

## Mujeres detrás de escena: aproximaciones al trabajo femenino en la industria del cine argentino (1933–1945)

Ela Mertnoff<sup>(\*)</sup>

### Resumen

*El presente artículo se propone indagar en la participación femenina en el ámbito de la producción cinematográfica en Argentina previa al primer gobierno peronista. Si bien desde los comienzos del desarrollo de la industria del cine local las grandes actrices proliferaron, la historiografía ha trabajado escasamente en explorar la inclusión femenina detrás de cámara. A partir de una metodología histórica de trabajo de archivo –principalmente de prensa especializada del espectáculo–, esta investigación propone relevar los datos de trabajadoras en la industria cinematográfica desde 1933 hasta 1945 con el objetivo de visibilizar su aporte. El propósito es examinar si los puestos ocupados por mujeres fueron en su mayoría vinculados a rangos menores y si estos roles se reducían a trabajos históricamente considerados como feminizados o vinculados al “mundo femenino”. Asimismo, se brinda un análisis de algunos patrones que podemos identificar de las trabajadoras en una industria masculinizada en su frecuentemente denominada “época dorada”.*

**Palabras clave:** Cine argentino; Mujeres; Trabajadoras; Estudios de género; Historia Argentina.

### Women behind scenes: an approach towards female labor in the Argentine film industry (1933–1945)

### Abstract

*This paper intends to research female participation in Argentine film production before the first Peronist government. Although there have been many great actresses since the beginning of local cinema, historiography has barely addressed exploring the inclusion of women behind scenes. Using a historical methodology –mainly archival work in specialized film magazines–, this study proposes to collect data from female workers in the film industry from 1933 up to 1955 to shed light on their contribution. The aim is to examine whether the positions held by women were mostly linked to lower ranks in film production and if these roles were reduced to feminized labor or related to the “female sphere”. Moreover, we offer a glimpse into some of*

<sup>(\*)</sup>Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia (FFyL, UBA), becaria doctoral del CONICET y docente de “Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación” en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Correo: [elamertnoff@gmail.com](mailto:elamertnoff@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3563-0059>

“Mujeres detrás de escena: aproximaciones al trabajo femenino en la industria del cine argentino (1933–1945)”

*the patterns we can identify among these female workers in a male dominated industry during its often called “golden age”.*

**Key Words: Argentine cinema; Women; Workers; Gender studies; Argentine history.**

**Mujeres detrás de escena: aproximaciones al trabajo femenino en la industria del cine argentino (1933–1945)**

***Introducción***

*“Me siento convencida de que he nacido para luchar en el cine, con todas mis fuerzas. Tengo escondidas aspiraciones que por esa misma razón no puedo revelar. Confío en que la suerte, el tiempo, se encargarán de ofrecerme el campo de acción, que no es el de la actriz, donde me hallaré cómoda”.<sup>1</sup>*

Las palabras de una joven extra cinematográfica y ayudante de dirección llamada Gloria Piro, nos invitan a reflexionar acerca de las aspiraciones de las jóvenes trabajadoras en la industria del cine hacia la década de 1940. No solo rescatamos un nombre olvidado, también comprendemos que posiblemente muchas otras ansiaban trabajar en el área creativa de la producción de cine.

A inicios de la década de 1930 comenzó la industrialización del cine argentino, provocando drásticas transformaciones en el consumo cinematográfico y al mismo tiempo un desarrollo del sistema de estudios y un *star system* local. En este período, la “pantalla plateada” abundó en estrellas femeninas y por ende en muchas representaciones de mujeres. Esta época también se caracteriza por una modernización económica, la cual implicó un incremento en el número de mujeres en la esfera del trabajo. Las representaciones de las trabajadoras son evidentes en los archivos, y la filmografía no es una excepción: hay personajes en trabajos de escritorio, en las grandes tiendas, en trabajos domésticos y como maestras. Sin embargo, la historiografía abordó escasamente la investigación de las mujeres detrás de cámara, trabajadoras de esta incipiente y lucrativa industria.

El siguiente artículo tiene como propósito echar luz sobre la participación femenina en la producción cinematográfica en Argentina previa al primer gobierno peronista. El análisis privilegia abarcar un arco de años (1933–1945) de poca intervención estatal en la industria del cine, a diferencia del período posterior de mandatos peronistas que se caracterizaron por medidas de protección de la actividad cinematográfica y legislaciones en torno al régimen laboral. En el primer apartado, presentamos los datos encontrados desde 1933 hasta 1945 inclusive, de las trabajadoras detrás de escenas en roles de distintas jerarquías dentro de los diversos sectores que conforman la producción de una película. El propósito es examinar si los trabajos ocupados por mujeres detrás de cámara fueron en su mayoría vinculados a rangos menores y si estos roles se reducían a trabajos históricamente considerados como feminizados o

---

<sup>1</sup> “Gloria Piro, estudiante de medicina, extra, partiquina, ayudante de dirección... y aspirante a actriz”. *Cine Argentino*, 4 de septiembre de 1941, año IV, N° 174, pág. 19.

vinculados al “mundo femenino”. En el segundo apartado, brindamos un análisis de algunos patrones que podemos identificar de las trabajadoras.

Esta investigación se inscribe dentro del campo historiográfico de la Historia Social en su imbricación con los Estudios de Género, la Historia de las Mujeres, los Estudios Culturales y la Historia y la Teoría del Arte. El enfoque interdisciplinario resultó muy enriquecedor al utilizar un corpus documental heterogéneo tales como revistas del espectáculo, publicidades, recortes de prensa, censos de población, columnas periodísticas, autobiografías, imágenes de rodajes de películas y un corpus de films comerciales estrenados en el período que se encuentran accesibles. La prensa especializada en el espectáculo, publicada entre 1933 y 1945, proporcionó la mayor fuente de información sobre trabajadoras de cine, principalmente las revistas *Cine Argentino* dirigida al público general y el *Heraldo del Cinematografista* orientada a los exhibidores y al gremio. Otros *magazines* como *Radiolandia*, *Antena* y *Sintonía*, claves en la cultura de masas del período, también aportaron datos para la construcción del objeto de estudio. Por último, pudimos tener acceso a algunos archivos de recortes de prensa de las trabajadoras mencionadas en este escrito, confeccionados por el Museo del Cine.<sup>2</sup> Ya que la industria del cine era predominantemente masculina y las trabajadoras detrás de cámara eran escasas, optamos por construir un prisma de fuentes históricas ecléctico.

### ***Mujeres detrás de cámara***

El período seleccionado para abordar la investigación se encuentra dentro de la llamada “época de oro” del cine argentino que transcurrió desde 1933 hasta 1955; periodización propuesta por los estudios pioneros de Domingo Di Núbila (1959). Por otra parte, la historiografía ha instaurado un consenso en los últimos años sobre la necesidad de considerar al cine como documento para el estudio del pasado (Manzano, 2000). Si bien 1933 marca el año de la primera película sonora con sistema Movietone, debemos señalar que la academia ha debatido sobre la periodización tradicional de los años dorados. Consideramos que, como propone Clara Kriger (2011), frecuentemente se piensa de modo erróneo la historia del cine argentino a partir de una temporalidad lineal. Es decir, muchas veces se definen las etapas basándose casi exclusivamente en la cantidad de estrenos de películas. Siguiendo a esta autora, la hipótesis que persistió del escrito de Di Núbila en la historiografía es que hubo una primera etapa exitosa del cine nacional caracterizada por una gestión de libertad empresarial y una segunda etapa decadente de desarrollo industrial regulado por el Estado. Sin embargo, este planteo fue matizado a lo largo

---

<sup>2</sup> Agradecemos la gentileza y buena predisposición del personal de la Biblioteca del Museo del Cine por facilitarnos los archivos.

## Ela Mertnoff

del tiempo, ya que existieron proyectos previos al peronismo de intervención estatal a la industria cinematográfica (Kriger, 2010), como así también mociones por abandonar la denominación “cine de oro” ya que implica que necesariamente hubieron etapas oscuras. En este trabajo decidimos atenernos a la periodización clásica, contemplando la posibilidad de que encontraríamos más datos de trabajadoras en una floreciente industria. Sin embargo, nos distanciamos de Di Núbila debido a que no fue una época de mucho esplendor para las mujeres que trabajaron en la producción de películas.

Desde inicios de los años treinta, las industrias culturales se caracterizaron por una consolidación de un proceso de convergencia de medios (Gil Mariño, 2015), por lo cual resulta útil revisar los estudios sobre las trabajadoras en la radio y el teatro debido a su posible similitud con las del cine. Según Cecilia Gil Mariño (2015), lo novedoso de este período es el constante cruce entre los medios de comunicación tales como el cine, la radio, el mercado editorial y la industria discográfica (particularmente el tango), que llevó a estrategias comerciales que alentaron el desarrollo de un círculo virtuoso de consumo. Para el caso de la radio, el trabajo de Christine Ehrick (2021) sostiene que a pesar de que pueda ser considerado como un medio predominante masculino desde los treinta hasta los cincuenta, en Argentina proporcionó oportunidades para que locutoras desafíen las normas de género establecidas y se expresen en espacios públicos. La autora también analiza casos en los cuales la radio funcionó como una plataforma para voces del movimiento feminista muy tempranamente. Asimismo, el medio fue una fuente para las oyentes en la construcción de ciudadanía y participación política. En cuanto a las trabajadoras en el teatro, se ha estudiado principalmente el oficio de actriz, aun cuando las compañías teatrales estaban compuestas por electricistas, maquinistas, acomodadores, carpinteros, pintores, etc. Carolina González Velasco (2012) estudió la organización de los actores y actrices en entidades gremiales desde principios del siglo XX, cuyo pico fue la huelga de 1919, en donde las artistas fueron las caras visibles de las protestas e incluso ocuparon cargos secundarios en la organización gremial. La situación laboral de la mayoría de las actrices era inestable; los contratos eran precarios debido a que podían ser por temporada y sus salarios se recortaban si los ingresos de boletería no eran favorables, pese a lo estipulado previamente (González Velasco, 2012). Aunque las actrices trabajaban durante largas jornadas, realizando varias funciones por día, en el imaginario social sus vidas eran opuestas y alejadas a las de los trabajadores comunes, a pesar de que también estaban reguladas por relaciones de poder (Lobato, 2007). Como señala Mirta Lobato (2007), el papel social de las actrices de teatro ejercen cierta influencia sobre los modos de pensar y sobre los roles sociales; así como también el “glamour” con el que se las identifica las despoja de su condición de trabajadoras.

Los estudios que resultan especialmente relevantes para nuestro trabajo en virtud de sus similitudes son los que abordan la historia sobre las trabajadoras de Hollywood en el período silente y en la “época dorada” de los grandes estudios durante las décadas de 1930 y 1940. Las mujeres estaban involucradas en la mayoría de los cargos y departamentos de la incipiente industria cinematográfica norteamericana hacia 1909 (Mahar, 2006). El pico de actividad femenina en la industria se produce entre 1918 y 1922; las mujeres habían dirigido 22 largometrajes, estaban al mando de más de 20 productoras, escribieron cientos de guiones y tenían a su cargo muchas de los cargos en edición, prensa y escenografía. No obstante, con el surgimiento de los grandes estudios, la autora Lizzie Francke señala que: “dentro de estos espacios más amplios y formalmente organizados ya no había más flexibilidad para los roles que habían disfrutado y aprovechado en las décadas previas, y la división del trabajo se hizo más marcada. Con la creciente sofisticación de las técnicas de cine, cada departamento creativo se volvió más especializado” (Francke, 1994, p. 29). Con muy pocas excepciones, las mujeres no dirigieron ni produjeron películas para los estudios norteamericanos desde los veinte hasta los años setenta (recién de la mano del movimiento feminista). De acuerdo con Erin Hill (2016), las mujeres nunca estuvieron ausentes de la historia de los años dorados del cine de Hollywood, simplemente no fueron catalogadas como parte de la industria porque hacían “trabajo femenino”, que según la autora era insignificante, tedioso, de bajo status y poco creativo. Como los estudios de cine cada vez más asociaban a las mujeres con categorías establecidas de trabajo feminizado de otras industrias (como por ejemplo de trabajo doméstico y de escritorio), efectivamente las disociaron de puestos creativos de alta jerarquía en las cuales habían tenido tempranamente mucho éxito (Hill, 2016).

Al adentrarnos en la participación femenina en el cine argentino, podemos afirmar que se trata de una narrativa similar a la de las trabajadoras de Hollywood. Como señala Lucio Mafud (2021), en los orígenes del cine local las mujeres fueron clave para su fortalecimiento y tuvieron roles importantes como directoras y guionistas en la filmografía silente. En sintonía con Mafud, Matt Losada (2020) estudia a las cineastas argentinas anteriores a María Luisa Bemberg, y coincide en que la cinematografía sonora estuvo caracterizada por un sistema de estudios industrial y profesional, con altos costos de producción, en donde las mujeres ocuparon puestos de trabajo de baja remuneración y poca creatividad tales como las *script girls* (que observaban los detalles de filmación para que no haya errores de continuidad), cortadoras de negativo, vestuarios, maquillaje, peinados y asistentes de dirección.

En 1942 más de treinta estudios de cine y cerca de cuatro mil personas trabajaban en la producción de cincuenta y siete películas, un récord en la industria hasta ese momento

## Ela Mertnoff

(Lumiton, 2023). Entre los estudios de cine más destacados, todos en manos privadas, se encontraban Argentina Sono Film, Lumiton, Estudios San Miguel, Pampa Film, S.I.D.E y Estudios Baires, lo cual demuestra la proliferación de producción de films y el éxito de distintos géneros. Asimismo, Argentina contaba con una gran tirada de prensa especializada del espectáculo y sus películas tenían una proyección para un mercado continental. Generalmente los films se realizaban en pocos meses, lo más rápido posible, con miras a la rentabilidad. Los cargos más altos en la producción lo constituían los del grupo directivo: el dueño (o dueños) del estudio que producía el film, el director y el guionista (que podía incluir argumento y diálogos). Luego se encontraban quienes trabajaban frente a la cámara: los actores y actrices, que se dividían en papeles principales y secundarios, y por último los extras. Lo seguía el grupo artístico, conformado por los sectores de dirección artística, escenografía, decorados y música. Dentro del grupo ejecutor encontramos a los ayudantes de dirección, seguido por el grupo de especialistas: peluquería, vestuario, maquillaje y caracterización. En el mismo rango se encontraba el grupo técnico, conformado por aquellos que se ocupaban del montaje, la fotografía, la cámara, el sonido y la iluminación. Los siguientes eran cargos más dispares, y abarcaban desde un claquetista en la producción de un film, hasta el publicista de un estudio de cine, así como también formaban parte de la industria los trabajadores en las salas comerciales, por ejemplo, los acomodadores de sala. Estos son algunos de los cargos que consideramos e investigamos dentro del mundo del cine, con el propósito de examinar cuáles de ellos fueron ocupados por mujeres.

En el censo nacional de 1947 se presentan datos de la población económicamente activa que permite concluir que existió una mayor diversificación de las actividades industriales y ampliación de las oportunidades laborales para las mujeres. En un apartado se especifican los distintos porcentajes de la población total mayor de 14 años, clasificada por sexo, origen y rama de actividad en la que trabaja (Presidencia de la Nación, Ministerio de Asuntos Técnicos, 1952). Dentro de la rama de “servicios”, relevamos la categoría ocupacional “espectáculos públicos”, la cual contaba con 5.478 mujeres. Dentro de ese universo, el censo señala que 4.308 eran argentinas y 1.170 eran extranjeras. A pesar de que la categoría pueda abarcar distintos ámbitos de trabajo tales como teatro y actuación, sirve para tener una aproximación al número de mujeres que podían pertenecer al mundo del cine. Según los datos censales, un 0,44% de las mujeres económicamente ocupadas se autopercebieron como parte de los trabajos dentro de la esfera de los espectáculos públicos.

Asimismo, en el corpus de films disponibles estrenados de manera comercial en el período (de los que se encuentran accesibles, ya que muchos de ellos se han perdido), revisamos todos los créditos en la búsqueda de nombres femeninos en la producción. En los primeros tres años del

cine sonoro, no figura ni un solo nombre femenino que no sea en el papel de actriz. Cabe resaltar que, en este primer tiempo, la división de tareas era mínima en la industria cinematográfica, en comparación con los años posteriores. A lo largo del período, pudimos constatar que los nombres masculinos en distintas áreas de producción se repetían constantemente. En escenografía, Juan Manuel Concado, Raúl Soldi, Ralph Pappier, Ricardo J. Conord, Gori Muñoz; en fotografía, Roque Funes, Adam Jacko, Francis Boeniger, José María Beltrán, Antonio Merayo, Gumer Barreiros; en vestuario, Horace Lannes, Paco Jamandreu, Eduardo Lerchundi; en iluminación, Alberto Etchebere; en maquillaje, Bruno Boval, César de Combi, Luis Lang, Narciso Ibañez Menta; en sonido, Juan Mesa Sánchez; en montaje, Emilio Murúa, Juan Soffici; y en cámara, Alfredo Traverso. No contamos aquí el rol de director y los dueños de los distintos estudios de cine, ocupaciones completamente masculinas.

Posiblemente el mayor aporte para conocer el “detrás de escenas” es el de la revista *Cine Argentino*, dirigida por Antonio Ángel Díaz, también dueño del noticiero *Sucesos Argentinos*. La revista tuvo una corta existencia, de 1938 a 1942. Sin embargo, estos fueron años claves de transformación del cine local. Generalmente, en todos sus números figuraba alguna nota sobre visitas a los estudios, e invitaba a los lectores a “conocer la magia de cómo se hace un film”, centrándose en alguna profesión dentro de la industria detrás de cámaras. Por supuesto, su interés principal era sobre los estrenos de cine, las críticas, la vida de las estrellas, y las noticias del cine argentino. En esta revista pudimos encontrar algún nombre femenino en casi todas las áreas de producción y exhibición. Debemos señalar, sin embargo, que no encontramos registros de mujeres en las siguientes ocupaciones: director, cámara (siempre figura, de hecho, como *cameraman*), iluminador, acomodador de sala, claquetista y sonidista. En los siguientes apartados, brindaremos entidad al trabajo femenino invisibilizado pero esencial, para el funcionamiento de los estudios y el éxito comercial de las películas.

### ***Guionistas***

Es destacable que el primer crédito para una mujer es en una producción de 1936 y por escribir un guion; más notable aún es que pertenece a la primera diva del *star system* local: Libertad Lamarque. La actriz describe en su autobiografía: “el hecho de haber escrito el argumento no me lo perdonó el periodismo ‘casi’ en general, y nos cayeron despiadadamente, pero el público argentino dijo ‘sí’ desde el primer momento, y el público es irrefutable, él no sabe de entretelones ni de intereses, es imparcial y aplaude lo que le gusta. Así vimos por toda América durante varias décadas *Ayúdame a vivir*, iluminando las pantallas cuando los dueños de los cines necesitaban fondos urgentes, para levantar algún pagaré” (Lamarque, 1986, p. 181). Lamarque



## Ela Mernoff

protagonizó el film y escribió el guion en coautoría con el director José A. Ferreyra. Fue asimismo la película por la que el cine argentino se volvió conocido en el mercado latinoamericano. Cabe resaltar que una gran parte de la trama narrativa del film está basada en experiencias de vida de la propia Lamarque, en particular algunas vividas con su primer esposo. Queremos destacar aquí una entrevista a Lamarque en la revista *Radiolandia* de 1938 titulada “A Libertad Lamarque no le interesa filmar en Hollywood”. Al inicio de la nota la actriz se posiciona y se percibe como una trabajadora de la industria del cine argentino e insta a sus colegas: “los actores cinematográficos argentinos debemos estar unidos en una misma y patriótica finalidad: la consolidación definitiva de nuestro séptimo arte”.<sup>3</sup> También Lamarque señala que la influencia que tiene el cine de Hollywood a nivel local no siempre es beneficiosa para la industria, y que tampoco desea mudarse a “la Meca del cine”. Es evidente su relevancia en la producción cuando el entrevistador le pregunta si el título del film *Besos brujos* (José A. Ferreyra, 1937) fue sugerido por ella. Lamarque responde que no, y que solamente se le debe adjudicar la autoría del título *Ayúdame a vivir*, y agrega “cuyo asunto también me pertenece”.<sup>4</sup> Luego, le preguntan si prepara algún otro argumento, pero ella contesta que por ahora no, aunque siempre está dispuesta a colaborar con los directores. Por último, es interesante destacar que le preguntan si ella tiene deseos de ser directora de cine. Lamarque responde que no rotundamente, argumentando que prefiere ubicarse en un plano menos riesgoso, ya que entiende que la tarea de director es la que mayores dificultades ofrece.

Otra actriz que participó en la realización de diálogos y argumentos de algunos de sus films fue Niní Marshall, una de las estrellas más disputadas por los estudios de cine y las *broadcastings* del país en las décadas de 1930 y 1940. Su primer crédito fue en el film producido por Lumiton *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938); en los créditos figura la frase “los diálogos de Catita han sido adaptados por Niní Marshall”. La película es probablemente la más estudiada por las investigaciones académicas debido a que aborda tempranamente la problemática femenina en el mundo laboral (Manzano, 2001). Como podemos observar en la imagen siguiente, paradójicamente en el film titulado *Mujeres que trabajan*, la producción es completamente masculina y sus ojos están puestos en las actrices Mecha Ortiz y Sabina Olmos, que actúan de vendedoras de tienda.

---

<sup>3</sup> “A Libertad Lamarque no le interesa filmar en Hollywood”. *Radiolandia*, 12 de marzo de 1938, año IX, N° 521, pp. 16 y 17.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 17.



Rodaje de *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938). Fuente: Archivo Lumiton, N° 8546.

Resulta interesante contar con un caso excepcional como el de Marshall, cuya carrera se inicia en la crítica de espectáculos en la revista *Sintonía* con el seudónimo “Mitzi”. El personaje de “Catita” hizo su debut en *Radio El Mundo* en 1937. Por su éxito y popularidad en la radio, Marshall consiguió contratos en tres estudios de cine: Lumiton, Estudios E.F.A y Argentina Sono Film. La comediente tenía exclusividad de interpretar a Catita con Lumiton, resultando en cinco películas en donde interpretó este personaje. Según Niní, el personaje estaba basado en jóvenes reales a quienes describe como “entrometidas”, que se agrupaban alrededor de la estación de radio para esperar ver a su compañero Juan Carlos Thorry (Marshall & D’Anna, 1985). Previamente, Marshall había creado el personaje de “Cándida”, una graciosa e irreverente empleada doméstica gallega, con el que debutó en *Radio Municipal* en junio de 1935. Al igual que Catita, este papel hizo su pasaje a la pantalla grande en una primera instancia en *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939). El personaje fue tan exitoso que lo interpretó en seis películas argentinas y en cuatro producciones mexicanas. En los créditos de *Cándida* se puede leer al comienzo: “Argumento original de Niní Marshall y Hernán de Castro”.

En síntesis, tanto Lamarque como Marshall participaron de los argumentos en una de sus primeras participaciones en la industria, si bien se trata de coautorías o solamente diálogos. A su vez, podemos inferir que estas primeras películas fueron pensadas para ellas. En el resto de la

## Ela Mertnoff

filmografía de las actrices no aparecen en ninguna otra participación autoral en los argumentos ni tampoco incursionaron en otros géneros (a excepción de sus autobiografías). Según Ehrick, Marshall nunca logró mantener en el cine el mismo tipo de control autoral que tenía en la radio. Podemos interpretar que Lamarque probablemente tenía ambiciones de participar en los guiones, pero es importante remarcar que en la entrevista utiliza el término *colaborar*, no una creación de única autoría. No obstante, debemos recordar que el guion es un acto de escritura y es importante en tanto estructura la historia e incluye los detalles para realización del film, siendo una importante intervención en una producción.

La primera mujer en figurar como única guionista, es decir con exclusividad autoral sin participación de otra parte, fue Lola Pita Martínez, quien escribió para el film *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth, 1939) protagonizada por Olinda Bozán, Paquito Busto y Delia Garcés. A primera vista, no podemos evitar notar el título y su argumento. Ambientada en un internado de señoritas, el film tiene como personajes centrales a dos maestras. Esta ocupación, históricamente femenina, se la ha considerado como una “semiprofesión” dado que no ha logrado acceder a la condición plena de profesión, considerándose que cuenta con una formación más corta, un menor status y conocimiento menos especializado; por lo que siempre ha sido asociada a un trabajo feminizado (Pozzio, 2012). En este sentido, podemos inferir que el guion consistió en describir un ámbito predominantemente femenino y una profesión feminizada. Sin embargo, debemos tomar en cuenta el planteo de Francke quien cuestiona la frase “las mujeres guionistas solo escribían historias de mujeres”. La autora sostiene que de ninguna manera todas las guionistas tenían agendas feministas, muchas solo intentaban dejar su huella y ascender socialmente.

Es de notar que el nombre de Lola Pita Martínez figura en varios números de *Cine Argentino*, pero en la única nota en que se la entrevista y ella es el foco, la descripción del periodista no es igual que la de las actrices. En la nota, se comienza describiendo: “Al penetrar en el domicilio de Lola Pita Martínez el cronista se sintió repentinamente cohibido. Nada ostensible, sin embargo, que justificase la depresión de ánimo que sufrimos, había herido nuestra sensibilidad. Nada, a no ser la atmósfera solemne y adusta, sostenida por la aguda severidad del decorado, en el que dominaban los tonos opacos, favorecidos por la escasa iluminación de una lamparilla de cincuenta bujías oculta tras una pequeña pantalla negra”.<sup>5</sup> Al parecer, el autor señala que se sorprende de manera negativa por la casa que encuentra y en donde predomina un tono triste. Luego pasa a describirla a ella físicamente: “de apostura varonil, realzada aún más por su indumento, un sencillo traje sastre, una blusa de seda cruda, una corbata anudada a la manera

---

<sup>5</sup> “He ingresado con verdadero entusiasmo a la profesión de argumentista, dice Lola Pita Martínez”. *Cine Argentino*, 23 de noviembre de 1939, año II, N° 81, p. 13.

masculina y zapatos de taco bajo, Lola Pita Martínez sugiere una personalidad recia, de cuerpo macizo y vigoroso”.<sup>6</sup> Sin embargo, finaliza señalando que se encuentra “invadido por un sincero sentimiento de admiración”.<sup>7</sup> El artículo no menciona si escribió novelas o para la radio, o la manera en que se profesionalizó, pero ella afirma: “acaricio grandes proyectos sobre mi futuro cinematográfico”.<sup>8</sup> La última mención de su nombre en la revista, parece ser sobre su trabajo en un film que no tuvo buena recepción: “Lola Pita Martínez ha visto destruir su prestigio de argumentista a través de la realización de *La mujer y la selva*. De ahí que haya resuelto enemistarse con José A . Ferreyra. Éste, al enterarse, dijo: ‘Qué quiere la Lola Pita ... si me entregó un bodrio’...”.<sup>9</sup>

Al igual que ocurrió en Hollywood, algunas de las mujeres excepcionales que participaron en la escritura de guiones cinematográficos lo hacían en colaboración con hombres, muchos de ellos sus propios maridos (Francke, 1994). Una de las guionistas con esta característica es Pilar de Lusarreta, quien era periodista, poeta, locutora, crítica literaria, escritora y en su gran mayoría publicó en coautoría con su esposo Arturo Cancela. Participó de las distintas industrias culturales del período, aunque solamente fue guionista de un film, *Petróleo* (Arturo S. Mom, 1940). La película fue filmada en Comodoro Rivadavia, fue una de las primeras grandes producciones de los Estudios San Miguel, y el guion fue elaborado por Arturo S. Mom, Antonio Momplet, y los diálogos por la pareja aludida. Cabe destacar que el argumento no es vinculado al “mundo femenino” ya que el foco es el tema petrolero. La película fue exitosa ya que identificamos una nota en la cual Herminia Franco y Fernando Borel realizan una radioteatralización adaptada del film.<sup>10</sup>

Otra guionista que podemos ubicar en este grupo es María Teresa León, escritora española relevante en el mundo de las letras y para la historia del feminismo, quien tuvo su pasaje por el cine argentino durante su exilio por la guerra civil española. Fue parte de tres guiones en películas argentinas, todas en colaboración con su marido, Rafael Alberti. Elaboraron los guiones de *Los ojos más lindos del mundo* (Luis Saslavsky, 1943) y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), que obtuvo el Premio Cóndor de Plata a la mejor película en 1946. En el *Heraldo del Cinematografista*, figura su nombre entre las novedades del cine : “San Miguel filmará una película biográfica: ‘La vida de Gustavo Adolfo Bécquer’, escrita por María Teresa

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>9</sup> *Cine Argentino*, 6 de febrero de 1941, año IV, N° 144, p. 66.

<sup>10</sup> *Cine Argentino*, 1 de enero de 1942, año V, N° 191, p. 14.

## Ela Mertnoff

León. Será dirigida por Alberto de Zavalía, en 1945”.<sup>11</sup> Luego del estreno de este último film, la autora realizaría una biografía novelada de Bécquer.

Asimismo, otra guionista extranjera que participó del cine argentino fue la escritora chilena María Luisa Bombal. A pesar de que colaboró junto a Carlos Edén sólo en la película *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940), mereció una nota especial en *Cine Argentino*, ya que se trataba de una mujer reconocida a nivel mundial. Se la describe a la autora como “una mujer excéntrica, extraña y contradictoria. Vive en función de emotividad, sacudida constantemente por inquietudes antitéticas. Sus decisiones son instantáneas”.<sup>12</sup> A su vez, ella relata que tuvo amplia disposición por parte del director Saslavsky en términos creativos al escribir el guion, y que él depositaba su confianza en ella.



María Luisa Bombal, la prestigiosa escritora chilena, autora de "La amortajada", tal como posó para CINE ARGENTINO.

“María Luis Bombal, la prestigiosa escritora chilena, autora de *La amortajada*, tal como posó para *Cine Argentino*”. Fuente: *Cine Argentino*, 7 de diciembre de 1939, año II, N° 83, pág. 10.

Existieron otras guionistas excepcionales que deseamos destacar, pero de quienes no abundan datos sobre sus trayectorias, tales como Elvira C. Quintana quien escribió *Nativa* (Enrique De Rosas, 1939) o como María Luz Regás quien realizó el guion de *Punto Negro* (Luis Mottura, 1943), y posteriormente hizo un total de ocho películas como guionista junto a ese mismo

<sup>11</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 13 de septiembre de 1944, vol. XIV, año XIV, N° 680, pág. 3.

<sup>12</sup> *Cine Argentino*, 7 de diciembre de 1939, año II, N° 83, pág. 10.

director. En las revistas del espectáculo encontramos notas sobre algunos de los films que nunca terminaron por realizarse y que contaban con futuras guionistas. Por ejemplo, una nota anuncia que la escritora uruguaya, Zulema Morúa de Varzi, iba a escribir un guion cinematográfico que se titularía “Hermana Soledad”, el cual nunca se concretó.<sup>13</sup>

### *Vestuaristas*

Si bien mencionamos previamente a mujeres vinculadas con un aspecto “creativo” de la producción fílmica, y que en efecto ser guionista fue una gran excepción, focalizamos particularmente en el departamento de vestuario de los estudios de cine, debido a su vinculación con el “mundo femenino” de acuerdo con los cánones de género normativos del período. Los casos encontrados sobre vestuaristas son, en rigor, historias sorprendentemente de éxito, y no, como sostiene Hill para la industria de Hollywood, un trabajo tedioso en el que las diseñadoras de vestuario eran costureras de poco renombre y sin ningún tipo de creatividad.

Uno de los nombres que más resalta, dado su continua aparición en los números de las revistas del espectáculo, es el de Lisse Lotte. Su primera mención en *Cine Argentino* en 1938 anuncia “Lisse Lotte, conocida modelista vienesa, acaba de ser contratada por Libertad Lamarque para que le dibuje y le haga los trajes que debe usar en *Madreselva*”.<sup>14</sup> En una entrevista que se le hace a la diseñadora, el cronista escribe: “Su nombre es Lisse Lotte y trae el prestigio adquirido en París y en Viena, habiendo merecido en esta última ciudad el título de ‘La chic de Viena’. Su labor no estuvo solamente consagrada al gran mundo, sino que compartió esta tarea con el teatro y el periodismo”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> “Hermana Soledad”. *Cine Argentino*, 24 de julio de 1941, año IV, N° 168, p. 55.

<sup>14</sup> *Cine Argentino*, 7 de julio de 1938, año I, N° 9, p. 50.

<sup>15</sup> “Una nueva inquietud de Libertad Lamarque”. *Cine Argentino*, 21 de julio de 1938, año I, N° 11, p. 47.

# Ela Mertnoff



“¿Quién viste a las estrellas del cine nacional? Lisse Lotte, eximia modelista vienesa, vistió a Libertad Lamarque en *Madreselva*”. Fuente: *Cine Argentino*, 2 de marzo de 1939, año II, N° 43, pág. 15.



“Lisse Lotte presenta para las lectoras de *Cine Argentino* este modelo, que podría ser en terciopelo negro con blusa de organza blanco y botones de cristal. El sombrero está confeccionado en topé del mismo tono”. Fuente: *Ibidem*, pág. 16.

Las menciones de Lisse Lotte sobre su desempeño artístico y talento en sus diseños abundan. En la imagen 3 podemos observar un recorte de una nota sobre ella, en donde leemos: “sus modales

aristocráticos, el tono suave de su voz, y la amplia cultura de su espíritu artístico hacen de ella una figura agradable. Pero por sobre todas estas cualidades prima su refinamiento y su notable facultad creadora, que la convierten en una aliada valiosa para nuestras estrellas”.<sup>16</sup> Cabe destacar que Lotte se inició como actriz antes de convertirse en vestuarista; estudió en Viena en la escuela del Volles Theater, del director Berr, y tuvo de compañera de estudios a varias actrices consagradas como Luise Rainer y Hedy Kiesler. A su vez, se puede identificar su profesionalismo en el diseño de vestidos para el cine en sus opiniones: “la mayoría de los defectos que se observan provienen de improvisación. El vestuario para el cine no puede ser librado al criterio personal de cada actriz. Un vestido que a simple vista resulta muy bonito y queda bien a una persona puede causar un efecto contrario a otra. Pongo por caso que un traje que fuera muy elegante para Luisita Vehil podría ser inadecuado para Malisa Zini, o viceversa. Es de suma importancia ajustar el vestido a las características de la persona que lo ha de llevar”.<sup>17</sup> En otra nota de *Cine Argentino*, la diseñadora es fotografiada junto a la actriz Amanda Ledesma, y las cronistas cinematográficas Lidia Ingster (del *Heraldo del Cinematografista*) y Dora Junquet (de *Cine Argentino*), quien la había entrevistado en varias ocasiones.<sup>18</sup> Resulta de gran interés la fotografía ya que demuestra que la diseñadora frecuentaba eventos sociales con otras mujeres del gremio y que era una persona reconocida en el ambiente del espectáculo. Una historia similar es la de Fridl Loos, también una vienesa que se radicó en Argentina a fines de los años treinta tras huir de la guerra. Su diseño de vestuario tuvo un gran efecto en Argentina en términos de innovación en la moda. Tanto ella como su marido, el arquitecto Walter Loos, estuvieron influenciados por las vanguardias estéticas de principios del siglo XX, principalmente del *Bauhaus*. Ella se profesionalizó en el diseño en la Escuela de Arte de Viena. Una de las clientas más famosas que atendió en Viena fue la actriz Hedy Lamarr. Delia Garcés y su esposo, el director Alberto de Zavalía, fueron los primeros socios famosos de Fridl Loos cuando abrió su primer local en la calle Florida, seguidos por otros en Mar del Plata, las Galerías Pacífico y Santa Fe. Esta amistad llevó a que Loos realice los vestuarios de Garcés en tres films: *Veinte años y una noche* (Alberto de Zavalía, 1941), *Concierto de almas* (Alberto de Zavalía, 1941) y *La maestría de los obreros* (Alberto de Zavalía, 1942). Muchas artistas y mujeres de la alta sociedad argentina fueron clientas de Loos. A su vez, resulta interesante que Loos fue una de las pioneras en combinar sus diseños de línea europea con elementos

---

<sup>16</sup> “¿Quién viste a las estrellas del cine nacional? Lisse Lotte eximia modelista vienesa vistió a Libertad Lamarque en *Madreselva*”. *Cine Argentino*, 2 de marzo de 1939, año II, N° 43, p. 15.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>18</sup> *Cine Argentino*, 16 de febrero de 1939, año II, N° 41, p. 15.



## Ela Mertnoff

regionales, como los barracanes, ponchos, tejidos nortños y cueros de guanaco. A pesar de la apertura de varias tiendas y su éxito en el cine con las grandes estrellas, la artista atravesó problemas financieros en 1944. En una noticia que presenta el *Heraldo del Cinematografista* se anuncia: “Pidió convocatoria de acreedores la casa de modas que viste actrices de nuestro cine, Fridl Loos, declarando un activo de \$213.900 y un pasivo de \$132.521,53”.<sup>19</sup> No obstante, continuó su trabajo en cine e incursionó en artes plásticas hasta la década de 1970.



“Cómo visten a Delia Garcés en *Casa de Muñecas*”, diseño de Fridl Loos. Fuente: recorte de *Mundo Argentino*, 1943, Archivo del Museo del Cine.

Entre las vestuaristas reconocidas en el ambiente artístico, también se encuentra Tuka de Alvarado; hemos logrado saber de su trayectoria y profesionalización en una nota de 1939 titulada “Una ex periodista ha creado un taller de modelos para artistas”. Alvarado fue educada por su tío diplomático; por lo tanto, viajó mucho durante su juventud y se nutrió de la cultura europea. Sin embargo, su último viaje la llevó a Hollywood y “por curiosidad quiso conocer la manera cómo se encaraban en los estudios yanquis la difícil tarea de crear la moda para las

<sup>19</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 19 de julio de 1944, vol. XIV, año XIV, N° 672, p. 103.

estrellas”.<sup>20</sup> Demostrando que la industria del cine es transnacional y que el cine argentino siguió patrones norteamericanos, Alvarado intentó emular el espíritu de los departamentos de moda de Hollywood y fundó un estudio de modas junto a Felisa Imaz. El artículo señala: “tan favorable acogida ha tenido la iniciativa de la señora de Alvarado, que apenas creado su estudio ya ha recibido numerosos encargos de Pampa Film, para la cual se halla trabajando intensamente”.<sup>21</sup> En los estudios de Alvarado se diseñaron los vestidos usados por Fanny Navarro y Azucena Maizani. Al seguir su trayectoria, observamos en el *Heraldo del Cinematografista* una mención a ella que señala: “Tuka de Alvarado, Enrique de Rosas hijo y el dibujante Bonarelli han fundado una sastrería para facilitar los modelos que sean necesarios a las productoras locales”.<sup>22</sup> Posiblemente, luego de unos años en su propio estudio, comenzó con colaboraciones con otros miembros del gremio del cine.

Quizás lo más notable de Tuka de Alvarado es que aparece como anfitriona de muchos de los eventos sociales de las figuras más importantes del cine. Abundan las notas con detalles: “en su residencia, la conocida diseñadora de modelos Tuka de Alvarado reunió a un selecto grupo de amistades en una cena cordial”.<sup>23</sup> Asimismo, se describe: “Artistas del cine, del teatro y de la radio, escritores y periodistas concurren a una de las fiestas ofrecidas por Tuka de Alvarado, modelista y creadora de modas, vinculada profesionalmente a varias productoras locales. En la fiesta se hizo gala de espiritualidad, gracia, buen humor, y de disfraces de circunstancia”.<sup>24</sup> No sólo ella colaboraba también escribiendo para *Cine Argentino*, sino que tenía amistades con los directores, productores y actores y actrices de mayor relevancia. Por lo que podemos inferir, su hogar era un lugar frecuentado por las grandes estrellas, y ella misma gestionaba y fomentaba los lazos en la industria cinematográfica.

Debemos mencionar a otras vestuaristas de menos renombre que las anteriores que merecen ser destacadas. Una nota de *Cine Argentino* refiere a Victorina Durán, la diseñadora de vestuario de *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938).<sup>25</sup> Durán era española, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid para luego perfeccionar su arte en París con una beca, y se radicó en Buenos Aires donde tenía un atelier en la calle Juncal. La última mención que encontramos de

---

<sup>20</sup> “Una ex periodista ha creado un taller de modelos para artistas”. *Cine Argentino*, 14 de diciembre de 1939, año II, N° 84, p. 58.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>22</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 10 de mayo de 1944, vol. XIV, año XIV, N° 662, pág. 65.

<sup>23</sup> “Destacadas figuras del cine y el teatro en una cena”. *Cine Argentino*, 24 de octubre de 1940, año III, N° 129, p. 52.

<sup>24</sup> *Cine Argentino*, 23 de enero de 1941, año IV, N° 142, pág. 62.

<sup>25</sup> “Victorina Durán, que fue becada a París, diseñó los modelos de *Bodas de sangre*”. *Cine Argentino*, 23 de enero de 1941, año IV, N° 142, p. 48.

## Ela Mertnoff

Durán es en el noticioso del *Heraldo del Cinematografista* en 1942, anunciando que crearía los trajes para la película *La novia de los forasteros* (Antonio Ber Ciani, 1942).<sup>26</sup> Otro caso interesante del que se conoce poco en su capacidad de vestuarista es el de Aurora Lamarque, hermana de Libertad. En su autobiografía, la actriz escribe: “Mi hermana Aurora era la encargada y la responsable de cuidar y distribuir el vestuario que le era entregado para todo el elenco y los extras” (Lamarque, 1986, p. 210). Recientemente se han encontrado archivos en una antigua casona de los Estudios San Miguel, y se pudo corroborar la presencia de Aurora como trabajadora del estudio, por lo menos en el film *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945) (Ojeda, 2021). Por último, es pertinente traer a colación la historia de Rosita Rodrigo, una reconocida actriz y cantante antes de ser vestuarista. En una entrevista ella responde: “Esta tarea la he encarado no como una profesión que me permita un medio de vida sino con verdadero sentimiento de artista; como el escultor que desea hacer una bella estatua; como el pintor que anhela realizar un soberbio cuadro. Así la he encarado: como el artista que aspira a crear algo hermoso”.<sup>27</sup> Es evidente que Rodrigo desea reivindicar la tarea artística de la confección del vestuario señalando que no es un arte inferior a la actuación y que no siente su condición de asalariada en esta profesión.

### **Maquilladoras**

Al incursionar en el estudio de la participación femenina en maquillaje en el cine, resulta tal vez sorprendente que algunas de las tiras cómicas que presenta *Cine Argentino* sobre distintas escenas cotidianas de la “vida en el set”, recurrentemente refieren al “maestro de maquillaje”, es decir que aparenta ser una profesión predominantemente masculina. Esto se corrobora en la cantidad de avisos publicitarios en que figura Bruno Boval, el jefe de maquillaje de Argentina Sono Film. En su primera aparición en *Cine Argentino*, se relata la trayectoria de Boval. Oriundo de Costa Rica, viajó a Alemania y aprendió todo sobre el arte del maquillaje del mismísimo Max Factor, fundador de la industria cosmética en los Estados Unidos y quien popularizó el término “maquillaje” a principios del siglo XX.<sup>28</sup> Al instalarse en Argentina, Boval se convirtió en una especie de eminencia como especialista y docente; apodado constantemente como “el mago del maquillaje”.

A partir de un análisis publicitario y de sus entrevistas, podemos constatar que Bruno Boval promovía y alentaba la carrera de maquillaje artístico como una vía para la profesionalización y

<sup>26</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 4 de marzo de 1942, vol. XII, N° 550, p. 29.

<sup>27</sup> “¿Quién viste a las estrellas del cine nacional?”. *Cine Argentino*, 23 de febrero de 1939, año II, N° 42, p. 8.

<sup>28</sup> “Bruno Boval, el maquillador que se impone”. *Cine Argentino*, 29 de septiembre de 1938, año I, N° 21, p. 19.

de ascenso social. Brindaba un ciclo de conferencias “con demostraciones prácticas sobre el arte de realizar y prolongar la belleza del rostro femenino”<sup>29</sup> en el edificio Volta, conducía audiciones de maquillaje por *Radio Argentina* y dirigía el Instituto Bruno Boval ubicado en la calle Florida 772. En la imagen 6, podemos observar una publicidad de la escuela con el titular “el cine le abre sus puertas” junto a un dibujo de personas dirigiéndose a los estudios de cine, el lugar de consagración del éxito. Es interesante que la escuela también dicte cursos de otras áreas de cine como escenografía por Raúl Soldi, cámara por Alberto Etchebehere, y fotografía por Gonzalo Prado. En este sentido, Boval era reconocido por sus pares en el gremio del cine, dada la composición del equipo docente de su escuela, así como también mantenía vínculos con las grandes actrices (en la publicidad de la imagen 6 lo vemos junto a Amanda Ledesma). En la imagen 7, vemos otras publicidades del centro de formación profesional y los cursos por correspondencia, generalmente haciendo alusión a la idea de que “el maquillador no conoce la crisis” junto a una justificación: “15 productoras de cine nacional adelantan un presupuesto para 200 películas a filmarse en el año próximo, para las cuales necesitarán infinidad de Expertos, Expertas y Ayudantes en el arte de maquillar a los artistas. ¡Ud. puede ser uno de ellos!”. En otra publicidad el maquillador se encuentra con sus ex alumnos, llamativamente todos hombres. Posiblemente, muchas de las jóvenes trabajadoras se interesaron por la Escuela Bruno Boval.

**EL CINE LE ABRE SUS PUERTAS...**

En estos tiempos de gran crisis que atormenta al mundo, APRENDA uno de los profesiones que NO CONOCEN LAS CRISIS.

Pida informes a las ESCUELAS BRUNO BOVAL que enseñan Profesiones que son garantía por su capacidad y renombre adquirido en todo América, a través de sus trabajos en el Cine.

**ALBERTO ETCHEBEHERE**, el primer técnico en Cámara e Iluminación de Sudamérica, Iluminador de las más grandes películas del cine argentino; Pepe Arias, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Nini Marshall, Alberto Vica, etc., les abren las puertas del cine argentino a toda la juventud de América Latina.

**RAÚL SOLDI**, el gran escenógrafo cinematográfico consagrado por su alta labor en las principales películas argentinas, creador de los escenarios más grandes y difíciles realizados hasta ahora en nuestro país, dirige el nuevo Curso de Escenografía, poniendo al alcance de todos los jóvenes con aspiraciones una Profesión que necesita diariamente miles de especialistas.

**GONZALO PRADO**, prestigioso Profesional, creador de Sistemas propios, Colaborador de las principales Instituciones, Presidente-Fundador de la Asociación de Fotógrafos Profesionales, dirige el Curso de Fotografía Retratista y Cursos de Escenografía y de Propaganda, curso comodísimo permite a toda persona independizarse económicamente sin mayor esfuerzo.

**BRUNO BOVAL**, dirige los Cursos de Maquillaje Cinematográfico y Maquillaje Social. Sus primeros alumnos, ya recibidos, colaboran en las principales Empresas Cinematográficas y Casas de Teatro, obteniendo grandes remuneraciones.

¡PIDA INFORMES HOY MISMO REMITIENDO EL CUPÓN ADJUNTO! EQUIPO COMPLETO, PRODUCTOS Y CERTIFICADO DE ESTUDIOS GRATIS.

**EQUIPO GRATIS**

**CUPON**

Se BRUNO BOVAL - FLORIDA 772 - Buenos Aires - República Argentina.

Semipone informes GRATIS de los cursos: Cámara y Iluminación - Escenografía cinematográfica - Fotografía Retratista y Comercial y de Propaganda - Maquillaje Cinematográfico y Social.

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

Ferrocarril .....

CA 1-

**ESCUELAS BRUNO BOVAL**

“El cine le abre sus puertas... Escuelas Bruno Boval”. Fuente: *Cine Argentino*, 19 de diciembre de 1940, año III, N° 137, pág. 53.

<sup>29</sup> “Conferencia de Bruno Boval”. *Cine Argentino*, 12 de septiembre de 1940, año III, N° 123, p. 66.



Publicidades en *Cine Argentino*. Izquierda: “La estrella y el mago. Amanda Ledesma, maquillada por Boval”. Centro: “Gane dinero, aprenda a maquillar”. Derecha: “Sea una mujer entre mil!”.

Consideramos relevante el caso del maquillaje en el cine, ya que, si bien es un rol de poca jerarquía dentro de una producción fílmica, supondríamos que podría ser de baja remuneración, sin obligatoriedad de tener cualificaciones y por lo tanto considerada una “semiprofesión” feminizada (Pozzio, 2012). Por lo que encontramos en los testimonios, efectivamente las pocas maquilladoras que había en los grandes estudios aprendían de Boval o de los hermanos Roberto y César de Combi. Ese es el caso de Celia Méndez, una joven actriz que trabajó como extra y en algunos papeles secundarios, que relata a *Cine Argentino* que pasó al área de maquillaje . Méndez afirma: “por gentileza de los Combi , todos grandes artistas y muy buenos camaradas . Ellos me pusieron en las manos detalles y secretos muy útiles , que traté de poner en juego”.<sup>30</sup> Cuando le preguntan si realiza algún curso en especial, ella responde: “Sí... ¡cómo no!... Yo creo que es el más especial que existe. La *experiencia*. Aplico a la práctica ideas repentinas. Construyo con mi afán de llegar. Compongo con esta intuición que aun a ciegas me daría el mismo resultado”.<sup>31</sup> A su vez, las áreas de peinados y caracterizaciones era realizado predominantemente por Combi. De las pocas peinatoras que encontramos registro, se encuentra Vicenta Miguel, quien figura como maquilladora y peinatora en varios films tales como *Huella* (Luis Moglia Barth, 1940). En una nota de humor, el cronista de cine Julián Centeya escribe que ella fabricó su propia silla de cine ya que vio que todos tenían su propia silla con su nombre, y le puso “Vicenta la peinatora”.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> “Cambia de plano”. *Cine Argentino*, 28 de julio de 1938, año I, N° 12, p. 60.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>32</sup> *Cine Argentino*, 23 de febrero de 1939, año II, N° 42, p. 58.



Libertad Lamarque con el maquillador Roberto Combi y el peinador Alcaraz en la filmación de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). Fuente: (Ojeda, 2021).

Por otra parte, la maquilladora Virginia Vidié cuenta una historia diferente a la de Méndez ya que cursó estudios de maquillaje con el profesor Olimpo Bobbio y luego estuvo un año aprendiendo de Bruno Boval en Argentina Sono Film. En la nota se la observa maquillando a un hombre que interpretaría a Domingo Faustino Sarmiento y cuenta que será contratada por Baires Film ya que se ha dedicado a su carrera con enorme entusiasmo.<sup>33</sup> En una entrevista que se le hace, Vidié señala que se recibió de profesora de belleza y tiene mucha práctica en la fabricación de cremas ya que había estado mucho tiempo en un instituto químico, lo cual le aportaba mucho a su carrera. A su vez, es interesante que afirme con certeza “llegará el día en que el maquillaje sea lo que más se cuide en los films argentinos”.<sup>34</sup>

Otra de las artistas maquilladoras que aparece mencionada varias veces es Berta Gilbert, la maquilladora del estudio Lumiton. Se la describe de la siguiente manera: “Berta, en la función de su arte, posee una hermenéutica peculiar intransferible. Psicóloga profunda e instintiva, ella es algo más que “la alegría de Lumiton”. Su extraversión es la coraza con que defiende su secreto de cualquier afán escudriñador y pasajero. Alienta un espíritu vibrante y comunicativo y su palabra, llena de gracia y vivacidad, exenta de afectación, revela una inteligencia y una cultura sin duda nada comunes entre los elementos de nuestra cinematografía”.<sup>35</sup> En efecto, Gilbert destaca que tiene libros en muchos idiomas sobre el arte de maquillaje. Otras artistas del maquillaje de las cuales desconocemos su historia pero que figuran en los créditos y revistas

<sup>33</sup> *Cine Argentino*, 6 de marzo de 1941, año IV, N° 155, p. 67.

<sup>34</sup> “Virginia Vidié”. *Cine Argentino*, 31 de julio de 1941, año IV, N° 169, p. 58.

<sup>35</sup> *Cine Argentino*, 26 de octubre de 1939, año II, N° 77, p. 8.

## Ela Mertnoff

son: Aurora Tabarelli, Angélica Barea, Blanca del Busto, Sally Ray, Nélica O. Moreira y Edith Gilbert.



“Diariamente Berta estudia y lee las más recientes obras escritas sobre la ciencia de maquillar, a fin de mantener sus conocimientos al día”. Fuente: *Cine Argentino*, 26 de octubre de 1939, año II, N° 77, pág. 8.

### *Otros cargos detrás de escena*

En línea con lo que mencionamos sobre el maquillaje, el campo de la escenografía también aparenta estar dominada por hombres, ya sean arquitectos, pintores, o decoradores. Se trata de cargos dentro de la producción cinematográfica que no se los reconoce como tradicionalmente asociados a un tipo de trabajo principalmente masculino. Entre ellos, se destaca Raúl Soldi, el famoso artista plástico, quién colaboró en la gran mayoría de films durante los inicios del cine argentino y aprendió su oficio en Hollywood. Sobre las pocas escenógrafas que pudimos rastrear, destacamos una nota titulada “La escenografía en el cine” que contiene dos imágenes de trabajadoras con un epígrafe que dice: “la artista escenógrafa Araceli Vázquez Málaga. Su colaboradora, señora Maruja P. de Cristóbal”. Antes de que las trabajadoras narren su proceso de producción, el periodista las describe “como profesionales conscientes y responsables que han encarado su labor con cariño, dedicación e inspiración de verdaderas artistas”.<sup>36</sup> Por otra parte, en 1939 una nota titulada “Lola Chevallier, pintora y ceramista, habla sobre la pantalla criolla”, resalta el trabajo de la artista en un film de animación y como colaboradora de decorados de distintas producciones. En este sentido, es apropiado destacar que el trabajo

<sup>36</sup> “La escenografía en el cine”. *Cine Argentino*, 30 de noviembre de 1939, año II, N° 82, pp. 24 y 25.

femenino en animación y dibujo estuvo mucho tiempo invisibilizado, como el de las dibujantes en las películas tempranas de Walt Disney (Holt, 2019). Chevallier sostiene que el cine es una de sus grandes pasiones, particularmente el cine criollo, y que le encantaría trabajar en la industria, pero señala que le falta las vinculaciones ya que nadie que conozca desea darle una oportunidad. Concluye la artista añadiendo que “si el Estado tomara a su cargo esta función cultural del cinematógrafo”,<sup>37</sup> lo cual resulta notable de argumentar en esta coyuntura previa al gobierno peronista que tuvo mayor injerencia en la industria.

Un caso muy interesante y reconocido hasta el día de hoy es el trabajo de Margarita Bróndolo en la industria como cortadora de negativos en el área de montaje. Según Losada, Bróndolo nació en 1911 y comenzó a trabajar en el cine en 1938 en los estudios S.I.D.E. Cortó negativos durante toda la “época de oro” del cine argentino hasta los años noventa. Su entrada a la industria fue facilitada por conexiones familiares. Su padre comenzó en la década de 1930 a trabajar en S.I.D.E como mecánico, y luego su hermana ingresó al estudio como contadora. Margarita había estudiado para ser costurera. En S.I.D.E, ella pidió un trabajo en la producción, pero el dueño, Alfredo Murúa, le ofreció un puesto en el laboratorio de celuloide como cortadora de negativos, el cual era reservado para mujeres. Siguiendo a Losada, podemos inferir que este rol se le brindó dado que era costurera y poseía la habilidad, pero también confirmando que en el cine regían los cánones de género normativos.

Existen casos de mujeres que trabajaban como asistentes de dirección, similar a las *script girls* de Hollywood. Gloria Piro, a quien citamos al comienzo del artículo es una de ellas. En una imagen de 1938 podemos observar a dos de las pocas mujeres que trabajaron como asistentes de dirección: Alicia Míguez Saavedra y Ruth Pinette. Ambas trabajaron como asistentes a Antonio Momplet en su película *Turbión* (Antonio Momplet, 1938). Según Losada, Saavedra obtuvo el puesto de trabajo más bien por desconocimiento del director que provenía de España y pensó que ella sabía de la parte técnica del cine. Por otro lado, Pinette era oriunda de Berlín, viajó a España y luego a Buenos Aires para intentar conseguir trabajo en el cine. Primero trabajó en los estudios Valle con poco éxito y luego la contrató Momplet como asistente. Es interesante que Pinette recalca su admiración por el cine argentino y sus estrellas, con quienes trabaja de cerca.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> “Lola Chevallier, pintora y ceramista, habla sobre la pantalla criolla”. *Cine Argentino*, 2 de noviembre de 1939, año II, N° 78, pp. 6 y 7.

<sup>38</sup> “Ruth Pinette ancló en un set criollo”. *Cine Argentino*, 2 de noviembre de 1939, año II, N° 78, pp. 6 y 7.



## Ela Mertnoff

Una de las áreas poco exploradas dentro del cine es el de los encargados de la prensa de los grandes estudios, se trata de personas a cargo de publicitar los estrenos de películas. En este rubro, encontramos que la jefa de prensa de los Estudios San Miguel era María Elina Corrieri, quien se identifica en el *Heraldo del Cinematografista* como cronista de cine y publicista.<sup>39</sup> En una fotografía de *Radiolandia*, Corrieri figura junto a Libertad Lamarque por abordar un avión rumbo a Brasil, por lo que podemos inferir que parte de su trabajo implicaba acompañar a las estrellas a publicitar sus films en el exterior.<sup>40</sup> Un caso interesante en esta área es el de Teresa Pernas de French, a quien se la menciona ocasionalmente en el diario del gremio, incluso tan tempranamente como 1935, como jefa de publicidad. Su trayectoria se realizó en Hollywood: en 1921 ingresó como dactilógrafa en Universal Films y pasó a desempeñarse como jefa de publicidad en grandes estudios como Warner Bros, British Film Distributors y United Artists. Sus notas y noticias en el *Heraldo del Cinematografista* dan cuenta de que ella funcionaba como nexo con la industria norteamericana. Otro caso muy interesante con un importante cargo en la producción de los Estudios San Miguel es el de Lina Courtade, la esposa del dueño, el español Miguel Machinandiarena. Si bien su nombre no figura como productora en el período, las crónicas narran que ella manejaba principalmente el estudio.<sup>41</sup>

Sorprendentemente, en la profesión del cine que se tomaba como más insignificante, la del extra, se pueden relevar muchísimas notas sobre la cotidianeidad y sus condiciones laborales. Oficialmente no es un ámbito laboral “detrás de cámaras” –más bien figuran detrás de las estrellas– pero son relevantes para nuestro trabajo ya que su régimen laboral se acerca más a los de la producción. En el primer número de *Cine Argentino* ya se menciona la necesidad de contar con un “extra calificado” en el cine, también remarcando sus malas condiciones: “Parece que los extras se agruparán para eliminar el intermediario y, además, contemplar la reglamentación de las horas de trabajo. Se trataría, por sobre todas las cosas, de lograr las ocho horas reglamentarias y terminar de una vez con días de trabajo que sobrepasan las quince horas de duración”.<sup>42</sup> Al igual que los dobles de riesgo en Hollywood, en sus inicios no formaban parte del sindicato (Gregory, 2015). A lo largo de los años, es constante en las revistas del espectáculo la mención a la situación de explotación y precariedad que se encontraban las mujeres al emplearse como extras. Un grupo de extras figura en una nota del diario comunista

---

<sup>39</sup> “Proyecciones publicitarias”. *Heraldo del Cinematografista*, 8 de julio de 1942, vol. XII, N° 568, p. 114.

<sup>40</sup> “Libertad Lamarque viajó en avión rumbo a Brasil”. *Radiolandia*, 5 de febrero de 1944, año XVIII, N° 829, p. 34.

<sup>41</sup> Lina Courtade sólo figura como productora en los créditos de la película *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), un film que Miguel Machinandiarena no quiso producir por cuestiones políticas. No incluimos esto ya que excede nuestra periodización.

<sup>42</sup> “En pocas palabras”. *Cine Argentino*, 12 de mayo de 1938, año I, N° 1, p. 44.

*La Hora*, en donde repudian “el régimen indigno en que trabajan centenares de anónimos profesionales de los sets. Esta es, precisamente, una de las cosas que ‘todos callan’, y que nosotros diremos”.<sup>43</sup>

No obstante, las revistas también tildan a la extra como soñadora con el anhelo de que algún día algún productor o director pueda “descubrirla”, como fue el caso de la joven Delia Garcés. A su vez, *Cine Argentino* en casi todos sus números publicaba un perfil de una joven mujer deseando trabajar como actriz, y que sólo se había destacado como extra. La revista así publicitaba las capacidades y destrezas de la joven, principalmente físicas, para aparecer frente a la cámara. En algunos casos estas mujeres sólo figuraban esa única vez y no tuvieron éxito, como Lidia Gorreta, Clotilde Gandulfo, Lelia Asalli, y en otros casos, la revista las publicitaba y luego figuraban como actrices.

Tomando en cuenta estos nombres y trayectorias, intentaremos identificar en el siguiente apartado algunos elementos en común de estas trabajadoras.

### ***Trabajadoras artistas, no estrellas***

En una primera instancia, podemos establecer, luego de los datos recopilados, que la mayoría de los puestos en la producción de cine eran ocupados por hombres. En los primeros años, hay una completa ausencia femenina. Podemos identificar un salto en 1938, que se da a la par de una mayor especialización y división de tareas en la misma industria cinematográfica. Desde las investigaciones acerca de los públicos, podemos considerar a 1938 como un año clave, adjudicado esto al aumento en la cantidad de salas y las evidencias de un salto considerable en las cifras anuales de concurrencia al cine (Kriger, 2018). En este sentido, se abre un espacio para las mujeres a medida que crece la industria y los públicos. Esto podemos corroborarlo, ya que la mayoría de los testimonios que rastreamos son de mujeres que trabajaron en películas a partir de 1938.

En una segunda instancia, podemos identificar algunos patrones en estas historias de vida. Si bien muchos de los relatos presentados aquí son de trabajadoras de origen extranjero, todas en sus palabras destacan la importancia de la defensa del cine nacional, desean lo mejor para la industria y apoyan a las actrices del gremio. Muchas incluso vuelven a las raíces del país como la pintora Lola Chevallier y la vestuarista Fridl Loos. A su vez, podemos identificar que muchas de las trabajadoras provenían de familias vinculadas al espectáculo. Hay un anhelo también por parte de todas de “pegar el batacazo”, ya que en los relatos de algunas se puede entrever que el

---

<sup>43</sup> “Extras en *La Hora*”. *La Hora*, 14 de enero de 1940, Archivo CeDinCI.

## Ela Mertnoff

ámbito del cine es difícil, y si se quiere llegar lejos se debe tener suerte. En otras en cambio, prevalece la idea de que son artistas con destrezas y profesionales que se esfuerzan para poder ser parte del cine.

Al mismo tiempo, en muchas de estas historias, es recurrente observar una trayectoria que muestra el haber trabajado en muchos puestos dentro del cine, como en algunos casos detallados, donde de actriz se pasa a ser maquilladora o vestuarista. La imbricación de actividades no era exclusivamente femenina, por ejemplo, en el *Heraldo del Cinematografista* escriben que Arturo S. Mom fue nombrado corresponsal en la Argentina de la revista estadounidense *Variety*<sup>44</sup> y que Luis Saslavsky era cronista de cine en *La Nación*,<sup>45</sup> y ambos terminaron dirigiendo películas. Es decir, en sus primeros años, las actividades laborales en el cine no tenían límites demasiado rígidos.

A partir de los números del *Heraldo del Cinematografista*, se puede delinear la cotidianeidad del gremio cinematográfico y la conformación de asociaciones y luchas sindicales. Tomando en cuenta que la base constitutiva para ser considerado parte del gremio es cobrar un salario, si bien no contamos con documentos que detallen los sueldos de las distintas vestuaristas, maquilladoras, jefas de prensa, etc. podemos considerar algunos datos que sí son conocidos sobre los costos de producción y algunos de los salarios que son de público conocimiento para tener una noción.

En su autobiografía, Libertad Lamarque muestra una imagen de su primer contrato con Argentina Sono Film en 1932 en donde estipula que se le paga \$250 pesos por día de labor (Lamarque, 1986, p. 159). En 1933, el costo de producción de *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933) fue de \$18.000 pesos, y el costo promedio de un film ese año fue alrededor de \$20.000 pesos. El costo de la película *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939) seis años después fue de aproximadamente \$400.000 pesos (Casale, 2018). Hacia 1947, el costo promedio rondaba los \$700.000 pesos. Un elevado porcentaje del costo total de cada película era reservado para pagar el sueldo de los actores y actrices principales lo cual conllevaba sus dificultades. Lamarque era quien tenía el salario más elevado; hacia 1940 cobraba \$100.000 pesos por película.<sup>46</sup> Luego, Niní Marshall, Hugo del Carril, Luis Sandrini y Pepe Arias ganaban aproximadamente \$75.000 pesos por film, en cambio Paulina Singerman recibía \$50.000 pesos (Casale, 2018). A su vez, debemos destacar que desconocemos si Marshall o Lamarque recibieron una remuneración aparte por su participación en los guiones. El director más prolífico de este período, Manuel Romero, recibía \$50.000 pesos por cada película que realizaba para

---

<sup>44</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 2 de mayo de 1934, vol. IV, N° 148, p. 683.

<sup>45</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 11 de julio de 1934, vol. IV, N° 158, p. 756.

<sup>46</sup> *Sintonía*, 10 de enero de 1940, año VIII, no. 351, p. 40.

Lumiton. Existía una extrema disparidad con lo que ganaba un extra en una producción. En una editorial de *Radiolandia* de 1944 se opina: “Considerere el lector lo que queda de todo ello como saldo para un extra que gana 6 o 7 pesos, término medio, por día de filmación, con el agregado de que debe pagarse el viaje a donde deba filmarse... no puede permitirse la salida de quienes pueden ser llamados ante las cámaras en cualquier momento. Ese saldo es lamentable. Y de ese modo se ahuyenta a los aspirantes –mientras se expolia a los más resignados– a integrar un gremio del que el cine tiene imperiosa necesidad”.<sup>47</sup> Tomando en cuenta el salario de un extra, una actriz principal, un director, y el costo de una producción, podemos inferir que los sueldos de las trabajadoras detrás de escena se encontraban dentro de ese espectro.

Si bien dimos cuenta de la existencia de cursos para trabajar en cine, generalmente en los testimonios de las trabajadoras predominan distintas formas de profesionalización, aprendizaje y trayectorias. En este sentido, como sostiene Beatriz Sarlo (1992), en el cine no hubo espacio para la artesanía y para los aficionados como sí lo hubo en el surgimiento de la radio. Esto lo vinculamos con que en la industria consolidada del cine la técnica se encontraba en manos de pocos, los grandes estudios tenían el equipamiento necesario para realizar películas, sólo allí se podía buscar trabajo. Por lo tanto, dadas estas características, es comprensible que incluso menos mujeres hayan podido ingresar a los grandes estudios en puestos detrás de cámara y que muchas aprendan con la experiencia y de hombres.

Sin embargo, aquí intentamos distanciarnos de la idea de que las mujeres no pudieron participar de la producción en los estudios de cine, ya que como rescatamos en varios relatos, las trabajadoras vinculaban su labor en el cine como un medio que requiere mucho estudio, particularmente difícil y por sobre todo, todas se autopercebían como artistas. En el caso de las guionistas, contamos con dos casos de actrices principales del *star system* del período, por lo cual podríamos suponer que su éxito fue solo dado por su actuación. Fueron las únicas durante esta etapa del cine argentino que tuvieron el doble papel de estrella y colaboradora en el guion. Podemos inferir que las otras guionistas que fueron mencionadas contaban con un éxito ya alcanzado en otros medios, principalmente en las letras, así como también eran famosas en el exterior. Por lo tanto, no fue característico de este período el ser meramente guionista, si bien contamos con algunas excepciones desarrolladas aquí. Cabe preguntarnos las razones por las cuales la sociedad del período tuvo una mayor aceptación de la escritora y la guionista una relativa marginación.

---

<sup>47</sup> “La explotación del extra”. *Radiolandia*, 19 de febrero de 1944, año XVIII, N° 831, p. 1.

Posiblemente, las profesiones en las que más pudieron permanecer las mujeres en el cine fue en el vestuario y maquillaje. Podemos vincular esto con la importancia de la moda y el maquillaje no solo en las películas sino en el consumo femenino y en la creación de modelos de belleza. Como señala Cecilia Tossounian (2021), las décadas de 1920 y 1930 se caracterizaron por la circulación global de discursos, imágenes y prácticas sobre la belleza, la moda y el estilo moderno, que trascendió las fronteras nacionales y se expandió a nivel mundial. En este sentido, el cine como aspecto fundamental de la cultura de masas, contribuyó a delinear una imagen de la mujer trabajadora caracterizada por su belleza, feminidad y por su aspiración al ascenso social. Las revistas de cine también tuvieron un papel clave en la conformación de las nuevas femineidades durante un período de modernización. Por lo tanto, las notas sobre las maquilladoras, no solo se vinculan a mostrar una parte del mundo del cine, sino que se trata de un período de renovación de la prensa que desea interpelar a su público femenino mostrando las últimas modas de maquillaje y los patrones de belleza. Tanto los temas de maquillaje como el vestuario podían tener un impacto en las mujeres que consumían las revistas y las películas.

Asimismo, el éxito que experimentaron las vestuaristas mencionadas puede también vincularse con el nexo que se podía establecer con el público femenino. Las diseñadoras son retratadas como mujeres con glamour, de forma bastante similar a como se refería a las grandes divas, por lo que quizás no se las percibía como asalariadas. A su vez, las creadoras de los vestuarios de las actrices merecieron un espacio en el cine dada la importancia del *star system*. Probablemente, Lisse Lotte, ejecutora del vestuario de Lamarque, haya tenido un papel clave en la industria del cine dado que en las revistas del espectáculo la actriz era representada como un ejemplo de elegancia y de belleza, referente en la moda y en el maquillaje (Calzón Flores, 2012), un aspecto fundamental para vender entradas de cine.

### ***Reflexiones finales***

A modo de síntesis, este artículo intentó realizar una primera aproximación a visibilizar el trabajo femenino en los comienzos de la industria del cine. Consideramos que este estudio puede ser un aporte a la historiografía sobre el mundo del trabajo, a la industria cultural del cine y a la historia social. A partir de los datos que pudimos recopilar de las mujeres que trabajaron detrás de cámara, expusimos que no fue una “época dorada” para las mujeres en la producción pero que, aun así, constatamos historias de profesionalización, ascenso social y éxito en distintos departamentos de la industria del cine. Los trabajos ejercidos detrás de cámara ligados al “mundo femenino” no fueron predominantemente ocupados por mujeres como se hubiese asumido. Los roles de mayor jerarquía eran predominantemente masculinos; por lo menos hasta el período previo al primer gobierno peronista. Pudimos analizar las distintas formas de

profesionalización, y aún más importante, brindar voces a trabajadoras que no fueron necesariamente estrellas, pero fueron parte de la industria.

Uno de los trabajos que desarrollaron las mujeres en la industria del cine en el que no pudimos profundizar en este artículo fue el de las críticas y cronistas de cine. Este es un aspecto fundamental de analizar en investigaciones posteriores, ya que ellas se agrupaban en la Asociación de Cronistas Cinematográficos y formaban parte del gremio. Al haber analizado la prensa especializada en cine, podemos constatar que las revistas empujaban al cine argentino hacia ciertas direcciones y tenían un papel fundamental en el rumbo de la industria, por lo cual sería importante relevar el trabajo de las cronistas. Asimismo, también de este trabajo se desprende la necesidad de identificar si hubo participación sindical femenina en el cine como así también si durante los gobiernos peronistas hubo una mayor inclusión de las mujeres en la industria.

### ***Bibliografía***

- Calzón Flores, F. (2012). Hacia una reconstrucción de las revistas del espectáculo: El caso de Radiolandia en los cuarenta y cincuenta. *Temas de historia argentina y americana*, 20, 41-63.
- Casale, M. (2018). El actor en el star system argentino ¿Trabajador privilegiado o mero producto? *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27, 245-254.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Cruz de Malta.
- Ehrick, C. (2021). *Radio femenina: Mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y en Montevideo, 1930-1950*. Prometeo Libros.
- Francke, L. (1994). *Script girls: Women screenwriters in Hollywood*. British Film Institute.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Teseo.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo XXI.
- Gregory, M. (2015). *Stuntwomen: The untold Hollywood story*. University Press of Kentucky.
- Hill, E. (2016). *Never done: A history of women's work in media production*. Rutgers University Press.
- Holt, N. (2019). *The queens of animation: The untold story of the women who transformed the world of Disney and made cinematic history*. Little, Brown and Company.
- Kruger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 10(10), 261-281.

## Ela Mertnoff

- Kruger, C. (2011). Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino. En L. Zavala (Ed.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (pp. 93-107). Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, Gobierno del Estado de México.
- Kruger, C. (Ed.). (2018). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque: Autobiografía*. Javier Vergara.
- Lobato, M. Z. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Edhasa.
- Losada, M. (2020). *Before Bemberg: Women filmmakers in Argentina*. Rutgers University Press.
- Lumiton. (2023). *Lumiton. El sello que marcó el rumbo del cine nacional*. Municipalidad de Vicente López.
- Mafud, L. (2021). *Entre preceptos y derechos: Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Mahar, K. W. (2006). *Women filmmakers in early Hollywood*. Johns Hopkins University Press.
- Manzano, V. (2000). Historia y Cine en Argentina: El jardín de los senderos que se bifurcan. *Entrepasados, Revista de Historia*, IX(18/19), 217-229.
- Manzano, V. (2001). Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942. *La Ventana*, 14, 267-289.
- Marshall, N., & D'Anna, S. D. (1985). *Mis memorias*. Moreno.
- Ojeda, A. (18 de junio, 2021). Estudios San Miguel a la luz #4: “Eso no lo hacían ni en los mejores estudios del mundo”. *LAS VEREDAS*. <https://lasveredascine.wordpress.com/2021/06/18/estudios-san-miguel-a-la-luz-4-eso-no-lo-hacian-ni-en-los-mejores-estudios-del-mundo/>
- Pozzio, M. (2012). Análisis de género y estudios sobre profesiones: Propuestas y desafíos de un diálogo posible y alentador. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, 1, 99-129.
- Presidencia de la Nación, Ministerio de Asuntos Técnicos. (1952). *IV Censo General de la Nación. Tomo I. Censo de Población*. Buenos Aires: Dirección Nacional del Servicio Estadístico.
- Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión.
- Tossounian, C. (2021). *La joven moderna en la Argentina de entreguerras: Género, nación y cultura popular*. Prohistoria Ediciones.

Recepción: 14/02/2024

Evaluado: 05/06/2024

Versión Final: 15/06/2024