

Nos-otros emigrantes. El estereotipo de la diáspora gallega en el cine argentino

Silvia Roca– Universidad de Santiago de Compostela – silvia.roca@usc.es

Resumen: La figura del gallego emigrante irrumpe en la cinematografía argentina a finales de los años 30 como reproducción de un estereotipo ya popular en el país a través de la literatura y la prensa decimonónicas. Lejos de contrarrestar el retrato de aquellos recién llegados como sucios e idiotas, aunque trabajadores y de buen corazón, el cine porteño fortaleció la fórmula y le dio vigencia.

En este contexto, la obra de la guionista y actriz Niní Marshall destaca por su profusión y trascendencia. Su personaje Cándida, la mucama gallega a la que prestó cuerpo y voz en diez películas e innumerables intervenciones radiofónicas, se instaló en el imaginario argentino como icono de la Galicia emigrante y favoreció la asimilación de un discurso de organización social en el que otra emigración más culta, más activa, más política, no tuvo lugar.

Su obra fílmica constituye un corpus valioso en la aproximación al registro cinematográfico del encuentro entre culturas en conflicto, notorio en el estudio de la representación visual de la alteridad cultural y jugoso en el análisis del estereotipo y, más concretamente, del estereotipo en el cine como mecanismo de control social.

Palabras clave: Cine; estereotipo; emigración; alteridad; control; imaginario colectivo.

1. Introducción

Comprender el cine como forma en la que ser representados, como medio y como mensaje, además de cómo práctica cotidiana, deriva en la reflexión sobre la huella que la creación audiovisual deposita en el imaginario colectivo, en la percepción común sobre lo que pensamos, lo que sentimos y lo que somos.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo pretende ser una aproximación al retrato del pueblo gallego en el cine de ficción. Una modesta tentativa centrada en la representación de las mujeres que emigraron a Buenos Aires en el primer tercio del siglo XX, que escoge como objeto de estudio una de sus expresiones fílmicas más populares y exitosas, el personaje de la mucama *Cándida*, fruto del genio creador e interpretativo de la cómica argentina Niní Marshall.

Tratar la propuesta discursiva de dichos filmes, desde el marco conceptual de los estudios culturales, exige revisar el contexto sociopolítico en el que se producían y repasar los aspectos clave de la emigración gallega en el país austral.

2. Gallegos en Argentina

Si bien podemos ubicar el comienzo de los asentamientos de gallegos en Argentina en la época colonial, será a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando se registre un incremento notable de este flujo migratorio que se convierte en fenómeno masivo ya en los siglos XIX y XX.

En paralelo al proceso independentista hispanoamericano, la diáspora gallega experimentó notorias fluctuaciones en su etapa decimonómica como resultado de las guerras en los diferentes territorios y de la adopción de diversas políticas favorecedoras o restrictivas, según los casos, de la llegada de inmigrantes. En la época anterior a la unificación nacional, los Estados provinciales soberanos pertenecientes a la Confederación Argentina y el Estado rebelde de Buenos Aires propiciaron medidas para auspiciar el asentamiento de extranjeros que fortaleciesen sus avances en las tierras ocupadas. Como culmen de este proceso, la máxima alberdiana *Gobernar es poblar*¹, sirvió de estandarte a un nuevo modelo demográfico sancionado en la Constitución Nacional Argentina de 1853 que alentaba el establecimiento en el país de hordas de europeos en virtud de la civilización y el progreso y con el objetivo de

“escapar de la soledad, del atraso, de la pobreza, del despotismo, más radicado en los usos que en los gobiernos (...) Esos son los verdaderos enemigos de América; y por cierto que no los venceremos como vencimos a la metrópoli española, echando a Europa de este suelo, sino trayéndola para llevar a cabo, en nombre de América, la población empezada hace tres siglos por España. Ninguna República sirve a esta necesidad nueva y palpitante por su constitución”. (Alberdi, 1915²:223)

Entre los nuevos pobladores europeos, los colectivos italiano y español son, con diferencia, los más numerosos. Según los censos poblacionales argentinos, de 1857 a 1930 entraron el país más de dos millones de españoles de los que se calcula que un 54% terminaron estableciendo allí su residencia³. A falta de estadísticas específicas, los historiadores sostienen que al menos la mitad de los españoles emigrados procedían de Galicia, lo que explica que el

¹ El repetido lema alberdiano *Gobernar es poblar* se hizo manifiesto a través de su tratado *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, de 1852. Dicha obra sirvió de pauta para la redacción de la Constitución Nacional Argentina.

² La fecha indicada corresponde a un texto posterior, compilación de varias obras del autor. El original es, como indicamos, de 1852.

³ Cifras extraídas de Lojo et al. (2008:22).

uso del gentilicio ‘gayego’ se aplicase a toda la comunidad española⁴. La doctora María Rosa Lojo, miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONYCET) imputa las connotaciones despectivas atribuidas al gentilicio a “una mezcla de sentimiento antipeninsular y de reflejo relativamente verosímil del protagonismo social del grupo” (Lojo, et al, 2008:22)

En efecto la notable presencia de la comunidad gallega en Argentina durante el primer tercio del siglo XX modificó la composición social de los lugares de asentamiento, en especial de las ciudades. El Segundo Censo Nacional de Población (1910) registró la presencia de 306.850 españoles en la capital argentina. Si damos por válido el supuesto de que más de la mitad de ellos eran gallegos, entenderemos el alcance de su presencia pública en la ciudad, pero daremos también en que, como apunta Lojo (2008), Buenos Aires era, a principios de siglo, el núcleo poblacional gallego más numeroso, a gran distancia de las ciudades ubicadas en territorio peninsular⁵. Desde esta perspectiva, no parece infundado señalar que la imagen de los gallegos generada desde Argentina tenía una repercusión capital en la configuración de su retrato a escala internacional.

Sin embargo, la preponderancia numérica de dicha comunidad no fue pareja a su consideración social.

“Colectividad étnica sin Estado pero dotada de una identidad y una cultura fuertemente diferenciada, su protagonismo en la construcción de la moderna sociedad argentina y su acusada presencia pública no se corresponden con el insuficiente lugar que la historiografía argentina le ha concedido, ni tampoco con el conocimiento parcial y distorsionado que aún ocupa en el saber colectivo de la sociedad de acogida” (Lojo et al, 2008: 21)

Frente a alemanes e ingleses, apreciados como colectivos civilizadores y fuente de progreso, el estereotipo del gallego y en menor medida el del italiano, estuvo siempre asociado al analfabetismo y la barbarie.

Tanto es así, que el propio Alberdi apostó en 1879 por la introducción de ciertas acotaciones a la aplicación de su propuesta demográfica.

⁴ Antonio Pérez-Prado encuentra en la extensión del gentilicio una negación consciente de la identidad gallega: “A veces esta abusiva españolización de los gallegos es parte del complejo fenómeno con lo que los simples niegan a lo galaico. Esta desgalleguización en sus momentos más agresivos dio lugar y da, todavía, a innumerables *aldraxes*, como le llaman en Galicia a insultos y denuestos, más o menos folclóricos. (Pérez-Prado, 1973: 164)

⁵La ciudad gallega más numerosa era, por aquel entonces, A Coruña, que en 1910 no superaba los 60.000 habitantes, según Lojo, M. et al (2008: 25)

“Gobernar es poblar, pero sin echar en olvido que poblar puede ser apear, embrutecer, esclavizar, según que la población trasplantada o inmigrada, en vez de ser civilizada, sea atrasada, pobre, corrompida. ¿Por qué extrañar que en este caso hubiese quien pensara que gobernar es, con más razón, despoblar?” (Alberdi, 1915:15)

El desarrollo y la asimilación de estereotipias negativas alrededor de ciertos grupos de emigrantes guarda, a mi entender, estricta relación con la necesidad de establecer cierto control organizacional en la convulsa sociedad resultante del proceso migratorio. En 1930, tras los años centrales del éxodo europeo, la republica austral había duplicado su población y se enfrentaba a una masa social disforme y multicultural en la que comenzaban a aparecer conflictos identitarios.⁶ En virtud de un orden social en pos de la hegemonía de la sociedad receptora, los colectivos de emigrantes más numerosos y menos favorecidos económicamente centraron buena parte de las críticas. Pero si bien es cierto que estas construcciones alteraron la imagen social de los grupos a los que representaban, también lo es que contenían ciertas dosis de realidad que favorecieron su credibilidad y perdurabilidad. Los gallegos emigrados a Argentina centraron sus asentamientos en el entorno urbano, fundamentalmente en ciudades industrializadas como Buenos Aires y Avellaneda. Muchos de ellos provenían de distintas zonas del rural gallego aunque no perteneciesen, contra lo que se cree, a los sectores más empobrecidos del campo, dado que costear el precio del pasaje hacia Argentina no estaba al alcance de todos bolsillos. El perfil mayoritario era el de hombres jóvenes, procedentes de la franja atlántica –de las tierras próximas a los focos de salida de emigrantes-, con cierto nivel de alfabetización y manifiesta preferencia por integrarse profesionalmente en el sector servicios y los trabajos domésticos. Esta opción ocupacional se explica por dos razones íntimamente ligadas entre sí: la necesidad de obtener con rapidez ingresos suficientes y el deseo de regresar al país de origen. En efecto, la mayor parte de los gallegos, al contrario que vascos y catalanes nunca se desprendieron del carácter provisional de la diáspora. El objetivo era volver a Galicia y reconstruir en su país un futuro mejor. Con el retorno siempre presente, desplegaron una importante labor asociacionista que permitió el desarrollo de numerosas actividades de carácter festivo pero también cultural y político. Los bailes de gallegos no eran sólo centros para el esparcimiento y la diversión sino el lugar para el florecimiento de la identidad colectiva de la comunidad residente en Argentina.

⁶ A decir de Paola V. Pereira: “La inmigración representaba un problema vinculado fundamentalmente con la identidad nacional, sobre todo, cuando la intelectualidad argentina ve con especial preocupación no sólo el escaso grado de integración de esas colectividades, sino fundamentalmente, el aumento de la conflictividad social en la que aparecen los inmigrantes sindicalizados como protagonistas de manera tal que, desde distintos poderes nacionales, se construye un discurso que liga claramente la agitación obrera y la presencia inmigratoria europea” (2009:191)

En esta labor ejercieron una gran influencia los intelectuales exiliados tras la 1ª República o la Guerra Civil Española. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Rafael Dieste, Luis Seoane o Lorenzo Varela, entre muchos otros, más o menos conocidos, contribuyeron enormemente a la riqueza cultural de la urbe porteña y sentaron desde el exterior las bases de la ‘Galicia Ideal’.

Sin embargo, la sociedad argentina no dio pábulo al conocimiento de esta “otra emigración”. Los medios de Buenos Aires prefirieron difundir la imagen de aquellos otros emigrantes, hacinados en los barcos durante la época más salvaje de la diáspora, aturdidos tras un largo viaje en dudosas condiciones sanitarias y abrumados por una enorme ciudad de idioma distinto con la que tuvieron que lidiar.

3.- Mucamas, tenderos y mozos: el gallego del estereotipo.

“Por lo general, no vemos primero y definimos después, sino al contrario. Frente a la gran confusión bulliciosa y radiante del mundo exterior, seleccionamos lo que nuestra cultura ya ha definido por nosotros de manera que tendemos a percibir lo que hemos elegido en forma de estereotipos culturales”. (Lippmann, 1922:82)

Teatro, literatura y prensa sentaron las bases de la estereotipia del gallego emigrante alrededor de ciertos tópicos que diversos teóricos consideran transmitidos por los emigrantes españoles⁷.

La novela y el género chico criollo, de gran popularidad en el siglo XIX, abrieron camino con una fórmula de representación que seguirán en el XX los medios masivos y que reconocía a los gallegos como

“los criados y criadas, los trabajadores en distintos rubros de servicio o en el comercio, sobre todo en la ciudad pero también en el campo, la gran mayoría de ellos señalados por rasgos típicos de honradez, laboriosidad, ingeniosidad y también torpeza” (Lojo et al, 2008:34)

Cabe destacar que, como apunta Marcelino Fernández Santiago (1995:99), la difusión de los sainetes no se limitó a su exhibición teatral, sino que serán profusamente reproducidos en publicaciones creadas ad hoc⁸ que potenciarán

⁷ Es el caso de Sempere (2002), Fernández Santiago (1995) y Lojo (2009): “La fuerza de lo negativo en el estereotipo es, con todo, demasiado intensa. Se remonta a la estigmatización que los trabajadores gallegos habían sufrido ya dentro de España y que siguió hostigándolos en sus destinos fuera de ella. Hasta el día de hoy, en que el contexto histórico ha cambiado de modo radical y en que ya no existen los inmigrantes a los que se asociaba el estereotipo, este continúa teniendo vigencia en algún lugar del imaginario.”

⁸ Cita Fernández Santiago algunas publicaciones: “La Escena.Revista Teatral, El Teatro Nacional, Bambalinas –Revista Teatral, El teatro universal, Argentores, y Selección Teatral”. (1995:99)

su alcance y supervivencia. De esta manera, personajes como *Ramona*, protagonista del sainete homónimo de Mario Bellini y descrita en el texto de 1931 como “grotesca mucama gallega”, contribuirán al asentamiento de un arquetipo femenino que será reproducido y confirmado a través de diferentes soportes en los años sucesivos. Coetánea a la anterior, otra *Ramona* (Fig. 1), la creada por el caricaturista gráfico Lino Palacio, y la versión audiovisual que Niní Marshall genera con su *Cándida*, no dejan de ser una revisión de esta propuesta.



Fig. 1 *Ramona*, de Lino Palacio

El retrato masculino del colectivo gallego está atestado de mucamos, mozos y pequeños comerciantes, fundamentalmente propietarios de almacenes y pulperías. Entre los ejemplos más populares y recientes, prueba fehaciente de la pervivencia y el alcance internacional del estereotipo, encontramos al Manolito Goreiro (Fig. 2) de “Quino”.



Fig. 2. Primera aparición de Manolito Goreiro en la historieta *Mafalda*, de Quino.

Como complemento a la caracterización psíquica del emigrante, siempre ligada a su ocupación profesional y, por tanto, a su posición en la estructura social argentina, el doctor Antonio Pérez-Prado ofrece una descripción física del icono gallego popularizada a través de las caricaturas en prensa:

“Los *gayegos*, sobre todo los gallegos de Galicia, eran guarros, cutres, resueltos- a veces-, brutos –siempre- y palurdos, aunque habilidosos en los pequeños negocios y lo suficientemente astutos. Non había razón para temerles. En las caracterizaciones y en los dibujos eran representados con un cabezón ‘cuadrado’- cúbico en realidad- y algo muy característico: una poblada mata de cejas tétricas, de sien a sien, como alero sobre ‘ojos moros’. Nunca bien afeitados y sobre sus vigorosos mentones una sobra punteada; el cabello, cerdas a modo de cepillo” (Pérez-Prado, 1993: 215)⁹

Aunque el texto de Pérez-Prado hace referencia a los personajes masculinos, la descripción puede ser aplicada a las féminas sin necesidad de efectuar esmeradas alteraciones. Si exceptuamos lo relativo a la barba, las gallegas de las caricaturas se ajustan a este retrato, y también lo harán sus versiones cinematográficas y televisivas.

Junto con los atributos mencionados, el modo de hablar de los gallegos es uno de los elementos centrales de la configuración de su imagen pública y la herramienta humorística capital tanto en los textos teatrales, como en las apariciones en prensa y las propuestas audiovisuales. Según remarca Fernández Santiago, la burla se aprovecha de “sus dificultades lingüísticas y gramaticales para hablar castellano, por lo que (las bromas) utilizan continuamente sus errores fonéticos y léxicos” (1995:99) En efecto, las interferencias con la lengua de origen, el gallego, y con los rasgos diferenciales de sus variedades dialectales (la gheada, el rotacismo, el seseo...) son constantes. Pero pese a ello, el gallego raramente es identificado como idioma legítimo y dicha interferencia se explica en términos de ignorancia. El analfabetismo con el que se caracteriza al colectivo es fuente inagotable de juegos lingüísticos y contrasentidos, chistes y situaciones ridículas que son especialmente explotadas en espacios radiales y películas.

Entre los factores que contribuyen a la verosimilitud del estereotipo se encuentra, sin duda, la inexistencia de representaciones alternativas. A pesar de la ya mencionada intensa actividad cultural desarrollada por parte del colectivo emigrante, son escasas las obras que registran la presencia de gallegos instruidos. Respecto de esta inusitada ‘invisibilidad’ propone María Rosa Lojo la siguiente lectura:

“Una reflexión sobre la ‘doxa’ elaborada acerca de los gallegos y la jerarquía axiológica popularmente asignada a los inmigrantes según su proveniencia étnica, permite de algún modo explicar por qué resulta tan difícil (como un pecado contra la verosimilitud) introducir en la literatura imágenes de gallegos cultivados, artistas, pensadores” (Lojo et. al., 2008:35)

En palabras de Lippmann:

⁹ El texto original de Pérez-Prado fue escrito en lengua gallega. La traducción es de la autora.

“Las influencias más sutiles y dominantes son las que logran crear y mantener repertorios de estereotipos. Por una parte oímos hablar del mundo antes de verlo y, por otra, imaginamos la mayor parte de las cosas antes de experimentarlas. Como resultado, todas esas ideas preconcebidas gobernarán casi por completo nuestro proceso íntegro de percepción, a menos que la educación nos haga plenamente conscientes de ello”. (Lippmann, 1922: 87-88)

Es así como ante la inexistencia de propuestas divergentes y dada la carencia de instrumentos para la reinterpretación del discurso, el icono se instala en el imaginario colectivo de porteños y gallegos. En virtud de una mejor consideración social, serán muchos los ‘gaytas’¹⁰ que traten de eliminar las evidencias de su origen en el esfuerzo por convertirse en un ‘compadrito’ más.

4.Y de repente, Niní

Antes de la llegada del cine sonoro, la radio inunda las casas porteñas con noticiarios, seriales y concursos de canto.

“La humilde radio a galena es un puente entre la esperanza y la desilusión para los sectores de bajos recursos. Existe avidez tanto por la información como por el entretenimiento. (...) La radio elabora una nueva propuesta para las masas, para el pueblo. Este nuevo medio se parece a las revistas, al diario o al libro de ediciones baratas” (Contreras, 2003:49)

En los años 30, el éxito del medio convierte a locutores y protagonistas de novelas radiales en cotizadas estrellas cuya contratación en exclusiva es disputada por las principales emisoras. Juan Carlos Thorry, Luis Sandrini, Óscar Casco, Pepe Iglesias “El zorro”, Augusto Codecá, Susy Kent, Carmen Valdés, Libertad Lamarque e incluso Eva Duarte, serán algunos de los nombres del radioteatro argentino, el género dramático por excelencia antes de la llegada de la televisión.

En 1935, una de estas radionovelas “El chalet de Pipita”, permite a Niní Marshall debutar como actriz en Radio Municipal y dar a conocer al personaje *Cándida*. No es su primera incursión en los medios. Marina Esther Traverso, nombre real de la actriz comienza su andadura profesional en la revista *La novela semanal*, como redactora de artículos promocionales de diversos aparatos domésticos en páginas financiadas por General Electric. Posteriormente, uno de los semanarios más importantes del momento, *Sintonía*, le encarga una sección dedicada a la crítica de espectáculos y eventos. Bajo el seudónimo de Mitzy, Marina Traverso ofrece en su columna “Alfilerazos” sagaces observaciones teñidas de un punzante humor. El escritor

¹⁰ Apelativo con el que se aludía frecuentemente a los gallegos.

Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

Raúl Echelet, autor de una de las biografías más completas sobre la artista, recoge algunos ejemplos:

“Comprendemos señorita cancionista
que la atormente a usted la traición de su amado,
que la desespere el cotorro abandonado,
que la apene la muerte de su viejita,
que la aflija la guerra que le llevó el hijo a su vecina, pero
¿Qué culpa tenemos nosotros para que se nos haga depositarios
de todo su dolor, desahogándose en gritos ante el micrófono?”

Mitzi, “Alfilerazos” *Sintonía*, 28 de octubre de 1933

(Echelet, 2004: 24)

Curiosamente, Marina Traverso accede a la radio en calidad de cancionista internacional tras participar en un concurso musical. Adopta el nombre de Ivonne D’Arcy y es contratada por varias emisoras- Radio Cultura, Radio Belgrano, Radio Spléndid...- para la interpretación de temas en distintos idiomas. Con el objetivo de atraer la atención de los críticos intenta un nuevo cambio de nombre. Éste será el definitivo: Niní Marshall. A medida que afianza su puesto en la profesión, comienza a establecer en el medio su círculo de amistades. Entre charlas y bromas, Niní divierte a sus compañeros con la imitación de la criada gallega que había ayudado a su cuidado cuando era niña, Francisca Pérez¹¹. Una de estas imitaciones llega a oídos de Josefina Cano Raverot, ‘Pipita’ que le ofrece participar en el programa. Es así, según cuenta la propia Niní, como nace *Cándida*.

“-La he escuchado haciendo de gallega y me parece muy graciosa.

-¿Le parece señorita? Son cosas que una hace para divertirse. En realidad soy cantante internacional, agregué con algo de soberbia.

-También la he escuchado Me respondió.” (Echelet , 2004:35)

Las dotes imitatorias de Niní no son recientes. Desde niña disfruta jugando a hacer teatrillos con los chiquillos del barrio y durante su infancia y adolescencia compone una serie de personajes con diferentes acentos y caracterizaciones. La comicidad de la *Cándida* radiofónica se sostiene, fundamentalmente, en su manera de hablar (incorrecciones constantes, interferencias con el gallego,

¹¹ Pese a las reiteradas alusiones al origen gallego de la criada, Francisca Pérez era de León, concretamente del pueblo berciano de Mataluenga. Non es de extrañas sin embargo que, tal y como sugiere Pérez-Prado sus lenguaje y modo de comportarse fuesen similares a los de una gallega. Niní manifestará en repetidas ocasiones que el personaje de Cándida era un homenaje a su querida criada.

curvas tonales exageradas, un volumen excesivo...) y en juegos de palabras y dobles sentidos motivados por la ignorancia del personaje. Para aligerar las entrevistas que 'Pipita' mantiene en su chalet con los escritores, artistas e intelectuales del momento, *Cándida* irrumpe con intervenciones burlonas y promociones de artículos relacionados con el consumo doméstico. La fórmula triunfa y un destacado comercial de jabones, Roberto Llauró, le consigue a Niní un espacio en Radio El Mundo, emisora que consagra al personaje. Niní escribe sus propios libretos y diseña personajes nuevos. Nace, en 1937, *Catita Pizzafrola Langanuzo*, una de esas "chicas que trabajan en el comercio y vivían en los conventillos de Buenos Aires. Esperaban a Thorry¹² en la salida de la función para pedirle 'utógrafos'. Es que Thorry era un galán" Contreras (2003: 59).

Catita repite el éxito de *Cándida* y es este personaje el que ofrece a Niní la posibilidad de dar el salto al cine. En 1938, bajo la dirección de Manuel Romero, Niní rueda y estrena su primera película "*Mujeres que trabajan*".

La industria cinematográfica argentina atraviesa en esa época un período de esplendor caracterizado por la profusión de temas populares en clave cómica y la preeminencia de los actores respecto a directores y productores. Como acontecía en la radio, los principales estudios Argentina Sono Film, Lumiton y EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), compiten por la contratación de sus estrellas. Niní, no tarda en entrar en ese juego. Bajo el auspicio de Lumiton y con el personaje de *Catita*, la actriz filma tres películas entre 1938 y 1940. Durante su realización, Lumiton y EFA llegan a un acuerdo que permite a Niní Marshall trabajar para la segunda con otro personaje. *Cándida* llega al cine en 1939.

La adaptación cinematográfica de la mucama gallega recupera la caracterización sonora que la había hecho popular en la radio e incorpora una esmerada comicidad física basada en la gestualidad de la actriz, sus modos de andar y su vestimenta. EFA apuesta fuerte por Niní. La pone bajo la dirección del realizador estrella del estudio, el bilbaíno Luis Bayón Herrera, y la somete a un intenso ritmo de rodaje: en tres años, otras tantas películas. *Los celos de Cándida* (1940) y *Cándida Millonaria* (1941) prolongan el éxito del primero de sus films.

Simultáneamente, la actriz rueda con Lumiton varias películas en las que interpreta a *Catita*. *Divorcio en Montevideo* (1939) y *Casamiento en Buenos Aires* (1940) engrosan su lista de títulos.

Los cumplidos se suceden. Niní es denominada la "payasa del siglo", "Chaplin con poyera"... La crítica la adora y la profesión también. Uno de sus compañeros en *Los celos de Cándida*, el actor Jorge Luz, dice de ella: "La aparición de *Cándida* entre los personajes de humor argentino marcó una diferencia: No era igual a otras gallegas. Era una gallega exacta" (Echelet, 2004:49). Llueven alusiones a la verosimilitud del personaje, a su riqueza psicológica, al acierto de la parodia.

¹² Hace referencia a Juan Carlos Thorry, actor y compañero de Niní Marshall en Radio El Mundo. Thorry será uno de los protagonistas de la versión cinematográfica de *Cándida*.

Apenas un episodio empaña este cuadro de opinión favorable. En el estreno de *Cándida Millonaria*, el 17 de septiembre de 1941, en el Teatro Monumental de Buenos Aires, un sector de la colectividad gallega manifiestamente contrario al estereotipo ofrecido en las películas de Cándida, organiza un acto de protesta formal y reparte panfletos en los que denuncia la ridiculización de las gallegas.

Paola Viviana Pereira (2007) alude a documentos anteriores como manifiesto del desagrado de los gallegos ante sus representaciones radiofónicas¹³.

La argumentación que Niní esgrime antes dichas críticas se sostiene, según recoge Mariano Mestman (2005:46), en la preponderancia de los atributos positivos de sus personajes (su bondad, su ternura, su honradez), sobre sus defectos. La frágil posición social de sus detractores permite que Niní prosiga con su abultada producción fílmica, incrementando incluso su catálogo de personajes y caracterizaciones¹⁴.

Tras el Golpe de Estado de 1943, se crea en Buenos Aires el Consejo Superior de las Transmisiones Radiotelefónicas. Con el objetivo de velar por la pureza idiomática de la lengua patria, el consejo aprueba una serie de resoluciones prohibitivas que se traducen en censura a autores y medios. Niní no pasa la criba. Según Echelet (2004:148): “Aceptan que Cándida, Belarmina y Doña Pola son irreprochables, su decir remite a una cultura, a un modo de ser, pero Catita no aprueba el examen“. Cercenadas sus posibilidades profesionales, la actriz se exilia a México ese mismo año y desde allí continuará con su carrera.

Autores como Marily Contreras atribuyen la censura a un desencuentro de Niní Marshall con los Perón.:

“-Dice el señor Juan Duarte que se acuerde cuando en una fiesta de pitucos, vestida de prostituta, imitó a señora Eva Perón.

-¿Cuándo? ¡Jamás hice eso!. ¡Es mentira es mentira!”

(Contreras, 2002: 94)

Sea cual sea la historia verídica, el exilio no merma su actividad artística y gracias a su forzada emigración, sus personajes pasan a ser conocidos en otros países. *Una gallega en México* (1949) *Una gallega baila mambo* (1950) *Los enredos de una gallega* (1951) *Una gallega la Habana* (1955) son algunos títulos de esa época.

¹³ En concreto un artículo de mayo de 1939 con el título “*En la Audición de la casa Llauro, transmitida por LR1 Radio El Mundo, vuelve a ser objeto de burla la colectividad gallega*” y otro de junio del mismo año bajo el título “*‘Cándida’ pretende justificar la burla a nuestra colectividad mediante un anónimo*”. Ambos firmados por la Federación de Sociedades Gallegas y publicados en el semanario *Galicia*.

¹⁴ A *Cándida* y *Catita* se suman la judía Doña Pola, la vasca Mónica Bedoya, la niña Jovita, Belarmina Cueiro, Gladys Minerva Pedantoni y muchos otros.

Tras su retorno a Argentina en 1956, Niní Marshall seguirá protagonizando películas y gozará, incluso, de una etapa crepuscular en televisión. Su trayectoria profesional y el cariño que le profesa el público, la sitúan entre las actrices más importantes de la historia del cine argentino.

5.- La mucama *Cándida*.

“-Cándida: ¿De manera que yo soy la mucama que les conviene a ustedes? Bueno, ahora falta ver si ustedes son los patrones que me convienen a mí.”

Santa Cándida (Luis C. Amadori ,1945)

A pesar de que el presente texto alude a varios de los filmes que Niní Marshall rodó con *Cándida* como protagonista¹⁵, el análisis se centra en sus tres primeras películas, *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940) y *Cándida Millonaria* (1941), todas con el sello de EFA y bajo la dirección de Luis Bayón Herrera. El hecho de que los tres filmes hayan sido dirigidos por el mismo realizador y financiados por el mismo estudio, los dota de una coherencia discursiva que no se da en el resto de producciones. Además, esta trilogía inicial resulta especialmente interesante en tanto que sirve de presentación del personaje, ejemplifica en diferentes formas el encuentro entre culturas y nos permite hacer un seguimiento de la incipiente evolución de mucama.

Cándida (1939) comienza con la llegada a Buenos Aires de su protagonista. Rápidamente identificamos su procedencia. Ataviada a la manera tradicional gallega- mandil, pañuelo, refajos y larga trenza-, desciende del barco al son de la gaita para presentarse ante el control de emigrados.

“-Revisor: ¿Y usted que viene hacer al país?

-Cándida: ¿Yo? A ganar cuarenta pesos, casa y comida.

-Revisor: ¿Nada más?

-Cándida: Salida, los domingos y...

-Revisor: Está bien, está bien. Pase a reconocimiento médico.

Cándida (Bayón Herrera, 1939)

Tras el obligado paso por el *Hotel de Inmigrantes*¹⁶ consigue su primera ocupación como asistente doméstica de un abogado (Juan Carlos Thorry) cuya

¹⁵ En total serán diez títulos: *Cándida* (Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Cándida Millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *Cándida, la mujer del año* (Santos Discépolo, 1943), *Santa Cándida* (Amadori, 1945), *Una gallega en México* (Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Cardona, 1955) y *Cleopatra era Cándida* (1964)

¹⁶ El edificio que hoy alberga el Museo de la Inmigración fue complejo creado a principios del siglo XX para el alojamiento, la atención y la colocación de los inmigrantes que arribaban a Buenos Aires.

mujer está a punto de morir y que requiere una persona “de confianza” para el cuidado de los niños.

El choque cultural es inmediato. Los planos previos a la llegada a la casa nos muestran- sin perder un ápice de comedia- a una Cándida asustada, aturdida por los ruidos y la inmensidad de la gran urbe bonaerense.

El retrato estereotipado del sainete criollo revive en el personaje. Cándida Loureiro Ramallada es ignorante, torpe y deslenguada; trabajadora, honrada creyente y servil. Su modo de presentarse es una fórmula ensayada. A la pregunta ‘¿Su nombre?’ responderán siempre: “Cándida Loureiro Ramallada, para servirle con mucho gusto y fina voluntad”.



(Fig 3 y 4. Primeras imágenes de Cándida)

La zafiedad e ignorancia del personaje aparecen retiradamente en los diálogos y son continuas las alusiones a sus orígenes rurales.

El proceso de adaptación a la sociedad receptora se produce poco a poco y siempre con la ayuda de otros gallegos emigrados, en directa alusión a las redes de integración de los recién llegados. Por ello Jesús (Augusto Codecá), el mozo del almacén al que Cándida hace las comandas, trata de enseñarla a hablar a la porteña (a hablar bien) y corrige cada una de las palabras que la mucama emplea en sus pedidos. Esta escena, en la que los dos actores despliegan grandes dotes imitatorias y constantes juegos lingüísticos, nos enfrenta por vez primera con la versión masculina del icono emigrante: un mozo de almacén, que trabaja a destajo para conseguir dinero y montar su propio negocio y se muestra bien orgulloso de su forzada argentinidad.

“- Cándida: Ah, y el señor encarghome un quilo de pasto, digho... de hierbas. Han de ser pr'alghún animal.

- Jesús: No... yerbas pra matear

- Cándida: ¿Pra matar?. ¿Velenosas, entonces?

- Jesús: Ca, yerbas pr'al mate. Es el vicio que tenemos los americanos.”

Cándida (Bayón Herrera, 1939)

Pertenece Jesús a la categoría de emigrante que Fernández Santiago (1995:108) define como “gallego descastado, que oculta su origen para favorecer su integración en la nueva sociedad”. En efecto, fueron muchos los gallegos que interiorizaron la imagen estereotipada de su cultura y procuraron huir de ella para evitar la discriminación social. En algunos casos, como es el de este personaje, sus fracasados intentos serán aprovechados para mayor hilaridad del público.

Por otra parte, la relación que se establece entre Cándida y Jesús responde también al tópico. Aunque los personajes no parecen tener más en común que su procedencia, eso los vincula irremediablemente. En sus “salidas de los domingos” acuden juntos a los bailes de gallegos y terminan por hacerse novios.

También el carácter ingenuo y bondadoso de los personajes se hace constar en la trama. Cuando el patrón corre el riesgo de ir a la cárcel por no poder hacer frente a un préstamo contraído para paliar los dispendios de su nueva esposa, los gallegos empeñan sus ahorros en el pago la deuda sin dar cuentas de su buena acción. El acto de generosidad es premiado: el abogado descubre su hazaña por mediación de un colega y devuelve a Cándida y Jesús el doble de lo aportado. El final feliz se completa con el casamiento de la pareja.

En continuidad narrativa con la primera entrega de la trilogía, *Los celos de Cándida (1940)* comienza con el viaje de los recién casados a Mar del Plata para pasar la luna de miel. Tras hacer fortuna en la ruleta, invierten sus ahorros en la compra de una pensión, que se convierte en su negocio. Entre los inquilinos, se encuentra una cantante italiana que requiere las atenciones de Jesús y despierta los celos de Cándida. Con la ayuda del resto de residentes, la mucama, ahora metida a patrona pero igualmente servil, trama un plan. Se hace pasar por estrella de la radio, apelas a los celos del marido y vuelve a hacerse con su cariño. De nuevo un final feliz: en los últimos planos de la película Cándida anuncia a Jesús que está esperando un bebé.

Los motivos cómicos redundan en la caracterización visual y sonora de los protagonistas pero recurren también al extrañamiento, a la contraposición entre los modos y costumbres gallegos con los del resto de personajes del filme. En una escena inicial, Cándida y Jesús acuden a la playa, y lo hacen ataviados con trajes de baño propios de principios de siglo, despertando la hilaridad de los bañistas. Las vestimentas de los otros, adecuada a la época, resultan, a ojos de la pareja, especialmente de Cándida, igualmente ridículas.

Otro de los tópicos más comunes es registrado en esta escena. El bañador que Cándida luce en la playa fue cedido por su anterior patrona que, a su vez, lo heredó de su abuela. Pese a lo estafalario del atuendo, Cándida no duda en usarlo por saberlo nuevo. De esta manera, topamos con otra de las cualidades comunes en el gallego del sainete: la racanería.

Esta segunda película es especialmente interesante para el estudio de la representación visual de la alteridad cultural, en tanto que nos muestra a Cándida en contacto con inmigrantes de diversas procedencias.

Ya en el tren que les lleva a Mar de Plata, la pareja entabla amistad con un emigrado mayor, Juan Prolijo (Jorge Luz), un comediante madrileño venido a menos que se ofrece para guiarlos y acompañarlos en el viaje. En seguida reconocemos la figura del pillo castellano. Aunque de buen corazón, Don Juan es charlatán y zalamero, coqueto y adulador. Hábil en el discurso, embauca a la pareja protagonista y consigue que satisfagan sus requerimientos: un poco de dinero, una habitación... Cándida y Jesús siempre estarán para ayudarle.

El vagón es compartido también con una modelo lituana, rubia y esbelta, que se nos presenta como personaje opuesto a la protagonista. Una chica a la moda e independiente, que viaja sola para acudir a su nuevo trabajo.

Otro de los emigrantes que transitan el film es Elvira (Aida Luz) cantante italiana que acapara las atenciones de Jesús. Hermosa, pasional y frívola, en sus intervenciones alterna el español con numerosas expresiones de su lengua natal.

El cuadro de oposiciones se completa con los argentinos ocupantes de la casa. Pintores y artistas, mucho más instruidos que su patrona tratan inicialmente de aprovecharse de ella hasta que acaban rendidos ante su bondad.

El tema central de la tercera parte de esta trilogía, Cándida Millonaria (1941), es el ascenso social.

Curiosamente, el filme no mantiene el hilo narrativo de las películas anteriores. No hay señales de Jesús y nada sabemos de la pensión que era propiedad de Cándida. La sinopsis, sin embargo, reviste una estructura similar. Una vez más, la gallega se incorpora al servicio de una familia de posibles. En este caso el patrón, también viudo, es un emigrante gallego enriquecido tras años de duro y honrado trabajo. Desatendido por su moderna y argentinísima hija, Don Marcial (Alberto Bello) es un hombre rico y solo que se enternece con los modos “gallegos” de Cándida. Su común procedencia los vincula a pesar de sus diferencias sociales y explica que, pese a la oposición de su hija, Cándida y Marcial se casen. Una nueva muestra de la bondad infinita de la mucama le granjeará el afecto de todos aquellos que la cuestionaban y permitirá que la película concluya con el esperado final feliz: una vez más, Cándida nos anuncia que va a ser madre.

El film trae a colación la imagen del emigrante exitoso, ya establecido y adinerado que se hace un sitio en la sociedad porteña en tanto que nuevo rico. Si bien Don Marcial no es instruido, su adecuación a la sociedad receptora es muy superior a la de Cándida (el acento suave, el vocabulario correcto, la ropa a la moda) y su dinero le granjea el respeto de los que lo rodean.

La hija del rico gallego, Ana María (Lucy Galián) responde al perfil de la mujer argentina burguesa y es la primera en despreciar los orígenes de Cándida. Pese a ser descendiente de gallegos, se opone frontalmente al matrimonio de Don Marcial con la “palurda aprovechadora”. No cejará en su empeño hasta que Cándida, en un nuevo alarde de generosidad, la rescate de un embrollo económico que hacía peligrar su matrimonio.

Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

El cuadro de personajes se completa con dos figuras corales. En primer lugar, los criados de la casa que asisten con desagrado al rápido ascenso social de la mucama. Sin duda el sector más crítico con el cambio de posición de Cándida, el personal del servicio no acepta que aquélla a la que tenían por inferior, pase a estar en una posición de mando:

“-Chófer: Usted comprende, como hemos sido compañeros y... a mi la verdad me da un poco de vergüenza tener que abrirle la puerta del auto.

-Ana María: A la que tenía que darle vergüenza es a ella.

-Chófer: ¿Verdad, señora?

Cándida Millonaria (Bayón Herrera, 1941)

En segundo lugar, los miembros de la alta sociedad, amigos de la familia, que reciben a los novios en el coctel de bienvenida tras el viaje de bodas. No tardan en hacerse oír sus opiniones preconcebidas:

“-Invitada: Le das un abrazo a la gallega, aguantas la respiración por si huele a cebolla y asunto concluido”.

Cándida Millonaria (Bayón Herrera, 1941)

Todos aguardan de Cándida una ostentación de su recién adquirido estatus económico. La imaginan llegar cargada de las alhajas que, suponen, Marcial le habrá regalado durante el viaje. Así que cuando, con sorpresa, descubren que Cándida no las lleva, en seguida atribuyen la ausencia de las mismas a argumentos que ya eran típicos en el sainete: la racanería del marido- primero- y la avaricia de la mucama-después-.

En cuanto a la caracterización de *Cándida* en esta nueva entrega, cabe destacar que, si bien es cierto que mantiene las claves descriptivas presentes en toda la saga, manifiesta pequeñas variaciones. Quizá fruto de su progresiva argentinización, quizá resultado de su estatus, Cándida se muestra diferente: sus expresiones son menos exageradas, el volumen de su voz más contenido, la higiene ha sido restituida y el cuidado de su aspecto es mucho más evidente.

Con todo, esta Cándida reformada no va a tener continuidad. Apenas una película mantiene la evolución. *Cándida, la mujer del año* de 1943, resulta un fracaso en taquilla pese al respaldo de un gran sello como Argentina Sono Film y la dirección del reputado Enrique Santos Discépolo. La siguiente entrega, *Santa Cándida* (1945), obra del mismo estudio y con la dirección de Luis César Amadori recupera el estereotipo original. La gran audiencia de su estreno y de las proyecciones posteriores mostró el aplauso del público a la vuelta de la mucama.

Referencias bibliográficas

Alberdi, J.B. (1915): *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. (Ed. Francisco Cruz) Buenos Aires: La cultura argentina. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bases-y-puntos-de-partida-para-la-organizacion-politica-de-la-republica-argentina--0/>

Contreras, M. (2003): *Niní Marshall, el humor como refugio*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Echelet, R. (2004): *Niní Marshall (La biografía)*. Buenos Aires: La Crujía.

Fernández Santiago, M (2005): “Unha aproximación á consideración social dos inmigrantes galegos en Arxentina”. *Grial*, nº.125 pp. 95-114.

Galán, E. (2006): “Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva” en ECO-PÓS v.9 nº 1 pp 58-81. Brasil: Universidad Federal de Río de Janeiro. Disponible en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9475/5/galan_personajes_ECOPOS_2006.pdf

Lippmann, W (1922): *La opinión pública*. Madrid: Langre. (ed. 2003)

Lojo, M. R.; Guidotti de Sánchez, M.; Farías, R. (2008): *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Lojo, M. R. (2009): “La Argentina gallega: Más allá de los estereotipos”. *Gamma*, XXII, 48 (2011), pp. 286-297. Disponible en: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/810/956#_ftn1

Mestmann, M. (2005): “Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo”. *Secuencias*, Revista de Historia del Cine, núm. 22, pp. 27-47.

Pereira, P. (2009): “Lenguas en contacto, el caso Cándida de Niní Marshall”, en VV AA, en *Discursos, lengua, imágenes, la cultura gallega en paradigmas plurales* (Ed. Graciana Vázquez Villanueva. Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras ; [Santiago de Compostela] : Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística.

Pereira, P. (2007): “Cartas sin respuesta: intervenciones de gallegos a propósito de Cándida de Niní Marshall”. Ponencia presentada en el VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Rosario. 7 al 10 de noviembre de 2007

Pérez-Prado, A. (1993): “Imaxes da discriminación” .*Grial*, T. 31, nº 118 pp. 212-221.

Pérez-Prado, A. (1973): *Los gallegos y Buenos Aires* . Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

Sempere, I. (2002): “Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino”, en VV AA, *Universitas. Homenaje a Antonio Erias Roel*. (Eds. Camilo Fernández Cortizo, Domingo L. González Lopo, Enrique Martínez Rodríguez). Tomo 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

Referencias filmográficas

Cándida (1939)

Los celos de Cándida (1940)

Cándida Millonaria (1941)

Cándida, la mujer de año (1943)

Santa Cándida (1945)

Una gallega en México (1949)

Una gallega baila mambo (1950)

Los enredos de una gallega (1951)

Una gallega en La Habana (1955)

Cleopatra era Cándida (1964)