

Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo

Mariano Mestman*

—“As xentes non se interesan por nada”

—“Non, hom, non. Están ocupadas con iso do cine sonoro”¹

El proceso inmigratorio ocupó un lugar decisivo en la constitución de la nación y la sociedad argentina moderna. Durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, las migraciones del “viejo” continente fueron constantes, destacándose por su importancia cuantitativa las procedentes de Italia, en primer lugar, y España, a continuación, con una distancia grande respecto de los otros países. Según los censos del período, en 1895 aproximadamente el 20% del total de inmigrantes residentes en Argentina eran españoles y en 1914 el 35%; año este último en que casi el 30% de la población total del país era de origen extranjero. En términos más generales, entre 1857 y 1939 los españoles representaron más del 30% de la inmigración en la Argentina. Si entre 1900 y 1914 la inmigración española había superado por primera vez a la italiana, fue entre 1920 y 1930 cuando se dio la mayor proporción de entrada de españoles, siendo casi el 70% de la inmigración total². De allí en adelante nuevos contingentes —menores que los anteriores— continuaron llegando a la Argentina.

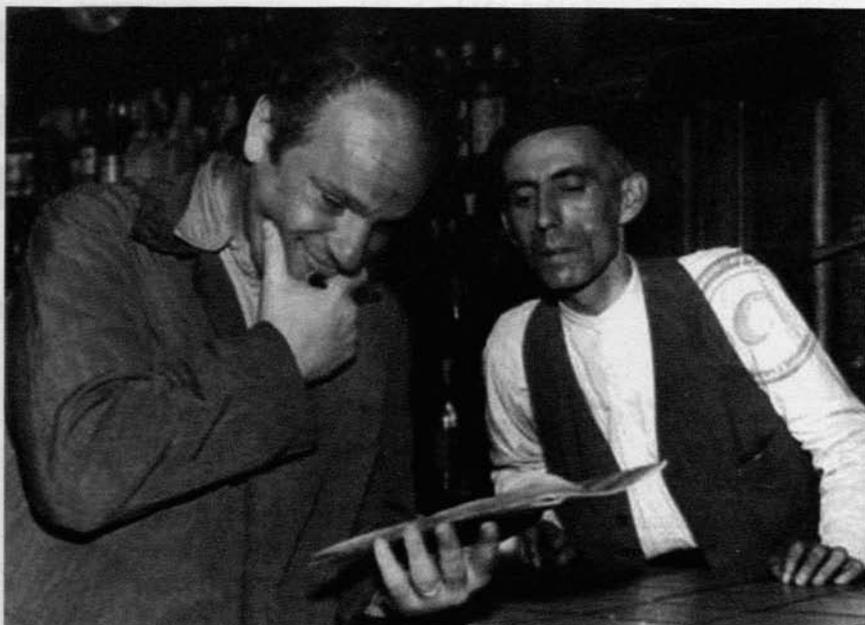
Ese proceso significó una notable influencia política, social y cultural. Junto a la masiva migración por cuestiones económicas y sociales, que configuró los contingentes de trabajadores que llegaron a la Argentina entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, hubo un sector de inmigrantes que se insertó en el medio intelectual y profesional, y tuvo una significativa actividad en el desarrollo de la producción cultural.

En este sentido, actores, productores, técnicos y directores aportaron al medio cinematográfico argentino desde temprano y a lo largo de una historia que los reencuentra —en particular a los primeros— en las últimas décadas, en función de las demandas contractua-

* **MARIANO MESTMAN** es Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid y docente e investigador de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos de historiografía cultural y cinematográfica en libros colectivos de museos y festivales (como MoMA o Pesaro) y en revistas especializadas como *Cinemas* (Río de Janeiro), *New Cinemas* (Londres), *Kilómetro 111* (Buenos Aires), *Litterature d'America* (Roma), *Secuencias* (Madrid), *Voces y Culturas* y *Film-Historia* (Barcelona), entre otras. El presente artículo forma parte de una investigación más amplia sobre la representación del inmigrante español en el cine latinoamericano.

¹ Diálogo entre dos paisanos gallegos en una viñeta firmada por “Castelao” publicada en *Galicia*, revista mensual del Centro Gallego de Buenos Aires, diciembre de 1941.

² La mayor parte de estos datos proviene de Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina* (Barcelona, Crítica, 2001), p. 85. La autora, a su vez, los recoge de los censos nacionales.



Fernando Iglesias
"Tacholas" (derecha)
junto a Marcos
Zucker.

les de las coproducciones. Pero más allá de esto, se trata de una presencia para nada menor en toda la historia del cine argentino, cuyos recorridos a veces sinuosos se extienden por distintas épocas y en algunos casos a lo largo de años y décadas. Aunque su reconstrucción excede los alcances de estas notas, podríamos recordar en esta introducción (y sólo como ejemplos de lo antedicho) al productor Miguel Machinandiarena y los estudios San Miguel, en torno a quienes pudieron cruzarse a comienzos de la década del cuarenta en Buenos Aires los caminos de una escritora franquista como Pilar de Lusarreta y de la directora de la *Guerrilla del Teatro republicana*, María Teresa León³; así como a los directores Luis José Bayón Herrera y Benito Perojo⁴, al prolífero escenógrafo Gori Muñoz⁵ o a actores como Enrique Muño o Fernando Iglesias, alias "Tacholas", entre muchos otros.

³ La referencia corresponde a Héctor R. Kohen, "Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política", en Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, 1933/1956, Volumen I*, (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 359-360.

⁴ Sobre Bayón Herrera volveremos a propósito de sus películas. Si bien Perojo pasó sólo algunos años en la Argentina (1942-1948), colaborando con productoras como Pampa Film y Argentina Sono Film, a su regreso a España estableció fuertes puentes para el ingreso a la península de actores y directores argentinos y latinoamericanos y para la difusión de "estrellas" españolas en América Latina. Sobre Benito Perojo entre España y Argentina, véase: María Ruido, "La máquina retórica. Construcciones de género, asimilaciones y resistencias en las cinematografías española y argentina de los años 40 y 50", en Diana Wechsler y Yayo Aznar, *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural, 1898-1950* (Buenos Aires, Paidós, 2005), pp. 88-95.

⁵ Gori Muñoz llegó a Buenos Aires en 1939 en el famoso caso del vapor *Massilia*. El barco se dirigía a Chile con casi un centenar de refugiados. Pero cuando se detuvo en el puerto de Buenos Aires, un amplio movimiento de solidaridad encabezado por Natalio Botana, director del diario *Crítica*, consiguió la residencia en la Argentina para varios artistas e intelectuales. Así, Gori Muñoz trabajó primero en la editorial *Atlántida* para ingresar luego en los estudios cinematográficos Baires y finalmente en los ya referidos estudios San Miguel, donde muchos técnicos y artistas españoles se insertaron en los años sucesivos gracias a sus gestiones. Véase Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, pp.132 y 145.

Puede dar una dimensión de la inserción de estos últimos en el medio cinematográfico argentino la referencia que vincula, "casual pero sintomáticamente", la muerte de Enrique Muñío con el fin del período clásico del cine argentino⁶. O el lugar clave ocupado por "Tacholas", que llegado a la Argentina hacia 1929, durante tres décadas (desde 1960 hasta fines de los años ochenta) tuvo a su cargo la puesta en escena de distintos personajes españoles en películas argentinas, al tiempo que mantuvo una estrecha y activa relación con los núcleos más dinámicos de la colectividad de Buenos Aires y con referentes intelectuales también residentes como Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, líder del autonomismo galleguista en el país durante la primera mitad del siglo XX.

Pero además de esta presencia directa de españoles en la producción cinematográfica local, el fenómeno migratorio se vio reflejado en la pantalla grande a través de algunas de sus facetas o de "historias" que intentaron dar cuenta, de modo más explícito o alusivo, de los vaivenes de su inserción en la sociedad argentina, principalmente la porteña. Historias que se remontan a los comienzos, a la presencia del inmigrante en el conventillo, lugar de cruce de tradiciones, costumbres y lenguas (y de gestación de los decires *cocoliche*), que el cine incorpora del sainete y el grotesco teatral. En los orígenes del período sonoro, por ejemplo, encontramos su presencia entre los miembros mayores de la familia protagónica de *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933), personajes representados en su tradición con los modos del sainete más popular, frente a la vinculación y "apertura" de sus hijos a los símbolos de la modernidad urbana (el tango, el fútbol y el cine). Hacia fines de la década, la pervivencia de este género se observa asimismo en los personajes del gallego y el italiano amigos de la familia porteña de la comedia familiar o burguesa *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939)⁷.

Por la importancia histórica del período en que alcanzó desarrollo y su lugar en la configuración de un particular imaginario, del conjunto de la producción del cine argentino sobre el inmigrante español nos detendremos en un caso singular del período *clásico*: Cándida, un personaje que incorpora y (re)configura el *estereotipo* de la mucama gallega en el medio porteño y, por extensión, de un tipo particular de inmigrante español en la Argentina.

Niní Marshall y la construcción del personaje entre la radio y el cine (1935-1941)

Al igual que Libertad Lamarque, Tita Merello, Luis Sandrini, Pepe Arias o Hugo del Carril, entre los principales, Niní Marshall (María Esther Traverso) fue uno de los grandes nombres del cine sonoro argentino en sus primeras décadas y tal vez —como observó Paranaguá— la "única actriz que puede figurar por mérito propio entre los cómicos latinoamericanos



Libertad Lamarque

⁶ "El 24 de junio de 1956 murió Enrique Muñío. La desaparición de un actor tan hegemónico delimita casual pero sintomáticamente el fin de una era, la de la industria, los modelos genéricos y las estrellas de brillo indiscutible". (Claudio España, "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro", en Claudio España [dir.], *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, 1933/1956, Volumen I*, p. 58)

⁷ Véase Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino, volumen I, La época de oro* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998), p. 76; y Claudio España, "El modelo institucional", pp. 128-129.



Luis Sandrini

de primera línea”⁸. Hacia 1940, de hecho, se constituye en la nueva estrella nacional con el estreno de cuatro películas y contratos con los tres grandes estudios del momento: Lumiton, EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) y Argentina Sono Film⁹.

Proveniente de un ambiente filial con inquietudes culturales e intelectuales, y luego de dificultades personales en su primer matrimonio —que recordaría como su “catástrofe sentimental y económica”—, se inició en la crítica de espectáculos con una columna denominada “Alfilerazos” y firmada con el seudónimo Mitzi en la importante revista *Sintonía*, y hacia 1934 comenzó a desplegar su iniciativa en el programa

radial “La Voz del Aire” como la “cancionista internacional” Ivonne D’Arcy; un personaje que junto a otros de su propia creación le permitieron desarrollar el oficio de la imitación que caracterizaría su producción posterior en la radio y el cine, ya con el nombre de Niní Marshall.

Así, en sus primeros films de fines de la década del treinta irrumpen los dos personajes de origen radial más destacados de su creación: Cándida y el aún más popular Catita (Catalina Pizzafrola), que dirigido por Manuel Romero recorrería la pantalla grande durante toda la década del cuarenta y no sería ajeno tampoco al fenómeno migratorio, porque si bien Catita no es una inmigrante, su ascendencia italiana constituye un elemento central de su figura¹⁰.

En simultáneo con el despliegue de este personaje, la actriz consigue delinear la versión cinematográfica de Cándida a partir de los tres films iniciales dirigidos por el español Bayón Herrera en esos mismos años: *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940) y *Cándida millonaria* (1941)¹¹.

⁸ Paulo Antonio Paragua, “América Latina busca su imagen”, en Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (coords.), *Historia General del Cine Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina* (Madrid, Cátedra, 1996), p. 266.

⁹ Para cada uno de ellos compuso un personaje: Catita, Cándida y Niní (este último con variadas caracterizaciones), respectivamente. Por otra parte, como señala Raúl Etchelet respecto del alcance de los “productos Marshall” en aquellos años, tal vez como complemento de su popularidad radial y luego cinematográfica: “Por aquel tiempo, unas muñecas vestidas con los modelitos de Catita y de Cándida se vendieron con gran éxito en Tiendas La Piedad, allá por 1937. Otro tanto ocurrió con unos discretos pañuelos de 0,75 promocionados como los pañuelos Cándida (...) Marshall es toda una marca, productores y empresarios observan sus movimientos”. Raúl Etchelet, *Niní Marshall. La biografía*, (Buenos Aires, La Crujía, 2005), p. 103.

¹⁰ Primero bajo la productora Lumiton y después Argentina Sono Film, Catita aparece en *Mujeres que trabajan* (1939) como personaje secundario, para luego desarrollarse en *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1939/1940), *Luna de miel en Río* (1940), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *La Navidad de los pobres* (1947), *Porteña de corazón* (1948) y *Mujeres que bailan* (1949). Y a su regreso del “exilio” en México, realizó *Catita es una dama*, dirigida por Julio Saraceni en 1956.

¹¹ Luego sería dirigida por Enrique Santos Discépolo (*Cándida la mujer del año*, 1943) y por Luis César Amadori (*Santa Cándida*, 1945), para ser “clonada” posteriormente en México, Cuba y España. La noción de “clonación” utilizada por Domingo Di Núbila (*Historia del cine argentino, volumen 1, La época de oro*, p. 268) da cuenta del alcance del fenómeno a nivel iberoamericano. Así, en México realizó: *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949); *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950); *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951); *Una gallega en La Habana* (René Cardona, 1955, en coproducción con Cuba). Y en España: *Yo no soy la Mata Hari* (Benito Perojo, 1949).

Podría decirse que si bien Cándida debuta en radio Municipal en junio de 1935 en su doble función cómica y de venta de productos de los patrocinadores del programa "El chalet de Pipita", Marshall venía trabajando el personaje desde su propia niñez y adolescencia, imitando a Francisca Pérez, la empleada doméstica de su casa paterna, que en realidad había nacido en León, pero —según afirmaba— "con todas sus características, era una auténtica gallega". Una apreciación de la actriz que remite a la generalizada extensión del gentilicio de gallego al conjunto de los inmigrantes españoles, cuestión que se vincula sin duda al alto porcentaje de peninsulares originarios de dicha región entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, cercano al 50% del total. Inmigrantes principalmente provenientes de aldeas campesinas de Galicia que en la Argentina se instalaron en ciudades como Buenos Aires.

De este modo, las primeras películas de la serie Cándida, aunque realizadas en una coyuntura en que dicho flujo migratorio había disminuido en su magnitud, remiten a la experiencia histórica de esas grandes migraciones masivas hacia la Argentina, a esas primeras dos décadas del siglo XX en que la sociedad porteña constituía una rica fuente donde las más diversas lenguas y dialectos resonaban y se mezclaban en las calles.

Detengámonos, entonces, en la trilogía de Bayón Herrera, donde el fenómeno migratorio es representado o aludido de modo recurrente: desde la inicial llegada del barco donde resuenan melodías del viejo continente o el pasaje del personaje por el Hotel de Inmigrantes en el inicio mismo de *Cándida* (1939), hasta la imagen (visual y sonora) final de *Cándida Millonaria* (1941), en la que la cámara encuadra a la protagonista, su marido Marcial y el amigo de éste, Benito, los tres inmigrantes gallegos ya integrados en la sociedad argentina.

En aquellas primeras escenas del primer film, descendiendo (literalmente) del barco y en su paso por los trámites migratorios, el personaje despliega los rasgos gestuales, lingüísticos que caracterizarán en adelante su comicidad, mientras se va configurando en *estereotipo* y es ubicado en el lugar del "otro". Se trata del establecimiento de una alteridad construida históricamente y reconocida públicamente como tal, y que en las tres películas (con variantes) se reactualizará con recurrentes episodios dominados por la burla a la (supuesta)

Cándida (Luis Bayón Herrera, 1939)



inocencia o a las costumbres que distinguen su origen foráneo del hábitat de la ciudad moderna, y que se hace visible en la ropa, los modos de circular o los usos del lenguaje.

En la primera escena, ya su presentación ante la oficina de migraciones en el puerto da cuenta de esa experiencia "otra" (aldeana, campesina, mostrada en su ingenuidad ante el orden "civilizatorio", institucional-ciudadano), en particular al intentar precisar el lugar de dónde proviene: "Delucho del Riva, que viene a quedar pasando la ría, a junto al muelle de pescadores, cerca de la casa de Loredó, frente al costado de... pasando la casa del tío de Antonio. ¿No se lo acuerda? Enfrente de la ferretería de la tía Presentación, mismamente ahí está mi casa. ¿Sabe cuál le digo?"¹².

Y ante la pregunta del oficial de aduana sobre "qué viene a hacer", Cándida se presenta en su humilde anhelo de "ganar 40 pesos, casa y comida (...) y salida los domingos"; es decir, la inicial identificación de un oficio frecuente entre las mujeres inmigrantes gallegas arribadas a la Argentina,¹³ recurrente en formas teatrales previas y contemporáneas y ya establecido en su popular personaje radial cuatro años antes, la mucama del chalet de Pipita, cuyos rasgos icónicos, antes que en el cine, se difundieron en las revistas de circulación masiva, como en aquella página completa que a fines de 1935 le dedicó el suplemento de fotograbado de la revista *Antena*, donde aparece retratada en su uniforme, sus posturas y con sus grandes cejas y labios marcados bajo el pañuelo que cubre su cabeza¹⁴.

Pero la configuración cinematográfica del inmigrante español en la serie *Cándida* involucra también a otros personajes con los que se hacen presentes caracterizaciones pero también empleos u ocupaciones particulares así como ciertos tópicos (tampoco ajenos al género) como los referidos a la honradez, el ahorro, el trabajo o el ascenso social.

Por ejemplo, Jesús (Augusto Codecá), novio y luego marido de la protagonista en *Cándida* y *Los celos de Cándida*, se presenta en el primer film en la casa del doc-

Cándida (Luis Bayón Herrera, 1939)



¹² Y la confrontación entre la experiencia campesina (de la que proviene) y la sensibilidad urbana (a la que arriba) se refuerza inmediatamente cuando en su cama del Hotel de Inmigrantes sueña con su tierra, el campo, los animales, y al día siguiente experimenta (pareciera que por primera vez) el *sbock* urbano de la imagen de la multitud, el ruido de la gente, los coches y el andar en tranvía.

¹³ Probablemente una opción privilegiada por su experiencia previa (de origen) en las labores domésticas y porque la casa y la comida garantizaba la posibilidad de ahorro, sea para acumulación propia o envío a la familia en Galicia.

¹⁴ "La galleguita recién venida de su terruño y que trabaja de mucama en ese lujoso y confortable chalet, está animada expresivamente por la eficaz *deseuse* Nini Marshall, quien ágilmente y sin torpes rebuscamientos ha hecho de ella una singular creación". En *Revista Antena* (Buenos Aires, 21/12/35), citado en Raúl Etchelet, *Nini Marshall. La biografía*, pp. 40-41. Según este autor, estos textos que acompañaron las ocho fotos de la nota de *Antena* habían sido escritos por la propia actriz.

tor Sánchez (Juan Carlos Thorry), donde ella se emplea, para tomar el pedido del almacén. En el jugoso diálogo que mantienen en la cocina, donde ambos personajes despliegan su comicidad, se (re)conocen —aún marcando “distinciones”— en su común origen gallego y establecen un vínculo que los conducirá luego a la relación matrimonial. Hacia el final, el dinero que con mucho esfuerzo (según se sobrentiende) consiguió ahorrar Jesús con su trabajo para comprar su propio negocio (una lechería), tendrá que prestarlo (postergando así el proyecto) por pedido de Cándida para saldar las deudas del patrón de ésta (deudas producto de la ambición de su nueva esposa que “desplazó” a la primera, difunta, y a la misma Cándida que había ingresado a cuidar a los niños). Cuando el doctor consiga su propio dinero para devolver el préstamo y se entere que provenía de su empleada (y no de otro colega, como hasta allí había creído), la recompensará con el doble de la suma.

Más allá de la centralidad ocupada por estos enredos en la historia o de la primacía de la armonía social entre patrones y empleados en ese ámbito doméstico, aquí aparece una primera alusión al paso de ese inmigrante recién llegado, Jesús, de su condición de empleado al de dueño del almacén a través de lo ahorrado en su trabajo.

La película siguiente, *Los celos de Cándida* (1940), se inicia con el viaje de bodas de Jesús y Cándida, en el tren que los lleva a Mar del Plata, destino turístico privilegiado del sector social que representan. Allí conocen a un paisano, pero no gallego sino madrileño,¹⁵ un personaje singular, pintoresco, un artista que tuvo a su cargo una compañía de teatro en su momento, pero que luego se vino a menos. Este hombre, don Juan, los conducirá al casino y les enseñará el juego de la ruleta, en el que Cándida tendrá suerte y ganará una pequeña fortuna que le permitirá comprar, a su regreso, una casa de pensión de huéspedes que llamarán, por supuesto, “La Cándida. Pensión española”. Si bien en este caso se trata del ascenso vía la fortuna, por la suerte y no por el trabajo, en realidad el dinero ganado en la ruleta viene a completar el que ya habían ahorrado previamente para poder establecer una pensión que de hecho es humilde (“sin calefacción y con agua caliente el primer y tercer sábado de cada mes”, como afirma la protagonista) aunque plena de “sinceridad”.

Por su parte, el personaje de don Juan asume algunos rasgos del pícaro, el vivillo, aunque de un tipo particular caracterizado por su simpleza y bondad. Es un artista, un bohemio, desocupado pero que no parece demasiado preocupado en buscar trabajo, y al que, por la amistad establecida en el viaje a Mar del Plata y ante sus dificultades, la pareja le permite instalarse en una cama en habitación compartida de la pensión. Claro que a cambio —y luego de una serie de enredos con embrujos de manosanta de por medio— Cándida, le pedirá a don Juan que la ayude a convertirse en artista famosa para así reconquistar a Jesús que está interesado por una huésped italiana, estrella de la radio. Mientras don Juan le enseña los oficios de la actuación y “moldea” su postura, presentación y lenguaje, otra inquilina le enseña a cantar. Y así, en un concurso de nuevos valores en la radio, patrocinado por algún producto de limpieza de la época, interpretando “La paloma mensajera”,

¹⁵ Aunque “aquí todos somos gallegos”, afirma el hombre, remitiendo a la utilización del americanismo para nombrar a todos los españoles. “Y a mucha honra”, contesta Cándida, reafirmando el valor positivo de su identidad originaria. Al mismo tiempo, en esa escena inicial (en el salón comedor del tren, en una mesa que comparte la pareja con este paisano y una inmigrante lituana, origen que Cándida en su ignorancia no identifica y al pasar resuelve con “italiana”), se afirma por un lado el tópico del “crisol de razas” en la composición de la Argentina del siglo XX, mientras por el otro se refuerza la identificación de la protagonista con el lugar del otro, donde la ubican las risas y comentarios del resto de los pasajeros ante el desplazamiento torpe, la extraña vestimenta y el hablar vulgar. Algo similar ocurrirá en una escena posterior en la playa marplatense en relación con la ropa de baño anticuada de Cándida y Jesús, que en toda su ingenuidad no entienden de qué se trata o se asombran de la poca ropa del resto de los veraneantes.

Cándida consigue un espectacular contrato que la proyecta en revistas y le permite el ingreso en el *star system* radiofónico. Luego de la inversión de los celos (ahora del marido hacia ella), por supuesto el final es de reconquista, de reconciliación de la pareja con un bebé en camino incluido. Aquí también se alude, entonces, al ascenso social. Incluso el ascenso “profesional” de Cándida en la radiofonía¹⁶—aún cuando precipitado—, además de aludir a su propia biografía (de estrella radial), puede considerarse también análogo al ascenso económico.

Pero el film que más elementos trabaja en relación con el proceso migratorio es, sin duda, *Cándida Millonaria* (1941), donde lo dramático asume una mayor presencia aunque convive con la comedia, y la trama resulta más rica y compleja que en los otros casos, aún cuando el argumento¹⁷ y el registro en que se resuelve no se distancia mayormente de la sensiblería típica de los productos del género.

Cándida expone sus inconfundibles rasgos de comicidad (los gestos, el habla, el tono, la pronunciación) desde la primera escena en la tienda al tiempo que despliega las primeras referencias al fenómeno migratorio que se desarrollarán a lo largo de la película. Con sus escasos recursos compra allí unas castañas asadas para la Nochebuena (porque no le alcanza para más), y luego de discutir desde su característica terquedad con el empleado de la tienda, explicita la “morrña”¹⁸ ya sobreentendida en la compra de las castañas: “tan lejos estoy de los míos”.

Condensada en la pareja protagónica, Cándida y don Marcial, y en el amigo de este último, Benito, la representación de los inmigrantes gallegos alcanza mayor variedad y riqueza que en casos anteriores. Marcial y Benito emigraron juntos de Galicia buscando un futuro mejor en la Argentina; y trabajaron con sacrificio desde su mismo arribo. Pero mientras el primero se convirtió en empresario y dirige una fábrica de medias, el segundo, aunque con una posición aparentemente desahogada, sigue trabajando sin haber alcanzado un ascenso similar. Su amistad, por supuesto, supera la nueva diferencia económico-social (de status, de clase) entre ellos, ya que a partir de su reencuentro—casual, al inicio del film— será sostenida en los recuerdos y la afinidad, producto de su misma cultura originaria y su experiencia primera en la nueva tierra¹⁹. De algún modo, esa común identidad de inmigrante que

¹⁶ El camino a la fama a través del mundo de la radio había sido trabajado en el cine en años previos, por ejemplo en *Idolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), la primera película argentina con tema radial según constatan Raúl Manrupe y Alejandra Portela en *Diccionario de films argentinos* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), p. 297. También en *Melodías porteñas* (Luis Moglia Barth, 1937).

¹⁷ La historia es la de una mucama (Cándida) que ingresa a trabajar la víspera de Navidad en la casa de un empresario viudo de buen corazón (Marcial), al que conoce en la misma Nochebuena en que la hija y el yerno de éste (que viven con él) salen a cenar con amigos. Así, tras “descubrir” que ambos son gallegos, de zonas vecinas (“pueblos bañados por las mismas rías”), el patrón la invitará a sentarse a la mesa para cenar juntos. Luego se casarán, contra la voluntad de la hija de Marcial, y tendrán que aceptar la distancia que ésta impone hasta que finalmente el reencuentro (con embarazo de Cándida incluido) se da por la aceptación de la hija a la nueva esposa del padre, luego que Cándida vendiese las joyas que en cada puerto del viaje de bodas Marcial le había obsequiado para con ese dinero “comprar” las cartas comprometedoras con que un ex novio de la chica la chantajea.

¹⁸ Tanto la música como la representación de sensaciones cercanas a la “morrña”, funcionan en los tres films como recursos para aludir a la tierra natal, Galicia.

¹⁹ Una cuestión presente también en varios sainetes en los que el retrato de un comerciante con avaricia cedia “a la comprensión humana de lo que había sido su trabajo duro para llegar a algo desde sus orígenes muy humildes, y a la conmiseración hacia otros inmigrantes galaicos que no habían conquistado el ascenso social”. Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)” (*Estudios Migratorios Latinoamericanos*, año 14, n° 42, 1999), p. 92. Aunque en el film en cuestión se trata más de una relación de amistad que de conmiseración.

tuvo que trabajar duro en sus comienzos (aludida un par de veces en el film²⁰) funciona como sustrato a partir del cual el empresario Marcial puede reconocer la difícil condición de sus propias empleadas,²¹ así como incluso decidir casarse con su mucama con el aval de su amigo pero contra la voluntad de su propia hija.

La escena del (re)conocimiento de Marcial y Cándida en su común galleguidad, que termina por acercar la distancia social entre ambos,²² es rica en alusiones a la tierra natal e incorpora referencias a los inmigrantes italianos, primero, y españoles, luego, que habitan el conventillo contiguo a la casa del empresario. En un contrapunto entre el espacio comunitario de aquel y la soledad de Marcial esa noche en su casa, al principio resuena una melodía italiana que la mucama Cándida señala como proveniente de la casa contigua, y luego se escuchan las gaitas y la muñeira que ambos bailan en la cocina cuya ventana da al citado conventillo.

Aunque en esa escena pareciera también jugarse un contrapunto entre esos dos espacios (el conventillo contiguo y el baile con las vestimentas típicas, por un lado; el departamento moderno de don Marcial, por otro) que podría remitir a cierta "progresión" en la caracterización del personaje en los tres films de Bayón Herrera, señalando este último una adecuación del extranjero al entorno,²³ nos parece que el eje está puesto en la referida tensión entre el espacio colectivo y festivo vecino y la soledad de Marcial, que sólo se "resuelve" con la compañía (en la cena y en el baile) de Cándida.

En este sentido, a lo largo del film se observa una distancia entre, por un lado, la tradición en común que ponen en escena de modo directo o alusivo los gallegos Marcial, Cándida y Benito—incluso más allá de la situación social de cada uno o del diverso "acriollamiento" que puede observarse en diferencias más o menos sutiles en el lenguaje—y, por otro, los elementos que remiten a los "nuevos tiempos" depositados en los personajes (argentinos) más jóvenes.



Programa de mano de *Casamiento en Buenos Aires* (Manuel Romero, 1940)

²⁰ Por ejemplo, en una importante escena cuando luego del reencuentro Benito visita por primera vez la casa del empresario Marcial y se asombra por el ascenso social conseguido, recuerda cuando cruzaron el océano para hacer dinero y no tenían ni un peso.

²¹ En una de las primeras escenas, firmando cheques en su escritorio, escucha un bullicio que proviene del fuera de campo, y al enterarse es que se trata del festejo de las trabajadoras en los talleres contiguos por el pago de aguinaldos, reflexiona: "Nunca terminaremos de pagarles la alegría que les quitamos al encerrarlas en los talleres".

²² Una distancia contrastada de modo interesante ya que por un lado se remarca al inicio de la escena cuando Cándida, arrodillada a sus pies, le quita las botas mientras él lee el diario sin prestarle atención. Construcción que en su ambigüedad podría también aludir al lugar, por cierto también tradicional y subordinado, de una esposa sirviendo a su marido; aunque cuando ambos finalmente se casan la relación aparentará ser más moderna.

²³ Según fue observado por María Valdez, quien a partir de esta distinción considera que "en términos de la configuración de un imaginario social, atrás quedaba la estereotipación de las etnias con que las narrativas tradicionales (el teatro en general, el sainete en particular, pero también el cine en sus inicios) habían dibujado al extranjero. Los nuevos tiempos de la urbe moderna manifestaban, en todo caso, la necesidad de crear el verosímil del 'crisol de razas' donde todos podían, al considerarse verdaderamente asimilados al sueño argentino, progresar, crecer y soñar". En María Valdez, "El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933/1956, Volumen II*, (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 289.

Caricatura de Nini Marshall en el papel de Catita.



Distancia tendencial entre tradición y modernidad también presente en las películas anteriores,²⁴ y que en ésta se expresa en una serie de referencias importantes que incluye también una distinción, aunque subordinada a la referida, al interior de los personajes gallegos: Marcial —empresario “moderno”, ya asimilado— pasa la Nochebuena en su propio departamento: “moderno” respecto del conventillo contiguo, pero que funciona remitiendo a lo familiar/hogareño tradicional ante el hecho de la salida de su hija y yerno a cenar con amigos en un “club de moda”. Y no sólo en relación con los ambientes (departamento propio/club de moda), sino también reforzado por una escena previa en que estando solo en un bar escucha comentar en otra mesa que nadie dejaría de cenar en casa y en familia la Nochebuena. Por su parte, también la esposa de Benito cena en un “ateneo” esa noche, mientras él se queda en su casa con los niños. Ella es una escritora que no asume las tareas de ama de casa (según se queja Benito); es una “intelectual”, término que Marcial ignora ya que pregunta: “¿y eso qué es?”²⁵.

Es decir, la película es atravesada por diversas referencias a elementos que remiten directa o indirectamente a esa identidad común de los personajes gallegos, que en su bondad y naturalidad, pero también en la puesta en juego de los valores familiares y tradicionales, en su añoranza, se distinguen de los otros que en la vestimenta, los hábitos o el lenguaje portan las marcas de la ciudad moderna.

Esta distinción se acompaña al mismo tiempo de una compleja serie de referencias al lugar del inmigrante gallego en la sociedad argentina que desde un punto de vista no siempre unívoco pone en juego alusiones a diversos rasgos presentes en su estereotipación; caracterizaciones y discursos (contradictorios) que reenvían a esos lugares comunes del imaginario social en torno al tema: la mirada despectiva sobre la mucama gallega y, por extensión, el inmigrante gallego²⁶; la afirmación (por contraposición) de la honra del origen,²⁷ la complicidad y afinidad sustentada

²⁴ También recurrente en *Los celos de Cándida* en lo referido a vestimenta, costumbres o incluso a la apelación a tópicos conservadores como la idea de la “decencia” de la pareja (Cándida y Jesús, en ese caso) ante la “desvergüenza” de los trajes de baño de otros en la playa. O, más adelante en el mismo film, la cuestión de la “moralidad” frente al problema de los celos (en esta y en otras parejas de la pensión). En este sentido, es cierto que en *Cándida Millonaria*, la protagonista asumirá con más naturalidad (o por lo menos con menos asombro) el chantaje del ex novio de la hija de don Marcial.

²⁵ Más allá de su funcionamiento como recurso genérico (comicidad), esta referencia es interesante porque remite a la supuesta “ignorancia” del empresario en un contexto histórico (1941, Guerra Mundial, sobre la cual hay referencias al pasar en la película), en el que la figura del intelectual difícilmente era ajena a la colectividad española en la Argentina.

²⁶ Apenas ingresada a trabajar en la nueva casa y teniendo que servir la mesa a don Marcial en la misma Nochebuena, la patrona (la hija) pregunta a otra empleada: “¿Usted cree que esa galleguita que hemos tomado hoy podrá desempeñarse bien?”. Y ésta le contesta: “Sí, no es tan torpe como parece”. O, luego, la cocinera afirma: “Ya le he dado yo algunas indicaciones y no parece torpe la galleguita”. O antes de casarse, estando junto a Marcial en el Parque Japonés, ante su torpeza en los “autos chocadores”, recibe gritos agresivos de “gallega”.

²⁷ También presente en los films anteriores: pequeños diálogos en general casuales, desvinculados de la centralidad de la trama, donde Cándida afirma ser gallega “a mucha honra”. O incluso asume con honra que a todos los españoles se los llame gallegos (en *Los celos de Cándida*). Se trata de una frase bastante popularizada pocos años antes y que había tenido expresión en el propio título de la obra de Emilio Paredes, “¡Gallego y a mucha honra!” (1929), donde se desarrolla entre otros el personaje de la mucama gallega Ramona. Por su parte, en *Cándida Millonaria*, si bien la pelea con los otros empleados de la casa de don Marcial mientras comen en la cocina, y que termina a trompadas y arrojando la vajilla, es producto de la alusión a su relación con el patrón, la misma viene precedida de una discusión sobre Galicia y España en la que Cándida defiende con orgullo su tierra.

o definida en términos positivos en la otredad,²⁸ la apelación al momento de la llegada previo al ascenso social,²⁹ entre los principales.

Estos diversos tópicos (que por momentos dialogan entre sí) aparecen condensados en esa suerte de ritual final de asimilación constituido por la fiesta de aniversario de la boda de la hija de Marcial, dónde se producirán las referidas conciliaciones. La fiesta se inicia con la recomendación de una amiga ante los nervios de la anfitriona: "debes hacer un momento tripa/corazón. Le das un abrazo a la gallega, aguantas la respiración por si huele a cebolla...", seguida por bromas, miradas y comentarios de las damas y señoritos presentes sobre Benito y sobre la "gaita" (no sobre Marcial, por supuesto, ya asimilado al país³⁰ y a la clase). Ya que se trata —lo dijimos— de la puesta en escena de la adaptación de la gallega a ese nuevo medio (social, nacional), los comentarios incluyen lo discretamente vestida que asiste, "ni una alhaja". De todos modos, la tensión nunca desaparece porque la propia Cándida, recién llegada a la fiesta y a punto de ser guiada por el salón, afirma: "Me van a enseñar la casa a mí; la tengo fregada tantas veces"³¹. Y aún así, las amigas de su hija se acercan a Marcial para felicitarlo por su señora porque "será gallega pero por momentos parece francesa". Pero este implícito sentido negativo de la galleguidad se compensa inmediatamente porque al afirmar Marcial que la elección fue "de corazón", guiado por sus sentimientos, le responden (reponiendo el sentido positivo): "muy gallego". Claro que en el juego de enredos, la ausencia de las alhajas en el cuerpo de Cándida, que con tanta pasión Marcial le había comprado en cada puerto del viaje de bodas, se convierte en sospecha y restituye el desprecio: entonces los presentes afirman que "debe ser una viva", recuerdan que es más joven, comentan que "todas estas galleguitas tienen un primo". Hasta que la tensión se resuelve en el imprescindible (y ya comentado) final feliz.

Cándida: el verosímil entre "realidad" y deformación

Aunque la centralidad de Niní Marshall como protagonista por momentos exclusiva en estas películas no desplaza el interés de las mismas para analizar la representación del inmigrante español en otros personajes, es sin duda su disposición a la imitación y su habilidad interpretativa lo que la constituye en personaje de interés principal y la ubica en ese lugar destacado como figura central de la comedia argentina a comienzos de la década del cuarenta, así como facilita la adhesión del espectador, la exportación de los films con el sello Marshall a los mercados latinos y la posterior "clonación" en otros países de habla hispana. Es decir, son los personajes de Marshall los que ocupan en la mayor parte de los casos —y sin duda

²⁸ Mientras la hija de Marcial habla mal de Cándida (todavía su mucama) y se refiere a las medias de seda que porta (por supuesto, no lo sabe, regalo de su propio padre), Benito afirma con ironía "ya no hay clases", al mismo tiempo que hace un gesto de aprobación a su amigo respecto de una relación todavía no confesada pero que ya le resulta evidente. En la escena inmediatamente posterior, cuando Marcial le confiese a Benito su enamoramiento, lo vincula explícitamente con la nostalgia e, incluso, el acento natal. O cuando le pide matrimonio a Cándida, afirma: "te quiero por linda, por..., por gallega".

²⁹ Ante la ofensa de una hija alterada que rechaza con ira y desprecio la relación de su padre ("esta mujer es indigna de mí y de ti. Una palurda impresentable. Una palurda. Una palurda"), éste le recuerda: "así era tu madre cuando fue tu madre".

³⁰ Al llegar a la fiesta, en diálogo con su amigo y su hija:

Marcial: "Sólo me faltaría prolongarme en el tiempo, con un Marcialillo, o dos..."

Benito: "O tres..."

Marcial: "O todos los que necesite esta patria; que es la mía como que es la tuya, hija, y será la de tus herederos".

³¹ Por supuesto se trata de la ex casa de Marcial, que tras casarse con Cándida dejó a su hija y yerno. En consecuencia, la que Cándida limpió como mucama.

Detalles de una
fotografía en el papel
de cine.

*Una gallega en
México* (Julián Soler,
1949)



en la serie de Cándida— el centro de atracción de las historias desarrolladas. Y si bien los efectos de comicidad se vinculan a las propuestas genéricas en construcción, estos residen en gran medida en las destrezas puestas en juego por esta personalidad mayor del *star system* local, con el modelo desarrollado desde la actuación y a través de los diálogos también contruidos por la misma³².

En un texto de algún modo introductorio a dos amplios volúmenes sobre el período clásico del cine argentino, el de la institucionalización de los modelos de representación, Claudio España ubica la edad de oro aproximadamente entre 1933 y mediados de la década del cincuenta, y señala el alineamiento del cine del período con los parámetros del cine clásico “copiados de Hollywood” (en lo productivo y en lo narrativo), observando que la pauta seguida fue el respeto a los modelos genéricos, reconociéndose una significativa hibridación desde las primeras producciones sonoras. En ese marco, más allá del lugar no menor de los realizadores, afirma que “por encima del director, el cine del modelo establecía la figura del actor”³³. Es la época de las grandes estrellas y los grandes contratos, por supuesto.

En el caso particular de la productora que tuvo a su cargo las primeras películas de Cándida, esto es EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), se caracterizó por una política de aprovechamiento del *star system* local, con un perfil de primeras figuras principalmente vinculadas a la comedia. En su análisis sobre esta empresa, María Valdez observa que Bayón Herrera —director clave del estudio con más de treinta películas— exploró allí las diversas variantes de la comedia y puso en juego toda su extensa experiencia previa en el teatro de revistas en lo que a vinculaciones y despliegue del trabajo con actores se refiere,

³² El aporte particular de la actriz no se limita a la creación del personaje en la radio y su puesta en escena para el cine sino que incluye su participación directa en los guiones y la creación de los diálogos (como en *Cándida* o *Los celos de Cándida*).

³³ Claudio España, “El modelo institucional”, p. 115.

fuego en los caminos de la ironía y la comicidad, así como conocimiento de las variables sociolingüísticas y los usos del lenguaje de distintos sectores sociales³⁴.

Y fue justamente *Cándida* (1939), nos recuerda esta autora, el film que catapultó a Bayón Herrera como director. Al referirse a las posibles claves del éxito de la película, Valdez observa la distancia de este modelo de comedia de asunto simple y "anclado en una comicidad directa y a la vez humana donde el personaje ahonda en matices", respecto de las caracterizaciones previas del inmigrante, "rígidamente estereotipadas". En relación con la ya referida idea de la paulatina "adecuación del extranjero al país de adopción" en la trilogía del director, destaca la habilidad de la actriz para dotar a su gallega de "la hondura cómica suficiente para trenzar la risa festiva con la fragilidad tan humana de quien debe aprender a sentirse seguro en un espacio extraño"³⁵.

En una línea similar, es interesante recordar que la propia actriz había percibido en este personaje la posibilidad de introducir una dimensión "más humana", una perspectiva cómico-sentimental en su trabajo³⁶.

Por su parte, al referirse a las "secuencias rescatables" en el producto cinematográfico *Cándida*, Abel Posadas destaca los méritos compartidos por los actores que la acompañaban (como Codecá, Alberto Bello o Francisco Álvarez), y llama la atención sobre la aparición del personaje en la radio y el cine en coincidencia con el agotamiento del tradicional gallego del género chico: "Sin embargo —observa— esta primera criatura de Marshall (se refiere al momento radial en que asume sus propios libretos) y los estereotipos de los otrora famosos conventillos del teatro mantienen respetables distancias. No en la procedencia referida a la extracción social, que es la misma. Sí en la humanidad con que fue concebido desde que la actriz pudo escribir los guiones (...) Al fin y al cabo, lo que nos sigue atrayendo de los inmortales cómicos del cine silente no es sólo su torpeza, sino su vulnerabilidad"³⁷.

En este sentido, y en relación con la ingenuidad del personaje y la facilidad para ganársela por el afecto, Posadas sostiene que con *Cándida*, "un nombre nada casual", la actriz brindó un filoso homenaje a la inmigración real, "que, contestataria sin saberlo, nada tiene que ver con las cabezas rubias soñadas por Sarmiento y Alberdi..."³⁸.

La citada ingenuidad, el lugar del afecto, la dimensión humana y sentimental, serían las cuestiones que permiten leer estos films como homenaje a la inmigración y, a su vez, a las

³⁴ M. Valdez, "EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos)", en Claudio España, *Cine Argentino, Industria y clasicismo*, p. 323.

³⁵ M. Valdez, "EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos)", p. 322. Asimismo la autora rescata "el entrecruce entre el modelo cómico popularmente conocido desde la radio (*Cándida*) y la sincera humanidad y honestidad elocuente que supo empararle el ingreso en la pantalla".

³⁶ De ahí, tal vez, que se trató de su personaje más querido. Recuerda: "La propuesta me pareció excelente, porque me ofrecía la oportunidad de crear en la pantalla otro de mis personajes, con una faceta más sensible, más humana. Pensé que *Cándida* se prestaba para hacer alguna escena dramática. Era una forma de demostrar que también servía para conmover (...) *Cándida* resultó algo digno... tenía buen planteo y humanidad en su contenido. (...) Sentí entonces que era un silencioso homenaje a Francisca, mi gallega, que en su rincón español jamás imaginó haber sido mi fuente de inspiración". Nini Marshall, *Mis memorias*, citado en Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino, Vol. I, La época de oro*, pp. 266-267.

³⁷ Aún cuando observa que con el transcurrir de los años "lo que realmente importa al espectador es la justa composición que la actriz hace de este personaje": no —como ella sostiene en su autobiografía— por haber logrado conmover al auditorio gracias a la intrínseca bondad de *Cándida*, cuestión que posiblemente haya funcionado en su momento; sino fundamentalmente por sus "antológicos GAGS que preanunciaban el remate de una situación dada" y que el autor compara con los maestros del mudo. Abel Posadas, *Nini Marshall. Desde un ayer lejano* (Buenos Aires, Colihue, 1993), p. 33-34.

³⁸ Abel Posadas, *Nini Marshall. Desde un ayer lejano*, p. 33.



Cándida (Luis Bayón Herrera, 1939)

Roland (en *El Mundo*) observó “un tipo de gallega muy bien perfilado”. Y Calki (también en *El Mundo*) destacó: “*Cándida* es una gallega documental, la inmigrante animosa, simple, noblota, alegre y pintoresca (...) exacta en su pintura, animada con una riqueza extraordinaria en detalles auténticos”³⁹.

Las críticas no pueden ser más alusivas a esa identidad entre el personaje, el verosímil construido y la inmigrante de la que da cuenta, o por lo menos al imaginario social (y de los propios críticos) en torno a la misma.

Sin embargo, sabemos que el mundo de lo simbólico es también un territorio en disputa. Y que las luchas por el sentido acompañaron también las luchas por la vida cotidiana de los sectores subalternos a lo largo de su historia. De este modo, no debería llamarnos la atención que la ruptura del consenso llegase en aquellos años por el lado de los propios inmigrantes, o por lo menos de un sector de ellos.

En una de las últimas biografías sobre la actriz, Raúl Etchelet recuerda al pasar que cuando se estrenó *Cándida Millonaria*, el 17 de setiembre de 1941 en el céntrico cine Monumental, la actriz sufrió un ataque de nervios al descubrir allí mismo folletos o panfletos que la acusaban de ridiculizar a la colectividad gallega⁴¹.

Tal vez este autor nos transmita la sensación de su biografiada cuando observa que había pasado demasiado tiempo (desde el surgimiento del personaje en la radio) para que hubiese ese tipo de reacción. Por otra parte, tal vez tampoco era justamente ese film el más criti-

³⁹ Porque: “no podía permitirse tamaño sacrilegio el mismo Bayón Herrera, tan español como la visión filímica por él desarrollada”. En María Valdez, “El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo”, p. 316.

⁴⁰ Las tres críticas citadas en Raúl Manrupe y Alejandra Portela en *Diccionario de films argentinos*, p. 86.

⁴¹ Raúl Etchelet, *Nini Marshall. La biografía*, p. 122. Aunque el autor no lo señala, hay referencias a este tipo de sucesos en trabajos previos, como en Degoy, *Nini Marshall. La Máscara Prodigiosa* (Buenos Aires, Manrique Zago eds., 1997) o en las propias memorias de la actriz, entre otros.

cable, ya que se trataba de una gallega “no tan caricaturizada” o, como había dicho el propio Bayón Herrera durante el rodaje, “más humana, más finamente graciosa”⁴².

Sin embargo, ambas cuestiones (el tiempo transcurrido; el tipo de representación) deberían ser revisadas teniendo en cuenta, por un lado, que los cuestionamientos de sectores de la colectividad gallega en la Argentina respecto de las caricaturas o estereotipos burlescos en la literatura, la radio, el teatro o el cine no eran nuevos, y que justamente en los años de estreno de estos films las organizaciones de la colectividad en la Argentina vivían un clima de particular agitación política y cultural. Por otro lado, que aún cuando distante de los rasgos más hirientes u ofensivos de estereotipos previos, el personaje de Cándida —incluso en toda su “candidez”— y el punto de vista asumido en el film sobre la cuestión, no dejaban de incorporar, en el borde de la naturalización, discursos e imaginarios alusivos al estereotipo negativo del gallego en la Argentina.

Cartel de *Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero, 1939)

Las reacciones de la colectividad en una coyuntura singular

Xosé Núñez Seixas atribuye las citadas protestas a las organizaciones “más conscientes” de la colectividad gallega. Y junto al episodio de los volantes en el cine Monumental en setiembre de 1941 recuerda también la carta dirigida a una radio porteña por la Federación de Sociedades Gallegas denunciando las caricaturas radiofónicas de Niní Marshall en agosto de 1939.

Más allá del asombro de la propia actriz, estas protestas no constituían críticas totalmente novedosas, sino que por el contrario tenían antecedentes inmediatos. En su exhaustivo estudio sobre la imagen social del inmigrante gallego en la Argentina, este investigador se refiere a diversas reacciones, a veces “contundentes”, contra los estereotipos teatrales y radiales; protestas que en general estaban a cargo de las élites inmigrantes y las respectivas organizaciones⁴³.

Aunque no todas las instituciones se posicionaban del mismo modo, como quedó evidenciado en el hecho de que ante los citados cuestionamientos de 1941, la Casa de Galicia de Buenos Aires organizó una comida de desagravio para Marshall y Bayón Herrera, dado que en su opinión la humanidad puesta en el personaje enorgullecía a los oriundos de Galicia y sus descendientes⁴⁴.



⁴² Citado en Raul Etchelet, *Niní Marshall. La biografía*, p. 122.

⁴³ Por ejemplo, se refiere a los incidentes protagonizados por los sectores más nacionalistas que reclamaban con frecuencia a las radios la no inclusión de diálogos que consideraban ofensivos, ridiculizadores, o los boicots de representaciones de sainetes durante la década del treinta, como el resonado caso de la interrupción violenta del estreno en mayo de 1934 de la obra *Doña Quijota de Orense* de Alberto Vacarezza por parte de miembros del grupo independentista Sociedade Nazionalista Pondal. Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, p.103.

⁴⁴ “En este film se ha cuidado el personaje gallego como hace tiempo que lo esperaba la colectividad, llenándolo de una humanidad tal que enorgullece a los que nacieron en aquella tierra y a sus descendientes”. Citado en Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, p. 103.

Esta visión de la cuestión —respecto de Cándida u otras figuras— podía alcanzar también a amplias franjas de inmigrantes gallegos en la Argentina que, como señala Núñez Seixas, frecuentaban teatros y cines o escuchaban programas de radio que incluían este tipo de personaje e “interiorizaban el estereotipo como una suerte de condición o *peaje* para integrarse plenamente en la sociedad argentina” y, en ese sentido, no les resultaba fundamentalmente agresivo u ofensivo⁴⁵.

Esto último no quita la existencia (en la prensa gallega en la Argentina y en organizaciones de la comunidad) de una recurrente “hipersensibilidad a flor de piel ante cualquier manifestación externa que verbalizase lo que parecía ser un extendido sentimiento de ser víctimas de menosprecio social. Ello revelaba —continúa Núñez Seixas— la existencia de un estado de opinión colectivo según el cual se percibía una soterrada pero constante discriminación afectiva, no práctica ni laboral, que no se traducía necesariamente en restricciones efectivas en el acceso al mercado de trabajo, a los puestos de la élite social o en las posibilidades de movilidad social ascendente; pero sí en una suerte de permanente minusvaloración simbólica de un colectivo inmigrante que también se consideraba poco valorado por su colectividad nacional (española) de origen (...)”⁴⁶.

En cualquier caso, más allá de cómo cada inmigrante pudiese relacionarse con el personaje en cuestión, es importante tener en cuenta la coyuntura particular en que emergen las críticas citadas al mismo (1939-1941), en la que las instituciones y tendencias organizadas de la colectividad gallega en la Argentina atraviesan tensiones y un fuerte clima de politización producto de las repercusiones locales de la Guerra Civil en España (1936-1939). Por el lugar material y simbólico asumido por este hecho entre los inmigrantes en Argentina (y también por los citados antecedentes de protestas ante los estereotipos del teatro o la radio), no debería resultar tan extraño entonces que las críticas apareciesen varios años después de la irrupción del personaje en el medio radial en 1935.

No se trata, entonces, de que la configuración del personaje de Cándida no reconociese rasgos, incluso significativos, de la mucama gallega insertada en los hogares porteños a comienzos de siglo (aunque con distancias sobre las que volveremos), pero el contexto en el que los films circulaban no puede dejar de ser considerado a la hora de pensar en este tipo de reacciones. Y no tanto por el ingreso directo de nuevos inmigrantes, exiliados de la guerra (entre los cuáles los gallegos fueron los menos), sino por cómo ese ingreso de exiliados de cualquier región y la (también previa) activa solidaridad con el bando antifranquista por parte de españoles y no españoles residentes en la Argentina habían repercutido en las organizaciones de la comunidad.

Es decir, aunque la diferencia cuantitativa y cualitativa, de origen y de composición social entre los inmigrantes llegados a la Argentina en las primeras décadas del siglo y los inmigrantes producto del exilio es mayúscula, y estos últimos no respondían en su gran mayo-

⁴⁵ Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, 102-103.

⁴⁶ Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, 106. Respecto de las diferencias entre las reacciones de inmigrantes que no dan importancia al prejuicio negativo y las muy diferentes de la elite *institucional* inmigrante (“que en ocasiones, pese a responsabilizar a la opinión pública argentina de un antihispanismo larvado que escogía a los gallegos como chivos expiatorio, no dejaba de conceder que la afluencia masiva de inmigrantes analfabetos gallegos desde fines del siglo XIX había hecho posible que tales estereotipos contasen con una base real”), así como respecto de cómo dichas élites “magnificaron instrumentalmente el sentimiento de menosprecio social en una suerte de victimismo calculado”, véase Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, pp.104-108.

ría al tipo de inmigrante (gallego, trabajador campesino, de sectores populares bajos) “representados” por Cándida y característicos de las primeras migraciones, pensemos que la agitación suscitada por la guerra civil configuraba un marco social y cultural propicio para todo tipo de disputas, materiales y simbólicas⁴⁷.

Schwarzstein observa que ese clima se expresó en las luchas por el control de las comisiones directivas de los centros regionales de la colectividad, dónde se impusieron mayoritariamente los candidatos de simpatías republicanas. Eso ocurrió, por ejemplo, en el Centro Gallego durante las elecciones de 1938, hecho que tuvo amplias repercusiones, ya que junto con el Centro Asturiano —los dos más poderosos en lo que a cantidad de socios se refiere— entre ese año y 1940 fueron los ámbitos donde tuvieron lugar las confrontaciones más intensas entre distintas líneas ideológicas⁴⁸.



Divorcio en Montevideo (Manuel Romero, 1939)

⁴⁷ El movimiento de solidaridad generado en la Argentina incluyó en un lugar significativo a gente del mundo del espectáculo y las artes, intelectuales, tanto españoles visitantes como argentinos. Entre muchas otras expresiones, pocos años después de los aquí analizados, cuando hacia 1946 el incremento de los fusilamientos franquistas reactivó las protestas de organizaciones argentinas, un grupo de actrices locales envió al gobierno español un telegrama solicitando por los condenados a la pena capital, que según Dora Schwarzstein (*Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, p. 182) estaba firmado por Berta Singerman, Luisa Vehil, Lydia Lamaison, Delia Garcés, Nini Gambier, Blanca Tapia, Josefina Ríos, Paulina Singerman y Eva Franco.

⁴⁸ Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, p.106. Entre las diferencias allí presentes, creemos que no debería subestimarse el imaginario promovido por muchas de las mujeres exiliadas respecto de su lugar en la sociedad, que contenía una serie de valores forjados en la breve experiencia de la Segunda República, por cierto distantes del modelo propuesto en el film. Como sostiene una de las exiliadas entrevistada por Schwarzstein (p. 153): “La solución de casarse con alguien para mejorar la situación era absurda”. Y aunque no fuese esto lo propuesto en el film (porque la “candidez” de Cándida la distancia de intereses tan espurios), tampoco está tan alejado de las posibles lecturas del mismo.

Esta efervescencia en los posicionamientos de uno u otro lado no incluía a la totalidad de los miembros de la colectividad; probablemente algunos pudieron vivir el proceso con más distanciamiento o cierta indiferencia. Pero sí, en cambio, atravesaba decisivamente a las instituciones, formaciones políticas y culturales y núcleos dirigentes, con sus efectos sobre la opinión pública.

Ente este sentido, pocos años antes, al inicio de la guerra civil en 1936, sesenta organizaciones gallegas habían dado origen a la Federación de Sociedades Gallegas de la República Argentina, que inmediatamente se posicionó en el bando republicano. Y fue esta Federación, como vimos, la que poco después cuestionaría el personaje de Cándida.

A sólo tres meses de los incidentes en el estreno de *Cándida Millonaria*, y sin vinculación aparente con esos hechos, la revista *Galicia* del Centro Gallego incluyó una sugestiva viñeta en la que ante el comentario de un paisano respecto de que la gente no se interesa por nada, otro le respondía que no era así, sino que la gente estaba ocupada “con eso del cine sonoro”.

El estereotipo del inmigrante gallego: continuidades y cambios

Ahora bien, mientras algunos autores consideran que el personaje de Cándida venía a romper o establecer una significativa distancia respecto de los rasgos más duramente estereotipados de aquellos del sainete, otros insisten en que se trata de una tradición fuertemente presente en el personaje creado y desarrollado por Niní Marshall y que la distancia no resulta tan significativa. A veces las diferencias en la consideración son sólo de énfasis, pero no dejan de constituir marcos propicios para la interpretación de la cuestión.

Por ejemplo, aunque Valdez afirmase —según vimos— que la caracterización humorística del personaje en *Cándida Millonaria* no faltaba al respeto, al mismo tiempo reconocía que “el alto valor semántico de la pureza asignada al signo ‘Cándida’ esconde, en definitiva, el juicio de valor que encubre toda forma de estereotipación”⁴⁹. Pero consideraba respecto de ese film y la configuración de un imaginario sobre el lugar del inmigrante, que dejaba atrás la estereotipación del extranjero de “narrativas tradicionales” como el sainete, para abrirse al verosímil del “crisol de razas” y la asimilación a la Argentina.

Por su parte, Núñez Seixas llama la atención respecto de la presencia en el sainete de una gama variada de personajes gallegos no siempre reducidos a un “único estereotipo de contornos cómicos”. Si bien en varios de ellos se ridiculizaban cuestiones como el ascenso social del inmigrante arribista, en muchos otros se mostraba la victoria del “crisol de razas”. Y desde un punto de vista sociológico, vincula esta copresencia en un mismo momento histórico a que “la galería de personajes y, sobre todo, las tramas argumentales solían traducir el elenco de reacciones contrapuestas, oscilantes entre el temor y la esperanza de asimilación, que provocaba en la élite y la clase media argentina el impacto de la inmigración masiva a principios del siglo XX”⁵⁰.

Por otro lado, si bien reconoce las diferencias del personaje de Cándida respecto del estereotipo previo de la empleada doméstica, rechaza establecer un corte drástico y, en cambio, señala su estrecha vinculación. En un apartado dedicado a este subtipo de la muca-

⁴⁹ En María Valdez, “El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo”, p. 317.

⁵⁰ José M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, pp. 90-91. Asimismo, el autor sostiene: “el gallego como tipo aparece y se consolida plenamente a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX en el sainete rioplatense, donde se representa en ocasiones haragán, perezoso e inculto, avaro, tosco pero lleno de bondad, honrado pero infeliz: una metáfora en definitiva del campesino perdido en la gran ciudad”. Y recuerda su lugar casi imprescindible en el sainete criollo hacia la tercera década del siglo (pp. 86-87).

ma gallega,⁵¹ recuerda que se trató del personaje principal entre las inmigrantes mujeres, y que el mismo contaba con un “alto grado de verosimilitud” por tratarse de una ocupación buscada o preferida por muchas campesinas gallegas llegadas en el primer tercio del siglo XX a Buenos Aires. El autor recorre diversas construcciones de estereotipos cómicos en torno a este subtipo en la prensa porteña (la Ramona, personaje creado por el dibujante Lino Palacio a comienzos de los treinta y criticado por varios lectores gallegos⁵²), el sainete criollo o la pionera película muda *Galleguita* (1923), de Julio Irigoyen. Se trata en general de estereotipos burlescos con recursos cómicos como los tropiezos lingüísticos presentes en los personajes del sainete y la radio durante la década del treinta. En particular respecto de Cándida, Núñez Seixas reconoce que eliminó de la figura de la mucama una “cierta ambivalencia entre el lumpen y la prostitución” (característica de un tipo anterior) y que “le confirió una más compleja textura psicológica” (que de todos modos vincula a las exigencias del género). Pero aún así, no cree que llevase a cabo una “dignificación moralista en profundidad del estereotipo heredado del sainete porteño” (ya que recuerda el carácter no uniforme de la imagen del gallego en ese género) y, por el contrario, sostiene que “su dependencia de los tipos anteriores creados por el sainete no puede ser negada”⁵³.

Los peajes de la asimilación

“Políticamente incorrecta”, en el sentido más profundo de la incorrección lingüístico/cultural, el “atrevimiento” alcanzado por los personajes de Nini Marshall fue objeto de censura oficial. La misma llegó con el golpe militar de 1943 y sus intentos de purificación lingüística. La primera resolución del creado Consejo Superior de las Transmisiones Radiotelefónicas consistió en una lista de palabras y expresiones del lenguaje corriente que debían proscribirse de la radio. En el caso de la actriz, el ciclo radial que incluía el personaje de Catita llegó a su fin en junio de ese año. Así se acallaba a ese “sismógrafo lingüístico de la pequeña burguesía”, al decir de Abel Posadas⁵⁴.

⁵¹ Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, pp. 97-101.

⁵² Nótese la similitud (y tal vez estaba en la cabeza del guionista y realizador del film) entre este personaje de Ramona y el de su novio Jesús, respecto de Cándida y Jesús en los dos primeros films de Bayón Herrera. Incluso en el hecho de que el personaje remitía a una empleada gallega de la familia de Palacio que luego se casó con un almacenero del mismo origen. También el Jesús novio/marido de Cándida era ayudante de almacén.

⁵³ Y en una discusión con la biografía autorizada de la actriz, afirma: “Es más, la creencia en la honradez del servicio doméstico gallego, junto con el convencimiento de que los fámulos gallegos eran ignorantes, zafios y testarudos, era ya moneda corriente en la clase media argentina a principios de siglo. Y Nini Marshall no hizo sino dramatizar este personaje en una época en la que el servicio doméstico ya no estaba compuesto de gallegos, contribuyendo a la mayor fijación y perdurabilidad de un estereotipo generado con anterioridad. Disentimos, en este sentido, del juicio de Salvador d’Anna en la *biografía autorizada* de Nini Marshall: según aquel autor, ‘entre los personajes de Nini y los cocoches del sainete hubo un abismo. No necesitó disfrazarlos para que triunfaran en forma fulminante. Los creó sin darles vestimenta ni rostro’, ya que el sainete sólo habría adoptado de los personajes de la inmigración ‘lo exterior, lo común. La vestimenta antes que la psicología individual’ (Marshall y D’Anna, *Nini Marshall*, p.104). Naturalmente, el autor tiene una imagen muy superficial del sainete criollo, donde las mucamas no eran menos socarronas en muchas ocasiones que la Cándida interpretada por Nini” (Xosé M. Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, pp. 101-102).

⁵⁴ Dos importantes estudios sobre el personaje radial y/o cinematográfico de Catita, el trabajo sobre el lenguaje y su carácter representativo de sectores sociales hasta allí ausentes de las pantallas, son el libro ya citado de Abel Posadas y el artículo de Clara Kriger, “Estrategias de inclusión social en el cine argentino”, en: Jorge Carman y Clara Kriger (eds.), *Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla* (Buenos Aires, INCAA, 2005). En una comparación con el caso mexicano, Kriger observa: “Nini Marshall trae a la pantalla



Mini Marshall retratada por Annemarie Heinrich en 1950.

Sin embargo, los personajes de Cándida, Belarmina y Doña Pola, fueron considerados irreprochables y, en consecuencia, aceptados, ya que “su decir remite a una cultura, a un modo de ser”⁵⁵. En las páginas anteriores desarrollamos las discusiones suscitadas y los diversos puntos de vista sobre dicha correspondencia para el caso de Cándida.

Como observaron Ella Shohat y Robert Stam a propósito de otras comunidades, la discusión sobre el lugar del estereotipación (negativo) trasciende el problema de los “errores” o “distorsiones” en la representación de un grupo étnico, que desde una perspectiva obsesionada con cierto realismo supondría una “verdad” indiscutible o de fácil acceso. Sin embargo, en la medida en que esas representaciones tienen efectos sobre el mundo —aún cuando no todas ejercen el mismo poder— y las películas hacen “afirmaciones histórico-realistas”,⁵⁶ las construcciones de personajes y escenas que en definitiva significan caricaturizaciones o esencialización de prejuicios sobre culturas de minorías o grupos inmigrantes, fueron históricamente cuestionadas por los núcleos más activos de las colectividades afectadas.

Es evidente que estas protestas o incluso las iniciativas de autorrepresentación de los sectores objeto de estereotipación o estigmatización se despliegan en un terreno desigual; es decir, contra los mecanismos de los estados-nación, los medios de difusión y los productos de industrias culturales que muchas veces —con mayor o menor conciencia según los casos— articulan esos imaginarios como formas de control social.

Aunque en la mayor parte de los casos este tipo de protestas no logran alterar significativamente el tipo de representación en cuestión, su sola existencia colabora en la tematización y discusión de las aristas que se perciben como más agresivas o hirientes en los estereotipos puestos en juego. Y a veces logran “presionar” hacia una respuesta o explicación pública.

En este sentido, a propósito de las críticas recibidas por la ridiculización de la colectividad en la Argentina, Nini Marshall afirmaba que los personajes gallegos de sus películas portaban consigo nobleza y sinceridad, e insistía en lo que Núñez Seixas denomina el “argumento exculpatorio” sostenido en lo positivo de su personaje, su humanidad, ternura, honradez, inteligencia intuitiva, etc., más allá de su torpeza, ignorancia o dificultades lingüísticas.

Ambas dimensiones nos remiten a la naturaleza también variable y contradictoria de los estereotipos, en cuya configuración pueden encontrarse en ciertos momentos rasgos tendencialmente opuestos en su valoración social. Más arriba observamos la diversidad de tópicos

una tensión que ya era muy visible en la sociedad y que se libera mediante el ‘gag’, produciendo alivio y risa. Así como Cantinflas logra hacer triunfar a su ‘Peladito’ en el cine mexicano, Catita nos hace evidente la existencia de nuevos sectores sociales que ascienden dentro de la gran urbe y que desean apropiarse (no imitar) las normas de sociabilidad requeridas para ser aceptados en su seno”. (op. cit., pp. 86-87).

⁵⁵ Raul Etchelet, *Nini Marshall. La biografía*, pp. 147-148.

⁵⁶ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (Barcelona, Paidós, 2002), pp. 185 y siguientes. Los autores sostienen que: “(...) aunque no hay verdad absoluta, no hay verdad separada de la representación y su difusión, todavía hay verdades contingentes, cualificadas y dependientes del punto de vista en el que están inmersas ciertas comunidades” (p. 186).

cos (a veces en tensión) presentes en todas las películas, muchos de los cuáles reaparecen condensados en la fiesta del final de *Cándida Millonaria* (1941). Pero el carácter contradictorio de algunas de las expresiones allí desplegadas o el carácter secundario y en algún caso “negativo” de los personajes que tienen a su cargo las afirmaciones más hirientes, no debería hacernos perder de vista que esos discursos no están allí para ser rechazados por el punto de vista del film sino, en el mejor de los casos, por la resolución dramática de la historia y sólo respecto del personaje principal (Cándida). Es decir, las frases (remarcadas por gestos y miradas) que aluden directa o indirectamente al estereotipo negativo del gallego en la Argentina se desplazan con soltura por la escena, en el borde de su naturalización⁵⁷. Y más allá de las compensaciones discursivas⁵⁸ o las derivadas de la trama de enredos típica del género⁵⁹ o de la comicidad o de las tensiones insertadas⁶⁰ (todas ellas, en definitiva, no más que compensaciones simbólicas), la asimilación / adaptación final de esta mucama gallega al nuevo medio nacional, pero fundamentalmente de clase, se resuelve al fin y al cabo a través del matrimonio con su patrón y el reconocimiento y aceptación de esta “buena inmigrante” por parte de su hijastra (ex patrona) y de las damas y señoritos de la moderna sociedad argentina.

ABSTRACT. The immigration process took a determining place in the constitution of the nation and of the modern Argentinian society, and had an outstanding political, social and cultural influence. Beyond the direct presence of Spanish people in Argentinian cinema, the immigration reflected on the silver screen in different movies, explicitly or evasively gave an account of the ups and downs of the insertion of Spaniards mainly in Buenos Aires society. This article focuses on a main character in the period of genre cinema (the so-called golden era): Cándida, the maid from Galicia that integrates in the new land, the character created and played by Nini Marshall first on the radio and then in the cinema. And it also focuses on its shapings in the first movies made by Bayón Herrera between the end of the 1930s and the beginning of the 1940s. Starting from the protests of the community from Galicia in Argentina due to the film, this paper tries to contextualize those protests and to recover various perspectives by researchers, historians, critics and the actress herself to discuss the stereotype these films brought to bear. ☺

⁵⁷ La ya citada frase: “Debes hacer un momento tripa/corazón. Le das un abrazo a la gallega, aguantas la respiración por si huele a cebolla...”, seguida de bromas y comentarios de los presentes sobre Benito y sobre la “gaita”. O la felicitación a don Marcial por su esposa que aún siendo gallega parece francesa.

⁵⁸ Lo positivo de que se trate de una elección sentimental, de puro corazón: “muy gallego”.

⁵⁹ El tema de las “alhajas”, la confusión genérica que desata, el primer reconocimiento a la no ostentación y la posterior sospecha, desconfianza y final desprecio hacia “todas estas galleguitas (que) tienen un primo”.

⁶⁰ El desafío de Cándida que desde la ironía recuerda la distinción social: “Me van a enseñar la casa a mí; la tengo fregada tantas veces”.