



# La producción de secuelas en el cine clásico argentino

*Sequel production in  
Argentine classical cinema*



Alejandro Kelly Hopfenblatt<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario postdoctoral del CONICET con una investigación sobre las industrias cinematográficas latinoamericanas en el período clásico desde una perspectiva transnacional. Es miembro del *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIyNE) y socio activo de la *Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (ASAECA), y la *Latin American Studies Association* (LASA). En 2017 resultó ganador de la Tercera Edición del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino-Biblioteca ENERC con su libro *Modernidad y teléfonos blancos: la comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*.

**Resumen:** la secuela cinematográfica suele ser señalada como uno de los principales síntomas de la excesiva comercialización del cine industrial. No obstante, al considerar su presencia en la comedia clásica argentina, se manifiestan otros factores que han incidido históricamente en su producción. En un marco de renovación y reformulación de los sistemas de estrellas y géneros, actores consagrados como Luis Sandrini y Mirtha Legrand recurrieron a ella como una forma de consolidar las transformaciones de sus personajes y renovar los contratos con su público. Detenerse en estos casos, permite profundizar la comprensión de las complejas estrategias comerciales e industriales del cine argentino de los 40.

**Palabras clave:** secuela; cine clásico; comedia cinematográfica; sistema de estrellas; sistema de géneros.

**Abstract:** film sequels are usually marked as one of the main symptoms of industrial cinema's excessive commercialization. However, considering their presence in classical Argentine comedy, other factors that have historically influenced their production arise. In a context of star and genre systems' renovation and reformulation, renowned performers such as Luis Sandrini y Mirtha Legrand turned to it as a way to consolidate their characters' transformations and renew their contracts with their audiences. Focusing on these cases allows a deepening in the comprehension of the complex commercial and industrial strategies carried on by Argentine cinema in the 1940s.

**Keywords:** sequel; classical cinema; film comedy; star system; genre System.

Desde sus inicios, la narrativa occidental ha apelado a la elaboración de secuelas para extender sus relatos y seguir las vivencias de sus personajes. Ya sea con Ulises, Don Quijote o Martín Fierro, esta estrategia ha sido recurrente para la construcción de mitos e imaginarios, la afirmación de sus autores y la explotación comercial de fórmulas exitosas. Recuperando esta tradición, esta práctica ha pasado en las últimas décadas a ser uno de los principales ejes de la industria del entretenimiento global, asociada a la idea del *blockbuster* y el cine *mainstream* de Hollywood, que suele ser menospreciada tanto desde la crítica especializada como desde los estudios de cine, considerándola un mecanismo comercial donde importan más los fines recaudatorios que las búsquedas estéticas y narrativas.

Como señala Carolyn Jess-Cooke, actualmente, se tiende a considerarla como “un engaño, un ejercicio fundamentalmente inferior, una forma de virus cinematográfico, o un refrito canibalístico diseñado para exprimir todo el valor de producciones previas” (2009, p. 1)<sup>2</sup>. Es así que la secuela ha sido vista como uno de los mayores síntomas de los peligros que implica el *blockbuster* para el cine contemporáneo, a tal punto que el crítico J. Hoberman acuñó el término ‘secuelitis’ para hablar de este síndrome.

Stuart Henderson (2014) señala que estos abordajes se suelen centrar en el cine *mainstream* contemporáneo, ignorando la amplitud de su tradición en la historia del cine universal. De igual modo, subraya que al momento de considerar su historia dentro del medio es necesario dar cuenta del status dinámico del término, ya que conviven dentro de estas prácticas los seriales, las precuelas, las franquicias y los remakes. Al retomar esta fluidez en su existencia se vuelve necesario repensar las miradas contemporáneas para detenerse en las circunstancias particulares que llevaron a su producción en distintos momentos de la historia del cine.

De este modo, se puede proponer nuevas miradas para estudiarla, relacionadas con la cultura popular y las dinámicas del entramado de medios que conformaron la industria del entretenimiento. Esto se hace más necesario al detenerse en las secuelas fílmicas producidas por las cinematografías nacionales periféricas fuera de los cines de Hollywood y Europa. En sus intentos de llevar adelante sus propios proyectos industriales, estos países desarrollaron sus prácticas de producción en contextos específicos y con objetivos que respondían a coyunturas particulares. Al mismo tiempo, analizar estas dinámicas dentro de estas industrias permite profundizar y complejizar su caracterización y sus relaciones con las tendencias provenientes de los cines centrales.

---

<sup>2</sup>Traducción propia del autor.

Tomando en cuenta estas consideraciones, proponemos detenernos en el caso del cine argentino de la primera mitad de la década de 1940. Estos años han sido caracterizados como el momento de consolidación de la industria fílmica nacional, donde se expandió el mercado y se apuntaló su sistema de producción (PEÑA, 2012). Este afianzamiento del modelo industrial se basó sobre tres procesos simultáneos: la conformación de un sistema de estrellas propiamente cinematográfico, la diversificación de temáticas y universos de representación, y la ampliación del público incorporando a sectores medios y altos.

Las transformaciones del sistema industrial implicaron la necesidad de formular nuevas estrategias narrativas y representacionales que permitieran consolidar la producción y su explotación comercial. En esta dinámica jugaron un rol central los sistemas de géneros y estrellas que se configuraron en torno fundamentalmente de la comedia y el melodrama. Fue justamente en torno a algunas de las principales figuras de la comedia que se produjeron en la primera mitad de los años 40 un conjunto de secuelas que planteaban una continuidad narrativa diegética entre distintos films, consolidando la creación de universos y personajes constantes.

Es el objetivo de este artículo considerar las dinámicas configuradas a partir del entrecruzamiento de las dimensiones narrativas, comerciales e industriales de estas secuelas en un contexto de consolidación industrial del cine argentino clásico. Para ello, consideraremos sus exponentes más representativos desde una doble perspectiva que dé cuenta de las búsquedas que impulsaron su producción. Por un lado, la relación entre esta producción de secuelas con las transformaciones de la comedia fílmica en Argentina y los distintos modelos que se fueron generando. Por otro lado, analizaremos estas secuelas como estrategias para consolidar las transformaciones a los textos estelares de sus protagonistas, afianzando y renovando su contrato con los espectadores.

### **Sobre la secuela cinematográfica**

Considerada como parte fundamental de las mecánicas del cine *mainstream*, la secuela cinematográfica ha comenzado a generar más interés en los últimos años con el giro de los estudios de cine hacia la faceta masiva y comercial del hecho fílmico. Alejándose de las perspectivas estéticas o formales, se ha comenzado a prestar más atención a la vasta producción industrial desde abordajes que conjugan el análisis fílmico con la historia cultural y los estudios de recepción.

En este marco, un punto de gran interés es lo que Amanda Ann Klein y R. Barton Palmer (2016) denominan las ‘multiplicidades’. Con este término se refieren a la red de producciones de la industria del entretenimiento que presentan lo ‘nuevo’ en un contexto familiar organizado a partir de la intertextualidad. Dentro de ellas se pueden contar los ciclos, los remakes, los refritos y las secuelas, modalidades que llevan a considerar los textos fílmicos como parte de un flujo transtextual y transmedial y a repensar las relaciones de audiencias y productores con la práctica de la repetición en la producción fílmica.

Si bien el foco de investigación sobre las multiplicidades ha sido sobre el período contemporáneo, gran parte de los estudios señalan que ya desde sus comienzos el cine tendió hacia la reiteración de fórmulas exitosas y la construcción de narrativas marcadamente intertextuales. A partir de los seriales que se consagraron desde la década de 1910 en Francia y Estados Unidos se inició la práctica industrial que fue afinándose y especializándose en los años siguientes. Henderson (2014) señala que las bases económicas para la producción de Hollywood en los años 30 y 40 se cimentaron sobre la producción de secuelas de producción rápida y barata que garantizaban amplios márgenes de ganancia a los estudios.

Para pensar estas producciones, la bibliografía sobre las secuelas en el cine suele tomar como punto de partida los estudios de Gérard Genette (1989) sobre la transtextualidad, fundamentalmente en lo que refiere a la hipertextualidad. Con esta categoría, se refiere a la relación que une dos textos –el hipertexto y el hipotexto– de tal forma que su relación no es solamente la de un comentario, sino que uno deriva del otro.

Genette (1989, p. 19) diferencia esta modalidad de otras formas transtextuales, como los paratextos y metatextos, al señalar que la hipertextualidad implica, generalmente, la producción de un nuevo texto por medio de la transformación o la imitación. En este sentido destaca el peligro de esta concepción, ya que entenderla de modo amplio “nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio”.

Esta dimensión se vuelve aún más problemática para considerar la secuela fílmica, dado el carácter moderno e industrial del cine. Entre la transposición de fuentes literarias y teatrales, la recurrencia de reformulaciones de tópicos de la narrativa clásica y la producción estandarizada del medio, la hipertextualidad termina siendo una categoría que atraviesa todo el cine industrial. Es así que Jess-Cooke señala que para analizar la secuela en el cine, la categoría de Genette más pertinente es la de la paratextualidad, que lleva a considerar al film más allá de su narrativa y en relación con aquellos textos secundarios que se producen a partir de él. Desde esta perspectiva, el análisis de estas películas no puede dejar de lado su dimensión comercial e industrial

y los modos en que ésta se articula con las formas narrativas y representacionales. Los paratextos cumplen, fundamentalmente, la función de informar al espectador del carácter de ‘secuela’ del film y asegurar el contrato de familiaridad con la obra.

Esta preeminencia de un pacto tácito con las expectativas del espectador permite considerar la estrecha relación entre la secuela fílmica y los géneros cinematográficos. En ambos casos la reiteración de ciertos elementos narrativos, formales e iconográficos sostiene la intertextualidad frente al espectador. Las secuelas suelen estar insertas dentro de lo que Rick Altman (2000) denomina los ciclos genéricos. Estos ciclos se caracterizan, usualmente, por un primer film exitoso a partir del cual se comienzan a producir derivados que repiten o reinterpretan sus fórmulas narrativas y espectaculares. De este modo, se va generando un proceso en el que la secuela –y otras formas de las multiplicidades narrativas– ayudan a la conformación del género, tanto desde el punto de vista de los productores como delante de la mirada del público.

La relación entre las secuelas y los géneros fílmicos se manifiesta claramente en el caso del cine clásico argentino, donde todos los casos que se pueden identificar corresponden a la comedia. En un cine que se dedicó, fundamentalmente, a pocos géneros –primando el melodrama, el drama social, el film histórico y el policial–, la comedia con raíces populares fue uno de sus principales motores, rápidamente tomando un lugar central en las primeras décadas del cine clásico argentino.

La producción de secuelas con continuidad cronológica en el campo de la comedia se dio en el marco de un proceso de transformación y revitalización del género. Consolidado en los años 30 como un modelo construido en torno a cómicos populares como Luis Sandrini y Pepe Arias, hacia finales de la década comenzó a surgir una nueva forma con universos de representación alternativos. Esta comedia de ambientación burguesa planteaba un mundo armónico poblado por familias de clase media y alta, donde no existían problemas sociales o laborales y las tramas tendían a situaciones familiares y románticas (KELLY HOPFENBLATT, 2014).

La comedia burguesa supuso así una profunda transformación hacia el interior del cine argentino, proponiendo escenarios idílicos alternativos a aquellos que habían dominado el género en la década previa. Estos cambios trajeron aparejados, a su vez, una renovación en el sistema de estrellas, con el surgimiento de nuevas figuras con gran convocatoria de público. Se destacaron entre ellas actrices como Mirtha Legrand o María Duval, las principales representantes del ‘cine de ingenuas’, una serie de películas con relatos idílicos protagonizados por candidas adolescentes virginales. Su irrupción obligó a un reordenamiento del panteón de astros de la comedia y una reformulación de los imaginarios dominantes.

Es en este contexto que se da la producción de secuelas en el cine clásico argentino. Dentro de estas transformaciones del campo fílmico, las distintas compañías productoras formularon propuestas novedosas que dieron cuenta de la consolidación del cine nacional y la sofisticación de sus técnicas narrativas y representacionales. Nos detendremos a continuación en dos casos particulares que permiten vislumbrar algunos de los aspectos troncales que estructuraron esta práctica: *La danza de la fortuna* (1944), de Luis Bayón Herrera, y *La señora de Pérez se divorcia* (1945), de Carlos Hugo Christensen. En ellos, Luis Sandrini y Mirtha Legrand encontraron vías para renovar sus contratos estelares con su público, planteando cambios en sus personajes que se construyeron y afirmaron a lo largo de la continuidad cronológica de los relatos.

### **La secuela como vehículo para la refuncionalización del texto estrella de un cómico popular**

Luis Sandrini fue la principal estrella de la comedia fílmica argentina en la primera década de producción industrial. A partir de su participación en las dos primeras películas sonoras, *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth, y *Los tres berretines* (1933), de Enrique Susini, comenzó un dominio sobre el género que se consolidó en un conjunto de películas que filmó con Manuel Romero: *La muchachada de a bordo* (1936), *Don Quijote del altillo* (1936) y *El cañonero de Giles* (1937).

En estos films el cómico consolidó un personaje que recordaba al pathos chaplinesco. César Maranghello lo caracteriza como “intuitivo, rápido mentalmente, risueño, enamorado pero reprimido, inquieto pero conservador, tierno pero con coraje frente a la injusticia. Sus valores privilegiaban a la madre, a la familia, al barrio y a los amigos, sin desdeñar a la mujer y su honra” (2005, p. 59). Matthew Karush destaca que una característica fundamental de su personaje había sido su “pereza amigable, su rechazo de la respetabilidad y una tendencia al altruismo” (2012, p. 118). De este modo fue conformando un personaje asociado a la cultura popular que se planteaba, constantemente, por fuera de la sociedad, y orgulloso de ello.

A finales de la década, Sandrini comenzó a buscar ampliar sus posibilidades dentro de la industria. En primer lugar, intentó ingresar en el terreno de la producción con resultados económicamente catastróficos. Necesitado de dinero, firmó hacia comienzos de 1940 contratos exclusivos con Argentina Sono Film y Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), los cuales derivó en una incompatibilidad laboral que se dirimió en la justicia. Todas estas circunstancias fueron desgastando la imagen del cómico dentro de la industria y devaluando su

cachet. Eventualmente, llegaría a un acuerdo con ambas partes y entraría a trabajar en EFA, donde se quedó hasta mediados de la década.

En este contexto, el cómico comenzó a plantear públicamente la necesidad de renovar su texto actoral, planteando una visión más integradora de su personaje. En declaraciones a *Cine Prensa* en marzo de 1940 destacaba que:

No quisiera cambiar el tipo, porque está en mi modalidad y es difícil de cambiar; pero sí, paulatinamente, me gustaría hacer trabajos más brillantes. El galán cómico de mejores modales, mejor vestido, con un poco de refinamiento y suspicacia, sin rozar continuamente la arbitrariedad, y algo más limpio en el léxico, eso es lo que quisiera hacer. No estoy descontento con el tipo que me ha proporcionado tantas satisfacciones, pero entiendo que los artistas, sobre todo los cómicos, debemos renovarnos constantemente (citado en MARANGHELLO, 2005, p. 41).

La idea de renovación no se basaba solamente en la necesidad de alterar su texto estrella, sino, fundamentalmente, en la exigencia de la producción industrial de diversificar su oferta para asegurarse su desarrollo económico. Hasta su partida a México, a mediados de la década, Sandrini buscaría nuevos caminos que, al menos gradualmente, le permitieran ir creando personajes alternativos que tendieran hacia formas de integración a través de la movilidad social ascendente.

Fue así que dentro de EFA incursionó en diversas realizaciones que planteaban posibles vías de renovación. En *Secuestro sensacional!!!* (1942), de Luis Bayón Herrera, entablaba una relación paternal y casi amorosa con una niña ingenua, terminando en la posibilidad de un matrimonio y un ascenso social. En *Los dos rivales* (1944), de Luis Bayón Herrera, por su parte, formaba una dupla con otra gran estrella popular, Hugo del Carril, interpretando a dos periodistas envueltos en una trama criminal. Estos casos presentaban oscilaciones y leves cambios a los relatos típicos del cómico, combinándolo con nuevas figuras para probar su posible química.

Uno de los casos más exitosos, en este sentido, fue su trabajo junto a Olinda Bozán en *La casa de los millones* (1942), de Luis Bayón Herrera. Allí encarnaba a Fulgencio, un hombre humilde en busca de trabajo que termina siendo empleado para hacerse cargo de las tareas domésticas en la mansión de Doña Fulgencia, una mujer que ha heredado recientemente una fortuna de su difunto esposo. Siendo ella rechazada por su familia y por su ambiente social, Fortunato termina convirtiéndose en su único amigo y confidente. Cuando la familia de la mujer la interna en un manicomio para poder quedarse con sus bienes, Fortunato la rescata y huyen juntos en una avioneta. El film culmina con ambos enyesados en un hospital luego de chocar el vehículo, manteniendo una conversación que juega entre la amistad y el coqueteo romántico.

A lo largo del film, Sandrini plantea este intento de renovación, alternando entre sus rutinas clásicas y nuevas propuestas que lo posicionan como un galán. Esto se puede observar al contrastar dos escenas donde interactúa con Fulgencia. Cuando Fortunato es contratado para trabajar en su casa, debe cumplir las labores de todo el personal doméstico, incluyendo las sirvientas. Es así que se presenta una escena de su transformación, vistiéndose con ropas de mujer, maquillándose y peinándose. La jovial musicalización apela a un humor que remite al slapstick, centrado en los movimientos exagerados del cómico.

Más adelante en el film, siendo ya confidente de Fulgencia, ella lo invita a una boite a bailar el boogie. Para ello, Fortunato debe nuevamente transformarse, con un nuevo corte de pelo y nuevas ropas. Bayón Herrera presenta otra vez un montaje, con la misma melodía de la secuencia anterior interpretada de modo más sereno y con menor excitación. El montaje visual, mientras tanto, presenta al personaje en una peluquería, arreglándose las uñas y el pelo.

Al musicalizar ambas secuencias con la misma melodía, se resalta esta dualidad constante que presenta Sandrini y su personaje en la película, presentando sus transformaciones como una de las principales temáticas del film. De este modo, el cómico se permitía comenzar a mostrarse como parte del mundo moderno de la gran urbe porteña, dejando de lado el rechazo a este ambiente que manifestaba en sus films anteriores. Esta renovación fue festejada por la crítica y supuso un éxito de público, llevando a una secuela, *La danza de la fortuna*, donde Fulgencia pasa a un lugar secundario y el relato se centra en las nuevas posibilidades que el personaje de Fortunato le brindó al cómico.

Es en ese sentido que la secuela puede ser pensada como una continuación necesaria que le permitió construir su personaje a partir de estos cambios iniciales que había desarrollado. Aquí, el relato se inicia en el hospital donde terminaba *La casa de los millones*, con ambos personajes enyesados. Cuando a Fortunato le comunican que Fulgencia se encuentra a punto de morir, decide casarse con ella. Mientras la mujer sigue internada convalesciente, él sale del hospital y comienza a vivir una vida licenciosa, gozando de la fortuna de su esposa. Sin embargo, Doña Fulgencia se recupera y, luego de fracasar en su intento de deshacerse de ella, ambos se ven obligados a vivir como un matrimonio.

La condición de secuela de *La danza de la fortuna* es resaltada en las primeras secuencias del film, donde ambos personajes se encuentran aún en el hospital. Mientras Fortunato disfruta de la atención de las enfermeras, Fulgencia,

las llama desesperada por el intercomunicador<sup>3</sup>. Luego de mostrar el estado de ambos personajes, se presenta Aquiles (Héctor Quintanilla), el mayordomo, que es el único personaje por fuera de los protagonistas que se continúa de un film al otro. Su función aquí es la de recapitular los hechos sucedidos en el film anterior, al punto de que se refiere a la casa de Doña Fulgencia diciendo que “Jauja era aquella casa, como que la llamaban la casa de los millones”, estableciendo claramente esta alusión al film previo.

Luego, junto con las enfermeras recuerdan la internación de Fulgencia en el manicomio, su escape con Fortunato y el accidente del avión. No obstante, una vez establecida esta continuidad, se deja claro que el objetivo del relato es continuar la transformación del personaje asociado a Sandrini. Es así que el centro de la trama pasa por sus aventuras en la vida nocturna y su involucramiento con un grupo de estafadores que operan en uno de los salones a los que concurre.

Esta faceta urbana y moderna del cómico es presentada en una clásica secuencia de montaje, apenas sale del hospital. Allí, el film ya no se detiene en mostrar el proceso de transformación, como sucedía en *La casa de los millones*, sino que lo presenta directamente asistiendo al hipódromo, saliendo a comer y a bailar con varias mujeres, mientras las imágenes se articulan con las luces de neón de las boites y salones a los que concurren.

Las intenciones de centrar la trama en la modernización de Sandrini son resaltadas en los recursos actorales del cómico, donde se comienza a alejar de sus estrategias tradicionales del tartamudeo, la gestualidad acentuada y el *pathos* chaplinesco. Aquí, en cambio, se encuentra en situaciones que permiten otro tipo de humor, muchas veces centrado en su adopción de nuevas identidades relacionadas con otros modelos filmicos. Por ejemplo, en su inmersión en el mundo criminal, pasa a interactuar con una femme fatale, asumiendo él el personaje del hombre seducido. Fortunato viste un traje claro con corbata, sentado en un sillón, negociando para que secuestren a su esposa. La imagen es filmada con una iluminación con claroscuros y el humo de cigarrillo que enturbia el ambiente. Mientras los diálogos articulan los doble entendidos del policial negro con el lunfardo propio del cómico, su actuación va resaltando esta dualidad, oscilando entre un andar seguro y la aparición esporádica de gestos remanentes de su personaje tradicional.

<sup>3</sup>Esta escena repite la escena inicial de *La casa de los millones*, que también se iniciaba con Fulgencia llamando a sus empleados por un sistema electrónico de intercomunicación. En ambos casos, cuando logra ser atendida, la mujer termina echando a quien la atiende arrojándole objetos contundentes. De este modo, se resaltan las intenciones de la primera secuencia del film de establecer su continuidad, no sólo narrativa, sino humorística, con su antecesor.

Resaltando este interés focalizado en Fortunato se debe destacar la falta de continuidad de las líneas argumentales de *La casa de los millones* referidas a la familia de Doña Fulgencia. Más allá de la mención de Aquiles a la internación de la mujer por parte de su familia, no hay más alusiones a esos personajes ni a su accionar. Fulgencia pasa así a un segundo plano para permitir el protagonismo a Sandrini y sus transformaciones.

Esta forma de construir la secuela en torno a los cambios de una estrella es, según Henderson, uno de los motivos principales para la producción de segundas partes. Siendo el sistema de estrellas uno de los ejes troncales del cine industrial, cuando se busca transformar la imagen de una figura resulta conveniente y productivo apelar a estas prácticas. En el contraste que se propone sobre un mismo personaje planteando distintas facetas se puede ir configurando este cambio del texto estrella sin quebrar los pactos establecidos con las expectativas del público (2014, p. 135-144).

La variabilidad del personaje de Sandrini era rescatada en las críticas. El diario *La Nación*, por ejemplo, indicaba que "...ofrece la figura de un personaje de muy diversas facetas, algo complejo, pero invariablemente gracioso..." (*La Nación*, 14 de abril de 1944). No obstante, la fuerte raigambre de su personaje en el imaginario colectivo no permitió su conformación de un modelo totalmente nuevo, como se manifiesta en el desenlace mismo de *La danza de la fortuna*.

Allí, el despilfarro de dinero de Fortunato lleva al matrimonio a la quiebra, y terminan viviendo en un humilde terreno abandonado. La última secuencia del film trae nuevamente al Sandrini tradicional, anulando la efectividad de las transformaciones que buscaba consolidar la secuela. En una coda del relato encuentran allí petróleo con las posibilidades nuevamente de riqueza que permitirían en una futura producción volver a escenarios modernos para sus personajes. Esta discordancia del final expresa las dificultades que implicaba transformar su personaje.

A pesar de que esta transformación no logró ser llevada a cabo totalmente y Sandrini volvió eventualmente a personajes humildes con costados melodramáticos, su incursión en esta secuela destaca el espíritu de búsqueda y experimentación que llevó adelante en esos años frente a un contexto de renovación general de la comedia cinematográfica argentina. El contraste entre la personalidad de Fortunato en *La casa los millones* y *La danza de la fortuna* resalta el nuevo texto estrella que quería encarnar el cómico. Al mismo tiempo, las vacilaciones finales de la secuela demuestran que para consolidar las transformaciones era necesario un cambio que excediese a la estrella y afectase al género en su totalidad, algo que sería desarrollado en el caso de Mirtha Legrand y su personaje de la señora de Pérez.

## La secuela como estrategia para la maduración sexual de la ingenua

La búsqueda de reformulación de los personajes de Luis Sandrini se dio en el marco de la irrupción de las jóvenes ingenuas en el cine argentino. Una de sus principales figuras fue Mirtha Legrand, quien desde su aparición en *Los martes, orquídeas* (1941), de Francisco Mugica, pasó a ser identificada como la joven actriz de inocentes comedias románticas, una cándida adolescente que sueña el amor puro y casto de un hombre ideal. A lo largo de la primera mitad de la década protagonizó gran cantidad de relatos similares, siendo denominada por las principales revistas especializadas como la 'Deanna Durbin argentina', en relación a la exitosa adolescente del cine de Hollywood.

Para mediados de la década, sin embargo, la adolescente Legrand ya mostraba signos de estar creciendo, y su personaje de ingenua casta e inocente comenzaba a agotarse. En este contexto fue que protagonizó *La pequeña señora de Pérez* (1944), de Carlos Hugo Christensen. La señora de Pérez es al principio del relato Julieta Ayala, una estudiante que, fingiendo estar enferma para no afrontar un examen, es visitada por el doctor Carlos Pérez y entre ellos nace rápidamente el amor. Luego de un breve cortejo, contraen matrimonio, y tras la luna de miel, Julieta pasa a conocer la vida de la mujer casada, asistiendo a recepciones y organizando partidas de bridge. Al aburrirse rápidamente de esta dinámica, decide regresar a la escuela sin que se entere su esposo, fingiendo ser huérfana. A partir de allí su vida alterna entre los tiempos dedicados al estudio y al hogar, llevando a complicaciones y engaños varios que culminan, eventualmente, en el develamiento de la verdad y la conciliación final entre los distintos ámbitos de su vida.

Así como *La casa de los millones* permitía a Sandrini poner en escena sus ansias de transformación a partir de la dualidad de roles que interpretaba, con *La pequeña señora de Pérez* Legrand apuntaba a mostrar un proceso similar, recurriendo nuevamente a secuencias de montaje que permitían resaltar la temática de la dualidad identitaria. Cuando Julieta regresa a la escuela, se presenta una secuencia en la que se alternan las luces de neón de la noche porteña con su libreta de calificaciones, donde va acumulando aplazos. Al plantear como eje de la trama la oscilación entre sus dos personalidades para conducirlas a una conciliación final, apuntaba a dejar abierta la posibilidad de un nuevo marco narrativo para su texto actoral.

Este intento de transformar su rol se manifestó en su filmografía de esos años, donde encarnó tanto a ingenuas perdidas en un mundo de perdición en *Safo, historia de una pasión* (1943), de Carlos Hugo Christensen, como a jóvenes modernas en *Mi novia es un fantasma* (1944), de Francisco Mugica. De este modo, comenzó a

establecer claramente el nuevo rumbo que perseguía para su carrera. La confirmación de este camino se dio al retornar al personaje de Julieta Ayala en la secuela del film, *La señora de Pérez se divorcia*, que le permitió consolidar esta transformación y reafirmar su contrato con el público a partir de la reformulación de su texto estrella<sup>4</sup>.

Nuevamente, esta secuela se puede considerar desde la propuesta de Stuart Henderson como estrategia de reafirmación de la transformación de la estrella. Aquí, la trama encuentra a Julieta viviendo ya como la señora de Pérez, esposa de un médico exitoso y partícipe asidua de la vida social. Cuando comienza a sospechar que su esposo le es infiel, la joven decide pedirle el divorcio y conseguirse un amante. El film articula así escenas de engaños y falsas identidades entre ambos cónyuges que intentan convencer al otro de que ya no lo necesitan, al mismo tiempo que se persiguen mutuamente para reconciliarse. El final del relato los encuentra reconciliándose frente a un juez, luego de ser demorados por la policía.

Al plantear la continuidad con las transformaciones del film anterior, *La señora de Pérez se divorcia* permite tomar como punto de partida esta nueva figura de Mirtha Legrand. Ello se demuestra ya desde un comienzo cuando, en la primera escena del film, un par de pies femeninos llegan a una puerta que se revela luego como el consultorio del Dr. Carlos C. Pérez. La cámara sigue centrándose en los pies, para luego pasar a mostrar con un constante movimiento una sucesión de piernas femeninas, nerviosas, arreglándose las medias, hasta detenerse en las piernas del inicio que resultan ser las de la señora de Pérez.

Ya con esta introducción, Christensen refuerza el nuevo carácter de Mirtha Legrand, como una joven sensual, sobre la cual es posible detenerse a observar sus piernas. A lo largo del relato, la joven es presentada en nuevas situaciones que refuerzan su alejamiento de la virginal imagen de la ingenua y la muestran como una joven moderna. Cuando Julieta se entera de las infidelidades de su esposo, mantiene una conversación con Olvido, la sirvienta. Cuando ésta le plantea que los hombres tienen permitidas las relaciones extramatrimoniales como un respiro, Julieta le responde que las mujeres también lo deben tener y procede a contactar al profesor Mauri, su pretendiente en el film anterior. A lo largo del relato, la mujer jugará seductoramente con éste y con el Dr. Pérez, manteniendo escenas amorosas con ambos. Ya no es un rompimiento con el personaje de la ingenua basado solamente en su paso al rol de esposa, sino que aquí pasa a ser activa en el ejercicio de su deseo sexual.

<sup>4</sup>Resulta interesante que ambas películas se basan en textos dramáticos extranjeros sin ninguna conexión entre sí. Mientras que la primera toma el argumento de *Esposa en penitencia* del húngaro Stephan Bekeffi, su secuela es una adaptación de *Divorciémonos*, del francés Victorien Sardou. Esto demuestra el nivel de experticia al que había llegado la asimilación de la comedia sofisticada internacional dentro del cine argentino que permitía llevar adelante de forma fluida este tipo de estrategias.

La puesta en escena del film es planteada al servicio de esta transformación, desde los vestuarios y peinados hasta la musicalización y la iluminación. Cuando Julieta seduce al profesor Mauri en un auto, la imagen es ambientada de noche, con total oscuridad rodeándolos, mientras ella juega con un abanico tocando el rostro del hombre. La primacía de la oscuridad en la escena contrasta con la claridad del mundo escolar en que vivía la joven en el film anterior, y configura claramente los nuevos universos en que se está desarrollando la acción.

La continuidad que plantea el film no se detiene, sin embargo, solamente en las transformaciones de Legrand, sino que supone la conformación de una vía sobre la cual se va proponiendo una renovación más amplia para la comedia burguesa. Si hasta este momento las ingenuas habían ocupado un lugar preponderante en estos relatos, esta secuela refuerza la propuesta de su antecesora de llevar a las ingenuas a un nuevo territorio, permitiéndoles crecer y entrar en contacto con su sexualidad y la modernidad del mundo urbano.

Ello se presenta claramente en las publicidades gráficas del film, que no indican que el film sea una secuela, pero sí resaltan su carácter más provocador. Los anuncios en la semana previa al estreno presentan una imagen glamorosa de Mirtha Legrand, con el pelo suelto y gesto provocador, con un texto que lee “Más hermosa! Más audaz! Más actriz que nunca!” (*La Prensa*, 12 de julio de 1945). La principal publicidad del film, presenta un fotograma del Dr. Pérez sentado en un sillón dándole una nalgada a Julieta, y un texto que promete “Una comedia brillante, picaresca y audaz!” (*La Nación*, 19 de julio de 1945).

Esta propuesta de renovar el universo entero se hace evidente en el hecho de que, a diferencia de *La danza de la fortuna* que se detenía exclusivamente en la continuidad de Fortunato, aquí se profundiza la densidad de las alusiones a su antecesora. Es así que, no solamente se repite la pareja protagónica, sino que también regresan los personajes secundarios. Reaparecen así los padres y la hermana de Julieta, su mejor amiga y Olvido, la mucama. En todos ellos opera el espíritu de cambio que se aleja del relato de ingenuas para acercarse a la comicidad de la farsa.

Un lugar destacado en este sentido es el del profesor Mauri (Tito Gómez), quien en la primera película intentaba seducir, sin éxito, a Julieta. Mientras que allí vivía en una pensión y se caracterizaba por una personalidad provinciana, poco entendida de la vida moderna, aquí, ya desde su primera aparición, se lo muestra diferente e integrado a la gran urbe. Cuando Julieta acude con unos amigos al club *El paraíso*, un lujoso local de baile, la cámara se desplaza a un grupo de gente, deteniéndose en el profesor, tomado del brazo de dos mujeres, riendo y coqueteando.

Su cosmopolitismo, sin embargo, cae nuevamente en el provincialismo al reencontrarse con Julieta y transformarse en un timorato romántico.

De un modo similar a *La danza de la fortuna*, es nuevamente el mundo de las boites el escenario por excelencia que opera en la resemantización de los personajes. Aquí, es la vía de escape de Julieta frente a los celos de su esposo. En una secuencia que remite al motivo clásico de las luces del centro, el doctor Pérez recorre la noche porteña en busca de su esposa. Allí, en un ágil montaje se superponen los carteles de neón de boites con nombres como *Amor brujo*, *África* o *Tabaris*, con parejas jóvenes bailando, besándose y tomando tragos.

Este paso del mundo adolescente hacia la confirmación de un nuevo escenario festivo se puede condensar en un simple cambio que, en una primera visión parece ser un mero recurso humorístico. Marianita, la hermana de Julieta, tiene en el primer film como su rasgo distintivo el hecho de llorar frente a cada situación. En cambio, en la secuela, su reacción permanente es la risa frenética, al punto que el padre le comenta a su mujer, “Tanto le reprochabas que llorase a cada rato que la nena terminó por bandearse. Ahora, no hace más que reír.” Este paso de la presencia de la mirada melodramática a la exultante diversión de la niña concentra el gesto fundamental de esta secuela en su renovación de la comedia burguesa al alejarse de la melancolía adolescente y abrazar el jolgorio juvenil urbano.

El clima festivo que recorre toda la película, lleva a una conclusión que deja evidente su cambio con respecto a la del primer film. Allí, la reconciliación final entre Julieta y el Dr. Pérez se daba con ella aceptando su nuevo lugar de esposa, renunciando a su adolescencia. Aquí, en cambio, la revelación de los amoríos de Julieta lleva a un enfrentamiento entre su esposo y su amante, y los tres teniendo que comparecer frente a un juzgado por su conducta pública. Luego de la reconciliación del matrimonio, el juez, mirando a cámara e interpelando al espectador dice “La felicidad del matrimonio consiste en que marido y mujer vivan cada día como novios 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.” De esta forma, se invita al espectador a sumarse a este nuevo escenario que está cambiando.

Es así que el eje del film no es solamente la transformación de la protagonista en mujer moderna, sino la transición hacia un nuevo escenario de la comedia burguesa. La transformación que propone *La señora de Pérez se divorcia* desde su condición de secuela trasciende a su estrella y ratifica los cambios que su antecesora había anunciado. En la segunda mitad de la década las ingenuas irían pasando a un segundo lugar en esta producción, mientras que los protagonistas de estos relatos

pasarían a ser jóvenes alocados que se dejaban impulsar por sus deseos de felicidad y placer en el agitado mundo de la ciudad moderna. Mientras que Sandrini con su secuela, no había logrado confirmar un nuevo personaje, Legrand, en cambio, pasaría a ser la principal figura de estas comedias festivas tan diferentes de aquel mundo ingenuo que dejaba atrás.

### Consideraciones finales

Tanto *La danza de la fortuna* como *La señora de Pérez se divorcia* fueron secuelas que, valiéndose de éxitos anteriores, permitieron ratificar las intenciones de transformación de sus estrellas. Con distintas estrategias narrativas y espectaculares, plantearon en su continuidad el desarrollo de procesos iniciados en sus antecesoras para permitir un doble efecto sobre el espectador. Por un lado, prolongar las vivencias de sus personajes y el disfrute asociado con el sistema de géneros de la producción industrial. Por otro lado, contrastar los personajes y ambientes de las secuelas con los de los films previos, resaltando así el dinamismo de la comedia cinematográfica argentina y de sus intérpretes.

Tanto Luis Sandrini como Mirtha Legrand protagonizaron, de este modo, films donde tematizaban sus transformaciones para luego, en sus secuelas, interpretar desde el primer momento los nuevos personajes que buscaban encarnar. El contraste entre ambos casos demuestra las dificultades de este proceso y las distintas vías propuestas para llevarlo adelante. Mientras que Sandrini, al no alterar del todo su universo de acción, vio trunca su total transmutación a un hombre moderno urbano, Legrand llevó consigo una ampliación para la comedia burguesa, incorporando escenarios nocturnos, temáticas más atrevidas y un nuevo espíritu festivo.

Comprender estas dimensiones más relacionadas con preocupaciones extradiegéticas que con las búsquedas narrativas o la simple explotación comercial permite ahondar en la densidad del entramado industrial que fue adoptando el cine argentino en su período clásico. Tanto el sistema de estrellas como el de géneros encontraron en estas secuelas vías alternativas para abordar sus problemas y necesidades. De este modo, podemos retomar las propuestas tanto de Henderson como de Jess-Cooke sobre la importancia de analizar estas producciones más allá de lo hipertextual, considerando todas las dimensiones de su intertextualidad.

El dinamismo de la producción que llevó a la práctica de las secuelas fue decayendo en los siguientes años, junto con una tendencia, a partir de los años 50, a una comedia más neutra y reiterativa. Tanto Luis Sandrini como Mirtha Legrand adoptaron textos actorales más estables y las nuevas figuras que surgieron en el medio

no generaron este tipo de dinámicas. Recién con la irrupción y masificación de la televisión a finales de la década se revitalizó este terreno en prácticas que pueden ser pensadas desde la idea más amplia de las multiplicidades.

Es interesante, en este sentido, volver al caso de la señora de Pérez y sus repercusiones en el campo del entretenimiento posterior. Si las multiplicidades que proponían Klein y Palmer presentaban distintas formas de intertextualidad, resulta notorio que la señora de Pérez generó dos nuevos productos audiovisuales décadas después de su aparición. Por un lado, en 1962 se estrenó el film *Dr. Cándido Pérez, señoras*, de Enrique Carreras, donde Juan Carlos Thorry volvía a interpretar a un médico de mujeres con claras reminiscencias a su personaje junto a Mirtha Legrand. La película tuvo tal éxito que derivó luego en una obra de teatro y una serie televisiva. Por otro lado, en 1972 se filmó en México una nueva versión, *La pequeña señora de Pérez*, de Rafael Baledón, que reunía en un solo film las tramas del original y su secuela. Ya sin la necesidad de elaborar estrategias estelares o genéricas, Baledón se alejaba de esta práctica para narrar simplemente una comedia romántica.

Estas nuevas textualidades surgidas del film original demuestran la productividad del cine argentino clásico y la necesidad de comprender la complejidad de su dimensión industrial. Ampliar el análisis de esta producción por fuera de los relatos para considerar sus contextos de producción y sus relaciones intermediales ofrece una nueva perspectiva para su abordaje. El caso de las secuelas en el cine clásico abre así una mirada novedosa sobre las dinámicas de los sistemas de estrellas y géneros y sus estrategias de negociación y renovación.

## Referencias

- ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- HENDERSON, S. *The Hollywood sequel: history & form, 1911-2010*. London: British Film Institute, 2014.
- JESS-COOKE, C. *Film sequels*. Theory and practice from Hollywood to Bollywood. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- KARUSH, M. *Culture of class*. Radio and cinema in the making of a divided Argentina, 1920-1946. Durham: Duke University Press, 2012.
- KELLY HOPFENBLATT, A. "Un modelo de representación para la burguesía: la reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas" *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, v. 10, n. 10, p. 1-58, oct. 2014.

KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (Eds.) *Cycles, sequels, spin-offs, remakes and reboots. Multiplicities in film and television*. Austin: University of Texas Press, 2016.

MARANGHELLO, C. "Personajes populares y negocios desventurados: Luis Sandrini, actor y productor". *Cuadernos de Cine Argentino*, Buenos Aires, n. 1., p. 58-81, 2005.

PEÑA, F. M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

submetido em: 31 jul. 2017 | aprovado em: 7 out. 2017.