

Los orígenes de una estrella:

*las comedias iniciales de Zully Moreno*¹

Soledad Pardo² e Alejandro Kelly Hopfenblatt³

¹ *El presente trabajo fue presentado en una versión preliminar en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) realizado en Rosario, Argentina, en marzo de 2014.*

² *Licenciada en Artes y Profesora para Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctoranda por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre el star-system en el cine clásico argentino. Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Forma parte, asimismo, del Equipo Editorial de la revista Cine Documental.*

e-mail: sole_pardo@yahoo.com.ar

³ *Licenciado en Artes y Profesor para Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre la comedia en el cine clásico argentino. Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA).*

Resumen

Zully Moreno fue una de las principales estrellas del cine clásico argentino, asumiendo en si misma un número de cualidades entre las que destacaban el *glamour*, la belleza, el carácter y una marcada sexualidad. A diferencia de otras estrellas contemporáneas, su carrera no fue fulgurante desde un inicio, sino que comenzó a partir de pequeños roles para ir ganando gradualmente lugares más destacados. Este primer momento de su filmografía fue mayoritariamente en el terreno de la comedia sofisticada, donde comenzó a desarrollar el texto estrella que luego asumiría como propio.

En el presente artículo nos proponemos abordar ese primer conjunto de películas en las que trabajó la estrella para analizar cómo se produce en ellas una proto-configuración de su futuro rol y del tipo de mujer que encarnaría en su carrera. Para ello consideraremos en primer lugar el perfil psicológico de sus personajes y su relación con la 'joven moderna', un prototipo de mujer que se encontraba en discusión en el campo cultural del período. En segundo lugar, profundizaremos en los distintos elementos de la puesta en escena que colaboraron para la conformación de su imagen. Por último, nos detendremos en el modo en que los paratextos cinematográficos fueron delineando su gradual ascenso y la constitución de su figura.

Palabras clave: cine clásico argentino; comedia; Zully Moreno; estrella cinematográfica.

Resumo

Zully Moreno foi uma das principais estrelas do cinema clássico argentino, assumindo em sua pessoa inúmeras qualidades entre as quais se destacavam o glamour, a beleza, o caráter e uma marcada sexualidade. Diferentemente de outras estrelas contemporâneas, sua carreira não foi fulgurante desde o início, mas começou com pequenos papéis para ir ganhando, gradualmente, lugares mais destacados. Este primeiro momento de sua filmografia deu-se, especialmente, no terreno da comédia sofisticada, onde começou a desenvolver o texto-estrela que depois assumiria como próprio.

No presente artigo propomo-nos a abordar esse primeiro conjunto de filmes nos quais a estrela trabalhou para analisar como se produz uma protoconfiguração de seu futuro papel e do tipo de mulher que encarnaria em sua carreira. Para isso, consideraremos, em primeiro lugar, o perfil psicológico de suas personagens e sua relação com a "jovem moderna", um protótipo de mulher que se encontrava em discussão no campo cultural do período. Em segundo lugar, nos aprofundaremos nos diferentes elementos da *mise en scène* que colaboraram na conformação de sua imagem. Por

último, nos deteremos no modo em que os paratextos cinematográficos foram delineando sua gradual ascensão e a constituição de sua figura.

Palavras-chave: cinema clássico argentino; comédia; Zully Moreno; estrela cinematográfica.

Abstract

Zully Moreno was one of the main stars of Argentine classical film, embodying a number of qualities such as glamour, beauty, a strong character and a marked sexuality. Unlike other contemporaneous stars, her career did not started with instant success, but rather with small roles that Moreno played before leading to bigger parts. These first films were mainly sophisticated comedies where she started building her future star-text.

This paper delves into these movies considering them as a mean of proto-configuration of her future female model. On a first moment we will consider the psychological profile of her characters and their relationship with the 'modern young woman', a female prototype that was being discussed in the cultural field of those times. Secondly, we will analyse the way the *mise-en-scene* collaborated in the creation of a particular image of the actresses. Finally, we will focus on the paratextual elements of classical cinema and the way they assisted in the building of the rising star.

Keywords: Argentine classical film; comedy; Zully Moreno; Film star.

Introducción

Zulema Esther González nació el 17 de octubre de 1920 en Villa Ballester, provincia de Buenos Aires, Argentina. Su padre falleció cuando ella era pequeña, circunstancia que la obligó a salir a trabajar desde muy joven para aportar a la economía de su familia. Se desempeñó un tiempo como costurera y luego como modelo, para llegar finalmente al cine, donde desarrolló una exitosa carrera.

Adoptado ya el nombre artístico de Zully Moreno llegó a ser una de las principales estrellas del cine clásico argentino, asumiendo en su persona un número de cualidades entre las que destacaban el *glamour*, la belleza, el carácter y una marcada sexualidad. Esta configuración la llevó a ser conocida como la 'Rita Hayworth' argentina y a ocupar un lugar destacado en el mundo del entretenimiento nacional. Su ascenso al estrellato se dio en compañía de otras grandes figuras del mundo cinematográfico argentino, como Mirtha Legrand y Olga Zubarry. Sin embargo, a diferencia de éstas, no comenzó con un papel protagónico destacado que la posicionó directamente en la cumbre sino que partió desde personajes secundarios y fue lentamente ganando lugar.

Si bien dedicó la mayor parte de su carrera al melodrama, género en el que además logró reconocimiento como actriz, este primer momento de su filmografía tuvo la característica particular de expandirse mayoritariamente en el terreno de la comedia sofisticada. Es aquí donde gradualmente comenzó a formularse el texto estrella que luego asumiría como propio.

El universo en que se sucedían estas tramas resulta similar a aquél donde transcurren los melodramas que la encumbrarían más adelante en su carrera, por lo cual consideramos pertinente detenernos en marcar dónde radica la mayor discrepancia entre ambos períodos. Si bien en ambos Moreno encarna a la joven moderna, dueña de su destino y de su sexualidad, consciente de sus herramientas para enfrentar al mundo, la diferencia radica en el efecto que este carácter suscita en sus respectivos ambientes. Mientras que el melodrama es un espacio de grandes pasiones que bordea permanentemente un destino trágico para sus

personajes, en la comedia sofisticada la sexualidad y la pasión son parte de la modernidad lúdica y vital de sus personajes. No hay aquí sufrimiento ni culpas sino un espíritu próximo al disfrute de los deseos en un mundo donde la moral es más ambigua y menos determinista sobre los destinos de los hombres.

Este primer período de su carrera, que va aproximadamente de 1939 a 1945, suele ser poco trabajado en los estudios sobre la actriz, que se centran fundamentalmente en la labor que realizó en los melodramas que interpretó a partir de mediados de 1940, fundamentalmente bajo la dirección de su marido, Luis César Amadori. Sin embargo, sostenemos que al detenernos en sus papeles en este conjunto de comedias podemos observar el modo en que la industria cinematográfica fue convirtiendo poco a poco a Zully Moreno en la mujer moderna, glamorosa y aguerrida que dominaría la industria del cine los años siguientes.

Es en este sentido en el que se puede considerar este primer grupo de películas en las que trabajó la estrella como un momento de proto-configuración de su futuro rol y del tipo de mujer que encarnaría en su carrera.⁴ Al dar sus primeros pasos en un contexto de gradual aburguesamiento del cine nacional, su figura fue convirtiéndose en la principal portadora de los rasgos definitorios de la mujer moderna urbana, que sería una de las más destacadas protagonistas del cine de la década, tanto en la comedia como en el melodrama. Por un lado, al delinearse un perfil psicológico del personaje y su relación con la 'joven moderna', un prototipo de mujer que se encontraba en discusión en el campo cultural del período. Por su parte, desde la puesta en escena, se colaboró en la conformación de su imagen al prestarse especial atención a su *glamour*, sus peinados y

⁴ Las comedias en donde actuó Zully Moreno en este período fueron: *Cándida* (1939, Luis Bayón Herrera); *Orquesta de señoritas* (1941, Luis César Amadori); *Los martes orquídeas* (1941, Francisco Múgica); *Papá tiene novia* (1941, Carlos Schlieper); *Fantasma en Buenos Aires* (1942, Enrique Santos Discépolo); *En el último piso* (1942, Catrano Catrani); *El profesor Cero* (1942, Amadori); *El pijama de Adán* (1942, Múgica); *Bajó un ángel del cielo* (1942, Amadori); y *Dos ángeles y un pecador* (1945, Amadori).

vestidos, complementándose con hasta algunos elementos paratextuales (publicidad, revistas especializadas, entre otros), los cuales colaboraron para la definición del texto-estrella que luego sería consolidado con su paso hacia el melodrama.

Una muchacha moderna

Luego de algunos papeles como extra, Zully Moreno tuvo su primer rol con parlamentos en el cine con un breve papel en *Cándida*, donde ni siquiera aparecía en los créditos del film⁵. Su debut en 1939 se produjo en un momento en que el cine nacional vivía una transición intentando ampliar sus horizontes más allá del terreno del melodrama tanguero y el universo popular en que se había centrado su primera década de existencia. Con películas como *Así es la vida* (Francisco Múgica) se había comenzado un proceso que buscaba incluir a la clase media y a la burguesía dentro de los mundos representados en ellas. Al mismo tiempo, se buscaba de esta forma convocar a estos sectores sociales a ver cine argentino, estableciendo por lo tanto un mundo social novedoso para esta cinematografía. Los primeros años de la década de los cuarenta vieron en consecuencia el surgimiento de gran cantidad de cinematografía de temas de ambientación urbano-burguesa, conformados por modernos habitantes.

Las mujeres modernas ya existían en el cine nacional desde años anteriores, como lo demuestran las películas de Manuel Romero donde se presentan muchachas jóvenes dueñas de sus vidas que toman decisiones más allá de los

⁵ Abel Posadas (2009: 5) señala que la actriz había participado previamente, como extra sin diálogos, en los films *Mujeres que trabajan* (1938, Manuel Romero) y *Gente bien* (1939, Romero). En ninguna de estas películas su presencia es reconocible, y tampoco figura en sus créditos. Por su parte, César Maranghello (2000: 206) afirma que la actriz participó en la comedia *Un señor mucamo* (Enrique Santos Discépolo, 1940). Tampoco allí es posible identificarla entre los actores, ni figura nombrada en los créditos.

designios familiares⁶. Este nuevo modelo surgido a partir de la posguerra, había supuesto fuertes cambios con respecto a las ideas tradicionales de feminidad. Como plantea Cecilia Toussonian, a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 se sucedieron en distintos ámbitos, como la prensa, la academia y la política, discusiones con respecto a lo que se detectaba como una creciente masculinización de las mujeres, con su salida al trabajo, su mayor propensión a las actividades de ocio y una sexualidad más abierta ligada a una mayor autonomía en la vida pública (2013). La novedad que se presentaba hacia los años '40 es que esta mujer ya no era protagonista de films donde los sectores populares ocupaban el lugar central, sino que se desenvolvía en el contexto de familias tradicionales, tensionando los valores de pureza y castidad con los aires renovadores de la vida contemporánea.

Moreno dio sus primeros pasos como actriz secundaria en este entorno de transformación y de surgimiento de nuevas mujeres en el marco de la consolidación de la comedia burguesa en el cine argentino. Si bien al principio su belleza era su principal baluarte, gradualmente fue tomando lugares cada vez más importantes dentro de los trabajos en los que participaba, comenzando a formar un personaje propio que la emparentaba en gran modo con la mujer moderna. Los rasgos fundamentales que caracterizarían a sus personajes de los melodramas posteriores ya se encontraban presentes en estas comedias.⁷

Un rasgo esencial del modelo de mujer propuesto en los personajes de la actriz

⁶ Un claro ejemplo de ello se presenta en el ciclo de películas dirigidas por Manuel Romero y protagonizadas por Paulina Singerman, como *La rubia del camino* (1938), *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942), donde la actriz encarna siempre a una joven burguesa que se enfrenta a los designios familiares y sociales en pos de seguir sus anhelos y deseos personales.

⁷ Debemos tener en cuenta que estas comedias ya tienen dentro de sí elementos que las acercan al melodrama, como propone Pascual Quinziano al marcar que la comedia argentina nunca fue pura sino que siempre se presentó mezclada con elementos provenientes del melodrama y del costumbrismo. En este sentido, el autor propone pensar en categorías como 'comedias de clase media' o 'comedias dramáticas', donde las ideas de ascenso social suelen ser estructurantes de las acciones de los personajes. (1992: 132).

era el de jugar un rol activo en su propia historia y tomar las riendas de su vida. A diferencia de los personajes que en esos mismos años interpretaban actrices como Mirtha Legrand o María Duval, de jóvenes que acataban felices los designios paternos, las mujeres que encarnaba Moreno tomaban posturas propias frente a los mandatos familiares y sociales. Esta actitud no se basaba en caprichos o arbitrariedades sino que estaba acompañado de un mayor conocimiento de la vida y de las relaciones interpersonales. A pesar de ser mujeres jóvenes no daban nunca la impresión de ser ingenuas o cándidas, sino que demostraban un concepto más completo con relación a su lugar en el mundo.

Tales rasgos definen a Zulema Ríos, su personaje en *El profesor Cero*, una joven que irrumpe en el universo de una pensión exclusivamente masculina. Este sólo hecho ya implica una mujer distinta, que no se ve afectada por la mirada social con respecto a su convivencia con un mundo de hombres. Al mismo tiempo, podemos pensar nuevamente lo postulado por Toussonian en lo que concierne al peligro de pérdida de feminidad de estas mujeres, aunado aquí a un personaje que es incorporado como un compañero más por los demás inquilinos de la pensión.

Lo inusual de su aparición genera que los primeros veinte minutos del film se dediquen a producir expectativas con respecto a su llegada, y en su primera aparición ya se presenta como alguien destinado a desequilibrar el mundo patriarcal al que está entrando, liderado por el profesor Cero (Pepe Arias), un supuesto estudiante de Medicina de edad avanzada⁸. A lo largo del relato es presentada como una joven inocente pero no ingenua que vive en la pensión, al mismo tiempo que va despertando pasiones en algunos de sus compañeros de vivienda. Uno de ellos es Ernesto (Osvaldo Miranda), quien se torna su pareja

⁸ La estructura narrativa de este film presenta ya una constante de la participación de Moreno en estas comedias. En ellas la actriz suele interpretar la subtrama romántica y seria, más cercana a las líneas del drama, secundaria a una línea argumental principal protagonizada por la estrella cómica del film (Pepe Arias en este caso y *Fantasmas en Buenos Aires*, Niní Marshall en *Orquesta de señoritas*, Francisco Álvarez en *Bajó un ángel del cielo*).

hasta que se ve forzado a rechazarla para cumplir con un matrimonio establecido por su familia. Es aquí donde se revela el verdadero carácter de Zulema, al develarse en el desenlace del film que ella es verdaderamente María Emilia, la rica heredera que debía desposarse con Ernesto. En la secuencia donde se descubre su verdadera identidad explica que nunca habría permitido que la obliguen a casarse con un hombre al que no conocía, demostrando una postura contra los dictámenes sociales el cual trasciende al personaje de la pensión. Finalmente, para aceptar a Ernesto como su esposo lo hace pasar por una serie de pruebas a fin de que demuestre su amor.



Afiche de El profesor Cero

La posición activa y decisiva del personaje con respecto a su propio matrimonio la sitúa en consonancia con el desarrollo narrativo que la comedia romántica estaba presentando internacionalmente. En su estudio sobre las relaciones de género en la comedia alocada de Hollywood Tina Olsin Lent señala

que el matrimonio devino en una institución social y económica menos ligada al amor espiritual y más emparentado con la unión sexual y emocional basada en la atracción física. La satisfacción pasaba a ser por lo tanto un acompañamiento sexual y amistoso lo que implicaba la necesidad de aceptación y concordancia de ambos integrantes de la pareja (1995: 320). En este sentido, la actitud de María Emilia a lo largo de *El profesor Cero* apunta a esta redefinición del matrimonio según sus propias pautas distanciadas de las indicadas por sus padres. Sin importarle la censura social en la pensión, es su búsqueda de dominio sobre la situación la que guía sus actos.

Esta mujer *de armas tomar* implica al mismo tiempo un nivel de lúcida rebeldía frente a los designios tradicionales asociados a su condición femenina. Retomando la propuesta de Toussonian, podemos considerar cómo Moreno encarnó gran parte de la conducta de la joven moderna con relación a su actitud frente a la sociedad. Este papel dinámico, sin embargo, no implicaba una sexualidad peligrosa como se planteaba en varias ocasiones con respecto a personajes como la *femme fatale*, sino una mujer consciente de sus posibilidades y sus armas y dispuesta a utilizarlas para perseguir un fin. Al mismo tiempo, eran personajes lo suficientemente inteligentes como para poder hallar el punto preciso de su aprovechamiento apoyándose también en valores tradicionales asociados a la honradez y el respeto por el otro.

Un claro ejemplo de ello se puede ver en *Bajó un ángel del cielo*, donde Moreno encarna a Celia, una joven que regresa después de un año de viaje en el extranjero, donde fue enviada para alejarla de un incómodo pretendiente⁹. A su llegada se encuentra con que a su hermano menor lo está extorsionando una

⁹ Toussonian destaca que la 'mujer moderna' era señalada desde distintos sectores como una moda extranjerizante, lo cual es resaltado aquí al traer la protagonista una nueva forma de comportarse aprendida en el exterior. (2013) Esta característica se presenta en otros films del período como *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942, Manuel Romero) donde la protagonista, Paulina Singerman, vuelve de Estados Unidos con nuevas ideas sobre el amor y sobre la política empresarial que debe ejercer su padre con sus empleados.

antigua novia por un presunto hijo que han tenido. Frente a esta situación, Celia decide decir que está embarazada para lograr que sus padres acepten a su novio y le permitan casarse con él. A pesar de que su familia todavía la trata como a una niña que no conoce el mundo, ella va demostrando a partir de las artimañas que trama a lo largo del relato que sabe lo que quiere y que nada la detendrá para conseguirlo.¹⁰



Zully Moreno y Francisco Álvarez en *Bajó un ángel del cielo*

A lo largo de la película la farsa de la maternidad le va restando lugar a la comicidad para dar lugar al melodrama relacionado al hecho de ser una madre soltera. De este modo la modernidad del personaje se va neutralizando por la decisión de la joven de asumir el lugar tradicional de madre de familia para un niño rechazado por sus padres. Sin embargo, a pesar de que se ve reducido su carácter de mujer moderna, es fundamental a lo largo de todo el relato el modo en que asume su falsa maternidad, privilegiando aquí su deseo antes que el de los

¹⁰ La farsa se refuerza por el hecho de que el hermano de Celia, el supuesto padre del bebé, es constantemente advertido por sus padres de que es demasiado joven para presenciar los hechos que están sucediendo.

prejuicios sociales, y mostrándose sexualmente más madura que su hermano y su novio, quienes son cómplices del engaño sin comprender realmente las dimensiones del mismo.

Moreno desarrolló de este modo un modelo de feminidad propio que de a pocos fue configurando su texto estrella. En éste asumió un rol activo diferente al de muchas de sus contemporáneas. Uno de los modos más frecuentes que encontraron estos films para poner en un primer plano esta característica fue recurrir a elementos propios de la comedia como son la farsa y la dualidad de identidades. Este mecanismo sirve generalmente para permitir a un personaje asumir frente a una situación determinada una personalidad diferente, estableciendo una complicidad con el espectador. De este modo la nueva identidad es presentada explícitamente como artificial y sus rasgos y conductas son expuestos de tal modo que puedan ser observados como convenciones arbitrarias que responden a un cierto modelo social. Tanto su carácter sexual como su preocupación por su lugar en la sociedad, ambos rasgos luego identificados fuertemente con el texto-estrella de la actriz, fueron puestos en evidencia en algunos de sus trabajos como parte de la construcción de su 'joven moderna'.

Fantasmas en Buenos Aires, por ejemplo, puso en primer plano su carácter de mujer atractiva, armando una farsa a su alrededor. A partir de una puesta en escena desarrollada por una banda de estafadores que hace pasar a su personaje, Marta, por el fantasma de una joven muerta, se establecía una trama donde constantemente se apelaba a su capacidad de seducción y atracción del sexo opuesto. Presentándose como un espíritu frente a Antonio Marotta (Pepe Arias) y coqueteándole vestida con sensuales vestidos y tapados de piel, la mujer evidenciaba su feminidad asociada a la sexualidad. Este engaño, sin embargo, no es develado hasta la mitad del relato, por lo cual a los espectadores también se les miente, convenciénolos de que esa mujer fatal es parte de la realidad diegética del film.

Cuando se revela su verdadera identidad no se abandona su carácter seductor,

pero se lo torna más complejo. La mujer taimada presentada al principio, demuestra su inteligencia: interactúa al mismo nivel con una banda de falsificadores, asume nuevamente los roles masculinizados de la joven moderna, y al mismo tiempo, su papel de mujer seductora se evidencia como construcción. Por lo tanto, se invita al espectador a reflexionar sobre la imagen que luego quedaría vinculada a la actriz, generando así una dualidad entre la vampiresa fantasma y la joven estafadora que presenta mayores matices que los personajes estereotipados generalmente asociados a las mujeres hermosas.¹¹

Así como los estereotipos asociados a la belleza son aquí puestos en primer plano, también el mundo de las apariencias sociales y las aspiraciones de clase suponen ejes en torno a los cuales se definen a sus personajes. En un contexto de reordenamiento social, las comedias burguesas suponían muchas veces postulados alrededor de una visión idílica de los sectores medios y altos de la sociedad como mundo al cual se aspira ingresar. Los personajes de la actriz se ven en reiteradas ocasiones presentados en esta posición, como mujeres que desean pertenecer a las clases altas y comportarse como ellas. Es nuevamente el mecanismo de la farsa el que permite mostrar las artificialidades asociadas a este deseo, en situaciones donde sus personajes deben adoptar conductas de la alta sociedad frente a la mirada de los otros.

En el último piso resulta el ejemplo más acabado de ello, donde Moreno interpreta a Ana María, la joven hija del encargado del edificio Roca -similar al Kavanagh de Buenos Aires¹². Avergonzada de su condición social aparenta frente a sus compañeras ser la propietaria del piso más lujoso del mismo. Éstas le

¹¹ El final del film presenta, como en toda comedia del período clásico, el develamiento de la verdad, donde Marotta se entera del engaño y los criminales terminan presos. Marta, como mujer moderna no seductora sino ladina, es detenida junto con los demás miembros de la banda, reforzando así la dualidad con ese otro personaje que encarnó en la ficción montada al protagonista. Sus aspiraciones en la vida, al ser robadas de toda feminidad, son castigadas en un nivel de igualdad con las de los hombres.

¹² El edificio Kavanagh, inaugurado en 1936, fue el edificio de hormigón armado más alto de Sudamérica y un símbolo de la modernidad urbana de esas décadas.

envidian vivir en un edificio moderno, calidad que se transfiere de forma transitiva a la imagen que tienen de ella, una muchacha alegre y sofisticada. El engaño aquí se descubre casi inmediatamente al espectador en la primera escena. Cuando sus amigas la dejan en el edificio, la joven sube al último piso para aparentar ser quien no es. Inmediatamente, apenas las amigas se retiran, la escena muestra el ascensor del edificio bajando y la joven volviendo a su departamento en la planta baja, exponiendo en este descenso la propia realidad de la muchacha, quien siente su vida como en un escalón inferior frente al que interpreta con sus amigas. Esta secuencia genera la instantánea complicidad del espectador, quien asume su punto de vista, y permite percibir así la construcción que ella realiza de la vida de una joven de familia acomodada.

Esta impostación es puesta en jaque en el momento en que la joven decide ser anfitriona de una fiesta en el último piso. Con su padre disfrazado de millonario, Ana María entona una canción sobre su vida, con un estribillo que dice *“Mi vida de rica les juro que hastía; ya no quiero el auto, prefiero el tranvía; todos los caprichos y gustos me di; ¡de tantos sirvientes estoy hasta aquí!”*. En medio de la celebración llega al piso el nuevo inquilino, Julio Menditeguy (Juan Carlos Thorry), por lo cual, para evitar inconvenientes por estar usurpando una propiedad ajena, la joven urde una trama aún más compleja de mentiras que apuntan a reforzar la imagen que tienen los demás de su status social.

A lo largo del relato se presenta así la mirada que la propia protagonista presenta con respecto a la modernidad de las jóvenes burguesas. A través de su mirada y sus actos el film establece las pautas socialmente aceptadas como constructoras de la feminidad moderna, asociando al mismo tiempo a la actriz a las mismas. Una de las principales características que se marcan es que, a diferencia de los argumentos de las comedias sofisticadas que ponían el romance en el centro de la trama de las jóvenes protagonistas, en este caso es el sueño del ascenso social el que mueve a la muchacha. Nuevamente aquí encontramos cómo dentro de la estructura de la comedia se comienzan a filtrar temáticas que volverán a estar presentes en la obra melodramática de la actriz, armando a su

alrededor un universo que excede a las farsas sofisticadas para crear un mundo de divisiones sociales con personajes con ansias desmedidas y dispuestos a utilizar todas las armas a su alcance para alcanzarlas¹³.

Esta feminidad moderna que se presenta en las comedias iniciales de Zully Moreno fue uno de los costados principales sobre los cuales se construyó gradualmente su texto-estrella. En el marco de films de ambientación burguesa, las jóvenes que interpretaba la actriz comenzaron a despuntar en comparación a sus contemporáneas por tener visiones claras y objetivos definidos para sus vidas, sin importar demasiado la mirada de la sociedad ni los mandatos familiares. Al mismo tiempo, con una sexualidad activa pero moral y aspiraciones que trascendían lo romántico presentaban un modelo de mujer con el que el espectador podía simpatizar sin por ello despertar deseos que atentarán contra la moral establecida. No fueron, sin embargo, solamente estos rasgos los que permitieron a la actriz ir ganando un lugar mayor dentro del cine nacional, sino que, resaltando el carácter visual del medio cinematográfico, la configuración y el resalte de su belleza y su *glamour* fueron también ocupando un espacio fundamental en la conformación de su estrellato.

La puesta en escena

A diferencia de gran cantidad de sus colegas, Zully Moreno no llegó a la pantalla grande tras hacerse conocida en el teatro o en la radio, sino que se desempeñó prácticamente desde el principio en la industria cinematográfica¹⁴.

¹³ *Dios se lo pague* (1948, Luis César Amadori), su película más célebre y recordada, puso el problema de las clases sociales, las aspiraciones de ascenso y las apariencias en el centro de su argumento. La cuestión siguió apareciendo hasta su último film, *Un trono para Cristy* (1960, Luis César Amadori), en el cual interpreta a una mujer rica venida a menos por problemas económicos que logra salvar su status – e incluso elevarlo- gracias al casamiento de su hija con un joven perteneciente a la monarquía española, seguido de su propia boda con el Ministro de Finanzas de la Casa Real.

¹⁴ Abel Posadas descubrió el nombre de la actriz, apenas destacado, en los programas del teatro Maipo correspondientes al 25 de octubre de 1940. Zully aparecía en compañía encabezada por Gloria

Tampoco fue lanzada de repente, como ocurrió con otras actrices, en alguna gran producción pensada para explotar su figura. Por el contrario, como señalamos al comienzo del trabajo, su recorrido comenzó modestamente. Algunas pequeñas intervenciones como extra o personaje secundario en producciones de los Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), en mayor medida, así como en producciones de Lumitón, Corporación Cinematográfica Argentina, San Miguel y Argentina Sono Film le permitieron ir haciéndose progresivamente un lugar en la industria¹⁵.

Tras encarnar algunos papeles de mediana importancia llegaría *Stella* (1943, Benito Perojo). Este film significó un punto de inflexión en su carrera. Por un lado, fue una incursión decisiva en el melodrama, género en el que finalmente se consolidó como actriz. Por otra parte, es evidente la intención de la película de ubicarla como estrella y centro de la producción. Su primera aparición en el film, a través de un primer plano, deja en claro ese objetivo. Por último, es notable en *Stella* la voluntad de conjugar la belleza de la actriz con una imagen de mujer glamorosa y elegante, algo que con el tiempo se transformaría en uno de los núcleos de su texto-estrella. El foco que se pone allí en su apariencia es otro rasgo del cual es posible encontrar antecedentes en el corpus de comedias de sus inicios como actriz.

Un primer aspecto observable en este sentido en sus primeras comedias es la explotación y la mención explícita de su belleza. Si bien aún no interpretaba papeles de diva propiamente dichos, quedaba claro que su lugar en esas producciones era fundamentalmente el de *mujer hermosa*, capaz de cautivar a más de un hombre y trastocar todo su entorno. Las dos películas más claras al

Guzmán, Tita Merello, Severo Fernández y Pablo Palitos (Posadas, 2009: 6). No obstante, su figura era poco conocida en ese entonces; su reconocimiento masivo llegaría recién con su incursión en la industria cinematográfica.

¹⁵ En Argentina Sono Film forjaría más adelante una sólida carrera, principalmente bajo la dirección de su esposo, Luis César Amadori. El director llegó incluso a convertirse en uno de los accionistas de la empresa, transformándose de ese modo en uno de los propietarios de la misma.

respecto son probablemente *Papá tiene novia* y *Dos ángeles y un pecador*. Lo curioso de la primera es que su belleza se tematiza desde la idea contraria: Cora, su personaje, está convencida de que es una muchacha fea. Cree que, a diferencia de sus hermanas, ella no es atractiva para los hombres; y manifiesta al respecto una suerte de enfado mezclado con resignación. Es entonces cuando su madrastra, Monona (Felisa Mary), le quita los anteojos y la convence de que se suelte el cabello. Gracias a esa simple operación, Cora recupera la confianza en sí misma, deja atrás su complejo y empieza a considerarse bella. “¡Los hombres volverán a mirarme!”, dice con renovada esperanza. En *Dos ángeles...*, por el contrario, su hermosura es asumida desde el principio, dado que Adriana, su personaje, trabaja como modelo. Su profesión la obliga, entre otras cosas, a bajar escaleras (acción que repetirá una infinidad de veces en producciones posteriores) modelando un vestido de novia. En esa escena la cámara la toma de cuerpo entero, como sucederá también en las escenas de escaleras de otras películas, permitiéndonos apreciar su figura en su totalidad. El film plantea la convivencia de dos universos, el de los seres humanos y el de los ángeles. Los segundos están al cuidado de los primeros, y no pueden ser vistos por ellos. Ni bien Adriana se presenta en casa de Fernando, el protagonista masculino (Pedro López Lagar), los ángeles custodios allí presentes mantienen el siguiente diálogo acerca de ella:

- ¡Qué bonita es!..
- ¡Y qué elegante!..
- ¿Vieron qué cintura?..
- ¡Y qué cabello!..
- En esta casa nunca vi una mujer tan bien arreglada...



Zully Moreno y Pedro López Lagar en *Dos ángeles y un pecador*

La tematización explícita de su belleza puede observarse incluso en las películas en las que participó con roles de menor envergadura. En *Cándida* (1939, Luis Bayón Herrera), por ejemplo, tiene una pequeñísima participación en la secuencia de la romería. Jesús (Augusto Codecá) ha perdido a Cándida (Niní Marshall) entre la multitud. Una mujer a la que conoce (Zully Moreno, cuyo personaje no tiene nombre) pasa casualmente a su lado y mantiene con él este breve diálogo:

Ella: ¡Adiós, Jesús!

Jesús: ¡Adiós, churrasca!

Ella: ¿Cómo tan solito?...

Jesús: Estoy buscando a Cándida.

Ella: Recién estaba en la calesita.

Jesús: ¡Gracias!

Cabe recordar, como ya señalamos, que en esta película Zully Moreno no aparece siquiera citada en los créditos. A pesar de eso y de la brevedad de su participación, es notable cómo se explotó su imagen de mujer hermosa: “churrasca”, el adjetivo que le asigna Jesús, es en lunfardo una mujer joven y

atractiva. Ella, por su parte, no pierde la oportunidad de coquetear con él preguntándole cómo puede ser que se encuentre “tan solito”.

Hay una anécdota interesante con respecto a la participación de Zully en *Cándida*. Niní Marshall, la protagonista del film, afirmó a los autores de *Reportaje al cine argentino* que en el rodaje del mismo

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

Refiriéndose a Zully como “belleza”, “lindísima muchacha”, “preciosa muchacha” e incluso “adorno”, Niní dejó en claro que las cualidades físicas de la actriz jugaron un papel clave en su carrera desde sus inicios en el medio.¹⁶ Bayón Herrera no solo le dio unos parlamentos por ser bonita, sino que los incluyó en un diálogo que, como mencionamos antes, apuntó a señalar la belleza de la actriz de modo explícito. La cuestión de su belleza y la correspondiente tematización de la misma, por otra parte, no es un detalle menor teniendo en cuenta que Moreno sería consagrada como gran estrella del cine nacional unos años después. Edgar Morin, pionero de los estudios sobre el estrellato cinematográfico, ha señalado la importancia de la belleza en la construcción de estrellas de la pantalla grande:

La actriz que se vuelve estrella se beneficia con las potencias divinizantes del amor, pero aporta también un capital: un cuerpo y un rostro *adorables*. (...) En efecto, con mucha frecuencia la belleza es un carácter no secundario, sino esencial, de la estrella. El teatro no exige de sus actores que sean hermosos. El *star-system* quiere bellezas. (1964: 46).

En más de una ocasión, por otra parte, la mención explícita de la belleza de

¹⁶ El “primer bocadillo” al que se refiere Niní (el de la escena del barco), por otra parte, no aparece en la película. Es posible que la actriz se haya confundido al narrar la anécdota o que la escena haya sido eliminada del film en la etapa de montaje.

Moreno fue acompañada por una operación de puesta en escena típicamente utilizada para explotar el atractivo del actor o la actriz en cuestión: la implementación del primer plano. Esta operación ha sido señalada por varios autores como fundamental en el proceso de creación de estrellas cinematográficas¹⁷. No hay estrella sin una fisonomía reconocible, y dentro de esa fisonomía es el rostro el que más fácilmente permite la identificación de una figura por parte de los espectadores. Podemos pensar, entonces, que al tiempo que estas primeras películas explotaban la belleza de la actriz a partir de primeros planos, familiarizaban al público con su rostro; contribuyendo de ese modo a su proceso de conversión en una auténtica estrella de cine. En *Orquesta de señoritas*, por ejemplo, podemos ver un primer plano de Zully antes del transcurso de dos minutos de película. Un breve diálogo entre su personaje y el de Niní Marshall va mostrando alternadamente los rostros de las actrices en sendos *close-ups*. La secuencia de la charla entre Cora y Monona en *Papá tiene novia*, ya mencionada, funciona nuevamente como ejemplo. La misma muestra a Cora/Zully en primer plano durante prácticamente toda la conversación, tanto en su etapa de “fea” como durante su conversión en bella. En *El pijama de Adán* ya directamente su primera aparición (a menos de cinco minutos de comenzado el film) ocurre a través de un primer plano. Beatriz, su personaje, se encuentra en una iglesia, vestida de novia y a punto de casarse con Adán (Juan Carlos Thorry)¹⁸. La cámara la toma en primer plano al momento de dar el sí; y luego la operación se repite en varias ocasiones a lo largo del film.

Siguiendo la línea de los primeros planos, también los movimientos de la cámara se ponen al servicio de la construcción de una imagen de mujer deslumbrante. Un ejemplo muy claro de esto es la secuencia de la llegada de Zulema a la pensión de estudiantes en *El profesor Cero*. Ni bien hace su ingreso

¹⁷ Véanse como ejemplos los trabajos de Alexander Walker (1970) y Tom Gunning (1994).

¹⁸ Segundos antes de este primer plano la vemos de espaldas, en un plano cenital, avanzando con su padre hacia el altar; pero por la lejanía de la cámara y el hecho de que aparece de espaldas es imposible reconocerla. Recién la identificamos instantes después, cuando la vemos en primer plano.

en la sala los jóvenes se amontonan boquiabiertos frente a ella. Zulema avanza por la habitación y, mientras la cámara la sigue, los muchachos se van reubicando en el espacio hasta quedar rodeándola. Absortos por su belleza, se desviven por atenderla y causarle una buena impresión.

Así como la mención de su belleza, los primeros planos, e incluso algunos desplazamientos de la cámara funcionaron para explotar su atractivo, también el diseño de su vestuario fue haciéndose progresivamente más complejo y sofisticado, orientándose hacia la construcción de una imagen de mujer glamorosa y elegante, objeto de deseo. Ya en *Orquesta de señoritas* y *Los martes, orquídeas*, ambas de 1941, se la ve vestida con prolijidad y elegancia. A pesar de que en esas películas interpreta mujeres de hogar, alejadas de la vida nocturna o las grandes fiestas, sus atuendos son impecables, y se destacan sus sombreros. Ese mismo año, una escena de *En el último piso* la muestra en traje de baño, luciendo sus piernas y su cintura de avispa. La excusa para ello es una reunión con un grupo de amigos alrededor de una pileta en una calurosa tarde de verano.



Zully Moreno en traje de baño en una escena de *En el último piso*

Al año siguiente, en *Fantasma en Buenos Aires*, ya es toda una mujer de la

noche: aparece vestida de fiesta en una *boite*, fumando un cigarrillo con elegancia. Al salir del edificio se abriga con un tapado de piel¹⁹. Como si no bastase con las imágenes, Antonio Marotta, el personaje interpretado por Pepe Arias, dice de ella con asombro: “¡Tiene un vestuario bárbaro..!”. Dos años después, *Dos ángeles y un pecador* la ubica rotundamente en el lugar de mujer irresistible, cuyo vestuario juega un papel crucial en la construcción de dicha imagen. La secuencia de la llegada de Adriana a la casa de su amigo Fernando, tras conocer la noticia de que su novio la ha abandonado, es muy clara en ese sentido. Un juego de suspenso se inicia con su aparición envuelta en un tapado blanco que contrasta con el negro de su pollera, larga hasta los pies. Lleva un peinado elaborado y una cartera de noche: sabemos que se ha vestido de fiesta. Sin embargo, la película retarda el momento del lucimiento pleno de su atuendo. En principio debemos esperar a que la inviten a pasar y le soliciten que aguarde unos instantes al dueño de casa. Solo después de que el mismo aparece y mantiene con ella una breve conversación, Adriana se decide finalmente a quitarse el abrigo. El efecto de desnudo, aunque parcial, no deja de ser efectivo. Debajo del tapado, lo que el público espera de toda diva: un espléndido vestido de noche. Si bien se trata de un modelo sobrio y recatado (es un vestido con cuello cerrado y mangas cortas), no escatima en *glamour*: de la cintura hacia arriba está completamente bordado con lentejuelas. La cámara, además, nos permite apreciarlo desde diversos puntos de vista, ya que Adriana se quita el abrigo mientras da la vuelta a un piano ubicado en el salón de la casa, para llegar hasta sus teclas y comenzar a tocarlo. El giro que realiza nos permite apreciar tanto la espalda como el frente del vestido. Una operación muy similar sería repetida, años después, en la película que la inmortalizó como

¹⁹ *Fantasmas en Buenos Aires*, la primera película en la que Zully Moreno apareció en una escena nocturna en una *boite*, fue dirigida por Enrique Santos Discépolo. Fue Luis César Amadori, sin embargo, quien más adelante la haría aparecer una y mil veces en este tipo de escenas, muy habituales en sus films. Su escenógrafo les comentó a los autores de *Reportaje al cine argentino*: “Voy a hacer una confesión: yo tenía preparadas una media docena de *boites*, porque sabía que cuando Amadori me pedía una película, había una *boite* en ella” (Calistro y otros, 1978: 222).

diva máxima de la pantalla argentina: *Dios se lo pague* (1948, Luis César Amadori). En ese film se la puede ver reiterando el recurso del retraso y el parcial desnudo: a los pocos minutos de comenzada la película, la escena en la que ella ingresa a un casino la muestra cubierta por un abrigo negro que le llega hasta los pies. La cámara la toma frontalmente y de cuerpo entero al momento de quitárselo. Debajo del tapado aparece un impactante vestido plateado, con flecos que se sacuden al compás de su andar. Ni bien termina de sacarse el abrigo se dirige al otro extremo del salón. La cámara, entonces, la toma de espaldas²⁰.

Todas estas operaciones sobre su belleza y su *glamour*, puestas en marcha en el corpus de comedias de sus inicios, fueron profundizándose progresivamente. El mecanismo terminó de perfeccionarse con su incursión definitiva en el melodrama, género en el finalmente se consagró como actriz, consolidando así el trabajo realizado sobre su imagen desde sus comienzos en la comedia.

Más allá de las películas. La presencia mediática y el matrimonio con Amadori

El corpus de comedias de sus inicios le permitió a Zully Moreno ir haciéndose cada vez más conocida en el mundo del espectáculo. Progresivamente la actriz fue ganándose un lugar en la pantalla grande y, al tiempo que crecía como intérprete, los medios gráficos y el aparato publicitario fueron haciéndose eco de su trabajo. La conjunción de múltiples textos (fílmicos, periodísticos, publicitarios) contribuyó a construir su carácter de estrella y a moldear su imagen. Tal como ha señalado Richard Dyer (2001), es en el cruce de diversos textos mediáticos de

²⁰ En esa ocasión fueron más lejos en el afán de mostrarla como mujer sensual y objeto de deseo: al caminar, el movimiento de sus caderas se prolonga en el de los flecos de su vestido, potenciándose. Además, se trata de un vestido con un importante escote frontal y con parte de la espalda descubierta. Para su participación en esa película la actriz contó con uno de los diseñadores de vestuario más importantes de la época, Jorge de las Longas.

donde emergen las estrellas en tanto imágenes; y el caso de Zully no fue la excepción. Un conjunto de artículos periodísticos, afiches y publicidades de diversos productos promovieron la creación y circulación de su imagen tanto como lo hicieron las mismas películas²¹.

En una primera etapa, desde sus primeras actuaciones hasta 1941, las publicidades de los films no la promocionaron demasiado, ya que se centraban fundamentalmente en los actores principales de las cintas y Zully era aún una actriz de reparto. En los medios gráficos, sin embargo, su nombre empezaba a aparecer y a ganarse lentamente un lugar. Su trabajo en esos primeros tiempos, de hecho, dio frutos muy concretos: en diciembre de 1941 Zully apareció en la tapa de *Radiolandia*, la revista sobre cine y espectáculos más leída en Argentina por aquellos años. La foto la muestra en un primerísimo primer plano con el cabello oscuro y un sencillo peinado con raya al costado²². Aún estaba lejos de ser la superestrella rubia y sofisticada que sería años más tarde, con sus vestidos lujosos y sus joyas, pero sin lugar a dudas estaba dando sus primeros pasos en esa dirección. Un mes antes, en noviembre de 1941, su rostro en primer plano había aparecido en ese mismo semanario publicitando los jabones *Lux*. Un globo de diálogo a su lado decía: “¡Para lucir un cutis suave, adopte el masaje facial diario con la cremosa y fragante espuma del jabón Lux de tocador! ¡Úselo también para su baño de belleza!” Y debajo del parlamento, su firma manuscrita: “Zully Moreno”²³.

Al año siguiente, en 1942, su rostro invadió los afiches publicitarios de los films en lo que trabajó. Un cartel correspondiente a *El profesor Cero*, estrenada en febrero de ese año, mostraba a Pepe Arias en el centro del espacio, escoltado por

²¹ Entendemos el concepto de “imagen” en el sentido que le otorga ese autor, es decir, imagen no como un signo exclusivamente visual sino como una compleja configuración de signos visuales, verbales y auditivos (Dyer, 2001: 53). En términos de Dyer, toda imagen posee una dimensión cronológica y se manifiesta como una *polisemia estructurada* (ídem: 89).

²² Véase *Radiolandia* n° 716, año XV, 6 de diciembre de 1941.

²³ Véase *Radiolandia* n° 712, 8 de noviembre de 1941.

Zully y por Dolores (la otra co-protagonista de la película) en un plano americano. *En el último piso* fue lanzada en abril con un afiche que presentaba las caricaturas de los cuatro protagonistas del film: Juan Carlos Thorry y Zully Moreno en la parte superior del cartel, y Miguel Gómez Bao junto a Adrián Cúneo en la parte inferior. La imagen de Moreno también se incluyó en un afiche publicitario de *Fantasmas en Buenos Aires*. El mismo mostraba el rostro de Pepe Arias en su ángulo superior derecho y el de Moreno, en un tamaño bastante menor, en el ángulo inferior izquierdo.



Afiche de Fantasmas en Buenos Aires

A comienzos de ese año, por otra parte, el discurso acerca de su imagen bella y glamorosa ya parecía estar fuertemente instalado. “Zully Moreno, la chica con más *glamour* de nuestro cine, no quiere ser bella”, titulaba *Radiolandia* uno de sus



artículos²⁴. En el mismo se insistía en la belleza de la joven actriz, aunque ella la negaba. Argumentando interesarse únicamente en su trabajo y explicando que desde su óptica belleza y bondad, así como belleza y eficacia, no eran compatibles, se inclinaba –al menos discursivamente– por “su labor” en desmedro de su atractivo.²⁵ Apenas un mes después de la aparición de ese artículo, sin embargo, el semanario volvía a insistir en las cualidades físicas de Zully. La actriz había aparecido recientemente en traje de baño en una escena de *En el último piso*. Siguiendo la misma línea, *Radiolandia* le dedicó una nota titulada “Una sirena de los sets criollos”, en la cual podían apreciarse unas cuantas fotografías de ella en malla junto a una pileta de natación. El texto que acompaña las imágenes compara a la actriz con una sirena y deja bastante clara la posición de la revista con respecto a su atractivo:

Mucho tiempo discutióse en la antigüedad sobre la autenticidad del mito de las sirenas, ninfas del mar, dueñas del extraño poder de encantar a cuantos las escuchaban con su armoniosa voz. (...) A nosotros, menos fantásticos y más

²⁴ Véase *Radiolandia* n°721, año XVI, 10 de enero de 1942.

²⁵ En la entrevista Zully afirmaba:

“Me afecta particularmente el afán de los cronistas por hacerme una muchacha hermosa... Yo no lo soy... (...) El concepto de la belleza es claro y yo no lo encarno. Además, si lo fuera, creo que no me interesaría... Antes, me perjudicaría... (...) Comprendo que lo ideal es tener talento y ser a la vez linda, pero la mujer hermosa pierde todo lo que puede tener de bondad o de eficacia sabiéndose bella y, por derivación, admirada por esa condición física (...) A mí me interesa solamente el trabajo... mi labor...”.

De más está volver a insistir en que su aspecto físico –aunque ella lo negara– fue su gran pasaporte al medio cinematográfico, así como uno de los factores que le permitió mantenerse en el mismo. Richard Dyer ha señalado que a menudo las imágenes de las estrellas funcionan en relación con contradicciones ideológicas. La contradicción entre mostrarse bella y negar discursivamente tal condición a favor de “la eficacia” o “el trabajo” puede pensarse en la línea de la mujer moderna que señalamos en un comienzo. Moreno interpretó frecuentemente esta clase de mujer independiente, despreocupada frente al qué dirán y de armas tomar al tiempo que se mostraba como objeto de deseo encarnando en su persona el más clásico canon de belleza.

realistas, menos poetas que los griegos, sin embargo, se nos ha ofrecido la suerte de verlas. Son muy raras... Muy raras, tanto que hay escépticos que aún las niegan.

Escépticos, que es tanto como decir tercios negadores de la belleza y de las realidades más evidentes. Porque ésta que aquí veis, lector, es real y es bella. Armoniosa conjunción de valores para la eternidad... como diría un místico. Fotográfica prueba, irrefutable por consiguiente, vertemos sobre esta página, de que las sirenas existen y no en sueño, no, aunque la muestra provenga de la aún pequeña “fábrica de sueños” criolla. (*Radiolandia* n°726, año XVI, 14 de febrero de 1942).

Para reforzar aún más la idea de que Zully era hermosa, uno de los copetes de las fotos señala sus “curvas estilizadas”, que contrastan con “la línea recta y severa del trampolín”.

Un año después, en 1943, el mismo semanario la consideraba toda una estrella. En una nota a doble página, titulada “El guardarropa de una estrella”, *Radiolandia* invitaba a las lectoras a conocer el interior del ropero de la actriz²⁶. Ocho fotografías ilustran el artículo y la muestran de cuerpo entero luciendo un atuendo diferente en cada caso.

Con el estreno de *Dos ángeles y un pecador* en 1945, finalmente, su imagen apareció junto a la de Pedro López Lagar en el afiche del film ocupando los dos tercios superiores del mismo. Bajo la imagen, sus nombres aparecieron también con idéntico diseño y tamaño, sin diferencia alguna de jerarquía entre los intérpretes.

Durante el rodaje de *Orquesta de señoritas*, en 1941, Zully Moreno conoció a Luis César Amadori. El director estaba casado en ese entonces con la actriz Alicia Vignoli, pero el matrimonio se divorció y tiempo después, en abril de 1947, Amadori y Zully se casaron (ESPAÑA, 1993:34). La pareja se volvió muy popular rápidamente, y comenzó a aparecer en los medios gráficos frecuentemente²⁷. En

²⁶ Véase *Radiolandia* n°819, año XVII, 27 de noviembre de 1943.

²⁷ En noviembre de 1948, por ejemplo, ambos aparecieron caricaturizados en la historieta cómica *Tatalo*, que aparecía al final del semanario *Radiolandia*. En la misma un personaje con ese nombre, Tatalo, vivía diversas aventuras, siempre con diferentes compañeros. En el número del 27 de

agosto de ese año ambos comenzaron a rodar la película más célebre de sus respectivas carreras, el melodrama *Dios se lo pague*, junto al astro mexicano Arturo de Córdova. El film fue tan exitoso que Amadori volvió a dirigir a la pareja en otra película del mismo género, *Nacha Regules* (1950), y más adelante, en México, rodó con ellos un tercer melodrama, *María Montecristo* (1951). Así, tras su matrimonio con Amadori el melodrama se fue transformando para Zully en su género principal. Su esposo fue su director fundamental en ese sentido, aunque no el único. Moreno rodó melodramas con otros célebres realizadores de la época: con Lucas Demare filmó *Nunca te diré adiós* (1947); con Mario Soffici, *La indeseable* (1951) y con Ernesto Arancibia, *La mujer de las camelias* (1953) y *La calle del pecado* (1954); entre otros. A pesar de que se alejó de la comedia, el perfil psicológico de sus personajes y su aspecto general de mujer glamorosa y elegante se mantuvieron a lo largo de su carrera, atravesando los diversos géneros en los que incursionó.

Consideraciones finales

Una vez que alcanzó el estrellato a partir de suntuosos melodramas, Zully Moreno se convirtió para el cine argentino en la diva distante, una mujer tan

noviembre de 1948 Tatalo comenzaba la tira diciendo “¡Zully y Amadori me invitaron a comer en su casa! ¡Ejem!”. A continuación, la tira mostraba a Zully en la cocina preparando la cena al tiempo que hablaba por teléfono. El porqué de la conversación telefónica se explica rápidamente: le estaban dictando por esa vía la receta del plato que quería preparar para su invitado. Quien estaba del otro lado de la línea era la actriz Sofía Bozán. Mientras Zully intentaba ocuparse de la cocina, Amadori y Tatalo conversaban en el living de la casa. La tira termina con el fracaso de la preparación casera y la propuesta de Zully de trasladarse a un restaurant, dado que, según sus propias palabras, “¡Al libro de cocina de Sofía Bozán le viene a faltar justo una página de la receta que me dictaba! ¿Y ahora?!”... Este ejemplo, además de permitirnos apreciar cómo el matrimonio Zully- Amadori se hizo velozmente célebre, nos permite ver cómo la actriz continuaba alimentando su perfil de mujer moderna por fuera de los films, desdibujando las fronteras entre persona y personaje. La falta de habilidad para la cocina que esta tira cómica le adjudicaba a la actriz en su supuesta vida real la alejaba claramente de la imagen tradicional de mujer dedicada exclusivamente al hogar.

hermosa y elegante como calculadora, pero siempre con buen corazón. A nivel continental llegó a alcanzar lugares encumbrados en el panteón de estrellas, y fue señalada por Paulo Antonio Paranaguá como una de las sensuales mujeres que interpretaban personajes más o menos inocentes, pasibles de redención luego de un breve purgatorio (2000: 252). En efecto, los personajes que encarnaba Zully habitualmente lograban redimirse a través del arrepentimiento y/o la rectificación de su vida. Su figura fue comparada y contrastada con figuras nacionales e internacionales, como Laura Hidalgo y Ann Sheridan. El ostracismo en el que se sumió al volver a la Argentina luego de su exilio en España la emparentó con Greta Garbo, otra estrella hollywoodense famosa por haberse retirado de la pantalla a temprana edad y haberse recluido casi totalmente, evitando los eventos públicos y los fotógrafos.

Sin embargo, como hemos señalado anteriormente, la figura con la que más se asoció a Zully Moreno fue Rita Hayworth, en una búsqueda del sistema industrial argentino de establecer un imaginario similar al de Hollywood. Si bien esta comparación se basaba en sus roles de mujer enigmática y fatal en los melodramas, resulta interesante destacar el hecho de que la estrella norteamericana tuvo una carrera similar en sus inicios como protagonista de comedias musicales. En ellas se ponía el foco en su carácter exótico, que permitía crearle personajes decididos y activos que la diferenciaban de otras estrellas del género como Judy Garland o Deanna Durbin, más cercanas al modelo de la joven ingenua²⁸. Fue este primer período de su carrera el que contribuyó luego para que Hayworth alcanzara los papeles que la consagraron como uno de los íconos sexuales del cine clásico americano como *Gilda* (*íd.*, 1946, Charles Vidor) o *La*

²⁸ Es destacable en este sentido que uno de los papeles protagónicos que Hayworth encarnó en musicales de Hollywood fue el de María Acuña en *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, 1942, William A. Seiter), la remake de *Los martes orquídeas* (1941, Francisco Múgica), el film paradigmático del modelo de ingenuas dentro del cine argentino. La configuración de su personaje aquí resulta de gran interés para profundizar en la diferencia entre los modelos de mujer que proponían Hayworth o Moreno con respecto a los cánones dominantes dentro de la industria en la que trabajaban.

dama de Shanghai (*The Lady from Shanghai*, 1948, Orson Welles), donde podemos encontrar varias líneas de contacto con los personajes que Zully Moreno estaba encarnando en esos años, como el caso fundamental de *Dios se lo pague*.

Fue a partir de este film que su figura se desplegó aún más brillantemente, recibiendo el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina a la Mejor Actriz por su labor en la película. El film recibió además otros premios de la Academia, como el de Mejor Película y Mejor Director, para Amadori; y fue seleccionado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata a un galardón (ESPAÑA, 1993: 60)²⁹. A partir de aquí comenzó a tomar rumbos internacionales, realizando dos películas más con Arturo de Córdova bajo la dirección de su marido: *Nacha Regules* (1950) y *María Montecristo* (1951), esta última en México. En tierras aztecas también rodó *Pecado* (1950, Amadori) y *Tierra baja* (1951, Miguel Zacarías) con el astro local Pedro Armendáriz.

El carácter internacional de su carrera terminó de definirse tras su traslado forzado a España. El matrimonio Amadori-Moreno había apoyado abiertamente al gobierno peronista, y luego del golpe de estado de 1955 Amadori estuvo detenido en la Penitenciaría Nacional. Una vez que el director recuperó su libertad ambos marcharon al exilio. En España Moreno continuó trabajando en los films *Madrugada* (1957, Antonio Román), *La noche y el alba* (1959, José María Forqué), *Una gran señora* (Amadori, 1959) y *Un trono para Cristy* (Amadori, 1960). En 1957, durante su paso por el Festival de Cine de San Sebastián, recibió un reconocimiento que creemos que sintetiza el lugar que ocupó en la pantalla grande –o al menos *uno* de los lugares que ocupó allí. Un diploma emitido por el festival la nombra “la actriz más elegante”. A su marido, por su parte, le reservaron el título de “caballero del Festival”.

Si bien su consagración ocurrió en el terreno del melodrama, eso no implicó que Moreno no volviera a participar en comedias. En pleno apogeo de su

²⁹ El premio Oscar en la categoría Mejor Película Extranjera aún no existía, recién comenzó a entregarse en 1956.

popularidad, en 1951, protagonizó un film que puede pensarse en continuidad con el corpus que hemos trabajado. Dirigida por Carlos Schlieper³⁰, *Cosas de mujer* presenta a la actriz como el Doctor Valdez, una abogada de una prestigiosa familia dedicada al derecho. Al poner en tensión su vida profesional con sus roles domésticos, volvía a la problematización de la modernidad femenina que había primado en sus comedias iniciales. Aquí sin embargo ya no era una joven que jugaba a las aventuras amorosas sino que se presentaba la continuidad de las mismas problemáticas que encontraba en el mundo moderno el modelo de mujer que la había llevado al estrellato³¹.

Al mismo tiempo, este film permite nuevamente marcar las diferencias básicas entre las comedias y los melodramas de Moreno. Al presentarla como adulta en el terreno de la comedia, la principal operación que lleva adelante Schlieper para marcar que no estamos frente a uno de los films habituales de la estrella es proponer un prólogo y un epílogo en los que la actriz, encarnando a su personaje, se dirige de forma directa al público, hablándole de igual a igual. Con este mecanismo, Zully Moreno dejaba de ser la mujer fatal, inalcanzable, cuya belleza existía para ser admirada y embelesar a la audiencia, para volver a ser un modelo de mujer al que su público podía aspirar. La modernidad y la sexualidad que sus personajes disfrutaban en las comedias sofisticadas se habían vuelto en sus melodramas símbolos de pasiones desmedidas y destinos trágicos. Pero con *Cosas de mujer* Zully Moreno recordaba a su público que no era ese necesariamente el destino de la muchacha moderna, y que las nuevas costumbres

³⁰ Schlieper se caracterizó por tomar a grandes estrellas femeninas del cine argentino para, al tenerlas como protagonistas de sus comedias, alterar y subvertir sus textos filmicos. De este modo convirtió a la ingenua María Duval en una joven alocada en *Cita en las estrellas* (1949); a Mirtha Legrand la transformó en lo opuesto del ama de casa ejemplar en *Esposa último modelo* (1950) y a Amelia Bence la hizo soñar con ser vedette en *Mi mujer está loca* (1952).

³¹ En los últimos años de su carrera volvió nuevamente al género con films como *Una gran señora* (1959, Amadori) y *Un trono para Cristy* (1960, Amadori), rodadas en España y en colores. Ésta última significó el final de su carrera, permitiendo al mismo tiempo, de este modo, que la comedia se convirtiera en el marco que había dado comienzo y que daría fin a toda su filmografía.



podían ser, como lo habían sido en sus primeros films, una forma de disfrutar la vida y tener un rol activo que toda mujer podía ejercer.

Bibliografía

CALISTRO, Mariano, y otros. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: ANESA, 1974.

DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós, 2001.

ESPAÑA, Claudio. *Luis César Amadori*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

GUNNING, Tom. "La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella, 1908-1912" en *Archivos de la Filmoteca* n° 18. Valencia: octubre 1994.

LENT, Tina Olsin. "Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy". In: Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins (eds.). *Classical Hollywood Comedy*. New York: American Film Institute, 1995. 314-331.

MARANGHELLO, César. "Zully Moreno" en: AAVV, *Cine argentino, industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. 206-209.

MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Populismo e hibridación. Dios se lo pague, textos y contexto" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, n° 199, abril-junio 2002. 331-354.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "L'Amérique latine, des velleités aux mythes" en Jean Loup-Passek y Gian Luca Farinelli (dir.) *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star-system*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000. 247-254.

POSADAS, Abel. "Zully Moreno" en *Damas para la hoguera*. Buenos Aires: Fondo Editorial ENERC-INCAA, 2009. 1-38.

QUINZIANO, Pascual. "La comedia. Un género impuro". In: Sergio Wolf (comp.). *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992. 129-146.

TOUSSONIAN, Cecilia. "Figuring Modernity and National Identity: Representations of the Argentine Modern Girl (1918-1939)". In: Cheryl Krasnick Warsh and Dan Malleck (eds.). *Consuming Modernity: Changing Gendered Behaviours and Consumerism, 1919-1940*. Vancouver: UBC Press, 2013. 270-303.

WALKER, Alexander. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1970.

Submetido em 30 de abril de 2014 | Aceito em 08 de setembro de 2014