

# Mirtha Legrand: del cine a la televisión

## La perdurabilidad de un clásico

**Dra. Gabriela Fabbro**

**Facultad de Comunicación**

**UNIVERSIDAD AUSTRAL**

El enfoque teórico estudiado y propuesto por este trabajo, apunta a la construcción de una nueva categoría dentro del análisis textual que permita abordar la idea de “estrella” desde la noción de “texto”. Creemos que los estudios sobre las estrellas han profundizado aspectos sociológicos y psicológicos de la figura analizada y pocas veces se las ha concebido desde la idea de una construcción que deviene de una enunciación y, por lo tanto, permiten una lectura textual en tanto generadora de significados y productora de sentidos. Las categorías propuestas permitirán su aplicación a cualquier tipo de figura del espectáculo (tanto de cine como de televisión) y el caso modélico ha sido el de la actriz/animadora Mirtha Legrand (de aquí en más: ML). Al respecto, su elección se definió a partir de la capacidad de la actriz de ser una estrella dentro del cine argentino de la época de oro (década del '40 especialmente) y continuar siéndolo en la televisión argentina a lo largo de cuarenta años. Generalmente las estrellas de cine dejan de brillar, se aíslan, viven recluidas en su pasado y se convierten en objetos de veneración a la distancia (recordemos el magnífico film **El ocaso de una vida**, Billy Wilder, 1950). En este caso la estrella aún vive, cotidianamente con nosotros, nos acompaña, sabemos de ella a diario y, no por ello, ha perdido el halo mítico que siempre la ha rodeado.

Así, el *star system* servirá como marco de contextualización para abordar la noción de estrella y ML es solamente un ejemplo acabado y rico en matices para fundamentar esta nueva categorización.

Las categorías propuestas se sostendrán a partir de los conceptos brindados por el análisis textual y la construcción, a partir de su interacción, de nuevas formas de concebir este análisis. La aplicación de estas categorías en otros casos o contextos se fundamenta también en la fuerte dependencia que el análisis textual encuentra con las situaciones histórico-políticas en que cada texto fílmico surge. Creemos que es este un interesante aporte a la bibliografía sobre historia de cinematografías y televisiones de Latinoamérica que han tenido una estrecha relación con el viejo continente y más precisamente con España. Este ha sido uno de los mercados más importantes de distribución y exhibición de nuestras películas, siendo además el único país extranjero en que la diva, que es eje de nuestro estudio, filmó una película se inmiscuye e inunda el discurso televisivo está fuertemente sostenida por una forma de narrar clásicamente concebida o que en su contenido apunta a la clasicidad. Los conflictos cotidianos, la realidad como tema ficcional, la vida de los “personajes reales” se convierte en letra de las nuevas ficciones. De este modo se consolida una forma de concebir los relatos televisivos, que sigue predominando en la televisión, cuya base narrativa se sostiene con la idea de diálogo y conversación con la única finalidad de escuchar relatos. Lo clásico sigue siendo el eje de los programas de la televisión a pesar de las posturas negativas y extremistas imperantes.

### **La hipótesis**

La hipótesis por nosotros planteada sugiere la posibilidad de poner a prueba dos conceptos:

- a) la noción de construcción como mediación entre un personaje y un TEXTO-ESTRELLA,
- b) el correlato directo entre las etapas que la señora Mirtha Legrand vivió en su producción cinematográfica con las que transitó en su trabajo en la televisión, fundamentando de esta manera el porqué de la vigencia de una estrella.

Al respecto son muy claros los diferentes estadios que la actriz construyó a través de sus películas (ingenua primero; mujer pícara más tarde; personaje contestatario y de denuncia después) y no azarosamente creemos que las mismas etapas se fueron dando a lo largo de los cuarenta y dos años en que su programa está en el aire. Primero ingenua, luego frívola, y finalmente, como la representante de un público que se expresa a través de ella, que se anima

a preguntar lo que nadie, que denuncia y protesta. Esta segunda hipótesis se fundamenta también en la idea de ESTRELLA que desarrollaremos a lo largo del texto: también la diva vive diversas etapas y Mirtha Legrand supo ejercer su reinado en ambos discursos sin sobresaltos.

Por todo lo expuesto queda claro que el trabajo corresponde a un abordaje analítico, y como tal el analista, ante un film y, más, en general ante un texto, se encuentra en el comienzo de un camino que lo conduce de un objeto concreto dotado de evidencia y de corporeidad, a un objeto nuevo, que deja al desnudo los principios de la construcción y los principios del funcionamiento del primero

“y hemos empezado a ver cómo a lo largo del recorrido sistemático de los elementos en juego, en una comprensión de la manera en que se comprende, y en una descripción puntual de los diversos componentes o en una interpretación personal de los datos.”<sup>1</sup>

Se suma a ello el hecho de que

“La cultura de masas, (...), se situaría -según Barthes- como cultura mitológica y mitologizadora por lo que tiene en sí misma de capacidad para estereotipar relaciones sociales y representaciones colectivas. Desde este postulado, Roland Barthes, indaga las mitologías que actúan ideológicamente, de forma encubierta en la sociedad y en la cultura de masas.”<sup>2</sup>

Este abordaje “mítico” del lenguaje audiovisual sustenta nuestro estudio de la noción de TEXTO-ESTRELLA. Barthes define la “norma burguesa” como aquella capaz de elaborar unos “mitemas” en los que el gesto y la apariencia sustituyen a la vida cotidiana hasta

---

<sup>1</sup> CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, Cómo analizar un film, Editorial Paidós, Colección Instrumentos, Barcelona, 1992, pág. 25.

<sup>2</sup> MUÑOZ, Blanca, Cultura y comunicación, Editorial Barcanova, Colección Temas Universitarios, Barcelona, 1989, pág. 253.

imponerse a ésta. El culto al estereotipo y a la frase convencional alcanza límites insospechados. Esta será una de las claves sígnicas típicas de las estrellas de la actualidad.

En Argentina hay una triste ausencia de estudios teóricos sobre nuestras propias estrellas. El trabajo de investigación es duro y difícil y los textos que han intentado sistematizar esta noción ha caído en pobres descripciones biográficas incompletas que desdibujan la fuerza que han alcanzado algunas estrellas como la que hoy nos ocupa.

Los aspectos que analizaremos de ML no intentan ser una biografía ni una simple investigación periodística. El trabajo plantea una precisa categorización teórica, que, en vistas a una coherencia integradora, dejará algunos aspectos de lado, como por ejemplo, el análisis en profundidad de la producción de nuestra diva en teatro (por no ser este también un lenguaje estrictamente audiovisual).

Roland Barthes define a la mitificación como

“el proceso por el cual un concepto se distancia de su referente real para cobrar un sentido autónomo que se refiere ya al discurso y no al objeto. Mitificación como un proceso en el que los significantes, escindidos de sus significados, configuran otro real que se distancia de la COSA original.”<sup>3</sup>

o en otros términos

“proceso por el cual un concepto se distancia de su referente real para cobrar sentido autónomo que se refiere ya al discurso y no al objeto.”<sup>4</sup>

Se conoce como farándula al conjunto de personas que forman el mundo del espectáculo. Planteada de este modo, es en sí una construcción mítica, espectacular, la cual le otorga realidad social a los personajes televisivos, constituidos como comunidad creada

---

<sup>3</sup> KRIGER, Miriam, Susana Giménez. Una estrella en la superficie, Editorial Colihue, Buenos Aires, 1995, pág. 23.

<sup>4</sup> Ver BARTHES, R., Mitologías, 1987.

con la complicidad de los diversos espacios sociales: mediáticos (como las revistas especializadas, las secciones específicas de los diarios específicas de los diarios, los reportajes televisivos y radiales, etc.) y no mediáticos (el público en general, los cholulos<sup>5</sup> en especial).

Uno de los ejes fundamentales de nuestro análisis será preguntarnos ¿cómo nace una estrella, desde la enunciación hacia el texto y desde el texto fílmico/televisivo hacia el espectador?

Con la industria del cine nace la estrella, que se contrapone al actor teatral porque en lugar de interpretar un rol o papel, presenta fundamentalmente una personalidad, que aún si es considerada una construcción, por lo menos trasciende el guión y pretende ser real. La estrella es entonces una figura que excede la representación, que se articula en diversos papeles o roles asignados, pero cuya existencia desborda la cotidianidad, y se sitúa en un espacio a medias entre la ficción y la realidad y adquiere vida propia.

Encontramos entre estos dos ámbitos, otra clave del personaje-estrella que Kriger define como mecanismo de desarme de la imagen y que puede explicarse apelando a una comparación: así como el buen actor construye sólidamente el personaje de modo tal que ni siquiera se sospeche que debajo de él está la persona real (la ilusión es que el actor “es” el personaje), lo cual implica un desdoblamiento (diferenciarse para poder entregarse al papel y crear así dos existencias paralelas), la estrella hace exactamente lo opuesto, indistinguiéndose del personaje. En el papel que se supone que representa, no se desdobra sino que se yuxtapone, de modo tal que siempre se presenta a sí misma.

De este modo, la estrella arma una entidad en la que lo ficcional y lo real se entremezclan: no hay una diferenciación, y sobre todo, y contradictoriamente a lo

---

<sup>5</sup> En lenguaje coloquial: fan. En un artículo aparecido en la segunda sección del diario Clarín, titulado “Cholula, muerta por los astros”, se cuenta el origen del término que fue el nombre de un personaje de historieta inspirado en la vida real: Adela Montes. Presidenta del primer club cazadores de autógrafos, reconoce en ese reportaje su admiración por las estrellas, y a su vez, la conveniencia de no relacionarse con la persona real y sus vulnerabilidades.

comúnmente pensado, no hay actuación posible. Aquí la magia, aquí el punto de encuentro con el público, aquí la celebración del pacto de no traición: lo que se reconoce como naturalidad, espontaneidad, autenticidad.

Esta autenticidad se sustenta en sí misma, la estrella no tiene guión preconcebido, ella es **su** guión. Se representa (presenta y ausenta) a sí misma.

El personaje-estrella se conforma en la simbiosis (o en el intercambio, tal como lo define Edgar Morin, teórico fundador de la noción de estrella) con los papeles que representa. Es decir, constituye un espacio de fusión entre dos campos que en general se presentan separados en el mundo moderno: la ficción y la realidad cotidiana.

A su vez, la fusión de -como lo expresa Tarde-

“los dos espacios que la ideología decía mantener separados (el ficcional y el cotidiano), es una característica de los mass media, especialmente de la televisión. Por lo tanto siendo el personaje mismo el lugar donde la re-uniión se hace posible, podemos decir que en ella se conforma también al medio: no podemos pensar, por lo tanto, la TV, sin pensar en las estrellas y viceversa.”<sup>6</sup>

La reconciliación aparece nuevamente en un terreno clave de la modernidad: no sólo entre la realidad y la ficción sino entre otros dos ámbitos típicos en los estudios de las estrellas: lo privado y lo público.

Las estrellas son pensadas como seres elegidos. El azar ocupa un lugar importante en su trayectoria, resignificándose como designio, repitiéndose la idea de que “así estaba escrito” u otra similar, apareciendo casi siempre un amuleto, fórmula u objeto que los acompaña, y convirtiéndose ellos mismos en portadores y transmisores de la suerte.

Sin embargo, este trabajo del azar no es el único determinante de los pasos sucesivos por los que transita una estrella. La enunciación será la responsable de articular lógicamente los designios del azar.

---

<sup>6</sup> Ver MARTÍN-BARBERO, Jesús, De los medios a las mediaciones, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 64.

Decimos entonces que la estrella se emparenta con el buen augurio, con la buena suerte, como un ser elegido por el destino y por una instancia narrativa (ya sea una productora, un director de cine, un guionista). Si bien se reconoce la importancia del esfuerzo y el trabajo, el talento y la suerte, son presentados como un don que se les ha otorgado y que ellos comparten con el público. No hay olvidar que en los textos narrativos debemos tener en claro que las imágenes -en tanto que especímenes contruidos y orientados a una finalidad- no son sino aserciones peculiares en las que la verdad o la mentira suelen dejar de ser conceptos relevantes para convertirse en meros "actos de fingimiento". Actos de fingimiento que se presentan bajo el paraguas de la verosimilitud<sup>7</sup>.

Este concepto de verosimilitud nos interesa muchísimo. La verosimilitud hace referencia al hecho de que las imágenes -pero también los textos escritos- remiten menos a un estado real del mundo que a un conjunto de expectativas culturales condicionadas por la caracterización ideológica con que, en un momento dado, se ha abordado la plasmación de la realidad en un espectáculo audiovisual. De tal manera que lo importante no será el mayor o menor grado de ajuste del discurso visual con relación a una "realidad" preexistente, sino la satisfacción operacional de las expectativas generadas por la activación de un lenguaje que manipula elementos tomados de la realidad.

La verosimilitud se basa, por tanto, en un reconocimiento implícito de que los textos visuales no son "realistas" en sí mismos, sino que encuentran su marco de referencia en específicas teorías de la realidad vigentes en circunstancias culturales bien definidas.

### **Biografía comentada de ML**

El 4 de junio de 1941 se estrena la película **Los martes orquídeas**. Desde la noción de estrella este es el verdadero nacimiento de Rosa María Martínez Suárez, nuestra Mirtha Legrand. A los catorce años, esta joven adolescente protagonizaba uno de los films que más tarde se convertiría en clásico del cine nacional. Como toda estrella, el personaje ML tiene varios nacimientos, el real, el 23 de febrero de 1927; en Villa Cañas, provincia de Santa Fé, a las cuatro y diez de la tarde.

---

<sup>7</sup> ZUNZUNEGUI, S., op. cit., pág. 26.

Rosa Suárez García, casada con el comerciante José Martínez Fernández, dio a luz a dos bellísimas mellizas, Mirtha y Silvia Legrand<sup>8</sup>. Las niñas fueron bautizadas como Rosa María Juana y María Aurelia. *Chiquita* (la más pequeña) y *Goldy* (la más beneficiada en su nutrición), respectivamente. Con el tiempo, ampliaremos su génesis, sus nombres fueron Mirtha y Silvia Legrand. El padre de las niñas, José Martínez Fernández era andaluz, de Almería, y toda su ascendencia fue española. Rosa, la madre que descendía de brasileños y españoles, había nacido en Coronel Dorrego (provincia de Buenos Aires). La familia se completó con otro hijo, al que llamaron José. Las hermanitas pasaron una niñez próspera, amable, grata y sin penurias. Cuando asistía a la escuela primaria la identificaban con un apodo que odiaba: *Martineta*, como deformación de su apellido Martínez. La familia tuvo un pasar tranquilo, ya que don José tenía un negocio de ramos generales. Un billete de lotería<sup>9</sup> selló el destino de José Martínez y su familia, ya que cuando todavía las mellizas eran pequeñas, el padre ganó el primer premio de una jugada de lotería. Con el dinero que obtuvo se vino hasta Buenos Aires para comprar un auto nuevo, pero durante el viaje de regreso a Villa Cañás, tuvo un accidente en la ruta, donde falleció como consecuencia del mismo. Por aquel entonces, el año 1936, su negocio se había ampliado y el puesto de directora que su madre ejercía en la Escuela Fiscal N°178, a apenas tres cuadras del lugar donde moraban, les significaba el acceso a dos niñeras, las hermanas Elena y Bruna Ambrosio<sup>10</sup>. La muerte del padre, como suele suceder, cambió todos los parámetros en la vida familiar.

A los siete años, en Villa Cañás, en su pueblo natal<sup>11</sup>, en la iglesia parroquial y de manos de Monseñor Caggiano, en aquel entonces obispo de Rosario, recibió la primera comunión. Católica y devota, ML siempre recuerda los momentos que tuvo en la vida de acercamiento a Dios. Nunca deja de citarlos e invoca su nombre cada vez con más frecuencia.

---

<sup>8</sup> Este nacimiento de a dos plantea la interesante idea de llegar al mundo con una doble y a partir de ese momento poder salir de él ganando en la comparación, para crear la propia identidad

<sup>9</sup> El azar ya formó parte de su vida.

<sup>10</sup> Este dato ya nos permite vislumbrar el contexto económico-social en el que creció nuestra actriz y que no casualmente influyó en su carrera.

<sup>11</sup> Cada vez, sin excepción, que su pueblo es nombrado por ella o por alguien durante su programa, la diva se pone de pie, a la manera de homenaje y reconocimiento.



El fallecimiento de Don José sobrevino cuando las mellizas tenían ocho años. A partir de ahí la prosperidad las fue abandonando. Si no llegaron a hundirse fue por la tenacidad y coraje de su madre.

Desde su más tierna infancia, las hermanitas se interesaron por el arte. Estudiaron danzas clásicas, piano y arte escénico. Comenzaba a gestarse de esta manera, el segundo nacimiento de la estrella. A los diez años, Mirtha integró el elenco del Teatro Municipal de Rosario. Tal vez, si se hubiera quedado en su provincia, ML hubiera vivido una realidad distinta.

“Probablemente viviría en Villa Cañas o en Rosario. Me hubiera casado, claro que no con un director, y sería maestra de geografía. Algo con lo que siempre soñé.”<sup>12</sup>

En 1939 la familia se trasladó a Buenos Aires. Allí Mirtha estudió danzas en el Conservatorio Nacional. En la capital todo sucedió vertiginosamente. La madre, ángel tutelar de las chicas, les confeccionó sendos trajes de lagarteranas, con los que las vistió para los carnavales de la Avenida de Mayo. En el '39 y en el '40 Goldy y Mirtha fueron elegidas Reinas del Carnaval respectivamente<sup>13</sup>. Princesa en segundo lugar fue elegida en 1940 Lolita Torres (una gran estrella de la canción nacional). Trece años tenía cuando fue elegida Reina del Corso de Avenida de Mayo y fue coronada por el entonces presidente de la nación, Don Roberto Ortiz.

Por entonces, doña Rosa decidió escribirle a Chas de Cruz (quien conducía Diario del Cine, un famoso programa de Radio Belgrano donde se descubrían “nuevos talentos”) y mandarle fotos de sus mellizas. Poco tiempo después, alcanzarían la fama. Mirtha debutará en el cine junto a Niní Marshall (sin duda la actriz cómica más popular e inteligente de todos los tiempos en nuestro país) en **Hay que educar a Niní**. Chiquita tenía trece años. El film se estrenó el 20 de julio de 1940. Las dirigió Luis César Amadori, que luego las colocaría como protagonistas de varios films suyos. Este film no permitió conocer su voz, ya que no tenía

---

<sup>12</sup> Reportaje en Revista LIBRE, 24 de febrero de 1987.

<sup>13</sup> El tercer y fundamental nacimiento se había producido.

diálogo. Tampoco figuraba en los títulos y ni siquiera aún había sido rebautizada con el apellido Legrand.

Cuando las tomó el apoderado Ricardo Cerebello, le puso a Mirtha, Rosita Luque, seudónimo que después le quitó porque su hermana ya se llamaba Silvia Legrand y no podían existir mellizas con apellidos diferentes<sup>14</sup>.

A partir de aquí comienza una vida plena de éxitos que no se ha detenido aún.

1941 fue el año en que compartió la escena con Evita. Eva Duarte era una incipiente actriz, de escasos talentos para la actuación que realizó varios films en la década del '40.

Así recuerda Mirtha a la primera dama:

“Eva tenía un pequeño papel y se olvidaba la letra. Tenía la piel tersa, de color aceituna, pelo negro y unos tobillos muy feos”<sup>15</sup>.

Catorce años fue la edad a la que obtuvo su primer gran papel en **Los martes orquídeas**. También en ella conoció a su primer galán: Juan Carlos Thorry. Su mamá la acompañaba a la filmación todos los días y el libreto la “obligó” a besar a Thorry. Ella dijo que fue el primer beso de su vida. Ya en el año 1942 ML trascendió fronteras y conquistó al público (especialmente femenino) que fundó en Radio Splendid “El club de la amistad”, que reunía amuchos fans de las mellizas.

Hizo más de 30 películas, todas en la época de oro del cine argentino.

Tuvo su primer y único novio, en 1945, antes de conocer a Daniel Tinayre, el que será su primer y único marido. Se llamaba Julio, era militar y vivía en Córdoba. La relación duró casi un año <sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> En realidad, la secretaria de su representante se llamaba Rosa Luque Legrand, y el Sr. Cerebello decidió poner a cada una, uno de los dos apellidos de su asistente. Vueltas a casa, la madre y las mellizas se plantearon la idea de ser hermanas y no tener el mismo apellido, cosa que además no hubiera aceptado el padre si viviera. Al día siguiente se dirigieron a las oficinas de Cerebello y le pidieron el cambio de nombre. Eligieron ambas llamarse Legrand, y Rosa cambió por Mirtha su nombre de pila.

<sup>15</sup> En entrevista Revista RADIOLANDIA, 2 de mayo de 1980.

<sup>16</sup> Como toda estrella, los rumores y mal entendidos están a la orden del día. No será la primera actriz a quien matan o casan sin razón. El 3 de enero de 1945 el diario La Razón publicaba este aviso:

Durante la filmación de **Cinco besos**, de Luis Saslavsky, conoció a quien sería su único marido, el director de cine Daniel Tinayre. Aparece en el set un joven director. Apenas conversan (a ella ya le llamó la atención ese “buenmozo de ojos celestes”). Ella sonríe, como es su costumbre. Al llegar a su casa la espera una tarjeta que, según cuenta la leyenda decía: “Hoy es un día inolvidable porque la he conocido. Daniel Tinayre”. A partir de ese momento le mandará flores eternamente, el romance duró pocos meses. Luego de seis meses de noviazgo se casaron el 17 de mayo de 1946. Él, antes de llegar al civil chocó con su auto y ella se casó por Iglesia totalmente vestida de negro. Un año y tres meses más tarde tuvieron un varón al que llamaron Daniel. En noviembre de 1950 nacerá Marcela, su segunda hija.

También incursiona en la televisión. Lo hace con “M quiere a M”, con poco éxito. Ese año va como invitada al Festival de Cine de Punta del Este, uno de los más prestigiosos en ese momento en América del Sur.

En 1959 estrena en TV “Los enredos de Mariana”, otro fracaso de la pantalla chica.

Su madre muere en 1967, en Santiago de Chile. Fue un duro golpe, uno de los tantos que tuvo que sobrellevar a lo largo de su vida. Era su puntal, su referente constante, su pilar. Ese año, protagonizó además “Carola y Caronila” en televisión, junto a su hermana. En teatro estrenó “El proceso de Mary Duggan”, que llevó mucha gente pero la crítica fue durísima con su actuación. A principios de 1968 Mirtha concurre al programa de televisión “Sábados de la bondad” conducido por Héctor Coire, en Canal 9. Tras el programa el director de la

---

“Mirtha Legrand se casó en Córdoba: “Dentro de la mayor intimidad tuvo realización ayer, en esta ciudad, el enlace de la señorita Mirta Martínez Suárez, más conocida en el ambiente artístico por Mirta Legrand con el señor Julio Alvar Díaz. Al trascender la noticia del acontecimiento, fueron numerosas y expresivas las demostraciones de felices augurios que recibió la consagrada figura de la cinematografía”. Los errores en los datos y en la denominación de las personas figuraban de la manera citada en la noticia publicada. (Luego se aclaró que el Sr. Julio Alvar Díaz era amigo de su hermana Silvia).

emisora, Alejandro Romay la invitó a su oficina a conversar. El 3 de junio de 1968 es la fecha de su primer almuerzo en televisión por Canal 9, llamado “Almorzando con las estrellas”<sup>17</sup>.

Fue interesante cómo con una carrera de cine que estaba en decadencia, encontró en los almuerzos el puntapié para una nueva etapa. Logró así perdurar y reiniciar su popularidad.

“40 quilates” fue su mayor éxito en teatro. Junto a ella debutaron como galanes Arnaldo André y Jorge Martínez, además de la compañía de Soledad Silveyra.

Es interesante analizar cómo ML es una artista prácticamente, de manera íntegra, argentina. Otras figuras de nuestro *star-system* cinematográfico, como Niní Marshall o Libertad Lamarque, han acrecentado su popularidad a partir de trabajos en el exterior, principalmente México, debido, por lo general, a problemas políticos con el gobierno de turno<sup>18</sup>. En este sentido, ML supo ubicarse correctamente en todo momento y contradictoriamente estuvo proscrita de la televisión en tiempos de la apertura democrática durante los años del gobierno del Dr. Raúl Alfonsín. Gracias a tener un marido director y productor pudo afrontar la crisis de película virgen que afectó a los estudios de cine en Argentina en época de la segunda guerra mundial y no dejó de filmar a pesar de dicha falta. Toda su filmografía (salvo una película), y toda su producción teatral y televisiva fue desarrollada en Buenos Aires y en el interior del país (a través de giras con sus obras teatrales o la llegada de su programa a través del cable).

El único film que hizo fuera de nuestro país, se llamó **Doña Francisquita**, dirigida por Benito Perojo, fue en España, junto al galán español Armando Calvo.

“La única película que hice fuera del país es (...) Doña Francisquita. Esta zarzuela fue dirigida por Benito Perojo; y el coprotagonista, Armando Calvo. La filmación se hizo en Madrid. Cuando llegué allí, a mi camarín, vi que éste era muy pequeño; yo debía usar ropas de época, muy llenas de enaguas y demás cosas. Pedí uno más grande; más tarde oí que decían “¡La argentina

---

<sup>17</sup> La idea del estrellato siempre inundó todas sus acciones. El programa nació con la clara intención de convertirse en un lugar para los pares.

<sup>18</sup> En el Capítulo 1 se comenta la etapa del cine argentino en que se vivieron persecuciones y prohibiciones.

quiere un camarín más grande!” Era difícil hacerles ver que uno es primera figura en otro lugar; hay que empezar de nuevo ... Y aún a pesar de todas las atenciones que recibí luego descubrí que prefería trabajar en mi país ... En Doña Francisquita yo debía bailar y cantar. La voz la doblaron...”<sup>19</sup>

También fue su única película en colores (quizás ese fue el mayor atractivo, aunque el cromatismo logrado distaba mucho de ser el ideal). En ese país, vivió interesantes experiencias, pero sus textos a pesar de ser doblados no provocaron atractivo y la película pasó sin pena ni gloria por nuestros cines. Es interesante analizar porqué nunca trabajó fuera (a pesar de haber logrado éxitos importantes en América Latina, especialmente en Cuba, por ejemplo), negándose a producir en el exterior. Desde esta perspectiva ML es una estrella netamente argentina, defensora de nuestras raíces (no por nada los premios por ella obtenidos descansan en una tarima en el decorado de fondo del programa enmarcados por la bandera de nuestro país y la Virgen del Luján, principal objeto de devoción de la feligresía argentina). Siempre alentó en las fechas patrias a embanderar los balcones y ventanas de las casas (“no puede ser que sólo pongan banderas en los mundiales de fútbol”<sup>20</sup>), promueve los valores patrios y en cada fecha importante para la historia de nuestro país, produce programas afines, con especialistas desde los campos de la historia, el arte, la política, etc.

Su filmografía abarca treinta y seis películas a lo largo de su carrera. La última, **Con gusto a rabia**, estrenada en 1965 fue dirigida por Fernando Ayala, uno de los exponentes más claros de nuestra Generación del ‘60<sup>21</sup>.

Durante los últimos cuarenta años ha desarrollado su tarea en la televisión a través de los almuerzos, ya sea por televisión abierta, o en épocas de su proscripción, por cable. También trabajó como animadora de diversas festividades o actos en la capital y en el interior de nuestro país. El contacto con gente de otros lugares le fascina y enriquece.

Cada fin de año “amenaza” con dejar los almuerzos.

---

<sup>19</sup> En Revista GENTE, Editorial Atlántida, Septiembre de 1986.

<sup>20</sup> Sostiene como principal muletilla cada fecha patria.

<sup>21</sup> Cfr. Capítulo 1, parág. 1.5.3.

“Este es mi último año en TV. No sé si volveré el año que viene”.

Así se despide cada temporada, con alguna lágrima y aplausos como marco del adiós definitivo. Este nunca llega. En marzo del año siguiente, los rumores del regreso comienzan y en abril, nuevamente desde la pantalla de algún canal de televisión, vuelve a acompañarnos en los almuerzos.

Como lo adelantáramos, la diva está siempre ligada al concepto de regreso: (volver al sitio de donde se partió): en junio de 1999 comenzaron los eternos rumores del regreso: “Vuelve con los almuerzos a América <sup>22</sup>”, “Vuelve con un programa nocturno de una vez por semana”, “Vuelve a filmar la diva del cine de oro”. Hace un mes, la estrella que nunca deja de brillar, bajó por enésima vez la escalera e inició sus habituales almuerzos.

No fue la pérdida de su hijo, la única que debió soportar. Sin duda, y desde el encuadre que apunta este trabajo de tesis doctoral, la muerte de su marido fue quizás el golpe más duro de sobrellevar. En 1994, el director de cine Daniel Tinayre muere de una hepatitis B fulminante. “El duelo, en vivo y en directo” era el título de uno de los diarios más importantes de nuestro país. Al día siguiente, luego de que la diva volviera a los almuerzos quince días después de la muerte de su marido la periodista Adriana Schettini comentaba:

“Quiéranme, por favor. Necesito del cariño de ustedes, porque empiezo una nueva vida, una vida solitaria, a pesar del cariño de mis hijos y de mis nietos. Dijo Mirtha Legrand frente a la cámara que registraba sin pudor su dolor por la muerte de Daniel Tinayre, la mitad de su propia vida. No basta ser una excelente conductora de programas de televisión para permitirse pedir cariño en público. Hay que ser popular como ella para poder llorar a lágrima batiente por televisión y sintetizar en una frase sin pretensiones filosóficas la tragedia de la finitud humana: “Lo peor es cómo se lo extraña”, explicó con sencillez. No era difícil imaginar ayer a buena parte de los millones de espectadores del programa en un arrebato de empatía, porque extrañaron como ella,

---

<sup>22</sup> Actual nombre de Canal 2.

o porque temen como a nada en el mundo el día en que les toque extrañar. Si algo tiene la Legrand, es la capacidad de meterse en los mediodías de la gente como una más de la mesa familiar. (...) “No busco ni *rating* ni popularidad ni fotos, ni nada. No hay especulación de ninguna naturaleza”, había explicado en el comienzo del programa. El televidente a esa altura sospechaba que había verdad en las declaraciones de esa estrella de la televisión. Más que *rating*, Mirtha necesitaba llorar su dolor en la tele. Su duelo necesitaba de la misma madera que su vida: un mundo de reflectores, periodistas, cortes publicitarios y millones de televisores encendidos”.<sup>23</sup>

Mirtha Legrand nos propone otro tipo de abordaje, cada día que pasa parece escribir un nuevo capítulo de esta biografía sin fin. Rara vez ha nombrado la posibilidad de escribir sus memorias (final de un camino cantado para casi todas las estrellas) y sus ganas de vivir dan letra para siempre nuevas páginas. El mito del eterno retorno ha llegado otra vez.

Este rasgo, propio de todo film, es el eje sobre el que se sustenta la idea de una construcción dentro del TEXTO-ESTRELLA. Focalizaremos en 3 filmes emblemáticos de la estrella para fundamentar lo antedicho.

### **Los martes, orquídeas**

Este film inaugura la carrera de ML como TEXTO-ESTRELLA. A los catorce años debuta como actriz protagónica. La película narra la historia de un padre con cuatro hijas, cuyas tres mayores tienen éxito con los hombres y se casan o viven “felices” noviazgos. La menor, Elenita, tímida e introvertida, soñadora e ilusa, vive en un mundo de fantasías típico de las ficciones de amor, pero nunca logra enamorarse ni ser feliz. El padre, preocupado, inventa un supuesto admirador de Elenita, quien hará renacer esperanzas en el joven e ingenuo espíritu de la hija. La estrategia durará poco y al descubrirse todo, el desencanto y la frustración invaden nuevamente a Elenita.

---

<sup>23</sup> Diario PÁGINA 12, del 8 de noviembre de 1994.

Este texto fílmico propone el primer arquetipo presentado por la diva: la rubia angelical e ingenua. Esta niña, porque era sólo eso al filmar la película con catorce años, crea un papel ideal para la etapa de su vida y de su carrera. La joven niña rica, de clase media alta, con habitación propia y mucamas que todo lo ordenan, es la protagonista de esta verdadera y pura historia de amor. Un melodrama, con toques de comedia, especialmente en el papel de Don Saturnino, con un espléndido Enrique Serrano, la historia transcurre por espacios interiores de nivel, partidas de bridge y bailes de sociedad. Poco en realidad se habla sobre problemas sociales o económicos (sí quizás en el rol de Cipriano pero velados a partir de constantes recurrencias cómicas), todo parece ir por los carriles de la buena moral y las buenas costumbres. Padre acaudalado con empresa, golf y secretaria, madre preocupada por las compras y las ofertas en las liquidaciones de finales de temporada, hermanas pendientes de la conquista del novio ideal y un personaje femenino central que encarnaba a la joven que sueña con su amor ideal y solamente lo encuentran en la ficción literaria. Un hábito de puritanismo y costumbres arraigadas hacían concebir a ese tipo de ingenuas virginales, muy jóvenes, que jamás darían un beso al primer pretendiente que se les cruzara. Época de grandes escalinatas, mucamas y fiestas imponentes, el mundo que el cine argentino presentaba era el anhelado por el público que asistía a ver sus películas. La década del '40 fue la época de nuestro "cine de oro", con grandes luminarias, suntuosos escenarios y teléfonos blancos. Elenita, con su candor e ingenuidad es una claro ejemplo de esa ficción / aspiración que lleva a grandes masas de público a las salas cinematográficas, especialmente, las mujeres.

El modelo de mujer propuesto apunta a una joven con buenas intenciones, moralmente sólida y segura de sus principios, dentro de la órbita del hogar familiar (donde la figura paterna es el eje estructural del sistema<sup>24</sup>), pendiente del vestuario y sus lecturas. Dentro del marco del melodrama, el film premia a los buenos, castiga a los malos (a pesar de que aquí ninguno lo es, ya que la ingenuidad es parte esencial de todos los personajes) y se aferra a una escala de valores estricta y dentro de los parámetros verosímiles y acertados para

---

<sup>24</sup> Recordemos el espléndido film Así es la vida, del mismo director de la película que nos ocupa, Francisco Mugica, el año 1939, en que se narran las peripecias de una familia cuyo sostén es la figura paterna.



su época. Una típica película de estudios<sup>25</sup>, con algunas marcas autorales, tanto de la mano de su director, Mugica, como de su fantástico escenógrafo, Ricardo Conord.

### **La vendedora de fantasías** <sup>26</sup>

La película narra las aventuras de una vendedora de tienda, quien junto a su novio policía, descubre una mafia responsable de un importante robo de joyas.

Este film plantea claramente una diferencia notoria con respecto al primero analizado. En una clara conjunción de cine de estudios y cine de autor, la película se presenta como una simbiosis entre el policial y la comedia. Siempre centrada en ambientes interiores, la atmósfera del policial se hace presente desde el primer plano de títulos. Ya hemos desarrollado la predilección de Daniel Tinayre por este tipo de género, además de los toques sofisticados que da a todas sus producciones. Hay claros rasgos de autor, especialmente en la construcción de las escenografías, de las atmósferas y el trabajo con el código de la iluminación.

El modelo de mujer que inaugura ML con este papel de Marta es el de una mujer independiente, vive con una miga y trabaja en una tienda como empleada. Es pícara, aventurera, fantasiosa y algo haragana que la hacen un personaje querible y simpático. Ya dejó atrás a la ingenua casi niña, para convertirse en una ingenua, quizás, pero fruto de su madurez y experiencias vividas. De la comedia rosa pasa al tono apicarado, casi atrevido. Se está por casar, no conocemos su familia, le interesa el dinero y su escala de valores ha cambiado radicalmente. Puede cumplir roles masculinos y “meterse” en lugar propios del género varonil <sup>27</sup>.

La época de oro de nuestro cine se está extinguiendo y las comedias rosas ya no tienen el mismo efecto. Nuevos géneros comienzan a dar letra al cine nacional. El policial es uno de ellos y Daniel Tinayre es uno de los maestros dentro del manejo de sus convenciones.

### **La patota**

---

<sup>25</sup> Ya hemos hablado en Capítulo 1, parág. 1.5.3, de las características de Lumiton como empresa productora.

<sup>26</sup> Doble acepción del término: fantasías en tanto joyas baratas de poco valor y a su vez y fantasías en tanto ideales y sueños de todo ser humano.

<sup>27</sup> Unos años más adelante filmará Vidalita, película en la que cumple un papel masculino.

El film comienza con una brillante joven que se recibe de profesora de filosofía con los más altos honores. Consigue un trabajo en un colegio nocturno de varones. El primer día, al volver de su trabajo y por error, es atacada y violada por un grupo de sus nuevos alumnos. Ella hará la denuncia, acompañada por su novio y estricto padre, pero decide seguir trabajando. Con el tiempo los culpables no toleran sostener el secreto, uno de ellos, el “Pibe” decide contarle la verdad a través de un escrito. Ella toma conocimiento pero decide no vengarse, comprendiéndolos en parte por lo que habían hecho. Fruto de la violación, Paulina queda embarazada. Debe dejar de trabajar y huye de su casa. Nunca denuncia a sus atacantes y les dará una lección inolvidable.

La joven ingenua y pícara quedó atrás. Diez años en nuestro cine y en la vida de ML y DT. Una espléndida película de autor se presenta en la pantalla. El cine se volvió más urbano, más real, más contestatario. La problemática diaria se respira en cada plano, los peligros de la nueva sociedad dan inicio a esta historia. Justicia, embarazo y aborto, violencia juvenil son cuestionados por el texto.

El modelo de mujer es otro: la propia Paulina sentenciaba: “Es mi despedida de la juventud”. ML ha madurado, y su relación con el cine también. La década del '60 propone un nuevo cine<sup>28</sup> y Daniel Tinayre es uno de sus principales exponentes. Paulina ha estudiado en la universidad, quiere independizarse, va de vacaciones con su novio, se rebela contra su padre. Su cab cabello ya no es tan rubio ni tan largo, de vestidos vaporosos y etéreos pasó a la vestimenta seria y negra. Los anteojos negros ocultan miradas con culpa. Esta mujer se atreve a todo: a rebelarse a la figura materna, a la autoridad, a su novio, a la sociedad toda. Hace frente a los prejuicios e inicia sola un camino de perdón y redención. Cuestiona las instituciones (la Justicia paterna y la institucional). La voz en off como recurso narrativo refuerza la idea de una fuerte enunciación y de un rol exclusivamente femenino en el film.

### **Modelos de mujer - Tres décadas en cine y cuatro en televisión**

Los tres films emblemáticos elegidos se construyeron durante tres décadas muy diferentes en nuestro país. Cada uno de ellos reflejó el contexto de su estreno y su público. Cada modelo de mujer es retrato de un momento y de un estereotipo que se intenta imponer.

---

<sup>28</sup> Cfr. Capítulo 1, parág. 1.5.3.

Las tres mujeres, cultas, lectoras, activas y participativas son el eje de los tres relatos. La mujer lleva las riendas de la narración. En las tres películas, la mujer es lectora. En la primera depende del padre, en la segunda trabaja y es independiente. En la tercera ya ha estudiado un profesorado y trabaja por su cuenta como profesora. El padre, el novio enamorado y el novio distante son los tres pares de esta mujer que comienza tímida para terminar rebelándose ante todos. El primer film se mueve cómodamente entre las convenciones del melodrama ingenuo y rosa, el segundo se ve contaminado por el policial como principal eje estructurador de la trama, en el último el cine de autor es el responsable del texto. Si bien el policial atraviesa todo el relato, será la enunciación, con sus encuadres, parlamentos y elecciones quien determine la lectura del mismo.

Estos treinta años recorridos a lo largo de tres películas, tienen un paralelismo significativo con las cuatro décadas que transitó nuestra diva por el mundo de la televisión.

He aquí la hipótesis de este capítulo, y que fundamentará la idea del TEXTO-ESTRELLA integral. Las etapas que la actriz construyó en el mundo del cine (la ficción) se relacionan directamente con las construidas en el mundo televisivo a lo largo de los treinta años de programa. Si bien hay un desfase en las décadas, veremos cómo los mismos estadios se repiten en la producción televisiva.

Los almuerzos comienzan cuando se acaban sus películas, sin embargo la primera anfitriona no se presenta como la profesora de filosofía que todo lo puede. Por el contrario, la década del '60 y parte de la del '70, de los almuerzos se caracteriza por la ingenuidad de tiempos del debut fílmico. La televisión estaba prácticamente naciendo en nuestro país y el modelo que la diva adopta es el de la comedia romántica, ingenua que había experimentado en **Los martes, orquídeas**. Sus primeros almuerzos se caracterizaron por la novedad, la ingenuidad de preguntas e invitados, cierta frivolidad que se reflejaba claramente en las actitudes de la anfitriona (importaba más mostrar el vestuario o las rosas que engalanaban el estudio que el invitado del día), los temas eran banales, cotidianos, desde lo superficial.

“Fueron los años de la vapuleada “vuelcita”, para exhibir ropa de canje y las no menos célebres rosas rococó rosadas. Para comprender mejor las críticas demoledoras que se abatieron sobre

ella en ese período conviene situarse en el contexto histórico en el que se desarrolló. Tratándose del período más convulsionado y oscuro de la historia del país, con insoslayables implicancias en todos los ámbitos, la isla de frivolidad exasperante en la que todos los mediodías se refugiaba Mirtha junto a sus invitados de turno no podía sino despertar irritación, quizá no en todos, pero sí en muchos.”<sup>29</sup>

La segunda mitad de la década del '70 y los '80 se caracterizaron por almuerzos mucho más pícaros, plenos de humor y un incipiente doble sentido, la variedad de invitados se amplió (ya no provenían casi exclusivamente del mundo del espectáculo), la estética pasaba por otro lado y la polémica estaba a la orden del día. Este período fue el más criticado, ya no era la cómica niña sino un personaje extraído de una comedia sofisticada y pícaro con fuertes toques melodramáticos. Fue emblemático en este período el famoso almuerzo con “la guerra de las vedettes”, donde el tono y la agresión estuvieron a la orden del día.

Por el contrario la década del '80<sup>30</sup> refleja la gran revolución en la actriz (similar al proceso vivido en **La patota**). Ya no es la misma, ya no importa el maquillaje ni la escenografía pomposa, ML ha cambiado. Se atreve a preguntar como el ciudadano común, se anima a formular el cuestionamiento más espinoso hasta al mismísimo Presidente de la Nación, protesta, se rebela, se ha vuelto contestataria. También ha caído en ciertos clichés de la TV actual: homosexualidad, lesbianismo, preservativos fueron, pocos, pero existieron, temas que despertaron duras críticas, especialmente de sectores de la Iglesia Católica<sup>31</sup>. Se habló también que la productora del programa cobraba a cada invitado para llevarlo a la pantalla.

El modelo por ella impuesto fue imitado por muchos, pero alcanzado por ninguno.

“Con un nombre hecho por entonces en la escena grande nacional, un 3 de junio de 1968 Mirtha comenzó a edificar, aún sin saberlo, su propia leyenda. Una leyenda -

---

<sup>29</sup> HERMIDA, Luis María, “La leyenda continúa” en Diario CLARÍN, Revista VIVA, 5 de septiembre de 1999.

<sup>30</sup> A partir de la llegada del presidente Carlos Saúl Menem al gobierno.

<sup>31</sup> Es interesantísima la carta que el presbítero Nicolás Lavolpe de la diócesis de Lomas de Zamora le envió (y que fue publicada en el diario El Cronista Comercial del 12 de marzo de 1991) a raíz de los comentarios vertidos en el programa de la diva acerca del uso del preservativo. Ver Anexo 4.

caso único en medio siglo de televisión- forjada a partir de un solo título; de un mismo programa que, estructuralmente, sigue siendo exactamente igual al de aquel histórico primer almuerzo de Canal 9 (...).”<sup>32</sup>

Los tres géneros hollywoodenses que el cine argentino ha desarrollado más, adaptándolos a las características propias de nuestro público y contexto son la comedia sofisticada, el melodrama y el policial. Los tres films elegidos justifican esta predilección. DT encontró en sus convenciones el lenguaje ideal para expresar la problemática de nuestro país, y esta forma de encarar el relato audiovisual fue trasladado casi a la manera de espejo, al discurso televisivo.

Es decir, ML se presenta, en su programa de televisión, a sí misma, en el marco de una película (en las que también se almuerza o se cena) creando un clima que reproduce a través de los años la sensación de que lo esencial no ha cambiado. Los invitados pasan, pero el aire de mansión de cine argentino, perdura: las mucamas siguen siendo regordetas, educadas y simpáticas, y no han sido reemplazadas por secretarias que sirven la comida en ropa interior.

Este desfase con respecto al discurso televisivo contemporáneo provoca una acusación, por parte de muchos analistas, de “anacronía”. Pues, para nosotros esa anacronía justifica su clasicidad y permanencia<sup>33</sup>.

La anfitriona encarna el estereotipo de mujer propio de la cultura inmigrante, de tan fuerte arraigo en nuestro país, para quien los imperativos morales son la estructura básica en la sociedad. Se la sigue mirando por televisión porque, en cierto modo se añora el mundo que ella refleja, se siente nostalgia por ese marco cinematográfico ineludible ya que el monopolio de los grandes medios de comunicación y cierta popularización de la cultura provocan un espectador escéptico y pesimista. La estrella que llegó a cambiarse de traje, cartera y sombrero hasta siete veces por día se ha acercado a la gente.

Su desempeño dentro de la televisión sigue marcado por su herencia tinayriana, presente en la escenografía, desde la escalera blanca y espectacular, el vestuario cuidado, los

---

<sup>32</sup> HERMIDA, L. op. cit., pág. 38.

<sup>33</sup> Por algo la mayor parte de los programas actuales de la televisión tienen una corta vida.

modales típicos del buen gusto, los grandes retratos al óleo, la puesta en escena del comedor de un hogar clásicamente suntuoso.

La entrada de la estrella sigue siendo “de película”, aún después de su comentado y autoproclamado cambio. Su discurso es más valiente, más popular, más informal, más deliberadamente comprometido. Sin embargo, ML nunca llega a ser del todo un fenómeno televisivo. Su carácter de diva se fundamenta en su construcción cinematográfica.

“Desde ese espacio que conserva el dramatismo del film, el programa se presenta como un paréntesis dentro de la TV, y persiste en conservar el aire de época de los idealizados años cuarenta de la Argentina. Se contraponen los valores, se recuerda, se rescata, se piensa desde ese país del cual se dice todavía conservaba el pudor. Hay un toque nostálgico, cargado de moral, y también una insistencia en la idea de progreso y de futuro, a pesar de todo, que se refleja en la presencia de la novedad mediática, en la palabra autorizada del profesional.”<sup>34</sup>

La esencia de todo texto es el atravesar, es entretejer tramas. El tejido que ML y DT construyeron a lo largo de treinta años de cine fue a atravesar, casi inmodificable, el discurso de la televisión argentina.

Este rasgo, propio de todo film, es el eje sobre el que se sustenta la idea de una construcción dentro del TEXTO-ESTRELLA. Al respecto, analizaremos tres films emblemáticos de ML que apuntan a describir las diferentes etapas por la que atravesó su texto. Este análisis no estará ajeno a la figura de la realización como único responsable del discurso ofrecido.

---

<sup>34</sup> KRIGER, M., op. cit., pág. 70.