

# UN ROSTRO PARA UNA IDEA: EL IDILIO AMOROSO EN LAS COMEDIAS BLANCAS DE MIRTHA LEGRAND

**A Face to an Idea: The Love Idyll  
in the White Comedies with Mirtha Legrand**

**Emeterio DIEZ PUERTAS**

Universidad Camilo José Cela  
ediez@ucjc.edu

**Resumen:** El artículo utiliza los conceptos de cronotopo y de final para estudiar las comedias blancas de la actriz argentina Mirtha Legrand. En ellas se propone un modelo de mujer como ángel tutelar del matrimonio. Ahora bien, para ser ese “ángel”, la mujer debe sacrificar su juventud, ceder en sus placeres o esconder su inteligencia, pues solo en el seno de un matrimonio tradicional el idilio amoroso es posible. Que estas películas se exhibiesen en abundancia en España entre 1949 y 1950 demuestra hasta qué punto la cultura hispanoamericana pasa en aquel momento por una concepción patriarcal de los roles de género, si bien el rodaje de *La casta Susana* en Argentina y su prohibición en España revela que solo en las sociedades cerradas, como la franquista, esa concepción es la única posible.

**Abstract:** The article uses the concepts “chronotope” and “The End” to study the white comedies with the Argentine actress Mirtha Legrand. A model of women as guardian angels of marriage is proposed in them. However, in order to be that “angel” women must sacrifice

their youth, give up their pleasures or hide their intelligence, as the love idyll is only possible within traditional marriage. The fact that these films were very much exhibited in Spain between 1949 and 1950 shows the extent to which Latin American culture went through a patriarchal conception of gender roles at the time. Despite this, the filming of *La casta Susana* (*The Chaste Susana*) in Argentina and its ban in Spain reveals how only in close-off societies, such as the pro-Franco society, that conception is the only possibility.

**Palabras clave:** Mirtha Legrand. Identidad de género. Cronotopo. Cine argentino. Franquismo.

**Key Words:** Mirtha Legrand, Gender Identity, Chronotope, Argentine Cinema, Franco's Regime

## 1. Introducción

En septiembre de 1948, y en el contexto del fortalecimiento de las relaciones entre Argentina y España promovido por Juan Domingo Perón y Francisco Franco, se firma en San Sebastián un acuerdo cinematográfico para el intercambio de películas entre ambos países. Se trata de que la importación y exportación de mercancías incluya también aquellos bienes que por su naturaleza cultural pueden reforzar los lazos "espirituales" entre ambos países y hacer realidad la hermandad hispana. Una de las consecuencias de este intercambio es el desembarco en España de una serie de películas que tienen dos puntos en común: su argumento se basa en el cronotopo del idilio amoroso y están protagonizadas por la actriz argentina que en sí misma simboliza ese cronotopo, Mirtha Legrand.

El objeto de estas páginas es estudiar la concepción de esas películas y descubrir las relaciones de género que su modelo narrativo determina<sup>248</sup>. Abordaremos esta tarea desde la narrativa fílmica (Diez Puertas, 2006) y empleando dos conceptos teóricos de análisis: el cronotopo (Bajtín, 1989) y el final (su acción, su tipo, su modo, su cierre, su sentido) (Clanche, 1978; Neupert, 1995; Kermode, 2000; Diez Puertas, 2008 y 2009). La muestra de estudio está formada por diez películas que se estrenaron en Madrid entre 1942 y 1954 y tres películas más que o no se importaron o fueron prohibidas, como se puede ver en la siguiente tabla;

---

<sup>248</sup> Esta investigación forma parte del proyecto: Industrias Culturales e Igualdad: Textos, Imágenes, Públicos y Valoración económica. InGenArTe (MINECO, Plan Nacional I+D+i, FFI2012-35390).

<b>Título</b>	<b>Año</b>	<b>Productora</b>	<b>Estreno (Madrid)</b>
<i>Soñar no cuesta nada</i>	1941	Argentina Sono Film	7-12-1942
<i>Los martes orquídeas</i>	1941	Lumiton	7-3-1946
<i>Adolescencia</i>	1942	Lumiton	10-5-1947
<i>El viaje</i>	1942	Lumiton	28-3-1949
<i>La pequeña señora de Pérez</i>	1944	Lumiton	No importada
<i>La casta Susana</i>	1944	Pampa Film	1945 Prohibida 1946 Autorizada para mayores con coretes/ sin estrenar
<i>La señora Pérez se divorcia</i>	1945	Lumiton	No importada
<i>El retrato</i>	1947	Emelco	1-8-1949
<i>Cinco besos</i>	1946	Argentina Sono Film	30-1-1950
<i>Pasaporte a Río</i>	1948	Argentina Sono Film	19-12-1949
<i>La doctora quiere tangos</i>	1949	Argentina Sono Film	13-6-1950
<i>La vendedora de fantasías</i>	1950	Argentina Sono Film	3-6-1953
<i>Esposa último modelo</i>	1950	Artistas Argentinos Asociados	17-4-1954

Tabla 1: El cine de Mirtha Legrand en España (1939-1950)

Me refiero a: *Soñar no cuesta nada* (1941), dirigida por Luis César Amadori, *Los martes orquídeas* (1941), *El viaje* (1942) y *Adolescencia* (1942), de Francisco Mugica, *La pequeña señora de Pérez* (1944) y su secuela *La señora Pérez se divorcia* (1945), dirigidas por Carlos Hugo Christensen, *La casta Susana* (1944), de Benito Perojo, *Cinco besos* (1946), dirigida, y en parte escrita, por Luis Saslavsky, *El retrato* (1947) y *Esposa último modelo* (1950), dirigidas por Carlos Schieper, *La doctora quiere tangos* (1948), de Alberto de Zabalía, y *Pasaporte a Río* (1948) y *La vendedora de fantasías* (1950), dirigidas por su esposo, Daniel Tynaire. No existe bibliografía específica sobre este tema, por lo que hemos tenido que recurrir a obras generales sobre el cine (Di Núbila, 1959), estudios sobre la recepción (Manrupe & Portela, 2001), repertorios (Comisión Episcopal Española, 1960), los expedientes de censura del Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGAC), la prensa especializada de la época, en especial, la revista *Primer Plano*, y, por supuesto, el análisis de los filmes mencionados.

Nuestra hipótesis es que en las comedias blancas de Mirtha Legrand el cronotopo del idilio amoroso se expresa con dramaturgias cerradas y, en consecuencia, y salvo excepciones, no hay lugar para la duda, la contradicción o el disenso en cuanto a su construcción de sentido. Ese sentido toma partido en un debate que divide a la sociedad argentina, el tema del divorcio, y viene a decir que el idilio amoroso solo es posible en el seno del matrimonio y que todos (padres, hijos, jueces...) deben luchar para evitar la separación de la pareja, pues hay que dar tiempo para que la crisis matrimonial se transforme en reconciliación. Salvo en un filme, prohibido en España, nunca se plantea que la solución al conflicto de la pareja y al hogar desgraciado pueda ser otra: abandonar al marido infiel, una separación civilizada o anteponer el desarrollo personal de la esposa al

matrimonio. En otras palabras, veremos que la dramaturgia cerrada implica un cronotopo y un final en el que se soluciona el conflicto y se alcanza un orden que consiste en la boda o bien en un beso o un abrazo que promete esa ceremonia y, si la pareja está ya casada, que garantiza la paz en el seno del matrimonio.

## 2. Mirtha Legrand: El ángel del cine y la dama de platino de la televisión

Hija de padre andaluz, el verdadero nombre de Mirtha Legrand es Rosa María Juana Martínez. El director Luis César Amadori la descubre para el cine, un mundo que no le resulta extraño porque desde niña recibe formación en teatro y danza. Primero actúa al lado de su hermana gemela, Silvia, pero con catorce años se convierte en una estrella nacional por sí misma gracias a su papel en *Los martes orquídeas*. Haciendo pareja con actores como Juan Carlos Thorry o Ángel Magaña, rueda toda una serie de comedias blancas que le dan gran popularidad y numerosos premios. Se convierte en el "ángel" del cine argentino por su belleza, por los papeles que interpreta de joven simpática, buena y siempre sonriente y porque así se la califica en las tramas de muchas de sus películas. En 1945 contrae matrimonio con el director de cine Daniel Tinayre. Éste intenta sacarla de su encasillamiento con películas que abordan el drama y el thriller, como *En la ardiente oscuridad* (1959) y *La patota* (1960).

A finales de los sesenta deja el cine y comienza una exitosa carrera como presentadora de televisión gracias a programas como *Almorzando con Mirtha Legrand*, emitido por primera vez en 1968 y que todavía está en antena. Por este programa pasan presidentes de la nación, gobernadores, empresarios, escritores, deportistas y artistas famosos con los que, en ocasiones, mantiene fuertes roces y disputas. Este trabajo la convierte en una de las mujeres más influyentes de su país y su vida pasa a ser objeto de estudio (Fabbro, 2006; Montenegro, 2008). Ha recibido los más altos honores de su país, como el premio Domingo Faustino Sarmiento, otorgado por el Senado, y el premio Martín Fierro de Platino, concedido por la Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía Argentinas.

En España Mirtha Legrand se convierte en el rostro del cine argentino durante los años 1949 y 1950. En apenas quince meses se estrenan en Madrid cinco de sus películas: la comedia dramática *El viaje*, la fantasía romántica *El retrato*, el thriller *Pasaporte a Río* y las comedias románticas *Cinco besos* y *La doctora quiere tangos*, titulada en España *La doctora se enamora*. Años atrás se habían visto sus interpretaciones de la época en que la actriz hacía papeles de hija o adolescente en su primer amor. Me refiero a *Soñar no cuesta nada*, *Los martes, orquídeas* y *Adolescencia*. *La casta Susana*, como comentaremos después, tuvo muchos problemas con la censura franquista. Así mismo posteriormente van llegando otras de sus películas: *La vendedora de fantasías*, un filme entre el thriller y la comedia que protagoniza junto a Alberto Closas, *Esposa último modelo* y *La de los ojos color del tiempo* (1952), titulada en España *Pasos peligrosos*. Ya en los sesenta, se proyectarán *La pícaro soñadora* (1956), sobre el cronotopo de la dependienta de tienda, *En la ardiente oscuridad* (1959), basada en la obra del dramaturgo español Buero Vallejo y titulada en España *Luz en la sombra*, y *Ultraje (La Patota)* (1961), historia de una profesora violada por sus alumnos.

Es más, el éxito de Mirtha Legrand entre el público español durante los años 1949 y 1950 hace que Benito Perojo la contrate para rodar en España *Doña Francisquita* (1952), con dirección de Ladislao Vajda. De este modo, junto con Pepe Iglesias, Luis Sandrini, Nini Marshall y Hugo del Carril, forma parte de los primeros actores argentinos en protagonizar películas españolas bajo el franquismo. La actriz luego utilizó esta estancia en Madrid como un supuesto exilio por desavenencias con el peronismo, cuando, en realidad, Raúl Alejandro Apold, el poderoso "ministro" de la propaganda, era amigo de su esposo y padrino de su hija Marcela. Con motivo de la recepción del premio Domingo Faustino Sarmiento, Mirtha Legrand expresó de esta manera su postura sobre las polémicas que la rodearon a lo largo de su carrera:

*Trabajé con todos los gobiernos, democráticos, dictatoriales y de desgobierno, algunos de los cuales me han prohibido, pero nunca pedí ni me dieron explicaciones. Pero antes que nada soy argentina cien por ciento, amo a mi país. Toda una carrera, yo no he dejado de trabajar un día, nunca. Tan feliz con esta trayectoria, esta vida que he llevado, yo nunca le he hecho un mal a nadie. Y si se lo he hecho, ha sido inconscientemente. He tratado de superarme siempre, he tenido una carrera cinematográfica muy larga, hice casi cuarenta películas. Después la vida hizo que me dedicara a la televisión, que dejara de hacer cine (DyN, 2007).*

### 3. El cronotopo del idilio amoroso

El cronotopo del idilio ha sido definido por Bajtin. Dice que corresponde a aquellos relatos en los que se plasma un mundo ordenado y perfecto que ha caído en desgracia o es amenazado por una fuerza exterior o una ruptura interior; solo que, al final, se reconstruyen las relaciones amorosas, familiares, patriarcales, laborales o con la naturaleza. Este cronotopo idílico se plasma en cuatro cronotopos fundamentales que pueden combinarse entre sí: el idilio amoroso, el idilio del trabajo agrícola, el idilio del trabajo artesanal y el idilio familiar (Bajtin, 1989: 375 y ss). Los cuatro tienen en común el hecho de que el espacio de la acción es un rinconcito, un universo limitado y autosuficiente: el salón burgués, la casa de campo, el cortijo, el taller, el centro de trabajo... El tiempo del relato se atiene al ciclo de la vida: el nacimiento, la boda, el matrimonio, el trabajo, la vejez y la muerte. Pero el resultado no es un texto pegado a la realidad, a la manera de los escritores realistas y naturalistas, sino un texto evasivo, un texto que obvia lo crudo de la realidad o presenta esa realidad ennoblecida y embellecida. En otras palabras, en el cronotopo idílico, la imagen del hombre es la de un ser sublimado, retratado en sus mejores cualidades, premiado siempre con un final feliz, pues aunque el relato termine con la muerte, siempre hay una escena, unas palabras, un plano que indican que existe algo trascendente.

En estas páginas nos interesan solo las películas de Mirtha Legrand que corresponden al idilio amoroso. Son historias en las que los personajes luchan por conquistar o recuperar el amor de su pareja. Transcurren normalmente en la ciudad y en el seno de espacios pertenecientes a clases medias y altas o presentan los choques de estas clases con los estratos más bajos que llegan a sus salones. El tiempo del relato se relaciona con la noche y los amaneceres, con el tiempo de ocio y con los tiempos del dormitorio. La idea del hombre que transmite es la de un ser entregado al amor, un ser cuya máxima aspiración es el

matrimonio, pues solo en su seno es posible el idilio amoroso en su plenitud. El problema es que este ser humano, hombre o mujer, está confundido por sus propios sentimientos y por las diferencias de carácter, de edad, de clase o de ideas con su pareja.

De todos los cronotopos idílicos, éste es el más evasivo, pues, aunque cabe el drama, el melodrama y hasta el thriller, suele emplear un tono de comedia a base de equívocos, personajes exagerados y situaciones comprometidas. Son películas a la manera de la comedia norteamericana nacida en los años treinta o *screwball comedy*, como, por ejemplo, *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934) y *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938). Estas películas fueron, en realidad, imitadas en todo el mundo y esas imitaciones se conocieron en Italia como comedias de teléfonos blancos. Imitación no quiere decir que sea un cine sin valor, pues hay verdaderos clásicos. En el caso de las películas argentinas que aquí comentamos, algunas de indudable calidad o popularidad, se habla de comedias blancas o de comedias amables por la inocencia de los papeles de Mirtha Legrand, por los finales siempre felices y, en efecto, por esa relación con el cine de Hollywood, por ese deseo del cine argentino de emplear las mismas armas de su competidor para disputarle el mercado latinoamericano.

#### 4. Acción y desenlace en el idilio amoroso

Para estudiar el final que caracteriza esta forma de cronotopo hemos analizado el último minuto de cada una de las películas y hemos procedido a determinar: el desenlace, el cierre y el kairos.<sup>249</sup> El desenlace, en concreto, es el final de la trama y comprende el clímax y el punto final. Este desenlace puede ser eutélico (positivo), distélico (negativo) o atélico (abierto) y sucede tras una fábula de tipo eupórica (a mejor), dispórica (a peor) o apórica (sin avance) (Clanche, 1978). Diez títulos de nuestra muestra tienen una acción eupórica y un final eutélico y tres tienen una acción dispórica y un final distélico. Estas diferencias tienen que ver, fundamentalmente, con la clave de género. En efecto, la acción a mejor y el final positivo son propios de la comedia romántica, que, a su vez, es el género cinematográfico que mejor plasma el idilio amoroso. Por ser una celebración del amor, el filme comienza con la ruptura o separación de la pareja, pero el final es siempre el beso o la boda.

Un ejemplo es *El retrato* (1947. Calificada de comedia ingeniosa, ágil, bien vestida y con un buen toque de fantasía (Di Núbila, 1959: 87), cuenta la historia de una mujer de alta posición social (Mirtha Legrand) que está a punto de ser abandonada por su marido (Juan Carlos Thorry). Pero el retrato de juventud de su abuela, que físicamente es idéntica a ella, pero tiene un carácter más decidido en el trato con los hombres, cobra vida y la sustituye. Tras una serie de enredos, conquista al marido de su nieta, hace que éste abandone a su amante y consigue que vuelva al hogar sin que se percate de la sustitución.

---

<sup>249</sup> No analizamos el acabamiento y la clausura (Diez Puertas, 2008 y 2009). El acabamiento es el final desde el sentido autorial del relato, el final del texto tal y como el autor lo considera. Hay que recordar que existen casos de películas con varios finales rodados. Aquí no abordaremos este concepto por falta de espacio y de fuentes para determinarlo. Clausura es el final desde el sentido cultural del relato, esto es, el final que el público interpreta en función de su época, clase, cultura, etc. La crítica cinematográfica del momento podría ayudarnos a descubrirlo, pero las fuentes españolas de que disponemos prestan poca atención al cine argentino y la crítica argentina no se ocupa siempre de reflejar este aspecto.

Este motivo del doble y de la ruptura matrimonial ya había sido la base de *Soñar no cuesta nada* solo que Mirtha Legrand hacía uno de los papeles y su hermana Silvia el otro. En concreto, *Soñar no cuesta nada* trata de un abogado que lleva tres años intentando impedir la separación de un matrimonio amigo. Pero como la madre y la hija (Mirtha Legrand) no quieren ver al padre y el padre exige ver a su hija, el abogado contrata a una joven idéntica a la hija de ambos, Trencitas (Silvia Legrand), para que vaya a vivir con el padre unos días. El problema es que esta joven huérfana estaba a punto de ingresar en un reformatorio por su mal comportamiento. Pero Trencitas, además de hacer trastadas, consigue reconciliar al matrimonio con la complicidad de la verdadera hija. El abogado decide entonces adoptar a Trencitas e impedir que entre en el reformatorio. En España, *Primer Plano*, con su prevención hacia el cine argentino, acoge *Soñar no cuesta nada* bastante mal: pobreza literaria, efectos cómicos vulgares, dirección rutinaria, sin clase, pero admite que la película se “soporta” (Más-Guindal, 1942).

*Cinco besos* se plantea, por su parte, como una narración retrospectiva. Tras un terremoto en la ciudad de Río de Janeiro, una mujer, Irene (Mirtha Legrand), cuenta los Cinco besos que ha recibido en las últimas horas, pues en ellos cree que está la explicación de la catástrofe natural. El primer beso lo recibe de su novio Alberto (Lalo Maura), cantante en la misma compañía en la que ella es corista. Pero, en realidad, Alberto cae en las garras de la primera vedete, la brasileña Camelia (Elena Lucena). El segundo beso lo recibe de un millonario, el señor Morel (Roberto Escalada), y ella responde a golpes; aunque el tercer beso se lo da ella a esta misma persona para dar celos a Alberto. Lo hace durante un número musical en el que se simula un terremoto en el escenario. Más adelante, Irene se reconcilia con su novio y recibe de Alberto el cuarto beso al tiempo que el señor Morel y Camelia forman pareja. Pero Irene sigue insegura sobre sus sentimientos y cae enferma. Solo desea comer perdiz con chocolate, que, precisamente, es el plato preferido de Morel. Este mientras tanto se ha ido a Brasil y allí se desenamora de Camila por sus mentiras, pues ni siquiera es brasileña. Irene, por su parte, viaja en busca de Morel y en las cocinas del hotel donde se hospeda le prepara perdiz con chocolate y le explica por qué está allí. Él responde que para creer que ella lo ama tendría que temblar la tierra. Entonces, en efecto, Irene besa a Morel (es el quinto beso) y la tierra tiembla. Con esto concluye la historia de los Cinco besos y el relato de por qué, a juicio de Irene, acaba de suceder un terremoto en Río de Janeiro.

*La doctora quiere tangos* es una comedia romántica sobre la doctora Soler, una joven muy culta, inteligente e independiente, doctora en ciencias comparadas (Mirtha Legrand). La doctora asesora a una institución cultural regentada por señoras de buena sociedad. Pero la institución va tan mal, que se le dice a la doctora Soler que, o logra organizar un evento importante que consiga fondos, o tendrán que cerrar. Entonces la doctora Soler intenta salvar la institución contratando a un compositor de tangos, Martín Salazar (Mariano Mores), aunque lo hace por razones económicas no porque aprecie al músico. Al mismo tiempo, la doctora decide casarse a fin de año con su novio, aunque ella es de la opinión de que: “A los hombres hay que manejarlos como las abejas a los zánganos”. Días después, la señorita Soler viaja a Buenos Aires para contratar a Martín Salazar. Este se niega a recibir a nadie, pues cree que es otra de las mujeres que le acosan. Pero una casualidad hace que ambos se conozcan, solo que ella no sabe que él es Martín Salazar. Finalmente, se enamoran y él da el concierto en la institución cultural, pero no se deciden a casarse. Es más, ella resuelve celebrar la boda con su novio. Sin embargo, da marcha a tras cuando Martín Salazar toca determinada

música en su ceremonia de boda. La doctora, entonces, va a su encuentro, sustituye a un novio por otro y el cura continúa con la boda.

En fin, *Esposa último modelo* cuenta la historia de la señorita María Fernanda Alcántara (Mirtha Legrand), una joven millonaria, alegre e independiente que lleva una vida irresponsable con escándalos y excesos continuos. Un día conoce a un abogado recién licenciado, Alfredo (Ángel Magaña), se enamora de él y le nombra su administrador. Pero el joven, un hombre conservador, quiere casarse con una mujer de su casa, no una mujer que se pasa el día metiéndose en líos, y ella trama un enredo para convencerle de que es la perfecta esposa. Una vez casados ella se ve obligada a llevar la casa (coser, limpiar, ocuparse de la comida, llevar la economía doméstica) lo que genera todo tipo de problemas. Él la llama inútil y fracasada y ella, torturador. Para recuperar a su esposo, María Fernanda decide darle celos con otro hombre, pero solo consigue que él le pida la separación. Sin embargo, Alfredo cambia de opinión cuando se entera de que va a ser padre. La noticia del nacimiento hace que se reconcilien y se abracen. El público se divierte mucho con esta historia y la crítica elogia sus diálogos de doble intención y la interpretación de Mirtha Legrand, que se encuentra en su momento más brillante como comediante (Manrupe & Portela, 2001: 210).

En cuanto a los tres títulos con acción dispórica y final triste, estas características cuestionan que, el primero de ellos, *Adolescencia*, sea considerado como una comedia romántica. La película cuenta la historia de un joven (Ángel Magaña) que regresa de Estados Unidos y se encuentra con que su vecina a la que ama (Mirtha Legrand) prefiere casarse con un hombre mayor. Al principio el joven se lo toma muy mal y reclama a sus padres su mano, pero termina comprendiendo y respetando la elección de ella, que es también la de sus padres. La renuncia lleva pareja la responsabilidad de asumir la dirección de su familia, pues su padre está muy enfermo. En este sentido, el final es triste desde la perspectiva del cronotopo del idilio amoroso, pero no desde el cronotopo del idilio familiar, por eso, en efecto, puede considerarse una comedia romántica. Así *Primer Plano* dice que *Adolescencia* es un filme gratisísimo, distraído y con simpáticos personaje. Se trata, continúa, de una de las mejores comedias del cine argentino y hasta iguala a muchas producciones norteamericanas de este estilo (Tello, 1947).

*El viaje*, por su parte, transcurre en Buenos Aires y en la provincia de Córdoba. Trata de un ingeniero, Julio Araoz (Roberto Airaldi), totalmente entregado a su trabajo que, por fin, un día decide cogerse dos semanas de descanso. Se va a la provincia de Córdoba a un hotel remoto y muy poco frecuentado, pero su estancia llama la atención de tres chicas jóvenes que desde hace ocho meses se han instalado en una casa cercana para cuidar a su madre enferma de cáncer. En este cronotopo idílico, las dos hermanas mayores intentan conquistarle sin ningún éxito, pues es un poco misántropo, pero se enamora de la hija menor, Alicia (Mirtha Legrand), en cuanto la conoce. El día que el ingeniero va a pedir su mano a la madre se entera de que la familia está allí no para tratar el cáncer de la madre sino el cáncer de Alicia, la cual ignora su enfermedad. Julio se queda con ella hasta que, tiempo después, Alicia muere en sus brazos. Julio regresa a Buenos Aires y en el puerto ve partir el crucero Reina del mar, en el que ambos deberían haber viajado al Caribe en su viaje de boda. Luego mira al cielo donde se encuentra su amada y la película termina. Hablamos de comedia dramática porque, en efecto, la acción va a peor y el final es negativo, pero también trascendente. Puede decirse que el final celebra el amor con lágrimas de esperanza, con fe en que el reencuentro se producirá en la otra vida. Como dice el crítico de *La Razón*: "su final dramático no deja de causar desconcierto como remate de una comedia que se desarrolla

en toda su extensión en un tono riente, amable, de fresco romance juvenil” (Manrupe & Portela, 2001: 611).

Finalmente, *Pasaporte a Río* es uno de los filmes en los que Daniel Tynaire intenta sacar de su registro habitual a Mirtha Legrand, su esposa, y, por lo tanto, rompe con todo lo anterior. Se trata de un thriller en clave negra que está muy cerca de la tragedia. Mirtha Legrand interpreta a una corista que es testigo de un asesinato. El asesino, Ramón Machado (Arturo de Córdoba), la rapta y la obliga a que le ayude a sacar del país el dinero que ha conseguido en un robo. Durante el viaje a Río de Janeiro, la corista se enamora de un médico al mismo tiempo que el asesino se enamora de ella y decide perdonarle la vida. En la última escena, ella le advierte de que la policía le ha tendido una trampa. Ramón Machado tiene oportunidad de tomarla como rehén o soltarla. Decide dejarla ir y pedirle perdón. Antes le dice: “Vi las alas del ángel, pero no supe ver su corazón”. Luego Ramón Machado sale de su escondite disparando su pistola para que la policía responda con sus armas y lo mate.

## 5. El cierre en el idilio amoroso

El cierre es el final discursivo del texto, la última imagen de la enunciación, el último plano montado antes del *explicit* (“Fin”, “The End”, “Eso es todo amigos”, etc.) o antes de los títulos de créditos finales. El desenlace y el cierre no tienen por qué coincidir. Puedo empezar el relato con el punto final y luego introducir un flashback para colocarme en la situación inicial, como sucede en *Cinco besos*. El juego entre el desenlace y el cierre, esto es, entre la historia y el discurso, nos permite establecer cuatro modelos terminativos: texto cerrado, historia abierta, discurso abierto y texto abierto (Neupert, 1995). En este caso, salvo las excepciones que comentaremos, todas las películas se basan en una dramaturgia cerrada o semi cerrada (Pavis, 1990: 225-229).

En efecto, todas las películas incluyen el *explicit* “FIN” con la excepción de *Esposa último modelo*, que prefiere utilizar como *explicit* el nombre de la productora: Artistas Argentinos Asociados. Además, dos películas integran el *explicit* dentro de la diégesis. En *La señora de Pérez se divorcia* aparece sobre la calva del juez y en *La vendedora de fantasías* es un cartel colgado en el cuello de un perro. Con ello se consigue un efecto cómico, pues, aunque quita protagonismo a la pareja (para ellos no es el último plano) y se lo da al personaje gracioso, con ello extiende al público la alegría que los enamorados sienten.

En dos casos, el cierre se refuerza con un plano final idéntico o muy parecido al del inicio que hace de marco. Me refiero a la sirena del barco en *Pasaporte a Río* y el dibujo en una pizarra escolar de un Cupido y dos corazones a travesados por una flecha en *La pequeña señora de Pérez*. Son dos planos simbólicos. La sirena con su pitido anunciará la salida del barco. Si cuando suene, el protagonista está abordo, eso indicará su victoria; pero si no es así, como sucede en el filme, es que ha fracasado. Es la suerte del hombre “oscuro” que por esa misma condición no puede alcanzar el idilio amoroso. En *La pequeña señora de Pérez* el *explicit* con el dibujo de Cupido y los corazones reproduce lo que sería un dibujo hecho por una alumna traviesa en una pizarra y simboliza cómo las flechas de Cupido unen corazones sin atender a razones de edad, o mejor dicho, el idilio amoroso sería posible entre un hombre mayor y una joven, como también sucede en *Adolescencia*. No hay casos en nuestra muestra de la situación contraria: la unión de una mujer mayor con un jovencito.

Otro rasgo formal que refuerza la dramaturgia cerrada es el predominio de planos de escala pequeña, como primeros planos y planos medios, como última imagen del filme. Este tipo de planos subrayan o agranda una acción diegética determinada, casi siempre la pareja abrazada o besándose, acción que, por otra parte, es la única que se permite como muestra de unión sexual. Precisamente, en un caso, la película *Cinco besos*, el plano final es un plano general para demostrar cómo el beso que se dan los protagonistas produce un “terremoto” a su alrededor. Otro caso de plano general, *El viaje*, es porque ese plano es del cielo, allí donde está la amada que ha fallecido por un cáncer. El coro (de ángeles) que acompaña este plano refuerza la idea de que, en efecto, la amada se ha convertido en un ángel, palabra que el propio protagonista utilizaba para referirse a su amada. Esto es, el idilio amoroso, para los creyentes, no es solo de este mundo sino que se extiende al más allá. Ese es el valor de matrimonio religioso. El hecho de que el protagonista haya sido un tanto misántropo ratifica la idea de que no buscará otra pareja; más bien se consagrará al recuerdo de la amada perdida.

## 6. El sentido del final

Por último, el concepto de *kairos* (tiempo o instante de claridad) (Kermode, 2000: 54) se refiere al hecho de que el final es también el momento en que comprendemos la verdad profunda del relato, su concepción del mundo y con ello lo que Bajtin llama la imagen del ser humano en el texto. Pues bien, de todo lo dicho, interpretamos que el sentido profundo de las comedias blancas de Mirtha Legrand, un sentido que nace de su propia dramaturgia cerrada, consiste en un mensaje que viene a decir que el idilio amoroso solo es posible en el seno del matrimonio, una institución donde la mujer, además, debe ejercer el rol de ángel tutelar de la casa. Ahora bien, para ser ese “ángel”, la mujer debe sacrificar su juventud, ceder en sus placeres, renunciar a su libertad, esconder su inteligencia y, en definitiva, atarse a un marido tradicional, pues solo en el seno del matrimonio el idilio amoroso es posible. Esto se ve muy bien en *La doctora quiere tangos*. Antes de iniciarse la boda que cierra la película, la protagonista entrega sus gafas (el objeto que simboliza su doctorado en Ciencias Comparadas) a su futuro esposo y éste las rompe, de modo que la película impone la idea de que una mujer excesivamente inteligente es un obstáculo para un matrimonio feliz.

La escena final de *La vendedora de fantasías* también es muy reveladora. La protagonista tira por la ventana todas sus novelas policíacas para no tener más veces pesadillas, pues está a punto de casarse con un policía y ha soñado que estaba metida en uno de sus peligrosos casos. Pero lo importante es que ella, que en su vida real vive ociosa y pasa muchas horas en la cama, tenía un papel activo en esos sueños. La pregunta es: ¿tirar las novelas por la ventana significa conformarse con ser la esposa del policía y, por lo tanto, dejar de ser una mujer emprendedora? Todo indica que la respuesta es afirmativa.

Esta interpretación está apoyada además por un rasgo formal que todavía no hemos comentado y que es muy importante porque hace explícito el mensaje de la película, esto es, al público se le saca de la ficción para que reciba una arenga sobre cómo debe ser el idilio amoroso. En concreto, me refiero al hecho de que tres de las películas que comentamos rompen la cuarta pared (un personaje se dirige al público). En *El retrato* el personaje del cuadro guiña al espectador (se entiende que al público femenino) como diciendo: “Mujeres, os habéis enterado de cómo tenéis que tratar a vuestros esposos para mantenerlos a vuestro

lado". De este modo, el filme encomienda a la mujer la responsabilidad de conservar unido el matrimonio.

Un cierre y un mensaje parecido se repite en *Esposa último modelo*. Primero la protagonista hace una apología del hogar cuando dice que gracias a su marido: "He descubierto un mundo que no soñaba, un mundo tan pequeño, tan minúsculo que puede caber entre mis dos manos cerradas. Y que a pesar de toda su pequeñez, puede encerrar toda la felicidad". "¿Cuál es ese mundo?", pregunta su esposo. Y ella le responde: "Ese mundo es el hogar, donde cabe todo lo bueno y todo lo hermoso, el hogar, que puede ser un palacio o una choza y que no necesita del dinero ni del poder para ser rico". En segundo lugar, el personaje que interpreta Mirtha Legrand refuerza el cierre y su sentido terminando con una última frase que contiene el título de la película: "No seré la reina del trabajo, pero seré una esposa modelo. [...] Una esposa último modelo". Finalmente, un guiño de la protagonista a la cámara (al público) nos hace ver que es ella la que con sus artimañas o su inteligencia consigue que el esposo no se vaya de casa.

Un tercer caso es *La señora Pérez se divorcia* (1945), segunda parte de *La pequeña señora de Pérez* (1944), filmes que tienen un gran éxito (Di Núbila, 1959: 35). Ninguna de las dos se estrena en España, pero posiblemente no por su contenido, muy ortodoxo, sino por problemas de relaciones comerciales. Tratan de la difícil vida conyugal que llevan una estudiante (Mirtha Legrand) y su marido y, al mismo tiempo, su profesor (Juan Carlos Thorry). Son películas que recuerdan a *El mayor y la menor* (The Major and the Minor, 1942), de Billy Wilder, y otros títulos similares argentinos. Me refiero, por ejemplo, a tres películas que sí se estrenan en España: *Su primer baile* (1942), de Ernesto Arancibia, sobre el amor de una joven (María Duval) y un pintor, estrenada en Madrid en 1946; *Mi amor eres tú* (1941), de Manuel Romero, sobre las relaciones entre una joven huérfana (Paulina Singerman) y su tutor (Arturo García Bühr), estrenada en junio de 1947; y *La serpiente de cascabel* (1948), de Carlos Schlieper, sobre los amores entre un colegiala (María Duval) y su profesor de música (Juan Carlos Thorry), proyectada en febrero de 1951. Pues bien, *La señora Pérez se divorcia* termina con un diálogo que contiene una sentencia sobre cómo mantener el idilio amoroso, ya que, como hemos dicho, éste solo es posible en el seno del matrimonio. Esa frase la dice el juez que está a punto de separar a la pareja, la cual, finalmente, se abraza y besa. A continuación, el juez rompe la cuarta pared y dice a cámara: "Sí, señores, sí. La felicidad del matrimonio consiste en que marido y mujer vivan cada día como una aventura distinta. Pero el uno con el otro. Sí, señor, no se ría. Anímese, amigo mío, y bese a su mujer en el cine. Le prometo cerrar los ojos".

## 7. La burla del idilio: *La casta Susana* (1944)

Un modelo narrativo se comprende mejor cuando, al mismo tiempo, tenemos la posibilidad de contrastarlo con otros modelos e, incluso, cuando, por gastado, ha creado su contramodelo y hasta la parodia del modelo. Este es el caso de *La casta Susana*, una comedia romántica dirigida por Benito Perojo en la que el idilio amoroso se vincula con la infidelidad matrimonial. La película se basa en una opereta de Jean Gilbert estrenada en 1910, cuyo argumento procede de la obra *Les fils á papa* de Antony Mars y Maurice Desvallières. Las tres, a su vez, remiten a Susana, el personaje bíblico falsamente acusado por unos viejos de mantener relaciones sexuales sin estar casada y que el profeta Daniel salva de la lapidación.

Pero la opereta es, en realidad, una sátira de las concepciones morales católicas y de la hipocresía de la burguesía: una burla del relato bíblico. De hecho, se convierte en referente del amor libre o del amor sin límites de los franceses.

La película, en efecto, comienza con la entrega del Premio a la Virtud a Susana de Pomarel (Mirtha Legrand), la joven esposa de un militar. El premio consiste en un viaje a Biarritz, pero allí descubrimos que, en realidad, Susana tiene varios amantes o pretendientes y se burla de su esposo, que tampoco le es fiel. En otras palabras, no hay en ella nada de casta o, mejor dicho, se comporta como lo hacen los hombres que la rodean: sale con unos y otros, no se ata a nadie, disfruta de lo mejor de cada uno. La película termina con la fiesta ofrecida con motivo de otro premio: la entrega de la Legión de Honor al barón Conrado, que es, en realidad, uno de los pretendientes de Susana. Esto es, ni una ni otro se merecen los premios recibidos, pero todos juegan a que sí los merecen, todos se entregan al hedonismo y participan del juego de la infidelidad.

Como señala Gubern, la película tiene una acogida excelente entre la crítica argentina. Se alaban sus decorados, su espectacularidad, su lujo, su realización alegre y movida y su ritmo. Pero, sobre todo, se considera una rareza que sorprende por su desvergüenza, su tono picante, su desenfado y sus atrevidas coreografías (Gubern, 1994: 389). En efecto, sorprende porque la película es una burla del idilio amoroso matrimonial que hasta aquí hemos analizado. Perojo, con mucho acierto, usa la imagen de ingenua que Mirtha Legrand tiene entre el público para darle la vuelta. La actriz pasa de inocente a atrevida, de ángel a diablillo. Perojo usa el imaginario de la estrella cinematográfica para incorporarlo al personaje de Susana o, mejor dicho, a esa parte pública, pero falsa, del personaje que le hace merecedora del Premio a la Virtud. En segundo lugar, en esta película el rincón del idilio amoroso no es el hogar sino el Moulin Rouge. Este espacio-tiempo es símbolo de las pasiones amorosas disolutas, pues, como dice en el filme el personaje del Mayordomo, un hombre de férrea moral, a sus reservados solo van los maridos y las esposas infieles, los jovencitos que empiezan a volar, las damas que buscan desplumar a los caballeros y, en fin: "Todo lo innoble de la sociedad".

La imagen del edificio del Moulin Rouge hace, además, de marco, pues abre y cierra el filme. Y es que, frente a la forma lineal de la dramaturgia cerrada, *La casta Susana* propone un final circular, el cual, simbólicamente, se plasma con dos imágenes sucesivas: el edificio del Moulin Rouge con sus aspas girando y, un plano antes, la escena del baile en el que las parejas dan vueltas sobre sí mismas mientras se canta: "Cuando el ritmo del baile se extiende por el salón, en las almas el fuego se enciende de la pasión". La danzas giratorias reproducen el movimiento de los planteas, de las estaciones y, en definitiva, rompen con tiempo lineal, a la vez que con las vueltas incesantes se busca una especie de pérdida de conciencia para arrinconar el superyó y dejarse llevar. En este sentido, cada pareja forma una especie de planeta en el universo del amor que es la pista de baile, pero no son planetas terminados sino que se renuevan con el cambio de pareja de baile.

La película, como decíamos, está dirigida por el español Benito Perojo. Este se había instalado en Argentina en 1942 con el propósito de levantar con su socio Ricardo Núñez una unidad de producción dentro de Pampa Films destinada a filmar películas especialmente pensadas para los mercados de Argentina y España, como *Stella* (1943) y *Siete mujeres* (1943), e incluso importar y exportar películas de otros directores y otras productoras. Es así como en septiembre de 1944 llega a España un lote de películas formado por títulos de Benito Perojo y algunos clásicos del cine argentinos. Sin embargo, el proyecto transcontinental de

Perojo y Núñez se topa con la censura franquista. Dos de sus exportaciones, *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Chingolo* (1940), no pasan los trámites censores y tampoco su película *La casta Susana*. La decepción es muy grande, pues el acuerdo cultural de 1942 y el elevado número de licencias de películas comerciales que España concede a Argentina en 1943 habían creado la impresión de que se abría un clima muy favorable de relaciones cinematográficas entre ambos países.

Dado lo que está en juego, Núñez y Perojo se movilizan contra la actitud de la censura española. Visitan los organismos oficiales argentinos y consiguen que presenten una nota de protesta en la embajada española. Esas prohibiciones, dice la diplomacia argentina, dañan las relaciones comerciales y culturales entre ambos países. Se pide, además, una explicación de las causas de la prohibición de *La casta Susana*, para ellos incomprensible puesto que la crítica argentina ha alabado el filme por su agilidad y frescura, su cuidada reconstrucción de París, la moderna realización y la interpretación de Mirtha Legrand. De hecho, la película facilita que Benito Perojo pase a ser miembro de la Academia de Cine de Argentina.

El 17 de mayo de 1945 el ministerio de Asuntos Exteriores envía al presidente de la Comisión de Censura cinematográfica la nota de protesta. El 23 de mayo se informa de que, en realidad, todavía la película no se ha presentado a censura. Parece como si Chamartín, la distribuidora española, la mantuviese retenida. Lo cierto es que a censura se presenta el 22 de junio de 1945. Antonio Fraguas presidente de la comisión de censura y máximo dirigente político del cine, redacta un escrito en el que informa de la resolución. El vocal eclesiástico, el padre Ramón F. Tascón, dice que: "No hay rollo alguno en esta película que no sea inmoral". El vocal de la Vicesecretaría de Educación Popular, Francisco Ortiz, escribe que: "Me indigna y duele que un español vaya a América a realizar semejantes producciones con tales índices de inmoralidad y pornografía". El vocal del ministerio de Educación, Agustín de Lucas, dice: "Me parece hasta una falta de respeto a la Comisión el presentarla a censura". Finalmente, el vocal militar, Adolfo de la Rosa, en referencia al ataque que se realiza contra la institución del matrimonio, afirma que lamenta que el cine argentino, que como el cine español tiene "la misión hispánica de velar y defender los valores raciales más serios y sólidos del mundo", haya consentido esta película. En definitiva, la película queda prohibida (AGAC, 36/03154, exp. 1.112; 36/03156, exp. 1.337).

El 17 de julio de 1945 el subsecretario de Asuntos Exteriores informa a la Vicesecretaría que Pampa Film ha comunicado a la embajada española en Buenos Aires que está dispuesta a efectuar los cortes necesarios con el fin de que la película pueda estrenarse. La embajada española también señala que, si no se llega a una solución satisfactoria, las autoridades argentinas pueden tomar represalias con el cine español en Argentina, en especial contra *El escándalo* (1943) que está obteniendo en ese momento un gran éxito. En otras palabras, para evitar daños a toda la producción cinematográfica española en Argentina, el ministerio de Asuntos Exteriores solicita que se busque una solución. Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular, le responde el 21 de agosto de 1945. No se inmuta por estas presiones. Se limita a enviarle el inapelable dictamen censor.

Casi un año más tarde, el 28 de junio de 1946, se hace un tercer intento. Los responsables del cine franquista han cambiado y, para combatir el aislamiento internacional, el régimen tiene un talante más abierto. El encargado de negocios de la República Argentina en Madrid es la persona que recibe la orden de gestionar ante el gobierno español la libre proyección de *La casta Susana*. Dice que se basa en una "obra teatral conocida y aceptada universalmente" y que en Argentina se proyecta sin problemas, aunque "no apta para

menores". El 22 de julio de 1946 la junta de censura le comunica que no tiene inconveniente en revisar la película. Ricardo Núñez la importa en virtud de los artículos 28 y 29 de capítulo V del Convenio Comercial Hispano Argentino "para el incremento del intercambio de producciones cinematográficas". Se revisa el 25 de noviembre de 1946 bajo la presidencia de Gabriel García Espina, director general de Cinematografía y Teatro. La junta de censura la aprueba autorizada para mayores con tres cortes: la escena de la caseta cuando miran por un agujero a la bañista, la frase "irreverente" de René "tratamiento de un Abate" y la escena de alcoba de Susana cuando lanza un zapato en el rollo 5 (AGAC 36/03235, exp. 5.450). Todo indica que se cambia de opinión para no obstaculizar el Convenio Comercial Hispano Argentino. Sin embargo, no nos consta el estreno de *La casta Susana*. Gubern la da por no estrenada (1994: 388). Tampoco aparece en la lista de películas estrenadas de la Comisión Episcopal Española (1960). Cabe pensar que Chamartín renuncia a comercializarla por miedo a un boicot del grupo de presión católico y el filme cae en una especie de ostracismo. Francisco Ortiz, de ese sector católico y, sin duda, el censor más influyente en aquel momento, había escrito en su dictamen de 1945: "Es lamentable que una casa como Chamartín, para mí hasta ahora de solvencia moral, intente ser la distribuidora de tales obscenidades" (AGAC, 36/03154, exp. 1.112).

## 8. Conclusiones

En fin, salvo las excepciones comentadas, podemos concluir que el cine de Mirtha Legrand actúa como elemento de propaganda de una determinada concepción del idilio amoroso: establece cómo deben ser las relaciones de pareja. En esa concepción, el matrimonio es la condición necesaria para alcanzar el idilio y la separación es el enemigo a vencer, pero no solo por la pareja sino también por los hijos, los padres, los abogados, los jueces y hasta los antepasados "resucitados", como en *El retrato*. De hecho, Mirtha es otro retrato: es el rostro que encarna la idea de un idilio amoroso fundado en el patriarcado. Es más, si esta idea penetra en el público casi de forma inconsciente es porque va envuelta en un estilo internacional de comedia romántica (con sus divertidos enredos y equívocos, su tono simpático y su desarrollo ágil) y, sobre todo, porque está encarnada en el rostro angelical de la actriz. Como dice Edgar Morin, la estrella cinematográfica es una idea-fuerza que interviene en la dialéctica entre lo imaginario y lo real, forma y transforma al hombre de hoy (1972: 113). Pero lo que parece normal (a fuerza de repetirse en el cine) resulta que es solo una opinión. Lo que la dramaturgia cerrada presenta como final lógico resulta ser un final doctrinario.

Todo este cine, en efecto, surge del debate que se establece en Argentina sobre el tema del divorcio. Hay que recordar que, desde 1888, en este país existe la separación. Es una forma de ruptura matrimonial por la cual la pareja deja de convivir y de compartir su patrimonio, pero el vínculo subsiste y, en consecuencia, los separados no pueden contraer un nuevo matrimonio. Los partidos laicos argentinos, sin embargo, consideran poco avanzada esta legislación y hay intentos de cambiarla en 1902, 1922 o 1949. Se dan casos, por ejemplo, de matrimonios de ciudadanos argentinos que se celebran en los países limítrofes para poder luego divorciarse. Este es el tema que denuncia la película *Divorcio en Montevideo* (1939), donde Sebastián, un mayordomo sentencioso, dice: "El matrimonio es el estado perfecto del animal humano". Pero la Iglesia argentina se opone a ir más lejos en la

regulación del matrimonio y hasta da instrucciones a los católicos para que en las elecciones de febrero de 1946 no voten a los partidos que incluyan en sus programas la implantación del divorcio. En aquel momento, el peronismo no demanda cambios en el código civil, pero en diciembre de 1954, en un clima de enfrentamiento con los católicos, autoriza el divorcio vincular, de modo que entre 1954 y 1956 los divorciados pudieron casarse. Luego se vuelve a la situación anterior y sólo en 1987 la legislación admite de nuevo el divorcio vincular.

La película *Esposa último modelo* tiene que leerse teniendo en cuenta que meses antes de su estreno se ha producido uno de esos intentos fracasados de implantar el divorcio. La apología del hogar que Mirtha Legrand pronuncia en el filme se entiende mejor si tenemos en cuenta que uno de los argumentos para descalificar a quienes defienden el divorcio es el de acusarles de destruir los hogares argentinos. Contra esta imputación, Ramón Díaz de Vivar, diputado por la Provincia de Corrientes, había dicho en 1922 lo siguiente a propósito de otra votación, también fracasada, para implantar la ley del divorcio:

*No trata de disolver hogares ni va en contra de la constitución de la familia argentina. [...] En la República Argentina, como en cualquier país del mundo, hay hogares felices y hay hogares desgraciados, pero esto no sucede por obra de la ley, ya que la ley no puede crear ni el amor, ni el respeto, ni la estimación recíproca, ni el concepto sano y fuerte del deber, elementos sin los cuales no puede haber hogar feliz [...] y los que hemos encontrado en el calor del hogar los mejores encantos del vivir, no tenemos el derecho de impedir que otros que fueron desgraciados puedan rehacer su vida, libertándose de un vínculo que para ellos es más pesado que cadena de prisión (Somovilla, 2002).*

En otras palabras, las películas que hemos comentado se ruedan en un contexto en el que Argentina solo admite la separación matrimonial, pero hay en parte de su sociedad una demanda de que se legisle el divorcio, todo lo cual hace de este tema una cuestión muy candente. La mayor parte de las películas de Mirtha Legrand se decantan por la postura más conservadora y burguesa (ni separación ni divorcio), pero también intervine en un filme que se burla de la hipocresía de esa postura: *La casta Susana*.

En España, por su parte, el derecho al divorcio es reconocido en la Constitución de 1931 y se regula por ley en 1932. Franco, en cambio, deroga la ley, anula todos los divorcios anteriores y el matrimonio vuelve a ser indisoluble. Cualquier tipo de ruptura supone una violación de uno de los principios fundamentales del régimen: la familia. Por eso en España, además de prohibirse *La casta Susana*, la Iglesia califica *Cinco besos* como película "gravemente peligrosa" y el resto, salvo *El viaje* y las películas de amores adolescentes anteriores a 1942, solo se consideran aptas para mayores. En este sentido, el hecho de que el 70% de los títulos de la muestra tuviese algún tipo de restricción (no importado, prohibido, solo para adultos) demuestra que, en muchos casos, su estreno en España es más una concesión comercial a Argentina que un encuentro con un cine fundado en las mismas bases ideológicas. En resumen, el franquismo admite el cine de Mirtha Legrand que aborda el tema del divorcio cuando resulta ser representante de la corriente más conservadora, aquella que hace apología del matrimonio, el cual, para hacerlo lo más tentador posible, se le identifica con el idilio amoroso; pero, al mismo tiempo, ciertos sectores del régimen consideran peligroso el simple hecho de plantear en una película cualquier fórmula de separación, por muy conservadora que sea, por muy blanca que sea la comedia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CLANCHE, P. (1978). *El texto libre, la escritura de los niños*. Madrid: Fundamentos.
- COMISIÓN EPISCOPAL ESPAÑOLA (1960). *Guía de películas estrenadas*. Madrid: Fides Nacional.
- DI NÚBILA, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- DIEZ PUERTAS, E. (2006). *Narrativa Fílmica*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (2008). "Modelos terminativos del relato cinematográfico". *I Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación en la Comunicación*. Santiago de Compostela: AEIC [Recurso electrónico].
- \_\_\_\_\_. (2009). "Recursos terminativos en el relato cinematográfico". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18, 205-227.
- DyN. (3 de diciembre de 2007). "Una vida entreteniéndolo argentinos". *Perfil*. Consultado el 20 de mayo de 2014. [http://www.perfil.com/contenidos/2007/12/03/noticia\\_0062.html](http://www.perfil.com/contenidos/2007/12/03/noticia_0062.html).
- FABBRO, G. (2006). *Mirtha Legrand: del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico*. Ayacucho: Universidad Austral.
- GUBERN, R. (1994). *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Cátedra / Filmoteca.
- KERMODE, F. (2000). *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- MANRUPE, R., & PORTELA, M. A. (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- MÁS-GUINDAL, A. (13 de 12 de 1942). "Soñar no cuesta nada". *Primer Plano* 113, s.p.
- MONTENEGRO, N. (2008). *Mirtha Legrand: 40 años y una vida en televisión*. Buenos Aires: Corregidor.
- MORIN, E. (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- NEUPERT, R. (1995). *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University.
- PAVIS, P. (1990). *Diccionario de teatro*. Madrid: Barcelona.
- SOMOVILLA, C. G. (julio de 2002). *Los derechos y facultades de la mujer en el proyecto de ley de divorcio vincular de 1922 (Primer estudio)*. Consultado el 16 de mayo de 2014, de <http://www.revistapersona.com.ar/somovilla.htm>
- TELLO, G. (25 de 5 de 1947). "Adolescencia". *Primer Plano* 345, s.p.

Recibido el 4 de marzo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.