallecimiento del actor local Enrique Muñío, ocurrido el 24 de junio de 1956, el fin de una era para nuestra cinematografía, aquella “de la industria, los modelos genéricos y las estrellas de brillo indiscutible” (2000: 58).

Durante los años sesenta se consolidaron y profundizaron los cambios comenzados a mediados de la década anterior, y todo el panorama cinematográfico nacional se transformó. Los sesenta no implicaron para el cine argentino algo muy diferente de aquello que señalaban Sánchez Biosca y Benet (1994) para el cine europeo: la noción clásica de estrella mutó y comenzó a dirigirse, al menos en parte, hacia los realizadores, que pasaron a ser desde entonces las verdaderas figuras estelares de los

---

Vélez, que llegaron a ser grandes estrellas. Pasada esa experiencia de cine hispano las primeras estrellas latinoamericanas que se dieron a conocer más allá de su lugar de origen surgieron de los estudios de Buenos Aires.

films. La recuperación de conceptos como el de “autor”, proveniente de la teoría francesa, resultó clave en este movimiento.<sup>45</sup>

## 4.2. Los inicios de Zully (1938-1943)

De las múltiples estrellas que poblaron las pantallas argentinas durante el período clásico-industrial Zully Moreno fue una de las más importantes. Nació el 17 de octubre de 1920 en Villa Ballester con el nombre de Zulema Esther González, y desde muy joven se dedicó a diversos oficios: fue modista primero, modelo después y finalmente actriz (Posadas, 2009).<sup>46</sup> Aunque siempre negó haber trabajado en teatro hay fuentes que señalan un fugaz paso por las tablas, primero en el Teatro General San Martín y más adelante en el Maipo (Ídem),<sup>47</sup> a lo que se le sumó una breve incursión en la radiofonía.<sup>48</sup> Su carrera artística, sin embargo, en líneas generales fue casi exclusivamente cinematográfica, a contramano de lo habitual en los actores y actrices de aquel entonces, que solían circular por diversos medios. Sus inicios en el cine fueron paulatinos: a diferencia de muchas de sus colegas no fue lanzada como estrella repentinamente sino que comenzó como extra sin diálogos y de a poco fue conquistando papeles más complejos. A pesar de la simplicidad de sus primeras incursiones en el cine consiguió desde el principio de su carrera ir delineando un perfil bastante definido, que con el tiempo se complejizó hasta llegar a la imagen de mujer sofisticada con la que sería recordada por generaciones. Fue así como logró ir configurando muy tempranamente un modelo de mujer moderna, atractiva y seductora. En esos primeros años la comedia fue uno de sus terrenos más visitados, aunque esto varió mucho con el correr del tiempo: años más tarde encontraría la consagración como heroína de melodramas. Su paso por Argentina Sono Film y su encuentro con el realizador Luis César Amadori durante esos años fueron dos eventos claves en su vida laboral y

---

<sup>45</sup> La propuesta del director como autor del film fue fundamental en el proceso de modernización del cine argentino, pero no circuló por todo el campo cinematográfico por igual. Como explica Claudio España (2005), la modernidad cinematográfica argentina admitió dos tendencias, una vanguardia estética y una vanguardia política, siendo la primera la que llevó la figura del director a un plano “estelar”.

<sup>46</sup> Véase también: *Radiolandia*, año XVII, n°802, 31 de julio de 1943.

<sup>47</sup> Véase también:

-*Ídolos del cine. Zully Moreno*, año II, n° 86. Madrid, Prensa Gráfica, 1958, pp. 12 y 19.

-*Radiolandia*, año XVI, n° 721, 10 de enero de 1942.

<sup>48</sup> *Antena*, año XI, n° 602, 3 de septiembre de 1942. *Antena*, año XV, n° 615, 3 de diciembre de 1942.

personal. En la Sono logró ser contratada, a partir de *El Profesor Cero* (Luis César Amadori, 1942), para participar en varias producciones de la empresa (Manetti, 2000).<sup>49</sup> Con Amadori contrajo matrimonio unos años después, en 1947, y a partir de ese entonces forjaron una carrera en conjunto. A comienzos de los años cuarenta (más precisamente a partir de *Soñar no cuesta nada*, de 1941) Amadori había convenido con Argentina Sono Film no cobrar su trabajo de director y guionista en las películas que costaran entre 100.000 y 110.000 pesos, y tomar, en cambio, acciones de la compañía (Manetti, 2000); lo cual significó para Zully estar casada con uno de los dueños de la empresa productora en la que trabajó la mayor parte de su vida. A pesar de esta evidente ventaja, Zully tenía en su haber un amplio recorrido en el medio cinematográfico antes de transformarse en la señora de Amadori. Sus primeras actuaciones en el cine tuvieron lugar fundamentalmente en películas de los Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), y también participó en producciones de Lumiton, Corporación Cinematográfica Argentina, Patria Films y San Miguel-Interamericana. Durante esos primeros años en la industria del cine consiguió también ir posicionándose paulatinamente en los medios gráficos especializados, así como imponer su imagen en los carteles publicitarios de las películas.

El año 1938 marcó el inicio de su actividad cinematográfica. Ese año participó como extra en dos películas dirigidas por Manuel Romero, *Gente bien* (Lumiton) y *Mujeres que trabajan* (EFA), en las que no tuvo parlamentos ni figuró en los créditos. César Maranghello (2000a) afirma que también tuvo una participación como extra en *Un señor mucamo* (Enrique Santos Discépolo, EFA), aunque otras fuentes, como el trabajo de Abel Posadas (2009) y la biografía de Zully publicada en la revista española *Ídolos del cine*, desmienten esa versión.<sup>50</sup> Al año siguiente consiguió decir algunas líneas en un par de películas y empezar a ser nombrada en los créditos. Estos importantes avances en su carrera fueron acompañados de una clara voluntad de mostrarla como un modelo de mujer atractiva, como puede advertirse

---

<sup>49</sup> Cabe destacar que si bien todas las fuentes coinciden en que Zully fue contratada por Argentina Sono Film en 1942, no está claro cual fue la película que motivó la contratación. Manetti señala *El profesor Cero*, mientras que el testimonio de Atilio Mentasti indicó que la oferta de contrato ocurrió después de haber visto a la actriz en una película en la que aparecía en traje de baño (España y Rosado, 1984). De ser correcto el dato de Mentasti, el film debería ser *Historia de crímenes* (Manuel Romero, Lumiton, 1942), una película posterior a *El profesor Cero*.

<sup>50</sup> *Ídolos del cine. Zully Moreno*, año II, n° 86. Madrid, Prensa Gráfica, 1958.



fundamentalmente en *Cándida* (Luis Bayón Herrera, EFA, 1939). Allí tuvo una pequeñísima participación en una secuencia ambientada en una romería, en la que Jesús (Augusto Codecá) pierde de vista a Cándida (Niní Marshall) entre la multitud e intenta localizarla. Una mujer a la que conoce (Zully Moreno) pasa casualmente a su lado y mantiene con él el siguiente diálogo:

Ella: ¡Adiós, Jesús!

Jesús: ¡Adiós, churrasca!

Ella: ¿Cómo tan solito?..

Jesús: Estoy buscando a Cándida.

Ella: Recién estaba en la calesita.

Jesús: ¡Gracias!

La intervención de Zully en ese film fue muy menor, ya que se limitó a esa única escena, en la que su personaje no tenía nombre. Su verdadera identidad, por otra parte, no figuró en los créditos finales. A pesar de que su participación en la película fue claramente secundaria es evidente que ya desde ese momento se pretendió explotar su imagen de mujer atractiva: “churrasca”, el adjetivo que le asigna Jesús, es en lunfardo una mujer joven y bonita. Ella, por su parte, no pierde la oportunidad de coquetear con él preguntándole cómo puede ser que se encuentre “tan solito”. Hay una anécdota interesante con respecto a la participación de Zully en *Cándida*. Niní Marshall, su protagonista, afirmó a los autores de *Reportaje al cine argentino* (Calistro y otros, 1978) que en el rodaje del mismo

Había una extra que era una belleza, con el pelo negro y tremendas trenzas; una lindísima muchacha que estaba de extra en la película. Yo se la señalé a Bayón: “Óigame, Bayón, ¿por qué no le da un bocadillo a esa chica, para que nos adorne la película?” Y así fue, le dio los bocadillos, uno en un barco que me traía de España y otro en una feria de diversiones. Esa preciosa muchacha fue luego Zully Moreno; por eso ella siempre dice que yo soy su madrina cinematográfica (Calistro y otros, 1978: 115).

Refiriéndose a Zully como “belleza”, “lindísima muchacha”, “preciosa muchacha” e incluso “adorno”, Niní dejó en claro que las cualidades físicas de la actriz

jugaron un papel clave en su carrera desde sus inicios en el medio.<sup>51</sup> Y Bayón Herrera, como hemos visto, no solamente le dio unos parlamentos en la película por considerarla bonita, sino que los incluyó en un diálogo que apuntó a señalar la belleza de la actriz de modo explícito. *Cándida* se estrenó en Buenos Aires el 4 de octubre de 1939 (Di Núbila, 1959).

En *Bartolo tenía una flauta* (Antonio Botta, Corporación Cinematográfica Argentina), el otro film de 1939 en el que participó, consiguió por primera vez interpretar un personaje con nombre propio, Beba. Allí tuvo apenas dos apariciones, una primera sin diálogos y una segunda en la que mantuvo una brevísima conversación con la protagonista del film, Herminia Franco. Aunque en este caso no se insistió tanto en su carácter de mujer atractiva, se la caracterizó con un vestuario prolijo y femenino. En su primera aparición lució un sombrero, mientras que en la segunda su cabello, de color negro, apareció adornado con una flor blanca. Con esta película logró, además, aparecer citada en los créditos finales por primera vez. Su nombre apareció detrás de otros siete actores, encabezados por el astro del film, Luis Sandrini. La cinta se estrenó en Argentina el 8 de noviembre de 1939 (Ídem).

El año 1940 también fue crucial en la carrera de Zully, ya que fue entonces cuando consiguió lo que toda actriz con aspiraciones de ascenso anhela: el primer plano de su rostro. Al margen de una breve participación como extra en *Azahares rojos* (Edmo Cominetti, Patria Films), tuvo un papel bastante más elaborado que sus anteriores roles en *De México llegó el amor* (Richard Harlan, EFA), un film con números musicales a cargo del astro mexicano Tito Guízar y la cancionista argentina Amanda Ledesma, donde obtuvo el codiciado *close-up*. Junto con su aparición en primer plano tuvo además la posibilidad de interpretar un personaje con un perfil psicológico bien definido, algo que no le había ocurrido hasta ese momento, y seguir construyendo una imagen de mujer bella, seductora y de armas tomar. El hecho de compartir set con Guízar, por otro lado, fue sin lugar a dudas beneficioso para su carrera. El actor, que había pasado por el cine hispano de Hollywood, se había vuelto mundialmente célebre a

---

<sup>51</sup> El “primer bocadillo” al que se refiere Niní (el de la escena del barco), por cierto, no aparece en la película. Es posible que la actriz se haya confundido al narrar la anécdota o que la escena haya sido eliminada del film en la etapa de montaje.

partir del éxito rotundo del film mexicano *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, Producción Bustamante-Fuentes, 1936).<sup>52</sup>

*De México llegó el amor* narró la historia de Guillermo Peña (José Olarra), un hombre de alto poder adquisitivo que de pronto se encuentra en serios problemas económicos. Su mujer Olga (Pepita Muñoz) y su hija Mercedes (Amanda Ledesma) son caprichosas y despilfarran el dinero de la familia convencidas de que son ricas, ya que no saben nada de los inconvenientes que en realidad están atravesando. Un día Don Guillermo se presenta en la casa de Mario Palacios (Tito Guízar), su principal acreedor hipotecario, para decirle que no podrá pagar la hipoteca de su estancia, que a esa altura es lo único que le queda. Palacios le propone a Don Guillermo no quitarle la estancia sino convertirse en socios, y llevarlo a trabajar allí con toda la familia. El hombre acepta encantado, a pesar de las quejas de su mujer. Mientras tanto, Mercedes y Mario se conocen en una fiesta de carnaval. Ambos están disfrazados con antifaces, y él lleva además un típico traje mexicano. Mario seduce a Mercedes sin decirle su nombre y le pregunta por su domicilio, para enviarle cartas. Cuando ella le indica la dirección de la estancia, él comprende que se trata de la hija de su socio. Durante un tiempo le escribe firmando solamente como “Mexicano”. Al enterarse Mercedes de que el “Mexicano” no es ni más ni menos que Mario, el socio de su padre que vive con ella en la misma estancia, se indigna con él por haberla engañado, ocultándole su identidad. En pleno conflicto entre ambos aparece el personaje de Zully, Carmencita, una amiga de Mercedes que llega de visita a la estancia junto a dos amigas más y sufre con ellas un accidente con el auto justo cuando están arribando a la casa de los Peña. Tras el siniestro debe permanecer en cama durante un tiempo, recuperándose. Carmencita se interesa por Mario desde el instante en que lo conoce, y rápidamente demuestra ser una chica seductora que no vacila en tomar la iniciativa para conquistarlo. Como el objeto de su deseo es el hombre que también le gusta a su amiga Mercedes, esta última se

---

<sup>52</sup> La película se estrenó en la ciudad de México en 1936 y enseguida batió un récord de taquilla. Un mes después fue estrenada en New York, donde fue elogiada por el periódico *The New York Times*, y más adelante en Los Ángeles, donde “fue promovida en *La Opinión* como prototipo de un nuevo cine mexicano de calidad adecuada para competir con cualquier producción de Hollywood” (Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011: 30). La película se convirtió en la primera producción cinematográfica mexicana estrenada en mercados angloparlantes con subtítulos en inglés. Su éxito dio pie a nuevas actividades comerciales del cine mexicano en Estados Unidos: diversas empresas distribuidoras pronto establecieron sucursales en ciudades como San Antonio, El Paso, Los Ángeles y New York. *Allá en el rancho grande* fue sumamente exitosa, asimismo, en América Latina y Europa (Ídem).

enfurece de celos cuando los ve coqueteando. Si bien ha sufrido realmente un accidente automovilístico, Carmencita está mucho menos grave de lo que aparenta estar, y exagera la fragilidad de su salud para captar la atención de Mario. Él la había llevado en brazos desde el auto hasta la casa el día del siniestro, en una escena en la que sucedía el siguiente diálogo:

*[Entra Mario a la casa con Carmencita en brazos]*

Mercedes (*reconociendo a su amiga*):- ¡Carmencita!...

Carmencita (*mirándola e incorporándose*):- ¡Merceditas!... (*Mira de nuevo a Mario con coquetería y finge volver a desvanecerse, apoyando su cabeza en los hombros de él. Quedan ambos en primer plano*).

Mercedes (*a Mario, enojada*):- No le falta más que el antifaz, mantener el incógnito y escribirle una carta...

Mario (*a Mercedes*):- Y para qué, ¡si ya la tengo en mis brazos!..

*[Mercedes lo mira furiosa. Llevan a Carmencita a descansar].*

En la escena siguiente, Mercedes y sus amigas juegan al ping-pong al aire libre. Al fondo, una sombrilla cubre el cuerpo de una mujer. Sus piernas, extendidas sobre una silla, son lo único que podemos ver de ella, ni su torso ni su rostro son visibles. Cuando llega Mario las chicas lo invitan a sumarse al partido, lo cual da lugar al siguiente diálogo:

Mario:- Ahora no puedo. Voy a ver cómo sigue la enfermita.

Carmencita (*detrás de la sombrilla*):- La enferma ya está bien...

Mario (*Descubriéndola detrás de la sombrilla*):- ¡Ah!, ¡y muy escondidita, eh!..

Carmencita:- Le agradezco nuevamente sus atenciones... Ha venido Usted a verme todos los días...

Mario: Y no se imagina con cuánto placer lo he hecho...

*[Las chicas le comentan a Mario que en breve se irán de la estancia]*

Carmencita (*a Mario*):- ¿Siente que me vaya?..

Mario:- Muchísimo.

*Mercedes se levanta de la mesa indignada de celos y se va a su habitación. Se queja con Leocadia, la empleada de la estancia:*

Mercedes:- ¡Hace ocho días que coquetea con él! (...) Le coquetea, lo provoca, y el muy tonto... “Su enfermita”... ¡Todos los días tenía que visitarla! ¡Todos los días!..

*Se asoma entonces por la ventana y ve a Carmencita y Mario juntos, hablando. Ella está haciendo lo posible por convencerlo de que la acompañe en un viaje a las sierras de Córdoba.*

Carmencita:- Papá hace siempre lo que yo quiero...

Mario:- ¡Qué papá tan obediente!

Carmencita: ¡Vamos, anímese!

Mario:- Tengo mucho que hacer.

Carmencita:- ¡Mentira!.. Voy a mostrarle los lugares más interesantes de Córdoba. Y cuando Usted conozca nuestra estancia va a creer que está en el paraíso...

Mario: Yo no lo dudo...

Carmencita:- ¿Va a venir?... ¿Sí o... sí?

*Mercedes empuja entonces una maceta de la ventana, que se estrella contra el suelo, sobresaltando a Mario y a Carmencita. Piensa en voz alta, preocupada: “Un minuto más y... ¡se hubieran besado! ¡Lo odio! ¡Lo odio!”.*

El suspenso que se estableció con la figura de Zully al mostrarla semi-escondida tras una sombrilla, apenas exhibiendo las piernas sugestivamente, dio un paso más en la línea que había marcado *Cándida* y demuestra nuevamente el interés que se puso en posicionarla como un ideal de belleza y explotar su atractivo desde sus primeras producciones. Los parlamentos que se le asignaron (“¿Siente que me vaya?”; “Papá hace siempre lo que yo quiero”; “¿Va a venir?, ¿sí o... sí?”), por otra parte, apuntaron a mostrarla como una mujer activa frente al género masculino y de carácter emprendedor. La película se estrenó en Buenos Aires el 16 de julio de 1940 (Di Núbila, 1959).



1.



2.

Escena de *De México llegó el amor*. Carmencita (Zully Moreno) muestra sus piernas detrás de una sombrilla.

La importancia del film de Harlan para la carrera de Zully trascendió la pantalla y le permitió empezar a circular en medios gráficos dedicados al cine. El 5 de julio de 1940, por ejemplo, once días antes del estreno, se publicó en la revista *Antena* una nota sobre la película donde aparecían su imagen y su nombre. El texto se explayó fundamentalmente sobre las figuras de Tito Guízar y Amanda Ledesma, pero a su vez aseguró que en la producción de EFA “la damita Zully Moreno tiene la oportunidad de lucirse”.<sup>53</sup>



“De México llegó el amor”, en: *Antena*, año X, n° 489, 5 de julio de 1940.

Página completa y detalle de la imagen de Zully Moreno.

<sup>53</sup> *Antena*, año X, n° 489, 5 de julio de 1940.

Sus apariciones en revistas de cine fueron haciéndose progresivamente más frecuentes y diversas, excediendo las meras publicidades de los films. El 23 de agosto de ese año, por ejemplo, apareció en la revista *Antena* escenificando junto a Roberto García Ramos una suerte de mini-fotonovela titulada “La eterna historia”, en la que se mostraba a una pareja de jóvenes enamorados atravesando una crisis tras una discusión. En solo tres fotografías y cuatro recuadros de texto se sintetizó la historia, que comenzaba con el clima hostil entre los novios que se habían peleado, continuaba con un leve acercamiento entre ellos y finalizaba con ambos nuevamente amigos. Ella tenía el cabello bien oscuro y un vestuario muy sencillo, aunque prolijo y elegante, con una flor blanca adornando uno de sus hombros. Esta pequeña fotonovela la ubicó tempranamente en el lugar de heroína de melodrama, anticipando así su futuro de estrella de ese género, en el que la pareja imposible es el núcleo del conflicto.<sup>54</sup>



“La eterna historia”, en: *Antena*, año X, n° 496, 23 de agosto de 1940.

Aunque Zully siempre negó haber trabajado en teatro, como señalamos al comienzo, algunas fuentes aseguran que sí lo hizo. Abel Posadas (2009) descubrió su nombre, apenas destacado, en los programas del teatro Maipo del 25 de octubre de

---

<sup>54</sup> *Antena*, año X, n° 496, 23 de agosto de 1940.

1940. Allí aparecía como integrante de una compañía encabezada por Gloria Guzmán, Tita Merello, Severo Fernández y Pablo Palitos.

El año '41 también fue muy fructífero para Zully. Un pequeño papel en la película *En la luz de una estrella* (Enrique Santos Discépolo, EFA) le permitió lucirse con un vestido de noche muy ajustado y ser llamada “la dama del misterio”. Su figura, asimismo, tuvo un lugar muy destacado en un artículo sobre el film publicado en *Antena*. Allí se la pudo ver en una gran fotografía, de pie junto a Hugo del Carril y luciendo un amplio sombrero. La revista no perdió la oportunidad de destacar su belleza y se refirió a ella como “una de las figuras de más promesa de nuestra pantalla”.<sup>55</sup> La película se estrenó en nuestro país el 7 de mayo de 1941 (Di Núbila, 1959).



“En la luz de una estrella”, en: *Antena*, año XI, n° 532, 1° de mayo de 1941

*Orquesta de señoritas* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film), otra producción de ese año, fue una película fundamental no solamente para su carrera sino también para su vida privada. Se trató de su primer trabajo en la Sono, la empresa productora en la que más adelante forjó una sólida carrera. Por otra parte, esa fue también su primera labor cinematográfica bajo la dirección Luis César Amadori, quien se convertiría en su marido unos años después. Claudio España (1993) aseguró que ambos se conocieron durante el rodaje de ese film, aunque es preciso tener en cuenta

<sup>55</sup> *Antena*, año XI, n° 532, 1° de mayo de 1941.



que Amadori había trabajado anteriormente en el teatro Maipo, por donde Zully también había pasado fugazmente. En todo caso, *Orquesta de señoritas* fue el primer proyecto cinematográfico en el que coincidieron. Allí interpretó a Blanca, una joven integrante de la orquesta “Lysístrata”, dirigida por Niní (Niní Marshall), que se casa con Rodolfo (Pedro Quartucci) ni bien empieza la película. Blanca y Pedro aguardan la llegada de un tío de él (Francisco Álvarez) que les ha prometido diez mil pesos de regalo de bodas. El tío es un hombre muy severo, cuyo lema en la vida es “orden y moralidad”, y la pareja teme que la participación de Blanca en la orquesta de señoritas no sea de su agrado. Para evitar que el tío se disguste y se arrepienta de darles el regalo urden una trama de mentiras con la ayuda de Niní en la que cada cual se hace pasar por otra persona. Es interesante que tratándose de una comedia se haya elegido a Zully para darle el toque melodramático al argumento. En efecto, mientras que Niní oficia claramente de comediante Zully toma en clave melodramática los sucesos que van ocurriendo. Cuando la hacen pasar por mucama frente al tío de su marido, por ejemplo, termina la escena ofendida y llorando, sintiéndose humillada. Niní, en cambio, se acerca al tono melodramático solo para parodiarlo, como sucede en la escena en la que el tío, engañado, cree ver a su sobrino cometiendo una infidelidad con la empleada doméstica de la casa e inmediatamente decide postergar su regreso a Rosario, la ciudad en la que vive. Niní, la supuesta esposa traicionada, finge entonces estar desgarrada por el dolor, y parodiando la impostura melodramática dice lo siguiente:

No importa, tío. No quiero que se sacrifique por mí, que estoy acostumbrada a la adversidad. No, no se vaya... Es decir, váyase. Váyase pero antes arrójele a la cara esos regalos que le trajo al ingrato. En mi alma no hay lugar para el rencor... El desprecio, ¡ésa será mi venganza! Vaya, tío, tírele el contrato en la cara... Arrójele el cheque a los pies, sobre todo el cheque, ¡y vayámonos ahora mismo de esta casa!

*Orquesta de señoritas* le permitió a Zully, además, aparecer en el film desde la primera escena del mismo y a través de un primer plano de su rostro. La película se estrenó en Buenos Aires el 21 de mayo de 1941 (Di Núbila, 1959).

Ese mismo año también encarnó a Julia, la hermana mayor de Mirtha Legrand en *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, Lumiton). La joven se casa ni bien comienza el film y al poco tiempo les dice a sus padres que Roberto, su esposo, la golpeó. Cuando su padre, indignado, se dispone a saldar cuentas con su marido descubre que el asunto fue exactamente al revés: fue ella quien golpeó a su esposo. El film de Mugica se

estrenó en el país el 4 de junio de 1941 (Di Núbila, 1959). En *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, EFA), otro film de ese año, interpretó a Cora, una muchacha que sufre de baja autoestima porque está convencida de que no es bella ni atractiva para los hombres. Su madrastra Monona (Felisa Mary) le da aliento y le demuestra que está equivocada. La cinta se estrenó el 22 de octubre (Di Núbila, 1959).

El rostro de Zully, por otra parte, siguió circulando en medios gráficos durante todo el año '41. En noviembre fue una de las caras del jabón *Lux*, apareciendo en una publicidad gráfica de la marca junto al famoso slogan “9 de cada 10 estrellas de cine lo usan”.<sup>56</sup> En diciembre su rostro llegó a la mismísima tapa de *Radiolandia*, donde se la pudo ver con el cabello oscuro y un sencillo peinado con raya al costado.<sup>57</sup>



Izquierda: Publicidad de jabones *Lux*, en: *Radiolandia*, año XV, n° 712, 8 de noviembre de 1941.

Derecha: Portada de *Radiolandia* correspondiente al año XV, n° 716, 6 de diciembre de 1941.

Con el antecedente de haber sido llamada “estrella de cine” por los jabones *Lux* y haber sido chica de portada de *Radiolandia* en 1941, durante los dos años siguientes su trabajo en el medio cinematográfico se multiplicó. Su filmografía entre 1942 y 1943 incluye *El Profesor Cero* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film), *En el último piso* (Catrano Catrani, San Miguel-Interamericana), *El pijama de Adán* (Francisco Mugica,

<sup>56</sup> *Radiolandia*, año XV, n° 712, 8 de noviembre de 1941.

<sup>57</sup> *Radiolandia*, año XV, n° 716, 6 de diciembre de 1941.

Lumiton), *Fantasmas en Buenos Aires* (Enrique Santos Discépolo, Argentina Sono Film), *Bajó un ángel del cielo* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film), *Historia de crímenes* (Manuel Romero, Lumiton) y *Su hermana menor* (Enrique Cahen Salaberry, Argentina Sono Film, 1943). Exceptuando los dos últimos títulos se trata íntegramente de comedias. En cuatro de esas seis comedias que realizó entre 1942 y 1943 sus personajes adquirieron identidades falsas para engañar a otros personajes, fundamentalmente masculinos: su novio en *El Profesor Cero*, sus amigos en *En el último piso*, un desconocido en *Fantasmas en Buenos Aires* y su padre en *Bajó un ángel del cielo*. En *El pijama de Adán*, si bien no se hace pasar por otra persona, también engaña a su novio haciéndole creer que él ha sido el único hombre en su vida, cuando en realidad tuvo otra pareja anteriormente. Al margen de la cuestión de la identidad falsa sus personajes siguieron delineando un perfil de mujer hermosa y emprendedora. Sus aspiraciones, habitualmente alejadas de la tradicional constitución de una familia a través del matrimonio, también la fueron perfilando como una mujer moderna, a menudo con intereses intelectuales, voluntad de ascenso social y capacidad de liderazgo.

En *El Profesor Cero*, por ejemplo, además de engañar a su novio haciéndose pasar por otra persona para ponerlo a prueba encarna a una joven capaz de alterar la monotonía de una pensión de estudiantes varones con su belleza y encanto. César Maranghello (2000a) afirma que en esta cinta se la vio rubia por primera vez, pero el dato no es correcto: aún tenía el cabello de color castaño oscuro. La película se estrenó el 4 de febrero de 1942 (Di Núbila, 1959). En el film de Catrani *En el último piso*, por otra parte, interpretó a Ana María, una estudiante universitaria con aspiraciones de ascenso social que engaña a sus amigos de la facultad haciéndoles creer que vive en el último piso de un lujoso edificio. Una escena que la muestra en traje de baño junto a una pileta de natación funcionó además como excusa para explotar nuevamente su atractivo físico. En *Fantasmas en Buenos Aires* fue Marta, una mujer que una noche conoce a Antonio Marotta (Pepe Arias) en una *boite* y lo seduce haciendo uso de artificios varios (vestuario elegante, joyas, actitud seductora). Al tiempo los espectadores descubrimos que la impostura de diva es completamente falsa: Marta no es en realidad una mujer de la noche a la caza de hombres, sino la líder de una banda de falsificadores de billetes integrada parcialmente por miembros de su familia (un tío y una tía). Entre todos pronto le hacen creer a Marotta que Marta es una mujer que murió varios años atrás, y que por ende él ha pasado la noche hablando con un fantasma. La película situó a Zully en una

*boite* por primera vez, una escenografía que más adelante se volvería habitual para ella. El hecho de que en este film no haya interpretado exactamente a una mujer elegante y glamorosa sino a una mujer *que se hace pasar por elegante y glamorosa*, demostrando plena autoconciencia sobre los ítems que deben ser atendidos a los efectos de lograr esa clase de aspecto, puso en evidencia el carácter de constructo de su imagen de diva. En esta película Zully consiguió además ser primera en la lista de actores de reparto, con su nombre destacado en letras de mayor tamaño, apenas detrás del astro protagonista, Pepe Arias. Aquí sí se la vio con un color de cabello castaño claro, que incluso fue tematizado explícitamente por uno de los personajes del film: después de la noche en la *boite* un compañero de oficina le pregunta a Marotta “¿Qué tal la rubia?”. El film se estrenó en nuestro país el 8 de julio de 1942 (Di Núbila, 1959). En *Bajó un ángel del cielo* fue dirigida nuevamente por quien sería más adelante su marido, Luis César Amadori, y le dio un giro inesperado a un personaje típico del melodrama: la madre soltera. En el film de Amadori fue Celia, una joven soltera que vuelve a la casa paterna tras un largo viaje. Como sus padres rechazan a su novio ella les hace creer que durante ese viaje tuvo un hijo, suponiendo que así logrará que le permitan casarse con su enamorado. Se trata, como vemos, de una versión muy particular de la problemática de la maternidad fuera del matrimonio: Celia no solamente elige voluntariamente decir que ha tenido un hijo siendo soltera, sin que le importe el qué dirán, sino que además lo hace para obtener un beneficio y sin sentir la menor culpa por estar incurriendo en una mentira. Toda esta operación es posible, claro, por tratarse de una película cómica. El film de Amadori se estrenó en Buenos Aires el 11 de agosto de 1942 (Di Núbila, 1959).

Al margen de las comedias Zully participó ese año en un film de suspenso bajo la dirección de Manuel Romero, *Historia de crímenes*, estrenado en nuestro país el 9 de noviembre (Di Núbila, 1959). Allí interpretó a Lucy, una bataclana de quien se enamora locamente Enrique Mendel (Narciso Ibáñez Menta). Lucy está de novia con Pedro (Osvaldo Miranda) pero sin embargo cede a la tentación de una relación con Mendel, un hombre rico que atiende todos sus caprichos. Su perfil de mujer ambiciosa y de armar tomar queda evidenciado por los comentarios que hace acerca de su novio, a quien describe como “un empleadito de doscientos pesos por mes”, y por el hecho de que efectivamente lo abandona para marcharse con un hombre rico, haciendo caso a su ambición. Al final del film, de todos modos, se arrepiente de sus actos y vuelve con su antiguo novio. Al comienzo de la película una escena la muestra bailando en un teatro con un sensual traje ajustado al cuerpo.

En *Su hermana menor*, por último, encarnó a la hermana –mayor- de Silvia Legrand. El argumento de la película se centra en dos hermanas enamoradas de un mismo hombre y en la renuncia amorosa de una de ellas a favor de la otra. Su personaje fue de nuevo el de una mujer bella: se trata de una joven que trabaja como modelo publicitaria. El film también hizo hincapié en su buen corazón: Gloria, su personaje, renuncia al hombre de quien se ha enamorado para que su hermana pueda casarse con él. La vida entonces la recompensa, dándole un marido muy rico que le permite tener a su alcance las comodidades que siempre deseó. La película ha sido inexplicablemente calificada como comedia, cuando se trata de un evidente melodrama.

Su figura, que a esa altura aparecía habitualmente en revistas dedicadas al cine, empezó a aparecer también en los afiches de algunos de los films en los que trabajó, como *El Profesor Cero*, *En el último piso* y *Fantasmas en Buenos Aires*. Como aún se trataba de una actriz de reparto su imagen se ubicó en un lugar secundario respecto de los protagonistas, como puede observarse en los carteles publicitarios de *El Profesor Cero* y *Fantasmas en Buenos Aires*. En el primer caso una composición en perspectiva situó a Pepe Arias por delante de Dolores y ella, las actrices secundarias, que quedaron relegadas a un segundo plano. En el otro caso su rostro se ubicó en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, sobre los márgenes de la composición, y en un tamaño mucho menor al que presentaba el rostro de Pepe Arias.



Afiche de *El profesor Cero*



Afiche de *Fantasmas en Buenos Aires*

El poster de *En el último piso*, por otra parte, se inspiró en la verticalidad del edificio al que aludía y fue situando a cada actor/personaje en un nivel diferente de acuerdo a su jerarquía en la cinta. El diseño incluía un dibujo del inmueble en cuya cima se ubicó Juan Carlos Thorry. Un poco más abajo aparecía Zully, luego Miguel Gómez Bao y por último, en la planta baja, Adrián Cúneo. Si bien la actriz no ocupó el lugar más importante en la composición, se destacó por encima de dos de sus compañeros de reparto, Gómez Bao y Cúneo, dejando en claro de ese modo que se hallaba en pleno proceso de ascenso.



Afiche de *En el último piso*

Su presencia en los medios gráficos y en el gusto del público, mientras tanto, continuó creciendo. El 8 de enero de 1942 *Radiolandia* invitó a sus lectores a participar de la “Encuesta cinematográfica 1941” para elegir las personalidades cinematográficas destacadas del año anterior. El cupón de votación proponía a los lectores elegir las tres mejores películas, los tres mejores directores, las tres mejores estrellas, los tres mejores astros, las tres mejores actrices de segundo plano y los tres mejores actores de segundo plano. Para esa fecha, con la encuesta ya empezada, Zully figuraba en el 11° lugar dentro de la categoría “Mejor actriz de segundo plano”, con 371 votos. Detrás de ella seguían Aída Alberti, Elena Lucena, Alicia Barrié, Alita Román y June Marlowe. La semana siguiente ya contaba con 492 votos. El 22 de enero, finalmente, se anunciaron

los ganadores. Las “tres estrellas máximas” fueron Delia Garcés, Niní Marshall y Libertad Lamarque; mientras que los tres grandes astros fueron Ángel Magaña, Enrique Muñio y Pedro López Lagar. Las ganadoras en el rubro “Mejor actriz de segundo plano” fueron Elisa Galvé, María Duval y Sabina Olmos; y los mejores actores de segundo plano fueron Francisco Petrone, Juan Carlos Thorry y Roberto Airaldi.<sup>58</sup> Aunque finalmente no resultó ganadora en la encuesta de *Radiolandia*, Zully tuvo un lugar destacado en ese semanario durante los días del certamen. El 10 de enero la revista publicó un artículo íntegramente dedicado a ella que llevaba por título “Zully Moreno, la chica de más *glamour* de nuestro cine, no quiere ser bella”.<sup>59</sup> En el mismo se insistía en el atractivo de la joven actriz, aunque ella la negaba. Un tiempo después volvería a aparecer en las publicidades de jabones *Lux* publicadas en *Radiolandia*.<sup>60</sup>

En el mes de septiembre de 1942 su figura tuvo un lugar en la sección “La cara no miente – Análisis fisonómicos de las estrellas del cine y la radio” de la revista *Antena*. El artículo era muy breve, y sin embargo presentó un poder de síntesis asombroso respecto del discurso que ya en esa época se estaba construyendo sobre su imagen, y que seguiría desarrollándose más adelante. La nota señalaba tanto su belleza como su inteligencia, así como la nobleza de su corazón y su sensibilidad, que sin embargo no evitaban que tuviera un carácter fuerte. El texto completo afirmaba lo siguiente:

Muy bellos rasgos faciales nos ofrece para el estudio fisonómico Zully Moreno, la eximia artista del arte cinematográfico cuyo rostro, de líneas firmes y delicadas, en un conjunto de singular armonía y encantadora femineidad, es fiel expresión de un temperamento de exquisita sensibilidad y de muy clara y serena inteligencia.

Esta expresión de conjunto la vemos confirmada en el análisis detallado y particular de sus elementos faciales. Así, la frente amplia y despejada, de líneas regulares y bien marcadas,

---

<sup>58</sup> *Radiolandia*, año XI, n° 570, 22 de enero de 1942.

Como retribución a los lectores que participaran de la encuesta la revista prometía sortear los siguientes premios tras su finalización: “tres carteras *El Relicario*; tres pares de guantes *El Relicario*; frascos de colonia *Griet* Medallón Rojo, con estuche de lujo; diez premios especiales cedidos por Argentina Sono Film; tres permios instituidos por Pampa Film y tres objetos de arte cedidos por Generalcine” (*Radiolandia*, año XI, n° 568, 8 de enero de 1942). Nótese el enlace entre la prensa gráfica y las empresas productoras de películas. Mientras que *Radiolandia* era la organizadora de la encuesta, la mitad de los premios para los ganadores del sorteo final eran productos cedidos por agentes de la industria.

<sup>59</sup> *Radiolandia*, año XVI, n° 721, 10 de enero de 1942.

<sup>60</sup> *Radiolandia*, n° 731, año XVI, 29 de marzo de 1942.



tanto en la línea superior como en los temporales, revela una inteligencia perspicaz y de ágil y rápida comprensión.

Sus ojos, de mirada fija, dulce y serena, nos hablan de un corazón noble y de muy desarrollada intuición, como también de un alma sumamente emotiva y sentimental, aunque con cierta tendencia a dejarse dominar por la melancolía; al mismo tiempo que por su carácter fuerte es propensa, en momentos de nerviosidad, a reaccionar en forma un tanto enérgica.

La nariz, de líneas finas y bien proporcionada, denota exquisita sensibilidad y gusto artístico, a la vez que una manera personal en la concepción y realización del mismo.

Las mejillas, bien marcadas pero de líneas armoniosas, son asiento de su intensa emotividad, y al mismo tiempo manifiestan su temperamento y definida personalidad artística.

La boca, mediana, sensitiva y de labios algo carnosos, revela un carácter apasionado y capaz de amar intensa y noblemente.

El mentón, suavemente delineado, a la vez que de rasgos firmes en su articulación, nos indica que nuestra artista está dotada de vitalidad física satisfactoria y de un carácter muy firme.

Finalmente vemos que Zully Moreno reúne muy hermosas cualidades, tanto en su aspecto físico como en su carácter. (*Antena*, año XI, n° 604, 17 de septiembre de 1942).

**La Cara no Miente**  
Análisis Fisonómico de los Estrellas del Cine y la Radio  
Por el profesor ALAYA

**ESTUDIO FISONOMICO DE ZULLY MORENO**

MUY bellos rasgos faciales nos ofrecen para el estudio fisonómico Zully Moreno, la eximia artista del arte cinematográfico, cuyo rostro, de líneas firmes y delicadas, en un conjunto de singular armonía y encantadora femineidad, es fiel expresión de su temperamento de exquisita sensibilidad y de muy clara y serena inteligencia.

Esta expresión de conjunto la vemos confirmada en el análisis detallado y particular de sus elementos faciales.

El frente ancho y despejado, de líneas regulares y bien marcadas, tanto en la línea superior como hacia los temporales, revela una inteligencia perspicaz y de ágil y rápida comprensión.

Sus ojos, de mirada fija, dulce y serena, nos hablan de un corazón noble y de muy desarrollada intuición, como también de un alma sumamente emotiva y sentimental, aunque con cierta tendencia a dejarse dominar por la melancolía; al mismo tiempo que por su carácter fuerte es propensa, en momentos de nerviosidad, a reaccionar en forma un tanto enérgica.

La nariz, de líneas finas y bien proporcionada, denota exquisita sensibilidad y gusto artístico, a la vez que una manera personal en la concepción y realización del mismo.

Las mejillas, bien marcadas pero de líneas armoniosas, son asiento de su intensa emotividad, y al mismo tiempo manifiestan su temperamento y definida personalidad artística.

La boca, mediana, sensitiva y de labios un tanto carnosos, revela un carácter apasionado y capaz de amar intensa y noblemente.

El mentón, suavemente delineado, a la vez que de rasgos firmes en su articulación, nos indica que nuestra artista está dotada de vitalidad física satisfactoria y de un carácter muy firme.

Finalmente, vemos que Zully Moreno reúne muy hermosas cualidades, tanto en su aspecto físico como en su carácter.

En nuestro próximo número publicaremos el estudio fisonómico de Rafael Buono (del dúo Buono-Striano).

"CUATRO ACORDEONES" GUSTA MUCHO

PRESENTOSE EL GITANO RUSO BLANC

En la primera quincena, hizo su presentación como de Radio Belgrano ruso Noche Blanca, que por el sereno arte intervenciones y la serie de horas elegidas.

Noche Blanca se ve y distingue a las 10, Pablo Gamaley y...

RES

“La cara no miente. Estudio fisonómico de Zully Moreno”, en: *Antena*, año XI, n° 604, 17 de septiembre de 1942.



Como señalamos unos párrafos atrás, era muy habitual en aquella época que las estrellas del cine trabajaran también en la radio, y de hecho muchos intérpretes de la pantalla grande se habían iniciado en la radiofonía. Zully fue un caso especial porque sus intervenciones radiales no fueron muy numerosas, pero de todos modos dedicó una pequeña parte de su carrera a ese medio. Por aquellos años condujo junto a Carlos Ginés el programa radial de preguntas y respuestas *¿Cómo me llamo?*, emitido por Radio Splendid.<sup>61</sup> La audición contaba con el auspicio de la pasta dental *Ipana* y se emitía los martes a las 21 horas. Fue publicitada frecuentemente en la revista *Antena* durante 1942, en ocasiones con la imagen de Zully en primer plano, y continuó emitiéndose en 1943.<sup>62</sup>



Publicidad de la audición *¿Cómo me llamo?* en *Antena*, año XV, n° 615, 3 de diciembre de 1942.

A pesar de que Zully siempre negó haber participado en obras de teatro, como ya hemos señalado, formó parte del elenco de *El crimen del Palais Royal*, una obra puesta en escena en el Teatro General San Martín en 1941. De acuerdo a la crónica de *Radiolandia* se trató de un gran éxito.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> *Antena*, año XI, n° 602, 3 de septiembre de 1942. *Antena*, año XV, n° 615, 3 de diciembre de 1942.

<sup>62</sup> *Antena*, año XIII, 3 de junio de 1943.

<sup>63</sup> *Radiolandia*, año XVI, n° 721, 10 de enero de 1942.

En abril de 1943, y en pleno proceso de ascenso, Zully sumó otra foto de portada en una importante revista sobre cine: su rostro apareció en la tapa de *Antena*.<sup>64</sup> Su aspecto distaba bastante de aquel que había tenido en la portada de *Radiolandia* a fines del '41: aquí lucía el cabello rubio y con bucles, sus labios estaban pintados de un rojo brillante y en las orejas llevaba aros. Su expresión también era diferente: la muchacha seria y casi dubitativa había cambiado por una joven sonriente que parecía mucho más segura.



Portada de *Antena*, año XI, n° 635, 22 de abril de 1943

Durante esos primeros años de trabajo en el medio cinematográfico Zully fue delineando un perfil propio y pasando paulatinamente de un aspecto sencillo a uno más sofisticado. Esto incluyó, como hemos visto, la modificación del color de su cabello, pasando de un tono bien oscuro a uno mucho más claro. En julio de 1943 su cambio de *look* apareció tematizado en un artículo de *Antena* bajo el título “Cuando las morochas se vuelven rubias”. En el mismo se mencionaban los casos de Libertad Lamarque y Amelia Bence, presentados como ejemplos de transformaciones menos drásticas, dado que no fueron cambios de color demasiado notorios, y los de Azucena Maizani y Zully

---

<sup>64</sup> *Antena*, año XI, n° 635, 22 de abril de 1943.

Moreno, calificados por el contrario como “contrastes violentos”.<sup>65</sup> El rubio fue el tono que Zully adoptó durante el resto de su carrera actoral, e incluso después de finalizada la misma. Ese color dorado le dio un aire sofisticado y propició su comparación frecuente con las divas de Hollywood de cabellos platinados.



“Cuando las morochas se vuelven rubias”, en: *Antena*, año XIII, n° 647, 15 de julio de 1943

#### 4.3. El lanzamiento al estrellato cinematográfico: *Stella* (1943)

Durante sus primeros años de carrera, como hemos visto, Zully fue forjándose un lugar en el universo cinematográfico, tanto en las películas mismas como en la prensa gráfica dedicada a ese medio y en los carteles publicitarios de los films. Algunas incursiones en teatro y su paso por la radio ampliaron asimismo el espectro de producciones artísticas en las que participó. Como señalamos en apartados anteriores, varios autores coinciden en que la mención de los nombres de los actores en los créditos de los films, sus apariciones en primer plano y la circulación de información sobre sus vidas privadas en la prensa gráfica son fundamentales para que se transformen en auténticas estrellas de cine (Walker, 1970; Armes, 1974; Gunning, 1994). Dicho de otro modo, no hay *star* sin primer plano, sin su nombre aclarado en los créditos o sin que se conozcan detalles de su vida privada. La progresiva aparición de Zully en los créditos de los films, la multiplicación de los primeros planos de su rostro en las películas y la información sobre su vida personal que fueron difundiendo diversos medios gráficos

<sup>65</sup> *Antena*, año XIII, n° 647, 15 de julio de 1943.

durante sus primeros años de trabajo en la industria cinematográfica fueron trazando de a poco su camino hacia el estrellato. Aún le faltaba, sin embargo, un film que funcionara como vehículo para su lanzamiento explícito como estrella de cine. Tras esa primera etapa en el mundo del espectáculo llegó entonces una película que cumplió con ese cometido, transformándose así en una realización fundamental para su carrera: *Stella* (Benito Perojo, Pampa Film, 1943).

La cinta, ambientada en el siglo XIX, narró las desventuras de dos hermanas huérfanas que viajan de Suecia a Argentina para instalarse en la casa de sus tíos. Zully interpretó a Alejandra, la hermana mayor de la pequeña Stella (Stella Río). La madre de las niñas ha fallecido y de su padre -que marchó a la guerra- no tienen novedades, aunque sospechan que el hombre también murió. Es por esa razón que deciden trasladarse desde Suecia, donde residen, a Buenos Aires, donde las esperan sus tíos junto al resto de la familia para albergarlas en su casa.

La película le permitió a Zully continuar definiendo el perfil que venía construyendo desde producciones anteriores. Por un lado, se la mostró como una joven moderna, que revoluciona el hogar familiar con su llegada porque pretende trabajar, actividad que no acostumbran hacer las otras mujeres de la casa. El escándalo se extiende además al problema de su relación con el género masculino: como es una muchacha muy bonita varios hombres la pretenden, y eso causa irritación en los miembros de su familia. La cuestión se sintetiza en una serie de frases que dicen diversos personajes. Doña Carmen, la tía de Alejandra, le comenta a su hermana Micaela: “Ver para creer, hijita, ¡los hombres se la disputan!”. Micaela, a su vez, le comenta al primo Máximo: “Esa lagartija te tiene embobado... y a Enrique también, y a Carlos, y a Montero, ¡y hasta al sereno del barrio!”. Por otro lado se insistió en su carácter bondadoso y en su buen corazón: como Stella tiene una salud muy débil y debe andar en silla de ruedas, Alejandra se ocupa de ella permanentemente, con cariño y dedicación. Es amable y paciente con los otros niños de la casa, oficia de maestra y trata a sus pequeños alumnos con mucha dulzura. Uno de los primos de Alejandra resume las características de la muchacha diciendo que “su honestidad es tan grande como su discreción y su belleza”. *Stella* también le permitió a Zully dar un paso más en el proceso de construcción de una imagen de mujer glamorosa y elegante. Allí lució por primera vez en el cine los bucles rubios con los que sería identificada a futuro, e inauguró también una acción que luego repetiría en incontables ocasiones: bajar imponentes escaleras vestida de gala. Su vestuario, diseñado por Leticia Álvarez de

Toledo, incluyó doce sofisticados vestidos, que acompañó con sombreros y alhajas. El resto de la escenografía fue tan suntuosa como su indumentaria, dado que la acción transcurre en el seno de una de las típicas familias burguesas que el cine argentino representó durante la década del cuarenta. Abundaron las habitaciones amplias, los muebles elegantes, el personal doméstico y las escenas de fiestas.

El film funcionó como un auténtico vehículo para lanzarla al estrellato. Los créditos mostraron su nombre en cartel francés y su rostro fue objeto de unos veinticinco primeros planos (incluyendo su primera aparición en la película, que fue efectivamente a través de un *close-up*). El empresario detrás de esta producción era Olegario Ferrando, el dueño de Pampa Film, un hombre de negocios propietario de un lavadero de lanas y de campos en la provincia de Buenos Aires que había decidido incursionar en la cinematografía (Maranghello e Insaurralde, 1997). Tal como explica Abel Posadas, para la realización de *Stella*

Ferrando no escatimó en gastos: desde el extenso reparto hasta la música de Paul Misraki o la cámara de Kurt Land, todo parece servido para la primera Zully Moreno con bucles. Gracias a la fotografía de Pablo Taberero, un plano brinda la nueva e impactante imagen de la actriz junto al mar, una imagen que quedaría grabada en la audiencia histórica (2009: 9).

Al parecer, el dueño de Pampa Film tenía un interés sentimental en Zully, pero sus pretensiones no llegaron a buen puerto (Maranghello e Insaurralde, 1997; Posadas, 2009). Una vez finalizado el rodaje de *Stella* la joven actriz regresó a Argentina Sono Film, adonde había conseguido un contrato por tres años a razón de quinientos pesos por mes (Posadas, 2009). En la Sono habían supuesto que *Stella* sería un gran éxito y no dudaron en darle permiso para rodar la película en el estudio de Ferrando, a sabiendas de que serían ellos los que recogerían finalmente los frutos de ese éxito. El propio Atilio Mentasti, recordando los inicios de Zully y su ingreso en Argentina Sono Film, explicó esta situación:

Recuerdo que una tarde entré en un cine donde daban una película musical argentina. Había un desfile de mujeres en traje de baño. Una me llamó la atención por su majestuoso andar y su joven belleza. Se llamaba Zully Moreno. La hice citar para el día siguiente en mi escritorio. Después de un cortés cambio de palabras le dije:

-La quiero contratar en exclusiva y por tres años. Le pagaré 500 pesos mensuales, filme o no. ¿Acepta? Aquí está el contrato.

Lo firmó y le hice pagar la primera cuota.

-Haré de Ud. una estrella, afirmé.

Pero me ganaron de mano. El conocido director Benito Perojo la había llamado ofreciéndole el papel protagónico de *Stella*, sobre la novela del mismo título, muy difundida. Zully estaba indecisa. Le dí una carta, otorgándole el permiso necesario.

-Van a gastar millones en publicidad y nosotros recogeremos los frutos.

Y así fue.

(Atilio Mentasti citado en España y Rosado, 1984: 22).

La publicidad y los artículos de promoción del film fueron efectivamente muy abundantes, tendieron a destacar fuertemente la figura de Zully y a considerarla como una auténtica estrella. En pleno proceso de rodaje, por ejemplo, una nota a doble página salió publicada en *Radiolandia* con el título “Zully Moreno acaba de aprender lo que cuesta la “gripe” más benigna”.<sup>66</sup> Allí se explicaban los motivos de su ausencia temporal del set de *Stella*: una gripe, calificada por sus allegados como “muy benigna”, la tenía obligada a permanecer en cama. A pesar de que no era un cuadro de gravedad la revista comunicaba su preocupación por el asunto teniendo en cuenta el rango estelar de Zully. En el texto podía leerse lo siguiente:

Nada importante, en efecto, cuando se trata del común de los mortales. Pero una tragedia cuando la enferma es una luminaria del cine, que precisamente por entonces está filmando. Que es lo que ocurrió, justamente, con Zully Moreno, protagonista de *Stella* bajo la dirección de Benito Perojo. Ella misma ha aprendido la “importancia” [sic] que tiene el enfermar... Nos lo contaba días atrás, aún en el lecho, respondiendo telefónicamente a nuestro interés por su salud.

-Estoy lo más bien... Pero el médico no me deja levantar aún... Y eso me desespera. Quince días plantada la filmación por culpa mía... Sin trabajar todo ese mundo que se mueve en torno a una película... ¿Ustedes imaginan el perjuicio que ello significa? De pensarlo, tan solo, me sube la fiebre...

-Pero Zully, eso es para alegrarse... Sólo a una estrella se la espera...

-No, por favor... son demasiado buena gente todos mis compañeros de *Stella*, desde el director hasta los obreros más modestos, como para anteponer la vanidad al interés de todos... Mi “gripe” cuesta ya a Pampa Film muchos miles de pesos.

---

<sup>66</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 802, 31 de julio de 1943.

Sabe el lector, en adelante, que por benigna que sea la “gripe”, siempre es una catástrofe cuando la enferma es una estrella de cine...

(*Radiolandia*, año XVII, n° 802, 31 de julio de 1943)

Más adelante en ese mismo artículo Zully comentaba sus compromisos laborales a futuro en Argentina Sono Film y algunas propuestas de otros estudios productores que estaba considerando. El texto estaba acompañado tres grandes fotografías de la actriz, una de ellas en primer plano, otra en un plano medio, y la tercera retratándola de cuerpo entero sentada en la cama de su casa, vistiendo un camisón.



“Zully Moreno acaba de aprender lo cuesta la “gripe” más benigna”, en: *Radiolandia*, año XVII, n° 802, 31 de julio de 1943.

La revista *Antena* también fue adelantando detalles de la filmación de *Stella*. Tras dar a conocer algunos datos del rodaje en ejemplares anteriores, publicó en su número 654 una nota titulada “El alma de *Stella* en el rostro de Zully Moreno”. Allí se reproducían cinco fotografías de la actriz expresando cinco sentimientos diversos, y podía leerse lo siguiente:

Zully Moreno, actriz hermosa y elegante, tiene su más brillante oportunidad cinematográfica al encarnar, en la nueva película de Pampa Film, *Stella*, a la sentida heroína de la novela homónima de César Duayén [Emma de la Barra]. Mujer de gran sensibilidad y de firme carácter, esta notable escritora argentina supo desnudar, en páginas de inolvidable emoción, el alma de sus hermanas de sexo, y entre ellas resulta Alejandra, cuyos sentimientos reviven en la pantalla a través del arte interpretativo de Zully Moreno. La cámara fotográfica ha captado cinco momentos altamente expresivos de la actriz, por



medio de los cuales es fácil reconstruir el alma de la heroína encarnada. Alegría, dulzura, angustia, duda, amor, se suceden en los cinco rostros de Zully Moreno, conducida por el director Benito Perojo en los estudios de Pampa Film. *Stella* ha entrado ya en la fase final de su rodaje y su estreno tendrá lugar a fines del corriente mes o a principios del próximo. (*Antena*, año XIII, n° 654, 2 de septiembre de 1943).



“El alma de Stella en el rostro de Zully Moreno”, en: *Antena*, año XIII, n° 654, 2 de septiembre de 1943.

El film se estrenó el 8 de octubre de 1943 en el cine Monumental. Antes de su *première* la publicidad de la película ya ocupaba la contratapa de *Radiolandia* a todo color, con el auspicio de las bodegas Arizu. Allí aparecía una foto de Zully con Stella Río, la niña co-protagonista, y una pequeña síntesis del argumento del film. Junto a la fotografía de ambas actrices un copete indicaba: “Zully Moreno, en la cumbre del estrellato, y la pequeña Estela [sic] Río”.<sup>67</sup> Debajo de la foto, un curioso párrafo comparaba el desarrollo de la industria vitivinícola local con la cinematográfica, afirmando que “Nuestras industrias se superan cada día. El cine argentino ofrece hoy producciones tan dignas y bellas como las mejores importadas. La vitivinicultura establece que los vinos del país pueden compararse sin desmedro con los mejores del mundo. Y lo afirma con un vino de la calidad de Arizu ...”. Después del estreno del film publicidades similares en estructura y contenidos siguieron promocionando a la película bajo el auspicio de esa empresa.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 802, 32 de julio de 1943.

<sup>68</sup> Véase, por ejemplo: *Antena*, año XIII, n° 660, 14 de octubre de 1943.





Izquierda: Publicidad de *Stella* en la contratapa de *Radiolandia*, año XVII, n° 803, 31 de julio de 1943.

Derecha: Publicidad de *Stella* en la contratapa de *Antena*, año XIII, n° 660, 14 de octubre de 1943.

Las publicidades de la película aparecidas al interior de las revistas, por otra parte, incluyeron fotografías de Zully muy similares a las de estas contratapas. En ellas se podía apreciar el color dorado de su cabello y su peinado con bucles, que sería uno de sus sellos distintivos a partir de entonces.



*Radiolandia*, año XVII, n° 813, 16 de octubre de 1943. Publicidad al interior de la revista.

Las críticas, a su vez, tendieron a destacar la labor del director de la cinta y de los intérpretes. De Zully se dijo que había estado correcta en su actuación y una vez más se destacó su atractivo. Bajo el subtítulo “Intérpretes de fuerza notoria” una reseña sobre el film aparecida en *Radiolandia* aseguró lo siguiente: “Zully Moreno compone el difícil –por concentrado y sacrificado- personaje de Alejandra con la soltura propia de una actriz experimentada. Es este el mejor trabajo de su carrera ascendente y en él luce no solo su buena voz sino también como nunca y en una proporción no superada hasta ahora, su extraordinaria belleza fotogénica”.<sup>69</sup>

El afiche publicitario de la película, por otra parte, le dio a Zully un lugar destacadísimo, contribuyendo también a la misión de lanzarla como estrella.

---

<sup>69</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 813, 16 de octubre de 1943.



Afiche de *Stella*

Su composición parece estar dividida por una línea diagonal que se extiende desde el ángulo superior izquierdo hasta el ángulo inferior derecho, creando dos triángulos. El rostro de Zully se ubicó en el centro del espacio, y su nombre, en el triángulo superior; dos operaciones que la hicieron destacarse como figura principal. La imagen y el nombre de la niña co-protagonista, por el contrario, se hallaban en el triángulo inferior, hacia el margen izquierdo. Entre el nombre de la *star* y su rostro, casi como encerrado entre ambos, se situó el título del film, *Stella*, dando a entender que la película era equivalente a su estrella protagonista. Si bien el rojo de la palabra “Stella” resalta por sobre los demás colores, la composición general del afiche parece estar al servicio del nombre y la imagen de Zully. El nombre de la empresa productora, así como los nombres de los otros integrantes del reparto, quedaron relegados a los extremos del afiche, sobre los márgenes, además de no tener ninguna imagen asociada. Se trata de un poster crucial en la carrera cinematográfica de Zully, en el que fue promocionada claramente como la estrella del film, tanto desde el mensaje icónico, con su rostro en el centro del cuadro, como desde el mensaje lingüístico, con su nombre en grandes letras negras que contrastan con el fondo amarillo, encabezando la composición.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Tomamos las nociones de mensaje icónico y mensaje lingüístico de Roland Barthes (1970).

Acompañando a la película desde antes de su estreno, y luego durante la etapa de exhibición, un radioteatro también llamado *Stella* fue emitido por Radio Splendid. El programa salía al aire todos los días a las 14.30 hs. en el marco del espacio titulado “Audición de cine”. El film y el radioteatro se publicitaron en conjunto en más de una ocasión, en un evidente intento de promover el consumo cada producto a través del otro.<sup>71</sup>

Tras el estreno de *Stella* la presencia de Zully en los medios gráficos especializados fue acrecentándose, y lo mismo sucedió con el discurso acerca de su condición de estrella de cine. En el mes de noviembre de 1943 fue protagonista de una nota a doble página en *Radiolandia* titulada “El guardarropa de una estrella”.<sup>72</sup> Allí abría las puertas de su ropero para que las lectoras del semanario conocieran ya no el vestuario que luciría en alguna película, sino sus propios vestidos. Su perfil de mujer elegante y sofisticada en la ficción daba pie para pensar que era igualmente glamorosa en su vida real, y todo ello encajaba a la perfección con la propuesta de mostrar el interior de un vestidor. El carácter de estrella que el semanario le adjudicaba le permitía, por otra parte, ni más ni menos que protagonizar la nota, cuyo objetivo era “demostrar al lector –y en especial a nuestras lectoras- cuán erróneo es el concepto, desgraciadamente tan difundido, de que las luminarias del cine nacional no tienen la elegancia de las estrellas foráneas”.<sup>73</sup> Unos meses antes, en julio de ese año, la revista *Antena* había anunciado que Zully tenía planes de renovar su guardarropa, para lo cual ya había encargado al diseñador de indumentaria Paco Jamandreu (quien había diseñado su vestuario en *Historia de crímenes*) “varios vestidos para tarde, dos o tres para noche y también varios saltos para las horas de intimidad”.<sup>74</sup> Para el artículo de *Radiolandia* Zully siguió precisamente ese criterio y mostró conjuntos para diversos momentos del día: la mañana, la tarde, la cena y la *soirée*. El artículo incluyó ocho grandes fotografías suyas luciendo las diversas prendas y la aclaración de que aún no había estrenado ninguno de los modelos.

---

<sup>71</sup> Véanse *Radiolandia*, año XVII, n° 802, 31 de julio de 1943; y *Antena*, año XVII, n° 660, 14 de octubre de 1943.

<sup>72</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 819, 27 de noviembre de 1943.

<sup>73</sup> Ídem.

<sup>74</sup> *Antena*, año XIII, n° 646, 8 de julio de 1943.



“El guardarropa de una estrella”, en: *Radiolandia*, año XVII, n° 819, 27 de noviembre de 1943

Todas estas cuestiones que hemos señalado a propósito *Stella* -el rol protagónico de Zully en la cinta, la consiguiente multiplicación de su imagen en las revistas especializadas, la puesta en circulación de información acerca de su vida privada, los primeros planos y la inversión en publicidad- hicieron de ella una película clave en la carrera de la actriz, a partir de la cual su imagen de joven bella y sofisticada, así como moderna y de buen corazón, no dejó de crecer. Los medios especializados comenzaron a hablar de ella como “estrella” de modo definitivo y su presencia en ellos se hizo cada vez más fuerte. Por su labor en el film Zully cobró diez mil pesos (Posadas, 2009), una suma incomparable con los quinientos pesos mensuales que estaba recibiendo de Argentina Sono Film. La película significó para ella, por último, una incursión definitiva en el melodrama. Aunque volvió a participar en un par de comedias durante el transcurso de su carrera (rodó *Dos ángeles y un pecador* en 1945 y *Cosas de mujer* en 1951) y hacia el final de la misma (*Una gran señora* en 1959 y *Un trono para Cristy* en 1960, ambas en España), *Stella* selló su perfil de heroína melodramática, aquel que seguiría desarrollando en producciones posteriores y por el cual sería recordada durante décadas.

#### **4.4. Melodramas en Argentina Sono Film y el matrimonio con Luis César Amadori (1944-1947)**

Tras la experiencia de ser lanzada como estrella a través de *Stella* Zully regresó a la empresa que la había contratado en exclusiva, Argentina Sono Film. En enero de

1944 comenzó a rodar *Apasionadamente*, una película de ese estudio productor dirigida por Luis César Amadori y co-protagonizada por Pedro López Lagar. Se trató de un melodrama que envolvía a ambos actores en una suerte de historia de amor platónico. El rodaje tuvo lugar en San Carlos de Bariloche, y los paisajes tuvieron también una importante cuota de protagonismo. López Lagar apareció primero en los créditos, seguido inmediatamente por Zully. Esa pequeña diferencia jerárquica tuvo su correlato en el *cachet* de cada uno: mientras que él cobró sesenta mil pesos, ella percibió cincuenta mil. Ese detalle irritó a bastante Zully, quien decidió sostener un trato exclusivamente profesional con López Lagar (Posadas, 2009). Su personaje en la película, por otra parte, le permitió avanzar en la línea de las mujeres fuertes. Algunos diálogos entre ella y López Lagar, quienes interpretaron a Clara y Mario, dejaron en claro que ella tomaba sus propias decisiones sin que le importara la opinión de los demás. A poco más de diez minutos de comenzado el film, por ejemplo, ambos mantenían la siguiente conversación:

Clara: ¿Está de mal humor?

Mario: ¿Por qué?

Clara: Porque lo acompañé a la fuerza.

Mario: No. Y le digo la verdad: el viaje en auto también es agradable.

Clara: Menos mal. ¿Entramos juntos? [*al hotel donde ambos están alojados*]

Mario: Es la segunda vez... Si la ven, la van a criticar.

Clara: Me tiene sin cuidado.

Mario: Qué valientes son las mujeres.

Clara: Más que los hombres, siempre. Además nadie tiene derecho sobre mí en el hotel.

Mario: ¿Y fuera del hotel?..

Clara: No le he preguntado tanto a usted, ¿verdad?...

Un poco más adelante sostenían el siguiente diálogo, que nuevamente la posicionaba como una mujer fuerte:

Clara: ¿Se acuerda cuando lo conocí? Parecía que me tenía odio...

Mario: No era odio.

Clara: ¿Qué era?

Mario: Miedo.

Esa actitud emprendedora, capaz incluso de intimidar a los hombres, se vio acompañada de un detalle en su indumentaria que reforzó ese carácter: Zully apareció en varias escenas del film vistiendo pantalones, algo poco frecuente para las mujeres de la época. Su vestuario, no obstante, no se limitó a esa prenda de reminiscencias masculinas, sino que se combinó con otras típicamente femeninas. En la primera escena del film, por ejemplo, apareció luciendo un vestido blanco de noche, con mangas largas y falda muy entallada. Como abrigo llevaba un tapado de piel. La revista *Antena* aseguró que en *Apasionadamente* Zully estaba “hermosa y elegante”, luciendo “un vestuario abundante y variado, que es también otro motivo de atracción para el público femenino”. La publicidad del film en esa revista incluyó los rostros de ambos en primer plano. Contra todo lo esperable en esta clase de anuncios no fue el galán quien abrazó a la heroína, sino lo contrario: ella apareció tomando el rostro de López Lagar entre sus manos.<sup>75</sup>



Publicidad de *Apasionadamente*. Zully abraza a Pedro López Lagar (*Antena*, año XIII, n° 692, 25 de mayo de 1944).

El año 1944 también fue productivo para Zully en el terreno de la radio. La emisora Splendid la incluyó en su elenco de estrellas integrantes del *Club de la amistad*, un programa que presentaba diversos radioteatros. La audición estaba auspiciada por el aceite Cocinero, prometía la presencia de “estrellas de gran magnitud” y se presentaba como “un radio-teatro distinto: moderno, original y con ritmo cinematográfico,

<sup>75</sup> *Antena*, año XIII, n° 692, 25 de mayo de 1944.



destinado a las mujeres”.<sup>76</sup> El tono melodramático de los argumentos (descritos como “apasionados romances”) aseguraba ese vínculo con el público femenino. Lo cinematográfico de la audición, por otra parte, excedía la cuestión del ritmo para alcanzar a sus intérpretes: entre los integrantes del *Club de la amistad* se encontraban, entre otros, las actrices Elisa Galvé y Silvana Roth. El trabajo en Radio Splendid le permitió a Zully ir haciéndose cada vez más conocida a lo largo y ancho del país, dado que la emisora contaba con una gran cantidad de repetidoras en el interior. Su programación se podía escuchar en Córdoba, Rosario, Bahía Blanca, Posadas, Neuquén, Mendoza, Catamarca, Jujuy, Mar del Plata, Comodoro Rivadavia y Río Gallegos.<sup>77</sup> En 1944 se cumplió el vigésimo aniversario de esa radio, y para celebrarlo se organizó un desfile de figuras frente a sus micrófonos. Zully participó del evento junto con Niní Marshall, Pepe Arias, Mecha Ortiz, Enrique Álvarez Diosdado, Fanny Navarro y varias celebridades más (Maranghello e Insaurrealde, 1998).



Publicidad de la audición *El Club de la Amistad* y detalle del rostro de Zully Moreno (*Antena*, año XIII, n° 689, 4 de mayo de 1944).

Al año siguiente, 1945, la pareja Zully Moreno-Pedro López Lagar volvió a reunirse para el rodaje de la comedia *Dos ángeles y un pecador* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1945). En la película Zully interpretó a Adriana, una mujer que

<sup>76</sup> *Antena*, año XIII, n° 689, 4 de mayo de 1944.

<sup>77</sup> *Antena*, año XIV, 1° de junio de 1944.



trabaja como modelo y es abandonada por su novio. Furiosa con él, se dispone a volver a contactarlo para matarlo. Mientras tanto conoce a Fernando Peña (Pedro López Lagar), un *playboy* dedicado a las fiestas y las mujeres. Al poco tiempo se produce un doble milagro: gracias al amor que surge entre ellos, Fernando abandona su vida licenciosa y Adriana recupera su esperanza en el amor. Enseguida decide perdonarle la vida a su ex novio y comienza una relación amorosa con Fernando. De esa manera el “ángel” (Adriana) y el pecador (Fernando) consiguen reencauzar sus vidas. El otro ángel que menciona el título del film es literal: se trata de Paloma (Fanny Navarro), un ángel custodio que acompaña a Fernando a toda hora y vive renegando por su mal comportamiento. La alternancia entre el mundo de los seres humanos y el mundo de los seres sobrenaturales atraviesa el film de punta a punta. La cinta incluyó un gran despliegue de vestuario, a cargo de Eduardo Lerchundi, con el que Zully lució sofisticada y elegante. Su cabello, por otra parte, lució rubio y con bucles bien marcados. La dirección de cámara resaltó notablemente su figura y sus vestidos.

Desde 1942 la situación de la industria cinematográfica nacional era delicada, lo cual obligó a las empresas a rediseñar sus planes de producción. La política que adoptó Argentina Sono Film al respecto repercutió directamente en la naturaleza de sus películas y en sus estrellas protagonistas, entre las cuales se hallaban *Dos ángeles y un pecador* y Zully. Según explican César Maranghello y Andrés Insaurralde,

La producción [cinematográfica] descendió bruscamente entre 1942 y 1944. En 1945 se corría el riesgo de que las filmaciones se paralizaran por completo. Ante dichas perspectivas los principales sellos modificaron sus planes de producción, reduciéndolos. Argentina Sono Film prefirió concentrar en pocas películas lo que proyectaba invertir en varias. Se decidió dar mayor categoría y presupuesto a ciertos films, denominados “superproducciones”. Entre ellos, *Dos ángeles y un pecador*, según libro de Pondal Ríos y Olivari.

La filmación comenzó a fines de enero. Luis César Amadori condujo otra vez a Zully Moreno y Pedro López Lagar, los protagonistas de *Apasionadamente*, que había obtenido buena repercusión el año anterior. Lagar y la Moreno cobraban por su actuación lo que –en circunstancias normales- hubieran percibido por dos o tres películas. En cierto modo, la política de achicamiento los beneficiaba. Fanny [Navarro], en el rol de Paloma, no cobraría los 60.000 pesos estipulados para Lagar y el director, tampoco los 50.000 de Zully. Percibiría menos, pues su contrato era resultado de un compromiso con el Maipo.

(Maranghello e Insaurralde, 1997: 89)

En esa “superproducción” de la Sono Zully mantuvo el *cachet* que había percibido por su film inmediatamente anterior y consiguió aparecer nombrada a la par de Pedro López Lagar en los créditos, ya no después de él como en *Apasionadamente*. En cuanto a su relación con el actor, el clima siguió siendo tenso. Maranghello e Insaurrealde explican que “ambos tenían estipulado en sus contratos qué ángulo facial los favorecía. Casualmente era el mismo: por lo tanto resultaba imposible filmarlos besándose... Un año después, durante el rodaje de *Celos*, volverían loco a Mario Soffici por lo mismo” (1997: 90).

El afiche publicitario de la película, por otra parte, fue coherente con la paridad de cartel que los protagonistas mantuvieron en los créditos. En el mismo se los pudo ver a ambos en un plano medio, estrechándose en un abrazo. Sus cuerpos aparecieron de perfil y sus rostros de frente a la cámara. Sus respectivos nombres y apellidos también siguieron la lógica de la igualdad entre protagonistas: aparecieron en idéntico tamaño, color y tipografía, debajo de la imagen. Las expresiones de sus rostros fueron muy solemnes, lo que resulta curioso tratándose de una comedia.



Afiche de *Dos ángeles y un pecador*

Con respecto a la repercusión de la película en la prensa la revista *Antena* fue muy generosa con la labor de Zully, y destacó la calidad de su actuación tanto como su atractivo. En su n° 747 una reseña del film aseguró lo siguiente: “Se anticipa que Zully, que poco a poco va adquiriendo carácter y condiciones de intérprete de primera línea –

hasta hace poco resplandecía tan solo por su belleza física- realiza una encomiable labor, a tal punto que se asegura que supera sus últimas brillantes actuaciones”.<sup>78</sup> Dos semanas después apareció en esa misma revista una nota completamente dedicada al vestuario de la actriz en la película. El foco del artículo estaba puesto en el vestido de novia que Zully lucía allí, aunque las demás piezas de vestuario también fueron comentadas. El texto incluyó tres grandes fotografías, todas con ella incluida. Una de esas fotos, la de mayor tamaño, presentaba la imagen de Zully de cuerpo entero, luciendo un elegante vestido blanco.



“Un espectacular traje de novia y otros magníficos modelos luce Zully Moreno en *Dos ángeles y un pecador*”, en: *Antena*, año XV, n° 749, 28 de junio de 1945.

El trabajo de Zully en los sets de filmación durante 1945 se completó con el rodaje de *Cristina* (Francisco Mugica, Argentina Sono Film), una película que se estrenó recién en enero del año siguiente. Al margen de su labor en cine, en el '45 continuó trabajando en la radio. Splendid le ofreció el papel protagónico en la radionovela “Las cuatro máscaras del amor”, emitida en el marco de la audición *El club de la amistad*. Su galán en esta ocasión fue el español Alberto Closas, con quien compartió además los sets de filmación de *Cristina* (Francisco Mugica, Argentina Sono Film, 1946), *La gata* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1947) y más adelante *Una gran señora* (Luis César Amadori, Producciones DIA, 1959) -esta última rodada en

<sup>78</sup> *Antena*, año XV, n° 747, 14 de junio de 1945.

España. El lanzamiento del programa, en octubre de 1945, incluyó una serie de artistas invitados que oficiaron de espectadores y un *cocktail* final para agasajar a los intérpretes. *Antena* cubrió la emisión de ese primer capítulo de la novela y aseguró que Zully “triunfó en su nueva actuación radioteatral”. La nota destacó la calidad de su trabajo afirmando que “a cada parlamento el público escogido de los artistas presentes tenía que contenerse para no romper en un aplauso cerrado”.<sup>79</sup>



“Triunfó Zully en su nueva actuación radioteatral”, en: *Antena*, año XV, n° 764, 11 de octubre de 1945

El 18 de enero de 1946 se estrenó en nuestro país *Cristina*, una de las seis películas que Argentina Sono Film se había propuesto rodar el año anterior. Su director, Francisco Mugica, venía de realizar varios films en Lumiton, y con ese proyecto ingresó en la Sono (España y Rosado, 1984). Zully apareció nombrada en cartel francés en los créditos y consiguió, desde el comienzo mismo de la cinta, un plano medianamente cerrado sobre su rostro cada dos minutos, aproximadamente. Tuvo el privilegio, además, de que la película llevara por título el nombre de su personaje, *Cristina*. La obra de Mugica era claramente un vehículo para ella.

En el film encarnó a una muchacha provinciana, de carácter aparentemente sumiso, dedicada al cuidado de su madre enferma. Cuando la señora muere la joven decide llevar adelante un drástico cambio en su modo de ser. Empieza por negarse a

<sup>79</sup> *Antena*, año XV, n° 764, 11 de octubre de 1945.

vestirse de luto, continúa cancelando su inminente casamiento y corona su transformación mudándose a la ciudad de Buenos Aires. Su familia, mientras tanto, se escandaliza ante sus actitudes y decisiones. Una vez instalada en la Capital, consigue un trabajo y alcanza de ese modo la independencia económica.

El hecho de interpretar un personaje que lleva adelante tan importante metamorfosis le permitió lucir en un mismo film dos aspectos bien diferentes. Al principio de la película es una muchacha sencilla, que sale muy poco, lleva siempre el cabello recogido, no usa maquillaje y se viste de manera muy sobria. La decisión de cambiar el rumbo de su vida se acompaña de una mutación en su modo de vestir y arreglarse. Es entonces cuando deja definitivamente atrás su antigua vida hogareña y comienza a salir más, al tiempo que empieza a lucir vestidos más sofisticados, peinados más elegantes (con el cabello suelto, además, lo cual le quitó seriedad a su aspecto), maquillaje y *bijouterie*. Es interesante esta operación, en la medida en que dejó al descubierto (tal como había ocurrido años atrás con *Fantasma en Buenos Aires*) el carácter de constructo de su imagen glamorosa, conformada a través de una serie de opciones cosméticas y de vestuario.

En sintonía con su aparición en cartel francés en los créditos de la cinta, el afiche publicitario de la misma también le reservó un lugar destacado. El diseño del poster incluía el título de la película en el centro de la composición, que quedaba de ese modo dividida en dos franjas, una arriba y otra abajo de la palabra *Cristina*. Su nombre se mencionó en la franja superior del cuadro, mientras que toda la lista de actores de reparto se ubicó en la franja inferior. Un dato llamativo del poster es que a pesar de que mostró dos imágenes de Zully no dio cuenta de sus dos aspectos en el film, sino solamente del segundo, elegante y sofisticado. La naturaleza melodramática del argumento fue fácil de anticipar a partir de esos dos retratos de la estrella: en ambos se encontraba junto a alguno de los galanes de la película. El hecho de aparecer en brazos de *dos* sujetos diferentes, por otra parte, contribuyó a alimentar su imagen de joven moderna dispuesta a desafiar las normas establecidas.



Afiche de *Cristina*

La repercusión de *Cristina* en la prensa merece ser mencionada también. Tras su estreno en Argentina en enero de 1946 la revista mexicana *Cinema Reporter* publicó una nota dedicada a Zully, a propósito de ese último proyecto cinematográfico en el que la estrella había participado. Bajo el título “El cine argentino” el artículo mostraba la casa de la estrella en la localidad bonaerense de Vicente López y brindaba algunos detalles su vida cotidiana. Unas siete fotografías acompañaban el texto, en las cuales la actriz aparecía sola, junto a su amiga Mendy (periodista de *Radiolandia*), junto a su perro *Black* y junto a su madre. Su hogar se describía como “una moderna residencia de dos pisos (...) arreglada con exquisito gusto [y] muebles combinados en estilo francés e inglés”.<sup>80</sup> De ella se destacaba, por otra parte, su belleza.

En la prensa local tuvo la oportunidad, además, de brindar su testimonio acerca de su trabajo en el film. Sus afirmaciones al respecto resultan interesantes en tanto dejaron en claro –y de manera bien explícita– la presencia de aquella dialéctica papel/actor que señalaba Edgar Morin (1964) como propia de las estrellas del cine. Zully comentó de su personaje lo siguiente: “Cristina (...) es el personaje de película que más íntimamente llega a mi corazón. Por eso al interpretarlo siento que algo de ella queda en cada una de las actitudes de mi vida diaria. (...) parece un reflejo de muchas vidas que se cruzan a diario con las nuestras. Es más, en varios aspectos tiene algo por lo que cada una de nosotras lucha (...)”. Como ha señalado Richard Dyer, siguiendo la

<sup>80</sup> *Cinema Reporter*, n° 397, 23 de febrero de 1946, p. 14.

línea de Morin, “Las estrellas (...) invalidan esta distinción entre la autenticidad del actor y la autenticidad del personaje que él/ella representa” (2001: 39). En este caso se ve claramente esa invalidación, dado que Zully se ocupó de dejar en claro lo similares que eran su personaje ficticio y ella misma. Otro rasgo interesante de sus afirmaciones es el hecho de que al tiempo que se identificaba con su personaje, se identificaba también con su público, eminentemente femenino (“cada una de nosotras”). De ese modo su “yo” se volvió colectivo, extendiéndose a un conjunto imaginario de muchachas espectadoras de sus películas, frente a las cuales se situaba en posición de igualdad. En este punto Zully puso en juego otra característica propia de las estrellas: aquella que las presenta como “iguales pero diferentes” al común de los mortales. Tal como explica Dyer, “uno de los problemas que plantea el fenómeno del estrellato es la extrema ambigüedad/contradicción referente a las estrellas como seres normales y corrientes y las estrellas como seres especiales. ¿Son como nosotros, o bien el consumo y el éxito los transforman en (o reflejan) algo distinto?” (2001: 64). Para el autor hay más de una respuesta a ese interrogante:

Lo paradójico del estilo de vida extravagante y del éxito de las estrellas percibidas como seres corrientes se puede explicar de distintos modos. En primer lugar, las estrellas se pueden concebir como gente corriente que lleva un nivel de vida económico más elevado que cualquiera de nosotros, pero que esto no necesariamente les ha transformado. En segundo lugar, la riqueza y el éxito de las estrellas puede servir para aislar ciertas cualidades humanas (las mismas que encarnan) sin que la representación de esas cualidades quede solapada por consideraciones materiales o bien por problemas. Ambas explicaciones se ajustan a determinadas nociones de los atributos humanos como entes que existen independientemente de las circunstancias materiales, y las estrellas pueden ser útiles para legitimar este tipo de nociones. Finalmente, las estrellas representan lo que se entiende por gente típica de nuestra sociedad; incluso los tipos de gente que consideramos que caracterizan nuestra sociedad puede que no formen parte de nuestra experiencia cotidiana, por lo tanto ¡la singularidad de las estrellas puede residir en que son los únicos seres corrientes de nuestro entorno! (Dyer, 2001: 65)

Creemos que el primero de los puntos que señala el autor (“las estrellas se pueden concebir como gente corriente que lleva un nivel de vida económico más elevado que cualquiera de nosotros, pero que esto no necesariamente les ha transformado”) es el que nos puede dar la clave de las afirmaciones de Zully en la prensa a propósito de *Cristina*.

Alcanzar el éxito y tener acceso a una vida ampliamente privilegiada *pero seguir siendo una chica como cualquier otra* era, por lo visto, parte de su discurso.

En ese mismo año, 1946 –más precisamente, el 23 de agosto- se estrenó otra producción de Argentina Sono Film protagonizada por Zully y Pedro López Lagar: *Celos* (Mario Soffici, 1946). La película era una adaptación de la obra de León Tolstoi *La sonata a Kreutzer*, e implicó un enorme despliegue visual. El solo repaso de los créditos del film da una clara idea de esto: en ellos se indica que el vestuario fue “dibujado por Eduardo Lerchundi” y se mencionan las participaciones del *Trust joyero-relojero*, la peletería *Suipacha* y los pianos de la casa *Debarbieri*. La cinta recibió el premio a la Mejor Película por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina y los premios a la Mejor Película y Mejor Dirección por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Además, en 1946 representó a la Argentina en el Festival Internacional de Cine de Cannes (Grinberg, 1993). Al ser exhibida en diversos países su título sufrió modificaciones: fue *El infierno de los celos* en España, *L'enfer de la jalousie* en Francia y *Tormenta en el alma* en México.

El personaje que Zully interpretó en la película es probablemente uno de los que más contribuyeron a la construcción de su imagen de mujer bella y glamorosa, así como insubordinada. En el film de Soffici es Luisa, la esposa de Pablo (López Lagar), una joven muy activa sexualmente cuyo “instinto se despertaba ante las primeras caricias”, tal como relata la voz-yo de Pablo.<sup>81</sup> También es hermosa, motivo por el cual su marido no puede resistirse a ella. Pero al tomar conciencia de la naturalidad con la que su esposa vive su deseo, sumada a su belleza (que la hace captar siempre la atención de los hombres), Pablo comienza a temer que ella le sea infiel. Por ese motivo empieza a maltratarla psicológicamente, acusándola permanentemente de adulterio. Luisa termina

---

<sup>81</sup> Christian Metz (1991) define este concepto como una voz que se autodenomina “yo” y corresponde a la voz *over* de un personaje que relata. La finalidad de la misma es hacer partícipes a los espectadores de aquello que le ha sucedido o le está sucediendo al personaje en cuestión. La *voz-yo* está orientada hacia el exterior del film por la ausencia de interlocutores en el mismo, por ende su carácter es juxtadiagético, dado que proviene de un personaje de la película pero está dirigida a sus espectadores. Según el autor los primeros films que utilizaron este recurso fueron *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, RKO Pictures, 1941), *Qué verde era mi valle* (*How green was my valley*, John Ford, Twentieth Century-Fox, 1941), *Laura* (Otto Preminger, Twentieth Century-Fox, 1944) y *Pacto de sangre* (*Double indemnity*, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1944).



siendo víctima de los celos ennegrecidos de su esposo, dirigidos hacia su belleza y hacia la forma en la vive su sexualidad. En un ataque de locura Pablo la apuñala, y ella muere. Tiempo después, atormentado por la culpa, Pablo se arroja al vacío desde un precipicio.

El poster de la película guardó cierta similitud con el afiche de *Dos ángeles y un pecador*, que comentamos anteriormente. En ambos se los ve a Zully y López Lagar de perfil, en un plano medio, abrazados. En su estudio sobre la tipografía en el cartel cinematográfico Francisco Javier Gómez Pérez advierte que “... Es fácil encontrar carteles que hacen referencia a éxitos pasados como reclamo para el nuevo espectador. ‘La influencia de los éxitos predecesores va a influir en representaciones iconográficas posteriores, insistiendo en los signos visuales de películas y carteles anteriores’ (Perales Bazo, 1995: 94)” (Gómez Pérez, 2002: 215). Evidentemente, esta operación se puso en juego en Argentina Sono Film a la hora de diseñar el afiche de *Celos*, aprovechando que se repetía la pareja Moreno-López Lagar, muy productiva para la empresa. Una diferencia no menor, no obstante, entre el cartel de este film y el de *Dos ángeles*... está dada por el modo en el que cada uno de ellos representó el vínculo entre los personajes. Mientras que en el cartel de la comedia de Amadori el abrazo entre ellos era cálido y recíproco, el poster del film de Soffici presentó a un López Lagar en actitud más avasallante y posesiva, intentando retener a una Zully cuya mirada esquiva se fijaba en el horizonte. Los posters fueron muy similares entre sí, y sin embargo esta diferencia permitió distinguir el tono divertido de la comedia de Amadori, que incluía un final feliz, del tono siniestro del drama de Soffici, que presentaba un final trágico.



Afiche de *Celos*

El año '47 comenzó con intensidad para Zully. El 14 de enero se anunció en *Antena* el divorcio de Luis César Amadori y la actriz Alicia Vignoli, ocurrido a fines del año anterior. El artículo explicaba las razones de dicha ruptura, asegurando que la misma se había debido a diferencias entre los esposos: Amadori pretendía que Alicia se dedicara exclusivamente al hogar, mientras que ella deseaba continuar con su labor en el teatro, el cine y la radio. La revista lamentaba el surgimiento de un rumor que indicaba que Zully era la verdadera culpable de la disolución del matrimonio. El chisme se había extendido velozmente, y el semanario pretendía desmentirlo.<sup>82</sup> En el mes de febrero la revista *Sintonía* también se refirió a este tema y citó las palabras de Alicia Vignoli, quien afirmaba que su separación de Amadori se había debido exclusivamente a la “interposición sentimental de Zully Moreno”. Para hacer más escandalosa aún toda la cuestión, *Sintonía* planteó un interrogante polémico respecto del futuro de Zully: “¿Será este el año de su casamiento?”<sup>83</sup>

Pues sí, 1947 fue efectivamente el año de su boda, y Amadori fue el hombre con quien contrajo matrimonio. A partir de entonces ambos conformaron una de las parejas más productivas de nuestra cinematografía. El año '47, sin embargo, fue importante para ella por otras cuestiones también, entre las que se cuentan los estrenos de dos películas, el rodaje de otra y una aparición clave en la revista *Radiolandia*.

El 29 de abril se estrenó su primer trabajo para Artistas Argentinos Asociados, *Nunca te diré adiós*, dirigido por Lucas Demare.<sup>84</sup> Como aún se hallaba contratada por la Sono, ésta tuvo que cederla en préstamo a los Artistas para su participación en el film. Según explica Ana Laura Lusnich, los socios fundadores de este último sello “se inspiraron en los lineamientos establecidos por la United Artists, sello norteamericano independiente fundado en 1919. Dicha empresa (...) se había propuesto reunir reconocidas figuras y realizadores capaces de garantizar productos originales de gran calidad artística” (Lusnich, 2000: 386). Con respecto al lugar que ocuparon los actores y actrices en la productora, la autora sostiene lo siguiente:

---

<sup>82</sup> *Antena*, año XV, n° 829, 14 de enero de 1947.

<sup>83</sup> *Sintonía*, año XIII, n° 480, febrero de 1947, p. 14.

<sup>84</sup> Ese mismo día Zully recibió, en el ámbito radiofónico, la “Medalla de la Popularidad” otorgada por “La gran cruzada del buen humor”, una audición emitida por radio Belgrano. El programa entregaba semanalmente este galardón a alguna celebridad (*Antena*, año, XVI, n° 844, 29 de abril de 1947).

En lo relativo a la conformación de elencos, Artistas Argentinos Asociados centró sus producciones en figuras protagónicas masculinas. Rápidamente se configuró un sistema de estrellas en el que descollaron varios de los socios fundadores del sello (Enrique Muiño, Francisco Petrone y Ángel Magaña) y a cuyo grupo se integró, luego de la prematura muerte de Elías Alippi, ocurrida en 1942, un joven “actor de carácter”: Sebastián Chiola. (...) A este conjunto de primeros actores se sumó un reparto “estelar”, integrado preferentemente por intérpretes formados y consagrados en el campo teatral porteño. (...) Las exigencias del medio cinematográfico y del público de la época influyeron, por su parte, en la incorporación de figuras protagónicas femeninas, que aseguraban el desarrollo de las intrigas amorosas y familiares vinculadas con el género melodrama. Estas fueron: Amelia Bence (protagonista femenina de *La guerra gaucha* y *Todo un hombre*), Luisa Vehil (*Pampa bárbara*), Zully Moreno (*Nunca te diré adiós*), Mirtha Legrand (*Como tú lo soñaste*) y Delia Garcés (*De padre desconocido*) (Lusnich, 2000: 403).

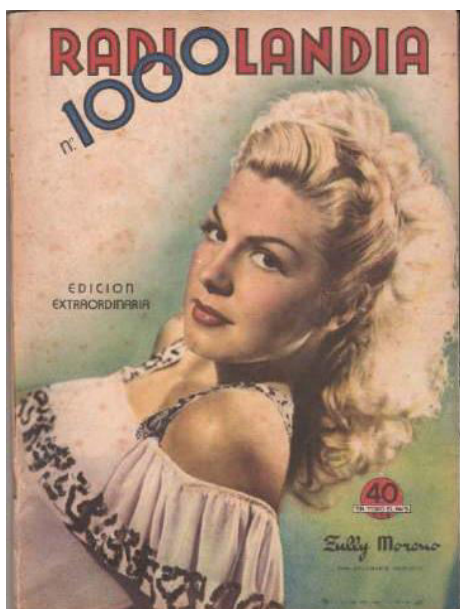
En efecto, Zully participó del film de Demare en calidad de heroína melodramática, formando pareja con uno de los actores del sello (y socio fundador del mismo), Ángel Magaña. En la cinta interpretaron a Mónica y Marcelo, los integrantes de una pareja cuyo amor era imposible por ser ella una mujer casada. El argumento y los diálogos corrieron por cuenta de Homero Manzi y Ulises Petit de Murat. La fotografía estuvo a cargo de Francis Boeninger.

El personaje de Zully fue el de una mujer rica y distinguida, que vive en una mansión, toca el piano, toma una institutriz para su hija, se ocupa de que la niña aprenda francés y se viste con prendas simples pero siempre elegantes. Su efecto en los hombres, por otro lado, es fatal: Marcelo llega a cometer un intento de suicidio al suponer que su amor por Mónica no es correspondido. La conducta de ella, sin embargo, es siempre intachable: ante la posibilidad de herir sentimientos ajenos Mónica decide no huir con Marcelo. A la vez, cuida de él en todo momento y se ofrece a cubrir los gastos médicos cuando el hombre se halla herido tras su fallido intento de suicidio. Si bien el aspecto de Zully en la película presentó muchos puntos de contacto con aquel que había tenido en sus últimos trabajos, su cabellera rubia tomó nuevamente un color oscuro.

Entre los detalles más destacables de la película se encuentran el recitado del poema *Amor, amor*, de la poetisa chilena Gabriela Mistral, que los protagonistas pronuncian a dúo; y los más de veinte primeros planos sobre el rostro de Zully. Uno de ellos, a los 45 minutos de comenzado el film, aproximadamente, se cierra tanto sobre su rostro que se transforma en un primerísimo primer plano del mismo, dejando su cabello y sus orejas fuera de campo. Sólo pueden verse entonces sus ojos, su nariz y su boca. El

film incluyó otra referencia literaria además del poema de Mistral: los protagonistas citan la *Divina Comedia* de Dante Alighieri a lo largo de toda la cinta. Mónica, de hecho, le hace creer a Marcelo en un principio que se llama Beatriz, como la protagonista de la obra de Dante.

El mes de mayo de 1947 le trajo a Zully un nuevo logro. La revista *Radiolandia*, que cumplía mil números, publicó una “edición extraordinaria” con motivo del aniversario, y ella fue su chica de tapa. Como era habitual en las portadas de ese semanario, la fotografía publicada llevó la firma de la célebre Annemarie Heinrich. En ella se la pudo ver a Zully en una actitud sensual, vistiendo una blusa que dejaba al descubierto sus hombros. Su cabello lucía rubio y ondulado, y su mirada desafiante se dirigía directamente a la cámara (es decir, al público).



*Radiolandia*, año XXI, n.º 1000, 17 de mayo de 1947. Zully aparece en la portada de la “edición extraordinaria”.

Exactamente un mes después de su aparición en ese número especial de *Radiolandia*, el 17 de junio de 1947, se estrenó otra película de Argentina Sono Film estelarizada por ella: *La gata*, de Mario Soffici. La pieza original, de Rino Alessi, ya había sido representada con éxito en el teatro, protagonizada por Elsa O'Connor (Posadas, 2009). Zully se puso en la piel de Flavia, una mujer oscura y enigmática que vive junto con varios parientes en un antiguo caserón. El edificio, escenario de intrigas amorosas y conflictos del pasado, corre el riesgo de desplomarse; y sin embargo ella se

aferra a él a toda costa, como una gata, oponiéndose a la voluntad de demolerlo que expresan sus familiares. El melodrama alcanza uno de sus puntos más álgidos cuando los espectadores descubrimos un secreto de su pasado: ella estaba enamorada del marido de su hermana, con quien tuvo un *affaire*. Su personaje se definió fundamentalmente por su belleza (“Pobre señorita. No tiene otro defecto que el de ser hermosa”, dice una de las empleadas domésticas sobre ella); su capacidad para manipular a los hombres de su entorno familiar (“juega con el señor Roberto y el señor Carlos como si fueran muñecos”, explica otro empleado) y su actitud decidida (“Sería capaz de hacer cualquier cosa con tal de conseguir mi propósito: salvar esto” dice ella, refiriéndose a la casa). Los créditos del film volvieron a ubicarla en cartel francés y en primer lugar en la lista de intérpretes. Sus compañeros de elenco fueron Alberto Closas, Sabina Olmos, Enrique Álvarez Diosdado, Nérida Bilbao y Horacio Priani.

La revista *Antena* fue comentando el avance del rodaje del film desde su mismo comienzo, en marzo de 1947. En relación a Zully y a su pareja en la ficción la publicación sostuvo: “La estrella de tantas producciones magníficas de Argentina Sono Film tiene numerosas escenas dramáticas que la enfrentan con Enrique Álvarez Diosdado. Pareja excelente, destinada sin duda a imponerse en la simpatía del público. Bellísima ella, sugerente, este papel ha de significarle otro triunfo rotundo: es en el papel, mujer ante todo y sobre todo”.<sup>85</sup>

Zully consiguió, por último, un lugar muy privilegiado en la composición del cartel publicitario del film. Su rostro apareció en el centro del cuadro, y alrededor de él, como satélites suyos, se hallaban los rostros de los demás actores, en un tamaño mucho menor. Ella apareció –como en la reciente portada de *Radiolandia*- mirando a la cámara de frente, con actitud desafiante. Los otros actores, en cambio, la miraban a ella. Su nombre apareció destacado en color rojo, y por encima del título del film.

---

<sup>85</sup> *Antena*, año XVI, n° 841, 8 de abril de 1947.



Afiche de *La gata*

Como señalamos algunos párrafos atrás, 1947 fue también el año de la boda de Zully y Amadori, quienes se casaron el 25 de junio de ese año (Posadas, 2009). La pareja romántica tuvo su correlato en la pareja laboral, y juntos conformaron rápidamente una dupla actriz-director que demostró ser muy eficaz. El 6 de agosto de 1947 ambos se embarcaron en el rodaje de un film que funcionaría como bisagra en sus respectivas carreras: *Dios se lo pague*.

Por todas las cuestiones que hemos desarrollado a lo largo de este apartado, el período 1944-1947 fue muy fructífero para Zully. Tras su lanzamiento como estrella en *Stella* continuó creciendo en el medio artístico y alcanzó una serie de importantes logros. A modo de síntesis de los puntos más sobresalientes de esta etapa de su carrera, podemos señalar que:

-Ahondó en el terreno del melodrama. En este período se sumergió de lleno en ese género: excepción de *Dos ángeles y un pecador*, todos los films en los que participó pertenecieron al mismo. En la radio, además, formó parte del ciclo de radioteatros del *Club de la amistad*, donde se presentaban melodramas especialmente creados para el público femenino.

-Continuó teniendo presencia en la radio, donde la publicitaban como estrella. *El club de la amistad*, la audición de *Splendid* donde trabajaba, prometía “estrellas de gran magnitud”, y su publicidad gráfica presentaba los retratos de los artistas dentro de un marco con forma de estrella.

-Continuó teniendo presencia en la prensa internacional. El caso de *Cinema Reporter* se sumó a otros casos anteriores de repercusión en medios internacionales.

-Afianzó su vínculo con Argentina Sono Film. Tras el éxito de *Stella*, una producción de Pampa Film, Zully volvió a la Sono, el sello que la había contratado en exclusiva. Participó en varias producciones de la empresa, al tiempo que fue aumentando su *cachet* y ganando cartel.

-Por último, selló estos primeros años de trabajo en el medio cinematográfico y radial contrayendo matrimonio con Luis César Amadori. Su enlace con el realizador resultó ampliamente productivo para ambos. Durante los siguientes años, y a partir de *Dios se lo pague*, su carrera continuó creciendo ampliamente.

#### **4.5. La trilogía *Dios se lo pague* - *Nacha Regules* - *María Montecristo***

Como señalamos en el apartado anterior, el 6 de agosto de 1947 Zully y Amadori -recientemente casados- se embarcaron en el rodaje de un film que resultó determinante en sus respectivas carreras: *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1948). La película estuvo protagonizada por Zully y el astro mexicano Arturo de Córdova, quien hasta ese entonces había desarrollado su carrera en su país de origen y en Hollywood. El éxito del film dentro y fuera de Argentina terminó de consagrar a Zully como estrella local y a la vez le abrió las puertas de la mayor industria cinematográfica latinoamericana de la época, la mexicana. A partir de *Dios se lo pague* la pareja de Zully y Arturo volvió a repetirse en dos películas más, también dirigidas por Amadori: *Nacha Regules* (Argentina Sono Film, 1950) y *María Montecristo* (Filmex, 1951), esta última rodada en México. En ese país rodó también *Tierra baja* (Miguel Zacarías, Producciones Zacarías S.A., 1951), en la que formó pareja con Pedro Armendáriz, y *Pecado* (Luis César Amadori, Filmex, 1951), en la que estuvo acompañada por Roberto Cañedo. Durante esos años hizo además una última incursión en Lumiton, donde se puso a las órdenes de Carlos Hugo Christensen para el rodaje de *La trampa* (1949). Así, entre 1948 y 1951 tres películas dirigidas por su marido y co-protagonizadas por Arturo de Córdova -*Dios se lo pague*, *Nacha Regules* y *María Montecristo*- le permitieron, junto a *La trampa*, *Tierra baja* y *Pecado*, continuar alimentando el crecimiento de su carrera. El éxito económico de *Dios se lo pague* fue muy grande, y les permitió a los Amadori-Moreno pasar ser socios de la familia

Mentasti y comenzar a formar parte del Directorio de Argentina Sono Film. Esto último resultó especialmente beneficioso para Zully, en tanto le permitió empezar a ser objeto de “toneladas de publicidad” por parte de la empresa (Posadas, 2009: 16). Mientras tanto, la popularidad del matrimonio creció muy velozmente. La vida privada de los esposos, sus viajes y su participación en eventos de diversa clase fueron frecuentemente comentados por los medios gráficos dedicados al mundo del espectáculo.

Mientras que una fuente señala que la iniciativa para rodar *Dios se lo pague* fue de Amadori (Argente, 1999), el propio Atilio Mentasti, uno de los dueños de la Sono, aseguró que la idea inicial fue de él, a quien se le ocurrió llevar a la pantalla una obra teatral del brasileño Joracy Camargo, *Deus lhe pague* (España y Rosado, 1984). Durante un viaje que lo llevó por diversos países de América Latina Mentasti compró los derechos de la obra. Al regresar a la Argentina le encargó su adaptación a Tulio Demicheli, quien realizó unas cuantas modificaciones sobre la pieza original (Paranaguá, 2003).

El film de Amadori comienza con dos mendigos, uno apodado Barata (Enrique Chaico) y otro llamado Juca (Arturo de Córdova), que se encuentran pidiendo limosna en la puerta de una iglesia, de noche. Una mujer, Nancy (Zully Moreno), se acerca al templo y les da unas monedas antes de ingresar al mismo. Apenas un rato después sale de la capilla, cruza la calle e ingresa en un casino. Allí se le acerca un hombre, Pericles Richardson (Florindo Ferrario), y comienza a cortejarla. El hombre resulta ser un industrial de familia adinerada, que sin embargo está en deuda con el casino, razón por la cual le cortan el crédito. Nancy, por su parte, intenta cambiar un anillo para seguir jugando, pero no resulta posible: se trata de una alhaja de fantasía, no una joya auténtica. Cuando Nancy abandona el lugar un taxista le reclama el dinero que ella le debe por un viaje. La policía llega de pronto al casino y se lleva a toda la gente detenida. En medio del tumulto callejero Nancy consigue esconderse gracias a la ayuda de Juca, a quien llama “viejito”. Cuando finalmente se va de allí hacia el hotel donde se aloja, Juca le da cinco pesos para el taxi, y ella como agradecimiento le regala una flor que había comprado un rato antes. Al llegar al hotel también le reclaman el pago, pero ella logra evadir el problema. Inmediatamente después recibe un ramo de flores con una invitación para un espectáculo de música en el teatro Auditorio. Ella acude a la cita y se encuentra con el responsable de la invitación, un hombre al que no conoce (Arturo de Córdova). Nancy sufre una breve descompostura y confiesa que se encuentra en ayunas desde el día anterior, tras lo cual el hombre la invita a cenar y bailar en una *boite*. Más



tarde vuelve al hotel pero se encuentra con sus valijas en el hall: le han quitado la habitación por falta de pago. Sale entonces a la calle y se reúne nuevamente con el desconocido, que sigue allí. Ambos se van juntos en un taxi.

En la escena siguiente los dos mendigos vuelven a conversar. Barata le pregunta a su amigo si es rico, y él le confiesa que sí. Barata le pregunta entonces por qué no invierte en industria o hace negocios, y Juca le responde que prefiere mendigar, pues se conforma con “cobrarle a la sociedad lo que me debe”. Ven pasar a Nancy, y Juca le cuenta a Barata que esa noche dan una fiesta en la casa de la señora. Ambos se dirigen a la puerta de la mansión y Juca confiesa que Mario Álvarez, el hombre rico dueño de la casa, es él mismo, cuyo “trabajo” es precisamente el pedido de limosna todas las noches. Mientras tanto Pericles Richardson, presente en la fiesta, vuelve a hacer lo posible para conquistar a Nancy.

Ya en el último tramo del film, Juca (es decir, Mario) lleva a Barata a la casa en la que guarda todos sus elementos de disfraz para hacerse pasar por indigente. Allí se quita la barba postiza y le cuenta a Barata que pasó ocho años en prisión. Le explica a su amigo, además, que terminó en la cárcel “la única vez que trabajé. En una fábrica, de sol a sol. Todavía no se habían inventado las leyes de protección obrera”. Mario continúa contando que pretendió en una época vivir de la patente de una máquina que había inventado, pero que el dueño de la fábrica en la que trabajaba abusó de la inocencia de su esposa y consiguió que ella le mostrara los planos de la misma, que enseguida robó. Su mujer, agobiada por la culpa al enterarse de la estafa, cometió un suicidio. Y él, furioso con su patrón, lo atacó, motivo por el cual fue condenado a prisión. El melodrama continúa: Nancy se tienta con la idea de huir junto a Pericles, pero no termina de convencerse porque el hombre no tiene suficiente dinero. Mientras tanto, Mario compra unas acciones y se convierte, de esa manera, en el dueño de la fábrica donde había trabajado años atrás, y de la cual fue despedido. La trama se complica aún más cuando se descubre que Pericles es el hijo del dueño de la fábrica, Richardson padre. Finalmente, Nancy descubre que el “viejito” y Mario son la misma persona, y comprende que Mario es un hombre de buen corazón. En la última escena del film ambos vuelven a encontrarse en la puerta de la iglesia, donde ocurre finalmente la redención. Ella le devuelve las alhajas y el dinero, y él inmediatamente las ofrece en donación, dejándolas a los pies del altar.

Como se desprende de esta síntesis del argumento, *Dios se lo pague* estuvo atravesada por un tono de denuncia que se hallaba en sintonía con algunas de las ideas

que primaban en la época de su producción y estreno. Algunos de los diálogos del film lograron sintetizar muy eficazmente el discurso acerca de la justicia social que había puesto en circulación el peronismo. Barata y Juca sostienen conversaciones como la siguiente a lo largo de la película:

Juca: Al principio todo era de todos. Nadie era dueño de la tierra, ni el agua pertenecía a nadie, ¿no es así?

Barata: Sí.

Juca: Hoy cada pedazo de tierra tiene dueño y cada vertiente de agua pertenece a alguien. ¿Quién se lo dio?

Barata: Yo no fui.

Juca: Ni fue nadie... Pregunte al dueño de una hectárea de tierra si sabe darle razones de por qué esa tierra es suya.

Barata: Dirá que se la ha comprado al antiguo dueño.

Juca: ¿Y el antiguo dueño a quién se lo compró?

Barata: A otro.

Juca: ¿Y ese otro?

Barata: Al primer dueño.

Juca: ¿Y el primer dueño a quién se lo compró?

Barata: A nadie, la tomó por su cuenta.

Juca: ¿Con qué derecho?

Barata: Eso es lo que no sé...

Juca: Ni lo sabe nadie. El derecho lo inventaron después, para que no les quitaran lo que se habían apropiado sin ningún derecho.

Pero el discurso acerca de la justicia social y los sectores más marginados no fue todo en la película. La versión fílmica de *Deus lhe pague* implicó asimismo un enorme despliegue en términos de puesta en escena: incluyó música de Wagner y Schubert; fastuosos decorados a cargo de Gori Muñoz; una fotografía con intensos claroscuros, obra de Alberto Etchebehere; y un diseño de vestuario muy sofisticado firmado por Jorge de las Longas. Los créditos del film indican además pieles de Marcel Kummer y alhajas de la casa *Irupé*. Como hemos visto, hubo también ramos de flores, una *boite*, un casino, un hotel elegante y una función de gala en el teatro. *Dios se lo pague* presentó de esa manera una particular convivencia entre un potente discurso acerca de la justicia social y una módica cuota de frivolidad. Desde el punto de vista de Ricardo Manetti,

La contradicción entre el aparato visual y las ideas progresistas y sociales no tiene finalmente solución, y así lo entendió el público: nadie fue a ver *Dios se lo pague* por la retórica del discurso resuelto con grandilocuencia, sino para admirar el despliegue de vestuario de Zully Moreno (...) Una vez más, como quiere una teoría crítica norteamericana, la arenga de los valores sociales está en contradicción con el espectáculo levantado en estudios, y este último prima por encima de las discusiones que el “contenido” podía desatar (2000: 205).

Paulo Antonio Paranaguá (2003) también interpretó la película de Amadori como una obra en la que convivieron ideas en principio contradictorias. Para este último autor *Dios se lo pague* combinó, por ejemplo, cierto nivel de desterritorialización (los personajes habitan una suerte de ciudad genérica, que no remite a ningún sitio en particular) con alusiones a cuestiones locales (el vestuario y el peinado de Nancy recuerdan el aspecto de Eva Perón. Su trayectoria de la “vida ligera” a la beneficencia, también). Este cruce de valores opuestos se repitió a su vez en otros niveles:

El populismo encuentra así un espacio simbólico a la vez desterritorializado y acorde con la iconografía o el discurso del momento. La metamorfosis operada desde el teatro varguista de Joracy Camargo al melodrama peronista de Argentina Sono Film permite reconciliar los valores conservadores y populistas, la religión y la tensión clasista, la pulsión nacionalista y la experiencia cosmopolita, la tradición y la modernidad, en una hibridización característica de la modernización conservadora que ha prevalecido en América Latina (Paranaguá, 2003: 157).

Por último, Clara Kriger (2009) destaca el rol del cuerpo del protagonista masculino (Juca/Mario) como depositario de dos condiciones sociales antagónicas, un burgués adinerado de día y un indigente de noche. En términos de la autora, “Al igual que los discursos políticos y sociales, que buscaban la conciliación de posiciones entre los distintos sectores que forman la sociedad, la trayectoria del personaje en el filme no será otra que la de lograr conciliar internamente los dos mundos a los que pertenece” (2009: 222).

Como señalamos unas líneas atrás, el adaptador del texto, Tulio Demicheli, operó varios cambios sobre la pieza original. El más importante de ellos fue sin duda el paso de la comedia, género en el que se inscribía la obra teatral de Camargo, al melodrama. Junto con el giro en materia de géneros el film incorporó también un discurso religioso

que no aparecía en el texto original.<sup>86</sup> Por último se incorporaron algunos otros cambios relacionados con los personajes: los vínculos familiares entre ellos (Richardson padre y su hijo), el suicidio de la esposa de Mario y el deseo de venganza que moviliza a este último (Paranaguá, 2003).

La pieza, por otra parte, ya había sido representada con mucho éxito en diversos escenarios, lo cual la hacía ampliamente conocida entre el público. En 1932 se estrenó en San Pablo (Paranaguá, 2003; Kriger, 2009). Procópio Ferreira, el “príncipe del teatro brasileño”, llegó a representarla más de tres mil veces, y la publicación del texto en el vecino país tuvo más de veinte ediciones (Paranaguá, 2003). En Argentina se estrenó en el teatro Sarmiento el 10 de enero de 1935, bajo la dirección de Roberto Tálice, en una puesta en escena a cargo de la Compañía Argentina de Comedias (Kriger, 2009). Según explica Abel Posadas (2009), el estreno en nuestro país contó con la presencia del Embajador de Brasil entre los espectadores. El éxito de la obra fue tal en Buenos Aires que la misma llegó a representarse en varios teatros simultáneamente (Di Núbila, 1960; Argente, 1999; Paranaguá, 2003).

Según el testimonio de Atilio Mentasti, tras pensar en la opción de una versión fílmica de la obra envió a Amadori a ver una de las representaciones teatrales de la misma. Al realizador le gustó la pieza y enseguida pensó en Arturo de Córdova y Zully Moreno como potenciales protagonistas de la cinta. Mentasti estuvo de acuerdo con él, y se dispuso entonces a contactarse con Arturo (España y Rosado, 1984). Rápidamente tomó un vuelo a México, y allí se encontró con que la carrera del actor se hallaba en decadencia tras algunos fracasos comerciales, con lo cual los productores mexicanos no tenían mucho interés en él. A pesar de ello mantuvo su decisión de ofrecerle el papel. Como en ese momento Arturo no estaba realmente en México sino en Hollywood, Mentasti tomó otro vuelo hasta Estados Unidos y allí se reunió con él. En la Meca del Cine le leyeron el guión, pero el actor en un primer momento no mostró interés en el mismo (Argente, 1999). Finalmente, con un poco de insistencia Mentasti llegó a un acuerdo con el productor mexicano Gregorio Walerstein, quien tenía a Arturo bajo contrato. Como la popularidad del actor había declinado bastante por ese entonces, Mentasti consiguió contratarlo por una módica suma de dinero (España y Rosado, 1984). La incorporación de Zully, por otro lado, también resultaba importante para

---

<sup>86</sup> Creemos que esa incorporación fue funcional al género melodrama, por cierto, en tanto permitió explotar el binomio vicio-virtud enfrentando un lugar de pecado (el casino), con otro de redención (la iglesia).

Mentasti, en tanto la estrella local tenía el *physique du rôle* necesario para el proyecto. En palabras del empresario, “Zully era ideal para esa mujer rica, bien vestida” (España y Rosado, 1984: 25). Se trataba, por otra parte, de una figura ascendente dentro del *star-system* local y, como si eso fuera poco, acababa de contraer matrimonio con Amadori, el futuro director del film.

Su personaje, como vimos, fue el de una mujer que vive aparentando ser lo que no es, fingiendo riqueza cuando en realidad sufre penurias económicas y sueña con conseguir un hombre que le dé una vida repleta de comodidades. Tras tentarse momentáneamente con el dinero de Pericles Richardson, un hombre de familia acomodada, decide finalmente seguir su camino junto a Mario Álvarez, un sujeto que sostiene un discurso fuertemente crítico sobre la sociedad en la que vive. Es entonces cuando Nancy renuncia a las joyas y el dinero, y se dispone a comenzar una nueva vida. *Dios se lo pague* le reservó a la estrella un lugar central, presentando más de veinte primeros planos de su rostro y permitiendo el lucimiento permanente de su figura, siempre portadora de un vestuario de alto impacto visual.

Los créditos de la cinta fueron equitativos para la estrella argentina y el astro mexicano: ambos aparecieron nombrados juntos y en primer lugar en la lista de intérpretes y técnicos. Esa paridad de cartel fue reproducida en el afiche que circuló en nuestro país, en el cual la pareja protagonista fue el motivo de la composición.



Afiche de *Dios se lo pague*

En uno de los posters de mayor circulación en nuestro país la estrella y el astro aparecieron juntos en el centro del cuadro, bajo un haz de luz que reforzó la idea de centramiento e hizo resaltar a las figuras sobre el resto de los elementos de la composición. Sobre el margen inferior izquierdo, y en un tamaño menor, aparecía el alter ego del protagonista masculino (Juca/Arturo de Córdova); quien se encontraba además en un plano superpuesto al de Nancy (Zully) y Mario (nuevamente Arturo).<sup>87</sup> Curiosamente, el título del film es mayor en tamaño a los nombres de las estrellas, pero esto se compensa por el tratamiento de las imágenes recientemente señalado.

Tomando nuevamente las categorías de Barthes (1970), podemos afirmar que en este afiche el mensaje icónico, que denota “hombre y mujer”, connota a la vez la idea de pareja romántica, dada por la posición en la que se encuentran las figuras (el hombre abrazando a la mujer, ambos mirándose a los ojos). El haz de luz, por otra parte, colabora con esa idea, en la medida en que recorta a la pareja de todo el alrededor. Los colores claros de los protagonistas, iluminados por ese rayo, contrastan con el color oscuro del espacio que los rodea. Para Mabel Amanda López en los afiches cinematográficos “... el uso del color es un indicador importante para decodificar la temática del filme, porque los colores evocan verdaderos estereotipos cromáticos ya instalados en la cultura” (2008: 110). Siguiendo ese razonamiento podemos afirmar que aquí la paleta de colores recurre al estereotipo que asocia los colores claros con la virtud y los sentimientos positivos, y los oscuros con el vicio, el peligro y/o cualquier otra clase de concepto negativo. De ese modo las imágenes del poster consiguen funcionar como una alegoría y un anticipo del argumento del film, que nos mostrará dos seres de buen corazón (recordemos que Nancy finalmente se redime) que luchan por sobrevivir en un mundo hostil. A la vez, en el marco de un modelo de producción industrial basado en un sistema de géneros, podemos inferir que toda la composición connotaría para el público la idea general de “melodrama”, en el cual la historia siempre es protagonizada por una pareja romántica que se enfrenta a alguna clase de conflicto. Como vimos anteriormente, a partir de *Stella* (1943) la imagen de Zully quedó fuertemente asociada a este último género. Tanto *Dios se lo pague* como su correspondiente cartel continuaron con esa línea.

---

<sup>87</sup> Esta práctica fue muy habitual durante el período clásico-industrial. Como explica Rafael Tranche (1994), en los carteles del cine clásico solía predominar la técnica plana, no la perspectiva.

Como la película fue exhibida en diversos países del mundo y en múltiples eventos (veremos más adelante su circulación), se diseñaron varios afiches más para promocionarla. Algunos de ellos, que podemos observar a continuación, ofrecieron una imagen de glamorosa y sensual de Zully. Las figuras 1 y 2 que aquí reproducimos, por ejemplo, corresponden a carteles españoles. La primera muestra una Zully de mirada insinuante, pasando sus manos por su ya característico cabello rubio, peinado con bucles. Su vestido es ajustado al cuerpo y remarca su busto. En el segundo caso se trata de un mini-poster (8,5 x 13,5 cm) que muestra una imagen bastante similar a la anterior. Zully tiene un brazo levantado por detrás de su cabello, de color platinado. Un sensual vestido blanco remarca nuevamente su busto y deja sus hombros al descubierto.



1. Afiche español de *Dios se lo pague*.



2. Afiche español de *Dios se lo pague*.

Otros carteles, como el mexicano que podemos ver a continuación, presentaron un diseño más bien sobrio y con una estética muy diferente, más cercana a la del *film noir*, basada en el contraste de colores claros y oscuros. Allí aparecían tanto Zully como Arturo, y ambos eran visibles en un plano americano. Sus nombres aparecían en grandes letras blancas, contrastando con el color oscuro del fondo.



Afiche mexicano de *Dios se lo pague*

El film se estrenó en Buenos Aires el 11 de marzo de 1948, en el cine Gran Rex. La revista *Radiolandia*, que ya había adelantado el argumento de la película con una síntesis novelada, elogió particularmente las actuaciones de los protagonistas. Sobre la estrella argentina afirmó que se veía “intensamente bella” y “mejor que nunca como actriz, dando matices distintos a las situaciones difíciles señaladas por el libro”.<sup>88</sup>

El 16 de marzo de 1948, apenas unos días después de su estreno en la capital, *Dios se lo pague* participó en la inauguración del Primer Festival del Cine Argentino, un evento realizado en Mar del Plata y organizado por el gobierno de la provincia de Buenos Aires a través del Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión con la colaboración de la Dirección de Turismo y Parques, la Dirección de Industria y Comercio, la Asociación de Productores de Películas Argentinas y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. La película fue exhibida en el Cine Ocean Rex en una función que contó con la presencia del gobernador de la provincia de Buenos Aires -el coronel Domingo A. Mercante- junto a una serie de ministros y autoridades. Zully estuvo presente durante la proyección del film, y según una crónica periodística su presencia en la sala “fue saludada con un aplauso cerrado”.<sup>89</sup>

La estrella tuvo una importante presencia, asimismo, en el resto del Festival. El 17 de marzo se exhibió en ese contexto el documental *Cómo se hace una película argentina* (Arturo S. Mom), una cinta que explicaba de modo bien didáctico los pasos

---

<sup>88</sup> *Radiolandia*, año XXI, n° 1044, 20 de marzo de 1948.

<sup>89</sup> *Antena*, año XVII, n° 890, 16 de marzo de 1948.



que debían seguirse para la realización de un film nacional. Entre los numerosos rubros que debían ser contemplados se hallaba el maquillaje de las actrices y los actores. Zully fue quien mostró los pasos a seguir en ese sentido, maquillándose y peinándose frente a la cámara con la ayuda de un par de asistentes. Destacando una vez más su condición de luminaria y su intenso atractivo la voz *over* del film la presentó como “la estrella Zully Moreno, belleza entre las bellezas de nuestra pantalla y artista de consagración internacional”.<sup>90</sup>



Logo del Primer Festival del Cine Argentino, en cuya inauguración se exhibió *Dios se lo pague*.

Su intervención en el Festival incluyó asimismo la actuación en un número teatral que reunió a varias estrellas cinematográficas, entre ellas Elisa Galvé, Mecha Ortiz, Olga Zubarry, María Duval y Susana Freyre. El espectáculo contó con la dirección de Enrique Telémaco Susini, uno de los fundadores de Lumiton, y se tituló “El nacimiento del hombre”. De acuerdo a la crónica de *Antena*, el espectáculo era “En esencia, un auto sagrado, ya que reproduce una de las famosas procesiones del Corpus de Sevilla tal como se realizaba en la Edad Media, asumiendo por eso mismo un carácter histórico y tradicional de incomparable interés evocativo”.<sup>91</sup> En la obra las actrices también recitaron versos de Pedro Calderón de la Barca. Como señalamos en apartados anteriores, la carrera de Zully fue fundamentalmente cinematográfica, algo

---

<sup>90</sup> El film está disponible en <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/antecedentes-primer-festival-de-cine-argentino>. Consultado el 23 de octubre de 2015.

<sup>91</sup> *Antena*, año XVII, n° 891, 23 de marzo de 1948.

poco frecuente entre los actores de su generación. Su participación en este breve espectáculo fue una de sus contadas incursiones en el teatro.

Luego de su estreno en Argentina y su exhibición en el acto inaugural del Primer Festival del Cine Argentino, *Dios se lo pague* se estrenó en salas comerciales de diversos países y se proyectó en otros festivales y eventos cinematográficos del mundo. En México, por ejemplo, tuvo su *première* el 18 de junio de 1948 en el cine Mariscal, donde se mantuvo en cartel durante cinco semanas (Ayala Blanco y Amador Romero, 1985). En España participó en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, un evento llevado a cabo en Madrid del 27 de junio al 4 de julio de 1948 y organizado por el Sindicato Nacional del Espectáculo (Alberich, Gubern y Sánchez Biosca, 2013).<sup>92</sup> Tras su paso por España la película de Amadori se exhibió en el Festival de Cine de Venecia de 1948, donde se proyectó el 29 de agosto de ese año (España y Rosado, 1984).<sup>93</sup> También en 1948 participó, junto a las películas *Apasionadamente*, *La gata*, *Dos ángeles y un pecador* y *Celos*, en una semana de cine llevada a cabo en París (Ídem). Aunque Paranaguá sostiene que “la ausencia de reseñas en *Variety* y el *New York Times* (o de referencias en el anuario de *Screen World*) indicaría que *Dios se lo pague* no llegó a los cines norteamericanos” (2003: 148), la revista local *Radiolandia* anunció el estreno de la película en los Estados Unidos. Más precisamente, publicó la noticia de que el film de Amadori había sido adquirido para su proyección en tres salas de la ciudad de New York.<sup>94</sup> En 1949 se estrenó en España, primero en Barcelona y luego en Madrid (Elena, s/d). También ese año fue estrenada en Brasil, donde se exhibió

---

<sup>92</sup> Después de que las Naciones Unidas declararan su boicot diplomático al dictador Francisco Franco el 9 de febrero de 1946, el gobierno español intentó superar su aislamiento internacional reactivando sus relaciones con los países hispanoamericanos. En ese contexto el Sindicato Nacional del Espectáculo organizó el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano con la participación de España, Argentina, México, Cuba y un representante de Colombia. Aunque el objetivo era fomentar las coproducciones y el intercambio comercial en materia cinematográfica también funcionó como un festival de cine, con proyecciones de películas de los países participantes (Alberich, Gubern y Sánchez Biosca, 2013).

<sup>93</sup> Una colección de más de treinta fotografías de rodaje del film se pueden consultar actualmente en el sitio web del ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee), un archivo que conserva los documentos recolectados por la Bienal de Venecia desde 1895 hasta la actualidad. Véase: <http://asac.labiennale.org/it/documenti/mediateca/avancericerca.php?scheda=44592&nuova=1&Sidsupporto=44592&ret=%2Fit%2Fdocumenti%2Ffototeca%2Fse m-ricerca.php%3Fscheda%3D39485%26p%3D1> . Consultado el 22 de noviembre de 2015.

<sup>94</sup> *Radiolandia*, año XXI, n° 1079, 20 de noviembre de 1948.

en varias salas de primera línea en Río de Janeiro, San Pablo y Porto Alegre.<sup>95</sup> Un par de años después, el 6 de junio de 1952, se estrenó comercialmente en París, donde se mantuvo dos semanas en cartel. La película se proyectó con el título *Le mendiant de minuit* en dos salas de primera línea, Normandie y Rex (Paranaguá, 2003). A pesar de que en algunos países la apreciación de los críticos fue moderada, la cinta “batió el récord de recaudaciones del cine argentino hasta ese entonces, sumando los ingresos dentro y fuera del país” (Paranaguá, 2003: 143).

En materia de premios y distinciones la película también resultó muy exitosa. En Argentina fue galardonada tanto por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas como por la Asociación de Cronistas Cinematográficos. La primera distinguió al film en los rubros Mejor Película, Mejor Director (Luis César Amadori), Mejor Actor (Arturo de Córdoba), Mejor Actor de Reparto (Enrique Chaico) y Mejor Actriz (Zully Moreno). La segunda premió a la cinta en los rubros Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor, Mejor Actor de Reparto, Mejor Adaptación (Tulio Demicheli) y Mejor Escenografía (Gori Muñoz) (España, 1993). En el plano internacional la película fue seleccionada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood (de la cual Amadori era integrante) como candidata a un galardón en la categoría Mejor Película Extranjera.<sup>96</sup> Compitió con *Río escondido* (Emilio Fernández, Producciones Raúl de Anda, México), *Días de ira* (*Vredens dag*, Carl Theodor Dreyer, Palladium, Suecia), *Paisá* (Roberto Rosellini, OFI-FFP, Italia) y *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, E.D.I.C – U.G.C, Francia). El premio correspondió a este último film. En España también fue distinguida: allí ganó el Primer Premio de la Producción Cinematográfica Hispanoamericana en el marco del Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. El premio fue compartido con las películas *Locura de amor* (Juan de Orduña, CIFESA, España, 1948) y *Río escondido* (Emilio Fernández, Producciones Raúl de Anda, México, 1948) (Alberich, Gubern y Sánchez Biosca, 2013).

---

<sup>95</sup> En Río de Janeiro se estrenó el 4 de abril de 1949 en ocho salas de primera línea (São Luiz, Palácio, Rian, Carioca, Ideal, Pijará, Icará y Capitolio de Petrópolis). Permaneció en cartelera por lo menos siete semanas. En San Pablo se estrenó el 6 de mayo de ese mismo año en seis salas, también de primera línea (Ipiranga, Majestic, Paramount, Rosário, Esmeralda y Sabará). En Porto Alegre, por último, se proyectó en dos cines, Marabá y Baltimore, y se mantuvo en cartelera durante dos semanas (Paranaguá, 2003).

<sup>96</sup> No se trataba aún de la estatuilla del Oscar, sino de un galardón especial. El Oscar a la Mejor Película Extranjera comenzó a entregarse en 1956.

Unos días antes del comienzo del Certamen Zully y Amadori estuvieron de visita en España. *Antena* anunció que “el objeto del viaje no es otro que visitar a los abuelos de Zully –a los que no conoce personalmente- y asistir al estreno de *Albéniz*, presentada el lunes 24 de mayo con asistencia del cuerpo diplomático y altas autoridades”.<sup>97</sup> La pareja, en efecto, estuvo presente durante el estreno de ese film, una realización de Amadori protagonizada por Pedro López Lagar y Sabina Olmos. Previo a su paso por España el director estuvo en la ciudad de Ginebra, donde se llevó a cabo la Conferencia sobre la Libertad de Información de las Naciones Unidas, entre el 25 de marzo y el 21 de abril. Allí participó en calidad de delegado asesor cinematográfico de la representación argentina.<sup>98</sup>

Tanto en Argentina como en España la prensa se hizo eco del viaje a Europa del matrimonio. La revista *Antena* cubrió la llegada de los esposos a Madrid así como su retorno a la Argentina, con artículos titulados “Zully y Amadori llegan a España: gran recibimiento”<sup>99</sup> y “Zully Moreno y Luis César Amadori vuelven felices de haber visitado el viejo mundo”<sup>100</sup>, respectivamente. El primero relató que la pareja había sido calurosamente recibida por la colonia artística española en el aeropuerto de Barajas. El texto aseguró que “Los más prestigiosos representantes del cine peninsular concurrieron a la pista de aterrizaje en el deseo de manifestar su adhesión y su simpatía a los embajadores del séptimo arte argentino”. Una serie de fotografías mostraba al matrimonio en plena bienvenida, junto al avión. Zully cargaba en sus brazos un enorme ramo de flores, obsequio de sus colegas españoles. El segundo artículo reprodujo las palabras que la estrella y el realizador dijeron a modo de balance al regresar a nuestro país. Ambos se mostraban muy conformes con el viaje, y entusiasmados con la posibilidad de emprender otros viajes en el futuro. La revista española *El ruedo*, por otra parte, publicó la noticia de la visita de los argentinos junto a una fotografía de la pareja y el productor Rey Soria presenciando una corrida de toros.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> *Antena*, año XVII, n° 901, 1° de junio de 1948.

<sup>98</sup> Ídem.

<sup>99</sup> Ídem.

<sup>100</sup> *Antena*, año XVII, n° 903, 15 de junio de 1948.

<sup>101</sup> *El ruedo. Semanario gráfico de los toros*, año V, n° 205, 27 de mayo de 1948.



“Zully y Amadori llegan a España: gran recibimiento”, en: *Antena*, año XVII, n° 901, 1° de junio de 1948.



“Zully Moreno y Luis César Amadori vuelven felices por haber visitado el viejo mundo”, en: *Antena*, año XVII, n° 903, 15 de junio de 1948.

Ya de vuelta en Buenos Aires Zully participó del *Festival de Arte Francés*, un encuentro llevado a cabo el 30 de junio de 1948 en el Teatro Maipo, propiedad de su esposo. El evento fue organizado por el semanario *France-Semaine* a beneficio de la localidad francesa de Oradour-sur-Glane, que años atrás había sido completamente

destruida por el régimen nazi en lo que se conoció como “la matanza de Oradur-sur-Glane”. El Festival contó con la presencia del cónsul de Francia y presentó una serie de artistas oriundos del país galo. Acompañando a estas figuras extranjeras se presentó también un conjunto de “étoiles de l'écran argentin” (“estrellas de la pantalla argentina”, según el programa del evento): Delia Garcés, Mirta (sic) Legrand, Zully Moreno, Pedro Quartucci, George Rigaud y Enrique Serrano. Las localidades oscilaron entre los 15 y los 100 pesos.<sup>102</sup>

Mientras tanto, la popularidad del matrimonio Amadori-Moreno continuó creciendo velozmente. En noviembre de 1948 ambos aparecieron caricaturizados en la historieta cómica *Tatalo*, que aparecía al final del semanario *Radiolandia*. En la misma un personaje llamado precisamente “Tatalo” vivía diversas aventuras, siempre con diferentes compañeros. En el número del 27 de noviembre de 1948 Tatalo comenzaba la tira diciendo “¡Zully y Amadori me invitaron a comer en su casa! ¡Ejem!”. A continuación aparecía Zully en la cocina preparando la cena al tiempo que hablaba por teléfono. El porqué de la conversación telefónica se explicaba rápidamente: la actriz Sofía Bozán, amiga suya, le estaba dictando por esa vía la receta del plato a preparar. Mientras Zully intentaba ocuparse de la cocina, Amadori y Tatalo conversaban en el living de la casa. La tira termina con el fracaso de la preparación casera y la propuesta de Zully de trasladarse a un restaurant, dado que, según sus propias palabras, “¡Al libro de cocina de Sofía Bozán le viene a faltar justo una página de la receta que me dictaba! ¿Y ahora... ?!”. Este ejemplo permite apreciar la creciente popularidad del matrimonio Amadori-Moreno y deja en evidencia, una vez más, el perfil moderno que Zully seguía delineando. La falta de destreza para la cocina que esta tira cómica le adjudicaba a la estrella la alejaba claramente de la imagen tradicional de mujer habilidosa para las tareas del hogar.

---

<sup>102</sup> Fuente: Archivo Teatro Maipo.



“Tatalo busca una estrella”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1080, 27 de noviembre de 1948.

Zully y Amadori caricaturizados.



“Tatalo busca una estrella”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1080, 27 de noviembre de 1948.

Detalle de la caricatura.

Por aquellos días también circularon datos sobre los ingresos económicos de las diversas estrellas y astros que componían el *star-system* local, lo cual nos permite tener una idea de quiénes eran las celebridades más exitosas. En un artículo titulado “Cifras fabulosas giran alrededor de las 'estrellas' de mayor cartel” la revista *Antena* afirmó que debido a los números que se estaban manejando en la industria cinematográfica local, se

podía asegurar que “nuestro cine es millonario”.<sup>103</sup> Luis Sandrini se ubicaba en el primer puesto en la lista de artistas mejor remunerados, recibiendo \$300.000 por película. Lo seguía Libertad Lamarque, quien percibía \$150.000 por film, y luego Niní Marshall y Hugo del Carril, quienes cobraban \$90.000 por producción. Inmediatamente después se ubicaba Zully, junto con Mirtha Legrand, Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Amelia Bence, Pedro López Lagar y Delia Garcés. El *cachet* de cada uno de ellos era de \$70.000 por película. La nota también hacía referencia al salario de una serie de directores. Amadori se encontraba entre los más privilegiados, percibiendo \$88.500 por film.



“Cifras fabulosas giran alrededor de las 'estrellas' de mayor cartel”, en: *Antena*, año XVIII, 8 de junio de 1948.

Al margen del *cachet* que percibían por sus respectivos trabajos, Zully y Amadori se vieron ampliamente beneficiados en el terreno económico tras el éxito de *Dios se lo pague*. El matrimonio compró acciones de Argentina Sono Film por un total de \$110.000, y ambos se convirtieron de ese modo en socios de la empresa. Alberto González, el hermano de Zully, también se sumó al Directorio de la Sono (Posadas, 2009).

<sup>103</sup> *Antena*, año XVIII, 8 de junio de 1948.



*Dios se lo pague* fue sin duda un punto de inflexión en las carreras de Zully y Amadori. La película repercutió en el matrimonio de dos modos fundamentales: a través de los ingresos económicos que les permitió alcanzar y a través de la proyección que adquirieron sus respectivas carreras luego del éxito del film. Con respecto a esto último, y tal como adelantamos al comienzo de este apartado, el excelente rendimiento de la película en la taquilla alimentó la popularidad de los esposos y promovió la explotación del equipo Amadori-Moreno-de Córdova en una nueva realización de la Sono, *Nacha Regules*; que a su vez fue sucedida por otro producto del mismo trío, *María Montecristo*. Entre una película y otra Zully aterrizó por primera vez en la industria cinematográfica mexicana. Para Abel Posadas “Si Zully Moreno ha quedado en la historia del cine argentino, una de las razones se debe a su participación en este producto” (2009: 15). Coincidimos plenamente con este autor, en tanto consideramos que el film la consagró definitivamente como estrella del cine.

Antes de encarar el rodaje de *Nacha Regules* Zully hizo un paréntesis con respecto a la Sono y fue cedida en préstamo a Lumiton para participar de *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949). En aquel entonces la situación de este último estudio era crítica, y Raúl Alejandro Apold, que era amigo personal de Zully y estaba al tanto de los inconvenientes de la empresa, quiso hacerles el favor de prestarles a la estrella (Posadas, 2009). El film de Christensen es un policial basado en la novela de Anthony Gilbert *Algo horrible en la leñera* (*Something nasty in the woodshed*, 1944), y estuvo protagonizado por Zully y el galán George Rigaud. Ella interpretó a Paulina Figueroa, una joven de 25 años introvertida y resignada a la soltería eterna, cuya única actividad fija es la concurrencia a las reuniones de la Asociación Moral Femenina. Una tarde, sin embargo, al leer en un diario un anuncio de búsqueda matrimonial se decide a escribirle al hombre en cuestión, Hugo Morán (George Rigaud). Tras conocerse personalmente Paulina finalmente se casa con Hugo y se muda con él a la localidad bonaerense de Tigre. El matrimonio en principio le sienta bien, y Paulina cambia su habitual actitud severa por una más descontracturada. Tal como había ocurrido anteriormente en *Cristina*, en *La trampa* la transformación psicológica de su personaje le permitió lucir dos aspectos físicos bien diferentes entre sí: el de una mujer rígida y seria, de vestimenta muy sobria, y el de una mujer más fresca y atractiva, con una indumentaria más juvenil. Paulina pasa entonces de los trajes sastre de líneas rectas y colores oscuros a las polleras amplias y de colores claros; y del cabello recogido en peinados firmes y tirantes al cabello suelto. La felicidad, sin embargo, dura poco. Paulina rápidamente comienza a



texto se refería a su persona como “una de las más altas cotizaciones del cine nacional”.<sup>104</sup>



“Filmación en el Delta”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1080, 25 de diciembre de 1948. Artículo sobre la filmación de *La trampa*.

Una vez finalizado el rodaje de *La trampa* Zully regresó a la Sono, donde empezó la filmación de *Nacha Regules* en julio de 1949. El film, basado en la novela homónima de Manuel Gálvez (1919), repitió la dupla Moreno-de Córdova y el tono de denuncia que había imperado en *Dios se lo pague*. La historia comienza en 1910, el año del Centenario de la Revolución de Mayo, y gira en torno a Nacha Regules (Zully Moreno), una mujer que oscila entre la vida de “mantenida” y el ejercicio directo de la prostitución, y Fernando Montsalvat (Arturo de Córdova), un abogado que desprecia profundamente a la aristocracia y se muestra cínico frente a toda clase de celebración ostentosa, banquete o protocolo. Una vez más, los parlamentos más explícitos con respecto a la justicia social estuvieron reservados para él.

En la primera escena de la película un barco que traslada a algunos pasajeros argentinos y a algunos miembros de la monarquía española se dirige hacia el puerto de Buenos Aires. Entre los viajeros se encuentra Fernando. Al llegar a tierra se suceden los festejos del Centenario al tiempo que un obrero arenga a las masas a levantarse contra ello, ya que lo considera un despilfarro de dinero y por ende una burla a quienes son pobres. Nacha pasa por allí en un carruaje, luciendo un sofisticado vestido de noche, un

---

<sup>104</sup> *Radiolandia*, año XXI, n° 1080, 25 de diciembre de 1948.

gran sombrero y joyas. Su aspecto adinerado (falso, por supuesto, pero eso lo descubriremos más adelante) provoca la ira de la multitud, que se arroja sobre su coche. Fernando es testigo de la escena y enseguida se acerca a ella para protegerla. Luego, mientras esperan que un oficial de Policía les consiga un coche, entran en un bar de mala muerte para poder sentarse. El coche llega y Fernando alcanza a Nacha hasta su casa. Ese parece ser, en principio, el fin del vínculo entre ellos, pero ambos vuelven a cruzarse al poco tiempo. Fernando está buscando a su hermana, quien se fugó de la casa familiar, y sospecha que debe encontrarse en sitios que no frecuenta “la gente decente”. Siguiendo esa pista llega a un cabaret donde reinan las “patotas”: grupos de jóvenes de clase alta, prepotentes, siempre con el revólver bajo el esmoquin y alguna amante (“mantenida”) para exhibir como trofeo. Al cabaret llega la patota del “Pampa” Arnedo, entre quienes se encuentra Nacha, su amante momentánea. Los compañeros de mesa se burlan de ella y el Pampa pretende obligarla a bailar. Fernando se levanta para defenderla e intercambia filosas palabras con él, quien le advierte que no se le acerque más. Pero la advertencia es en vano, por supuesto, y Fernando hará a partir de entonces lo imposible por conquistar el corazón de Nacha y ayudarla a huir definitivamente de ese ambiente de opresión. Al poco tiempo el Pampa le hace saber a Nacha que ha decidido terminar su relación con ella, por lo cual debe recoger sus pertenencias y retirarse inmediatamente de la casa. Ella le deja el último dinero que le dio el hombre a la empleada doméstica, diciéndole que ella fue la única persona que la respetó en ese lugar, y se muda a una pensión. Intenta conseguir trabajo en una tienda pero es inútil, y termina en un prostíbulo. Fernando, mientras tanto, va a conocer el negocio que le dejó su padre y que constituye su única renta: un conventillo donde la gente vive hacinada. Espantado por esa realidad, da la orden de que se rebaje la cuota de los inquilinos a la mitad, hasta que él pueda hacer los arreglos necesarios en el edificio. Mientras Fernando la busca, Nacha ya no tolera la casa de prostitución en la que trabaja y se va de allí. Comienza a vivir en una pensión, donde sus compañeras la llaman despectivamente “princesa”. Hacia el final de la película comienza el momento de mayor intensidad dramática. Fernando es víctima de un violento asalto en la calle, y queda gravemente herido. Para pagar los costos de su atención médica se ve obligado a vender el conventillo. El comprador de su casa resulta ser el Pampa, quien ordena desalojar a todos los inquilinos del lugar. La tensión entre Fernando y el Pampa estalla, y ambos se trezan en una pelea. Fernando pierde la vista a causa de los golpes. Un amigo suyo consigue finalmente anular la venta del conventillo. Nacha, por su parte, se acerca a la

pensión que dirige su hermana y comienza a trabajar allí, ocupándose de las tareas domésticas. Al enterarse de lo que le ha ocurrido a Fernando va a su encuentro rápidamente, y la pareja entonces se casa. El final feliz, sin embargo, se ve un tanto opacado: la iglesia está vacía, Nacha lleva un pobre vestido de entrecasa y Fernando ha quedado ciego. Siguiendo la lógica del melodrama, ese era el destino inevitable de Nacha, quien carga con un pasado de pecadora en sus espaldas. Fernando explicita la operación en uno de sus parlamentos, asegurándole que “solamente el sufrimiento puede ayudar a que redima su pasado y vuelva a ser una mujer como todas”.

Al igual que en *Dios se lo pague*, el despliegue de puesta en escena fue muy impactante. Los decorados estuvieron nuevamente a cargo de Gori Muñoz, y el vestuario en manos de Jorge de las Longas. Zully lució toda clase de accesorios tendientes a crearle un aspecto sofisticado y glamoroso: abrigos de piel, sombreros, guantes, tocados de plumas, joyas. Su cabellera, asimismo, siguió siendo rubia.

El cartel publicitario del film, por otra parte, fue muy favorecedor para ella. Allí la estrella y el astro mexicano compartieron una misma jerarquía, tanto a nivel del mensaje lingüístico (con sus nombres en idéntico tamaño, color y tipografía) como a nivel del mensaje icónico (con sus rostros en sendos primeros planos). Se trató nuevamente de un cartel cuyo motivo es la pareja protagonista, evidentemente romántica (Arturo se encuentra casi besando la frente de Zully). La seriedad de las expresiones faciales connota una vez más “melodrama”; y el aspecto general de Zully, quien presenta un peinado con bucles bien definidos, aros y un collar de perlas, apunta a la idea de elegancia y sofisticación.



Afiche de *Nacha Regules*

Como señalamos anteriormente, son varios los autores que coinciden en la importancia del primer plano para la consolidación de las estrellas de cine.<sup>105</sup> Siguiendo esa lógica de promoción de *stars*, en este cartel no aparecen los cuerpos de los intérpretes, sino que se trata de dos primeros planos de sus respectivos rostros. Cabe destacar, de todos modos, que no son dos *close-ups* idénticos: mientras que el primer plano de Arturo es de perfil, el de Zully es frontal, lo cual permite apreciar la totalidad de su expresión facial. Así, se trata de otro afiche emblemático de su consagración como estrella cinematográfica.

La película se estrenó en Buenos Aires el 2 de marzo de 1950, en el cine Gran Rex. Unos meses después se estrenó en España (el 14 de agosto en Barcelona y el 2 de septiembre en Madrid) (Elena, s/d); y luego en México, el 4 de noviembre, donde fue exhibida con el título *Santa y pecadora* (Ayala Blanco y Amador Romero, 1985). En materia de premios ni la película misma ni Zully en particular fueron tan exitosos como en el caso de *Dios se lo pague*. El film, sin embargo, se alzó con algunos galardones en rubros clave: ganó premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina en las categorías “Mejor Película”, “Mejor Dirección” (Luis César Amadori) y “Mejor Actriz de Reparto” (Diana Maggi).<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Véanse como ejemplo los trabajos de Richard Dyer (2001); Carlos Monsiváis (1999); Tom Gunning (1994); Vicente Sánchez Biosca y Vicente Benet (1994); y Alexander Walker (1970).

<sup>106</sup> *Antena*, año XXI, n° 1052, 22 de mayo de 1951.

Aún no se había estrenado *Nacha Regules* en Argentina cuando el matrimonio emprendió viaje hacia México. *Radiolandia* había anticipado el traslado de la actriz en enero de ese año, asegurando que “El fulgor de una gran estrella unirá pronto Buenos Aires y México”.<sup>107</sup> El semanario aprovechó la ocasión para reflexionar sobre el temperamento de Zully y su relación con su país natal. La revista la consideraba una mujer luchadora y exitosa, así como aferrada a su patria. Hacia el final del artículo se afirmaba lo siguiente: “Pareciera que antes de partir Zully ya está añorando su tierra, donde ha luchado, ha triunfado y donde ha conquistado definitiva y justicieramente el alto sitio que ocupa en nuestro séptimo arte”. En febrero de ese mismo año *Radiolandia* confirmó la noticia del viaje a México y cubrió la partida del matrimonio.<sup>108</sup>

Tanto la prensa local como la mexicana se hicieron eco de la llegada de los esposos al país azteca, y cubrieron una serie de eventos que se realizaron en su honor. La revista mexicana *Cinema Reporter* les dedicó un extenso artículo, titulado “Zully Moreno y Amadori. Dos grandes valores del cine de habla hispana, en México”.<sup>109</sup> En el mismo se incluía una entrevista a la actriz, quien comentó, entre otras cosas, sus impresiones acerca de la primera dama argentina de aquel entonces, Eva Duarte de Perón, y la admiración que le despertaba su obra social.<sup>110</sup> La nota aclaraba, además, que la entrevista allí transcrita había sido emitida por radio en una audición local llamada *Cita con las estrellas*. El artículo incluía, asimismo, una gran cantidad de fotografías, algunas de las cuales habían sido tomadas durante una velada llevada a cabo en la residencia particular del director cinematográfico Juan Bustillo Oro. Zully y Amadori aparecían acompañados por célebres integrantes de la industria cinematográfica mexicana, como el realizador Emilio “el Indio” Fernández, la actriz Columba Domínguez y el actor Arturo de Córdova.

---

<sup>107</sup> *Radiolandia*, año XXI, n° 1136, 21 de enero de 1950.

<sup>108</sup> *Radiolandia*, , año XXI, n° 1140, 18 de febrero de 1950.

<sup>109</sup> *Cinema Reporter*, n° 606, 25 de febrero de 1950, p. 9-12, 18 y 33.

<sup>110</sup> *Cinema Reporter*, n° 606, 25 de febrero de 1950, p. 10. Ese mismo reportaje se publicó en *Radiolandia* el 4 de marzo de 1950.



“Zully Moreno y Amadori. Dos grandes valores del cine de habla española, en México”, en: *Cinema Reporter*, n° 606, 25 de febrero de 1950, p. 9.



Zully y Amadori junto a figuras de la industria cinematográfica mexicana. *Cinema Reporter*, n° 606, 25 de febrero de 1950, pp. 18 y 19.

En nuestro país, mientras tanto, también circuló información sobre los agasajos que recibieron los esposos en México. *Radiolandia* relató el arribo del matrimonio al vecino país y reprodujo su agenda –que incluyó un encuentro con el Presidente de la Nación- con lujo de detalles:

Ya en el aeropuerto todo fue un anticipo de esa fraternal bienvenida que se ofrecería desde entonces al conocido matrimonio. Representantes de todas las entidades, del sindicato de actores, de productores, de los autores, la entidad de los directores cinematográficos, un



“mariachi” de más de veinte músicos, los recibieron con música típica mientras aterrizaba el avión. Y con ellos, periodistas y hombres de radio, dando a la llegada de nuestros compatriotas contornos espectaculares.

Zully causó la misma impresión que una bomba, con su belleza, simpatía y juventud. Desde ese instante, ella y Amadori no anotan una sola hora libre en su carnet de compromisos. Recepción en el Sindicato de Actores, un mediodía y cena por la noche en lo de Julián Soler. Visita a la Casa del Actor al día siguiente, y por la noche, cocktail y cena ofrecida por el director Bustillo Oro. Al siguiente, almuerzo con el productor Walerstein y Dolores del Río, y cena ofrecida por Pedro Armendáriz. El viernes por la mañana, visita a Churubusco – la ciudad del cine mexicano- para asistir a la filmación de “Un día de vida”, y luego almuerzo típico en casa del famoso director Emilio Fernández. (...) El lunes, almuerzo en el periódico “Hoy” con los mejores artistas de México y la asistencia del presidente de la República, el licenciado Miguel Alemán.<sup>111</sup>

Una semana después el mismo semanario se explayó acerca de una fiesta organizada por Emilio “el Indio” Fernández en honor a Zully y su marido. En un artículo titulado “México típico brindó una fiesta de notable colorido en honor de una estrella argentina” la revista explicó que “fiestas y más fiestas se han sucedido en homenaje de ambos. Pero es Zully, lógicamente, quien gana el homenaje de todo el país azteca, con esa su belleza deslumbrante, con su simpatía avasalladora y su llaneza que no sabe de vanidades”.<sup>112</sup>



“México típico brindó una fiesta de notable colorido en honor de una estrella argentina”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1145, 25 de marzo de 1950.

<sup>111</sup> *Radiolandia*, n° 1144, año XXI, 18 de marzo de 1950.

<sup>112</sup> *Radiolandia*, n° 1145, año XXI, 25 de marzo de 1950.

En México la actriz se embarcó en tres producciones. La primera fue *Tierra baja* (Producciones Zacarías S.A., 1951), rodada en los estudios Churubusco bajo la dirección de Miguel Zacarías, y las otras dos fueron *Pecado* (1951) y *María Montecristo* (1951), dirigidas por su marido y producidas por Filmex, la empresa de Gregorio Walerstein. *Tierra baja* fue una versión fílmica de *Terra baixa* (1897), una célebre pieza del dramaturgo catalán Àngel Guimerà que para ese entonces ya contaba con una gran cantidad de transposiciones. Durante el período silente se habían hecho versiones cinematográficas de la obra en España (1907), Argentina (1913), Estados Unidos (1915) y Alemania (1922) (García Riera, 1993). En ese último país también se había hecho una versión operística titulada *Tiefland* (Eugen d'Albert y Rudolph Lothar, 1903), que obtuvo un éxito rotundo, llegando a representarse cientos de veces (Soler, 2013).<sup>113</sup> En Alemania también se comenzó a pre-producir, en 1933, una versión sonora a cargo de Leni Reifenstahl. La película pudo estrenarse recién en 1954 en la ciudad de Stuttgart y se presentó ese mismo año en el festival de cine de Cannes, fuera de competencia (Ídem). En nuestro país Pablo Podestá había participado de una puesta en escena teatral de la obra (Aisemberg, 2001) y un tiempo después, en 1912, el realizador Mario Gallo filmó una versión de la pieza con las actuaciones de Pablo y Blanca Podestá (Maranghello, 2005). Luego, en 1944, se hizo una versión radioteatral emitida por radio Splendid con un elenco encabezado por Pedro López Lagar.<sup>114</sup>

La versión de *Tierra baja* de Zacarías comenzó a rodarse el 3 de abril de 1950 (García Riera, 1993). Zully interpretó a Marta, una campesina mexicana hija del molinero del pueblo, un hombre muy pobre ya fallecido. La mujer mantiene una relación amorosa con Sebastián (Luis Aldás), un sujeto que la maltrata constantemente. Sebastián se ve obligado a casarse con la hija de un hombre rico para solucionar sus

---

<sup>113</sup> En la temporada 1907-1908 se representó en más de cien oportunidades solamente en la Komische Oper de Berlín, y 463 veces en el resto de Alemania. En la temporada 1908-1909 se puso en escena 647 veces. Aún en la actualidad suele representarse en diversos escenarios europeos: en 2011, por ejemplo, fue dirigida en Maguncia por Katharina Wagner, la nieta de Richard Wagner, con una puesta en escena postmoderna. Ese mismo año la compañía *La fura dels baus* montó el espectáculo *Terra baixa reloaded* en la Biblioteca de Catalunya (Soler, 2013).

<sup>114</sup> *Antena*, año XIII, n° 691, 18 de mayo de 1944.

problemas económicos, pero a fin de mantener a Marta bajo control se propone casarla con algún hombre de la zona. Su intención es que ellos puedan seguir siendo amantes al margen de sus respectivos matrimonios. A pesar de que Marta se niega él insiste, y le dice a Manelic (Pedro Armendáriz), un campesino que vive en las cercanías, que ella ha solicitado casarse con él. Engañado, Manelic acepta, creyendo que verdaderamente Marta desea desposarlo. Al tiempo comienza a sospechar que algo extraño ha sucedido y acusa a su mujer, pero en seguida le pide disculpas. Marta se va dando cuenta entonces de que Manelic tiene un buen corazón. Pronto Manelic descubre la verdad y se enfrenta con Sebastián en un combate mano a mano, en el que finalmente este último cae por un precipicio y muere. Marta, que se ha enamorado realmente su marido forzado, termina construyendo una verdadera pareja con él.

El aspecto general de Zully en *Tierra baja* se alejó un poco de la imagen que había construido hasta ese entonces. Fusionando el estilo tradicional mexicano con su habitual aspecto sofisticado la estrella combinó trenzas, polleras largas y rebozo con su típico color platinado de cabello. Una suerte de indígena mexicana con trenzas rubias, algo completamente inusual fuera de la pantalla pero que adquiría bastante sentido dentro de ella. Los bucles dorados de Zully eran uno de sus rasgos identificatorios más notables. La industria mexicana, atenta a esta cuestión, decidió cambiar bucles por trenzas para convertirla en una campesina de esas tierras, pero explotando a la vez la impronta glamorosa y cosmopolita que Zully había cultivado durante años y que se asociaba fuertemente al color claro de su cabello. El film, por otra parte, le otorgó a la estrella un lugar muy destacado a todo nivel, cuestión que quedó en evidencia desde el comienzo. En los créditos su nombre apareció citado en cartel francés y en primer lugar, seguido por Pedro Armendáriz y por último Luis Aldás.

Su siguiente película, *Pecado*, implicó el debut de Amadori en tierras mexicanas. El film narró la historia de Marta Linares (Zully Moreno), una mujer de alta sociedad que abandona a su novio y se enamora de Miguel Robledo (Roberto Cañedo), un delincuente que incurre frecuentemente en negocios ilícitos. Marta se casa con él y hace lo imposible por “enderezarlo”, pero es inútil. Cuando el hombre comete un homicidio, ella decide divorciarse de él. Hacia el final del film Marta denuncia a su marido ante la Policía, y en medio de un tiroteo callejero el sujeto cae muerto. La película apostó al perfil que Zully había construido en Argentina, haciendo énfasis en cuestiones como su belleza, su estilo aristocrático, su carácter fuerte y rebelde y su corazón noble. Marta es definida por otros personajes como “hermosísima, huérfana y

ahijada del Ministro Castro López”, en un claro intento de destacar su belleza y su pertenencia a la alta sociedad. En otro tramo del film, y a propósito de su boda con Miguel tras la ruptura con su anterior novio, se dice de ella que fue protagonista “de una historia bastante escandalosa (...) [Marta] es una niña romántica y rebelde, pero muy valiente. Se casó con él [Miguel] contra la voluntad de todos”. Su inteligencia y su poder de seducción, explotados ya en otras películas, tampoco fueron ajenos al guión de *Pecado*. En uno de los tramos del film Miguel le confiesa a Marta que robó unas joyas de una casa particular y se olvidó su propio reloj en el lugar, razón por la cual teme ser identificado por la Policía. En un acto de solidaridad con su marido Marta se dirige a la casa en cuestión, dispuesta a recuperar el reloj. El dueño del lugar llega allí justo cuando ella está a punto de marcharse, fuertemente alcoholizado. En una escena por demás interesante Marta se revela como una mujer sumamente inteligente y despliega sus armas de seducción con él, persuadiéndolo de beber aún más, hasta que el hombre cae al piso, inconsciente. Cuando corrobora que el sujeto ya no puede levantarse huye rápidamente con el reloj de su marido. Así, en una operación similar a la que se había utilizado varios años atrás en *Fantasmas en Buenos Aires* y *Cristina*, el carácter de constructo de su imagen quedó nuevamente al descubierto. En este caso fue su capacidad de seducción la que quedó explicitada como una puesta en escena. Otra referencia a su filmografía anterior pudo verse a los noventa minutos de comenzado el film, aproximadamente, cuando Marta hace apuestas en una mesa de ruleta, al igual que había hecho Nancy en *Dios se lo pague* unos años antes.

La película explotó fuertemente el atractivo de Zully, mostrando su rostro en primer plano unas treinta veces. La fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa, quien para ese entonces ya había fotografiado a algunas de las más célebres estrellas del cine mexicano, como Dolores del Río en *Bugambilia* (Emilio Fernández, Films Mundiales, 1945), María Félix en *Enamorada* (Emilio Fernández, Panamerican Films, 1946) y *Río Escondido* (Emilio Fernández, Producciones Raúl de Anda, 1947), y Columba Domínguez en *Pueblerina* (Emilio Fernández, Ultramar Films-Producciones Reforma, 1948). *Pecado* se estrenó en nuestro país el 7 de octubre de 1954, con el título *Historia de una pasión*.<sup>115</sup>

Con respecto a *María Montecristo*, se trata del film que cerró la trilogía de películas protagonizadas por Zully y Arturo de Córdova bajo la dirección de Amadori.

---

<sup>115</sup> *Heraldo del Cinematografista*, n° 1209, 13 de octubre de 1954.

La cinta fue producida por Filmex y distribuida por Argentina Sono Film, e incorporó en su reparto a otro célebre actor mexicano, Carlos López Moctezuma. Al igual que *Dios se lo pague* y *Nacha Regules*, *María Montecristo* fue un melodrama centrado en las desventuras de una mujer que recorre un camino que la lleva del vicio a la virtud. Zully fue María Montecristo, una dama de la alta sociedad que se hace pasar por pobre, tal como había hecho el personaje de Arturo de Córdova en *Dios se lo pague*. Una vez más, la doble vida de su personaje le permitió presentar dos aspectos físicos muy diferentes entre sí: el de una vagabunda que viste harapos y el de una señora de clase alta, con sus correspondientes vestidos y joyas. María es una mujer rica y generosa, que hace donaciones anónimas de su fortuna, pero también está convencida de que con dinero puede comprar cualquier cosa. Una vez que se recupera de un problema de salud se dedica a despilfarrar su fortuna saliendo de noche y bebiendo. Esos excesos (y, en términos melodramáticos, todo su proceder “incorrecto”) implican un castigo ejemplificador: María pierde la capacidad de caminar y termina andando en silla de ruedas. Sin embargo, dado que tiene un buen corazón y ha aprendido la lección, consigue reencontrarse con el hombre de quien está enamorada. La última escena de la película -al igual que las escenas finales de *Dios se lo pague* y *Nacha Regules*- transcurre en una Iglesia, lugar de redención por excelencia. Allí los protagonistas se arrepienten de sus pecados y se proponen comenzar una nueva vida frente a los ojos de Dios.

En el afiche publicitario de la película, como podemos ver a continuación, los nombres de los protagonistas se ubicaron en el ángulo superior derecho y presentaron el mismo tamaño, color y tipografía.



A nivel icónico sus rostros se representaron juntos y en el centro de la composición, con la estrella encarnando a María Montecristo y luciendo sus característicos bucles dorados. Pero la representación icónica no terminó allí. El cartel dio cuenta de una parte del argumento del film repitiendo el rostro de Zully en su ángulo superior izquierdo. Allí apareció caracterizada como la vagabunda, con el cabello lacio y más oscuro, y aparentemente sin maquillaje. Las figuras aparecieron recortadas del fondo, que no se puede identificar con ningún espacio físico concreto (es apenas una suerte de telón rojo). Como vimos anteriormente, López (2008) señala que la utilización del color es un indicador importante para decodificar la temática de un film, porque los colores evocan estereotipos cromáticos ya instalados en la cultura que a su vez se reiteran en afiches de películas pertenecientes a un mismo subgénero cinematográfico. La autora explica: “El tono emocional del afiche, definido por las paletas cromáticas seleccionadas, “sintoniza” con las emociones que el espectador espera encontrar en el filme y lo persuade para ver o no la película en cuestión” (2008: 115). Siguiendo este razonamiento podemos pensar que no es casual la elección del color rojo (tradicionalmente asociado a conceptos como “amor” y “pasión”) para enmarcar a la pareja protagonista de la cinta. Al fin y al cabo, *María Montecristo* es un melodrama, género que siempre involucra una historia de amor. En el nivel del mensaje lingüístico, por otra parte, el título del film tiene un tamaño mayor al de los nombres de los actores. Las imágenes, sin embargo, son lo que ocupa mayor espacio en la composición, con lo que se puede inferir que a esa altura de sus carreras, y después de los éxitos de *Dios se lo pague* y *Nacha Regules*, tanto Arturo como Zully eran fácilmente identificables por el público a través de sus rostros.

La película se estrenó en México el 16 de mayo de 1951, y en Argentina el 17 de enero de 1952, en el cine Gran Rex.<sup>116</sup> El 31 de marzo de ese mismo año se estrenó en España (Madrid) (Elena, s/d).<sup>117</sup> Entre un estreno y otro Zully sumó a su trayectoria en

---

<sup>116</sup> *Heraldo del Cinematografista*, n° 1064, 23 de enero de 1952.

<sup>117</sup> Varias décadas después, en mayo de 2008, el film se exhibió en el Colegio Público de Abogados de la Capital Federal de nuestro país, en el marco de una celebración por los diez años de la Cineteca Privada y en conmemoración de los cien años del nacimiento de Arturo de Córdova. Fuente: gacetilla del Colegio Público de Abogados de la Capital Federal – mayo de 2008. Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

los medios de comunicación una pequeña participación en radio. La actriz intervino en la audición *Estrellas al mediodía*, que contaba con un elenco estable de actores conformado por María Esther Gamas, Dringue Farías y Alberto Anchart. El programa se emitía por radio *El Mundo* los domingos de 12.30 a 13.30 hs.<sup>118</sup>

Toda esta etapa implicó para Zully un importante crecimiento profesional. Como señalamos al comienzo, el éxito de *Dios se lo pague* dentro y fuera de nuestro país terminó de consagrar a la actriz como estrella local y le abrió las puertas de la cinematografía mexicana, que era en aquel entonces la más pujante y exitosa de América Latina. El film dio muy buenos resultados en taquilla y le permitió al matrimonio pasar a ser socio de los Mentasti en Argentina Sono Film. Con *Nacha Regules* y *María Montecristo* continuó alimentando su popularidad a partir del éxito del trío Amadori-Moreno-de Córdova. Entre una película y otra tuvo el privilegio de compartir el set de filmación con figuras de la talla de Pedro Armendáriz. Tras esta etapa Zully continuó trabajando exitosamente en la Sono y en algunas otras empresas productoras (Interamericana-Mapol, SPA, Cinematográfica Cinco). Unos años después su labor sería distinguida ni más ni menos que en Hollywood, la Meca del Cine.

#### **4.6. Más melodramas y un reconocimiento internacional**

Después de su exitosa experiencia en el cine mexicano Zully regresó a la Argentina y continuó participando de una serie de melodramas: *La indeseable* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1951), *La dama del mar* (Mario Soffici, Interamericana-Mapol, 1954), *La mujer de las camelias* (Ernesto Arancibia, Argentina Sono Film, 1953), *La calle del pecado* (Ernesto Arancibia, Argentina Sono Film, 1954), *El barro humano* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1955), *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, Artistas Argentino Asociados, 1955) y *Amor prohibido* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1958). En 1951, como excepción a la regla de los melodramas, participó de una película de Carlos Schlieper que marcó su regreso a la comedia: *Cosas de mujer* (Interamericana-Mapol), junto a Ángel Magaña. Inmediatamente después hizo una fugaz aparición, de tan solo una escena, en otro film de ese género, *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, SPA, 1951).

---

<sup>118</sup> *Radiolandia*, n° 1233, 1° de diciembre de 1951.

En *La indeseable* interpretó a Elsa, la nueva esposa de un estanciero viudo, Fernando Aguirre (Guillermo Battaglia). Los hijos de su marido la rechazan y la consideran una intrusa, al igual que los demás habitantes del pueblo en el que viven. Fernando sufre algunos inconvenientes de salud, y al poco tiempo muere. Es entonces cuando Elsa es acusada de homicidio junto al médico que había atendido a su esposo, el Dr. Carlos Álvarez (Carlos Thompson), quien demuestra a su vez una fuerte atracción por ella. La acusación de homicidio y el juicio que se inicia a continuación son la ocasión propicia para que ella cuente su pasado. Relata entonces que durante sus años de juventud había vivido felizmente con su padre, hasta que una serie de problemas económicos la obligaron a empezar a trabajar. Su paso por el mundo laboral fue traumático: cada uno de los jefes que fue teniendo a lo largo del tiempo quiso aprovecharse de su belleza y propasarse con ella. Eso la obligó a ir cambiando de trabajo periódicamente. Finalmente, y dado que no la dejaban “ser honrada” empezó a ser una mujer de la noche, junto a hombres que “pudieran pagarla”. En ese ambiente conoció a Fernando, con quien finalmente se casó. El resto de la historia es la que los espectadores ya conocemos: los hijos de Fernando, y el pueblo en general, la consideraron siempre una intrusa, una *indeseable*. Al tiempo que crece la tensión con su esposo crece la atracción con el médico de aquel. Cuando Fernando fallece el Dr. Álvarez se siente libre de expresar públicamente su interés romántico en ella.

Zully interpretó, como podemos ver, a un personaje que es víctima de su belleza y del abuso de poder por parte de los hombres que la rodean. Su atractivo fue explicitado por los parlamentos de otros personajes y por una serie de operaciones de puesta en escena tales como los primeros planos sobre su rostro (fueron más de treinta) y el diseño de su vestuario, una creación de Jorge de las Longas, el responsable de su indumentaria en *Dios se lo pague* y *Nacha Regules*. Su lugar en el film fue muy destacado. Los créditos ubicaron su nombre en cartel francés.

La estrella ya había participado de una película centrada en la historia de un hombre viudo y vuelto a casar cuyas hijas no aceptaban a la nueva esposa. El film era *Papá tiene novia* (1941), la comedia de Carlos Schlieper en la cual interpretó a una de las hijas del señor. *La indeseable* recuperó esa estructura, pero además de haber un cambio en el género cinematográfico (se trata de un melodrama), Zully ocupó otro lugar en el film: no fue una de las hijas del patrón de la estancia, como en la obra de Schlieper, sino su nueva esposa, la mujer rechazada por la familia. La pareja con Carlos Thompson, por otro lado, también se había insinuado en un film anterior, *La trampa*.



Como vimos previamente, en aquella cinta era la esposa de George Rigaud hasta que se descubría que el hombre era un delincuente. La ruptura con su marido daba pie al inicio de una nueva relación con el personaje de Thompson.

Luego de *La indeseable* fue el turno de *Cosas de mujer*, la película de Schlieper que volvió a reunirla con Ángel Magaña tras la experiencia de ambos actores en *Nunca te diré adiós*. Siguiendo su costumbre de subvertir las imágenes de las estrellas para parodiarlas, Schlieper transformó a Zully en una heroína de comedia a la que le queda mal la ropa y cuyas ambiciones profesionales son tan exacerbadas que inhiben a su marido y ponen en peligro el equilibrio de su hogar. La estrella interpretó a Cecilia Valdés, una abogada perteneciente una familia dedicada a las leyes que esperaba un varón cuando ocurrió su nacimiento. Sorprendidos -y en cierta medida, decepcionados- por haber tenido una niña, la llamaron, de adulta, “Doctor Valdés”. Y ella, lejos de negarse a recibir ese mote, lo aceptó con alegría. Su marido, mientras tanto, se siente relegado a un segundo plano, dado que su esposa siempre prioriza las cuestiones profesionales por encima de aquellas tradicionalmente asociadas a la mujer, como el cuidado de los hijos, la atención del marido y la organización de personal doméstico. “Voy a tener que hacer algo definitivo, Cecilia. Robar, matar, estafar... pero algo, para que me defiendas y te ocupes de mí”, le dice en un momento, cansado de ocupar un segundo plano en la agenda de su esposa. La película apostó por la inversión de los típicos roles femenino y masculino haciendo de Cecilia una profesional exitosa, fría y exigente, y de Edmundo, su marido, un sujeto de costumbres hogareñas mucho más dependiente e inseguro.

Abel Posadas (2009) hizo una muy buena descripción de la manera en la que Schlieper logró conjugar en Cecilia Valdés ciertos atributos tradicionalmente asociados a lo masculino con otros habitualmente ligados a lo femenino. Esas características, por otro lado, eran las que se le atribuían a la propia Zully, lo cual implicó nuevamente un cruce de fronteras entre persona y personaje:

El director [Carlos Schlieper] admitía que esta mujer [Zully Moreno] era dueña de ciertas características generalmente atribuidas a los hombres. Había en ella una buena dosis de agresividad, una mente muy clara, una necesidad de trabajar con rumbo al éxito y un afán de ganar dinero en abundancia, sin admitir jamás el segundo plano con respecto a la figura masculina. En otras palabras: directa, poco sentimental y pragmática. Pero halló también la otra cara de la mujer que había conocido en EFA: la de la coquetería oculta, la seductora, la

sexy, regalos todos que disimulaba bajo su coraza protectora. El resultado de estos elementos fue el doctor /la doctora Valdés (Posadas, 2009: 19).

En efecto, Zully osciló entre un tipo de frialdad y agresividad habitualmente asociadas a lo masculino, y una serie de escenas atravesadas por un *glamour* siempre ligado a lo femenino, en las que hubo lugar para que bajara escaleras y desfilara una cantidad de vestidos elegantes. Y en medio de ello también hubo lugar para la parodia, por supuesto. Un buen ejemplo de esto último es la escena en la que Cecilia se prueba una toga mientras ensaya las palabras que deberá pronunciar en un acto. Con los brazos en alto y mirando hacia arriba, dice solemnemente: “Pongo al Cielo por testigo... [*duda un instante*]... ¿Pero cómo voy a poner al cielo por testigo con estas mangas que me cuelgan por todas partes? [*Dirigiéndose a su asistente:*] ¡Llévese esto! ¡Saque esto de aquí!”. Que la estrella de la elegancia y el *glamour* de pronto se pusiera un traje con mangas “que le cuelgan por todas partes” era un claro gesto de Schlieper hacia el público habitual de las películas de Zully, que estaba acostumbrado a verla siempre impecable con sus modelos hechos a medida. Los créditos del film, además, mostraron de fondo una serie de imágenes de telas y *bijouterie*, con lo cual el juego con la idea de “la elegancia” estaba planteado desde el comienzo.

La prensa hizo eco de la vuelta de Zully a la comedia, sumando expectativa y ansiedad por verla de nuevo trabajando en ese género. *Antena*, por ejemplo, sostuvo lo siguiente:

*Cosas de mujer* brinda a Zully Moreno un papel completamente diferente a todos los que animara hasta ahora en el cine. Y es en la comedia donde probará sus fuerzas, demostrando a la par la riqueza de su temperamento artístico. Gran actriz dramática, laureada ya por sus trabajos, *Cosas de mujer* nos la mostrará en una nueva faceta, y acaso en ella resulte tanto o más que en aquella que hizo su fama y prestigio continental.<sup>119</sup>

La película se estrenó en Buenos Aires el 6 de julio de 1951, en el cine Gran Rex. El 30 de julio de 1953 se estrenó en Barcelona, y el 15 de noviembre de 1954 en Madrid (Elena, s/d).

Tras la experiencia en Interamericana-Mapol con *Cosas de mujer*, Zully hizo una breve aparición en otra comedia dirigida por su marido, *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, SPA, 1951). La cinta estuvo protagonizada por Luis Sandrini,

---

<sup>119</sup> *Antena*, año XXI, n° 1045, 3 de abril de 1951.

quien interpretó a Romeo, un hombre que trabaja como mozo en un teatro y se casa con Gloria (Conchita Piquer), una cantante que está haciendo funciones en el lugar. Zully intervino en una única escena, haciendo de sí misma. Allí aparecía tras bambalinas, vestida de española y con un cigarrillo en la mano, y le preguntaba a Romeo si estaba enamorado de Gloria. Él le respondía sin mirarla. Al terminar la conversación ella se alejaba y él de pronto la observaba, descubriendo de inmediato quién era. Decía entonces muy sorprendido: “¡Zully! ¡Ohhh!”. Interpretándose a sí misma Zully evidenció que ya era una figura por demás conocida entre el público. La sorpresa que experimenta Romeo al darse cuenta de que está frente a Zully Moreno es la misma que podría haber sentido cualquier espectador si se hubiese encontrado casualmente con ella. La empresa productora del film, por otro lado, fue una sociedad compuesta por los protagonistas y el director del mismo, es decir, Sandrini, Piquer y Amadori (de allí la sigla “SPA”) (Anchou, 2000). Es muy probable, por ende, que haya sido la influencia de este último la que determinó la participación de Zully en el producto.

A continuación fue el turno de *La dama del mar* (Mario Soffici), otra producción de Interamericana-Mapol que se rodó en 1952 y se estrenó recién en 1954 debido a una serie problemas financieros que la empresa tuvo que afrontar (Maranghello, 2000b). El film fue una adaptación de la novela homónima de Henrik Ibsen. La transposición cinematográfica de las grandes obras de la literatura mundial era una costumbre en Argentina desde 1942 (Mahieu, 1966), y Zully ya tenía algunos antecedentes en ese sentido.<sup>120</sup>

El film le adjudicó un lugar destacadísimo desde su inicio. Los créditos la nombraron en primer lugar y sobre un fondo que reproducía una imagen de su rostro en primer plano. Un poco más adelante su figura aparecía de cuerpo entero, la imagen se congelaba y sobre ella terminaban de pasar los últimos créditos. La primera escena de la película también explotó al máximo su figura: en ella Zully aparecía corriendo en la

---

<sup>120</sup> Como vimos con anterioridad, *Celos* había sido una transposición de la novela *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi, y *Nacha Regules* una versión cinematográfica de la novela homónima de Manuel Gálvez. *Tierra baja*, asimismo, fue una versión fílmica de la célebre obra teatral *Terra baixa*, de Àngel Guimerà.

playa, aparentemente desnuda. La escena era breve y en un plano general, pero aún así se daba a entender que no llevaba puesta ninguna ropa.<sup>121</sup>

La estrella interpretó a Élida, una joven que vive en una localidad balnearia con su padre. La muchacha intenta fugarse con un marinero, con quien se “casa” simbólicamente y en secreto frente al mar, y al que luego, por cuestiones ajenas a su voluntad, no puede volver a ver. Decepcionada, vuelve al hogar paterno. Más adelante un médico viudo amigo de la familia, Gustavo (Alberto Closas), le ofrece matrimonio. Ella conserva la esperanza de encontrarse con el marinero, con lo cual no está interesada en casarse con el doctor, pero la insistencia de este último y de su padre termina siendo más fuerte. Élida contrae matrimonio con Gustavo, se muda con él a las sierras y al tiempo tienen un hijo. La maternidad resulta ser una experiencia difícil y poco placentera para ella, quien no termina de hallarse en el rol de madre y con el paso del tiempo comienza a obsesionarse con el niño. Tiempo después el matrimonio va a visitar al padre de Élida, y durante una caminata por la playa ella se reencuentra con su antiguo prometido. El hombre le dice que la esperará al día siguiente para que ahora sí puedan marcharse juntos. Élida le confiesa todo a su marido y le pide que la deje ser libre para decidir. Él acepta renunciar a sus votos matrimoniales y dejarla libre para que haga lo que prefiera, a pesar de que toda la situación le causa un profundo dolor. Ella corre entonces al encuentro de su antiguo amante, pero le dice que no se irá con él. La explicación es la siguiente: la libertad que le dio su esposo para decidir le hizo ver el amor que el hombre siente por ella, e hizo que el mar y el marinero ya no le atraigan más. Élida vuelve entonces a su casa, adonde la reciben con los brazos abiertos.

Como se desprende de esta pequeña síntesis, durante el transcurso de la película el obrar de Élida se dirige hacia la transgresión de las normas sociales; hasta que en el final la joven pone un freno a esos impulsos y elige la opción más convencional: el retorno al hogar marital. En su estudio sobre el melodrama cinematográfico en nuestro país Matthew Karush destaca el potencial contrahegemónico de este género poniendo en relación el desarrollo de la historia con su final. El autor afirma que “el verdadero potencial subversivo del melodrama se descubre cuando el placer y el poder de la transgresión pesan más que la resolución final que respalda la ideología dominante” (2013: 152). Las palabras de Karush son particularmente acordes al caso de *La dama*

---

<sup>121</sup>En ese sentido se puede pensar el comienzo de esta película en relación con *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1946), una cinta que fue considerada durante mucho tiempo como la primera en mostrar una escena de desnudo en nuestro país, interpretado por Olga Zubarry.

*del mar*, una película en la que el retorno final de la protagonista al hogar de su esposo no consigue opacar cuestiones tales como su anterior voluntad de huir de la casa paterna, su desinterés en un matrimonio convenido por otros y su vivencia traumática de la maternidad.

La película de Soffici volvió a insistir en la belleza de la actriz y su aspecto prolijo y elegante. Una vez más, el diseño de vestuario estuvo en manos de Jorge de las Longas. Con respecto a la publicidad del film, los carteles le otorgaron un lugar protagónico, como podemos observar en los ejemplos que se reproducen a continuación:



Afiches de *La dama del mar*

Su rostro en primer plano, sus bucles dorados y sus labios pintados de rojo se destacaron en el centro de la composición. Alberto Closas no apareció representado en los posters. *La dama del mar* se estrenó en nuestro país el 27 de enero de 1954, y el 22 de febrero de ese mismo año se estrenó en México (Ayala Blanco y Amador Romero, 1985).

Tras estas tres últimas películas la estrella regresó a Argentina Sono Film. Como además de trabajar como actriz ocupaba un lugar destacado dentro de la empresa, participó de una serie de importantes decisiones dentro de la misma. En primer lugar permitió el ingreso, la contratación en exclusiva y el lanzamiento al estrellato de Laura Hidalgo (Posadas, 2009), una actriz de origen rumano con la que establecería desde

entonces una suerte de “rivalidad” cinematográfica.<sup>122</sup> En segundo lugar hizo lo propio con Lolita Torres, quien también se sumó a la Sono. Las producciones más costosas de la empresa en 1953 fueron *La mujer de las camelias* (Ernesto Arancibia, 1953) y *Armiño negro* (Carlos Hugo Christensen, 1953) (Ídem), y fueron protagonizadas por Zully y Laura Hidalgo respectivamente.

*La mujer de las camelias* fue otra adaptación cinematográfica de una célebre obra literaria, en este caso la novela *La dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas (hijo). La obra ya había sido llevada a la pantalla anteriormente: fue protagonizada por Alla Nazimova y Rodolfo Valentino en 1921 (*Camille*, Ray Smallwood, Metro) y por Greta Garbo y Robert Taylor en 1936 (*Camille*, George Cukor, Metro-Goldwyn-Mayer)<sup>123</sup>; es decir que se trataba de un argumento ampliamente conocido por el público. En la versión de Arancibia Zully interpretó a la célebre Margarita Gautier con un guión adaptado a la época en la que se realizó el film. Su galán fue Carlos Thompson, quien encarnó a Armando, un joven que le hace creer a su familia que estudia ingeniería cuando en realidad quiere triunfar como pianista. Siguiendo la línea habitual de Zully la película apostó por combinar elementos que remitían a los conceptos de “elegancia” (hubo una casa de modas; una serie de impactantes vestidos, guantes y sombreros; música de Tchaikovsky y Chopin; planos del teatro Colón y un teléfono blanco), “vida nocturna” (se incluyeron escenas ambientadas en *boites* y en el casino de Mar del Plata), “mujer fuerte” (la primera escena del film es clave en ese sentido, con Zully andando caballo con pantalones de montar, fusta y una actitud muy agresiva), y por supuesto, “belleza” y/o “atractivo” (y aquí la escena en la que luce un traje de baño es probablemente la más ilustrativa).

Un joven de tan solo veintidós años, Horace Lannes, resultó ganador de un concurso que se había lanzado a propósito del film y cuyo premio era la posibilidad de diseñar el vestuario de su protagonista, Zully. El muchacho, que con el tiempo llegaría a ser uno de los diseñadores de vestuario más importantes del país, creó para la estrella

---

<sup>122</sup> Zully había construido una imagen que se caracterizaba, entre otras cosas, por el cabello platinado y la interpretación de personajes que cometían alguna clase de pecado que era finalmente redimido tras el necesario arrepentimiento. Hidalgo se lanzó como su contracara, una mujer de cabellos bien oscuros que cometía toda clase de transgresiones sin sentir culpa alguna.

<sup>123</sup> También la mexicana María Félix protagonizó en 1953 una versión cinematográfica de la novela, titulada *Camelia* (Roberto Gavaldón, Filmex-Suevia Films).

una serie de exuberantes vestidos, muchos de los cuales fueron exhibidos varias décadas después en diversas muestras y exposiciones.

*La mujer de las camelias* se alzó con una importante cantidad de distinciones. El film recibió el premio a la Mejor Película por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, una institución que a su vez distinguió a Zully en el rubro Mejor Actriz, a Ernesto Arancibia en la categoría Mejor Realizador y a Antonio Merayo por la Mejor Fotografía (España, 1984). El reconocimiento más significativo, sin embargo, no vino de nuestro país sino del exterior. La cinta de Arancibia fue premiada por la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood (Hollywood Foreign Press Association) con un *Golden Globe* en el rubro Mejor Película de Habla Hispana. Por ese mismo film Zully fue distinguida con un Globo de Oro en el rubro Mejor Actriz de Habla Hispana. *Radiolandia* cubrió la noticia con entusiasmo, celebrando el logro obtenido por la estrella local y brindando detalles de los otros participantes y premiados del evento:

Para que se tenga cabal idea de lo que significa el otorgamiento del premio *Golden Globe* y la fiesta anual de los cronistas de cine extranjeros residentes en Hollywood, daremos algunos detalles de esto ... Zully Moreno, nuestra mundialmente famosa compatriota, tuvo el privilegio de que su nombre figurara junto al de muchas de las mayores luminarias de Hollywood. A Zully le otorgaron el premio como la mejor actriz de habla hispana, distinción que alcanza igualmente al film *La mujer de las camelias*. Gregory Peck ganó el premio al actor favorito del mundo; Judy Garland el de la mejor actriz por su labor en *Nace una estrella*, James Mason por su actuación dramática en la misma película; Jan Sterling mereció el premio por su trabajo en *Débiles y poderosos*, junto a John Wayne; John Ford mereció el premio al mejor director por *Mister Roberts*; John Steinbeck recibió el galardón por el mejor libro, que corresponde al film *Al este del paraíso*; George Nader fue premiado por su trabajo en *Seis novias para seis hermanos* y *Lady Godiva*, junto a Maureen O'Hara.

124

El artículo aseguró, por otra parte, que Argentina Sono Film se hallaba en plena negociación con un sindicato de exhibidores de Japón, que deseaba adquirir la película para exhibirla allí y en otros países orientales.

---

<sup>124</sup> *Radiolandia*, año XXVI, n° 1426, 26 de marzo de 1955.



“Enorme repercusión tuvo el premio que Zully Moreno mereció en Estados Unidos”, en: *Radiolandia*, año XXVI, n° 1426, 26 de marzo de 1955.

En 1954, entre el estreno de *La mujer de las camelias* y su premiación en Hollywood, varios sucesos afectaron la vida y la carrera de Zully. En el mes de enero, por ejemplo, las revistas *Radiolandia*, *Antena* y *Teleastros* junto a la audición *Diario del Cine* de Radio Belgrano y la adhesión de LR 3-TV, organizaron, bajo la dirección de Chas de Cruz, una Encuesta de Popularidad que involucraba tanto a artistas nacionales como extranjeros. En su número correspondiente al 5 de enero *Antena* comunicaba que Zully Moreno era la estrella argentina más votada entre los artistas locales, seguida por Mirtha Legrand y Carlos Thompson en el segundo y tercer puesto, respectivamente. También se explicaba que probablemente el acto público de premiación fuera televisado y los ganadores recibieran placas recordatorias a modo de premio. Los artistas extranjeros más votados recibirían su distinción durante el Festival de Cine de Mar del Plata.<sup>125</sup> El 19 de enero se informó que Mirtha Legrand había desplazado a Zully del primer puesto, aunque la diferencia de votos era mínima y, según explicaba la publicación, “la lucha entre ambas estrellas continúa muy reñida”.<sup>126</sup>

El citado festival de Mar del Plata fue, a diferencia del anterior Festival del Cine Argentino, el primer Festival Internacional, que consistió en una muestra no competitiva.<sup>127</sup> En el mismo se exhibió otra película que Zully había rodado recientemente bajo la dirección de Ernesto Arancibia, *La calle del pecado*. Se trató de una producción de Argentina Sono Film en la que Zully fue Ruby Colmeiro, una mujer

<sup>125</sup> *Antena*, año XXII, n° 1189, 5 de enero de 1954.

<sup>126</sup> *Antena*, año XXII, n° 1191, 19 de enero de 1954.

<sup>127</sup> Para mayor información véase: <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/1o-festival>



“de la noche” que sueña con aparecer en los anuncios del “dancing”. De personalidad calculadora y ambiciosa, explica que su hermana Marta se había resignado a la vida que le había tocado, pero ella no. Fue entonces cuando empezó a frecuentar un club de box de barrio. Allí conoció a su primer amante, Raúl, un sujeto al que no le atribuye la más mínima importancia en la historia de su vida (“de él no recuerdo ni la cara”, explica). “Después siguieron otros, boxeadores también”, continúa Ruby. Sus relaciones con pugilistas se agotaron pasado un tiempo, cuando comprendió que necesitaba empezar a vincularse con hombres más poderosos, porque, según sus propias palabras “los boxeadores pasan, pero los empresarios quedan ... Fue entonces cuando apareció Nasari. Nasari, empresario del box y dueño del *Dynah* [un club nocturno], era un hombre capaz de hacer cualquier disparate por una mujer. Y me las compuse para que hiciera por mí el gran disparate”, prosigue Ruby. Enseguida comienza a cantar en el *Dynah* y aparece rápidamente en la marquesina del mismo, logrando de ese modo su objetivo.<sup>128</sup> El melodrama se complica con la aparición de nuevos amantes, entre los que se cuentan un hombre llamado Alberto Salazar y el hijo de éste, Alberto Salazar Jr. La ambición de Ruby la lleva a aplicar trucos de diversa clase: para seducir a Salazar padre finge desmayarse, por ejemplo. Su personalidad inescrupulosa, no obstante, se compensa con algunas actitudes dignas de una persona “de bien”. A su hermana, por ejemplo, la acompaña en todo momento y la ayuda con sus problemas domésticos. A Salazar hijo le paga secretamente las clases de box y la publicidad de sus peleas.

*La calle del pecado* volvió a insistir, asimismo, en el impacto visual de Zully. Su diseñador de vestuario fue nuevamente Horace Lannes. Los créditos del film nombraron joyerías y peleterías; y las alhajas, de hecho, ocuparon un lugar fundamental en la película, representando el ascenso y la caída de Ruby. Su primer amante le había regalado un collar de fantasía, mientras que Nasari le regala uno auténtico. Al ser herida mortalmente por un arma de fuego, hacia el final del film, Ruby se desploma llevando el collar de fantasía en la mano. La película de Arancibia incluyó también numerosas escenas ambientadas en clubes nocturnos, que fueron la ocasión perfecta para hacer lucir a la estrella una serie de vestidos de noche. Algunas de esas escenas incluyeron

---

<sup>128</sup> El hecho de mostrar a Ruby en la marquesina del *Dynah* para simbolizar su éxito como cantante funciona en la película como una puesta en abismo que hace referencia a la propia Zully, estrella del cine cuya imagen solía ocupar las marquesinas de las salas cinematográficas. El límite entre persona y personaje, una vez más, se hacía difuso.

números musicales protagonizados por ella, algo completamente inusual. Zully interpretó las canciones *Alguien como tú*, *Si tú partieras* y *¿Por qué será?*

Otra película de ese año, *El barro humano* (Luis César Amadori, Producciones Luis César Amadori para Cinematográfica Cinco) reunió una vez más a la estrella con un co-protagonista mexicano, Carlos López Moctezuma. La cinta era un melodrama producido por su esposo en el contexto de Cinematográfica Cinco, una empresa que éste había fundado junto a los realizadores Mario Soffici, Hugo del Carril, Daniel Tinayre y Lucas Demare. La intención de los directores era crear una empresa para producir y distribuir sus películas, y el proyecto inicial era que cada realizador dirigiera una película cada un año y medio (Goity, 2000). *El barro humano* comenzó a filmarse poco tiempo después de que Julio Korn se integrara a la empresa como director general y socio. Korn era el editor de la revista *Radiolandia*, lo cual resultó muy favorecedor para la promoción de las producciones de la Cinematográfica (Ídem).

En *El barro humano* Zully interpretó a Mercedes Romero de Vargas Peña, una mujer que resulta herida por un arma de fuego en un confuso episodio en el que está involucrado su esposo Eduardo (Carlos López Moctezuma), un mexicano radicado en Buenos Aires. Con el correr del film se explica que en su juventud ella había tenido un *affaire* con un vecino, de quien se siente atraída aún después de casada. Por su marido, por el contrario, no sintió atracción alguna durante diez años, aunque siempre lo quiso y le guardó cariño. La película hizo de esta cuestión el núcleo del conflicto. Prácticamente todos los personajes del film sostienen alguna clase de opinión sobre Mercedes, desde uno que asegura que ella es “toda una señora” hasta otros que, por su frialdad, la llaman “Doña Hielo”. Durante un juicio que se lleva adelante para esclarecer lo sucedido entre Mercedes y su marido el día que ella recibió un disparo, se plantea que el problema, quizás, sea que el matrimonio se celebró sin amor, y por eso tuvo esas consecuencias. En una curiosa -por explícita- escena, Mercedes consulta a un médico, quien le explica que su “falta de sensibilidad” hacia su marido puede deberse a que “para la ciencia, amor y atracción sexual no son la misma cosa”. La dama se reencuentra con su antiguo amante, y tras una actitud de él que la decepciona, descubre que es a su marido a quien ama realmente. De ese modo el matrimonio se recompone, y gracias al “enderezamiento” de su conducta ella consigue evitar un castigo más severo que aquel que ya recibió al ser acusada de adúltera y mala esposa durante todo el proceso judicial.

Los afiches publicitarios de la película mostraron diversas facetas de la imagen de Zully. El que aquí reproducimos a la izquierda mostró a los protagonistas

estableciendo un cruce de miradas en el que parecería que cada cual está acusando a otro y/o desconfiando de él. Los ojos de Carlos López Moctezuma apuntan hacia Zully, ella en cambio le esquiva la mirada y dirige su visión fuera de campo. Los ojos entrecerrados de la estrella, sumados a la seriedad de su expresión, dieron cuenta del contenido melodramático del producto y del suspenso que imperaba en el mismo.



Afiches de *El barro humano*

El segundo cartel, que reproducimos a la derecha, mostró a Zully en su costado más sensual. Sus ojos también aparecían entrecerrados, pero los demás elementos que componen su imagen (el escote pronunciado, los hombros al descubierto, el cabello suelto, los labios pintados de rojo) explotaron su perfil más seductor y glamoroso.<sup>129</sup> Ese segundo afiche, además, otorgó a Zully un lugar muy privilegiado en comparación al que se le concedió a Carlos López Moctezuma. La imagen de la actriz ocupó dos tercios del cartel, junto a su nombre. El actor mexicano, en cambio, fue nombrado en el sector inferior del poster junto a una imagen de su rostro en un tamaño considerablemente menor. Un diseño muy similar a este último cartel tuvo una

<sup>129</sup> Recordemos que en la década del cincuenta las estrellas cinematográficas de Hollywood y Europa se tornaron mucho más sensuales y voluptuosas que sus predecesoras (Morin, 1964). El cine argentino no fue ajeno a esa transformación, como lo demuestra esta versión más sensual de Zully junto a la aparición de figuras como Laura Hidalgo. De esta última actriz se explotó su silueta exuberante y su actitud sexualmente activa, lo que propició su comparación frecuente con la estrella de la Metro-Goldwyn-Mayer Hedy Lamarr.

publicidad de *El barro humano* publicada en uno de los programas del teatro Maipo durante la temporada 1955. Como señalamos anteriormente, Amadori era un empresario teatral además de realizador cinematográfico y accionista de Argentina Sono Film, lo cual explica la difusión de sus películas en los programas del Maipo, un teatro que había comprado varios años atrás. *El barro humano* se estrenó en Buenos Aires al año siguiente de su realización, el 2 de mayo de 1955. El 7 de marzo de 1956 se estrenó en México.



Publicidad de *El barro humano* en un programa del teatro Maipo (temporada 1955). Fuente: Archivo Teatro Maipo.

La misma imagen de Zully con los hombros al descubierto y un amplio escote pudo verse, por último, en la marquesina del cine Gran Rex durante el tiempo de exhibición de la película. Su rostro sobrepasaba los límites del cartel rectangular y su nombre aparecía a su lado, con una fila de pequeñas estrellas debajo. Ni los nombres ni los retratos de los demás actores tuvieron lugar en la composición. Quienes sí aparecieron nombrados en el cartel junto a la estrella fueron el director-productor y la empresa productora, es decir, Amadori y la Cinematográfica Cinco.



Marquesina del cine Gran Rex con el anuncio de *El barro humano*. Fuente: Archivo CEDODAL

Volviendo a 1954, el acontecimiento más importante del año para la dupla Amadori-Moreno fue sin duda el nacimiento de su único hijo, Luis Alberto Amadori. La estrella se mantuvo alejada del medio durante un tiempo a raíz de este suceso (no asistió al festival de cine de Mar del Plata, por ejemplo), y luego retomó actividades. En la segunda mitad del año ella y Amadori hicieron un viaje por Europa y Estados Unidos que fue seguido de cerca por la prensa. A su regreso, en el mes de noviembre, y de acuerdo con la crónica de *Radiolandia*, la “colonia artística” fue a recibirlos a Ezeiza y se produjo un momento de gran emoción al reencontrarse la pareja con su pequeño hijo, que había permanecido en el país durante el viaje de sus padres.<sup>130</sup>

En enero de 1955 comenzó el rodaje de *El amor nunca muere* (1955), un film que dirigió Amadori para Artistas Argentinos Asociados y que reunió por única vez a tres grandes estrellas locales: Zully Moreno, Mirtha Legrand y Tita Merello. Sus respectivos galanes fueron Carlos Cores, Alfredo Alcón (que hizo su debut cinematográfico en este film) y Duilio Marzio. Cada pareja protagonizó una historia diferente, cuyo elemento en común era un medallón. La historia protagonizada por Zully y Carlos Cores fue un melodrama inspirado en la vida y obra de Trinidad Guevara y Juan Aurelio Casacuberta, los dos primeros actores argentinos, cuya obra data del siglo XIX. El film fue criticado por su falsedad histórica (Posadas, 2009), dado que Guevara y Casacuberta nunca compartieron compañía ni formaron una pareja romántica, tal como sugiere su argumento. En un principio Amadori había tenido la intención de filmar la vida de Camila O’ Gorman, pero el creciente enfrentamiento entre

---

<sup>130</sup> *Radiolandia*, año XXII, n° 1236, 30 de noviembre de 1954.

el peronismo y la Iglesia católica congeló esos planes. Los decorados para ese proyecto finalmente no concretado se utilizaron entonces para *El amor nunca muere* (Posadas, 2009; España, 1993).



Afiche de *El amor nunca muere*

El último proyecto cinematográfico de Zully durante este período fue una película que co-protagonizó junto al actor español Jorge Mistral, *Amor prohibido* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1958). Se trató, una vez más, de la transposición a la pantalla de una célebre obra literaria, *Ana Karenina* (León Tolstoi, 1877). La estrella interpretó a Ana, una mujer madura, casada y madre de un niño, que comete adulterio. Mistral fue el capitán Alejandro Brown, y Santiago Gómez Cou fue el marido de Ana. El film fue fastuoso, como solía ocurrir con las producciones en las que participaba Zully. Horace Lannes diseñó para ella vestidos de toda clase, desde uno con pollera acampanada creado para una escena que transcurre en el teatro Colón, hasta uno con falda tubo, muy ajustado, que resaltaba las curvas de la actriz. Cada una de estas prendas fue acompañada por accesorios tales como guantes, tocados y alhajas.

La película comenzó a rodarse el 30 de mayo de 1955 y concluyó el 12 de agosto, pero golpe de estado que tuvo lugar en el país en septiembre de ese año obligó a Argentina Sono Film a retrasar su estreno. La empresa intentó dar a conocer la película el 27 de septiembre de 1956 en los cines Ópera y Premier, pero la rechifla del público frente a los avances del film los obligó a postergar su exhibición (Maranghello, 2000b).



A pesar de ello *Amor prohibido* se proyectó en el festival de cine de San Sebastián en 1957,<sup>131</sup> y finalmente se estrenó en Argentina el 16 de enero de 1958. El nombre de Amadori se había eliminado de la cinta, y en su lugar se nombró a Ernesto Arancibia, quien había rodado la secuencia ambientada en el teatro Colón (Maranghello, 2000b; Posadas, 2009).

La autodenominada “Revolución Libertadora” transformó profundamente la vida y obra de los Amadori-Moreno. La pareja había demostrado abiertamente su adhesión al peronismo durante los años anteriores y había mantenido una relación muy cercana con Raúl Alejandro Apold, quien había asumido el cargo de Subsecretario de Información y Prensa de la Nación en 1949 (Kriger, 2009). Todo ello fue severamente castigado por el gobierno de facto, que ordenó la proscripción del peronismo a través de un decreto. Amadori en particular fue perseguido y encarcelado, lo que derivó posteriormente en un exilio de varios años en España. Tanto él como Zully debieron reinventar sus carreras en Europa.

#### **4.7. Del exilio a sus últimos días, y después**

En su trabajo dedicado a Luis César Amadori, Claudio España explica detalladamente las circunstancias en las que se encontraba el director cuando el golpe de estado de 1955 puso fin al gobierno de Juan Domingo Perón, así como las consecuencias inmediatas que tuvo ese suceso histórico en su vida y obra:

Se hallaba Luis César Amadori en viaje por España, por otros países de Europa y México cuando la Revolución Libertadora acabó con el gobierno de Juan Perón, el 16 de septiembre de 1955. Para sorpresa de muchos, al día siguiente de aquel movimiento armado, el 17 de septiembre, la revista franquista española *Primer Plano* publicaba un amplio reportaje de F. Castán Palomar al director Amadori hecho con alguna anterioridad. Amadori anunciaba allí que tenía previstas tres coproducciones argentino-españolas: una versión de la novela de Enrique Larreta *La gloria de Don Ramiro*, viejo sueño que sacaba a relucir cada vez que atravesaba un momento de crisis de ideas, una vida de George Sand que se iba a denominar *Una mujer inolvidable*, protagonizada por Zully Moreno, y *Embrujo argentino*, del que no aporta más datos que ese título. Amadori había llegado a Madrid acompañado por el actor

---

<sup>131</sup> Zully y Amadori asistieron personalmente al festival, donde recibieron sendas distinciones por parte de las autoridades del mismo. A ella le otorgaron un diploma nombrándola “la actriz más elegante”, y a él le entregaron uno declarándolo “el caballero del Festival”. Fuente: Archivo Amadori-Zully Moreno.

Ángel Magaña y su mujer, Nury Montsé, y por Marcos Bronenberg, administrador del teatro Maipo. Zully Moreno se había quedado en Buenos Aires (...)

Jamás filmó, ni en España ni en otra parte, ninguno de los prometidos proyectos. Tras una estancia acaso más breve que la prevista, Amadori regresó a la Argentina, donde abundaban las acusaciones en su contra, inclusive una expectante decisión política por la que podía quedar detenido. Su personal relación con Raúl Alejandro Apold era motivo de controversia: Amadori había rodado sin chistar un corto de propaganda de “los logros peronistas” cuando filmó *Soñemos* (1951) para la entonces Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación, a cuyo frente estaba Apold, y había realizado *Eva Perón inmortal* (1952), otro cortometraje de propaganda y exhibición obligatoria sobre las faraónicas exequias de la mujer de Perón. Se lo acusaba, asimismo, de haber tenido participación en el tráfico de película virgen, en tiempos en que un boicot de sus fabricantes norteamericanos opuestos a las normas económicas del peronismo frenaba el ingreso en el país de esa materia prima (España, 1993: 41).

Amadori volvió a la Argentina el 10 de octubre de 1955. Ese mismo día apareció en diversos diarios una solicitada que llevaba su firma y sostenía lo siguiente:

Texto del cable que, con fecha 2 de octubre de 1955, dirigí desde Roma al Superior Gobierno Provisional de la Nación: “Encontrándome en Europa desde el 10 de septiembre por gestiones coproducción películas argentinas con España, Italia, Francia, México, Estados Unidos, sorpréndeme una injusta y calumniosa campaña difamatoria, *stop*, invocando mis treinta años de actuación profesional honesta e intachable, ajena a toda política, póngome absoluta disposición de Su Excelencia para que investiguen cuanto sea necesario en salvaguardia de mi honor, reputación y buen nombre de mi familia, *stop*, Dios guarde a Vuestra Excelencia”. Cumpliendo con este propósito me embarqué en el primer avión disponible y en el día de hoy, diez de octubre, me he presentado a las autoridades correspondientes. Luis César Amadori, Buenos Aires, octubre 10 de 1955 (citado en: España, 1993: 43).

Quince días después de la publicación de esa solicitada, el 25 de octubre de 1955, Amadori fue detenido en su casa por orden de la Comisión Nacional Investigadora. Inmediatamente después fue trasladado a la Penitenciaría Nacional y recluido allí en carácter de incomunicado, junto con Atilio Mentasti, Ángel Luis Mentasti y Hugo del Carril, todos en calidad de productores cinematográficos. Se los acusaba de haber enviado una serie de películas al extranjero violando disposiciones aduaneras y el régimen de cambio. A Amadori en particular se lo acusaba de importación ilegal de una copia de *El barro humano* al Uruguay (Ídem). Los acusados debían prestar declaración



ante una comisión creada para investigar el campo del teatro, la radio y el cine. El 1º de diciembre de ese año los cuatro detenidos recuperaron finalmente su libertad: el juez nacional en lo penal especial Dr. Abel María Reyna dispuso la liberación de los mismos, sin perjuicio de la prosecución de las causas iniciadas contra ellos. Unos cinco meses después, el 3 de mayo de 1956, el juez dispuso el sobreseimiento definitivo de Amadori en la causa por *El barro humano*, aclarando que no quedaban afectados su buen nombre y honor. Tras esa traumática experiencia el director y Zully se exiliaron junto a su pequeño hijo, Luis Alberto. Ese mismo año partieron rumbo a España (Ídem).<sup>132</sup>

La familia se instaló en Madrid, donde Amadori logró insertarse en el medio cinematográfico con la ayuda del director español Benito Perojo, aquel que había lanzado a Zully al estrellato en *Stella* y a quien le había presentado, durante el viaje previo al golpe, los tres proyectos que finalmente no se concretaron (Ídem). El debut cinematográfico de Zully en España también estuvo ligado a la figura de Perojo. La estrella protagonizó *Madrugada* (Antonio Román, 1957), una producción de Máximo Gómez Martín para Producciones Benito Perojo, rodada en los estudios CEA (Cinematografía Española-Americana). El argumento de la película estaba basado en la pieza teatral homónima de Antonio Buero Vallejo, que se había estrenado en Madrid en los últimos días de 1953 con mucho éxito (García-Abad García, 2007). Tanto Buero Vallejo como Antonio Román, el director del film, contaban con un prestigio consolidado en el campo artístico cuando comenzó el rodaje de *Madrugada*. El dramaturgo había sido reconocido con el Premio Nacional de Teatro por *Hoy es fiesta* en 1956 y por *Las cartas boca abajo* en 1957. En 1958, asimismo, recibió ese mismo premio por *Un soñador para el pueblo*. Román, por su parte, ya era un cineasta de amplia trayectoria (tenía unas veinte películas en su haber) y se había caracterizado por transponer piezas literarias a la pantalla grande (Ídem).

El rodaje de *Madrugada* duró seis semanas, entre marzo y mayo de 1957, e involucró a gran parte de los actores y actrices que habían participado en la puesta en escena teatral: Luis Peña, Antonio Prieto y María Carmen Díaz Mendoza (Coira, 2004). Zully fue la excepción a esa regla, e interpretó al personaje principal, Amalia. Pepe Coira (2004) explica los beneficios que desde su punto de vista acarrearía la incorporación de la actriz argentina a esa producción: era una figura bastante conocida

---

<sup>132</sup> Zully y Amadori no fueron los únicos artistas exiliados de esa época. Hugo del Carril y Tulio Demicheli, por ejemplo, siguieron esos mismos pasos (AAVV, 2011).

en España (donde se la había llamado “la Rita Hayworth del sur” durante la década del cuarenta) y podía abrir posibilidades en el mercado hispano para la película. Al mismo tiempo sus pretensiones económicas no eran tan grandes como para incrementar el presupuesto por encima de lo admisible. Antonio Román la consideraba, asimismo, una buena actriz, con lo cual estaba interesado en sumarla al elenco de su film. Una cuestión que Coira no toma en cuenta -y que desde nuestro punto de vista es fundamental- es lo mucho que coincidía el personaje de Amalia con otros personajes que Zully había interpretado a lo largo de su carrera. Amalia presentaba varios puntos de contacto con el tipo de personaje que Zully había encarnado antes de instalarse en España, empezando por el hecho de ser una suerte de “mujer con un pasado” que pretendía redimirse. El argumento de la novela, así como el de la película, giraba en torno del matrimonio compuesto por Mauricio, un célebre pintor, y Amalia, una mujer que había sido modelo del artista en un principio, para ser más adelante su amante y finalmente su esposa. Tiempo atrás había sido amante de otros artistas también. Mauricio muere súbitamente en un contexto de crisis de pareja. Amalia sospecha que el distanciamiento que su esposo le había demostrado poco tiempo antes de morir se debía a que cierta/s persona/s (parientes del pintor, según sus suposiciones) le habrían dicho al hombre que ella le era infiel. Amalia se angustia, entonces, al no poder constatar si el hombre se casó con ella por amor o para retenerla como amante y “retribuirle” la atención. Al no lograr comprender si ha sido una “mantenida” o una esposa amada por su marido, Amalia monta una farsa frente a la familia del difunto. En medio de la noche se viste con un vestido elegante y un par de joyas, cita a todos los parientes en su casa y les hace creer que el hombre está agonizando, pero aún con vida. Bajo la amenaza de “revivir” al enfermo a través de una inyección que podría devolverle la conciencia, y hacerle firmar a continuación un testamento que excluya a toda la familia y la designe a ella como única heredera, Amalia exige explicaciones a los parientes de Mauricio. Concretamente, espera que alguno de ellos confiese que la ha acusado de infiel frente a él. Tiene tiempo hasta seis de la mañana, cuando la funeraria llegue a la casa. La familia de Mauricio no deja de tratarla con desprecio, creyendo que ella es apenas su “querida” y no su mujer. La farsa montada por Amalia termina descubriéndose cuando uno de los familiares del pintor constata que el sujeto ya ha fallecido. Amalia les confiesa entonces que estaba casada con él y que el testamento ya está firmado. La razón de su mentira había sido el deseo de saber, de conocer la verdad, de averiguar qué lugar había ocupado en la vida de su esposo.

A lo largo de la película una serie de declaraciones de diversos personajes van perfilando a Amalia. Ella misma, por ejemplo, se denomina “pecadora”, y asegura a su vez que su marido mostró frente a ella “benevolencia y perdón”. La cuñada de Mauricio, por su parte, confiesa haber criticado las joyas y los vestidos de Amalia, a quien llama “perdida” y “una cualquiera”. El vestuario que lució Zully también contribuyó a delinear el perfil de su personaje. Amalia decide vestirse de modo elegante para fingir seguridad y poder frente a la familia de su esposo. Una conversación que sostiene con su empleada doméstica, Sabina, tras el fallecimiento de Mauricio, es muy elocuente en ese sentido:

Sabina: ¿Puedo ayudarla, señora?

Amalia: Prepárame el traje.

Sabina (*mostrándole un vestido*): ¿Éste?

Amalia: No, no. Más llamativo. Necesito un disfraz. Hay que impresionarlos con una falsa apariencia ...

Prepara el que me hice para el cóctel de la embajada. Y joyas. Tráeme el collar, ¡tráeme el collar! (*Llora*).

Él lo comprenderá, ¿no crees? Daría mi vida por saber que me está oyendo.

Sabina: La oye, estoy segura. La comprendo.

La fuerte coincidencia entre las características de Amalia y las de otros personajes que Zully había encarnado con anterioridad seguramente hayan facilitado la recepción del film por parte del público. Como todos los productos industriales, el cine de fábricas apostó a la repetición de patrones y a la producción en serie, factores que facilitaban el reconocimiento de matrices de lectura por parte del público y hacían de la película un producto fácil de asimilar. El cine español tuvo estas cuestiones en cuenta, y le abrió sus puertas a Zully aprovechando la trayectoria previa de la actriz y otorgándole un papel que se ajustaba muy bien a su perfil.

Zully fue citada en cartel francés en los títulos del film y ocupó un lugar muy destacado en el poster publicitario del mismo. Allí se veía un primer plano parcial de su rostro, con uno de sus ojos fuera de cuadro. Su expresión de alarma daba cuenta de la atmósfera tensa que rodeaba a los personajes en la película. En un plano superpuesto se veía el reloj de la casa, que iba a marcar el límite posible de su mentira: las seis de la madrugada. Su nombre encabezaba la franja superior del cartel, dejando en segundo lugar a los demás actores del reparto, cuyos nombres se listaban un poco más abajo.



Afiche de *Madrugada*

Según indica Teresa García-Abad García (2007), la recepción crítica del film fue muy buena, aunque su estreno, ocurrido en plena temporada de verano, minimizó su difusión. Por su labor en la película Zully recibió el premio a la Mejor Actriz por parte del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). *Madrugada* se estrenó en España en 1958, y ese mismo año la revista española *Ídolos del cine* publicó un número dedicado a ella. En el mismo se divulgó su biografía y se repasaron los aspectos más destacados de su carrera artística. Los ejemplares incluyeron asimismo una copiosa cantidad de fotografías de la estrella, en muchas de las cuales se la veía acompañada de otras importantes luminarias del cine mundial.

Al año siguiente fue el turno de *La noche y el alba* (José María Forqué, Eurofilms, 1958), un policial que protagonizó junto a los actores españoles Francisco Rabal, Rosita Arenas y Antonio Vilar. Su personaje fue el de una mujer argentina, Marta, cuyo marido, Carlos (Antonio Vilar), intenta tener una aventura extramatrimonial con una chica llamada Amparo (Rosita Arenas). La muchacha muere accidentalmente en su casa la noche en que ambos se encuentran, y Carlos, temeroso, abandona el lugar procurando no dejar rastros. El ex novio de Amparo, Pedro (Francisco Rabal), había estado merodeando la casa de la joven un rato antes, con lo cual empieza a ser buscado por la Policía como sospechoso de homicidio. Carlos ha sido el único testigo del accidente, y por ende la única persona capaz de declarar a favor de Pedro, explicando que el hombre no estuvo involucrado en la muerte de la muchacha. Pedro busca entonces a Carlos y le suplica que se presente en la Policía para explicar todo. Carlos en principio se niega,

dado que es un hombre casado y no quiere que se dé a conocer que él estaba esa noche con Amparo. Como además es un alto ejecutivo, teme que su posición se vea amenazada por el escándalo que seguramente se desataría. El secreto dura poco, de todos modos, porque Carlos termina confesándole la verdad a Marta. La crisis matrimonial no tarda en llegar, pero Marta decide apoyar a su esposo a pesar de todo. La idea de que su marido haya tenido una aventura, sin embargo, no deja de atormentarla. Marta se obsesiona con Amparo y en un pico de desesperación se dirige a la casa de la muchacha, soborna al encargado del edificio, le miente diciéndole que es periodista y consigue con ello acceder al departamento de la joven. Allí revisa sus cosas y acaba destrozando un par de objetos, presa de la angustia y la bronca. Tras algunos rodeos, en el final del film Carlos vuelve a encontrarse con Pedro y decide presentarse en la Policía.

Como había ocurrido con algunos de sus personajes anteriores (Cora en *Papá tiene novia*, Cristina en el film homónimo o Paulina en *La trampa*, por ejemplo), Zully interpretó a una mujer que cambia drásticamente de actitud luego de atravesar una experiencia que opera como punto de inflexión en su vida. Marta en principio se dedica únicamente a la beneficencia y a la distracción (su primera aparición en la película la muestra participando de un concurso de bridge), hasta que se entera de que su marido tuvo una aventura extramatrimonial. A partir de entonces se revela como una mujer de armas tomar, capaz de sobornar al encargado del edificio donde vivía Amparo y hacerse pasar por periodista, todo con tal de averiguar quién era esa mujer. Siguiendo también con la línea habitual de sus personajes, Marta comete esos actos poco éticos pero los compensa más adelante con una actitud digna de una persona “de bien”: le insiste a su marido para que confiese todo a la Policía. De ese modo, aunque el hombre perdería su buena reputación y ella quedaría en evidencia como esposa engañada, se aclararía la inocencia de Pedro. Su insistencia llega a buen puerto, y Carlos se dispone a confesar todo a las autoridades policiales.

Algunas cuestiones de puesta en escena también remitieron a sus caracterizaciones previas. En su primera aparición en el film, por ejemplo, la estrella lució un vestido con apliques de lentejuelas en los hombros, acompañado por aros y

pulseras muy vistosos.<sup>133</sup> La escena la mostró en el hall de un elegante hotel de la localidad de Sitges hablando por un teléfono blanco, cuestión que también recordó a varios de sus personajes anteriores. Su voz, asimismo, no fue doblada al acento español. Por el contrario, en esa primera aparición, cuando la llaman por teléfono, Marta dice que “en la Argentina también se habla”, dejando en claro su origen sudamericano y justificando de ese modo su pronunciación.<sup>134</sup> La referencia más significativa a su trayectoria como actriz, no obstante, no fue ninguna de esas operaciones de puesta en escena sino una que solamente podía adquirir sentido con una estrella consagrada: la de jugar con el suspenso de su aparición y con la capacidad del público para reconocerla. En su primera escena Zully aparece de espaldas a la cámara. Unos instantes después, cuando se da vuelta, su identidad termina de revelarse y su rostro se ve en primer plano. Durante esos segundos que la muestran dando la espalda se pone a prueba la capacidad de los espectadores para reconocer a la estrella (cuyo nombre ya ha sido anunciado en los créditos, claro), y se evidencia la apuesta del director por una figura que, al parecer, después de más de treinta películas ya ni siquiera necesitaba del primer plano para ser identificada por los espectadores. El *close-up* inmediatamente posterior y la revelación de su rostro funcionan apenas como una confirmación de lo que ya sospechábamos: esa mujer es Zully Moreno.

De acuerdo a la crónica de *Antena* el rodaje del film sufrió una interrupción debido a un accidente fatal.<sup>135</sup> La filmación se llevó a cabo en pleno invierno, por lo cual parte del equipo técnico había encendido una fogata con la intención de calefaccionar el set. Una sustancia no identificada arrojada al fuego produjo una explosión que dejó un saldo de dos muertos y nueve heridos. La revista aseguró que “testigos presenciales del estallido coinciden en asegurar que tanto Zully como Vilar y Rabal salvaron sus vidas por escasos momentos”.<sup>136</sup> El guión del film era una creación de Alfonso Sastre, un dramaturgo que hacia fines de la década del cincuenta mantenía una “delicada situación” con el tribunal de censura franquista (Posadas, 2009: 27). Abel

---

<sup>133</sup> Merece destacarse, no obstante, que el tipo de vestuario que Zully utilizó en el resto del film tuvo un estilo más cercano a la moda de los años sesenta que a las prendas que había lucido durante los años cuarenta y principios de los cincuenta.

<sup>134</sup> El personaje no habló, sin embargo, con un acento completamente rioplatense, dado que pronunció las letras “y” como “i”.

<sup>135</sup> *Antena*, año XXVII, n° 1393, 21 de enero de 1958.

<sup>136</sup> *Ídem*.

Posadas (Ídem) arriesgó la hipótesis de que el accidentado rodaje del film puede haber sido producto de ese tenso vínculo entre Sastre y los responsables de la censura.

Las dos últimas películas que Zully rodó en su vida, *Una gran señora* (Luis César Amadori, Producciones DIA, 1959, también distribuida como *Abril en Portugal*) y *Un trono para Cristy* (Luis César Amadori, coproducción PROCUSA-Antares Films-TECISA-Germania Film, 1960), marcaron su regreso al género que la vio nacer como actriz, la comedia. A tono con la época y sus avances tecnológicos en materia de cine, estos dos últimos films tuvieron fotografía a color. El primero fue una versión cinematográfica de una obra teatral del argentino Enrique Suarez de Deza. La adaptación, los diálogos y el guión técnico de la película quedaron en manos de un equipo compuesto por Víctor Ruiz Iriarte, Luis Marquina y Luis César Amadori, quien apareció bajo el seudónimo de Gabriel Peña. El realizador también dirigió la cinta, cuyos exteriores fueron rodados en Madrid y Estoril (Portugal). El segundo film, *Un trono para Cristy*, fue una coproducción germano-española cuyos exteriores se rodaron en Palma de Mallorca. La cinta se estrenó en Madrid el 24 de octubre de 1960 (Caparrós Lera, 2009). Una particularidad notable de estas dos producciones es que situaron parte del conflicto en la relación nobleza/plebe. No es casual que ese tipo de conflicto haya tenido lugar en producciones desarrolladas en España, un país cuya realeza persiste hasta hoy. Zully se había desempeñado como actriz, hasta ese momento, en el contexto latinoamericano, mucho menos cercano a la problemática de la aristocracia y la “sangre azul” que el continente europeo.

En *Una gran señora* Zully compartió cartel con un antiguo compañero de trabajo, Alberto Closas, e interpretó a Charo, una mujer que vive en Madrid pero fue criada en Argentina (el lazo entre Charo y la propia Zully es evidente en este punto). El vínculo con nuestro país, no obstante, no se limitó a esa cuestión diegética, dado que el personaje de Zully volvió a activar referencias a otros personajes que había interpretado en películas nacionales con anterioridad. Charo trabaja como modelo de una casa de indumentaria, como lo hacían sus personajes en *Su hermana menor* y *Dos ángeles y un pecador*. Sus compañeras de modelaje la llaman “condesa” porque parece “una gran señora”, frente a lo cual ella se irrita, recordándonos otro personaje anterior: la Nacha de *Nacha Regules*, que era apodada “princesita” por sus compañeras y se mostraba igualmente molesta frente a ello. Hacia el final del film Charo luce un vestido de novia,

como en tantas otras oportunidades, e incluso llega a aparecer en traje de baño, algo que había hecho por primera vez más de una década atrás en la comedia *En el último piso*.

Una cliente de la casa de modas, Lady Crisler, confunde a Charo con una condesa real, y como ella misma es una aristócrata se alegra por la coincidencia y pretende entablar una amistad con ella. Enseguida la invita a pasar unos días en Estoril, una localidad portuguesa. Además de turismo pretende hacer negocios con la supuesta condesa y, por extensión, con la dueña de la casa de modas, Madame Rasy. Eso beneficiaría ampliamente a esta última, que se encuentra al borde de la quiebra. Charo no tiene opción y finalmente acepta la invitación. Una vez instalada en Estoril, Madame Rasy le envía unos baúles repletos de vestidos y un auto con chofer para que pueda continuar con la farsa. Mientras tanto los hijos gemelos de Lady Crisler, Guillermo y Adolfo (ambos interpretados por Alberto Closas), se enamoran de ella. Como en un principio Charo no sabe que se trata de gemelos, supone que está interactuando siempre con una misma persona. Se producen entonces las típicas escenas de confusión de identidades, alimentando la lógica de la comedia de enredos. A pesar de ser físicamente idénticos, Guillermo y Adolfo tienen personalidades muy diferentes. Mientras que el primero es el preferido de su madre, el segundo vive en situación de permanente conflicto con su familia, que se niega a sostener un vínculo con él debido a su mala conducta. Tras algunas idas y vueltas del relato Lady Crisler descubre la verdadera identidad de Charo (no es una aristócrata sino una modelo), y a su vez Charo descubre que está enamorada de Adolfo, el hermano “conflictivo”. Su amor es correspondido y desencadena el final feliz, con casamiento incluido.

Uno de los aspectos más interesantes de *Una gran señora* es la reflexión que planteó acerca de las diversas clases sociales y el lugar que Charo/Zully ocupaban en la sociedad. Cuando Lady Crisler confunde a Charo con una condesa, enseguida le pregunta su nombre. Nerviosa, una compañera de Charo aprovecha que tiene una revista femenina a mano para tomarla como fuente de inspiración. Allí aparece una publicidad de una marca de medias llamada “Miskaya”, lo cual la lleva a inventar el nombre de “Condesa Miskaya”. Que las empleadas de la casa de modas se inspiren en la publicidad de un producto de consumo masivo para inventarse una identidad aristocrática (y que los miembros de la aristocracia no descubran el engaño) es un gesto que parodia completamente a la realeza como sector social. Podrán creerse muy especiales, pero en definitiva son tan vulgares como un simple par de medias, con el agravante de que no son conscientes de ello en lo más mínimo. Charo, por el contrario, sí es consciente de la



clase social a la que pertenece. Durante una conversación con Guillermo, por ejemplo, le asegura a aquel que a pesar de ser una condesa tiene amigas “de las clases populares, que trabajan como secretarias o modelos”. Los espectadores, que conocemos su verdadera identidad, entendemos que al fin y al cabo está hablando de sí misma, reconociéndose como mujer trabajadora y parte de los sectores populares. La alternancia entre aristocracia y plebe que encarna Charo recuerda, por cierto, a la propia lógica del estrellato cinematográfico tal como la explica Edgar Morin (1964). Para el autor la estrella de cine es un producto exclusivo y masivo a la vez:

La estrella es comparable a la pedrería, a las especias, a los objetos raros, a los metales preciosos cuya búsqueda había sacado de su entumecimiento económico a la Edad Media. La estrella es también como esos productos manufacturados a los cuales el capitalismo, ya industrial, asegura su multiplicación a gran escala ... La estrella es rara como el oro y múltiple como el pan (Ídem, 1964: 165).

El aspecto general de Zully en *Una gran señora* se alejó en poco del que había tenido hasta ese momento. Hacia fines de los cincuenta la moda estaba cambiando, y el film de Amadori dio cuenta de esa mutación. Zully vistió principalmente faldas acampanadas en tonos pastel, de un largo hasta las pantorrillas. Su cabello, siempre rubio, se peinó con los típicos batidos de la década del sesenta.

Hacia fines de los años cincuenta, con todo el modelo clásico-industrial en crisis, el aparato publicitario también experimentó una serie de transformaciones. La modernización del campo cinematográfico incluyó “un nuevo tipo de carteles que relegan la presencia de los actores y devuelven el protagonismo al diseño. Esta nueva impronta está marcada en Hollywood por Saul Bass, el gran diseñador y cartelista” (Tranche, 1994: 143). Todo cambio, no obstante, suele pasar por una etapa de transición en la que es común que convivan elementos residuales con otros emergentes. El poster de *Una gran señora* es interesante en ese sentido. Los actores ocuparon el centro absoluto de la composición, con Zully en el medio, de cuerpo entero, y los rostros de Alberto Closas (interpretando a los dos personajes, Adolfo y Guillermo), en los ángulos superior derecho e inferior izquierdo. Pero el diseño general de la composición también fue importante. El título del film, *Una gran señora*, apareció en grandes letras negras y dispuesto de dos formas diferentes: las dos primeras palabras en formato horizontal y la última, “señora”, en formato vertical, coincidiendo con la verticalidad de la imagen de Zully y quedando de ese modo asociada a ella. Las imágenes del rostro de Alberto

Closas, por otra parte, se destacaron sobre sendos fondos rectangulares de vibrantes colores saturados. Como señalamos unos párrafos atrás, esta película se realizó con fotografía a color, con lo cual es lógico que su promoción explotara esa característica.



Afiche de *Una gran señora*

La última incursión de Zully en el cine, como ya adelantamos, fue en la comedia *Un trono para Cristy*. Se trató de una versión cinematográfica de la pieza teatral homónima del dramaturgo español José López Rubio. La obra se había estrenado el 14 de septiembre de 1956 en el teatro Infanta Isabel de Madrid con muy buena respuesta por parte del público. El elenco de la puesta teatral había estado compuesto por Isabel Garcés (actriz que trabajó después en el film *Una gran señora*), Consuelo Company, Julia Caba, Luis García Ortega y Gregorio Alonso, entre otros.<sup>137</sup> En la versión cinematográfica Zully fue la señora Wilkens, madre soltera de la adolescente Cristy (Christine Kauffman). Ambas viven en Palma de Mallorca y llevan una vida de clase alta, aunque la Sra. Wilkens se encuentra secretamente en bancarrota. La mujer recibe reclamos de sus acreedores permanentemente, y al ver que su situación ya es alarmante llega a la conclusión de que debe casar a su hija con un conde o un príncipe para acabar definitivamente con los apremios económicos. Mientras tanto, hace correr el rumor de

<sup>137</sup> “Estreno de *Un trono para Cristi* (sic), de López Rubio, en el Infanta Isabel”, en: diario *ABC*, 15 de septiembre de 1956, p. 37.

Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/09/15/037.html>  
Consultado el 10 de mayo de 2016.

que ella misma es la esposa de un príncipe, siempre suponiendo que formar parte de la realeza sería una solución inmediata para cualquier problema financiero. La suerte la acompaña y las dos damas reciben sendas invitaciones para asistir a una fiesta organizada por la Casa Real. Al día siguiente la prensa gráfica publica la noticia de que Cristy es realmente una princesa. Un representante de la Casa Real se acerca entonces hasta el hogar de la Sra. Wilkens y le propone casar a su hija con un noble. El único requisito que le exigen es que se aleje completamente de Cristy, ya que siendo ella una plebeya no debería ocupar un lugar en el ambiente real. Cristy, por su parte, se enamora de un periodista y se convence de que quiere renunciar a ser princesa. Su madre entonces finge estar locamente enamorada de un hombre que no le convendría, para convencerla de que no se deje llevar por impulsos pasajeros. El truco surte efecto en Cristy, quien se resigna a abandonar su amor por el periodista y casarse con el noble. Hacia el final del film se lleva a cabo el acto de coronación de la muchacha. Durante el mismo se va anunciando una serie de miembros de la nobleza y funcionarios de gobierno que pasan a continuación a saludarla. El hombre que va haciendo los anuncios nombra de pronto a “Su Excelencia, el Ministro de Finanzas, y su señora esposa”, tras lo cual aparece la señora Wilkens y un funcionario que tiempo atrás se había enamorado de ella. La condesa que acompaña a Cristy le explica a la joven que “las cosas se han podido arreglar muy bien. El lunes la hice condesa [a su madre] y el martes se casaron”. Con la inclusión de su progenitora en la familia real Cristy ya no se ve obligada a separarse de ella.

La película, aunque de tono bastante liviano, no dejó de plantear algunas cuestiones interesantes en la figura de la Sra. Wilkens. La mujer ha sido madre soltera toda su vida, un tema que no se plantea en ningún momento como problemático. A su vez tiene la costumbre de mentir sistemáticamente, otra cuestión que no es castigada en absoluto sino, por el contrario, exaltada como recurso cómico y sumamente eficaz. A lo largo del film la Sra. Wilkens sostiene mentiras de todo tipo: dice que es rica, cuando en realidad está abrumada por las deudas; asegura ser la esposa de un príncipe, cuando en realidad no tiene pareja; e incluso llega a fingir frente a su hija que se ha enamorado locamente de un hombre, para convencerla de que no hay que guiarse por impulsos pasajeros que podrían acarrear consecuencias indeseadas. La Sra. Wilkens consigue de ese modo manipular a aquellos que la rodean según su conveniencia. Al final de la historia, logra el ansiado ascenso social y su correspondiente bienestar económico.

De los múltiples afiches publicitarios que se diseñaron para el film -que llegó a exhibirse en España, Francia y Alemania- hay uno que es particularmente interesante por el modo en el que sintetizó la situación en la que se encontraba Zully por aquel entonces. Se trata de un poster creado para el público español en el que se observa, al nivel del mensaje icónico, su rostro en primer plano emergiendo por detrás de la imagen de Christine Kauffman, la actriz que interpreta a Cristy. Nuestra estrella seguía brillando con luz propia, aunque se hallaba al mismo tiempo en el ocaso de su juventud y de su misma carrera cinematográfica. Por primera vez en su vida, además, ya no era la protagonista del film sino la madre de la protagonista. La aparición de su rostro en primer plano y, simultáneamente, en segundo lugar con respecto a la figura central de la cinta, representó muy claramente esa situación. Ese primer plano “en segundo lugar”, no obstante, admite como mínimo una interpretación más: podemos pensar que para la joven Christine Kauffman era posible llevar las riendas de la película en tanto estuviera respaldada por una estrella consagrada. Allí aparecía Zully, entonces, para sostener *Un trono para Cristy* con su trayectoria.



Afiche de *Un trono para Cristy*

A pesar de que su figura había sufrido una cierta pérdida de protagonismo en la prensa argentina, Zully continuó siendo noticia en las revistas especializadas. En

septiembre de 1960 una nota a doble página publicada en *Radiolandia* reprodujo una carta que la estrella enviaba a su público argentino, en la que se explayaba sobre los pormenores de su vida cotidiana, su deseo de trabajar y su voluntad de volver al país. La nota incluía cinco fotografías, en cuatro de las cuales aparecía en traje de baño, como en sus mejores épocas. El texto, de un tono muy íntimo, comenzaba con una confesión:

Alicante, septiembre de 1960

Mis buenos amigos de *Radiolandia*,

Si esta fuera una carta común, tendría que comenzar de acuerdo a la costumbre clásica diciendo que en la playa de Alicante, en plena tierra valenciana, donde ahora me encuentro con mi esposo y mi hijo, estoy pasando unos días hermosos. Pero no me atrevo a manifestarles mi felicidad así, desde un comienzo, porque siento la amargura de ser una argentina lejos de su patria, con la esperanza siempre latente de poder volver, esperando la llegada de algún argentino a Madrid, que por suerte son bastantes, para averiguar, como dice la letra del tango, “si algo habrá cambiado en mi calle Corrientes”. Por suerte la frecuente llegada de amigos y el envío semanal de *Radiolandia* me permiten mantenerme al tanto de lo que sucede en el medio artístico, donde tantos buenos amigos tengo. No quiero olvidarme tampoco del público argentino, de mis maravillosos compatriotas, que tantas satisfacciones me dieron. (*Radiolandia*, año XXVI, n° 1685, 9 de septiembre de 1960).

La carta de Zully continuaba con la explicación de los motivos por los cuales no volvía por el momento al país. De acuerdo a sus declaraciones, no se trataba de asuntos políticos sino estrictamente personales. La estrella daba, asimismo, detalles sobre su vínculo con el medio audiovisual argentino, que ya incluía la televisión:

En diversas oportunidades estuve a punto de regresar. Para no ir más lejos, me llegaron hace poco unas fabulosas propuestas para que me presentara ante la televisión argentina ... Con lágrimas en los ojos tuve que responder que por ahora no puedo. Me resulta materialmente imposible. Dentro de muy poco empieza la temporada de estudios y Luisito, que ya ha cumplido seis años, tiene que ir al colegio. Y no pienso dejarlo solo. (Ídem).

Ya sobre el final de la carta la estrella manifestaba sus temores ante la posibilidad de regresar a la Argentina, un hecho que esperaba poder concretar al año siguiente:

A veces tengo algo de miedo cuando pienso que volveré a Buenos Aires. ¿Cómo me recibirá el público? ¿No hablaré con acento demasiado español, yo, que era una entusiasta del “lunfardo”? Por eso escucho tantos tangos y trato siempre de conversar con argentinos,

porque el acento español es algo que se pega insensiblemente. Luisito es un perfecto madrileño, él se ríe de cómo hablo yo, y yo me río de cómo habla él. ¿Qué me dicen? (Ídem).



“‘Recién el próximo año podré regresar’, escribe Zully Moreno”, en: *Radiolandia*, año XXVI, n° 1685, 9 de septiembre de 1960.

Pero lo cierto es que Zully no volvió a la Argentina en 1961, como había prometido a su público en las páginas de *Radiolandia*. Fue en esa misma revista, de hecho, donde en octubre del ‘61 se publicó un artículo sobre la costumbre de reunirse que mantenía la colonia artística argentina residente en España, encabezada por ella. La nota explicaba que luego de organizarse en Madrid un encuentro entre diversos artistas argentinos, “a propuesta de Zully ... resolvióse instituir el ‘día de la evocación’. Todos los meses, por lo menos, los argentinos que viven en Madrid van a reunirse en una cena, que será como asomarse un poco a la propia tierra”.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> *Radiolandia*, año XXVI, n° 1743, 20 de octubre de 1961.



“Felices en Madrid, pero sin olvidar al terruño”, en: *Radiolandia*, año XXVI, nº 1743, 20 de octubre de 1961.

En España, mientras tanto, la popularidad de Zully seguía en alza. En 1963, tres años después del estreno de *Un trono para Cristy*, el diario *Pueblo* realizó una encuesta entre sus lectores acerca de las estrellas del medio cinematográfico. Zully resultó ganadora en la categoría “mujer más elegante de España”, mientras que Analía Gadé, otra actriz argentina, ganó el premio a “la belleza del año”. Fue nuevamente la revista *Radiolandia* la que se ocupó de anunciar la noticia en nuestro país con gran entusiasmo, bajo el título “La elegancia y la belleza porteñas triunfan en Madrid”.<sup>139</sup>



“La elegancia y la belleza porteñas triunfan en Madrid”, en: *Radiolandia*, año XXXVI, nº 1808, 18 de enero de 1963.

<sup>139</sup> *Radiolandia*, año XXXVI, nº 1808, 18 de enero de 1963.

El matrimonio Amadori-Moreno volvió definitivamente a la Argentina en 1975. Algunas fuentes indican que a su regreso Zully se dedicó a dirigir el teatro Maipo, aunque los documentos que consultamos en el archivo del teatro, así como el testimonio de sus autoridades actuales, desmintieron esa versión. Sí fue frecuente, durante esa década y la siguiente, su circulación cotidiana por ese espacio, donde se desempeñaron como empresarios su hijo Luis Alberto y su hermano, Alberto González.

Para ese entonces los tiempos habían cambiado y el cine argentino era otro. El gusto de la época también, y la figura de Zully no pudo esquivar el cambio de paradigma. A comienzos de la década del setenta la revista *Panorama* publicó un artículo de Ana Basualdo (1971) titulado “La apoteosis del *camp*. El culto a la nostalgia y a la caricatura” en el cual la autora reflexionaba, precisamente, sobre el concepto que Susan Sontag había desarrollado a mediados de los años sesenta y que gozaba de muy buena salud por aquel entonces, el *camp*.<sup>140</sup> El artículo recuperaba la definición de ese concepto propuesta por Manuel Puig, entendiéndolo como la caricatura de la cursilería propia de aquello que se pretende “fino”. Citando textualmente a Puig, el artículo explicaba que “el *camp* lleva ese mundo cursi a la caricatura para demostrar que es indestructible; la sátira, en cambio, ridiculiza lo que provoca molestia y, sin perdón, lo destruye. A través de una identificación, el *camp* perdona crímenes contra el buen gusto”.<sup>141</sup> Entre los renglones del artículo desfilaron nombres de estrellas cinematográficas diversas, tanto locales como extranjeras. Refiriéndose a nuestras luminarias de la pantalla grande, y citando una vez más al escritor, la revista aseguró: “‘El colmo del gusto *camp* –opina Manuel Puig- es Libertad Lamarque’ ... ‘Libertad Lamarque no pone distancia entre lo que hace y ella, cree en lo que interpreta. Cree en *Madreselva*. Eso la vuelve enternecedora’, dictaminó el autor de *Boquitas pintadas*. ‘Tita Merello, en cambio, no es *camp* porque nunca es inocente’ ”.<sup>142</sup> Unos párrafos más adelante llegaba el turno de Zully, analizada por la autora del artículo y también por Puig:

---

<sup>140</sup> Ana Basualdo. (1971). “La apoteosis del *camp*. El culto a la nostalgia y a la caricatura”, en: *Panorama*, año IX, n° 231, pp. 26-29.

<sup>141</sup> Declaraciones de Manuel Puig en: Ana Basualdo. (1971). “La apoteosis del *camp*. El culto a la nostalgia y a la caricatura”, en: *Panorama*, año IX, n° 231, p. 28.

<sup>142</sup> Ídem.



Recuperada por la nostalgia, la silueta de Zully Moreno se acomoda gloriosamente en este mundo. Hace casi 20 años, su figura era un modelo perfecto para manicuras o vendedoras de tienda. Uno de sus recursos dramáticos consistía en mirar fijamente el vacío, volver la cabeza hacia su galán y, elevando ambas cejas, emitir en el mismo tono de voz un reproche o una confesión amorosa. En la última escena de *La calle del pecado* se lleva una mano al cuello y se arranca el collar. Las perlas ruedan por el suelo. Los ojos se le agrandan ante la partida “inexorable” del tren. Estos gestos no conmueven, con todo, al experto Puig: “Zully es *camp* en lo exterior, en el peinado, en el vestido. Ella cree solo en su belleza, y eso no es enterecedor”.<sup>143</sup>

Si algo queda claro a partir de este artículo es que -fuera o no *camp*- Zully estaba empezando a ser, en tanto integrante de una estética ya pasada de moda, objeto de estudio y atención.

El 5 de junio de 1977, dos años después del retorno a Buenos Aires de los Amadori-Moreno, Luis César Amadori falleció. Fuera del circuito cinematográfico y convertida ahora en viuda, Zully apareció muy poco en los medios de comunicación. La prensa construyó un discurso sobre su figura centrado en su costado empresarial, el misterio de su alejamiento de la pantalla y su soledad. Notas periodísticas de fines de los setenta como “La dama de negro – Zully Moreno después de la muerte de Luis César Amadori”, publicada en la revista *Gente*;<sup>144</sup> “Los días de la diva solitaria”, divulgada en el diario *La Semana*;<sup>145</sup> “Aquí presentamos la Zully Moreno ‘79: Próxima a cumplir 59 años, la ex diva del teléfono blanco vive de sus negocios”, aparecida en *Así en Crónica*;<sup>146</sup> y “Zully Moreno, la estrella de los años ‘50 es ahora una mujer de negocios. Pocos amigos, anteojos negros, vive huyendo del periodismo”, publicada en *Semanario*,<sup>147</sup> siguieron esa tendencia. De ese modo su figura se emparentó con las demás estrellas del período clásico que se habían retirado del medio tempranamente, convirtiéndose rápidamente en leyenda y alimentando el mito de la diva encerrada entre sombras. Greta Garbo, por ejemplo, había hecho de su reclusión y su misterio uno de los aspectos más fuertes de su imagen. A Zully se la relacionaba con Garbo por haber

---

<sup>143</sup> Ana Basualdo, “La apoteosis del *camp*. El culto a la nostalgia y a la caricatura”, en: *Panorama*, año IX, n° 231, 28 de septiembre al 4 de octubre de 1971, p. 28.

<sup>144</sup> *Gente*, n° 623, 30 de junio de 1977.

<sup>145</sup> *La Semana*, Buenos Aires, 8 de febrero de 1978.

<sup>146</sup> *Así en Crónica*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1979.

<sup>147</sup> *Semanario*, n° 20, 15 de noviembre de 1979, p. 33.

interpretado a Margarita Gautier en *La mujer de las camelias*, tal como había hecho su colega en la versión hollywoodense de la obra de Alexandre Dumas, titulada *Camille* (George Cukor, Metro-Goldwyn-Mayer, 1936). Su reclusión y su resistencia a los periodistas volvieron a vincularla con la actriz sueca.



“Los días de la diva solitaria: Zully Moreno en Punta del Este”, en: *La Semana*, Buenos Aires, 8 de febrero de 1978.



“Aquí presentamos la Zully Moreno '79. Próxima a cumplir 59 años, la ex diva del teléfono blanco vive de sus negocios”, en: *Así en Crónica*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1979.



“Zully Moreno, la estrella de los años ‘50 es ahora una mujer de negocios. Pocos amigos, anteojos negros, vive huyendo del periodismo”, en: *Semanario*, 15 de noviembre de 1979, p. 33.

La costumbre de Zully de esquivar al periodismo siguió fuertemente vigente durante los años ochenta. En esa década apenas un par de eventos que no pudo evitar la pusieron en el ojo de los flashes una vez más. En 1983 la revista *TV Guía* se enorgullecía de haber descubierto a la estrella descansando en Punta del Este y haberla “obligado a romper el ostracismo”.<sup>148</sup> Ante la insistencia del periodista, Zully terminó concediendo una breve entrevista. *TV Guía* aprovechó la ocasión, además, para repasar la trayectoria de la actriz y recordar su lugar en la historia del cine argentino. Ella, por su parte, dejó en claro que ya no estaba interesada en aparecer frente a las cámaras, y que incluso renegaba de tener que interactuar con periodistas. El artículo comenzaba del siguiente modo:

Hace años fue la gran “diva” del cine argentino. Su nombre fue símbolo de la estrella de rubio cabello que sufría las penurias de *Nacha Regules* o vivía la inmensa historia de amor de *Dios se lo pague*. Zully Moreno. Durante años se retrajo en el silencio y ocultó su imagen a los flashes fotográficos casi como una obsesión, a lo Greta Garbo. No concedió entrevistas periodísticas de ninguna índole, y las pocas fotografías logradas lo fueron por casualidad, en el mundillo de los estrenos, ambiente del que ella se alejó hace ya tiempo.

<sup>148</sup> “Aquella mujer fatal... esta hermosa abuela. Después de muchos años Zully Moreno aceptó una nota periodística”, en: *TV Guía*, 9 de marzo de 1983.

Pero ahora el misterio fue roto, la estrella que durante tanto tiempo se negó a que el público la viera y oyera, o leyera en todo caso, rompió su ostracismo. Y fue en Punta del Este, mientras se hallaba descansando junto a un grupo de amigos, donde pudimos entrevistarla, un poco a la fuerza pero con la satisfacción de haber podido estar junto a uno de los mitos del espectáculo argentino.<sup>149</sup>

Zully comenzó el reportaje lamentándose de las complicaciones que el mismo podría llegar a acarrearle, teniendo en cuenta que desde hacía mucho tiempo no accedía a recibir al periodismo. A la vez, responsabilizaba a Carlos Perciavalle por la concreción de la entrevista, afirmando que “esta nota va a traerme problemas con toda la prensa argentina y ha sido una “confabulación” de Carlitos Perciavalle, un gran amigo con quien estamos compartiendo algunos días de descanso aquí en Punta del Este”.<sup>150</sup> En cuanto a su trabajo, la estrella aseguró que era etapa concluida y que, de hecho, no había sido la vida profesional la que sintió como prioritaria. “Yo soy una simple ama de casa. Mi mejor papel fue el de esposa primero, madre después y ahora abuela. Puede parecer una ‘cursilada’ pero es así. De todas maneras, también recuerdo que mis mejores papeles en el cine fueron en *Nacha Regules* y *Madrugada*, que filmé en España”.<sup>151</sup>



“Aquella mujer fatal... esta hermosa abuela”, en: *TV Guía*, 9 de marzo de 1983.

<sup>149</sup> Ídem.

<sup>150</sup> Ídem.

<sup>151</sup> Ídem.

Evidentemente, Zully estaba decidida a no volver ni al cine ni al mundo del espectáculo en general. Durante la etapa de preproducción de *Camila* (1984) María Luisa Bemberg y Lita Stantic le ofrecieron interpretar el papel de la abuela de la joven Camila (Susú Pecoraro). Zully les agradeció el ofrecimiento pero rechazó el papel, y fue Mona Maris quien finalmente encarnó a ese personaje (Posadas, 2009). En 1984, sin embargo, y contra todos los pronósticos, la celebración de los cincuenta años de Argentina Sono Film contó con su presencia. El evento se llevó a cabo en el Teatro General San Martín e incluyó la presentación del libro de Claudio España y Miguel Ángel Rosado *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film* (1984). La prensa volvió a aprovechar la ocasión para recordar la trayectoria de Zully y destacar lo excepcional que resultaba su aparición pública. *Tiempo Argentino*, por ejemplo, publicó lo siguiente:

Cuando solo los más optimistas seguían creyendo en su promesa de asistir al homenaje de los 50 años de Argentina Sono Film (...) un auto se detuvo frente al hall vacío del Teatro San Martín (todo el mundo estaba ya ubicado en la sala Martín Coronado), y la estrella de una década del cine argentino, Zully Moreno, ingresó al teatro como si el tiempo se hubiera detenido y los treinta años de ausencia de las cámaras y el periodismo no hubieran existido. Por fin, Zully estaba allí. Tan espléndida como en *Dios se lo pague* (...) Al verla resultó aún más inexplicable su voluntario retiro, y durante su relación con los reporteros gráficos tuvo un solo gesto de coquetería: “No es necesario que me maten con primeros planos”, o “¿no pueden sacarme de más lejos?” Tal vez ese misterio haya transformado la noche de la presentación del libro de Claudio España sobre la productora, en la noche de Zully (...).<sup>152</sup>



<sup>152</sup> *Tiempo Argentino*, 10 de octubre de 1984.

“Zully volvió y se adueñó de la noche”, en *Tiempo Argentino*, 10 de octubre de 1984, p. 24.

El diario *La Nación* también se mostró sorprendido con la presencia de la estrella en el evento.<sup>153</sup> Pero el medio que más insistió en el carácter estelar de la figura fue *Así en Crónica*, que publicó un artículo titulado “La noche que Zully Moreno demostró que todavía es una superestrella”.<sup>154</sup>



“La noche que Zully Moreno demostró que todavía es una superestrella”, en: *Así en Crónica*, 14 de octubre de 1984, p. 8-9.

Ya en el ocaso de la década del ochenta la productora de televisión Clara Zappettini consiguió lo que a esa altura ya nadie consideraba posible: la aparición de Zully en televisión. La estrella protagonizó un capítulo de *Historias con aplausos*, un programa dedicado a repasar las trayectorias de diversas celebridades que se emitía por ATC. Claudio España, su conductor, fue presentando testimonios de allegados a Zully y diversos fragmentos de películas que ilustraban el derrotero de su carrera. En el final, el crítico e historiador recibió a Zully personalmente. La estrella conversó con él sobre su pasado y su presente. Su estado de salud ya no era bueno. El programa salió al aire el 25 de julio 1989.

Durante los noventa sus apariciones públicas fueron más escasas aún, aunque su imagen siguió presente en algunas pantallas. A comienzos de esa década, como ya señalamos en un apartado anterior, Leonardo Favio incluyó una imagen de la actriz en *Gatica, el Mono* (1993). El retrato de Zully apareció al interior de una revista y

<sup>153</sup> “Fuera de libretto: Zully Moreno”, en: *La Nación*, 13 de octubre de 1984.

<sup>154</sup> *Así en Crónica*, 14 de octubre de 1984.

contribuyó, de esa manera, a contextualizar a los personajes de la película, tanto en un sentido histórico (décadas del cuarenta y cincuenta en Argentina) como social (sectores populares, aquellos que leían ese tipo de publicaciones). En 1996 se proyectaron *Dios se lo pague* y *La gata* en el *Festival des 3 Continents* de Nantes, Francia, dentro de la sección “Les grands mélodrames argentins” (“Los grandes melodramas argentinos”).<sup>155</sup> Dos años después la actriz argentina Cecilia Roth recreó una fotografía de Zully en la tapa de la revista de cine *Ossessione*, como homenaje a la diva.<sup>156</sup> Al interior de la revista, un texto firmado por Claudio España rememoraba su vida y obra.

Por aquel entonces la actriz sufría de arterioesclerosis y su salud se hallaba muy deteriorada. El 25 de diciembre de 1999, finalmente, falleció. Diversos medios gráficos de comunicación, desde los más populares hasta los dirigidos a las clases medias y altas, se hicieron eco de su partida. El diario *Crónica* anunció la noticia en su portada, y en su interior le dedicó una nota titulada “Último adiós a Zully Moreno”.<sup>157</sup> Por su parte, *Diario Popular* publicó una nota bajo el título “Adiós a una gran diva argentina”.<sup>158</sup> *Clarín* le dedicó un artículo titulado “El largo adiós: Murió Zully Moreno”<sup>159</sup>, y *La Nación* divulgó la noticia en la nota “Recuerdos de una diva”.<sup>160</sup> El Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, atento también a la noticia del deceso, organizó velozmente una proyección de *Dios se lo pague* en homenaje a la actriz. La película se exhibió el 3 de enero de 2000 en el microcine del museo.

---

<sup>155</sup> Véase: <http://www.3continents.com/en/programme/1996/les-grands-melodrames-argentins/>

Consultado el 6 de marzo de 2015.

<sup>156</sup> *Ossessione*, año 1, número 3, marzo-abril de 1998.

<sup>157</sup> *Crónica*, 28 de diciembre de 1999, p. 17.

<sup>158</sup> *Diario Popular*, 27 de diciembre de 1999, p. 20.

<sup>159</sup> *Clarín*, 27 de diciembre de 1999.

<sup>160</sup> *La Nación*, 28 de diciembre de 1999.





Izquierda: “Murió Zully Moreno”. Portada del diario *Crónica*, 26 de diciembre de 1999.

Derecha: “Adiós a una gran diva argentina”, en: *Diario Popular*, 27 de diciembre de 1999.

Desde su fallecimiento hasta el día de hoy la imagen de Zully no ha dejado de estar presente en diversos medios gráficos de comunicación, pantallas y espacios destinados a la divulgación, conocimiento y/o promoción de la cultura popular. Al cumplirse el primer año de su muerte, por ejemplo, el diario *La Nación* publicó un artículo titulado “Zully en el recuerdo”, en el que rendía homenaje a la diva.<sup>161</sup> Unos años después, el 10 de junio de 2004, se estrenó en nuestro país *Ay, Juancito!*, una película de Héctor Olivera basada en la historia de vida de Juan Duarte, el hermano de Eva. Al igual que Favio en la década del noventa, Olivera eligió la figura de Zully como ícono de un momento de nuestra historia y nuestra industria cultural. En *Gatica* la estrella aparecía en una revista, en *Ay, Juancito!* lo hizo en una enorme marquesina. Los personajes del film de Olivera asisten al estreno de *Dios se lo pague* y se muestra, en la fachada del cine, una enorme marquesina con el nombre y la imagen de Zully. El director incluyó, además, algunos fragmentos reales del film de Amadori. Más adelante un personaje femenino, aspirante a estrella cinematográfica, se queja de no haber salido en la tapa de *Radiolandia* y que en su lugar haya salido Zully Moreno. Tres años

<sup>161</sup> *La Nación*, 28 de diciembre de 2000.



después, en 2007, y con el antecedente del año '96, Zully volvió a estar presente en las pantallas del *Festival des 3 continents* de Nantes, esta vez dentro de una sección dedicada al realizador Mario Soffici. En ese contexto se exhibió *La gata*.<sup>162</sup> Al año siguiente, los días 9 y 12 de noviembre de 2008, la imagen de Zully volvió a hacerse presente en Francia, esta vez en el *Festival International du Film d' Amiens*. En el marco de la retrospectiva dedicada a Argentina Sono Film se proyectó *Dios se lo pague*.<sup>163</sup> Ese mismo año se exhibió *Un trono para Cristy* en España. El film se presentó en el marco del programa televisivo “Illes de cinema”, que en esa emisión contó con la presencia de Christine Kaufmann y el empresario cinematográfico Joan Salas.<sup>164</sup>

En nuestro país la imagen de la estrella también siguió vigente. En 2011, en el contexto de la *Noche en Vela*, una actividad organizada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) realizó la muestra *Imágenes compartidas*, centrada en las relaciones entre el cine argentino y el cine español. Una de las atracciones de la muestra fue el *Paseo de las estrellas*, para cual se realizaron gigantografías en base a fotografías de estrellas emblemáticas de los cines de ambos países. Algunas de ellas fueron Sara Montiel, Alberto de Mendoza, Mirtha Legrand, Ramón “Palito” Ortega y Zully Moreno. A comienzos de 2012 otro importante evento evocó a la antigua diva del cine argentino. El 8 de marzo de ese año la entonces Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, inauguró en la Casa Rosada la Galería de los Ídolos Populares. La galería albergaba imágenes de ídolos deportivos, como Juan Manuel Fangio y Diego Armando Maradona; musicales, como Ramón “Palito” Ortega y Carlos “la Mona” Giménez; y cinematográficos, entre los que se encontraban algunas de las estrellas del período clásico, como Luis Sandrini, Niní Marshall y, por supuesto, Zully Moreno. Además de estar presente en la Galería, Zully

---

<sup>162</sup> Véase <http://www.3continents.com/en/film/la-chatte/> Consultado el 6 de marzo de 2015.

<sup>163</sup> Las otras películas exhibidas en esa sección fueron *Tango!* (Luis Moglia Barth, Argentina Sono Film, 1933), *Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, Argentina Sono Film, 1962), *Hijo de hombre* (Lucas Demare, Argentina Sono Film-Suevia Films, 1961), *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1958), *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina Sono Film, 1957) y *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, Argentina Sono Film, 1956). El festival se llevó a cabo del 7 al 16 de noviembre de 2008. Véase <http://www.filmfestamiens.org/?-Argentina-Sono-Film-&lang=en> Consultado el 19 de noviembre de 2015.

<sup>164</sup> Véase: <http://www.diariodemallorca.es/television/2008/05/16/illes-cinema-presenta-trono-christy/358338.html> Consultado el 20 de abril de 2015.

fue nombrada en el discurso de inauguración de la misma, pronunciado por la Presidenta.<sup>165</sup>

Ya en los últimos años, la imagen de Zully se hizo presente en un par de museos locales. En agosto de 2014 el Museo Nacional de Arte Decorativo presentó la exposición “Elegancia y glamour en el cine argentino”, conformada por piezas de vestuario diseñadas por Horace Lannes para películas nacionales. La muestra incluyó vestidos y accesorios creados para Zully, entre otras cosas. En la tapa de los programas de mano que se entregaron al público asistente se reprodujo un dibujo de Lannes para un vestido que usó la estrella. La exposición incluyó, además, un video en el cual el diseñador narraba sus inicios en la moda y en el diseño de vestuario para cine. Según explicaba en esa cinta, había conocido a Zully por su participación en el film *Stella*. Antes de comenzar a rodar *La mujer de las camelias* la actriz había exigido que sus atuendos estuvieran a cargo de un diseñador joven. Se organizó entonces un concurso de diseñadores, del cual Lannes, de solo veintiún años, resultó ganador. En marzo de 2015, por otra parte, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) organizó un ciclo de películas titulado *El cine de las mujeres fuertes*. Desde la página web del museo se explicaba lo siguiente:

Dentro de la inmensa producción melodramática latinoamericana, hubo una zona (estrecha pero significativa) que exaltó la rebelión de sus mujeres en lugar de reprimirla y llegó a ser así un temprano -y paradójico- espacio de liberación. A veces, ese espacio se prolongó incluso a algunas comedias. Este ciclo recorre melodramas y comedias en los que la mujer no es pasivo objeto de deseo o víctima sin voluntad, sino un agente activo de la acción.<sup>166</sup>

Entre las películas exhibidas se encontraban *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Lumiton, 1938), en la que Zully había tenido una breve participación como extra; y *Cristina* (Francisco Mugica, Argentina Sono Film, 1946), en la que se desempeñó como protagonista. Algunos otros films exhibidos en el marco del ciclo

---

<sup>165</sup> Véase el discurso de inauguración de la Galería en: <http://www.presidencia.gov.ar/discursos/25736-inauguracion-de-la-galeria-de-los-idolos-populares-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion>. Consultado el 8 de abril de 2014.

<sup>166</sup> Véase <http://www.malba.org.ar/evento/el-cine-de-las-mujeres-fuertes/> Consultado el 7 de marzo de 2015.

fueron *Adán y la serpiente* (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1946), *La casta Susana* (Benito Perojo, Pampa Film, 1944), *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper, Emelco, 1949) y *Filomena Marturano* (Luis Mottura, Lumiton, 1950). El ciclo se llevó a cabo entre el 5 y el 28 de marzo de 2015. La referencia a Zully más reciente, por último, es la que pudo verse en la puesta en escena de *La dama del mar* (Henrik Ibsen, 1888) que dirigió Diego Lerman y protagonizó María Merlino, ambos integrantes de la compañía teatral *Flor de un día*. La obra remitió tanto a la pieza de Ibsen como al film de Mario Soffici. Las funciones se realizaron en el Teatro Sarmiento de la capital federal hasta el 2 de octubre de 2016.

Como se desprende de estos últimos datos, la figura de Zully tuvo un impacto tan grande en el campo artístico que se mantuvo vigente durante décadas, aún después de su retiro de las pantallas. Su perdurabilidad, como hemos visto, se ha sostenido hasta la actualidad.

## 5. La construcción de una estrella: aspectos de la imagen de Zully Moreno

### 5.1. Una mujer moderna

El término “moderno” expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose el resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo.  
(Habermas, 1989: 131)

Desde fines del siglo XIX la Argentina experimentó un proceso de modernización cuyo epicentro fue la ciudad de Buenos Aires, donde comenzaron a gestarse una serie de transformaciones que se irían replicando en el interior del país con el correr del tiempo (Conde, 2009). El primer eje de ese proceso modernizador fue un plan de urbanización que incluyó reformas arquitectónicas orientadas hacia la europeización y la cosmopolitización. Se ensacharon calles y comenzaron a funcionar diversos medios de transporte: el subte, los tranvías, los colectivos. También se hicieron obras de alumbrado público, drenaje y aprovisionamiento de agua corriente. El proyecto urbanizador se combinó, durante las décadas siguientes, con una creciente tecnologización y con la puesta en marcha de un proyecto de industrialización por sustitución de importaciones (Ídem). El desarrollo del cine sonoro a escala industrial desde 1933 contribuyó a ese proceso de modernización, y la asistencia a las salas cinematográficas pasó a ser una de las costumbres típicas de la vida urbana moderna (Oroz, 1995).

Durante su primera década de existencia el cine sonoro argentino se abocó a representar principalmente el universo de las clases populares. Hacia fines de la década del treinta se hallaba en una etapa de transición, intentando ampliar sus horizontes más allá del terreno del melodrama tanguero y el universo popular en el que se había centrado en sus inicios (España, 2000). Con películas como *Así es la vida* (Francisco Mugica, Lumiton, 1939) se había comenzado un proceso que buscaba incluir a la burguesía dentro de los mundos representados en los films. De esa forma se apuntaba, al mismo tiempo, a convocar a ese sector social a ver cine argentino. Los primeros años de la década de 1940 vieron en consecuencia el surgimiento de una gran cantidad de películas de ambientación urbano-burguesa, poblados por damas y caballeros modernos.

Las “chicas modernas”, sin embargo, existían en el cine nacional desde años anteriores, como lo demuestran las películas Manuel Romero en las que se presentaban

muchachas jóvenes, dueñas de sus propias vidas, que tomaban decisiones más allá de los mandatos familiares. La serie de films dirigidos por Romero y protagonizados por Paulina Singerman -*La rubia del camino* (Lumiton, 1938), *Isabelita* (Lumiton, 1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942)- siguieron esa línea.<sup>167</sup> En ellos la actriz encarnó siempre a una joven burguesa que se enfrentaba a los designios familiares y sociales en pos de seguir sus propios anhelos y deseos. Otra película de ese mismo realizador, *Divorcio en Montevideo* (Lumiton, 1939) también presentó a un personaje de ese tipo. Allí la joven Dora (Hilda Sour) se definía frente a su novio como “una muchacha moderna, [con] relaciones, amigos...”. Unos años después, en *El capitán Pérez* (Enrique Cahen Salaberry, Sur, 1945), Fanny Navarro interpretaba a Coca Vitualde, una joven de los años veinte que se cortaba el pelo *à la garçon* para ser “una auténtica chica moderna”. Ejemplos de este tipo se fueron multiplicando con el correr de los años.



Paulina Singerman, prototipo de joven “moderna”, en *Isabelita* (Manuel Romero, Lumiton, 1940).

Fuente: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

Como explican Dan Malleck y Cheryl Krasnick Warsh (2013), entre 1918 y 1945 Occidente se enfrentó a enormes cambios culturales, sociales, económicos y políticos. La movilización de los ciudadanos durante la Primera Guerra Mundial había obligado a reconsiderar los roles sociales asignados a cada género, y como resultado, en el período

<sup>167</sup> Cabe destacar que *Elvira Fernández, vendedora de tienda* se estrenó en México con el título *Una mujer moderna*.

inter-guerras los nuevos conceptos de femineidad y masculinidad desafiaron al *status quo*. Las mujeres, en particular, estaban ingresando al espacio público con mayor confianza y seguridad, asumiendo nuevos roles y ganando visibilidad. Surgió entonces la figura de la mujer “moderna”, una dama que desafiaba las expectativas sociales afirmando su independencia contra los roles tradicionales que la asociaban al espacio hogareño y la maternidad. Ese nuevo modelo femenino surgido a partir de la posguerra, que había supuesto fuertes cambios con respecto a las ideas tradicionales de femineidad, no pasó desapercibido. Como señala Cecilia Tossounian (2013), en Argentina a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 se sucedieron en diversos ámbitos -como la prensa, la academia y la política- discusiones con respecto a lo que se consideraba como una creciente “masculinización” de las mujeres, con su ingreso en el mercado laboral, su mayor propensión a las actividades de ocio y una sexualidad más abierta ligada a una mayor autonomía en la vida pública. En materia cinematográfica la novedad que se presentaba hacia los años cuarenta es que esa mujer ya no era protagonista de películas donde los sectores populares ocupaban el lugar central, sino que se desenvolvía en el marco de familias tradicionales, tensionando los valores de pureza y castidad con los aires renovadores de la vida contemporánea.

El período inter-guerras también dio lugar, en los países occidentales, al desarrollo de una nueva mentalidad con respecto al consumo, alimentada en gran medida por el fuerte desarrollo de la publicidad (Malleck y Krasnick Warsh, 2013). Junto a los cambios en las identidades de género, las modificaciones en materia de urbanización y las transformaciones de clase (producto de una intensa movilidad social), una nueva cultura del consumo se desarrolló en nuestro país. En ese sentido, las jóvenes argentinas “modernas” se caracterizaron por consumir productos que venían del extranjero y/o que pertenecían a clases sociales más bajas, como las películas de Hollywood, el lunfardo, el fumar, el beber o el manejar automóviles, entre otras cosas. A ello le agregaban algunas características corporales específicas, como la silueta esbelta, el cabello corto y el uso de maquillaje (Tossounian, 2013).

De acuerdo a este proceso, durante la década del cuarenta buena parte de los productos de consumo cotidiano y masivo centraron sus estrategias publicitarias en el concepto de “lo moderno”. En agosto de 1946, por ejemplo, una publicidad de maquillaje *Cinetea* publicada en *Radiolandia* se dirigía directamente a su potencial

consumidora y le indicaba “¡Sea moderna, maquílese bien!”.<sup>168</sup> En octubre de ese mismo año, y en las páginas del mismo semanario, otra publicidad de maquillaje -en este caso de la marca *Lanotón*- volvía a dirigirse directamente a su posible consumidora para invitarla a “modernizar su rostro”.<sup>169</sup>



“¡Modernice su rostro!”. Publicidad de maquillaje *Lanotón*, en: *Radiolandia*, año XX, n° 971, 26 de octubre de 1946.

Pero los productos destinados al “público moderno” no eran exclusivamente femeninos. Por el contrario, existía una buena cantidad de ellos destinados a los hombres: la gomina *Brancato*, por ejemplo, se definía en las páginas de *Antena* como “el súper fijador moderno”.<sup>170</sup> La revista deportiva *El Gráfico*, orientada al público masculino, también ofrecía objetos para “caballeros modernos”: desde las motos de la casa *Carmelo Piccione* hasta los cursos de la *Asociación Radio Instituto* para aprender a reparar radios. En medio de esas propuestas, lógicamente, había productos destinados tanto a hombres como a mujeres modernos, como el vermouth *Manón*, cuyas publicidades también aparecían en *El Gráfico* y mostraban imágenes de mujeres bebiendo el aperitivo. El slogan indicaba: “Si Ud. aprecia lo moderno... Americano

<sup>168</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 806, 28 de agosto de 1946.

<sup>169</sup> *Radiolandia*, año XX, n° 971, 26 de octubre de 1946.

<sup>170</sup> *Antena*, año XIX, n° 976, 6 de diciembre de 1949.

*Manón - Vermouth*". El modelo de radio que ofrecía en 1949 la casa *América*, asimismo, estaba destinado a un público unisex y se describía como "una radio ultra-moderna, eficiente y compacta".<sup>171</sup>



Izquierda: "El súper fijador moderno". Publicidad de gomina *Brancato* en: *Antena*, año XIX, n° 976, 6 de diciembre de 1949.

Derecha: "Al turista moderno". Publicidad de motos y bicicletas de la casa *Carmelo Piccione*, en: *El Gráfico*, año 30, n° 1547, 1° de abril de 1949, p. 27.



<sup>171</sup> *Radiolandia*, año XXI, n° 1000, 17 de mayo de 1947.



“Usted será un técnico moderno”. Detalle de la publicidad de *Asociación Radio Instituto* en: *El Gráfico*, año 30, n° 1548, 8 de abril de 1949, p. 43.



“Si Ud. aprecia lo moderno...”. Publicidades de vermouth *Manón* en: *El Gráfico*, año 30, n° 1552, 6 de mayo de 1949, p. 38; y *El Gráfico*, año 30, n° 1554, 20 de mayo de 1949, p. 26, respectivamente.

Como señalábamos recién, el universo audiovisual también fue uno de los terrenos en los que se expresó este interés por “lo nuevo”. El aparato publicitario montado alrededor de películas y audiciones de radio, por consiguiente, también apeló frecuentemente a la idea de modernidad. La audición *El club de la amistad*, por ejemplo, se presentaba en 1944 como “un radio-teatro distinto: moderno, original y con ritmo cinematográfico ...”.<sup>172</sup> De igual modo la película *Dos ángeles y un pecador* (1945) se publicitaba en las páginas de *Antena* como “una comedia brillante, moderna y distinta”.<sup>173</sup>

¿Pero qué implicaba exactamente ser una joven “moderna”? Desde la perspectiva de Tossounian (2013), las chicas modernas de las décadas del veinte y treinta eran, entre otras cosas, aquellas que estaban comenzando a tener ambiciones que iban más allá de la constitución de una familia en cuyo seno se desempeñarían como esposas y madres. Las chicas modernas consumían productos y/o actividades ligados al ocio y el entretenimiento, y estaban experimentando una cierta flexibilización de las normas de

<sup>172</sup> *Antena*, año XIII, n° 689, 4 de mayo de 1944.

<sup>173</sup> *Antena*, año XV, n° 750, 5 de julio de 1945.

conducta sexual. Eran más independientes y ambiciosas que sus predecesoras y tenían aspiraciones de desarrollo personal y/o ascenso social. Como explica Matthew Karush, “la expansión de esos años [década de 1930] hizo que el ascenso social significativo desde una generación a la siguiente fuera un objetivo realista” (2013: 49), con lo cual esta última cuestión estaba lejos de ser un anhelo inalcanzable.

Los movimientos que buscaban defender los derechos e intereses femeninos, por otra parte, se venían desarrollando progresivamente desde el comienzo del siglo. En 1900, por ejemplo, se fundó el Consejo Nacional de Mujeres, y luego el Centro Feminista Socialista. Unos años más tarde, en 1904, se creó el Centro de Universitarias Argentinas. Ya en tiempos de posguerra, en 1918, se fundó el Centro Feminista Nacional con la participación de la socialista Alicia Moreau de Justo, con el objeto de “afrontar el problema de la emancipación civil y política de la mujer y la defensa de su situación económica ... Son tiempos de la llamada ‘liberación femenina’, que se instala en las páginas de algunas revistas de divulgación como *El hogar* o *Caras y caretas*” (Girbal-Blacha, 2006: 95). En 1926, finalmente, se sancionó la ley 11.357 de emancipación civil de la mujer, que les otorgaba a todas ellas (solteras, casadas o viudas) iguales derechos civiles que a los hombres (Ídem).<sup>174</sup> En 1932 se creó la Asociación Argentina Pro Sufragio Femenino (Conde, 2009). Durante la década del cuarenta ese proceso de transformación del lugar que ocupaba la mujer en la sociedad se profundizó aún más a partir de conquistas como el derecho al sufragio (ley 13.010/47, sancionada en 1947) y la reforma de la Constitución Nacional de 1949, en cuyo capítulo II se especificaron derechos, deberes y garantías de la libertad personal sin distinción de sexo (Girbal-Blacha, 2006).

Zully dio sus primeros pasos como actriz secundaria en ese contexto de intensas transformaciones sociales y en el marco de un género que comenzaba a ganar terreno en el cine nacional, la comedia burguesa, desde donde comenzó a gestar una imagen de joven moderna y de armas tomar. Más adelante, y ya consolidada como actriz melodramática, mantuvo ese perfil de mujer “a tono con la época”. En las antípodas de su imagen se ubicaron las ingenuas, aquellas jóvenes que acataban felizmente los designios patriarcales y sociales, habitualmente interpretadas por María Duval y Mirtha

---

<sup>174</sup> Hasta ese entonces, según el Código Civil argentino de 1869 las mujeres eran consideradas menores de edad legales, es decir, tuteladas por el padre o el marido (Girbal-Blacha, 2006).

Legrand.<sup>175</sup> El modo en el que Zully encaró una serie de temas clave –la maternidad, el dinero, el trabajo y el estudio, la relación con el género masculino, el ocio y la diversión- fue dándole forma a su imagen moderna. Revisaremos estos temas a continuación.

El caso de la maternidad fue particularmente interesante. En el cine argentino clásico-industrial la figura de la madre fue generalmente sinónimo de sacrificio y abnegación, en especial dentro del género melodrama. Varios films de este período hicieron del vínculo madre-hijo el eje de su argumento, como *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, SIDE, 1938), *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, San Miguel, 1948) y *Guacho* (Lucas Demare, Argentina Sono Film, 1954), entre otros. Los argumentos tendían a hacer de la madre un personaje puro e inmaculado, o en su defecto una figura que debía sufrir las consecuencias de su mala conducta, experimentando alguna clase de castigo ejemplificador. Los afiches publicitarios de estas películas, por otra parte, solían retratar el vínculo entre las progenitoras y sus hijos, ilustrando de ese modo la trama de los films. Estrellas como Libertad Lamarque y Tita Merello protagonizaron esta clase de producciones en diversas oportunidades, representando la maternidad tanto en las películas mismas como en sus respectivos posters publicitarios.

---

<sup>175</sup> En el caso de Mirtha Legrand es necesario aclarar que su imagen se fue transformando con el correr del tiempo. Como señala Gabriela Fabbro (2006), la estrella comenzó interpretando a adolescentes ingenuas para luego devenir joven pícaro y, por último, mujer contestataria.



Tita Merello y Libertad Lamarque interpretando roles de madre en los afiches de *Guacho* y *La ley que olvidaron*, respectivamente.

En un pequeño conjunto de películas, sin embargo, hubo lugar para vivencias alternativas de la maternidad, y Zully protagonizó algunas de ellas. Como vimos anteriormente, en *Bajó un ángel del cielo* (1942) se permitió reinventar la figura de la madre soltera. Este tipo de personaje solía ser, dentro del género melodrama, sinónimo de mujer condenada a la vergüenza y el desprecio social. Gracias a las bondades de la comedia Zully encarnó en ese film a una muchacha soltera que decide hacerle creer a su padre, Torcuato (Francisco Álvarez), que ha tenido un hijo con su novio Agustín (Pedro Quartucci). La mentira se explica a partir de una especulación: la joven supone que ante esa noticia su padre se escandalizará y pretenderá que ella contraiga matrimonio rápidamente. Como desea casarse con Agustín pero su progenitor no la autoriza a hacerlo considera que la excusa del hijo natural será ideal para hacerlo cambiar de parecer. Sin temor al “qué dirán” –y por el contrario, concentrándose en los beneficios de la transgresión- Celia se auto-designa como madre soltera. De esa forma consigue, además, solidarizarse con su hermano, a quien una antigua novia le ha comunicado que es el padre del hijo que ha tenido recientemente, llamado Ángel. Para resolver ambas situaciones a la vez Celia le propone a su hermano montar una farsa diciéndole a la familia que los padres de Angelito son ella y Agustín.

Cuando el bebé aparece en la casa Torcuato se indigna, razón por la cual Agustín termina llevándolo a su propio hogar. Celia va a visitarlo y entre los dos intentan

ocuparse del pequeño. La poca habilidad que despliega la muchacha al cuidar a Angelito provoca una serie de enredos y confusiones que alimentan el tono cómico de la película. La pareja decide escuchar una audición de radio dedicada a la puericultura para aprender a preparar la leche del niño, pero por error terminan oyendo un programa de gastronomía que explica cómo cocinar un pollo. Las consecuencias, como es de esperar, son hilarantes. La secuencia es sumamente interesante, en tanto pone en duda un discurso que en aquel entonces circulaba con mucha fuerza: el del “instinto maternal” que supuestamente experimentaban todas las mujeres de manera natural. Para que quede bien claro que las actitudes de Celia implican un cambio de paradigma con respecto a la generación anterior el guión se encarga de hacerle decir a Torcuato, a los diez minutos de comenzado el film, que él es “un padre a la antigua”. La frase funciona como un guiño para el espectador, que lógicamente esperará, a partir de ese momento, que se desate el conflicto entre lo tradicional y lo moderno.



Familia y maternidad en *Bajó un ángel del cielo*.

En la década del cincuenta otros films en los que Zully trabajó apuntaron a la misma idea de maternidad no tradicional. En *Cosas de mujer* (1951), por ejemplo, planteó el problema de la compatibilidad entre el trabajo y el cuidado de la familia. Cecilia, su personaje, les presta poca atención a sus hijos porque vive ocupada con asuntos laborales, y su marido no cesa de reprocharle esa actitud. La película incluyó una escena muy similar a aquella de *Bajó un ángel del cielo* en la que ella intentaba preparar la mamadera del bebé escuchando una audición de radio. En este caso debe bañar a su hijo

menor, también bebé, tras la renuncia de la *nurse*. Como no sabe hacerlo llama por teléfono a su secretario para pedirle ayuda. El hombre consulta un tratado de puericultura y le va indicando a continuación los pasos que debe seguir. Ella a su vez le transmite los datos al mayordomo de la casa, que tiene al niño en brazos y lleva a cabo la tarea. En *La dama del mar* (1954), por último, un matrimonio celebrado sin convicción la llevaba a una experiencia desgana y traumática de la maternidad. En vez de alegrarse tras el nacimiento de su hijo, Élide se angustiaba, quizás por saber que el niño no era fruto de un matrimonio celebrado con amor.



Cecilia (Zully Moreno) recibe instrucciones telefónicas para bañar a su bebé en *Cosas de mujer*.

Tensionando el discurso cinematográfico, la Zully de los reportajes dejó en claro una y otra vez que su hijo era su prioridad. Recordemos, por ejemplo, la carta que publicó en *Radiolandia* en 1960, durante su exilio en España, en la que afirmaba que Luisito debía empezar el colegio allí en Madrid, razón por la cual se negaba a regresar a Buenos Aires.<sup>176</sup> Una vez retirada de las pantallas, como también vimos, insistió desde las notas periodísticas en la idea de que su mejor rol había sido el de esposa y madre. El cortocircuito entre ambos discursos –el cinematográfico y el periodístico– contribuyó a la construcción de una imagen de mujer moderna que no llegaba a ser peligrosa, en tanto sus actitudes cuestionaban el *status quo* pero no atentaban completamente contra él.

---

<sup>176</sup> *Radiolandia*, año XXVI, n° 1685, 9 de septiembre de 1960.

La relación que Zully estableció con el dinero, por otra parte, también la perfiló como una mujer moderna. Como ha explicado Silvia Oroz (1995), el cine latinoamericano de las décadas del treinta y el cuarenta abarcó dos aspectos estrechamente ligados con el paradigma de la modernidad: uno de ellos fue el propio desarrollo del cine a través del modelo industrial, y el otro fue la aparición de la mujer transgresora, cuya presencia operó como modernizadora de las costumbres. La figura de la transgresora se desarrolló fundamentalmente en el melodrama y adoptó la forma de tres prototipos: la prostituta, la mujer que rechaza las virtudes de la moral social, y la que maneja dinero dentro de un ámbito no doméstico. En gran parte de sus películas Zully interpretó a mujeres con anhelos de independencia económica, voluntad de ascenso social, e incluso comportamientos delictivos vinculados al dinero. Sus personajes solían tener en claro el poder que venía de la mano de la riqueza, y hacia él dirigían buena parte de sus esfuerzos.

Una de sus primeras películas, *En el último piso* (1942), centró su argumento en la cuestión del ascenso social. Allí Zully interpretó a Ana María, la joven hija del encargado de un edificio llamado Roca, de estructura similar al Kavannagh de Buenos Aires. Avergonzada de su condición social, Ana María aparenta frente a sus compañeras de estudio ser la propietaria del piso más lujoso del mismo. Las chicas le envidian vivir en un edificio moderno, calidad que se transfiere de forma transitiva a la imagen que tienen de ella, una muchacha alegre y sofisticada. El engaño es develado al espectador en la primera escena. Cuando sus amigas la dejan en la puerta del edificio, la joven sube al último piso para aparentar ser quien no es. Apenas sus amigas se retiran, un plano muestra el ascensor bajando y a Ana María volviendo a su departamento en la planta baja, exponiendo en ese descenso la propia realidad de la muchacha, quien siente su vida como en un escalón inferior con respecto al que interpreta frente a sus compañeras. Esa secuencia promueve la inmediata complicidad del espectador, quien asume su punto de vista, y permite percibir la construcción que ella realiza de la vida de una joven de familia acomodada.





1.



2.

*En el último piso:* Ana María (Zully Moreno) observa la ciudad desde el piso más alto y lujoso de su edificio y luego desciende hasta la planta baja.

Esa impostación es puesta en jaque en el momento en que decide ser anfitriona de una fiesta en el último piso, que por el momento se encuentra deshabitado. Con su padre disfrazado de millonario, Ana María entona una canción sobre sí misma cuyo estribillo dice lo siguiente: *“Mi vida de rica les juro que hastía/Ya no quiero el auto, prefiero el tranvía/Todos los caprichos y gustos me di/de tantos sirvientes estoy hasta aquí/Mi vida de rica la quiero cambiar/Quisiera ser pobre para trabajar”*. En medio de la celebración llega al piso el nuevo inquilino, Julio Menditeguy (Juan Carlos Thorry), por lo cual, para evitar inconvenientes por estar usurpando una propiedad ajena, la joven urde una trama aún más compleja de mentiras que apuntan a reforzar la imagen que tienen los demás de su status social. A lo largo del relato se presenta así la mirada que la propia protagonista presenta con respecto a la modernidad de las jóvenes burguesas. Y



su vínculo con el dinero, entendido como el pasaporte a una vida sofisticada, se erige de ese modo como componente crucial de su condición de joven moderna.

En otras películas de ese mismo año volvió a hacer foco en cuestiones económicas. En *Fantasmas en Buenos Aires* (1942), como vimos anteriormente, lideraba una banda de falsificadores de billetes, con lo cual se tendía un lazo con el mundo de la delincuencia y su nivel de transgresión, por ende, aumentaba considerablemente.



Marta (Zully Moreno) en la imprenta donde falsifica billetes en *Fantasmas en Buenos Aires*.

En *Historia de crímenes* (1942), asimismo, se refería a su pareja afirmando lo siguiente: “Mi novio... bah, un empleadito de doscientos pesos por mes. Lo quiero mucho, pero... ¿qué porvenir me espera a su lado cuando nos casemos?... tristeza y miseria. Y yo siempre he soñado con lujos, con tener coche propio, pieles, alhajas...”. Al poco tiempo abandonaba al “empleadito de doscientos pesos por mes” para comenzar un vínculo con Enrique Mendel (Narciso Ibáñez Menta), un hombre mayor dueño de una importante fortuna que le compraba joyas y propiedades. Al año siguiente, en *Su hermana menor* (1943) interpretó a una modelo que vestía prendas sofisticadas solamente para trabajar, mientras soñaba con poder acceder a esos lujos en su vida real. Al final de la película, y como premio a su generosidad (renunciaba al verdadero amor en favor de su hermana menor), conseguía casarse con un hombre rico que le garantizaba el acceso a todos los bienes materiales que siempre había querido. Unos años después, en *Dios se lo pague* (1948), encarnó a Nancy, quien fingía ser rica mientras hacía lo imposible por encontrar a un hombre que la sacara de la bancarrota. Se disponía a huir con un hombre, Pericles Richardson (Florindo Ferrario), pero finalmente

se echaba atrás dado que el sujeto no tenía suficiente dinero. Al final de la película materializaba su arrepentimiento con un gesto de despojamiento muy concreto: donaba sus joyas a la Iglesia. En *La calle del pecado* (1954) también mostró un profundo interés por el dinero. Allí seleccionaba a sus amantes al ritmo de su ambición, intentando moverse en círculos sociales cada vez más exclusivos. El primero le regalaba un collar de fantasía, y con el correr del tiempo conseguía que otro le regalara un collar de perlas auténticas. Ella interpretaba ese derrotero como un signo de progreso. Sobre el final de su carrera sus personajes continuaron mostrando esa ambición económica. En *Madrugada* (1957), por ejemplo, pretendía extorsionar a su familia política poniendo en juego la herencia de su marido. Y en *Un trono para Cristy* (1960), su última película, volvió a interpretar a una mujer que a pesar de estar en la ruina económica aparentaba prosperidad frente a sus allegados. Cuando su situación se tornaba crítica llegaba a la conclusión de que debía casar a su hija con algún miembro de la realeza. Finalmente lograba su cometido e incluso lo superaba, consiguiendo casarse ella también con un aristócrata.



La señora Wilkens (Zully Moreno) y su hija Cristy (Christine Kauffman) aparentando prosperidad económica en *Un trono para Cristy*.

Queda claro, a partir de este breve repaso por algunos de sus personajes, que en buena parte de sus producciones Zully encarnó a mujeres ambiciosas y con voluntad de ascender en la escala social, una característica propia de las jóvenes “modernas”. Lejos de conformarse con una vida modesta y con la administración doméstica del dinero, varios de sus personajes mostraron interés por consumir artículos sofisticados y moverse en ambientes de alto poder adquisitivo.

Los posters publicitarios de las películas, por otro lado, tendieron a representar su vínculo con el dinero y la riqueza a través de la presencia de suntuosos vestuarios, alhajas y accesorios de valor. En otros casos sus aspiraciones materiales tomaron la forma de espacios concretos ligados a sectores privilegiados, como en los afiches de *En el último piso* (1942) y *Un trono para Cristy* (1960). En el primer cartel aparecía retratado el edificio en el que vivía y ella se ubicaba *casi* en el último piso, el más lujoso, adonde pretendía llegar a residir algún día. En el segundo su rostro emergía, junto al de Christine Kauffman, detrás de un trono que simbolizaba el poder y los privilegios de la realeza, a los que deseaba acceder.



Afiche de *En el último piso*



Afiche de *Un trono para Cristy*

Los discursos acerca de la Zully “real” difundidos a través de la prensa gráfica también tendieron a insistir en sus anhelos materiales, refiriéndose en diversas oportunidades a sus hábitos de consumo, propios de una persona de alto poder adquisitivo. Así fue como las revistas comentaron su nutrida colección de vestidos<sup>177</sup>, la sofisticada casa en la que vivía<sup>178</sup>, y sus viajes<sup>179</sup>, entre otras cosas. Las declaraciones de

<sup>177</sup> “El guardarropa de una estrella”, en: *Radiolandia*, año XVII, n° 819, 27 de noviembre de 1943.

<sup>178</sup> “El cine argentino”, en: *Cinema Reporter*, n° 397, 23 de febrero de 1946, p. 14.

<sup>179</sup> “Zully y Amadori llegan a España: gran recibimiento”, en: *Antena*, año XVII, n° 901, 1° de junio de 1948; y “Zully Moreno y Luis César Amadori vuelven felices de haber visitado el viejo mundo”, en: *Antena*, año XVII, n° 903, 15 de junio de 1948.

Horace Lannes (2008), quien se maravillaba por el hecho de que la actriz usara sus propias joyas en las películas, también insistieron en los consumos sofisticados de Zully. Siguiendo esta línea, y con un tono increíblemente peyorativo, el historiador del cine argentino Abel Posadas la calificó de “piba de barrio que en lugar de cerebro tiene una caja registradora” (Posadas, 1973: 91).

Las jóvenes “modernas” también se caracterizaron por su participación en el mercado laboral y/o por dedicarse a los estudios, cuestiones que estuvieron presentes en varios de los personajes que Zully encarnó a lo largo de su carrera. En un par de películas interpretó a mujeres universitarias, por ejemplo, como la joven estudiante de Filosofía de *En el último piso* (1942) y la exitosa abogada de *Cosas de mujer* (1951). En esta última película, como vimos, Zully interpretó a Cecilia, una doctora en leyes para la cual no existían los casos judiciales imposibles. Edmundo (Ángel Magaña), su marido, se sentía abandonado y descuidado por una esposa que sabía mucho más de códigos y artículos que de pañales y cocina. Mientras le reclamaba un poco de atención se ocupaba él mismo de las tareas domésticas tradicionalmente asociadas a la mujer, como el cuidado de los hijos, las compras en el almacén y la organización del personal doméstico. Convencido de que su esposa se estaba “masculinizando”, le decía frases como la siguiente: “¿Cuándo dejarás de ser abogado y pensarás como una mujer?” [*Le señala un cuadro en el que ella aparece vestida con túnica y birrete, y agrega:*] “¡Estás disfrazada de hombre!”. El hecho de que Edmundo la llame “abogado” y no “abogada” sintetiza el conflicto del film: Cecilia se estaría “masculinizando” porque es una profesional y trabaja. Dedicarse a las leyes es “de hombre”, mientras que cualquier cosa que transcurra en el ámbito privado del hogar sería lo propiamente femenino. Las esperanzas de Edmundo de que su mujer se comporte como tal, de hecho, se reactivan cuando Cecilia manifiesta interés en cuestiones como la moda, algo tradicionalmente ligado al universo de las damas. Ni bien ella recibe dos cajas que le envía la modista, Edmundo suspira aliviado y piensa en voz alta: “La modista, el sombrero... ¡a veces mi mujer tiene ideas de mujer..!”. Como la culpa de la “masculinización” de Cecilia finalmente es atribuida al hecho de que ella trabaja, la solución temporaria al problema es su abandono de la profesión, a lo que Cecilia accede tras los ruegos de su marido. Luego de un tiempo y tras reflexionar nuevamente, la pareja llega a una solución definitiva que desencadena el final feliz: Cecilia se dispone a retomar su profesión, pero comprometiéndose a no abandonar su rol de madre y esposa. A partir de ese momento,

se repartirá equitativamente entre el trabajo y el hogar, una cuestión que por entonces se hallaba en discusión en la esfera pública y a la que el gobierno nacional ya se había referido. De esa manera Cecilia/Zully se convirtió en una representante del discurso que el peronismo había puesto en circulación acerca del rol de la mujer en la sociedad. Según explica Noemí Girbal-Blacha (2006),

Aunque en 1926 se sanciona la ley de emancipación civil de la mujer, que les otorga a todas iguales derechos civiles que a los hombres, su condición sigue siendo considerada "más delicada y frágil que la de los hombres". El 27 de enero de 1947 Eva Perón dirige un mensaje a la mujer argentina. Se advierte en él una clara dualidad, cuando por un lado sostiene que "la mujer debe ir a la acción política; unirse y afirmar una voluntad" sin dudas identificada con el peronismo y su líder, mientras sin olvidar lo que Evita llama sus "deberes de mujer argentina", señala con firmeza que "nuestro baluarte es el hogar", porque la voluntad política de elegir, de vigilar el destino del país, debe hacerlo "desde el sagrado recinto del hogar" (Girbal Blacha, 2006: 104).

De esa manera Zully continuaba construyendo una imagen de mujer moderna aunque no peligrosa, en tanto era capaz de desafiar algunas reglas impuestas socialmente sin llegar al extremo de quebrarlas por completo. No hubo que esperar hasta *Cosas de mujer*, sin embargo, para que se pusiera en la piel de una dama con ambiciones laborales. Su vehículo al estrellato, *Stella* (1943), ya había hecho un fuerte hincapié en este aspecto de su imagen. Su personaje, Alejandra, volvía de Suecia para instalarse en la casa de sus tíos y sorprendía a su familia con una moderna idea que traía del extranjero: trabajar. Durante una sobremesa en la que su primo Emilio anunciaba que dejaría de ocuparse de la administración de las finanzas de la familia, sucedía el siguiente diálogo:

Tía Carmen (*a Emilio*): ¿Quién ayudará a tu padre en el escritorio?... ¿Quién le llevará los libros y quién contestará su correspondencia?..

Alejandra: Quizás podría ser yo, tía. Sé algo de eso.

Tía Carmen (*sorprendida*): ¿Una mujer en un escritorio, y trabajando en él?... ¿Sabes lo que dices?..

Alejandra: ¿Tiene algo de malo? En Suecia es muy frecuente, tía.

Tía Micaela: ¡Para eso están los hombres, muchacha! Tú no vengas ahora con ejemplos gringos.

Alejandra: Ayudar a tío no es trabajo en realidad, para mí será una distracción. Además puedo hacerme cargo de los chicos, de su instrucción (...) Sus lecciones son deficientes y habría que traer profesores extraños. ¿Para qué todo esto, si estoy aquí yo?..

Tía Carmen: Sí, eso no me parece mal... Nosotras encantadas, hijita.

Primo: Has revuelto el avispero, prima. ¿Trabajar, las mujeres?.. ¿Aquí, donde los hombres trabajamos para no trabajar?..

Alejandra: Papá quiso prepararme para la lucha por la vida. ¿Me acepta como secretaria, tío Luis, aunque sea a prueba?

Tío Luis: Con los ojos cerrados, hija. Pero piénsalo bien. Y si persistes, en tus manos quedarán mis libros y mi caja. Ah, y mis secretos, que también los tengo entre mis papeles viejos.

Alejandra: Gracias, tío.

Al margen de la voluntad de trabajar, el hecho de invocar costumbres foráneas (“en Suecia es muy frecuente”) y el de explicitar que ella se hallaba preparada para “la lucha por la vida” eran dos gestos que también la situaban claramente en el terreno de las jóvenes modernas, aquellas que en ese entonces estaban “revolviendo el avispero”, tal como afirmaba uno de los primos. Como explica Toussonian (2013), el gusto por “lo moderno” era considerado una moda extranjerizante, lo cual es coherente con el hecho de que Alejandra se planteara la posibilidad de trabajar tras haber visto mujeres trabajadoras en Europa.

*Cristina* (1946) fue otra de las películas en las que Zully interpretó a una joven “moderna” con anhelos de emancipación y donde su ingreso al mercado laboral resultó determinante para la trama. En el film de Mugica fue una muchacha cordobesa que se rebela contra su familia tras la muerte de su madre y escandaliza a sus parientes. Luego de años de adoptar una actitud sumisa y permitir que otros tomen decisiones por ella, Cristina resuelve empezar a “vivir para ella” y ya no para los demás, lo cual desencadena la indignación de quienes la rodean. Como en su casa se hace insostenible el nivel de conflicto, la joven decide mudarse a Buenos Aires. Su transformación se explicitaba a través del siguiente diálogo, que ocurría justo después del deceso de su madre:

Raúl: (...) Cristina es la única heredera y todos los bienes están en orden. Eso sí, hay algunas propiedades en condominio (...) Ustedes dirán si quieren venderlas o no.

Tío: ¿Para qué?.. Ahora las propiedades están muy bajas. Además, yo seguiré administrando a Cristina.

Tía: Amadeo, recuerda que Cristina se casará pronto.

Tío: Ah, es verdad... [A Raúl:] Liquide, entonces.

Héctor [*novio de Cristina*]: No hay ningún apuro.

Tío: ¿Ya han fijado fecha?

Héctor: Eso quería consultar con ustedes. Yo desearía que fuese lo antes posible.

Tía: Hay que dejar pasar el luto riguroso.

Héctor: ¿Qué les parece julio?

Tía: Demasiado pronto. Sería mejor en octubre.

Héctor: Muy bien, octubre. ¿Has oído, Cristina?

Cristina: Sí, Héctor, he oído. Pero no me casaré contigo.

Héctor: ¡¿Qué dices?!..

Tía: ¡¿Cómo?!..

Raúl [*ilusionado*];¿Eh?!..

Héctor: ¡Cristina!

Cristina: No te lo dije antes porque hubiera sido un sufrimiento para mamá... Ella creía que yo necesitaba ser amparada, pero no es así... Desde hoy en adelante, haré lo que me parezca conveniente.

Tío: ¡Siempre que yo te lo permita!

Cristina: Aunque usted se oponga, tío. No seguiré tolerando que dispongan de mí ni usted [*mirándolo a él*], ni usted [*mirando a la tía*], ni nadie. Hasta hoy permití que me manejaran como a una cosa... Lo hice por mamá, nada más que por mamá. He vivido solamente para ella, y lo hubiera continuado haciendo siempre... Pero ella ya no existe, y no hay motivo para que siga acatando la voluntad de todos. Esto se acabó. Sé que ustedes creían que yo era una chica sin carácter... no se imaginan cuanto carácter se necesita para soportar lo que yo he soportado...

Tío: ¡Pues tendrás que dominarlo mientras vivas en esta casa!

Cristina [*poniéndose de pie*]: Será por muy poco tiempo. Iré a Buenos Aires.

Tía: ¡Estás loca!

Cristina: No, tía. Soy la misma de siempre, solo que desde ahora comenzaré a vivir para mí. [*Sale de la habitación*].

La mudanza a la capital se concreta al poco tiempo, y Cristina se encuentra ante el desafío de conseguir un empleo para subsistir. Como habla dos idiomas y sabe dibujar, apuesta a que la búsqueda laboral será exitosa. Primero le ofrecen un puesto en una empresa de publicidad, pero su primer trabajo allí no la convence: le piden que dibuje una serie de utensilios de cocina para el catálogo de un bazar. Cristina le responde al hombre que la entrevistó que no ha ido a Buenos Aires “a pintar cacerolas” y rechaza la oferta. Evidentemente se siente en las antípodas del ama de casa, al punto de que ni siquiera le interesa *dibujar* un conjunto de ollas y sartenes. Finalmente consigue una alumna de dibujo. Gracias a su progresivo éxito laboral logra pasar de una sencilla pensión a un amplio departamento, además de ir sofisticando cada vez más su apariencia por medio de vestidos a la moda, accesorios y maquillaje. El trabajo se erige entonces como un pilar sobre el cual Cristina logra sostener su decisión de independizarse de su familia. Gracias a sus emprendimientos laborales consigue llevar las riendas de su propia vida y liberarse de la opresión de sus parientes.



Cristina (Zully Moreno) dando una clase de dibujo en *Cristina* (1946).

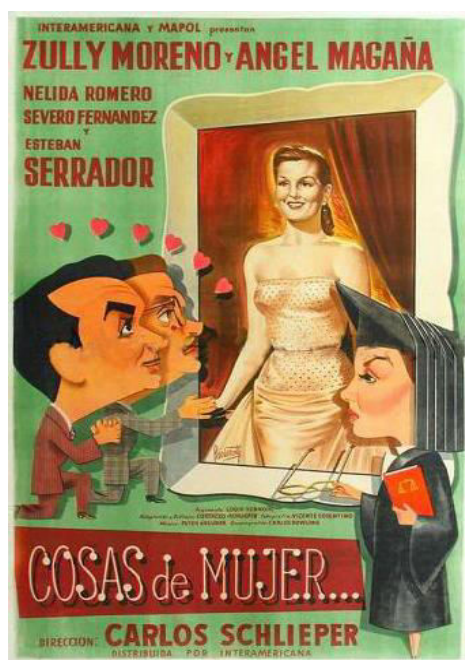
En un último conjunto de películas Zully se puso en la piel de mujeres que trabajaban en la industria de la belleza y/o el entretenimiento, lo cual implicó una puesta en abismo: los personajes que representó al interior de cada historia se convertían en espectáculo visual, al igual que ella misma en tanto estrella de cine. En *Su hermana menor* (1943), *Dos ángeles y un pecador* (1945) y *Una gran señora* (1959), por ejemplo, interpretó a mujeres que trabajaban como modelos en casas de indumentaria. En ese contexto, cada vez que desfilaba lo hacía simultáneamente para los demás personajes de la historia y para el propio público de los films. En *Historia de crímenes* (1942) fue una bataclana que encandiló por igual al inescrupuloso Enrique Mendel (Narciso Ibáñez Menta) y a Atilio Mentasti, quien luego de verla en la película le ofreció un contrato en exclusiva con Argentina Sono Film, convencido de que la explotación de su belleza iba a ser muy rentable para la empresa (España y Rosado, 1984). En *La calle del pecado* (1954), finalmente, fue la atracción principal del club nocturno *Dynah*, donde llevaba a cabo espectáculos musicales.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> En este contexto, un caso especial constituyen las películas en las que interpretó a prostitutas. A diferencia de otras mujeres que ejercían la prostitución en las pantallas (recordemos, por ejemplo, a la Laura Hidalgo de *Armiño negro*) con Zully siempre se planteó la tragedia de una mujer que había caído en desgracia porque el mundo le había negado mejores oportunidades, como sucedía en *Nacha Regules* (1950) o *La indeseable* (1951). Su incursión en la prostitución no había sido por propia voluntad sino por falta de opciones, lo que la llevaba a desarrollar ese trabajo con culpa y sufrimiento.



Como el foco de estas películas solía estar puesto en el conflicto romántico desarrollado por la trama melodramática, sus respectivos afiches publicitarios no hicieron hincapié en la condición de estudiante y/o trabajadora de Zully. La gran excepción a esta regla, sin embargo, fue el cartel de *Cosas de mujer*. Allí apareció representada dos veces. En el centro del cuadro se la podía ver en su versión más sofisticada y glamorosa -luciendo un vestido ajustado que dejaba sus hombros al descubierto- frente a la mirada atónita de Ángel Magaña y Esteban Serrador, quienes interpretaban a su esposo y su asistente respectivamente. Ambos sujetos estaban enamorados de ella, lo que se representaba en el poster por medio de sus posturas corporales -se hallaban de rodillas frente a su retrato- y una serie de pequeños corazones a su alrededor. Sobre el margen inferior izquierdo aparecía la Zully trabajadora, vestida con toga y birrete. En una mano cargaba un libro y en la otra un par de anteojos, reforzando así la idea de que se trataba de una profesional.



Afiche de *Cosas de mujer*

El discurso que Zully sostuvo respecto de estos temas en los medios gráficos de comunicación, por otra parte, apuntó siempre a la idea de una mujer con ambiciones intelectuales y fuerte vocación por su trabajo. En 1943, por ejemplo, le contó a *Radiolandia* que durante su tiempo libre disfrutaba dedicarse a “pasear bastante y

estudiar todo lo que pueda”.<sup>181</sup> Ante la pregunta del periodista por sus estudios, Zully respondía que se trataba de idiomas: “Inglés y francés. En inglés estoy siguiendo un curso acelerado. El francés va más despacio, pero también me preocupa... Además, bien dicen que el saber no ocupa lugar”.<sup>182</sup> Con respecto al trabajo, solía señalar la cantidad de tiempo que debía destinarle al mismo, sin por ello quejarse. Por el contrario, era habitual que se mostrara agradecida con las oportunidades laborales que se le presentaban.

El vínculo que estableció la estrella con el género masculino en la pantalla grande también la posicionó como una mujer moderna. En un contexto de transformación de los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres Zully representó personajes que ponían a prueba los límites de lo posible en su relación con el universo masculino. Ya en sus primeras películas se caracterizó por interpretar a muchachas capaces de transgredir los límites de la moral y las “buenas costumbres” típicas de la época. En *De México llegó el amor* (1940), por ejemplo, pretendía convencer a Mario (Tito Guízar) de que fuera como invitado a su estancia familiar en las sierras de Córdoba. Ante la actitud dubitativa de él, ella le explicaba que estaba acostumbrada a que los hombres acataran su voluntad. “Papá hace siempre lo que yo quiero”, le decía sin rodeos. El sujeto apenas atinaba a responder “¡qué papá tan obediente!..”. Más adelante, en *El Profesor Cero* (1942), irrumpía en una pensión para estudiantes varones, alterando por completo el funcionamiento habitual del lugar. En otras películas de ese período, como *El pijama de Adán* (1942) y *Bajó un ángel del cielo* (1942), le mentía a los hombres de su entorno más cercano. En la primera engañaba a su pareja diciéndole que él había sido el primer y único novio de su vida. En la segunda le mentía a su padre asegurándole que había tenido un bebé. En otros films cometía directa o indirectamente diversos actos de violencia contra los hombres de su entorno. En *Los martes, orquídeas* (1941), por ejemplo, golpeaba a su marido durante una discusión y le dejaba un ojo en compota. En *Dos ángeles y un pecador* (1945) se acercaba a Fernando (Pedro López Lagar) con la secreta intención de robarle un revólver que le serviría para matar a su ex pareja. En *Apasionadamente* (1944) y *Tierra baja* (1950) los galanes del film admitían explícitamente sentir miedo frente a ella. En el film de Amadori el

---

<sup>181</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 802, 31 de julio de 1943.

<sup>182</sup> Ídem.

personaje de Pedro López Lagar le confesaba el temor directamente a ella, a través del siguiente diálogo:

Clara: ¿Se acuerda cuando lo conocí? Parecía que me tenía odio...

Mario: No era odio.

Clara: ¿Qué era?

Mario: Miedo.

En *Tierra baja* (1950) la situación era levemente diferente, porque la confesión no se la hacían a ella. Sebastián (Luis Aldás), el patrón de Manelic (Pedro Armendáriz), le sugería a éste que se casara con Marta (Zully Moreno). Manelic acababa de matar a un lobo frente al cual juraba no haber sentido temor alguno, pero la idea de proponerle matrimonio a Marta le generaba un pánico que ni la fiera más salvaje podía producirle. El diálogo entre ambos era el siguiente:

Manelic: ¡No, señor amo, por favor! ¡No le diga usted nada! [*a Marta, acerca de la posibilidad de casarse*].

Sebastián: ¿Por qué no?

Manelic: Porque tengo miedo.

Sebastián: ¿Miedo, tú?... ¿y el lobo?

Manelic: ¡Ni al lobo, ni al tigre, ni al león, ni a nada le tengo miedo!... Pero a ella sí... y harta vergüenza, señor amo.

En otras películas vimos que manipulaba a los hombres a su antojo, siempre en función de su conveniencia, como en *La gata* (1947) y *La calle del pecado* (1954). En este último film además de seleccionar amantes de acuerdo a su ambición se mostraba notablemente más fría y calculadora que los hombres, a quienes podía romperles el corazón sin piedad. Un diálogo con uno de sus amantes, el boxeador Kid Ferreiro, dejaba en claro ese panorama:

Ruby: ¿Y bien?...

Kid: Se trata de lo nuestro, de nosotros.

Ruby: Nosotros hemos terminado, Kid. Ya te habrás dado cuenta.

Kid: Es que no me resigno, Ruby. Te quiero.

Ruby: Esas son palabras... ¿Me imaginas en una piccita de tres por cuatro haciéndote la comida y zurciéndote las medias mientras tú haces peleas de veinte pesos?.. ¡No!..

Kid: Voy a entrenarme, Ruby. Volveré a ser campeón.

Ruby: Es difícil subir, y tan fácil bajar. Me conoces, ¿verdad? Nos quisimos, terminó, y punto y aparte.

Kid: ¿Y mi amor?...

Ruby: Bah... no mezclemos ahora el amor en esto.

Kid: Eres fría, cruel, una máquina... ¡una máquina de cálculo! Pero te quiero...

En un último conjunto de films, finalmente, planteó situaciones ligadas a la sexualidad con una libertad y un nivel de explicitación muy notables. En *Celos* (1946), por ejemplo, era una mujer de vida sexual muy activa e imponente belleza. La combinación de ambos factores alertaba a su marido, quien comenzaba a temer que esas dos características de su esposa la llevaran a cometer adulterio. También hubo películas en las que el deseo se ubicó en el centro del argumento. Fue el caso de *El barro humano* (1955), donde el vínculo con su marido se deterioraba porque ella no sentía atracción sexual hacia él sino hacia un antiguo amante. En *El amor nunca muere* (1955), asimismo, le ocultaba su verdadera identidad a Juan Aurelio Casacuberta (Carlos Cores) y le proponía que la llamara por un sobrenombre, diciéndole sin rodeos “llámeme Deseo”. El apodo era más que sugerente. En otras producciones, como *La dama del mar* (1954) y *Amor prohibido* (1958), decidía huir con el hombre que era objeto de su deseo. En el primer caso se disponía a fugarse con su amante abandonando a su padre, y en el segundo dejaba a su marido y a su hijo para emprender una nueva vida con otro hombre. En un último film, *Cosas de mujer* (1951) vimos cómo el conflicto entero giraba alrededor de la inversión de los roles femenino y masculino. Allí el problema radicaba en su creciente “masculinización”.

En cuanto al modo en el que los afiches publicitarios representaron su vínculo con el género masculino hubo algunas variantes. Algunos de ellos la mostraron en su versión más seductora, como el poster de *La calle del pecado*, donde se la veía vestida de modo sugestivo y en los brazos de diversos sujetos.



Afiche de *La calle del pecado*

En otros carteles parecía sencillamente hacer lo que quería sin atender al “qué dirán”, como en el correspondiente a *Cristina*, en el que también aparecía en brazos de dos hombres diferentes. La diferencia en este caso es que esa película no castigaba el hecho de ella estableciera dos relaciones amorosas.



Afiche de *Cristina*

De los vínculos que estableció la Zully “real” con el universo masculino a lo largo de su vida, por otra parte, se dijo siempre muy poco. Cuando el matrimonio de Amadori con Alicia Vignoli entró crisis algunas revistas la señalaron a ella como la tercera en discordia. Varias décadas después el historiador Abel Posadas, citando las palabras de la actriz Silvana Roth, afirmó que “tanto ella como Mirtha Legrand tuvieron muy en claro, desde el vamos, que requerían un director como pareja” (2009: 6).

Un último aspecto a considerar de la condición “moderna” de Zully es el vínculo que planteó con respecto a las actividades ligadas al ocio y la diversión. El interés por la moda, los viajes, las salidas y el entretenimiento en general caracterizó a las mujeres modernas de los años de expansión del cine clásico-industrial. En las pantallas comenzaron a aparecer damas interesadas en aprovechar su tiempo libre participando en eventos sociales de todo tipo, y Zully representó a varias de ellas. En *Orquesta de señoritas* (1941), por ejemplo, su *hobby* era la música. Allí tocaba la mandolina en la orquesta de señoritas “Lysístrata”. Parte del argumento de la película giraba en torno del conflicto que acarrea el hecho de ella fuera artista, una conducta que su familia política, muy estricta en términos de moral, desaprobaba. En *Bajó un ángel del cielo* (1942) era una joven que volvía a su casa después de un largo viaje. A pesar de que el paseo no había sido un asunto de mero turismo (sus padres habían decidido enviarla lejos con la esperanza de que olvidara a su novio) la muchacha aprovechaba esas circunstancias para conocer el mundo y ampliar sus horizontes. Al regresar a su hogar traía consigo costumbres nuevas, como la de fumar. En numerosas producciones, como vimos, frecuentaba *boites*, teatros y casinos. En *Cosas de mujer* (1951) su momentáneo abandono de la profesión le daba pie para dedicarse de lleno a las salidas y los eventos sociales, de los que disfrutaba plenamente. Y en prácticamente todos sus films ponía muchísima atención a su vestuario y accesorios. El gusto por la moda fue una constante en sus personajes, que en ocasiones llegaron a dedicarse profesionalmente a ella.



1.



2.



3.



4.

Navegación, fiestas, torneos de canasta y subastas de obras de arte moderno: algunas de las actividades recreativas de Cecilia (Zully Moreno) en *Cosas de mujer*.

La cuestión del ocio y las actividades recreativas no tuvo demasiado lugar en los carteles de las películas, aunque sí se representó mucho más a menudo el vínculo de Zully con la moda y/o la cosmética. Buen ejemplo de esto es el afiche de *Una gran señora*, en la que se la veía elegantemente vestida con un atuendo en composé.



Afiche de *Una gran señora*



Las revistas sobre cine y espectáculos, por último, publicaron a menudo notas sobre el vestuario y los viajes de Zully, como vimos en el capítulo dedicado a la periodización de su carrera.

El modo en el que Zully abordó, tanto en la pantalla como fuera de ella, los temas que hemos comentado contribuyó a posicionarla como una mujer moderna en el contexto del *star-system* de la época. Sus vivencias de la maternidad, el dinero, el trabajo y el estudio, la relación con el género masculino y las actividades recreativas la convirtieron en una dama de armas tomar que se atrevía a llevar adelante prácticas que por aquel entonces eran emergentes. Un artículo periodístico publicado en *Antena* funcionó tempranamente como aglutinador sémico de muchas de estas cuestiones. El texto se titulaba, lisa y llanamente, “Chicas modernas”; y describía un día en la vida de una muchacha moderna promedio. Zully oficiaba de modelo para las cinco fotografías que ilustraban la nota. En cada una de ellas mostraba alguna de las costumbres de las jovencitas que estaban a la moda: bailaba, tomaba un *cocktail*, fumaba y manejaba un auto. La última imagen mostraba las posibles consecuencias de los excesos: enfermarse y verse obligada a estar en cama haciendo reposo. El pequeño recuadro de texto que acompañaba a las fotos desenmascaraba los “trucos” de las chicas modernas afirmando lo siguiente:

Las jovencitas de hoy en día tienen que estar a la moda. Tienen que alternar y adaptarse al medio si no quieren pasar desapercibidas. Y para ello deben hacer lo que hacen todas: bailar con desenfado la rumba o la conga, “mandarse” su vuelta de copetines en cualquier mostrador del bar de moda aunque el estómago diga a gritos que no, prender un cigarrillo con aire displicente y ensimismarse en la contemplación de las volutas de humo aunque les de un ataque de tos, lanzar a ciento cuarenta el coche (si tiene escape libre, mucho mejor) aunque le pongan más multas que a colectivero protestador. Hacer todo esto es andar a la moda, es ser una chica moderna. Y así debemos verla. Lo que no se ve tan fácilmente son las consecuencias de esa moda: dolor de cabeza, mal gusto en la boca, cuerpo cansado y hasta fiebre...

[ZULLY MORENO, estrella ascendente del cine nacional, se ha prestado gentilmente a interpretar para ANTENA el “día” de una chica moderna, y lo ha hecho con la inteligencia y la propiedad de que hace gala en sus intervenciones cinematográficas].

(*Antena*, año XI, n° 588, 28 de mayo de 1942).



“Chicas modernas”, en: *Antena*, año XI, n° 588, 28 de mayo de 1942.

Esta cualidad “moderna” que Zully desarrolló durante buena parte de su carrera fue uno de los pilares fundamentales sobre los cuales se construyó su imagen de estrella (Dyer, 2001). En el marco de films de ambientación principalmente burguesa,<sup>183</sup> las mujeres que interpretó la actriz comenzaron a destacarse por tener visiones claras y objetivos definidos para sus vidas, sin importar demasiado la mirada de la sociedad ni los mandatos familiares. Al mismo tiempo, con una sexualidad activa pero moral y aspiraciones que trascendían lo romántico, presentaban un modelo de mujer con el que el público podía empatizar sin por ello despertar deseos que atentaran completamente contra la moral establecida. No fueron, sin embargo, solamente estos rasgos los que le permitieron a la actriz ir ganando un lugar en la industria del entretenimiento. Apelando al carácter fuertemente visual del medio cinematográfico, la configuración y explotación de su belleza y su *glamour* fueron también ocupando un espacio fundamental en la conformación de su imagen y en el proceso de consolidación de su carácter de estrella.

---

<sup>183</sup> La excepción a esta regla fueron las películas en las que interpretó a prostitutas o “mantenidas”, mujeres ligadas a sectores sociales más bajos.

## 5.2. Belleza y *glamour*

La actriz que se vuelve estrella (...) aporta también un capital:  
un cuerpo y un rostro *adorables*.  
(Morin, 1964: 46).

Uno de los aspectos que Zully desarrolló más fuertemente junto a su perfil de joven moderna fue el de mujer atractiva, referente de belleza y *glamour*. Como vimos en el capítulo dedicado a la periodización de su carrera, la construcción y explotación de su atractivo y elegancia fue muy habitual tanto en las películas como en sus respectivos posters publicitarios, y la prensa terminó de cerrar el círculo divulgando un discurso que la identificaba como dama glamorosa en la vida real.

Según Réka Buckley (2008) lo fascinante del *glamour* proviene de su relación con el hedonismo, la extravagancia, la exhibición, el brillo, el lujo, el ocio, la belleza, el consumo y todo aquello que remita a lo que se considera “femenino”. La autora explica que el origen del concepto de *glamour* tal como se lo entiende hoy en día es europeo y se remonta a la ciudad de París durante el Segundo Imperio de Napoleón III. En aquel entonces las antiguas jerarquías sociales, que se habían restaurado tras la revolución, comenzaron a ser reemplazadas por una fuerte burguesía que intentaba replicar la magnificencia de la aristocracia pre-revolucionaria a través de una nueva y ávida forma de consumo. Esa nueva burguesía pretendía imitar a las cortes aristocráticas -que habían sido espacios de gran opulencia- y ganar terreno en una sociedad que para ese entonces era relativamente más fluida, aunque igualmente jerárquica. Para lograr ese cometido recurrieron a la ostentación y el consumo de productos lujosos, una estrategia que apuntaba a que pudieran establecer su liderazgo en el marco de una sociedad en la que el dinero empezaba a ser más importante que la cuna (Ídem).

La moda fue el elemento más importante de ese consumismo, y constituyó a la vez uno de los componentes fundamentales del *glamour*. Quienes manifestaron su interés en la misma fueron las mujeres, que comenzaron a exhibir la riqueza de sus maridos o padres por medio de sus joyas y prendas de vestir. La belleza femenina pasó entonces a ser un factor de estatus, y el hincapié que hacían ciertas damas en su apariencia las situó en la categoría de “glamorosas”. El *glamour* femenino implicó de esa manera una “comercialización de la femineidad” propia de la sociedad capitalista moderna (Ídem). Buckley destaca asimismo que uno de los aspectos del *glamour* en el

que las mujeres “respetables” podían jugar un rol muy limitado era el *sex-appeal*. De acuerdo a esta autora, para entender el funcionamiento del *glamour* es fundamental señalar el rol de las mujeres “marginales” del Segundo Imperio. En aquel entonces las prostitutas de categoría se convirtieron al mismo tiempo en representantes del mundo de la moda y en un *commodity* que funcionaba como símbolo de estatus para el hombre que pudiera pagarlas. La exhibición de sus cuerpos bellamente adornados fue una clara señal del ascenso de la sociedad de consumo. El teatro fue el lugar donde el *glamour* se asoció formalmente, por primera vez, al mundo del espectáculo (Ídem).

A pesar de que los orígenes del *glamour* como sinónimo de belleza y *charme* son franceses, en la primera mitad del siglo XX el concepto se reconfiguró en base al ascenso de los Estados Unidos como sociedad industrial líder. La cinematografía de ese país adoptó el *glamour* como una cualidad relacionada con la opulencia material y la belleza, una asociación que comenzó en la década del treinta con la expresión “glamour girl” (“chica glamorosa”) que Hollywood puso en circulación. En esa acepción más reciente el *glamour* tenía una connotación negativa, en tanto se lo ligaba a las apariencias, el exhibicionismo y la ostentación (Ídem). Al día de hoy el concepto ha sido revisado desde una óptica que rescata su costado transgresor e incluso emancipador, como expresa Florencia Calzón Flores (2012) retomando los planteos de Carol Dyhouse (2011):

El glamour permite a la mujer la posibilidad de soñar con una realidad desprendida de las dificultades de la cotidianidad así como la de mostrar interés por el poder sexual, por llegar a ser alguien y ejercer algún tipo de influencia. Por eso Carol Dyhouse [2011] afirma que el Glamour antes que transformar a las mujeres en objeto de la mirada masculina o de introducirlas como consumidoras en la sociedad capitalista les permite atravesar las convenciones de género y clase. La autora asegura que el glamour representa una rebelión y no una sumisión. Tanto las limitaciones que celebraban el lugar de la mujer como ama de casa y madre así como aquellas referidas al lugar ocupado en la sociedad son trascendidas por el Glamour. Incluso algunos llegaron a considerar que las nuevas tendencias de imitación y masificación de la moda desdibujaban los tradicionales límites entre las clases sociales (Calzón Flores, 2012: 8).

Eric de Kuyper (2000) también rescata el costado más transgresor del *glamour* al señalar el modo en el que consigue representar la sexualidad. Para este autor el *glamour*

no es solamente una estética de la belleza idealizada, sino sobre todo una estética del erotismo y de la sensualidad del cuerpo de la estrella.

Desde la óptica de Edgar Morin (1964), por otra parte, la explotación del atractivo de las estrellas del cine clásico formaba parte fundamental del sistema que las organizaba. En palabras del autor, “La actriz que se vuelve estrella (...) aporta también un capital: un cuerpo y un rostro *adorables*. (...) En efecto, con mucha frecuencia la belleza es un carácter no secundario, sino esencial, de la estrella. El teatro no exige que sus actores sean hermosos. El *star system* quiere bellezas” (1964: 46). Para conseguir esas bellezas se ponía en marcha un complejo entramado de puesta en escena: “El *star system* (...) ha suscitado o renovado un arte del maquillaje, del vestuario, del modo de andar, de los modales, de la fotografía y, en caso necesario, de la cirugía que perfecciona, mantiene o incluso fabrica la belleza” (Morin, 1964: 47).

El proyecto industrializador de nuestra cinematografía se inspiró tanto en el concepto francés de *glamour* puesto en circulación durante el siglo XIX, asociado a la moda, el *sex-appeal* y el consumo de productos lujosos, como en el que Hollywood construyó un tiempo después, donde la opulencia y la ostentación se veían como cualidades negativas. No obstante, en algunas ocasiones también hubo lugar para una visión más positiva sobre el *glamour*, entendido como una herramienta de emancipación y liberación.

Mientras que en la época de Napoleón III la ascendente burguesía francesa intentaba replicar la magnificencia de la aristocracia, en pleno siglo XX las estrellas del cine clásico-industrial argentino que se presentaban como ideales de belleza eran, desde el punto de vista de Carlos Monsiváis (2000), versiones “democráticas” del refinamiento de la oligarquía local, modeladas bajo un ideal pequeño-burgués. Eran tiempos en los que el ascenso social era un objetivo realista (Karush, 2013) y en los que las masas estaban accediendo a nuevas posibilidades de consumo. En ese contexto, junto a la promoción de estrellas sofisticadas se multiplicaron los productos y servicios de cosmética y bienestar destinados a las clases medias y populares, a menudo publicitados en las revistas sobre cine y espectáculos. Estos productos y servicios prometían juventud, belleza y/o *glamour*, cualidades propias de las luminarias del cine.

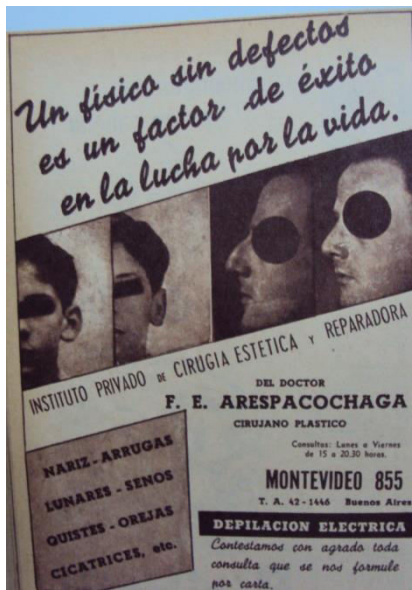


Izquierda: “Imprescindible para las más glamorosas mujeres del universo”. Publicidad de maquillaje *Pan-Cake* de Max Factor con la imagen de la actriz estadounidense Loretta Young, en: *Radiolandia*, año XX, nº 971, 26 de octubre de 1946.

Derecha: “Moderno tratamiento de belleza ¡en solo 1 minuto!”. Publicidad de crema facial *Pond's*, en: *Radiolandia*, año XXI, nº 1074, 16 de octubre de 1948.



“Una suntuosa presentación para su *glamour*”. Publicidad de lápiz labial *Glenz* en: *Radiolandia*, año XXI, nº 1076, 30 de octubre de 1948.



“Un físico sin defectos en un factor de éxito en la lucha por la vida”. Publicidad del Instituto Privado de Cirugía Estética y Reparadora, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1077, 6 de noviembre de 1948.

En el marco del *star-system* local Zully encarnó un ideal de belleza y *glamour* como ninguna de sus colegas, posicionándose como una de las celebridades más hermosas y elegantes. La estrella interpretó, en numerosas oportunidades, a “mantenidas” o prostitutas de categoría que sufrían las consecuencias de ser consideradas poco más que un objeto de consumo. En otros casos, por el contrario, construyó a través de su *glamour* personajes que tomaban las riendas de su vida y su futuro superando las limitaciones de la vida cotidiana.

En el terreno de las películas su atractivo se explotó a partir de diversas operaciones de puesta en escena, entre las cuales se cuentan la iluminación de su figura en claroscuros, la creación de sofisticados peinados y maquillaje y el cuidadoso diseño de su vestuario, a cargo de diseñadores como Horace Lannes, Jorge de las Longas y Eduardo Lerchundi. La implementación del primer plano sobre su rostro y la mención explícita de su belleza y elegancia reforzaron a su vez esas operaciones, que estuvieron presentes desde sus orígenes en el medio cinematográfico hasta su retiro de las pantallas, atravesando toda su carrera cinematográfica.

Como vimos anteriormente, en *Cándida* (Luis Bayón Herrera, EFA, 1939) había encarnado a un personaje que no tenía nombre y solo aparecía en dos escenas. Su pequeña participación en la película consistía en recibir un piropo por parte de otro personaje, que la llamaba “churrasca”. Un tiempo después, en *De México llegó el amor*



(Richard Harlan, EFA, 1940) la puesta en escena resaltaba específicamente sus piernas. En las películas *En el último piso* (Catrano Catrani, San Miguel-Interamericana, 1942) y *La dama del mar* (Mario Soffici, Interamericana-Mapol, 1954) aparecía luciendo su curvilínea silueta en traje de baño.



Zully Moreno en traje de baño en una escena de *En el último piso*.

Fuente: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

En *Fantasmas en Buenos Aires* (Enrique Santos Discépolo, Argentina Sono Film, 1942) aparecía en una *boite* por primera vez, luciendo unos sensuales vestidos con los que lograba fascinar a los hombres presentes en el salón. Una escena la mostraba insinuante, con un cigarrillo en los labios, pretendiendo que algún caballero del lugar le ofreciera fuego. Los sujetos allí presentes reaccionaban instantáneamente, acercándose atolondradamente a ella con sus encendedores a mano.



1.





2.



3.

Escena de *Fantasmas en Buenos Aires*.

Zully toma un cigarrillo con actitud seductora y una multitud de hombres se le acerca a ofrecerle fuego.

En *Historia de crímenes* (Manuel Romero, Lumiton, 1942), por otra parte, encarnaba a una bataclana por cuya hermosura enloquecía el personaje de Narciso Ibáñez Menta. Durante una escena ambientada en un teatro aparecía vistiendo una ajustada malla de baile. Al año siguiente, en *Stella* (Benito Perojo, Pampa Film, 1943), se decía explícitamente que ella era hermosa y se sucedía una infinidad de primeros planos sobre su rostro. “Ver para creer (...) ¡Los hombres se la disputan!” susurraba por lo bajo una de las mujeres de su entorno más cercano. En algunos otros films, como *Su hermana menor* (Enrique Cahen Salaberry, Argentina Sono Film, 1943), *Dos ángeles y un pecador* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1945), *Una gran señora* (Luis César Amadori, Producciones DIA, 1959) y *Madrugada* (Antonio Román, Producciones Benito Perojo, 1957), interpretó a jóvenes que se desempeñaban como

modelos. En las tres primeras películas era modelo de casas de indumentaria femenina. En la última trabajaba como modelo vivo de un pintor.



Charo (Zully Moreno) desfilando un vestido de día y un traje de novia en dos escenas de *Una gran señora*.

En la célebre *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1948) también lució múltiples y sofisticados vestidos, peinados y joyas. Allí una escena la mostraba entrando a un casino con un sobretodo negro que la cubría por completo. Ni bien ingresaba al edificio se lo quitaba, revelando el sensual vestido que llevaba puesto debajo: un modelo ajustado al cuerpo de color metalizado con flecos a la altura de sus caderas, que se movían al compás de su andar. Tiempo después Amadori repetiría el truco en *Dos ángeles y un pecador* (1945), generando suspenso al mostrar Zully cubierta parcialmente por un abrigo blanco que, una vez más, se quitaba para el público

revelando el elegante vestido que tenía debajo. La escena la mostraba rodeando un piano al que se acercaba a tocar, lo cual permitía mostrar su atuendo de espaldas y de frente.



1.



2.



3.



4.



5.

Adriana (Zully Moreno) quitándose el abrigo en una escena de *Dos ángeles y un pecador*.

Ya en la década del cincuenta su personaje en *La indeseable* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1951) aseguraba que había querido trabajar honradamente pero no se lo habían permitido. Su condición de mujer joven y bonita la había condenado a ser víctima de los abusos de los hombres, siempre dispuestos a propasarse con ella. En un diálogo que sostenía con Fernando (Guillermo Battaglia) explicitaba su problema:

Fernando: Es cierto que algunos hombres suelen acorralar a la mujer para no dejarle, en la lucha por la vida, otro arma más que su belleza...

Elsa: ¿Algunos?.. ¡Todos!

Fernando: No, afortunadamente no. Piense que la vida puede ofrecerle aún paz, amor...

Elsa: Puede ser...

Fernando: ¿Por qué no?

Elsa: Por lo menos hasta ahora no ha sido así.

Fernando: Si usted se animara a compartir con este hombre los años que le restan...

Elsa: ¿Años?.. Hasta que se canse o se aburra...

Fernando: La vida tiene que haber sido muy dura con usted... No me ha comprendido, le ofrezco hacerla mi esposa.

En esa misma película, durante una de las escenas del juicio en el que se acusaba a su personaje, el Dr. Álvarez (Carlos Thompson) hacía una afirmación tan drástica como melodramática sobre la belleza de la joven: “Ella ha pagado el delito de ser hermosa”. Algunos años después Zully lucía toda clase de atuendos elegantes en *Amor prohibido* (Luis César Amadori, Argentina Sono Film, 1958). En una de las escenas más recordadas del film recorría el teatro Colón enfundada en un sofisticado vestido; y llevando guantes, alhajas y un abrigo de piel como accesorios.



Zully Moreno y Jorge Mistral en una escena de *Amor prohibido* rodada en el teatro Colón.

Al margen de estas películas, en las que el atractivo de Zully estuvo presente de modo transversal, hubo dos films en los que su belleza y su *glamour* constituyeron el núcleo de sus personajes. Se trata de *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, EFA, 1941) y *Celos* (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1946), un par de producciones que a simple vista no tienen mucho en común. La cinta de Schlieper es una comedia de principios de la década del cuarenta, producida por una empresa pequeña, en la que Zully tuvo un papel de reparto. La obra de Soffici, por el contrario, es un melodrama de mediados de

esa década, producido por la empresa de los Mentasti, en la que la estrella fue la protagonista femenina. A pesar de esas diferencias estas dos películas coincidieron en hacer del personaje de Zully una figura definida por su apariencia bella y/o su conducta glamorosa. En *Papá tiene novia* fue Cora, una de las cinco hijas de un hombre llamado Benigno que volvía a contraer matrimonio luego de enviudar. Cora se sentía fea y poco atractiva frente los hombres, una cuestión que le confesaba a la nueva esposa de su padre, Monona (Felisa Mary). Ambas sostenían entonces el diálogo que reproducimos a continuación:

Monona: Dígame (...) ¿qué le pasa?

Cora: No acostumbro a hacerle confidencias a los extraños.

Monona: Claro... he sido una tonta... Me pareció por un momento que siendo usted la hija de Benigno era también mi hija... (*se dispone a retirarse*).

Cora: Monona, perdóneme, no se vaya... Es verdad, sufro mucho y tengo que decírselo a alguien... tengo que desahogarme... Fui una tonta (...) Me burlaba de todos los hombres (...) Siempre postergué el amor para después, para cuando me cansara de divertirme (...).

Monona: Pobrecita...

Cora: Yo quisiera un compañero para mi vida... un hogar, hijos... Pero todos se han ido olvidando de mí, como si estuviera arrumbada, como si fuera una cosa inútil (...).

Monona: Hija mía, no desespere, los hombres volverán a cortejarla.

Cora: ¿Estando tan fea como estoy ahora?.. No...

Monona: (*quitándole los anteojos*) Dígame, ¿cómo ve ahora?

Cora: ¡Igual que antes!

Monona: ¿Y entonces por qué usa anteojos?

Cora: Porque... ¡porque me da rabia! ¿Para qué quiero que me vean los ojos?

Monona: Y sin embargo son tan lindos... Vale la pena que algún hombre se mire en ellos, todavía... (*arroja los anteojos al suelo*).

Cora: ¿Qué hizo?!..

Monona: Así ya no sentirá la tentación de usarlos... Y ese cabello, qué crimen, recogérselo así como una vieja... (*le suelta el cabello*). ¡Déjelo más libre, criatura! ¡Coquette, viva su vida!...

Cora: Sí, Monona, sí... Dejaré de ser la madre de mis hermanitas... Seré una muchacha como todas... Podré volver a amar, reír, vivir de nuevo... Monona, ¡los hombres volverán a mirarme!.. Pero... (*enojándose*) ¿por qué le cuento todo esto a usted?.. (*Se retira*).

Monona: Pobrecita... Y pensar que cada una de estas chicas debe tener su problema...

Evidentemente, el planteo de la supuesta fealdad de Cora/Zully funcionaba para explotar más adelante su belleza. Por medio de dos gestos tan simples como quitarse los

anteojos y soltarse el cabello Cora se convencía de que era bonita, al tiempo que apuntaba a convencer también a los espectadores del film. Los primeros planos que enmarcan su rostro durante toda la escena reafirman esa voluntad de señalar su atractivo. Por otra parte, al “embellecerse” quitándose los anteojos y soltándose el cabello Cora recuperaba su autoestima y sus esperanzas en un futuro más feliz. Se veía a sí misma como una mujer con poder de seducción y capaz de despertar el interés de los hombres. Como vimos unas líneas atrás, para Florencia Calzón Flores “El *glamour* permite a la mujer la posibilidad de soñar con una realidad desprendida de las dificultades de la cotidianidad así como la de mostrar interés por el poder sexual, por llegar a ser alguien y ejercer algún tipo de influencia” (2012: 8). Queda claro en esta escena de *Papá tiene novia* que Cora/Zully estaba apuntando a esa clase de vivencia del *glamour*, tomando el mismo como herramienta de autoafirmación frente al mundo y en particular frente al género masculino. La operación no sorprende teniendo en cuenta las transformaciones que estaba viviendo la sociedad de aquel entonces, en la que los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres se estaban reconfigurando y el sector femenino de la población estaba ganando mayor presencia y autonomía.

En *Celos*, por el contrario, el discurso acerca de su belleza y su *glamour* se acercó mucho más al que habían presentado películas como *Nacha Regules* y *Dios se lo pague* -y que presentarían más adelante otros films como *La indeseable* y *La mujer de las camelias*-, es decir, un discurso que hacía hincapié en la cosificación que sufrían aquellas mujeres que por su belleza terminaban funcionando como meros trofeos para los hombres que lograban tenerlas a su lado. Como señalaba Buckley (2009), el concepto de *glamour* se inspiró inicialmente en la figura de la prostituta “de categoría” del siglo XIX, que se convirtió al mismo tiempo en emblema del mundo de la moda y en símbolo de estatus para el hombre que pudiera pagarla. Zully interpretó a esa clase de personajes glamorosos en múltiples oportunidades, incluso encarnando a célebres prostitutas de la literatura decimonónica o de las primeras décadas del siglo XX, como la Margarita Gauthier de *La dama de las camelias* (Alexandre Dumas hijo, 1848) y la Nacha de *Nacha Regules* (Manuel Gálvez, 1919).

Aunque en *Celos* no fue una prostituta ni una “mantenida”, el binomio belleza-sexualidad constituyó el núcleo central de su personaje. Su personaje fue Luisa, una joven hermosa y sexualmente activa que es víctima de los celos de su marido, un hombre que teme que ella le sea infiel. En un momento de desesperación Luisa le reprocha a su esposo lo siguiente: “Solo has visto en mí un objeto de placer, y yo



quiero, deseo con toda mi alma, que también me veas de otra manera (...) Cada vez que te has acercado a mí ha sido con pasión, con deseo, ¡nunca con amor!”.

La prensa gráfica dedicada al mundo del espectáculo, mientras tanto, se refería frecuentemente al tema de la belleza y el *glamour* de las estrellas del cine, tendiendo a destacar especialmente el papel que jugaba la moda en la conformación de este último. A comienzos de la década del cuarenta, por ejemplo, un artículo titulado “El cine pide caras bonitas” se explayaba sobre el problema de la falta de rostros nuevos en las producciones cinematográficas nacionales.<sup>184</sup> La necesidad de renovar los elencos se planteaba junto a la exigencia de que se tratara, además, de rostros bellos.



“El cine pide caras bonitas”, en: *Antena*, año XI, n° 529, 10 de abril de 1941.

La radio también era un terreno en el que se planteaban estos temas. En julio de 1940, por ejemplo, comenzó a emitirse por radio El Mundo una audición llamada “La moda y las estrellas”. De acuerdo al anuncio de *Antena*, el programa estaría dedicado a “comentar los diferentes aspectos de la moda en la cinematografía yanqui (sic), francesa y argentina, de la que se interesará especialmente, pues ha de establecerse comparaciones y se adelantarán notas sobre el vestuario que las actrices argentinas

<sup>184</sup> *Antena*, año XI, n° 529, 10 de abril de 1941.



lucirán en futuras películas”.<sup>185</sup> El programa tendría lugar todos los miércoles y viernes a las 17.30 hs.

Volviendo a la prensa, Zully solía ser una de las figuras más nombradas cuando se hacía referencia a cuestiones como moda y belleza. Era habitual que se comentaran sus vestidos y peinados, y también se la solía comparar con las estrellas de Hollywood más glamorosas. En un temprano artículo de *Radiolandia* que ya hemos mencionado, titulado “El guardarropa de una estrella”, se daba a conocer el interior de su placard y se describía detalladamente una serie de prendas que la actriz no había estrenado aún.<sup>186</sup> Un par de años más tarde la revista *Antena* publicó una serie de figurines que había dibujado Paco Jamandreu para ella como paso previo a la confección de diversos conjuntos. El título de la nota -“Modelos para la figura ideal de Zully Moreno”- afirmaba explícitamente que el físico de la estrella era considerado un patrón o ideal de belleza.<sup>187</sup>



“La mujer ante el espejo - Modelos para la figura ideal de Zully Moreno”, en: *Antena*, año XV, n° 763, 4 de octubre de 1945.

<sup>185</sup> “La moda y las estrellas”, en *Antena*, año X, n° 489, 5 de julio de 1940.

<sup>186</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 819, 27 de noviembre de 1943.

<sup>187</sup> “Modelos para la figura ideal de Zully Moreno”, en: *Antena*, año XV, n° 763, 4 de octubre de 1945.

En el número siguiente de ese mismo semanario aparecía una nota sobre la actuación de Zully en el radioteatro “Las cuatro máscaras del amor”, perteneciente a la audición *El club de la amistad*. Hacia el final del artículo se comparaba a Nérida Bilbao (quien había estado presente en el último capítulo del programa) con Zully por medio del siguiente texto: “Nérida y Zully son dos buenas amigas. Pero terribles competidoras en cuanto a belleza, elegancia y distinción. Cuando se reunieron en un aparte, la gente creía que estaban posando para un concurso. Ganó... , pero un juicio sobre ellas dos hubiera hecho dudar al mismo París, ¡y con razón!”.<sup>188</sup> Dos años después la revista *Sintonía* se refería a la estrella como “Su Majestad el Glamour, o sea Zully Moreno”.<sup>189</sup> Tal era el consenso que se había construido acerca de su elegancia y su *glamour* que en junio de 1949 la revista *Radiofilm* organizó la exposición y sorteo de diversas prendas de vestir de su guardarropas.<sup>190</sup> Para participar de la rifa era necesario enviar un cupón. La publicación aclaraba que habría múltiples ganadoras, ya que el vestuario iba a sortearse fraccionadamente. El mismo comprendía cuatro vestidos, un *pullover* y un sombrero (Calzón Flores, 2012).

Como señalábamos unas líneas atrás, era habitual que las revistas dedicadas al mundo del espectáculo compararan a Zully con las luminarias de Hollywood más glamorosas. Buen ejemplo de esto es el artículo que *Radiolandia* publicó con motivo del estreno *Dios se lo pague*, cuya exhibición se demoró por estar en cartel la película de Orson Welles *La dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, Columbia, 1947).<sup>191</sup> Estas circunstancias motivaron la instantánea comparación entre las estrellas protagonistas de cada film, es decir, Zully y Rita Hayworth. La comparación se centraba en la belleza de cada actriz y era legitimada, además, por un astro de Hollywood no identificado cuya opinión se presentaba como voz autorizada al final del artículo. El texto afirmaba lo siguiente:

#### LUCHA INESPERADA ENTRE ZULLY Y RITA HAYWORTH POR EL CARTEL

---

<sup>188</sup> “Triunfo Zully en su nueva actuación radioteatral” en: *Antena*, año XV, n° 764, 11 de octubre de 1945.

<sup>189</sup> “¡Qué de cosas que vemos y oímos!”, en *Sintonía*, año XIV, n° 480, febrero de 1947.

<sup>190</sup> *Radiofilm*, año IV, n° 203, 1° de junio de 1949.

<sup>191</sup> “Lucha inesperada entre Zully y Rita Hayworth por el cartel”, en *Radiolandia*, año XXI, n° 1039, 14 de febrero de 1948.

Una de nuestras grandes salas cinematográficas, el Gran Rex para ser más precisos, acaba de ser escenario de una lucha curiosa entre dos figuras que son, sin duda alguna, las reinas del “sex-appeal” en el cine norteamericano y el cine argentino. Que es nombrar a Rita Hayworth y Zully Moreno, respectivamente.

Ocurre que en riguroso turno de estrenos figuraban en las carteleras de esa sala “La dama de Shanghai”, con Rita y su ex esposo Orson Welles, e inmediatamente después “Dios se lo pague”, con Zully Moreno y el astro mexicano Arturo de Córdova, en la película que sirve para el debut de éste en el cine criollo.

“La dama de Shanghai”, a favor de sus valores o del atractivo de Rita, se prolongó en las carteleras más tiempo del inicialmente dispuesto por los dirigentes de la sala, con lo que automáticamente desplazó a la cinta de Zully, cuyo estreno, de no haber otras postergaciones, debió ocurrir el jueves último.

#### LUCHA DE DOS BELLAS

Así Rita desplazó a Zully, sin proponérselo seguramente. Lo que no hubiese sido difícil es la inversa, de haberse estrenado antes la película argentina que la norteamericana. Pero el hecho de que vayan simultáneamente, una tras otra, permitirá, más allá del mérito de cada una de las películas, medir con vara muy justa la atracción personal de ambas estrellas sobre el público argentino.

(...)

#### OPINIÓN DE UN ASTRO

Lo cierto es que alguna vez cierto astro hollywoodense que fue nuestro huésped –galán de muchísima fama en aquel medio- al ser presentado dijo rotundamente que en la Meca del cine no había un tipo de mujer como el de nuestra compatriota. Cuando alguien sugirió entonces que el astro visitante debía ser gentil, aquel reaccionó en defensa de la honestidad de su juicio:

-Zully es espléndida... Rita Hayworth –créanmelo- no le lleva la menor ventaja.

Precisamente nuestra belleza y la que el conocido huésped nombraba como el más alto ejemplo de la hermosura de las luminarias norteamericanas se someten así, desde dos películas de categoría, al juicio de un público que va a decirnos de inmediato hacia quién se inclinan más marcadamente sus preferencias.

(*Radiolandia*, año XXI, n° 1039, 14 de febrero de 1948).



“Lucha inesperada entre Zully y Rita Hayworth por el cartel”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1039, 14 de febrero de 1948.

En la década del cincuenta esa clase de discurso que proponía a Zully como un modelo de belleza se mantuvo intacto, tanto en Argentina como en España. En nuestro país aparecieron artículos como el que publicó *Mundo Radial* en su número 318, en el que se mencionaban sus futuros proyectos artísticos junto con su belleza física, que se consideraba análoga a su belleza interior. Esto último se planteaba explícitamente en un párrafo que afirmaba lo siguiente: “Podemos agregar que Zully Moreno está más elegante y fina que nunca, abarcándose en ambas expresiones el concepto de que su belleza física y espiritual es más notoria cada día”.<sup>192</sup>

<sup>192</sup> “Elegante y fina”, en: *Mundo Radial*, año VII, n° 318, 30 de junio de 1955.



“Elegante y fina”, en: *Mundo Radial*, año VII, n° 318, 30 de junio de 1955.

Tres años después, en 1958, la revista española *Ídolos del cine* dedicó su número 6 a la estrella argentina. El ejemplar repasaba la vida y obra de Zully destacando algunos de sus aspectos más sobresalientes. Uno de ellos era precisamente su belleza, tema que se desarrollaba bajo el subtítulo “La fama de ser hermosa”.<sup>193</sup> Aún después de haberse retirado de las pantallas el atractivo de Zully siguió siendo noticia. En 1982 la revista *TV Semanal* se complacía en mostrarle a sus lectores lo bien conservada que se hallaba la estrella a pesar de su edad.<sup>194</sup>



“Mire qué bien luce a su edad. El tiempo parece respetar la belleza de Zully Moreno”, en: *TV Semanal*, 21 de agosto de 1982, pp. 12-13.

<sup>193</sup> *Ídolos del cine*, año II, n° 6. Madrid: Prensa Gráfica, 1958.

<sup>194</sup> “Mire qué bien luce a su edad. El tiempo parece respetar la belleza de Zully Moreno”, en: *TV Semanal*, 21 de agosto de 1982, pp. 12-13.

El hincapié puesto en la belleza y el *glamour* de la estrella alcanzó también, lógicamente, al aparato publicitario montado alrededor de sus películas. Varios de los posters de las cintas protagonizadas por Zully remarcaron este aspecto de su imagen. Uno de los carteles de *Dios se pague*, por ejemplo, la mostró luciendo un vestido que dejaba sus hombros al descubierto y marcaba su busto. Como accesorio llevaba aros de perlas.



Afiche de *Dios se lo pague*

En el afiche de *Nacha Regules* el vestuario de la actriz quedó fuera de campo, pero en cambio fueron visibles las alhajas que lo complementaban, a saber, un conjunto de aros y collar de perlas. Los prolijos bucles que conformaban su peinado también seguían la misma línea de elegancia y sofisticación.



Afiche de *Nacha Regules*

Unos años más tarde el poster de *La calle del pecado* puso de manifiesto su costado más sensual mostrando a la estrella con un vestido sin breteles. Sus bucles seguían intactos, como en el afiche de *Nacha Regules*, pero en este caso no estaban recogidos sino sueltos, otro detalle que colaboraba a explotar su sensualidad.



Afiche de *La calle del pecado*



Hacia fines de los años cincuenta ya la llamaban *señora*, una palabra que en la industria cinematográfica no era demasiado compatible con el concepto de *sex-appeal*. Eso no le impedía, sin embargo, seguir luciendo glamorosa. Mostrando menos piel que antes pero manteniendo la elegancia de siempre, Zully aparecía en el centro del afiche de *Una gran señora* de cuerpo entero y luciendo un conjunto en composé. Su vestido y su cartera eran blancos; y sus guantes, zapatos y abrigo eran de color rosa. Su cabello estaba adornado, además, por una suerte de tiara. A pesar de ser considerada una “señora” su cuerpo no dejaba de ser objeto de la mirada de Alberto Closas, quien la observaba –por partida doble- con interés.



Afiche de *Una gran señora*

El discurso acerca de la belleza y elegancia de la actriz, por otra parte, trascendió las fronteras de las pantallas, los posters y las revistas de la época hasta llegar al ámbito de la crítica y la divulgación. Los historiadores del cine argentino advirtieron el papel que jugaba el atractivo de Zully en las películas y lo señalaron, en ciertas ocasiones, con tono peyorativo. Domingo Di Núbila, por ejemplo, sostuvo que en *Fantasma en Buenos Aires* (1942) Zully fue apenas “una atracción para el ojo” (1959: 210). Manuel Puig, por otra parte, aseguraba en 1971 que Zully no era *camp* porque creía “solo en su belleza” (Basualdo, 1971). El diseñador de vestuario Horace Lannes, por último, también se refirió al perfil bello y glamoroso de Zully, aunque con mucha más



benevolencia (producto, seguramente, del hecho de que él mismo había contribuido a su construcción):

[Zully] Poseía lo que los franceses llaman *allure*, una manera única de caminar, pararse y lucir siempre, ya sea con un vestido de algodón o de lamé. Bajando escaleras fue inigualable y única. (...) Fue elegida por votación popular “la estrella de la elegancia” en 1953. Se destacó por su porte de reina, su altura y medidas perfectas: su cintura medía 53 centímetros, era más chica que el diámetro de su cabeza. Famosa y admirada por su belleza natural y distante, su mirada y su cabellera sin extensiones. (...) Usaba sus propias alhajas de Boucheron, van Cleef et Arpels y pieles de Revillon (París) (Lannes, 2008: 19).

La tensión que se estableció entre los juicios negativos y los juicios positivos sobre la presencia general del *glamour* en el cine clásico nacional y en la figura de Zully en particular se puede explicar a partir de las diversas interpretaciones que se le dio a este término, cuestión que señalamos en el inicio de este apartado. Quienes vieron en la figura de la mujer glamorosa una dama rendida a las apariencias y el exhibicionismo, o incluso un emblema de la cosificación, condenaron fuertemente su existencia. Quienes, por el contrario, encontraron en esa puesta en escena de la elegancia y la sensualidad una herramienta para combatir ciertos axiomas aplicados tradicionalmente a la mujer – el deber ser una madre abnegada, o una sencilla ama de casa con preocupaciones exclusivamente hogareñas, entre otras cosas- celebraron su existencia como operación contrahegemónica y emancipadora.

Durante sus años de actividad cinematográfica –e incluso después- Zully no fue ajena a este dilema y a las contradicciones que se establecieron entre los discursos que celebraban su perfil glamoroso y aquellos que alertaban sobre los riesgos de la frivolidad. Los medios masivos de comunicación intentaron resolver el problema, como veremos a continuación, destacando también en ella algunas cualidades no físicas (espirituales, intelectuales, etc.) que operaron como elementos de contrapeso capaces de equilibrar la balanza en la que se medían sus virtudes.

### 5.3. Más que una cara bonita. Inteligencia y lucidez

“Además de bonita es muy inteligente ¡Da gusto hablar con usted!”

(Un hombre a la señora Wilkens en *Un trono para Cristy*).

La explotación de la belleza y la puesta en escena del *glamour*, como vimos recientemente, fueron fundamentales en la construcción de la imagen de estrella (Dyer, 2001) de Zully, pero no estuvieron libres de contradicciones. Junto al discurso mediático que celebraba la belleza y la proponía como patrón a seguir se desarrolló otro discurso que alertaba sobre los peligros de la frivolidad y sobre la potencial incompatibilidad que podía generarse entre belleza, elegancia o *glamour*, por un lado, e inteligencia, capacidad y/o talento, por otro. Las mismas revistas que divulgaban información sobre la vida y obra de las estrellas reflexionaban periódicamente sobre las características del medio cinematográfico y sobre estas cuestiones en particular. Durante el período clásico-industrial, apelando a una lógica que contraponía las esencias frente a las apariencias, fue frecuente la publicación de artículos periodísticos que planteaban una abierta rivalidad entre la belleza y el talento, lo superficial y lo profundo, las “apariencias” y el verdadero arte. De ese modo se puso en circulación un discurso con respecto a las actrices que posicionaba a “las bellas” versus “las artistas genuinas”, es decir, mujeres capaces de destacarse por su talento y no por ser bonitas.

A comienzos de la década del cuarenta, por ejemplo, *Antena* se explayaba sobre estos asuntos en una nota titulada “¿La artista o la mujer?”.<sup>195</sup> El texto se refería a las bellas señoritas que poblaban las pantallas y aseguraba que “ser bonita no es suficiente. Hay que ser artista ante todo”.<sup>196</sup> Años más tarde la misma revista tomaba el caso de Greta Garbo, y bajo el subtítulo “La actriz más que la mujer” hablaba de la diferencia entre las intérpretes que se hacían célebres por su belleza y las que lograban la fama por su talento, asegurando que Garbo integraba el segundo grupo.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> “¿La artista o la mujer?”, en: *Antena*, año X, n° 465, 19 de enero de 1940.

<sup>196</sup> Ídem.

<sup>197</sup> “Greta Garbo vuelve a filmar. La esfinge ha hablado: dijo 'sí'”, en: *Antena*, año XXI, n° 1037, 6 de febrero de 1951.



“¿La artista o la mujer?”, en: *Antena*, año X, n° 465, 19 de enero de 1940.

Este tipo de planteo continuó vigente durante años. En abril de 1956 la revista *Estrellas* se refería a Anita Ekberg señalando el problema de “ser linda” versus “ser actriz”. Esta cuestión, de hecho, constituía el núcleo de las declaraciones de la intérprete; y el título de la nota daba cuenta de ello indicando lo siguiente: “Solo me preocupa mi arte, proclama Anita Ekberg. La soberbia sueca agudiza la batalla del *sex-appeal*”.<sup>198</sup> En noviembre de ese año la misma revista extendía el problema al universo masculino y tomaba el caso de Alfredo Alcón. El intérprete se lamentaba de que su juventud lo estuviera condenando a ser apenas un “galán”, mientras que él deseaba profundamente ser un “auténtico actor”.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> *Estrellas*, año III, n° 47, 15 de abril de 1956, pp. 24-25.

<sup>199</sup> “Alfredo Alcón espera que pase la edad ingrata”, en: *Estrellas*, año III, n° 73, 12 de noviembre de 1956, pp. 23-25.



“Solo me preocupa mi arte, proclama Anita Ekberg. La soberbia sueca agudiza la batalla del *sex-appeal*”, en: *Estrellas*, año III, n° 47, 15 de abril de 1956, pp. 24-25.

Al momento de abordar la figura de Zully a la luz de esta oposición la prensa gráfica se concentró, en principio, en dos opciones: o bien se ocupó de afirmar que sus atributos físicos no eran demasiado relevantes para el desarrollo de su carrera (cuestión que realizó, en varias oportunidades, citando las palabras de la propia estrella), o bien destacó directamente sus habilidades intelectuales y laborales. En enero de 1942, por ejemplo, una nota a doble página publicada en *Radiolandia* aseguraba que “Zully Moreno, la chica de más *glamour* de nuestro cine, no quiere ser bella”.<sup>200</sup> Se trataba de una entrevista en la que Zully, evidentemente consciente de la oposición belleza-talento que circulaba por ese entonces, intentaba despegarse del lugar de mera “cara bonita” afirmando lo siguiente:

Me afecta particularmente el afán de los cronistas por hacerme una muchacha hermosa... Yo no lo soy... (...) El concepto de la belleza es claro y yo no lo encarno. Además, si lo fuera, creo que no me interesaría... Antes, me perjudicaría... (...) Comprendo que lo ideal es tener talento y ser a la vez linda, pero la mujer hermosa pierde todo lo que puede tener de bondad o de eficacia sabiéndose bella y, por derivación, admirada por esa condición física (...) A mí me interesa solamente el trabajo... mi labor...  
(*Radiolandia*, año XVI, n° 721, 10 de enero de 1942).

<sup>200</sup> *Radiolandia*, año XVI, n° 721, 10 de enero de 1942.



“Zully Moreno, la chica de más *glamour* de nuestro cine, no quiere ser bella”, en: *Radiolandia*, año XVI, n° 721, 10 de enero de 1942.

Al año siguiente las páginas de *Antena* comentaban el estreno de *Stella* (1943) y citaban nuevamente las palabras de la estrella. Ella aseguraba que hasta ese momento la prensa había señalado su elegancia y su belleza pero que de allí en más se abriría una nueva etapa, en la que aparecería “una nueva Zully Moreno: la Zully Moreno actriz”.<sup>201</sup> Ese mismo año, en el marco de un reportaje de *Radiolandia*, volvía a sostener que hasta ese entonces la crítica solo se había fijado en su atractivo, pero ella quería triunfar como intérprete. Explicaba, además, que justamente por eso no estaba interesada en el teatro, ya que en ese terreno siempre le ofrecían papeles “de linda”. A continuación, y con la intención de dar a conocer sus capacidades intelectuales, les contaba a los lectores del semanario que dedicaba parte de su tiempo libre al estudio de lenguas extranjeras, más precisamente el inglés y el francés.<sup>202</sup>

Ejemplos de este tipo se multiplicaron innumerables veces. En febrero de 1947 la revista *Set* se ocupó de estas cuestiones en una nota titulada “Esa muchacha linda que se llama Zully Moreno”. El texto indagaba en las “penurias” que debía enfrentar Zully a raíz de su hermosura al tiempo que señalaba su carácter aguerrido. La nota afirmaba lo siguiente:

<sup>201</sup> “Zully Moreno” en: *Antena*, año XIII, n° 643, 17 de junio de 1943.

<sup>202</sup> “Zully Moreno acaba de aprender lo que cuesta la gripe más benigna”, en: *Radiolandia*, año XVII, 31 de julio de 1943.

... [Ella es una] mujer de lucha, que se acostumbró a ver su belleza como su peor enemigo. Lo ha dicho alguna vez con lágrimas en su corazón, aunque no subieran a sus ojos:  
-Si fuera fea es posible que vieran en mí las otras condiciones que yo espero imponer en el cine... ¡Si pudiera conseguir que se olvidaran de mi cara!..  
(*Set*, año I, n° 4, febrero de 1947)

Siguiendo los pasos de *Antena*, *Radiolandia* y *Set*, la revista *Sintonía* también se ocupó de la oposición “belleza y *glamour*” versus “talento e inteligencia” concentrándose en el caso de Zully y tomando posición al respecto. En septiembre de 1949 la publicación aseguraba que existía “otra Zully” que quería escapar del grupo de “las bonitas” para entrar por derecho propio al de “las actrices”. De acuerdo a esta revista “Esto dependerá de la posibilidad de mostrarse al fin intérprete de garra (...) a despecho de rizos, joyas, trajes, ambientes, con los que los films de Zully pretendían pasar a primer plano” (citado en: Calzón Flores, 2012: 4).

No todos los artículos, sin embargo, señalaron esta supuesta incompatibilidad entre atractivo y talento. Algunos de ellos, por el contrario, procuraron demostrar que ambas cualidades podían convivir en una misma figura; como el que apareció en el número 1081 de *Radiolandia*. Bajo el título “Zully dará su aporte de talento y belleza al firmamento hispano” el semanario se explayó tanto sobre los atributos físicos de la estrella como sobre sus capacidades intelectuales, que en parte describía la propia Zully.<sup>203</sup> A lo largo del reportaje la actriz explicaba su método para aprender idiomas y daba a conocer su gusto por la buena literatura, tanto la nacional como la extranjera. Un fragmento de la entrevista decía lo siguiente:

- Sabemos que estudia idiomas, Zully.
- Desde hace años.
- Nos parece muy bien. Es algo que nunca pudimos hacer nosotros...
- Es cuestión de hacerse de tiempo y todos los días disponer de una hora, media hora. Es suficiente. Al cabo se domina la lengua objeto de nuestra preocupación. El tono y la correcta pronunciación es cuestión de práctica.
- ¿Aprendió inglés?

---

<sup>203</sup> “Zully dará su aporte de talento y belleza al firmamento hispano”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1081, 4 de diciembre de 1948.

- Pienso estudiarlo más adelante. En los últimos cuatro años mi preocupación fue el italiano y el francés. Con ellos como base me será más fácil dominarlo. Esta es, al menos, la opinión de los profesores.

- ¿En ese aprendizaje no hay algún plan de trabajo vinculado al cine?

- He aprendido ambos idiomas sin especulación de ese carácter. Por el placer de conocerlos... Yo había leído, por ejemplo, a Anatole France en dos traducciones distintas, y recién ahora, cuando fui a su versión original, le encontré ese sabor tan suyo, de crítico inquieto y punzante de que se hacen lenguas sus panegiristas... Así con Baudelaire, con D'Annunzio y con el Dante...

Tenemos a Zully, en consecuencia, transformada en una entusiasta lectora de grandes obras. No por eso abandona las creaciones de la literatura nacional, y habla con emoción de Sarmiento, Hernández y Mitre.

Tanto he leído el *Martín Fierro* –nos dice– que muchas estrofas quedaron íntegramente grabadas en mi memoria. Siempre recorro algunas de sus páginas, y cuando me enfrasco en ellas pasan las horas sin darme cuenta, porque cada vez se encuentra algo nuevo en sus versos.

Zully hace una pausa. Y luego:

Con Sarmiento ocurre otro tanto. Cada una de sus páginas nos reserva una sorpresa cuando las releemos.

(*Radiolandia*, año XXI, n° 1081, 4 de diciembre de 1948).



“Zully dará su aporte de talento y belleza al firmamento hispano”, en: *Radiolandia*, año XXI, n° 1081, 4 de diciembre de 1948.

Con el correr del tiempo, la tendencia a hacer converger en la figura de Zully la idea de mujer bella con la idea de mujer inteligente y capaz se fue consolidando, e incluso se mantuvo vigente después de su retiro de las pantallas. El 27 de diciembre de 1999, por ejemplo, *Diario Popular* publicó una nota a propósito de su fallecimiento en la que se detenía a enumerar sus principales características. Bajo el subtítulo “Mucho más que una cara bonita” el periódico aseguraba lo siguiente:

Lejos de los escándalos amorosos y de otro tipo de promoción que no fuera mediante su talento al encarnar personajes en la pantalla grande, Zully Moreno fue muy correcta y medida en sus declaraciones públicas, que siempre la reflejaron como un ser humano equilibrado y pensante.

(*Diario Popular*, 27 de diciembre de 1999, p. 20).



“Adiós a una gran diva argentina / Mucho más que una cara bonita”, en: *Diario Popular*, 27 de diciembre de 1999, p. 20.

Todos estos artículos periodísticos centrados en el binomio belleza-talento encarnado en la figura de Zully hallaron un complemento en una serie de publicidades gráficas que la estrella protagonizó durante sus años de actividad en el medio cinematográfico. Muchas de ellas se caracterizaron por presentar un discurso lingüístico que hacía hincapié en su inteligencia al tiempo que en el plano visual se destacaba su habitual elegancia, construida en base a alhajas, maquillaje y peinado, entre otros



recursos. Una publicidad de cigarrillos Wilton publicada en la revista *El Gráfico* en 1949, por ejemplo, contaba con la imagen de Zully y un encabezado con la frase “Opina la inteligente actriz...”, a la cual le seguía, lógicamente, una explicación de las bondades de esos cigarrillos.<sup>204</sup> La imagen, por su parte, mostraba a Zully luciendo joyas en composé (gargantilla y aros de perlas, acompañados de un anillo), un prolijo peinado semi-recogido y un maquillaje que destacaba su boca. Sus uñas estaban pintadas y sus cejas, muy finas, perfectamente delineadas. Una vez más, entonces, el discurso acerca del talento de Zully lograba convivir con aquel que destacaba su belleza y su elegancia.



Publicidad de cigarrillos Wilton con la frase “Opina la inteligente actriz...”

En: *El Gráfico*, n° 1545, 18 de marzo de 1949.

Un tiempo después, en agosto de 1952, el rostro de Zully coronaba una publicidad de la ciudad balnearia de Santa Teresita desde la contratapa de un programa del teatro Maipo. Junto a la fotografía de la diva aparecía otra con la imagen de su casa en esa localidad bonaerense. Debajo de ambas un texto indicaba: “Construya Ud. también su residencia en Santa Teresita, y habrá hecho, como la estrella argentina, una inversión inteligente y segura”. Como en el caso anterior, la lucidez de la estrella no opacaba su atractivo. La “inversión inteligente” que había hecho Zully no le había

<sup>204</sup> *El Gráfico*, n° 1545, 18 de marzo de 1949.

impedido lucir, en la foto, sus habituales bucles, que también acompañaba con aros de perlas. Sus cejas estaban tan finas y prolijas como siempre, y su boca nuevamente maquillada.



“Zully Moreno prefirió Santa Teresita”. Publicidad de la localidad bonaerense de Santa Teresita en la contratapa de un cuadernillo de programación del Teatro Maipo. Agosto de 1952.

Fuente: Archivo Teatro Maipo.

En el terreno de las películas también apareció, junto al discurso sobre su belleza y su *glamour*, otro que señalaba su capacidad y su inteligencia. Por lo general el primero era fundamentalmente visual, mientras que el segundo se construía principalmente por medio de los argumentos y los parlamentos de los personajes. Este fenómeno comenzó tempranamente y se extendió durante toda la carrera de Zully e incluso más allá, cuando la estrella ya se había retirado de las pantallas.

En una de sus películas de 1942, *Fantasma en Buenos Aires*, lideraba una banda de falsificadores de billetes (todos hombres) junto a un tío y una tía suyos. Fingiendo *glamour* y sofisticación conseguía seducir a un hombre, Antonio Marotta (Pepe Arias), y hacerle creer que ella era el fantasma de una mujer muerta. Al final del film Marotta descubría el engaño y explicitaba la lucidez de la dama pensando en voz alta “¡ahora resulta que la muerta es la más viva!”. Un tiempo después, en *La gata* (1947), encarnaba a una mujer manipuladora que seducía hábilmente a los hombres de su entorno a fin de lograr que hicieran lo que ella quería. Uno de los empleados de la casa, advirtiendo el

modo en el que ella cautivaba a los caballeros que la rodeaban y los manejaba a su antojo, afirmaba “Yo no confío en la gracia y belleza de esa señorita”. También en *Dios se lo pague* (1948) su inteligencia ocupaba un lugar destacado, que se explicitaba en sus propios parlamentos. Nancy, su personaje, se dirigía a Pericles (Florindo Ferrario) y le decía con convicción: “Amor, prestigio... todo lo que me ofreces es efímero. Solo hay una cosa eterna: es la inteligencia. Amor, belleza, fortuna... ¡Nada resiste a la fuerza de la inteligencia!”. Un año más tarde, en *La trampa* (1949) pasaba de ser una chica tímida y retraída a ser una mujer que descubría que su marido era un homicida, conseguía evitar que aquel la matara y dejaba todo en manos de la Policía. Tal despliegue de lucidez provocaba la reflexión de un oficial de Policía, quien le comentaba a un colega suyo: “Créame, Torres. El sexo débil es el más poderoso del planeta”.

Zully también construyó personajes inteligentes, capaces y/o cultos al interpretar a figuras dedicadas al estudio o al ejercicio de alguna profesión. Como vimos anteriormente, en la película *En el último piso* (1942) encarnó a una estudiante de Filosofía, y en *Cosas de mujer* (1951) dio vida a una abogada sumamente exitosa. En la primera su personaje daba inicio al film leyendo en voz alta una lección en la Facultad. El texto afirmaba que “Con la filosofía positivista de Descartes el materialismo adquiere un aspecto científico de una claridad evidente. Su postulado es: Nuestra mente actúa como una pizarra sobre la cual se anotan las sensaciones externas (...)”. De ese modo consiguió representar a las mujeres estudiantes de la época, que desde principios de siglo venían organizándose como colectivo (recordemos que en 1904 se creó el Centro de Universitarias Argentinas), en el marco de un proceso más amplio cuyo objeto general era la emancipación femenina.



Escena de *En el último piso*. A la derecha, de pie, Zully lee un texto en voz alta durante una clase de Filosofía en la universidad.

En la segunda película, *Cosas de mujer*, su secretario Valentín (Esteban Serrador) se enamoraba de ella por una serie de motivos entre los que se hallaba su inteligencia. El sujeto le confesaba su amor y a continuación ambos sostenían el siguiente diálogo:

Cecilia: Pero ¿cómo?, ¿desde cuándo?..

Valentín: Desde que te vi, solo vivo para ti.

Cecilia: ¿Desde que me vio?!.. ¡Qué cosa increíble! (*enojada*) ¡¿Cómo pudo enamorarse de mí?!

Valentín: Usted no se da cuenta... Su seriedad, su superioridad, su inteligencia... Todo eso suma a su encanto. Para mí no es solo un gran abogado, es también una mujer maravillosa.

Cecilia: ¡Para usted no debo ser sino una mujer seria, respetable!

Valentín: ¿Y el amor?

Cecilia: ¡El único amor que hay en mi vida es mi hogar y mi carrera! ¡Y desde este momento deja de ser mi secretario!

El marido de Cecilia, en cambio, sufría el hecho de estar casado con una mujer tan brillante y capaz. A lo largo de la película se lamentaba de las obligaciones laborales e intelectuales de su esposa diciendo frases como “Mi mujer es muy inteligente, ¡demasiado inteligente!”. Su interés por Elsa, la dama con quien mantenía un breve *affaire*, nacía precisamente en el momento en el que aquella le preguntaba si la palabra “urgente” se escribía con “h”. “Una mujer ignorante... ¡lo que yo necesitaba!”, reflexionaba entusiasmado Edmundo, y al poco tiempo comenzaba con ella una aventura extramatrimonial. Cecilia, mientras tanto, encargaba una toga y un birrete a la modista y explicaba el porqué de las adquisiciones: “para mi presentación como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Boston”. Así lograba, una vez más, ponerse en la piel de las mujeres que por aquel entonces estaban tensionando ciertos valores tradicionales al demostrar que tenían ambiciones intelectuales y profesionales más allá de la voluntad de formar una familia y dedicarse al hogar.



1.



2.



3.



4.

Escena de *Cosas de mujer*. Cecilia (Zully Moreno) se prueba una toga y un birrete para su “presentación como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Boston”.

En otra película de 1951, *Pecado/Historia de una pasión*, el personaje de Zully volvía a demostrar autoconciencia sobre su capacidad de sugestión y utilizaba a la misma a su favor. Marta seducía a un hombre y conseguía embriagarlo hasta dejarlo inconsciente; todo ello con el objeto de huir de su casa llevándose un reloj que su marido había olvidado allí y que constituía la prueba de un delito que aquel había cometido en ese lugar. La operación resultaba exitosa, y dejaba en evidencia que Marta era una mujer lúcida y capaz. En su última aparición cinematográfica, ocurrida en *Un trono para Cristy* (1960), la señora Wilkens se las ingeniaba para resolver todos sus problemas económicos de la forma más conveniente. Otro personaje se dirigía a ella y le decía alegremente: “Además de bonita es muy inteligente, ¡da gusto hablar con usted!”. Esta frase, y la película en general, funcionaron de ese modo como síntesis de dos de los aspectos que habían constituido la imagen de la estrella a lo largo de más de dos décadas: la belleza y la inteligencia. Como vimos anteriormente, estos conceptos se planteaban como opuestos en buena parte de los medios de comunicación, una cuestión sobre la cual hasta la propia Zully se hacía eco en un principio, insistiendo en su voluntad de ser una verdadera “actriz” y no simplemente una “chica linda”. Con el correr del tiempo, sin embargo, consiguieron convivir pacíficamente en su figura, que empezó a ser tanto sinónimo de mujer bella y elegante como de mujer inteligente y capaz.

La cuestión de la belleza y la inteligencia o capacidad de la estrella también se representó en los posters publicitarios de los films, aunque en menor medida. El afiche de *Cosas de mujer* fue bastante claro al respecto. Allí Zully aparecía en dos versiones.

Una de ellas la mostraba luciendo un vestido de fiesta muy ceñido al cuerpo y sin breteles, lo cual destacaba su perfil bello y sensual. La otra la mostraba vestida de abogada, con túnica y birrete, apuntando a su costado intelectual. En una de sus manos sostenía un par de anteojos –evidente símbolo de intelectualidad- y con la otra cargaba un libro, un objeto propio de su profesión e igualmente ligado al trabajo intelectual. El cartel ponía en primer plano, de esa manera, la convivencia de estos dos perfiles en la misma figura.



Afiche de *Cosas de mujer*.

Merece destacarse, por otro lado, que una parte de la trayectoria de Zully en la radio también contribuyó a crear su imagen de estrella culta e inteligente. Su incursión en ese medio fue bastante acotada, y sin embargo le permitió dar un paso más en la conformación de ese perfil de mujer tan bella como capaz. El programa de preguntas y respuestas “¿Cómo me llamo?”, que condujo a principios de la década del cuarenta junto a Carlos Ginés, planteaba interrogantes de cultura general a los oyentes. La prensa gráfica destacaba el componente intelectual de la audición tanto desde el discurso lingüístico como desde las imágenes que publicaba. En septiembre de 1942, por ejemplo, *Antena* comentaba el programa y mostraba a Zully y Ginés en una serie de fotografías que destacaban el costado cultural del producto. En la imagen que reproducimos aquí abajo se puede ver, sobre la derecha, a los conductores de “¿Cómo



me llamo?” junto a un busto de Dante Alighieri. Una supuesta conversación entre los dos, situada al pie de la foto, apelaba tanto al humor como al perfil intelectual de los conductores, sosteniendo lo siguiente:

-¡Dante, Dante..! Me suena. ¿Y a ti, Zully?

-A mí también. ¿No fue el que hizo esa radionovela llamada “La Divina Comedia?”

-Me parece que sí. Lo que no recuerdo es por qué estación la transmitieron.

(*Antena*, año XI, n° 602, 3 de septiembre de 1942)



*Antena*, año XI, n° 602, 3 de septiembre de 1942.

A la derecha, Zully y Carlos Ginés junto a un busto de Dante Alighieri.

El programa solía publicitarse en la prensa gráfica como un producto de elevado nivel cultural. “No hay que olvidar que (...) *¿Cómo me llamo?* es, entre las audiciones de su género, una de las más sintonizadas por su categoría cultural y artística”, indicaba otra nota publicada en *Antena* en diciembre de 1942.<sup>205</sup>

Un último espacio en el que se desarrolló un discurso acerca de la inteligencia de Zully fue el de los estudios sobre el cine argentino, que en ocasiones posicionaron a la diva en el lugar de mujer astuta, ambiciosa y de mentalidad fuertemente calculadora. Abel Posadas alimentó en gran medida ese mito, caracterizando a Zully como una actriz ambiciosa que “en lugar de cerebro tiene una caja registradora” (1973: 91) y cuyo

---

<sup>205</sup> “Zully Moreno reapareció en la audición *¿Cómo me llamo?*”, en: *Antena*, año XI, n° 615, 3 de diciembre de 1942.



profesionalismo la había llevado a anteponer siempre el trabajo a cualquier otra cosa (2009). En el texto que le dedicó a Zully dentro de la colección *Damas para la hoguera* sostuvo lo siguiente a propósito de la estrella:

Es cierto que por esos años técnicos, actores y realizadores podían arruinar una media docena de films o películas antes de aprender su oficio -no en la Sono, claro-, ya que había oportunidades en lo que se refiere a continuidad de trabajo. Sin embargo, **cuando se busca el epicentro de estas personalidades de celuloide se cae en la cuenta de que no bastan ni la suerte ni la belleza. Tampoco un socio capitalista. Resulta indispensable una fuerte ambición que anteponga, mediante un riguroso profesionalismo, el trabajo a cualquier otro componente vital. Ella la poseía, y en qué grado** (Posadas, 2009: 5). (La negrita es nuestra).

Como hemos podido observar hasta aquí, tanto la prensa gráfica como las producciones fílmicas y algunos afiches publicitarios contribuyeron a tensionar progresivamente la supuesta oposición belleza-talento, o belleza-inteligencia, en la figura de Zully. Lo que comenzó planteándose como incompatible consiguió mostrarse más adelante como compatible: la estrella podía ser tan admirable por su atractivo como por su talento, inteligencia o capacidad, cualidades que podían aplicarse tanto a la persona real como a sus personajes de ficción. La ecuación se completó con el aporte de la audición “¿Cómo me llamo?”, que Zully condujo en sus inicios, y terminó de coronarse con lo que los propios estudios sobre cine argentino dijeron de ella años después. Así consiguió delinear un perfil de mujer lúcida, ambiciosa y capaz, acorde a los tiempos de emancipación femenina y conquista de nuevos derechos para las mujeres que corrían por aquel entonces.

#### **5.4. La sensibilidad hacia los otros y el compromiso social**

Ante todo les diré que yo siento una gran admiración por Zully Moreno, a la que me acerca una auténtica amistad. (...) Ella y yo hemos coincidido en algo que es superior a muchas cosas de la vida: la lealtad. (Declaraciones de Roberto Escalada en *Antena*, año XV, n° 756, 16 de agosto de 1945).

Junto a su perfil de mujer moderna, atractiva e inteligente, Zully delineó un último aspecto que conformó su imagen de estrella (Dyer, 2001): el de mujer sensible hacia los demás y socialmente comprometida. Tanto dentro del universo de la ficción como fuera de él la actriz encarnó una serie de discursos fuertemente orientados hacia conceptos como los de justicia, generosidad, perdón y redención, entre otros; que la convirtieron en un ejemplo de conducta para el público consumidor de sus productos.

El hecho de posicionar a una estrella de cine como modelo de conducta, sin embargo, no era una novedad ni alcanzaba exclusivamente a la figura de Zully. Como ha explicado Edgar Morin (1964) el *star-system* se caracterizó, entre otras cosas, por relacionar la belleza física de las estrellas con una correspondiente “belleza espiritual”. De esa manera, y apelando al poder didáctico del cine, las estrellas conseguían erigirse como patrones o modelos a seguir en un sentido moral. Desde el punto de vista del autor,

**La mitología de las estrellas del amor asocia la belleza moral con la belleza física.** El cuerpo ideal de la estrella revela un alma ideal. Con excepción de la *vamp* (...) la estrella no puede ser inmoral, perversa, bestial. (...) **La estrella es profundamente buena, y esta bondad fílmica debe expresarse en su vida privada.** No puede tener prisa, ser desatenta o distraída con respecto a sus admiradores. Siempre debe ayudarlos; y puede hacerlo porque lo comprende todo. Tiene la autoridad del corazón y del espíritu. Se solicitan sin cesar sus consejos íntimos, sentimentales, morales. **La idealización de la estrella,** entiéndase bien, **implica una espiritualización.** (...) **En la dialéctica del actor y del papel la estrella aporta su belleza al héroe del film y le pide prestadas sus virtudes morales. Belleza y espiritualidad se conjugan para constituir la esencia mítica de su personalidad, o más bien, de su superpersonalidad.** (Morin, 1964: 55). (La negrita es nuestra).

En el contexto del *star-system* clásico, entonces, la estrella tendía a reunir una serie de virtudes que situaban su “belleza interior” a la altura de su belleza exterior. Esta cuestión se hizo particularmente visible en el melodrama, un género en el que habitualmente la actuación se sustenta en la fisonomía del actor o actriz, estableciéndose un correlato entre la figura corporal del intérprete y el tipo moral de su personaje. Jesús Martín-Barbero (1987) denominó “estilización metonímica” a esta operación, que tuvo un peso considerable en la constitución de estrellas del cine. Partiendo de esa base, se impone el interrogante sobre el funcionamiento concreto, en cada estrella en particular, de esa suerte de “belleza moral”. Si toda estrella funciona como un ejemplo a seguir por

ser “esencialmente buena”, ¿en qué consiste específicamente su bondad? ¿Qué elementos la componen y a qué responden?

En el caso puntual de Zully se pueden observar dos líneas bien claras sobre las cuales se construyó su imagen fílmica de mujer sensible a los demás y socialmente comprometida. Por un lado, desde mediados de la década del cuarenta ese perfil fue adoptando paulatinamente la forma específica del discurso peronista sobre la justicia social. Tanto Argentina Sono Film en general como Zully y Amadori en particular mantenían lazos muy cercanos con algunas de las figuras más estrechamente ligadas al peronismo, como Raúl Alejandro Apold. En ese contexto, la construcción fílmica de un discurso que apoyaba (aunque fuera indirectamente, como veremos luego) las políticas de Perón no fue en absoluto sorprendente, en tanto la empresa y sus integrantes se hallaban alineados con el gobierno. Por otro lado, esta cuestión se combinó con algunos elementos propios del género melodrama, como los conceptos de arrepentimiento, perdón y redención, que se plantearon en varias de las películas en las que trabajó Zully y funcionaron muy eficazmente para hacer de ella una figura de conducta “ejemplar”. En apartados anteriores vimos que varios de los personajes que la estrella interpretó en sus películas denunciaban la situación de opresión de las clases sociales más desfavorecidas, manifestaban desprecio por los sectores históricamente más privilegiados y sostenían un firme discurso acerca de la justicia social. Todas esas cuestiones eran claves tanto en el discurso que el peronismo había puesto en circulación como en una serie de medidas que concretamente fue tomando con el correr del tiempo. La puesta en escena de esa clase de situaciones, a su vez, era ampliamente facilitada por el marco genérico en el que Zully solía trabajar, el melodrama, un género que siempre presenta un sistema de personajes polarizados (positivos y negativos), un conflicto que sigue la misma lógica del bien versus el mal y una justicia poética que hace triunfar al primero sobre el segundo. Algunos de los personajes que la estrella encarnó a lo largo de su carrera fueron muchachas de conducta intachable, dispuestas a sacrificarse por su prójimo, como en *Su hermana menor* (1943), *Stella* (1943) o *Cristina* (1946). Otros de sus personajes fueron “pecadoras” que cometían inicialmente alguna clase de falta pero al final demostraban ser generosas y atentas a las necesidades ajenas, como en *Dos ángeles y un pecador* (1945), *Dios se lo pague* (1948) y *Nacha Regules* (1950). Así, luego de atravesar una serie de desgracias alcanzaban finalmente la redención, pudiendo asociarse claramente con los personajes positivos. Incluso cuando participó en comedias

Zully formó parte del conjunto de personajes que podían identificarse como positivos, y cuya “belleza espiritual” se asociaba directamente con su belleza física.

Un temprano ejemplo de esto se encuentra en *Bajó un ángel del cielo* (1942). Cuando en ese film el padre de Celia (Zully Moreno) le propone a su socio que se case con su hija, el hombre confiesa “No me atrevo, estoy acobardado. Ella es mucho más joven que yo, es linda, es buena...”. Al año siguiente, en *Stella* (1943), Alejandra (Zully Moreno) le reprochaba a su primo Enrique el haber cometido un acto de corrupción (el joven había falsificado la firma de su padre en un documento). Consciente de la rectitud de la muchacha y convencido de que belleza moral y belleza física podían ir de la mano, otro de los primos afirmaba sobre ella, un tiempo después, que “su honestidad es tan grande como su discreción y su belleza”. En esa película, además, su personaje se hacía cargo de su pequeña hermana, que debía andar en silla de ruedas a causa de una parálisis, y cuidaba de ella en todo momento, demostrando ser una persona de buen corazón. También en *Cristina* (1946) Zully tuvo la oportunidad de construir un perfil de mujer consagrada al prójimo. Allí las principales virtudes de su personaje fueron su profunda generosidad (dedicaba su vida al cuidado de su madre) y su coraje (se atrevía a oponerse a toda su familia una vez que su madre moría, decidiéndose a tomar las riendas de su vida). Todo ello era acompañado, una vez más, por una cuidadosa puesta en escena de su atractivo, realzado a través del maquillaje, el vestuario y la iluminación de su figura, entre otros elementos.

La trilogía protagonizada por ella y Arturo de Córdova bajo la dirección de Amadori fue el lugar donde se encontraron más claramente la estructura melodramática y el discurso sobre la justicia social que en Argentina había adoptado el peronismo. En esas películas el enfrentamiento entre el vicio y la virtud típico del melodrama tomó la forma de un duelo entre los sectores más acomodados de la sociedad y aquellos más relegados y desfavorecidos; todo ello acompañado por un discurso explícito en defensa de los derechos de estos últimos. De esa manera se conjugaron elementos propios de un género cinematográfico específico con las ideas políticas predominantes por ese entonces. En medio de todo ello Zully se configuró, en tanto estrella, como ejemplo a seguir por parte del público tanto por su belleza física como por su “belleza moral”. Es notable, en ese sentido, que los personajes de las tres películas terminan su historia en la iglesia, un espacio físico dedicado a la actividad espiritual. En la “casa de Dios” se llevaba a cabo la conjunción entre belleza y espiritualidad que Morin (1964) señalaba como propia de la esencia de la personalidad de las estrellas.



Zully Moreno y Arturo de Córdoba rezando en una iglesia en la escena final de *Dios se lo pague*. La estrella conjuga belleza física y belleza moral. Fuente: Archivo Storico delle Arti Contemporanee (ASAC).

En películas posteriores Zully sostuvo ese perfil de mujer de conducta ejemplar. Su personaje Elsa en *La indeseable* (1951), por ejemplo, era descrita por el Dr. Álvarez (Carlos Thompson) como una dama admirable desde todo punto de vista. Durante una de las escenas del juicio el Dr. sostenía con el fiscal el siguiente diálogo:

Fiscal: Que diga el acusado en qué momento comenzó a sentir inclinaciones hacia la esposa del señor Aguirre.

(...)

Dr. Álvarez: Esa inclinación, como la llama el Señor Fiscal, nació ante el espectáculo de una mujer tierna y solícita, con un marido que la manejaba a improperios. Admiré sus desvelos, su ternura, su sobrehumana capacidad de sacrificio. Fue entonces cuando nació en mí esa inclinación, que por íntima y personal en nada lastimaba su dignidad de esposa. (...) Estos son mis sentimientos hacia la mujer que tenía el corazón lleno de gratitud y de piedad, hacia la mujer digna del más alto y generoso amor.

Más adelante, en la mexicana *Pecado (Historia de una pasión)* (1951), su personaje Marta se enfrentaba a su familia y al “qué dirán” criticando la sociedad en la que vivía y demostrando sensibilidad por los más desprotegidos. Uno de los diálogos más claros al respecto era aquel que sostenía con la madre de su novio Roberto, en el que dejaba claramente planteada su posición:

Madre de Roberto: No pierdas el tiempo, Roberto. Esta niña no aprenderá nunca a respetar los principios de su clase social.

Marta: Así es, señora. No los respeto porque no los comprendo. No puedo entender a una sociedad que perdona a una señora que tiene amantes y sabe esconderse bien mientras condena a una desgraciada que se entrega por hambre. ¡No puedo entender por qué se encarcela al que roba pan y al que roba millones se le llama “financiero”! No comprenderé nunca, ¿me entiende?... ¡nunca! ¿Con qué derecho se atreve a juzgar? (...) [Vivimos en] una sociedad que todos los días miente y enseña a mentir!

Un tiempo después, en *El amor nunca muere* (1955), se decía de Trinidad Guevara (Zully Moreno) que era “toda una señora”. Luego un malentendido le hacía creer a Juan Aurelio Casacuberta (Carlos Cores) que ella lo había traicionado, pero el equívoco permitía destacar, precisamente, la conducta irreprochable de la dama. Ejemplos de esta clase se reprodujeron en varias películas más.

Fuera de la ficción cinematográfica también se desarrollaron dos vías en las cuales Zully consiguió sostener un discurso de altruismo y compromiso social que la posicionó como un ejemplo de conducta para el público. Una de ellas se desarrolló, nuevamente, a través de su cercanía y apoyo al peronismo, postura que compartía con su esposo y que la hizo referirse en diversas oportunidades, de modo explícito, a la cuestión de la justicia social. Esta línea la presentó como integrante de un colectivo, como parte de un movimiento que involucraba a otras personas con las que compartía una visión de mundo y un proyecto concreto de país. La otra línea hizo hincapié en las características individuales de su personalidad, presentándola como un sujeto sensible, de gran generosidad y buen corazón.

Esta última cuestión apareció en notas periodísticas como la que se publicó en el número 802 de *Radiolandia* bajo el título “Zully Moreno acaba de aprender lo que cuesta la gripe más benigna”.<sup>206</sup> Allí la estrella se refería al equipo de rodaje de *Stella* (1943) y decía que eran “todos muy buena gente, desde el director hasta los obreros más modestos”, para más adelante explicar que no quería anteponer su vanidad al trabajo colectivo. Un tiempo después, desde las páginas de *Antena*, su colega Roberto Escalada explicaba un malentendido que se había producido con Zully y no escatimaba en elogios al hablar de ella. El actor explicaba a la revista lo siguiente:

---

<sup>206</sup> *Radiolandia*, año XVII, n° 802, 31 de julio de 1943.

Roberto Escalada: Ante todo les diré que yo siento una gran admiración por Zully Moreno, a la que me acerca una auténtica amistad. Soy de los que van a ver sus películas y de los que se manifiestan encantados con su hospitalidad, sus palabras y su camaradería. Creo que ella, por su parte, tiene hacia mí una deferencia similar.

*Antena*: Siempre la hemos escuchado hablar, al referirse a usted, en forma sumamente afectuosa.

Roberto Escalada: No puede ser de otra manera, ya que ambos, ella y yo, hemos coincidido en algo que es superior a muchas cosas de la vida: la lealtad.

(*Antena*, año XV, n° 756, 16 de agosto de 1945)

Es interesante el hecho de que en ese mismo artículo se remarcaba, unas líneas más adelante, que la amabilidad de Zully no la convertía para nada en una persona ingenua, sumisa o de carácter débil. Por el contrario, su trato cordial convivía con su estilo decidido y de armas tomar. El texto aseguraba que “Quien conoce a la hermosa actriz sabe perfectamente que su cordialidad, su simpatía y afectuoso trato de gentes se modifican fundamentalmente cuando tiene el propósito de aclarar cosas. Franca, decidida y sin temores, aborda directamente lo que le interesa y plantea su parecer en forma rotunda y sin rodeos”.<sup>207</sup>

Las notas periodísticas de esta clase se reprodujeron a lo largo del tiempo en gran medida. Recurriendo una vez más a la asociación belleza física-belleza moral, un artículo publicado en *Radiolandia* en marzo de 1950 comparó a nuestra luminaria con la mexicana María Félix. El texto aseguraba que la estrella argentina no tenía nada que envidiarle a María, ya que además de ser bonita como ella, era notablemente amable, bien educada y simpática. La postura del semanario era bien clara:

Quizás porque las bellas se miden en el cine de México por la vara de María Félix, más bella que ninguna otra estrella en el mundo, pero proverbialmente poco comunicativa, Zully ha causado allá tan extraordinaria impresión.

Que una estrella cebara mates a sus invitantes, por solo difundir en México la clásica infusión criolla, que atendiera por sí a artistas y periodistas, que nunca tuviera un mal gesto o una negativa, ha operado el fenómeno de su conquista. Conquista que, como mujer –ya la

---

<sup>207</sup> “Por qué no filmé con Zully Moreno”, en: *Antena*, año XV, n° 756, 16 de agosto de 1945.

juzgarán luego como intérprete- no puede definirse mejor que en este cumplido, hecho por uno de los más prestigiosos hombres de prensa de México:

-Zully tiene un mérito enorme... y es que además de bella... es simpática.

(*Radiolandia* n° 1145, 25 de marzo de 1950)

Unos años más tarde la revista *Antena* volvió a referirse a la conducta ideal de Zully divulgando una anécdota que ella misma relataba en primera persona. La estrella por entonces estaba embarazada, y les contaba a los lectores del semanario que una señora mayor, admiradora suya, se había presentado en su casa dispuesta a regalarle un par de escarpines para su bebé. Ella se había conmovido por el gesto y había decidido invitar a la mujer a pasar a la casa, a modo de retribución de su amabilidad.<sup>208</sup> Varias décadas después, y a propósito de su fallecimiento, diversas personalidades del medio cinematográfico se exhibieron sobre las virtudes de la estrella, alimentando el discurso acerca de su personalidad generosa y sensible. Los testimonios de Carlos Mentasti, Jorge Luz, Horace Lannes y Alfredo Alcón publicados en el diario *Clarín*, por ejemplo, apuntaron claramente en esa dirección. Este último actor recordó que su debut cinematográfico había ocurrido en *El amor nunca muere* (1955), y que Zully le había dado ánimos para vencer los nervios que lo aquejaban durante el rodaje.<sup>209</sup>

Estos discursos centrados en su carácter estuvieron acompañados, como señalábamos unas líneas atrás, por otro discurso que la presentaba como dueña de una postura política determinada, que la emparentaba con todas aquellas otras personas que compartían su punto de vista ideológico. La adhesión del matrimonio Amadori-Moreno al peronismo era de público conocimiento, y se divulgaba periódicamente a través de la prensa gráfica. En marzo de 1950, por ejemplo, *Radiolandia* publicó una nota que llevaba por título, de modo bien explícito, “La obra de Eva Perón es exaltada por Zully Moreno”. Allí la estrella sostenía lo siguiente:

Eva Perón no trabaja 18 horas diarias sólo para los partidarios de su gobierno, sino para todos los argentinos. Y una se siente realmente orgullosa de que una mujer haya sido capaz de desarrollar obra social tan extraordinaria, su ayuda se hace siempre presente como el reconocimiento de un derecho humano, y no con el sello humillante de una limosna. Eso es lo que hace que yo admire a Eva Perón (...) Ella es aun

---

<sup>208</sup> “El alma de la anécdota. Zully Moreno”, en: *Antena*, año XXII, n° 1193, 2 de febrero de 1954.

<sup>209</sup> *Clarín*, 27 de diciembre de 1999.



más bonita que como sale en las fotografías, y sin duda alguna, es la mujer más elegante de mi país.

(*Radiolandia*, 4 de marzo de 1950)



“La obra de Eva Perón es exaltada por Zully Moreno”, en: *Radiolandia*, año XXI, 4 de marzo de 1950.

Son notables los motivos por los cuales Zully decía admirar a Eva en ese artículo: porque era una mujer muy trabajadora, porque el fruto de su trabajo estaba dirigido hacia todo el pueblo argentino, porque no creía en la limosna sino en los derechos humanos, porque era bella y elegante. Estas cualidades que la estrella destacaba de Eva eran a la vez las que se destacaban en ella misma como actriz y personaje, siempre mostrada como una mujer bella y glamorosa pero a la vez trabajadora y capaz, y siempre sensible a las necesidades ajenas. La identificación entre una y otra quedaba clara.<sup>210</sup> Esa misma entrevista a la estrella se había publicado el mes anterior en la revista mexicana *Cinema Reporter*.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Estas similitudes también alcanzaron al ámbito de la ficción cinematográfica. Como bien ha señalado Paranaguá (2003), en *Dios se lo pague* Zully lució un vestuario y un maquillaje que evocaban la moda y el aspecto de Eva Perón, además de encarnar un personaje que se relacionaba con la primera dama de aquel entonces por presentar una trayectoria que iba de la vida ligera a la beneficencia. Según este autor, además, la hipocresía de las damas de caridad, denunciada por el protagonista del film, remite al conflicto

Dos años después, tras el fallecimiento de Eva se inauguró un monumento en su honor en el predio de Argentina Sono Film. Zully participó de la ceremonia junto a Fanny Navarro y Sabina Olmos, entre otras figuras del medio cinematográfico. También estuvieron presentes el entonces secretario general del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), Horacio Cantaluppi, y la familia Mentasti. Amadori ofició de orador dando un discurso. El evento fue divulgado por *Radiolandia*, que además publicó varias fotografías del mismo. En ellas se podía ver, por supuesto, a Zully y Amadori.<sup>212</sup>



“Un monumento a la mártir del trabajo fue descubierto en los estudios Sono”, en *Radiolandia*, octubre de 1952.

Merece destacarse, no obstante, que en las décadas posteriores a su alejamiento de la pantalla grande Zully se ocupó de esquivar las preguntas acerca de política y/o aclarar que no había tenido una relación de amistad directa con Eva. En 1970, por ejemplo, afirmaba en la revista *Siete días* que jamás había sido amiga personal de la antigua primera dama.<sup>213</sup> Al día siguiente de su deceso el diario *Crónica* también aseguraba que la estrella “conoció a Evita, pero nunca fueron amigas”. En la nota se

---

entre la alta sociedad porteña y Eva Perón, cuando ésta empezó a concentrar en instituciones oficiales las acciones de bienestar social (en 1948, año de estreno de la película, se creó la Fundación Eva Perón).

<sup>211</sup> *Cinema Reporter*, n° 605, 18 de febrero de 1950.

<sup>212</sup> “Un monumento a la mártir del trabajo fue descubierto en los estudios Sono”, en: *Radiolandia*, octubre de 1952.

<sup>213</sup> “Nunca fui amiga de Eva Perón”, en: Revista *Siete Días*, 4 de abril de 1970, pp. 98-99.

citaba un antiguo testimonio de Zully en el que aseguraba haberse encontrado con la esposa de Perón apenas “ocasionalmente, dos o tres veces”.<sup>214</sup>



“Y quiso despedirse una noche de Navidad / Conoció a Evita, pero nunca fueron amigas”, en: *Crónica*, 26 de diciembre de 1999.

Como ha demostrado Richard Dyer (2001), las estrellas de cine suelen encarnar contradicciones, con lo cual ese giro en el discurso con respecto al peronismo, surgido tras la caída de Perón, no debería sorprendernos. Vale recordar que el matrimonio Amadori-Moreno sufrió en carne propia las consecuencias del golpe de Estado de 1955, que llevó al realizador a la cárcel y más adelante al exilio en España junto al resto de su familia. Es probable que esa experiencia traumática haya llevado a Zully a sostener un discurso político más moderado a partir de ese momento, a fin de no verse envuelta en problemas aún más graves por sus declaraciones.

<sup>214</sup> “Y quiso despedirse una noche de Navidad”, en: *Crónica*, 26 de diciembre de 1999.

En el terreno de los afiches publicitarios estas cuestiones también aparecieron, aunque en menor medida. El poster de *Stella* (1943), por ejemplo, representó el estrecho vínculo de hermandad entre Alejandra (Zully Moreno) y Stella (Stella Río), que en el film estaba muy desarrollado. El cartel mostraba a Alejandra/Zully junto a su pequeña hermana, que se hallaba recostada sobre lo que parecía ser una almohada (a causa de su parálisis la niña estaba obligada a pasar mucho tiempo en cama). Su postura corporal, levemente reclinada sobre la pequeña, daba a entender su actitud de protección hacia la niña. Era evidente que estaba a su cuidado.



Afiche de *Stella*

En el poster de *Dios se lo pague* (1948) por otro lado, hubo lugar tanto para la representación de vínculos afectivos interpersonales como para la representación de una cuestión de índole sociopolítica, a saber, las relaciones entre clases sociales. A la pareja de enamorados ubicada en el centro de la composición (de evidente clase alta: él luce un frac, ella un prolijo vestido blanco) se le sumó, sobre uno de los márgenes inferiores, la representación del mendigo, quien sostenía en la película el discurso contra la hipocresía y la opresión de la clase dominante.



Afiche de *Dios se lo pague*.

En síntesis, puede afirmarse que en el marco de un sistema que posicionaba a toda estrella como un ejemplo a seguir por sus cualidades morales (Morin, 1964), el caso puntual de Zully conjugó aspectos que la individualizaron en tanto sujeto, destacando los aspectos más generosos de su personalidad, con aspectos que la identificaban como miembro de un colectivo que se definía por una postura político/ideológica específica, de apoyo al peronismo y su respectivo discurso dirigido a la justicia social. Lo primero fue ampliamente facilitado por el género en el que solía desenvolverse como actriz, el melodrama. Allí consiguió forjar una imagen de mujer de conducta ideal y/o capacidad de arrepentimiento y redención en caso contrario. Lo segundo contribuyó fuertemente al desarrollo de su imagen de mujer socialmente comprometida, algo que se construyó de modo diverso desde cada medio de comunicación. En la prensa gráfica, donde supuestamente se expresaba su “verdadera personalidad”, el compromiso político y social de Zully fue durante mucho tiempo bien explícito, tornándose más ambiguo recién después de su retiro. En las películas, por el contrario, esto se planteó siempre de modo indirecto, en tanto sus personajes aludían al contexto político y social del país de modo implícito, nunca explícitamente. La conjunción de ambas cuestiones terminó de delinear la imagen de la estrella, que a su perfil de mujer moderna, atractiva e inteligente le sumó un costado atento al prójimo y socialmente comprometido.

## 6. Conclusiones

*Página 12*- ¿Cuál de todas las actrices es para usted una verdadera estrella?  
Horace Lannes– Por supuesto que a quien yo siempre voy a tener en mi pedestal es a Zully Moreno, porque me dio la gran oportunidad, y además porque era la que más sabía (...)<sup>215</sup>

Zully Moreno es, desde hace décadas, sinónimo de “verdadera estrella” del cine argentino, quedando en la memoria de diversas generaciones como uno de los máximos exponentes del cine nacional de los “años dorados”.

Como pudimos ver en el capítulo dedicado a la periodización de su carrera, aquella estuvo marcada por sucesos de diversa índole que fueron operando como puntos de inflexión en su desempeño laboral. Lejos de formarse como estrella únicamente desde sus películas, Zully fue ascendiendo en la escena artística a partir de un entramado que también incluyó su aparición en las revistas sobre cine y espectáculos y su creciente protagonismo en los posters publicitarios. Su participación en eventos de interés público y su pequeña incursión en la radio y el teatro también contribuyeron a la construcción de su estrellato y a la conformación de su imagen de estrella. A partir del cruce de esos diversos textos mediáticos Zully logró imponerse como una figura cuya perdurabilidad se mantuvo después de su retiro, e incluso tras su fallecimiento. Todo ello nos permite confirmar, entonces, la hipótesis de que la construcción de la estrella cinematográfica del período clásico-industrial fue de carácter transmediático y se basó fundamentalmente (aunque no de forma exclusiva) en la tríada film-afiche publicitario-prensa especializada, en la que cada uno cumplió un rol específico para la conformación de la dialéctica papel/actor.

Durante su primera etapa Zully trabajó como extra o interpretando papeles menores en el cine, pero también tuvo la oportunidad de ser la cara de los jabones *Lux* y aparecer en la portada de *Radiolandia*, cuando su cabello aún era castaño y su aspecto general era muy sencillo. De a poco fue comenzando a ocupar un lugar en los afiches

---

<sup>215</sup> Fragmento de “El vestidor”, entrevista a Horace Lannes, en: *Página 12*, suplemento *Soy*, 27 de junio de 2014. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3493-2014-06-27.html> Consultado el 10 de abril de 2016.

publicitarios de sus películas y ganando popularidad por su trabajo en la radio junto a Carlos Ginés. Para mediados de 1943 ya se había operado una de las transformaciones más importantes de su carrera: pasar a tener el cabello rubio. Con *Stella* (1943) consiguió imponerse como estrella cinematográfica, el film la ubicó como protagonista y le dedicó una gran cantidad de primeros planos. Como refuerzo de la película se emitió un radioteatro con el mismo nombre por Radio Splendid. Mientras tanto, las revistas comenzaron a interesarse en ella como referente de la moda, entre otras cosas. Entre 1944 y 1947 ahondó en el género en el que se consagró definitivamente, el melodrama, y afianzó lazos con Argentina Sono Film, la empresa productora que la tenía bajo contrato. En la radio continuó teniendo presencia, asimismo, como parte del elenco de *El club de la amistad*. Para ese momento también aparecía en la prensa mexicana.

Fue entonces cuando contrajo matrimonio con Amadori, y juntos se embarcaron en tres producciones que resultaron cruciales para sus respectivas carreras: *Dios se lo pague*, *Nacha Regules* y *María Montecristo*, esta última rodada en México. Tanto la prensa local como la mexicana se hicieron eco del trabajo de los argentinos en tierras aztecas con mucho entusiasmo. Con *Dios se lo pague*, particularmente, la pareja obtuvo un enorme éxito. Ese año Zully participó activamente del Primer Festival del Cine Argentino, donde se exhibió la cinta de Amadori, y su carrera siguió en ascenso. La estrella continuó participando en melodramas producidos por Argentina Sono Film, de cuyo Directorio ahora formaba parte. Por su labor en la película de Ernesto Arancibia *La mujer de las camelias* obtuvo un premio Golden Globe de la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood, y el periodismo local celebró con orgullo ese logro. Por aquel entonces su rostro aparecía en las marquesinas de los cines más importantes, como ocurrió en el Gran Rex al estrenarse *El barro humano*.





Marquesina del cine Gran Rex con el anuncio de *El barro humano*. Fuente: Archivo CEDODAL.

El golpe de estado de 1955, sin embargo, interrumpió su éxito y marcó para siempre su vida personal y laboral. Con la proscripción del peronismo, y tras la detención y posterior liberación de su esposo, ambos se instalaron junto a su pequeño hijo en Madrid, donde debieron comenzar una nueva etapa. Allí realizó tres películas y ya no quiso aparecer más delante de las cámaras. La prensa argentina, no obstante, siguió divulgando noticias de la estrella. Al regresar al país se negó a volver a los sets de filmación, así como a hablar con periodistas y aparecer en eventos públicos. Fueron contadas las ocasiones en las que quebró esa regla. Tras su fallecimiento, sin embargo, los medios masivos de comunicación dejaron en claro que la tenían muy presente, publicando diversos artículos dedicados a ella. El Museo del Cine, asimismo, organizó un homenaje a la estrella exhibiendo *Dios se lo pague*. Su presencia y/o la alusión a su persona en museos, exposiciones, ciclos de cine, películas y obras teatrales aún después de su muerte demostraron la perdurabilidad de su figura a lo largo del tiempo.

Como toda estrella del cine, por otra parte, Zully configuró una imagen de estrella particular que funcionó como una “polisemia estructurada”, es decir, una figura que articula significados y efectos múltiples pero finitos, y que cuenta con una determinada estructura que organiza los elementos de significación (Dyer, 2001). A partir del análisis de su caso pudimos comprobar la hipótesis de que su imagen se construyó sobre la base de cuatro aspectos principales: su carácter moderno, su belleza y *glamour*, su inteligencia y lucidez, y su sensibilidad y compromiso social. El primer aspecto de su imagen se puso en evidencia a través de los modos en los que la actriz fue abordando una serie de cuestiones clave: la maternidad, el dinero, el trabajo y el estudio, la relación con el género masculino, y el ocio y la diversión. Su manera novedosa de posicionarse



frente a esos asuntos contribuyó a erigirla como ejemplo de mujer de avanzada y “a tono con la época”, dispuesta a poner en crisis ciertas prácticas tradicionales. El segundo aspecto implicó un discurso que la posicionó como ideal de belleza y que la señaló como dama glamorosa, con todas las contradicciones que eso suponía. En ocasiones se la pudo ver como una mujer-objeto de consumo, y en otras como una dama que encarnaba un concepto “liberador” del *glamour*, donde éste operaba como herramienta de auto-afirmación frente al mundo y en particular frente al universo masculino. El tercer aspecto se articuló directamente con las ideas de belleza y *glamour*. En un principio, como vimos, un discurso que contraponía las esencias a las apariencias promovió la idea de que el talento o la inteligencia no eran compatibles con la supuesta frivolidad o superficialidad del *glamour*. Esta idea, sin embargo, consiguió matizarse en la medida en que belleza y capacidad comenzaron a mostrarse como compatibles. En una época caracterizada, entre otras cosas, por una serie de conquistas a favor de la emancipación de las mujeres, la figura de Zully encarnó esa fusión, mostrándose como una dama que podía tener intereses que iban desde la moda y la cosmética hasta los estudios universitarios y el desarrollo de una carrera profesional. El último aspecto, por último, se relacionó con una característica propia de las estrellas en general, a saber, la conjunción de belleza física y “belleza espiritual” o moral, que las convierte en modelos de conducta. Zully se apropió de una serie de conceptos asociados a la “belleza espiritual” tales como los de justicia, generosidad, perdón y redención. El discurso peronista acerca de la justicia social, así como algunos principios del melodrama, operaron como vías a través de las cuales la estrella canalizó esas ideas.

Todos estos aspectos se fueron desarrollando, como vimos anteriormente, a través del complejo entramado compuesto por diversos textos mediáticos, fundamentalmente sus películas, sus respectivos posters publicitarios y la información que puso en circulación la prensa gráfica, que se vincularon a su vez con otros elementos tales como su participación en la radio y el teatro, y sus apariciones en diversos eventos públicos. El estudio de esos textos mediáticos, por otra parte, nos permitió advertir que cada uno de ellos jugó un papel diferente en el proceso de construcción de la imagen de estrella de Zully. Las películas, por un lado, tendieron a mostrarla como una mujer de avanzada, dispuesta a llevar adelante actitudes transgresoras que desafiaban el *status quo*. Allí interpretó a esposas capaces de golpear al marido, madres con poco tiempo para ocuparse de los niños, e hijas o novias dispuestas a mentir con tal de lograr sus objetivos, entre otros personajes. También encarnó a profesionales, estudiantes y

mujeres socialmente comprometidas, así como a damas seductoras, atractivas y con un deseo sexual activo. Los afiches, en tanto estaban diseñados para promocionar los films y eran producidos por la misma empresa, funcionaron a la par de éstos, poniendo en circulación imágenes de la actriz que coincidían con su imagen fílmica. Así se la pudo ver, por ejemplo, con una actitud desafiante en el poster de *La gata*, o en una pose seductora en el afiche de *La calle del pecado*, cuestiones que, tras haber sido anticipadas desde el aparato publicitario, volvían a aparecer luego en su correspondiente película. El hecho de estar situados en la vía pública, por otro lado, hizo que estos materiales tuvieran una gran llegada al público, que no necesitaba pagar el precio de una entrada de cine para entrar en contacto con ellos.



Afiche de *La gata*



Afiche de *La calle del pecado*

Las revistas, en cambio, tenían el propósito de divulgar la vida y las declaraciones de la Zully real (ya no las de sus personajes) y por lo general tendieron a equilibrar la balanza hacia el otro lado, restituyéndola a la moral establecida de un modo más directo y suavizando los discursos más transgresores que aparecían en los films. Así, donde Zully pudo construir un perfil de mujer más transgresora fue en el terreno de la ficción, que se manifestó como un espacio muchas veces más progresista que aquel que presentaba el periodismo. En la prensa, donde se ponían en juego sus opiniones y actitudes reales, los discursos fueron más moderados. La excepción a esta regla fue el terreno de la política partidaria: mientras que en sus películas Zully jamás aludió de manera explícita a su apoyo al gobierno de Perón, sí lo hizo en la prensa, donde dejó en

claro su posición ideológica de adhesión al mismo. Una vez retirada de las pantallas, de todos modos, (y luego de haber sufrido en carne propia un exilio), sus declaraciones en materia de política se tornaron más ambiguas.

Estos corpus de textos mediáticos, entonces, funcionaron de modo complementario, haciendo aportes diversos para la construcción de la imagen de la estrella. Tras su retiro de la pantalla la prensa fue el medio en el que su presencia continuó más fuertemente vigente, adoptando de ese modo un rol suplementario con respecto a los otros textos, que dejaron de producirse. Es importante en este punto destacar el rol de los espectadores, que fueron en definitiva quienes hicieron el cruce de lecturas entre esos textos para terminar de construir a la estrella. Como ha explicado Francesco Alberoni (2006), las estrellas son proclamadas como tales por la sociedad en la que circulan. Para el autor el *star-system* no crea a la estrella, pero propone al candidato para la elección y contribuye a retener el interés de los “electores”, es decir, los espectadores. Fue el público, sin duda, quien finalmente enlazó los diversos aspectos de la actriz para dar forma a su imagen de estrella.

Al comienzo de este trabajo, en el inicio de la periodización de la carrera de Zully, citamos parte de la obra de Edgar Morin (1964), en la que el autor repasaba una serie de arquetipos que habían emergido en el *star-system* hollywoodense durante los años cuarenta. Morin se detenía en la figura de la *good-bad-girl*, una suerte de “buena chica mala”, y la describía como una síntesis de la vampiresa, la enamorada y la virgen. La explicación más detallada era la siguiente:

la *good-bad girl* tiene un *sex-appeal* igual al de la *vamp*, en la medida en que se presenta bajo las apariencias de la mujer impura: vestidos ligeros, actitudes audaces y cargadas de sobreentendidos, profesión equívoca, amistades equívocas. Pero el final del film nos revelará que ella ocultaba todas las virtudes de la virgen: alma pura, bondad natural, corazón generoso (1964: 29).

Esta categoría nos resulta sumamente productiva para pensar la figura de Zully, que puede considerarse como una suerte de versión local de la misma.<sup>216</sup> Interpretando mujeres transgresoras y ambiciosas la actriz puso en jaque algunos de los valores que

---

<sup>216</sup> Lo cual da cuenta, por cierto, de las tensiones que existían entre la voluntad de anclar su figura en lo nacional y el intento de darle una dimensión transnacional, que la pusiera en relación con estrellas de otras latitudes.

buena parte de la sociedad de aquel entonces asociaba con lo correcto y “naturalmente” femenino, como la domesticidad y la maternidad (Conde, 2009). El ingreso de las mujeres al mercado laboral a partir de la década del treinta se había interpretado desde diversos sectores como una amenaza a su destino “natural”, es decir, la maternidad y la familia. Dado que las trabajadoras debían estar fuera del hogar, se temía que el equilibrio de éste y el bienestar de sus integrantes corriera peligro. Como se consideraba, además, que la familia era la base de la sociedad, el riesgo producido por las mujeres que salían del ámbito doméstico se extendía a la sociedad en su totalidad (Ídem).<sup>217</sup> Haciéndose eco, por el contrario, de los movimientos que buscaban por diversas vías la emancipación femenina, Zully encarnó en numerosas oportunidades a las “chicas modernas” de la época, aquellas que pretendían hacer cosas como trabajar, estudiar y tener una mayor participación en la vida pública.<sup>218</sup> El hecho de interpretar mujeres con ambiciones que iban más allá de la constitución de una familia y la dedicación exclusiva a la vida hogareña convirtió a la estrella en un claro exponente de los tiempos que corrían. Sus declaraciones a la prensa acerca de la importancia de que las mujeres pudieran hacer realidad sus “esperanzas y sueños” más allá del hogar, sin resignarse a que fueran solamente sueños, también operaban en esa dirección. En 1945, por ejemplo, afirmaba lo siguiente a propósito de su personaje en la película *Cristina*: “Es una muchacha humilde que se enfrenta a la vida con su bagaje enorme de esperanzas y sueños. Como todas nosotras. Ve en su hogar la tristeza de la existencia estrecha y sin horizontes. Y en su corazón siente las ansias de ser alguien, de reivindicar, para los suyos, el derecho natural a un mañana mejor”.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Durante la década del cuarenta, en el marco de ese discurso que situaba a la maternidad como destino social natural para las mujeres, la relación entre maternidad y mercado laboral dio por resultado que las mujeres trabajaran fundamentalmente como maestras y enfermeras, tareas que implicaban una suerte de “maternidad social” (Conde, 2009).

<sup>218</sup> Recordemos que el contexto sociopolítico en el que Zully desarrolló su carrera implicó la conquista de una serie de importantes derechos para las mujeres. Durante la década del treinta, por ejemplo, se creó la Asociación Argentina Pro Sufragio Femenino. En la década siguiente el proceso de transformación del lugar que ocupaban las mujeres en la sociedad se profundizó a partir de conquistas como el derecho al sufragio (ley 13.010/47) y más adelante la reforma de la Constitución Nacional, en cuyo capítulo II se especificaron derechos, deberes y garantías de la libertad personal sin distinción de sexo (Conde, 2009; Girbal-Blacha, 2006).

<sup>219</sup> *Antena*, año XV, n° 761, 20 de septiembre de 1945.

Su tendencia habitual a la búsqueda de un equilibrio, no obstante, la posicionó en un lugar más moderado que aquel que ocuparon, por ejemplo, figuras como Laura Hidalgo. Como bien ha señalado Clara Kriger (1999), los personajes de Zully eran asistidos por un hombre que posibilitaba la redención, mientras que los de Laura Hidalgo no aceptaban la protección masculina; por ende su nivel de transgresión era mayor. Este y otros factores hicieron de Zully una figura transgresora pero no extrema. Fuera de la ficción cinematográfica, asimismo, la estrella siempre se mostró moderada en sus declaraciones. Eran tiempos en los que tradición y modernidad (y más específicamente, un modelo patriarcal y un modelo de emancipación femenina) se hallaban en conflicto, y en ese sentido Zully encarnó las tensiones de la época, representando a una mujer decidida y con anhelos de independencia pero que no llegaba a atentar plenamente contra los principios rectores de la vida social. Fue así como desarrolló una imagen de mujer transgresora pero no seriamente peligrosa, una suerte de “buena chica mala”, o *good-bad-girl*. El título con el que se estrenó *Nacha Regules* en México, *Santa y pecadora*, es muy ilustrativo en ese sentido, y resume la imagen general que construyó la estrella a lo largo de toda su carrera a partir del entramado de los discursos de sus personajes y los discursos acerca de su vida real, siempre dirigidos a tensionar el binomio vicio-virtud. Ese binomio, por otra parte, no fue el único que encarnó Zully. Como vimos a lo largo de este trabajo, la estrella materializó binomios como el de belleza e inteligencia, *glamour* y compromiso social, o la tensión entre lo local y lo transnacional.

Tras haberse alejado de las pantallas, e incluso después de su fallecimiento, Zully dejó un legado que tuvo impacto en diversas áreas de la industria cultural, como el cine, la televisión y el teatro. Su trabajo en el mundo del espectáculo, desarrollado durante más de dos décadas, tuvo entonces una interesante y fructífera productividad. El éxito arrasador de *Dios se lo pague*, por ejemplo, derivó en posteriores versiones de ese mismo argumento en formato película y telenovela. Si bien el film de Amadori ya contaba, a su vez, con el antecedente de las numerosas puestas teatrales de la pieza, su producto fue el primero de carácter audiovisual, que fue sucedido por otros en diversos sitios del continente. El éxito de la película fue tal que más de treinta años después, en 1981, se realizó en nuestro país una versión de ese mismo argumento como telenovela, protagonizada por Leonor Benedetto y Federico Luppi. El programa se emitió por ATC y canal 13. Esa producción fue el antecedente, a su vez, de otras versiones de *Dios se lo pague* producidas y exhibidas en América Latina: una película mexicana protagonizada

por Verónica Castro en 1990 y una telenovela colombiana protagonizada por Margarita Ortega en 1998.



Izquierda: Leonor Benedetto y Federico Luppi en una publicidad de la telenovela argentina *Dios se lo pague* (1981).

Derecha: Verónica Castro en el afiche de la película mexicana *Dios se lo pague* (Raúl Araiza, Televisine S.A., 1990).

Algunos de los aspectos que conformaron la imagen de estrella (Dyer, 2001) de Zully, asimismo, también resultaron productivos, perdurando a través del tiempo en otras figuras del mundo del espectáculo. Su perfil de mujer bella y glamorosa, que le dio una impronta de diva de estilo hollywoodense, fue el que persistió más claramente. Susana Giménez lo encarnó durante sus años en el teatro de revista y luego como conductora televisiva, una etapa que inició en la década del ochenta y continúa vigente hasta hoy. *La mujer del año* (1983), uno de sus mayores éxitos teatrales, marcó un antes y un después en su carrera y la mostró enfundada en glamorosos vestidos y accesorios, tal como hacía Zully en las películas y fuera de ellas. En una de las fotos con las que se publicitó la obra se la podía ver con una blusa negra con escote corazón y sin breteles, acompañada de una estola de piel blanca. Su cabello rubio terminaba de completar el aspecto glamoroso al estilo de las divas del cine clásico. Zully había lucido muy similar en algunas escenas de *La mujer de las camelias* (1953).



Zully Moreno en *La mujer de las camelias* (1953)



Susana Giménez en *La mujer del año* (1983).

Fuente: Archivo Teatro Maipo

Un tiempo después, desde su programa de TV *Hola, Susana* (1987 en adelante, luego rebautizado *Hola Susana, te estamos llamando* y más tarde *Susana Giménez*), la actriz y conductora llegó a hacerse conocida como “la diva de los teléfonos”, cuya marca distintiva es su cabellera platinada. Desde la primera emisión del programa decora su escritorio con una foto de Rita Hayworth, con la que Zully solía ser comparada (mostrando de ese modo su preferencia por la actriz norteamericana). Tiene la costumbre de presentar números musicales protagonizados por ella junto a un cuerpo de bailarines, frecuentemente inspirados en el imaginario clásico del *glamour*, en los que habitualmente baja escaleras y luce toda clase de atuendos y accesorios sofisticados.<sup>220</sup> En los últimos años lanzó al mercado una revista, *Susana*, dedicada a

---

<sup>220</sup> En un musical presentado en televisión en 1994, por ejemplo, imitó a la Rita Hayworth de *Gilda* (Charles Vidor, Columbia, 1946) en la escena del film en la que Gilda canta sensualmente *Put the blame on mame*. También en los noventa realizó un video musical basado en la obra de teatro *Sugar*, que había protagonizado en la década anterior, en la que cantaba una canción de evidente inspiración glamorosa, así como ambiciosa. La letra decía lo siguiente: “Yo sueño/con un señor de frac/en un Cadillac/que riegue sus flores con cognac./ Yo sueño/que soy emperatriz/o una gran actriz/que llega invitada de París./Y me



temas como moda, belleza y decoración; y un perfume llamado *Charme* (en francés, “encanto”, “hechizo” o “seducción”). Este último se publicitó con una imagen de ella replicando claramente el imaginario glamoroso del cine clásico, que Zully había encarnado décadas atrás. Allí se la pudo ver recostada sobre una suerte de alfombra blanca de aspecto mullido, mirando a cámara y sonriendo. Sus hombros y su pecho estaban descubiertos, dando la impresión de que se encontraba desnuda. Una de las tantas fotos que Annemarie Heinrich le tomó a Zully durante sus años de actividad cinematográfica la había retratado con esas mismas características.



Izquierda: Fotografía de Zully Moreno tomada por Annemarie Heinrich.

Derecha: Susana Giménez en una publicidad de su perfume *Charme*.

La figura de Susana Giménez, sin embargo, no recuperó el costado político que había desarrollado Zully, sino que se limitó a tomar apenas su aspecto más glamoroso. Tampoco se presentó como una figura de inteligencia o talento particularmente notables. Por el contrario, a lo largo de su carrera tendió a caracterizarse por plantear reflexiones del orden del sentido común, e incluso ha sido blanco de burlas por parte de otras figuras mediáticas cada vez que dejó en evidencia su ignorancia o falta de

---

veo en un carruaje/hecha todo un personaje/con lacayos y con pajes/que manejan mi equipaje./ Y quiero/un novio emperador/dólares y amor./Quiero/ de todo siempre lo mejor”.



lucidez.<sup>221</sup> Fue así como se apropió de la imagen glamorosa que Zully había construido años atrás, pero en una versión despolitizada y no inteligente.

En menor medida la actriz uruguaya Natalia Oreiro también ha construido una imagen de diva al estilo del cine clásico, con una impronta glamorosa similar a la que tuvo Zully. Es habitual que se presente en eventos públicos vestida con un estilo inspirado en las actrices de aquel tiempo. Su gusto por la moda la llevó incluso a crear una marca de indumentaria en sociedad con su hermana, en la que han creado varias colecciones inspiradas en las divas de los años cuarenta y cincuenta.



Izquierda: Zully Moreno y Jorge Mistral en una escena de *Amor prohibido* (1955/1958).

Derecha: Natalia Oreiro y Mike Amigorena en la entrega de los premios Martín Fierro en 2011.

---

<sup>221</sup> Esto último sucedió, por ejemplo, cuando en 1993 una invitada a su programa de televisión explicó que habían traído un dinosaurio de la Patagonia, y ella le preguntó si el animal estaba vivo. La anécdota propició toda clase de burlas por parte de otras figuras del espectáculo. En el momento de la emisión del programa, y frente a las risas de los presentes, la conductora se excusó diciendo “¡Soy naïve!”.



Izquierda: Zully Moreno en *Dios se lo pague* (1948)



Derecha: Natalia Oreiro en la entrega de los premios Platino 2016. *La Nación*, 25 de julio de 2016

Al margen de su voluntad de recrear ese *glamour* clásico que Zully encarnó desde fines de la década del treinta, Oreiro también comparte con la diva de Argentina Sono Film una imagen de mujer con carácter fuerte y un compromiso con asuntos de orden político y social. Su consagración televisiva se dio en el marco de una telenovela cuyo título, *Muñeca brava* (Telefe, 1998), hacía alusión a su personaje y señalaba a la vez su belleza (“muñeca”) y su carácter fuerte (“brava”). Con el correr del tiempo volvió sobre ese perfil interpretando, por ejemplo, a una boxeadora en otra telenovela emitida por Telefe, *Sos mi vida* (2006). Allí la idea de ser una “mujer de lucha” se hacía, evidentemente, literal. Fuera del ámbito de la ficción se hizo célebre por contraer matrimonio con el líder de una banda de rock (Ricardo Mollo, al frente de *Divididos*) y por colaborar con causas de interés político y social. En 2010, por ejemplo, condujo el programa televisivo *Se dice de mí*, coproducido por el Consejo Nacional de las Mujeres y el canal Encuentro, perteneciente al Ministerio de Educación de la Nación. Los diversos episodios que conformaron el ciclo se dedicaron a la cuestión de la participación ciudadana centrándose específicamente en “los derechos de las mujeres y su participación en la vida social, política, económica y cultural del país”.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Descripción recuperada de la página oficial de Facebook del canal Encuentro, correspondiente a una publicación del 11 de octubre de 2010. Disponible en: [www.facebook.com/canalencuentro](http://www.facebook.com/canalencuentro).

Más allá de estas dos figuras, algunas otras actrices han incursionado, al menos ocasionalmente, en algunos de los aspectos que anteriormente conformaron la imagen de estrella de Zully. La Susú Pecoraro de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), por ejemplo, fue una mujer decidida y capaz de desafiar a las instituciones más fuertes de su época (la Iglesia católica, la familia) huyendo con un sacerdote de quien se había enamorado.<sup>223</sup> En los últimos tiempos, y siguiendo esa misma línea, el personaje de Nancy Dupláa en la telenovela *La leona* (Telefé, 2016) también fue una mujer fuerte y segura de sí misma, que además sostuvo explícitamente una postura en defensa de los derechos de los trabajadores de los sectores populares, como había ocurrido en las películas más célebres de Zully, como *Dios se lo pague* (1948) y *Nacha Regules* (1950). Su personaje se convertía en líder de un grupo de operarios de una empresa textil que amenazaba con quebrar. Ante el peligro del desempleo María organizaba a sus compañeros bajo un lema que conjugaba una cuota de melodrama con una dosis de conciencia política y social (y aquí nuevamente hay coincidencia): “Amor, pasión y lucha”. En su taller de costura personal, instalado en su casa, tenía un pequeño altar con una imagen de San Cayetano -patrono del trabajo- y otra de Eva Perón.<sup>224</sup>



Nancy Dupláa en la telenovela *La leona*.

---

<sup>223</sup> Recordemos que Amadori había tenido la intención de filmar ese mismo argumento pero debió cancelar el proyecto. Durante la etapa de pre-producción de la película de Bemberg, asimismo, Zully recibió la propuesta de interpretar a la abuela de Camila, papel que finalmente rechazó.

<sup>224</sup> La afinidad de ese personaje con la propia Nancy Dupláa, por otro lado, es de público conocimiento. La actriz ha manifestado su apoyo al kirchnerismo en múltiples oportunidades.

La figura de Zully Moreno, por último, resulta clave en la historia del cine nacional del período clásico-industrial en tanto tuvo un rol protagónico en algunos de sus hitos más importantes. Como vimos anteriormente, la actriz fue el rostro femenino del primer film argentino reconocido por la Academia de Hollywood con una nominación en el rubro “Mejor película extranjera”, *Dios se lo pague*. También recibió un premio *Golden Globe* por parte de la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood tras su labor en *La mujer de las camelias*. Ambos reconocimientos internacionales otorgados al cine local ampliaron la visibilidad de éste, expandiendo sus horizontes. Asimismo, la estrella ocupó un lugar muy destacado en el Primer Festival de Cine Argentino de Mar del Plata, un evento promovido por el peronismo en 1948 que funcionó como antecedente del Festival Internacional de Cine que comenzó a realizarse más adelante en esa ciudad. Allí participó activamente de la ceremonia de apertura y acudió a la multitudinaria proyección de *Dios se lo pague*, entre otros eventos. Su inclusión en el Directorio de Argentina Sono Film, por otra parte, le permitió participar en la toma de decisiones que fueron marcando el rumbo de esa empresa, la más importante del país junto con Lumiton. De esa manera, junto a su carrera artística Zully se desempeñó también como empresaria del espectáculo. Durante todo ese recorrido profesional fue fundamental la presencia e influencia de su esposo, Luis César Amadori, con el cual conformó una de las parejas más prolíficas del cine argentino del período clásico-industrial. Antes de concretar su matrimonio con el empresario y realizador Zully ya contaba con un recorrido considerable en el medio artístico, y a partir de su boda expandió su potencial de estrella a niveles que hasta ese momento jamás había alcanzado.

\*\*\*

A mediados de la década del sesenta un personaje apodado “Pajarito Gómez” cantaba, en la película homónima de Rodolfo Kuhn, una canción sobre el año 2000. El Nuevo Cine Argentino, con sus personajes errantes y dubitativos, sus conflictos existenciales y su perfil intelectual, estaba en todo su esplendor. Ícono del cine moderno y “la nueva ola”, Pajarito se proyectaba hacia el futuro y pensaba ese año como

apoteosis de lo nuevo. Anclada para siempre en el siglo XX, Zully Moreno transitó las pantallas cinematográficas de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta. Cuando la Generación del Sesenta empezó a renovar la escena, tras el golpe de Estado y la posterior proscripción del peronismo, ella se retiró del medio artístico. Y un instante antes de que llegara ese año 2000 que tanto ansiaba Pajarito, en diciembre de 1999, falleció. Su nombre y su imagen quedaron asociados a un cine de fábricas que ya era historia, y a un período de nuestra cinematografía, el clásico-industrial, que quedaba más acá del futuro de los jóvenes modernos. Cuando en 2012 la entonces Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, la incluyó en la Galería de los Ídolos Populares de la Casa Rosada, su figura se asoció oficialmente a la gran tradición de la cultura popular, la de la radio, el cine y las revistas; medios que promovieron su invención y consolidación como figura pública y estrella.

## 7. Epílogo

Un trabajo de investigación nunca se cierra por completo. Por el contrario, tiende a abrirse hacia nuevos temas, problemas o perspectivas de estudio que se desprenden de él. Tras haber transitado por el proceso de investigación y escritura de esta tesis doctoral consideramos una serie de posibles líneas de estudio a futuro, que señalamos a continuación.

En primer lugar sería interesante ahondar en algunos de los aspectos de la vida profesional de Zully Moreno en los que esta tesis no se ha detenido en profundidad, como las características de su trabajo en el extranjero (México y España) y/o su faceta de empresaria, desarrollada al interior de Argentina Sono Film y el teatro Maipo. Un trabajo exhaustivo sobre los vínculos que tejió Zully con las cinematografías mexicana y española sin dudas podría contribuir al conocimiento de las relaciones transnacionales que establecieron las diversas industrias del cine de habla hispana. La indagación en la labor empresarial de Zully en Argentina, por otro lado, sería de gran utilidad a los fines de ampliar los conocimientos sobre las características de la industria cultural de nuestro país durante siglo XX, y en particular los roles que en ese contexto asumieron las mujeres.

En segundo lugar, y ya dejando a un lado la figura de Zully, también sería útil retomar la metodología aplicada en esta tesis para abordar otras figuras del *star-system* cinematográfico argentino del período clásico-industrial. Dado que aún son escasos los estudios centrados en las estrellas del cine local, y teniendo en cuenta que frecuentemente estos estudios se centraron en filmografías, sería pertinente desarrollar otras investigaciones que excedan el mero abordaje de una filmografía para indagar, por el contrario, en las relaciones que se establecieron entre diferentes textos mediáticos para construcción de diversas estrellas.

En tercer lugar, teniendo en cuenta el perfil de “buena chica mala”, o *good-bad-girl*, que Zully desarrolló en el contexto del *star-system* del período clásico-industrial, sería pertinente avanzar con el estudio de otras figuras de ese período que encarnaron un modelo de mujer todavía más radical. Las vampiresas o *femmes fatales* que interpretaron actrices como Mecha Ortiz y Laura Hidalgo, por ejemplo, conformaron perfiles más audaces aún que el de Zully, desafiando con más fuerza al sistema de valores de la época. Un estudio sobre esas figuras podría ampliar los conocimientos sobre los diversos modelos de mujer que se construyeron y se pusieron en circulación en aquel entonces.

En cuarto lugar, por último, sería conveniente incorporar las propuestas teóricas de los estudios de género a ese tipo de investigaciones. Dichos estudios podrían resultar muy productivos a la hora de explorar los modelos de femineidad promovidos a través del cine durante el período clásico-industrial.

## 8. Bibliografía

### A

AAVV. (1973). *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Cimarrón.

AAVV. (2011). *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español*. Buenos Aires: CCEBA Apuntes.

Affron, Charles. (1977). *Star acting: Gish, Garbo, Davis*. New York: Dutton.

Aisemberg, Alicia. (2001). "Pablo Podestá: trapequista, sainetero y actor de teatro 'serio'", en: Osvaldo Pelletieri (ed.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional argentino"*. Buenos Aires: Galerna, pp. 75-88.

----- (2008). *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, Argentina.

Alberich, Ferran, Román Gubern y Vicente Sánchez Biosca. (2013). "Film Clubs, Festivals, Archives, and Magazines", en: Jo Labanyi y Tatjana Pavlović (ed.). *A companion to Spanish cinema*. s/d: Blackwell Publishing, pp. 434-363.

Alberoni, Francesco. (1963). *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*. Milán: Vita e Pensiero.

----- (2006). "The powerless 'élite': theory and sociological research on the phenomenon of the stars", en: P. H. Marshall (ed.). *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, pp. 108- 123.

Allen, Robert y Douglas Gomery. (1995). "Estudio de un caso: el papel de la estrella en la historia del cine", en: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, pp. 222-241.



Amado, Ana. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política. (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Anchou, Gregorio. (2000). “Veinticinco años de producción independiente. Las fronteras ignoradas”, en: Claudio España (dir.). *Cine argentino, industria y clasicismo*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 464-583.

Argente, Héctor. (1999). “Un maya en el cine gaucho”, en: *Somos*, n° 180, año 9, 1 de febrero.

Armes, Roy. (1974). “Las estrellas”, en: *Panorama histórico del cine*. Madrid: Fundamentos, pp. 149-159.

Autran, Arthur. (2012). “Sonhos industriais. O cinema de estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930”, en: *Revista Contracampo*, n° 25, pp. 117-132.

----- (2013). “Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires”, en: *Significação*, vol. 40, n° 40, pp. 13-28.

Ayala Blanco, Jorge, y María Luisa Amador Romero. (1985). *Cartelera cinematográfica*. México: UNAM.

## **B**

Babington, Bruce. (2001). *British Stars and Stardom*. Manchester: Manchester University Press.

Barthes, Roland. (1970). “Retórica de la imagen”, en: *Elementos de Semiología, Communications* n°4. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Benjamin, Walter. (1989). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Bernardete Lavariega Sarachaga, Karla. (2001). *El equipo Emilio "Indio" Fernandez, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, Pedro Armendáriz y Dolores del Río, consolidador del "star system" mexicano con Flor silvestre, María Candelaria, Las abandonadas y Bugambilia (1943-1944)*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, México.

Buckley, Réka. (2008). "Glamour and the italian female film stars of the 1950s", en: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 28, n°3, agosto de 2008, pp. 267-289.

Burucúa, José Emilio. (2014). *Arte, sociedad y política*. Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana.

## C

Cabrera, Gustavo. (2006). *Tita Merello. El mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Calistro, Mariano y otros. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: ANESA.

Calzón Flores, Florencia. (2012). "Imágenes de mujer. Vestimenta y comportamiento", en:

*Actas del III Congreso Internacional de AsAECA*. Córdoba, 2012. Editor responsable: Silvia Romano. Trabajo preliminar de edición: Matías Zanotto. 1a ed. Córdoba, Argentina / ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. ISBN: 978-987-25871-3-0

----- (2013). "El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello", en: *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, n° 2, enero-junio, pp. 53-73.

Caparrós Lera, José María. (2009). “Sobre Procusa (1958-1965), una iniciativa de coproducciones europeas y de cortometrajes”, en: Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 143-164. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/34117/J.%20M.%20CAPARR%C3%93S%20LERA.pdf?sequence=1> Consultado el 18 de octubre de 2016.

Casetti, Francesco. (2005). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.

Castagna, Gustavo. (1994). “La Generación del '60. Paradojas de un Mito”, en: Sergio Wolf (comp.). *Cine argentino: La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, pp. 243-263.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin. (2011). *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

Coira, Pepe. (2004). *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*. Madrid: Editorial Complutense.

Conde, Mariana Inés. (2009). *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955)*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina.

Córdova Bustamante, Hermelinda. (1999). *María Félix. Un mito perdurable, una leyenda viviente*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, México.

Couselo, Jorge Miguel. (2008). *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata – FUC – INCAA. Disponible en: [http://issuu.com/festivalinternacionaldecinedemardel/docs/cine\\_argentino\\_\\_couselo?e=18197401/30956498](http://issuu.com/festivalinternacionaldecinedemardel/docs/cine_argentino__couselo?e=18197401/30956498) Consultado el 18 de abril de 2015.

Couselo, Jorge Miguel y otros. (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

## D

D'Anna, Salvador y Elena D'Anna (comps.). (1982). *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Buenos Aires: Moreno.

D'Anna, Salvador y Niní Marshall. (1985). *Niní Marshall. Mis memorias*. Buenos Aires: Moreno.

De Cordova, Richard. (1990). *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press.

de Kuyper, Eric. (2000). “La guerre des sexes: corps féminins et corps masculins”, en: Jean Loup Passek y Gian Luca Farinelli (dirs.). *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 29-36.

Di Núbila, Domingo. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

----- (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Dominianni, José. (1959). “Los consagrados”, en: Rovito, Humberto (armado y composición). Revista *Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*. Buenos Aires, Mar del Plata: Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Disponible en: <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/2o-festival/catalogo-programa?hl=es> Consultado el 26 de octubre de 2015.

Downing, Lisa y Sue Harris (eds.). (2007). *From perversion to purity. The stardom of Catherine Deneuve*. New York, Manchester: Manchester University Press.

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

----- (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: Saint Martin's Press.

----- (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

Dyhouse, Carol. (2011). *Glamour. Mujeres, Historia y Feminismo*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

## E

Elena, Alberto. (s/d). *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España*. Disponible en: <http://www.ricila.com/>. Consultado el 30 de junio de 2015.

España, Claudio (dir.). (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (dir.). (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. (1933-1955)*. Vol. I y II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000). "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro", en: Claudio España (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 22-157.

----- (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

España, Claudio y Miguel Ángel Rosado. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Abril.

## F

Fabbro, Gabriela. (2006). *Mirtha Legrand, del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico*. Buenos Aires: Universidad Austral.

Fabbro, Gabriela. (2006). *Mirtha Legrand, del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de La Laguna, Facultad de Ciencias de la Información. Tenerife, España.

Freire-Medeiros, Bianca. (2006). “Star in The House of Mirrors: Contrasting Images of Carmen Miranda in Brazil and the United States”, en: *Limina. A Journal of Historical and Cultural Studies*, vol. 12, 2006, pp. 21-29.

## G

Gallina, Mario. (2001). *Oswaldo Miranda. El comediante*. Buenos Aires: Corregidor.

----- (2006). *Querida Lolita. Retrato de Lolita Torres*. Buenos Aires: Alfredo Pagliero Editorial.

García, Carlos. (1994). “Carlos H. Christensen. Revelación del melodrama”, en: Sergio Wolf (comp.). *Cine argentino: La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, pp. 41-63.

García-Abad García, María Teresa. (2007). “*Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo, o las tinieblas de la aurora: del escenario a la pantalla”, en: *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 30. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce30/cauce30\\_05.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce30/cauce30_05.pdf) . Consultado el 20 de abril de 2016.

García Riera, Emilio. (1993). *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, IMCINE, vol. 5, segunda edición.

Getino, Octavio. (1979). “A diez años de *Hacia un tercer cine*”. México: Filmoteca UNAM.

Gil Mariño, Cecilia. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Buenos Aires: Teseo.

Girbal-Blacha, Noemí. (2006). “‘Nacimos para constituir hogares. No para la calle’. La mujer en la Argentina peronista (1946-1955). Continuidades y cambios”, en: *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n° 65, mayo-agosto, pp. 91-112.

Gledhill, Christine (ed.). (1991). *Stardom. Industry of desire*. Londres: Routledge.

Goity, Elena. (2000). “Cinematográfica Cinco. Los directores se largan a producir”, en: Claudio España (dir.). *Cine argentino, industria y clasicismo*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 456-463.

Gómez Pérez, Francisco Javier. (2002). “La tipografía en el cartel cinematográfico”, en: *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, año I, vol. I, pp. 203-216. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161836>. Consultado el 10/12/2014.

Graefe, Frieda. (2000). “Marlene, Stenberg. Glamour, beauté née de la caméra”, en: *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp.121-130.

Grinberg, Miguel. (1993). *Mario Soffici*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Gubern, Román. (1994). “La herencia del *star-system*”, en: *Archivos de la Filmoteca*, n° 18, octubre. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 13-23.

Gunning, Tom. (1994). “La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella, 1908-1912”, en: *Archivos de la Filmoteca*, n° 18, octubre. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 42-65.

Gutiérrez Espada, Luis. (1979). *Historia de los medios audiovisuales (1838-1926)*. Madrid: Pirámide.

## H

Habermas, Jürgen. (1989). “Modernidad: un proyecto incompleto”, en: Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur, pp. 131-144.

Hayward, Susan. (2007). “Stardom, beyond desire?”, en: Kallioniemi, Kari y otros (eds.). *History of stardom reconsidered*. Turkü: International Institute for Popular Culture, pp. 47-56.

Hollows, Joanne, Peter Hutchings y Mark Jancovich (eds.). (2000). *The Film Studies Reader*. Londres: Arnold.

Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. (1988). “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 146-200. [Publicado originalmente en 1947 como *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag].

## I

Inzillo, Carlos. (1989). *Queridos filipipones. Una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*. Buenos Aires: Corregidor.

## K

Kallioniemi, Kari y otros (eds.). *History of stardom reconsidered*. Turkü: International Institute for Popular Culture.

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

Kohon, David José. (2007). (Fernando Martín Peña, comp.). *Obra crítica*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales.



Kruger, Clara. (1999). “El cine del peronismo, una reevaluación”, en: *Archivos de la Filmoteca*, n°31, febrero. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 136-155.

----- (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

----- (2014). “Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada” en: *AdVersuS, Revista de semiótica*, año XI, n° 26, junio 2014, pp. 133-150.

## L

Laguarda, Paula Inés. (2011). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*. [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, Argentina.

Lamarque, Libertad. (1986). *Libertad Lamarque. Autobiografía*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

Lawrence, Amy. (2010). *The passion of Montgomery Clift*. Berkeley: University of California Press.

Leung, Wing-Fai. (2009). *Image, Performance and Identity: An Exploration of the Practices and Discourse of Multi-media Stardom in Hong Kong*. [Tesis de Doctorado]. University of London, School of Oriental and African Studies. Londres, Inglaterra.

López, Ana. (1999). “Hollywood-México: Dolores del Río, una estrella transnacional”, en: *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, febrero. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 12-35.

López, Mabel Amanda. (2008). “Retórica cromática en carteles de cine”, en: *Color: arquitectura, diseño, artes y cultura. Actas del Congreso ARGENCOLOR 2006*. Buenos Aires: G.A.C., pp. 107-116.

Lowenthal, Leo. (2006). “The triumph of mass idols”, en: P. H Marshall (ed.). *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, pp. 124-152. [Publicado originalmente como “Biographies in popular magazines”, en: Paul F. Lazarsfeld y Frank Stanton (eds.). (1944). *Radio research: 1942-1943*. New York: Duell, Sloan y Pearce].

Lusnich, Ana Laura. (1996). “El *star-system*. Transformación y permanencia de un fenómeno con historia”, en: *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano. Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, año 1, n° 1, pp.113-117. Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----- (2000). “Artistas Argentinos Asociados. Del café a la gloria”, en: Claudio España (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 386-409.

----- (ed.). (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.

----- (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.). (2009). *Una historia del cine político y social en la Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

----- (eds.). (2011). *Una historia del cine político y social en la Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras y Silvana Flores (eds.). (2014). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Luzón-Aguado, Virginia. (2008). “Star studies today. From the picture personality to the media celebrity”, en: *BELLS- Barcelona English Language and Literature Studies*, n° 17, pp. 1-20.

## M

Madedo, Fernando. (2014). “Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de 'cine nacional' en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía”, en: Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (comps.). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, pp. 267-277.

Mahieu, Agustín. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Mahieu, Agustín. (1974). *Breve historia del cine nacional*. Buenos Aires: Alzamor.

Manetti, Ricardo. (1996). “El sistema de la estrella. El *glamour* de otros tiempos”, en: Claudio España (dir.). *Cien años de cine. Vol I*. Buenos Aires: *La Nación*.

----- (2000). “Argentina Sono Film. Más estrellas que en el cielo”, en: Claudio España (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. (1933-1956). Vol I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 162-221.

----- (2014). “Aprender y consumir. La legitimación de un modelo estelar”, en: Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (comps.). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, pp. 21-47.

Maranghello, César. (2000a). "Zully Moreno", en: Claudio España (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. (1933-1956)*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 206-209.

----- (2000b). "Los estrenos tardíos. Las crisis manifiestas", en: Claudio España (dir.). *Cine argentino, industria y clasicismo*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 584-612.

Maranghello, César. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes.

Maranghello, César y Andrés Insaurralde. (1997). *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires: Jilguero.

Marshall, P. H. (ed.). (2006). *The celebrity culture reader*. New York: Routledge.

Matamoro, Blas. (1976). *Olimpo*. Buenos Aires: Corregidor.

McDonald, Paul. (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. Londres: Wallflower Press.

----- (2001). "Capítulo complementario: Volver a conceptualizar el estrellato", en: Richard Dyer. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós, pp. 217-248.

McLean, Adrienne. (2005). *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Metz, Christian. (1991). "Voz-yo y sonidos emparentados", en: *L' enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck. Traducción de Ana Amado y Elena Goity para la cátedra Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

Moglia, Mercedes. (2011). "Reflexiones preliminares sobre el caso de las estrellas cómicas en el cine de las décadas doradas (1940-1960)", en: *Actas del Primer Coloquio*

*Universitario de Análisis Cinematográfico*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México. México, 15 al 18 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/mercedes-moglia.pdf> .Consultado el 15 de febrero de 2015.

Monsiváis, Carlos. (1993). *Rostros del cine mexicano*. Milán: Américo Arte Editores.

Moore, Christopher. (2015). “Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido”, en: *Cine Documental*, n° 11, pp. 75-107. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/jorge-preloran/> .Consultado el 27 de noviembre de 2015.

Morello-Frosch, Marta. (1988). “Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*”, en: CedomilGoic (coord.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. III, época contemporánea.

Morin, Edgar. (1957). *Les stars*. Paris: Ed. du Seuil.

----- (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.

## O

O'Donnell, Ruth. (2012). *Performing masculinity. The star persona of Tom Cruise*. [Tesis de Doctorado]. University of London, Royal Holloway, Department of Media Arts. Londres, Inglaterra.

Odorici, Clara. (2005-2006). *Miti e divi della posmodernità*. [Tesis de Licenciatura]. Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà de Lettere e Filosofia. Milán, Italia.

Owens, Courtney. (2013). *La donna fatale tra evoluzione ed emarginazione*. [Tesis de Maestría]. Georgetown University, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences. Washington, Estados Unidos.

## P

Paranaguá, Paulo Antonio. (1984). “Brasil: star-system y medios de comunicación de masas”, en: *Cine Cubano*, n° 110, pp. 35-41.

----- (1987). “A la recherche d'un star-system”, en: Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Le cinéma brésilien*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 198-211.

----- (2000a). *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Paris: L' Harmattan.

----- (2000b). “L'Amérique Latine, des veilletés aux mithes”, en: Jean-Loup Passek y Gian Luca Farinelli (eds.). *Stars au féminin: naissance, apogée et décadence du star system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 247-254.

----- (2003). “Populismo”, en: *Tradición y modernidad en América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 121-157.

Pardo, Soledad. (2011). “Octavio Getino, por un arte subversivo y un cine emancipado”, en: Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 129-136.

Pardo, Soledad y otros. (2013). “El legado fotográfico y documental de Luis César Amadori y Zully Moreno: cuestiones en torno a su conservación y puesta en valor”, en: *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, año 1, n°1, pp. 31-45.

Passek, Jean-Loup y Gian Luca Farinelli (eds.). (2000). *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star-system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Pellettieri, Osvaldo (dir.). (2009). *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Volumen I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires: Galerna.

Peña, Fernando Martín. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Perales Bazo, Francisco. (1985). "Cine y publicidad: el afiche cinematográfico", en: Rey, Juan (ed.). *Algunas consideraciones sobre la comunicación empresarial e institucional*. Sevilla: MAECEI, pp. 89-97.

Pereira de Sá, Simone. (1997). *Bahiana internacional. O Brasil de Carmen Miranda e as lentes internacionais*. [Tesis de Doctorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, Brasil.

Posadas, Abel. (2009a). "Zully Moreno", en: *Damas para la hoguera*. Buenos Aires, Fondo Editorial ENERC-INCAA, pp. 1-34.

----- (2009b). "Introducción", en: *Damas para la hoguera*. Buenos Aires: Fondo Editorial ENERC-INCAA, pp. 1-36.

Posadas, Abel, y otros. (2005). *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. Tomo I. Buenos Aires: El Calafate.

Posadas, Abel, y otros. (2006). *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. Tomo II. Buenos Aires: El Calafate.

Puig, Manuel. (1977). "Manuel Puig por Manuel Puig. La génesis de una literatura", en: *Zona Franca*, III época, n° 1, mayo-junio. Caracas, Venezuela.

Puig, Manuel. (1975). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Sudamericana.

## Q

Quinn, Michael. (1990). "Celebrity and the semiotics of acting", en: *New Theatre Quarterly*, vol. 6, n° 22, pp. 154-161.

## R

Raisa Schpun, Mônica. (2008). “Carmen Miranda, una star migrante”, en: *Revista de Antropología*, vol. 51, n° 2, julio-diciembre, pp. 451-471.

Reynolds, Alisa. (2014). *Edward Steichen and Hollywood glamour*. Kentucky: University of Kentucky.

Romano, Néstor. (1995). *Mirtha Legrand. La verdadera historia de una diva*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

----- (2001). *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rovito, Humberto (armado y composición). (1959). *Revista Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*. Buenos Aires, Mar del Plata: Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

Disponible en: <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/2o-festival/catalogo-programa?hl=es> . Consultado el 26 de octubre de 2015.

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

----- (2005). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

## S

Sala, Jorge. (2015). “Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976)”, en: *Imagofagia*, n° 11, pp. 1-32.

Sánchez-Biosca, Vicente y Vicente Benet. (1994). “Las estrellas: un mito en la era de la razón”, en: *Archivos de la Filmoteca*, n° 18, Octubre de 1994. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 5-10.



Schumann, Peter. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.

Shail, Robert. (s/d). “Studying Film Stardom: Methods and Debates”, en: [http://academia.edu/1019677/Studying\\_Film\\_Stardom\\_Methods\\_and\\_Debates](http://academia.edu/1019677/Studying_Film_Stardom_Methods_and_Debates). Consultado el 28 de enero de 2014.

Shingler, Martin. (2012). *Star studies. A critical guide*. Basingstoke, Hampshire, Londres, New York: British Film Institute - Palgrave Macmillan.

Solanas, Fernando y Octavio Getino. (1988). “Hacia un tercer cine”, en: *Hojas de cine*. Vol. I. México: UNAM.

----- (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Soler, Maridès. (2013). “La mujer y la naturaleza en *Terra baixa* de Àngel Guimerà, en la ópera *Tiefland* de Eugen d'Albert y Rudolph Lothar y en el film *Tiefland* de Leni Riefenstahl”, en: *Revista de Filología Románica*, vol. 30, n°2, pp. 337-352. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_RFRM.2013.v30.n2.45714](http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFRM.2013.v30.n2.45714) Consultado el 15 de mayo de 2015.

Staiger, Janet. (1983). “Seeing stars”, en: *The velvet light trap*, n° 20, pp. 10-14.

----- (1991). “Seeing stars”, en: Christine Gledhill (ed.). *Stardom. Industry of desire*. Londres: Routledge, pp. 3-16.

Surowiec, Catherine. (2000). “Les stars américaines des années 1920 et 1930 et l'industrie du glamour”, en: Jean-Loup Passek y Gian Luca Farinelli (dirs.). *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 143-157.

## T

Taibo, Paco Ignacio I. (1985). *María Félix: 47 pasos por el cine*. México: Joaquín Mortiz – Planeta.

----- (1990). “Las estrellas en México”, en: *Cuadernos de cine*, n° 35. *Cine latinoamericano. Años 30-40-50*. México: UNAM., p. 86.

Tranche, Rafael. (1994). “El cartel de cine en el engranaje del *star-system*”, en: *Archivos de la Filmoteca*, n° 18, octubre. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 135-143.

Tricarico, Alberto. (2013). *El cine argentino clásico*. La Punta: Universidad de La Punta.

## V

Velasco Tapia, Lucía. (1997). *Marga López, una actriz con "cara de muñeca y voz de paloma"*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, México.

Vélez, Alma. (2004). *Juan Carlos Thorry. Un talentoso seductor*. Buenos Aires: Corregidor.

Vincedeau, Ginette. (2000). *Stars and stardom in French Cinema*. New York: Continuum.

## W

Walker, Alexander. (1970). *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

Weber, Max. (2006). “The sociology of charismatic authority. The nature of charismatic authority and its routinization”, en: P. H. Marshall (ed.). *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, pp. 55-71.

Wolf, Sergio (comp.). (1992). *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.

## **9. Anexo: Filmografía**

### **9.1. Filmografía de Zully Moreno en Argentina**

#### ***Mujeres que trabajan (1938)***

Producción: Lumiton.

Dirección y guión: Manuel Romero.

Fotografía: Luis Romero Carranza.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: no figura en los créditos.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Alberto Soifer.

Escenografía: Ricardo J. Conord.

Montaje: Juan Soffici.

Intérpretes: Mecha Ortiz, Tito Lusiardo, Pepita Serrador, Enrique Roldán, Alicia Barrié, Sabina Olmos, Fernando Borel, Alita Román, Mary Parets, Alimedes Nelson, Hilda Sour, María Vitaliani, Berta Aliana y Niní Marshall.

Extras: Zully Moreno y Diana Maggi.

#### ***Gente bien (1938)***

Producción: Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA).

Dirección y guión: Manuel Romero.

Fotografía: Antonio Solano.

Vestuario: Rosita Rodrigo. Pielés: Peletería Suipacha. Joyas: Casa Escasany.

Maquillaje: Miguel Tcharovsky.

Peinados: D. Magarola.

Música: Alberto Soifer.

Escenografía: Rodolfo Franco.

Montaje: José Cardella.

Intérpretes: Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Delia Garcés, June Marlowe, Marcelo Ruggero, Enrique Roldán, María Esther Buschiazzi, María Armand y Ana May.

Extra: Zully Moreno.

### ***Cándida (1939)***

Producción: Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA).

Dirección: Luis Bayón Herrera.

Guión: argumento original de Hernán de Castro y Niní Marshall. Adaptación cinematográfica de Luis Bayón Herrera.

Fotografía: Francis Boeniger.

Vestuario: no figura en los créditos. Pieles: Peletería Suipacha. Joyas: Casa Escasany.

Maquillaje: Miguel Tcharovsky.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Alberto Soifer.

Escenografía: Rodolfo Franco.

Montaje: José Cardella.

Intérpretes: Niní Marshall, Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá, Tulia Ciámpoli, César Fiaschi y Nélide Bilbao.

Extra: Zully Moreno.

### ***Bartolo tenía una flauta (1939)***

Producción: Corporación Cinematográfica Argentina.

Dirección: Antonio Botta.

Guión: Tito Insausti y Antonio de Bassi.

Fotografía: Gumer Barreiros.

Vestuario: José Machado (sastrería).

Maquillaje: Casa Fornos.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Hermes Peressini.

Escenografía: Antonio Scelfo.

Montaje: no figura en los créditos.

Intérpretes: Luis Sandrini, Herminia Franco, Eduardo Sandrini, Perlita Mux, Serafín Paoli, Oscar Moreno, Jorge Petrosino, Zully Moreno y Max Citelli.

### ***Azahares rojos (1940)***

Producción: Patria Films.

Dirección: Edmo Cominetti.

Guión: Edmo Cominetti, A. Krasuk y Horacio Varela.

Fotografía: Luis Graciano.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: no figura en los créditos.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Constantino Gaito.

Escenografía: Ricardo J. Conord.

Montaje: no figura en los créditos.

Intérpretes: Mecha Caus, Antuco Telesca, Juan José Piñeyro, Elisa Labardén y Mecha López.

Extra: Zully Moreno.

### ***De Méjico llegó el amor (1940)***

Producción: Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA).

Dirección: Richard Harlan.

Guión: Conrado de Koller y Ariel Cortazzo.

Fotografía: Roque Funes.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: no figura en los créditos.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Alberto Soifer.

Escenografía: Juan Manuel Concado.

Montaje: José Cardella.

Intérpretes: Tito Guizar, Amanda Ledesma, Armando de Vicente, Pepita Muñoz, José Olarra, Margarita Padín, Tito Gómez, Zully Moreno y Adrián Cúneo.

### ***En la luz de una estrella (1941)***

Producción: Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA).

Dirección: Enrique Santos Discépolo.

Guión: Armando y Enrique Santos Discépolo.

Fotografía: Adam Jacko.

Vestuario: no figura en los créditos. Sastrería: Casa Braudo. Pieles: Peletería Suipacha.

Joyas: Trust joyero-relojero.

Maquillaje: no figura en los créditos.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Enrique Santos Discépolo y José Vázquez Vigo.

Escenografía: Juan Manuel Concado.

Montaje: Oscar Carchano.

Intérpretes: Hugo del Carril, Ana María Lynch, María Esther Gamas, Zully Moreno, Aída Sportelli, Carlos Lagrota, Eduardo Sandrini, Antoine Bardot y Adolfo Stray.

### ***Orquesta de señoritas (1941)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Conrado de Koller y Ariel Cortazzo.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: no figura en los créditos. Sastrería: Casa Braudo. Piel: Peletería Orlandini.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Mario Maurano.

Escenografía: Ricardo Rodríguez Remy y José Luis Ocampo.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Niní Marshall, Francisco Álvarez, Pedro Quartucci, Zully Moreno, Victoria Cuenca, Arturo Bamio, Semillita, Julio Renato y Alfredo Porzio.

### ***Los martes, orquídeas (1941)***

Producción: Lumiton.

Dirección: Francisco Mugica.

Guión: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Fotografía: Alfredo Traverso.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: no figura en los créditos.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Francisco Balaguer.

Escenografía: Ricardo Conord.

Montaje: Juan Soffici.

Intérpretes: Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Nury Montsé, Felisa Mary, Mirtha Legrand, Ana Arneodo, Silvana Roth, Zully Moreno, Juan Mangiante y Horacio Priani.

***Papá tiene novia (1941)***

Producción: Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA).

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: León Mirlás.

Fotografía: Roque Funes.

Vestuario: Tuka de Alvarado. Sastrería: Casa Braudo. Joyas: Trust joyero-relojero.

Maquillaje: Salvador Velazco.

Peinados: Ángel Rubio. Peluquería: Casa Combi.

Música: Alberto Soifer.

Escenografía: Juan Manuel Concado.

Montaje: José Cardella.

Intérpretes: Amanda Ledesma, Alberto Bello, Felisa Mary, Aída Luz, Elsa del Campillo, Héctor Quintanilla, Zully Moreno, Pablo Vicuña, Billy Days, Hugo Pimentel y Lidia Denis.

***El profesor Cero (1942)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori).

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Sastrería Casa Braudo. Joyas: Trust joyero-relojero.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Mario Maurano.

Escenografía: Raúl Soldi.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Pepe Arias, Zully Moreno, Osvaldo Miranda, Juan José Piñeyro, Enrique García Satur, Elvira Quiroga, Julio Renato, Baby Correa, Ada Cornaro, Adolfo Linbell, Liana Moabro, Carmen Giménez, Mario Galván y Dolores.

***En el último piso (1942)***

Producción: San Miguel-Interamericana.

Dirección: Catrano Catrani.

Guión: Conrado de Koller y Ariel Cortazzo.



Fotografía: Mario Pagés.

Vestuario: Lisse Lotte (diseño de vestidos). Sastrería: Monterrey. Joyas: Trust joyero-relojero.

Maquillaje: Ricardo Álvarez Lamas. Ayudante: Alicia Gilbert.

Peinados: Vicente Placenti.

Música: George Andreani.

Escenografía: Ralph Pappier.

Montaje: Ulrico Stern.

Intérpretes: Juan Carlos Thorry, Zully Moreno, Miguel Gómez Bao, Adrián Cúneo, Rosita Martín, César Fiaschi, Darío Cossier, Gerardo Fariña, Max Citelli, José Blanco, Ramón Garay y Salvador Sinai.

### ***El pijama de Adán (1942)***

Producción: Lumiton.

Dirección: Francisco Mugica.

Guión: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari sobre argumento de Francisco Oyarzábal.

Fotografía: Alfredo Traverso.

Vestuario: M. Rachel. Joyas: Casa Montseny.

Maquillaje: Berta Gilbert.

Peinados: Juan Magarola. Peluquería: Casa de Combi.

Música: Jean Gilbert.

Escenografía: Ricardo J. Conord.

Montaje: Antonio Rampoldi.

Intérpretes: Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Tilda Thamar, Zully Moreno, Juan Porta, Jorge Salcedo, Liana Moabro, Max Citelli, Julio Renato, Jorge Salcedo y Mary Capdevila.

### ***Fantasmas en Buenos Aires (1942)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Enrique Santos Discépolo.

Guión: Manuel A. Meaños, Marcelo Menasché y Enrique Santos Discépolo.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Mario Maurano.

Escenografía: Raúl Soldi.

Montaje: Rosalino Caterbetti.

Intérpretes: Pepe Arias, Zully Moreno, Carlos Lagrotta, Enrique García Satur, Julio Renato, José A. Paonessa, María Esther Buschiazzo, Chela Cordero y Ramón Garay.

### ***Bajó un ángel del cielo (1942)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Luis César Amadori. Basado en la obra teatral *Bichon*, de Jean de Letraz y Victor Bouchet.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: Sastrería: Casa Braudo. Pieles: Peletería Suipacha.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Mario Maurano.

Escenografía: Raúl Soldi.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Francisco Álvarez, Zully Moreno, Felisa Mary, Pedro Quartucci, Maurice Jouvett, Gladys Rizza, Julio Renato y Adolfo Linvel.

### ***Historia de crímenes (1942)***

Producción: Lumiton.

Dirección: Manuel Romero.

Guión: Manuel Romero.

Fotografía: Alfredo Traverso.

Vestuario: Lisse Lotte. Trajes de Zully Moreno: Jaumandreu. Joyas: Evax. Pieles: Peletería Suipacha.

Maquillaje: Berta Gilbert.

Peinados: Juan Magarola.

Música: Miguel Zepeda.

Escenografía: Ricardo J. Conord.

Montaje: Antonio Rampoldi.

Intérpretes: Narciso Ibáñez Menta, Zully Moreno, Nury Montsé, Severo Fernández, Osvaldo Miranda, Alfredo Jordán, María Esther Buschiazzo, Bernardo Perrone, Amalia Bernabé, Mecha Corbo y Elvira Renet.

### ***Stella* (1943)**

Producción: Pampa Film.

Dirección: Benito Perojo.

Guión: no figura en los créditos. Basado en la novela homónima de César Duayén (Emma de la Barra).

Fotografía: Pablo Taberner.

Vestuario: Leticia Álvarez de Toledo.

Maquillaje: Luis Lang.

Peinados: Delgado.

Música: Paul Misraky.

Escenografía: Gregorio López Naguil.

Montaje: Kurt Land.

Intérpretes: Zully Moreno, Florindo Ferrario, Stella Río, Rafael Frontaura, Hugo Pimentel, María Santos, Guillermo Battaglia, Fernando Lamas, María Parets, Chela Cordero, Carlos Lagrotta, Lydia Denis, Elina Colomer, Lydia Quintana, Liana Moabro y César Blasco.

### ***Su hermana menor* (1943)**

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Enrique Cahen Salaberry.

Guión: Carlos Adén.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: Sastrería: casa Braudo. Joyas: Montseny.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Mario Maurano.

Escenografía: Raúl Soldi.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Silvia Legrand, Zully Moreno, Oscar Valicelli, Santiago Arrieta, Semillita, Herminia Mas.

***Apasionadamente (1944)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Enrique Vico Carré.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Pieles: Peletería Suipacha.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Mario Maurano.

Escenografía: Juan Jacoby Renard.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Pedro López Lagar, Zully Moreno, Susana Dupré, Enrique Chaico, Rafael Frontaura, Ada Cornaro, Maurice Castel y Juan José Piñeyro.

***Dos ángeles y un pecador (1945)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: Modas Chevallier.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Juan Elhert.

Escenografía: Mario Vanarelli.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Pedro López Lagar, Zully Moreno, Fanny Navarro, Florindo Ferrario, Liana Moabro, José Paonessa y Nora Loubet.

***Cristina (1946)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Francisco Mugica.

Guión: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Bert Rosé.

Escenografía: Juan Jacoby Renard.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Esteban Serrador, Alberto Closas, *Blackie*, Berta Moss, Juan José Piñeyro, Alba Castellanos, Domingo Mania, Alcira Guio, María L.Fernández y Fernando Campos.

### ***Celos (1946)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Mario Soffici.

Guión: Tulio Demicheli. Basado en la novela *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: Eduardo Lerchundi. Sastrería: Machado. Joyas: Trust joyero-relojero. Pielés: Peletería Suipacha.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel.

Dirección musical: Guillermo Cases.

Escenografía: Raúl Soldi.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Pedro López Lagar, Zully Moreno, Ricardo Galache, Federico Mansilla, Gloria Bayardo, Carlos Bellucci y Juan José Míguez.

### ***Nunca te diré adiós (1947)***

Producción: Artistas Argentinos Asociados.

Dirección: Lucas Demare.

Guión: Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi.

Fotografía: Francis Boeniger.

Vestuario: no figura en los créditos. Sombreros: Alice Luc.

Maquillaje: Roberto Combi (Jefe de Maquillaje) y Orlando Viloni (maquillador).

Peinados: Jesús García.

Música: Lucio Demare y Juan Elhert.

Escenografía: Germen Gelpi y Enrique Joly.

Montaje: Atilio y Raúl Rinaldi.

Intérpretes: Ángel Magaña, Zully Moreno, Orestes Caviglia, Malisa Zini, Ricardo Galache, José Ruso, Margarita Corona, Alba Mugica, Ricardo Duggan, Julia Sandoval, René Mugica, Pascual Nacaratti y Jeanette Morell.

### ***La gata (1947)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Mario Soffici.

Guión: Tulio Demicheli y Roberto Tálice. Basado en la obra teatral *La gatta (La gata)*, de Rino Alessi.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel. Peluquería Salerno.

Música: Víctor Schlichter.

Escenografía: Jorge Beghé.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Nérida Bilbao, Enrique Álvarez Diosdado, Alberto Closas, Horacio Priani, Tito Graci, Adolfo Linvel, Joaquín Villadeamigo, Blanca Liveratto y Sabina Olmos.

### ***Dios se lo pague (1948)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Tulio Demicheli. Basado en la obra teatral *Deus the pague (Dios se lo pague)*, de Joracy Camargo.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: Jorge de las Longas. Joyas: Irupé. Pielas: Marcel Kummer.

Maquillaje: Instituto Bruno Boval.

Peinados: Vicenta Miguel. Peluquería Salerno y Garrido.

Música: Juan Elhert.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Arturo de Córdova, Zully Moreno, Enrique Chaico, Florindo Ferrario, Zoe Ducós, Federico Mansilla, José Comellas, Amadora Gerbolés, Adolfo Linvel, Mariela Reyes y Aída Villadeamigo.

***La trampa (1949)***

Producción: Lumiton.

Dirección: Carlos Hugo Christensen.

Guión: José Arturo Pimentel y Carlos Hugo Christensen. Basado en la novela *Something nasty in the woodshed* (*Algo horrible en la leñera*), de Anthony Gilbert.

Fotografía: Alfredo Traverso.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: Berta Gilbert.

Peinados: Salvador Mammana.

Música: George Andreani.

Escenografía: Jean de Bravura.

Montaje: Jacobo Spoliansky.

Intérpretes: Zully Moreno, George Rigaud, Carlos Thompson, Juana Sujo, Gloria Ferrandiz, Juan Corona, María Santos, María Esther Buschiazzo, Arnoldo Chamot, Raquel Notar, André Dumont y Mario Caraballo.

***Nacha Regules (1950)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori). Basado en la novela homónima de Manuel Gálvez.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Vestuario: Jorge de las Longas. Pielas: Marcel Kummer.

Maquillaje: María Lassaga.

Peinados: Vicenta Miguel.

Música: Juan Ehlert.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Arturo de Córdova, Eduardo Cuitiño, Enrique Chaico, Bernardo Perrone, Diana Maggi, Federico Mansilla, Blanca Vidal, Gloria Ferrandiz, Zoe Ducós, René Cosa, Nelly Meden y Amalia Sánchez Ariño.

***La indeseable (1951)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Mario Soffici.

Guión: José Ramón Luna.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Jorge de las Longas.

Maquillaje: Alberto Neron.

Peinados: Roberto Rovegno.

Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Carlos Thompson, Eduardo Cuitiño, Pascual Pelliciotta, Pilar Gómez, Nelly Meden, Luis Corradi, José Ruzo, Domingo Mania, Adolfo Linvel, Enrique Jacobino y Guillermo Battaglia.

***Cosas de mujer (1951)***

Producción: Interamericana-MAPOL.

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Ariel Cortazzo y Carlos Schlieper. Basado en la obra teatral *Maître Bolbec et son mari*, de Louis Verneuil.

Fotografía: Vicente Cosentino.

Vestuario: Jorge de las Longas.

Maquillaje: no figura en la copia disponible.

Peinados: no figura en la copia disponible.

Música: Peter Kreuder.

Escenografía: Carlos T. Dowling.

Montaje: José Cardella.

Intérpretes: Zully Moreno, Ángel Magaña, Nélica Romero, Severo Fernández, Josefina Wasserman (Fina Bassar), Carlos Enríquez, Héctor Méndez, Aurelia Ferrer y Esteban Serrador.



### ***Me casé con una estrella (1951)***

Producción: SPA.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori).

Fotografía: José María Beltrán.

Vestuario: Jorge de las Longas. Pielés: Marcel Kummer. Sombreros: Martín Soulés.

Maquillaje: Aída A. Fernández

Peinados: Roley.

Música: Guillermo Cases.

Escenografía: Álvaro Durañona y Vedia.

Montaje: Alfredo Levinsky.

Intérpretes: Luis Sandrini, Conchita Piquer, Pierina Dealessi, Manolo Perales, Francisco López Silva, Héctor Armendáriz, Alberto Barcel, Maruja Lopetegui, José Comellas, Max Citelli, Perla Mux y Zully Moreno (una escena).

### ***La mujer de las camelias (1953)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Ernesto Arancibia.

Guión: Wasen Eisen y Ernesto Arancibia. Basado en novela *La dame aux camélias (La dama de las camelias)*, de Alexandre Dumas hijo.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Horace Lannes. Joyas: Irupé. Pielés: Maximilian. Sombreros: Martín Soulés.

Maquillaje: Bruno Boval.

Peinados: Roberto Rovegno. Peluquería Salerno y Garrido.

Música: Tito Ribero.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: José Serra.

Intérpretes. Zully Moreno, Carlos Thompson, Santiago Gómez Cou, Mona Maris, Nicolás Fregues, Ricardo Argemí, Josefa Goldar, Mario Faig, Jesús Pampín, Hilda Rey, María del Río, Alberto Barcel, Juan Carlos Palma, Liana Moabro y Ana Arneodo.

### ***La dama del mar (1954)***

Producción: Interamericana-MAPOL.

Dirección: Mario Soffici.

Guión: Rafael García Ibáñez y Ramón Luna. Basado en la obra teatral *Frauen fra havet* (*La dama del mar*), de Henrik Ibsen.

Fotografía: Pablo Taberner.

Vestuario: Jorge de las Longas.

Maquillaje: Felipe de Angelis.

Peinados: Antonio Delgado.

Música: Juan Elhert.

Escenografía: Carlos T. Dowling.

Montaje: Nicolás Proserpio y Vicente Castagno.

Intérpretes: Zully Moreno, Alberto Closas, Mirtha Torres, Ernesto Bianco, Nina Briand, Fernando Labat, Carlos Cotto, Jesús Pampín, Jacques Arndt, Liana Moabro, Juan Alighieri y Roberto Airaldi.

### ***La calle del pecado (1954)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Ernesto Arancibia.

Guión: Wassen Eisen y Ernesto Arancibia.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Irupé. Joyas: Casa Ricciardi. Pielas: Maximilian.

Maquillaje: María Lassaga.

Peinados: Vicenta Miguel. Peluquería Salerno y Garrido.

Música: Tito Ribero.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Santiago Gómez Cou, Alberto de Mendoza, Jacinto Herrera, Florindo Ferrario, Mariano Vidal Molina y Sofía Bozán.

### ***El barro humano (1955)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori). Basado en la obra teatral homónima de Luis Rodríguez Acassuso.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Horace Lannes. Joyas: Ricciardi. Pielas: Maximilian. Sombreros: Martín Soulés.

Maquillaje: Orlando Vilone.

Peinados: Roley.

Música: Tito Ribero.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Carlos López Monctezuma, Juan José Míguez, Jorge Salcedo, Nelly Panizza, Felisa Mary, Héctor Calcaño, Ricardo Galache, Domingo Sapelli, Mario Lozano, Gloria Ferrandiz y Luis Sandrini (cameo).

### ***El amor nunca muere (1955)***

Producción: Artistas Argentinos Asociados.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Pedro Miguel Obligado, Martín de San Vicente y Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori).

Fotografía: Francis Boeniger.

Vestuario: Inés Gutiérrez.

Maquillaje: Roberto Combi.

Peinados: Teresa Miguel.

Música: Tito Ribero.

Escenografía: Mario Vanarelli y Germen Gelpi.

Montaje: Atilio Rinaldi y Ricardo N. Nistal.

Intérpretes: Zully Moreno, Mirtha Legrand, Tita Merello, Carlos Cores, Alfredo Alcón y Duilio Marzio.

### ***Amor prohibido (1958)***

Producción: Argentina Sono Film.

Dirección: Luis César Amadori, más una secuencia a cargo de Ernesto Arancibia.

Guión: Ulyses Petit de Murat. Basado en la novela *Anna Karenina*, de León Tolstoi.

Fotografía: Antonio Merayo.

Vestuario: Horace Lannes. Joyas de Zully Moreno: Ricciardi. Pielas: Maximilian.

Maquillaje: María Lassaga.

Peinados: Roberto Rovegno.

Música: Tito Ribero.

Escenografía: Gori Muñoz.

Montaje: Jorge Garate.

Intérpretes: Zully Moreno, Jorge Mistral, Santiago Gómez Cou, Beatriz Taibo, Susana Campos, Xenia Monti, Pedro Laxalt, Pepita Meliá, Francisco López Silva y Elsa del Campillo.

## **9.2. Filmografía de Zully Moreno en México**

### ***María Montecristo (1951)***

Producción: Filmex-Gregorio Walerstein.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori). Basado en la obra homónima de Grisha Malinin.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Vestuario: no figura en los créditos.

Maquillaje: Margarita Ortega.

Peinados: María Salazar

Música: Galdino Samperio.

Escenografía: Jorge Fernández.

Montaje: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Zully Moreno, Arturo de Córdova, Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Jorge Reyes, Dolores Tinoco, Felipe Montoya, Eduardo Arozamena, Manuel Dondé y Pepito Martínez.

### ***Tierra baja (1951)***

Producción: Cinematográfica Oaxaca.

Dirección: Miguel Zacarías.

Guión: Miguel Zacarías. Basado en la obra teatral *Terra baixa*, de Àngel Guimerà.

Fotografía: Ignacio Torres.

Vestuario: Cinemoda. Diseño del traje de novia: Valdiosera. Trajes de Luis Aldás: “La Principal”.

Maquillaje: Elda Loza.

Peinados: Bertha Chiu.

Música: Manuel Esperón.

Escenografía: Luis Moya.

Montaje: José Bustos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz, Zully Moreno, Luis Aldás, Gustavo Rivero, Julio Villarreal, Bárbara Gil, Luis Mussot, Enriqueta Lavat, Kika Meyer, Ángel Infante, Salvador Lozano y Chel López.

### ***Historia de una pasión/Pecado (1951)***

Producción: Gregorio Walerstein.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Luis César Amadori. Basado en la obra teatral *La cortina verde*, de Julio Dalmás.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Vestuario: ilegible en la copia disponible.

Maquillaje: ilegible en la copia disponible.

Peinados: ilegible en la copia disponible.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jorge Fernández.

Montaje: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Zully Moreno, Roberto Cañedo, Chucho Martínez Gil, Rebeca Iturbide, Dolores Tinoco, Aurora Walter y Sergio Prado.

### **9.3. Filmografía de Zully Moreno en España**

#### ***Madrugada (1957)***

Producción: M. G. Martín para Producciones Benito Perojo.

Dirección: Antonio Román.

Guión: Antonio Román y Luis Marquina. Basado en la obra teatral homónima de Antonio Buero Vallejo.

Fotografía: José Aguayo.

Vestuario de Zully Moreno y María del Carmen Díaz de Mendoza: Pedro Rodríguez.

Maquillaje: Carmen Martín.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Cristóbal Halfter.

Escenografía: Enrique Alarcón.

Montaje: Antonio Ramírez.

Intérpretes: Zully Moreno, Luis Peña, Antonio Prieto, María del Carmen Díaz de Mendoza, Manuel Díaz González, María Francés, María Isabel Pallares, Dolores Villaspesa, Mara Cruz, José Luis López Vázquez y Javier de Loyola.

### ***La noche y el alba (1958)***

Producción. Eurofilm-Radio Film SAE.

Dirección: José María Forqué.

Guión: José María Forqué.

Fotografía: Cecilio Paniagua.

Vestuario: Cornejo. Asesor de vestuario: Rafael Richart. Vestuario de Zully Moreno y Rosita Arenas: Pertegaz.

Maquillaje: José María Sánchez.

Peinados: no figura en los créditos.

Música: Isidro Maiztegui.

Escenografía: Gil Parrondo y José Alguero.

Montaje: Julio Peña.

Intérpretes: Francisco Rabal, Zully Moreno, Antonio Vilar, Rosita Arenas, Marta Mandel, Manuel Aleixandre, Miguel Gil de Avallé y Rafael Bardém.

### ***Una gran señora/Abril en Portugal (1959)***

Producción: Producciones DIA.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Gabriel Peña (seudónimo de Luis César Amadori), Luis Marquina y Víctor Ruiz Iriarte. Basado en la obra teatral *Una gran señora*, de Enrique Suárez de Deza.

Fotografía: José Aguayo.

Vestuario femenino (a excepción de los modelos de Isabel Garcés): Pedro Rodríguez.

Sastrería: Humberto Cornejo.

Maquillaje: José Ruiz.

Peinados: María Luisa R. Reina.

Música: Guillermo Cases.

Escenografía: Enrique Alarcón.

Montaje: Antonio Ramírez.

Intérpretes: Zully Moreno, Alberto Closas, Isabel Garcés, Ivette Lebón, Jesús Tordesillas, José Luis López Vázquez y Manuel Díaz González.

***Un trono para Cristy/Una estafa fabulosa (1960)***

Producción: Coproducción PROCUSA-Antares Films-TECISA-Germania Film.

Dirección: Luis César Amadori.

Guión: Luis Marquina y Luis de los Arcos. Basado en la obra teatral *Un trono para Cristy*, de José López Rubio.

Fotografía: Antonio Ballesteros.

Vestuario: Pedro Rodríguez

Maquillaje: Carmen Martín.

Peinados: no figura en la copia disponible.

Música: Guillermo Cases.

Montaje: Julio Peña.

Intérpretes: Christine Kauffman, Zully Moreno, Dieter Borsche, Ángel Aranda, Mercedes Muñoz San Pedro, Peter René Corner e Ingrid Ahrenes.