

# MUCAMAS DE CAMA ADENTRO: REPRESENTACIONES DEL ADENTRO/AFUERA Y LAS POSIBILIDADES DE ASCENSO SOCIAL EN LA ERA DORADA DEL CINE ARGENTINO

Marta Pérez Pereiro

Universidad de Santiago de Compostela

E-mail: [marta.perez.pereiro@usc.es](mailto:marta.perez.pereiro@usc.es)

## RESUMEN

El artículo analiza las representaciones de las criadas de cama adentro, habitantes de la casa burguesa, en el cine argentino de las décadas de 1930 y 1940. A través de dos comedias costumbristas, *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) y *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941), junto con otras dos de corte más sofisticado, *Isabelita* (Manuel Romero, 1941) y *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943), se exploran las relaciones de sus protagonistas con el resto de los miembros de la casa, así como sus interacciones en la puesta en escena para descubrir cómo funciona la posición adentro/afuera dentro del núcleo doméstico. También se analiza la resolución de los conflictos planteados en las tramas con la intención de entender si se plantea la posibilidad de transformación y movilidad social de las criadas, que se retratan, en toda la muestra, de forma estereotipada y contradictoria.

PALABRAS CLAVE: cine, representación, criadas, puesta en escena, cine argentino.

LIVE-IN MAIDS: REPRESENTATIONS OF THE INSIDE/OUTSIDE AND THE UPWARD MOBILITY IN THE GOLDEN AGE OF THE ARGENTINIAN CINEMA

## ABSTRACT

The article analyzes the representations of bedside maids, inhabitants of the bourgeois house, in the Argentinian cinema of the 1930s and 1940s. Through comedies of manners such as *Cándida* (Luis Bayón Herrera 1939) and *Cándida Millonaria* (Luis Bayón Herrera 1941), and the more sophisticated films *Isabelita* (Manuel Romero 1940) and *Eclipse de Sol* (Luis Saslavsky 1943), the relationships of their protagonists with the rest of the members of the house are explored, as well as their interactions in the staging scene to discover how the inside/outside position works within the domestic nucleus. On the other hand, with the intention of understanding the possibility of social mobility for the maids in these films, we also analyzed the resolutions to the conflicts raised in the plots and the result for them, who are portrayed in a stereotypical and contradictory manner.

KEYWORDS: cinema, representation, bedside maids, mise-en-scène, Argentinian cinema.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.05>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 75-94; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



## 0. INTRODUCCIÓN

Al definir el conjunto de operaciones que realiza la teoría feminista para analizar el cine como medio, así como sus metodologías y objetivos, Annette Kuhn enunciaba una de las ideas más replicadas en los estudios sobre la imagen, «la de ser sensibles a lo que a menudo pasa inadvertido, a lo que se toma por natural, a lo que se da por supuesto en una sociedad sexista» (1991, 86). Uno de los temas de análisis más fecundos ha sido el cine del período clásico de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940, durante las cuales las películas de los grandes estudios marcaron el estilo visual y los esquemas narrativos que se fueron progresivamente adaptando a las distintas industrias nacionales.

La teoría y la crítica feministas se esforzaron en analizar aspectos que «consisten no solo en presencias —las formas explícitas en que representan a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas—, sino también en las ausencias —las formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas» (*ibid.* p. 87). Así, los primeros estudios feministas se ocuparon de detectar la presencia/ausencia de determinadas representaciones de las mujeres en la pantalla (Rosen 1973; Haskell 1975), pero también de la idea de la posibilidad de la infiltración feminista en estos relatos a modo de contracine (Johnston 1973) o la condición de la mujer como objeto de la mirada (*to-be-looked-at-ness*) (Mulvey 1975). Lecturas posteriores de estos trabajos pioneros sobre imagen profundizarán en la idea de la «función política al servicio de la dominación cultural» (De Lauretis 1992, 45) del cine clásico, que se conforma, asimismo, como un objeto de estudio históricamente situado.

El cine narrativo y popular del período clásico se presenta como un espacio privilegiado para el estudio de personajes femeninos que, más allá de su invisibilidad por el hecho de ser mujeres, se muestran como sujetos traspasados por múltiples capas de exclusión. Si los personajes de las criadas aparecen en estos relatos como figuras instrumentales que permiten el avance de la historia principal, una historia de amor romántico heterosexual, y juegan un papel secundario en una trama que suele implicar un romance con otro miembro del servicio (Bordwell 1988), su mera presencia es en sí misma un desafío al decoro en la medida en que «un buen sirviente es un sirviente invisible» (Rossi y Campanella 2018, 17). Esta presencia confirma la intuición de De Lauretis, que entendía que las imágenes se constituyen como «productoras (potenciales) de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos» (1992, 66).

En el cine argentino de estas décadas, que comenzaba su desarrollo industrial y se convirtió en su era dorada (Autran 2012; Roca Baamonde 2018), encontramos figuras singulares de criadas que, si bien no siempre en papeles protagonistas, adquieren un peso significativo en los melodramas y comedias. El cine de directores como Luis Bayón Herrera y Manuel Romero se llenó de enredos protagonizados por criadas de «cama adentro», es decir, internas, habitantes de las profundidades de la casa burguesa. Los espacios «adentro» han sido representados tanto en el cine como en la televisión en productos de especial éxito: los áticos de las casas británicas (*Upstairs, Downstairs* [Arriba y abajo], ITV, 1971-1975; *Gosford Park*, Robert Altman,



2001; *Downton Abbey*, ITV, 2010-2015), los pisos nobles parisinos (*Les femmes du 6e étage* [*Las chicas de la sexta planta*], Philippe Le Guay, 2011) o los cuartos ubicados en el área dedicada a los trabajos de producción y conservación domésticos (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001; *Cama adentro*, Jorge Gaggero, 2004; *La nana*, Sebastián Silva, 2009; *A cicatriz branca*, Margarita Ledo, 2012).

La historia de la espacialidad del servicio doméstico se ha asociado fundamentalmente al esquema de la casa victoriana británica, «diseñada para acomodar bajo el mismo techo a dos clases sociales separadas» (Dawes 2022, 103). En ella se establecía una jerarquía por pisos que desplazaba a los sirvientes a los superiores, desde los que descendían cada interminable jornada por un tramo de escaleras distinto del de los señores de la casa. Sin embargo, el otro régimen espacial, el que tiene que ver con el adentro/afuera, también formaba parte de esta organización doméstica, en la medida en la que el servicio cohabitaba con sus empleadores y, a pesar de ser libre de marcharse de la casa, dependía del permiso de estos para encontrar otro trabajo (*ibid.* 2022) o incluso para poder formar una familia propia. El «adentro» adquiere, pues, especial potencia debido a la convivencia con los propietarios de la casa. Como indican Rossi y Campanella, la criada es como de la familia, «donde el énfasis se desplaza de la familia al *cómo*, para no dejar de subrayar que en realidad no es de la familia» (Rossi y Campanella 2018, 16).

Las criadas, en tanto que sujetas al régimen espacial del patriarcado que organiza los espacios públicos y privados según el sistema sexo-género, no solo sufren en sus cuerpos las tensiones propias de su género, sino que están sometidas a una segunda territorialización, en la medida en que son parte de la casa, de una casa que no es suya, pero en la que se les presta un espacio para vivir. Así, si, tal y como explica Lucía Guerra, «(...) el cuerpo es solo el eje físico y concreto que reafirma las estructuras de poder» (2022, 12), en el de las criadas se producen las tensiones propias de la organización de la casa burguesa, pues son, a la vez, espacio de producción y espacio de reproducción, asociado a lo doméstico. Como defiende Rendell (2000), la división binaria de estas dos esferas, la productiva, asociada a lo masculino, y la reproductiva, ligada a lo femenino como forma de subordinación, ha sido especialmente influyente, pero problemática. Lo es más para el caso de las criadas, cuya posición liminar hace difícil que se adscriban de forma unívoca a uno de estos dos espacios, excluyendo el otro. Como un gato de Schrödinger social, la criada no pertenece a la casa y, al mismo tiempo, se conforma como uno de los bienes inventariables de su patrimonio.

Desde la filosofía, el contraste entre el adentro y afuera se constituye, en palabras de Bachelard, como «una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos» (2016, 250). Propone, por tanto, que se interprete esta tensión espacial más allá de una oposición binaria, invita a considerar «innumerables matices» (*ibid.*, 255) y propone la metáfora de la puerta como «un cosmos de lo entreabierto» (*ibid.*, 261). Estas puertas que han de traspasar las criadas para pasar de un lado a otro de la casa son «metáforas espaciales» (Rendell 2000, 107) en la medida en que sirven para definir la «construcción de la identidad, conceptual y materialmente, en lo abstracto y en lo concreto» (*ibid.*, 107).



El adentro/afuera puede funcionar, por tanto, como un eje, como una disyuntiva no excluyente que configura el mapa social de la casa burguesa, sobre el que se asienta la puesta en escena de los filmes en los que sus interiores constituyen el centro del espacio diegético. Por eso, la idea del constante transitar de las criadas entre sus dos regímenes espaciales, el de los señores y los subalternos, parece más fecunda que una simple asociación con la domesticidad y la exclusión a los espacios en los que esta se desarrolla.

## 1. LAS CRIADAS EN LA ERA DORADA DEL CINE ARGENTINO

La producción de películas en las que la criada adquiere un papel protagonista en estas décadas parece, en primera instancia, un desafío al relato convencional de melodramas y comedias de la época, pero sirve, en realidad, a un par de propósitos: por una parte, convocar a un público popular, constituido en buena medida por esos emigrantes que llegaron en las primeras décadas del xx, que puede sentirse identificado con estos retratos subalternos. Tal y como indica Maranghello, «el afianzamiento del sonoro permitió a las amplias capas populares frecuentar un espejo donde mirarse y del cual aprender nuevas pautas culturales» (2005, 69). El cine, tal y como sostiene Monsiváis (2000), transforma la idea de lo popular al erradicar la negatividad del concepto de Pueblo, que se retrata a través de «comunidades sin futuro, pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos» (2000, 25).

Por otra parte, como indican Rossi y Campanella, «por su colocación tanto simbólicamente periférica como materialmente central, el servicio doméstico atraviesa y condensa diversas dinámicas de relaciones sociales: entre los géneros, entre las clases sociales, entre las etnias» (2018, 16), lo que permite que los personajes que lo encarnan se presenten como posibles catalizadores de cambio o víctimas de inmovilismo social. En este sentido, cualquier estudio sobre criadas en el cine necesita una aproximación interseccional, que contemple el efecto en sus cuerpos de sus condicionantes de clase, raza y género, que se van transformando históricamente.

Esta aproximación precisa, en línea con la historicidad del propio objeto de estudio, establecer un breve contexto sociológico sobre el servicio doméstico durante las décadas de 1930 y 1940, en las que, además de la eclosión del cine popular argentino, se produce la consolidación de las comunidades de inmigrantes, particularmente europeos, que habían llegado en las décadas precedentes. Estas personas recién asentadas, más allá de cubrir los puestos de trabajo menos cualificados, se convirtieron en la audiencia no solo del cine, sino de otros espectáculos populares como el del sainete criollo, que concentraba un singular repertorio de identidades étnicas a las que se atribuían una serie de estereotipos que fueron consolidando la imagen de distintos grupos sociales. La proliferación, por tanto, de este tipo de personajes iba de la mano de su entrada en el país y su especialización profesional en determinadas tareas.

En el servicio doméstico, las institutrices solían ser inglesas, francesas o alemanas, mientras que las amas de cría eran vascas. Las niñeras, por su parte, eran italianas y españolas, particularmente gallegas, sobre todo en Buenos Aires. En este sentido, «una serie de generaciones de la burguesía porteña recuerda en sus casas a



una, o más de una, empleada gallega con influencia» (Caglio Vila 1997, 125). En el caso particular de los gallegos, el estereotipo de personas brutas, cabezotas, pero leales y trabajadoras, de las que nada había que temer (Pérez Prado, 1993), reflejaba

el estatus socioeconómico de los últimos y, quizá, la política local. En una ciudad que al principiar el siglo xx se sentía amenazada por el conflicto social y por anarquistas rusos, italianos y catalanes, las imágenes del leal y emasculado sirviente gallego, o de la sexualizada mucama 'galleguita', poseían un claro atractivo (Moya 2001, 84-85).

Estas mucamas gallegas aparecen tanto en el sainete criollo (Moya 1998) como en otras artes populares como el cómic, con Ramona, del dibujante de *La Opinión* Lino Palacio, y a través de los abundantes chistes publicados en la prensa, y se convierten en el personaje por extensión de la criada en la Argentina de la época. Sus rasgos estereotipados quedan definitivamente fijados en el imaginario colectivo con el personaje radiofónico de Cándida en el serial *El chalet de Pipita*. Creado por Niní Marshall en 1934, el personaje de Cándida Loureiro Ramallada gozó de tal éxito que cinco años después saltó al cine, iniciando una serie de diez filmes en los que la gallega es protagonista cómica de distintos enredos, no solo en Argentina, sino también en México y Cuba.

Las gallegas van progresivamente abandonando el servicio en las casas burguesas argentinas, sobre todo a partir de la década de 1940, aunque persiste su dedicación al trabajo doméstico, bien como criadas en casas de otras gallegas ya establecidas, bien al casarse, de manera que el matrimonio, normalmente con otros paisanos, significaba «el paso de un trabajo remunerado en la casa de otro a tareas similares, pero sin paga, en la propia casa» (Moya 2001, 78-79). El flujo de migrantes había ido disminuyendo a lo largo de la década de 1920 para cesar de forma casi definitiva en la siguiente. A partir de ese momento, la inmigración trasatlántica, que ya tenía descendientes y, por tanto, una generación nativa, fue siendo progresivamente sustituida por la interna, que provenía del campo (Conde 2009). Las mucamas gallegas, por tanto, tendrán la competencia de «numerosas jóvenes llegadas de las provincias del interior» (Caglio 2001, 128).

Esto tendrá implicaciones en las representaciones de las gallegas en los filmes, cuya imagen adquiere una dimensión distinta pues «a medida que la inmigración declinó en la década de 1930 y los sirvientes extranjeros fueron envejeciendo, la mucama gallega se convirtió progresivamente en una figura asexualada, muy semejante a la *black nanny* [...] del sur de Estados Unidos» (Moya 2001, 80). Las mucamas gallegas van progresivamente desapareciendo de las pantallas, a medida que son sustituidas por «cabecitas negras»<sup>1</sup>, jóvenes racializadas del extrarradio o que llegaban

---

<sup>1</sup> En el cuento de Germán Rozenmacher titulado precisamente «Cabecita negra» se describe a «nada más que una cabecita negra sentada en el umbral del hotel que tenía el letrero luminoso "Para Damas" en la puerta, despatarrada y borracha, casi una niña, con las manos caídas sobre la falda, vencida y sola y perdida, y las piernas abiertas bajo la pollera sucia de grandes flores chillonas y rojas y la cabeza sobre el pecho y una botella de cerveza bajo el brazo» (Rozenmacher 2006). «Era una china



a la ciudad del resto de provincias argentinas. Estas criadas no estarán en el centro del relato cinematográfico, mucho menos de géneros como la comedia y el melodrama, hasta producciones de corte más documental, como *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2009), o en películas independientes y mucho más recientes, como *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) o *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001).

El estudio de la representación de las criadas en el cine argentino es un tema aún escasamente abordado, aunque se ha hecho desde múltiples perspectivas, como la de la representación de las gallegas (Sempere 2002), de los personajes de las emigrantes y sus procesos de asimilación a la cultura argentina (Roca Baamonde 2018; Pérez Pereiro y Roca Baamonde 2019) o la recepción de las películas de Niní Marshall por parte de la comunidad gallega (Pereira 2007). Otras aproximaciones al tema de las criadas en el cine parten del análisis del cuerpo y vestuario (Vázquez 2018) o de la imagen háptica para comparar la representación de estos personajes en el ámbito latinoamericano (Vázquez-Rodríguez y Zurian 2021).

## 2. METODOLOGÍA

En este trabajo queremos ahondar en estas representaciones de las mucamas en el cine argentino, prestando especial atención a dos pares de filmes que gozaron de éxito de público y que representan, a su vez, a dos tipos de criadas que confrontaremos en el análisis. Por una parte, dos películas de Luis Bayón Herrera<sup>2</sup> protagonizadas por Niní Marshall, *Cándida* (1939) y *Cándida millonaria* (1941)<sup>3</sup>, comedias costumbristas en las que el personaje protagonista de la mucama lleva en su cuerpo el peso de la comicidad de las cintas; por otra, *Isabelita* (1940), dirigida por Manuel Romero<sup>4</sup> y protagonizada por Paulina Singerman, y *Eclipse de sol* (1943), de Luis Saslavsky<sup>5</sup> y cuya actriz principal era Libertad Lamarque. Las cuatro obras contemporáneas responden a los esquemas narrativos y temáticos de la producción

---

que podía ser su sirvienta sentada en el último escalón de la estrecha escalera de madera en un chorro de luz amarilla».

<sup>2</sup> Director español en nómina de la EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), Bayón Herrera fue un «[h]ombre de revista porteña, dirigía cuatro o cinco películas por temporada, muchas de las cuales no denotaban mayores inquietudes» (Maranghello 2005, 99).

<sup>3</sup> En este trabajo hemos optado por analizar dos de los tres filmes de la trilogía de *Cándida*, de Bayón Herrera, pues en *Los celos de Cándida* (1940) el personaje ya no sirve en una casa, sino que, después de casarse con su novio, montan una pensión. En lo que respecta al resto de filmes en los que *Cándida* es protagonista, además de la repetición de los rasgos que conforman al personaje, la calidad decae significativamente y el retrato de *Cándida* se vuelve más tosco y esquemático.

<sup>4</sup> Romero «llegaba desde el teatro de revistas, y además era autor de letras de tangos y coguionista del primer largometraje de Gardel. [...] Durante estos primeros años, fue el cineasta que mejor captó las pasiones argentinas, y sus obras presentan rasgos de un populismo avant la lettre» (Maranghello 2005, 85).

<sup>5</sup> Por su parte, Saslavsky «ocupa un lugar incómodo dentro de la cinematografía nacional, al menos siempre que se forzó una lectura binaria de su obra en términos de nacional-extranjero, cultura popular-alta cultura» (Morales 2016, 32). Como director, más allá de su faceta menos conocida



de grandes estudios, «un cine conservador y populista que trabajó con la nobleza de los humildes y el despotismo de los ricos. El melodrama se codeó con el sainete y las comedias costumbristas aportaron mensajes moralizadores» (Maranghello 2005, 72).

Aunque no centraremos el trabajo en líneas de investigación como el *stardom*, conviene mencionar a las actrices, pues, en el modelo industrial del cine de la época, buena parte de la apelación al público de las películas tenía que ver con la elección de las protagonistas. Si Paulina Singerman y Libertad Lamarque eran presentadas como divas de la actuación, Niní Marshall vendría a cimentar el inmenso éxito del que gozaban sus personajes cómicos de la radio. Tanto Cándida, objeto principal de este estudio, como Catita, «una estrafalaria criatura de barrio, de clase baja en ascenso, ordinaria y de buen corazón, dueña de una suficiencia gallinácea» (*ibid.*, 88), fueron personajes adaptados al cine en sendas series de filmes que ampliaban y trasladaban al lenguaje cinematográfico los guiones de estos personajes. Niní Marshall añadirá a la expresividad de sus imitaciones un intenso *slapstick*, es decir, humor físico que llevó a la crítica a llamarla «Chaplin con faldas».

La muestra escogida no pretende ser exhaustiva, pero sí representativa de dos tipos de comedias y, consecuentemente, de dos tipos de humor con sus consiguientes tropos y personajes. Por una parte, la comedia costumbrista de Cándida y, por otra, una comedia más sofisticada, cercana, en algunos aspectos, a la *screwball comedy* norteamericana, que se caracteriza por sus diálogos acelerados y las situaciones próximas al humor absurdo. En estos filmes en los que criadas o, como veremos, chicas ricas que se hacen pasar por criadas adquieren un rol protagónico, defendemos que se ponen de manifiesto las tensiones entre el servicio y sus patrones, y en el modo de resolverse los conflictos laten las posibilidades del ascenso social o de las relaciones entre clases.

Para esta selección operan, además de la representación de dos subgéneros cómicos en los que los personajes de las criadas son habituales, al adaptarse el modelo de la Comedia Nueva (Levin 1987), otros condicionantes: en primer lugar, que la criada, real o fingida, sea presentada como protagonista de la historia y no personaje de una trama secundaria; en segundo lugar, que estas criadas presenten una expectativa de movilidad social, bien para salir del servicio, como es el caso de Cándida, bien para entrar de forma temporal en él. El contraste entre el origen y las expectativas de las protagonistas en los cuatro filmes, que operan como pares, se presenta como un punto de partida que permitirá explorar las potenciales contradicciones en los textos fílmicos, tal y como sugería De Lauretis (1992).

En estos dos pares de comedias analizaremos además las tensiones entre el adentro y el afuera a través de dos dispositivos del lenguaje fílmico: por una parte, la puesta en escena y, por otra, la narración. A través de la recogida de indicios de la puesta en escena, tal y como proponen Casetti y Di Chio (2015), se estudiará la relación de los cuerpos de las criadas con sus distintos elementos, particularmente

---

de escritor, realizó géneros populares como comedias melodramas y policiales, pero con toques cosmopolitas (*ibid.* 2016).



la disposición de los espacios y sus tránsitos entre ellos, y se abordará, de este modo, la movilidad de estos personajes en su dimensión puramente física. Sin embargo, si, siguiendo el argumento de Bacherlard, la oposición adentro/afuera «no halla [...] su coeficiente en la evidencia geométrica» (2016, p. 270), se hace necesario el análisis narrativo, que servirá al propósito de entender ese movimiento adentro/afuera o viceversa en una dimensión metafórica. De nuevo tomando la propuesta de análisis del filme que hacen Casetti y Di Chio (2015), nos aproximaremos a la construcción de los personajes de criadas desde un punto de vista fenomenológico, prestando especial atención a sus transformaciones y, sobre todo, la resolución que las tramas proponen para los conflictos. El eje adentro/afuera en este caso permite entender la agencia de estos personajes, así como su movilidad social. Para entender cómo se producen estas transformaciones en la narración nos apoyaremos tanto en el análisis de determinadas secuencias relevantes para las criadas como en diálogos que revelan su posición dentro de la casa burguesa.

### 3. RESULTADOS

«Cándida Loureiro Ramallada, *pra servirles*» es la presentación del personaje creado por Niní Marshall, inspirado en la mucama que servía en su casa que, si bien no gallega sino berciana, responde al estereotipo de la «criada gallega con influencia» de la que hablaba Cagiao Vila (1997, 125). El primer filme de la saga, *Cándida* (1939), presenta al personaje como una «recién venida», tal y como dice Jesús, su interés romántico en la cinta. Las primeras secuencias muestran, así, la llegada de Cándida en un trasatlántico desde el que observa la ciudad, inmensa a los ojos de la habitante de la aldea ficcional Beluso de Arriba, su ingreso en el hotel de emigrantes y el desconcierto ante el caos del tráfico bonaerense. Son imágenes que, al contrario de las que seguirán, muestran una vulnerabilidad de Cándida que no se presenta como un rasgo cómico. Su llegada a la ciudad, mostrada además con innovaciones técnicas como el uso de una truca (Sempere 2002), puede crear unas expectativas falsas en la audiencia, en la medida en que su dramatismo invita a pensar que Cándida será también una protagonista dramática. Una vez que entra a servir en la casa del Dr. Adolfo Sánchez, serán los habitantes del hogar burgués los que sostengan el peso melodramático del filme, mientras que las intervenciones de Cándida sirven como alivio cómico o, como veremos, como resolución de los conflictos que se generan en el núcleo burgués. Estos conflictos derivan del fallecimiento de la mujer de Adolfo en el parto del tercer hijo y la llegada a la casa de otra viuda reciente, que entra inicialmente como empleada para hacer compañía al viudo y los pequeños. Tras una elipsis de cinco años, descubrimos que los dos viudos se han casado y Cándida sigue trabajando para ellos. Esther, la nueva mujer, que comparte nombre con la anterior, tiene un ritmo de vida que hace que Adolfo, que ejerce de abogado, cometa un delito en el juzgado para poder comprarle una joya. La criada y la señora tienen enfrentamientos frecuentes por la gestión doméstica y la relación con los niños. Si bien la segunda agradece no tener que ocuparse ellos, se queja del



apego mutuo entre los pequeños de la casa y la criada. Esta tensión se escenifica en el diálogo en el que Cándida es despedida:

Cándida<sup>6</sup>: Oiga, señora, usted podrá gobernar a su marido, pero a los niños y a las camisetas los gobierno yo. Como tengo hecho por cinco años sin su ayuda.

Esther: Es usted una atrevida.

Cándida: No me conteste, señora. Cuidadito, ¿eh?

Esther: Jamás he visto una osadía igual. En cuanto venga el señor...

Cándida: ¡Basta! Una de las dos está de más en esta casa, señora.

Esther: ¿Qué dice?

Cándida: Como suena y truena. O se va usted o me quedo yo.

Esther: Esto ya es intolerable. Ahora mismo arregle sus cosas y se va. ¡Ahora mismo! (Bayón Herrera, 1939: 00:49:35-00:50:01).

Los reproches por una excesiva familiaridad con los niños, a los que Cándida cuida como si fueran suyos, escenifican esa tensión adentro/afuera de la criada en la esfera de los afectos del hogar burgués, que se reproducen también en los espacios de la casa. Cándida atraviesa salones y dormitorios con su característico paso acelerado y torpe, mientras que el resto de sus habitantes permanecen estáticos a su espera. En estos tránsitos, la marca de humor físico característica del personaje será el ayudarse con la pierna para abrir y cerrar las puertas, creando un contraste con la sofisticación de la señora, que la obliga, desde que se casa con el señor, a vestir uniforme y cofia, lo que incrementa la incomodidad de la empleada. Su lugar dentro de la casa es la cocina, donde recibe a Jesús, también gallego, recadero del almacén en el que hace las compras, y que acabará siendo su pareja. No vemos, a lo largo del metraje, su cama adentro ni otros espacios de ocio de la mucama que no sean en el exterior. Es especialmente significativa la escena en la que Cándida, después de ser despedida, acude a una romería popular para españoles. Además de introducir números musicales, muy habituales en el cine de la época, y que conjurarían la morriña del público migrante, se inicia la resolución del conflicto de la familia: el señor va a buscar a Cándida, pues el hijo pequeño está enfermo y solo reacciona a los cuidados de su mucama. Sánchez, al ser descubierto su defalco, contempla el suicidio, pero Cándida lo impide escondiendo la pistola en la cocina, al tiempo que solucionará los problemas económicos de la familia. Reunida con el socio de su señor, a quien pide que guarde el secreto de su buena acción, decide ceder los ahorros que tenía para casarse para pagar la deuda. Pone así en suspenso la posibilidad de abandonar la casa en la que es tratada con desprecio por parte de la señora y, al tiempo, dejar el trabajo de criada para montar su propio negocio. Su ascenso social, que solo puede pasar por vía matrimonial, está hipotecado por la frivolidad de su señora, quien, conmovida por la acción de Cándida en la resolución final y clímax del filme, decide entregarle la joya que había provocado el desastre como regalo de boda.

---

<sup>6</sup> Se han eliminado las incorrecciones lingüísticas de Cándida en los diálogos a efectos de una mejor comprensión.



El diálogo final entre ellas es elocuente pues, por un lado, se muestran las suspicacias habituales con respecto a las criadas y, por otro, un atisbo de redención, en la línea de los relatos moralizantes del género, por parte de la señora:

Cándida: Van a creer que la he robado...

Esther: La que casi la ha robado era yo.

(Bayón Herrera, 1939: 01:21:18-01:21:25).

El conflicto entre patrona y criada, con un claro sesgo de género según el cual las tensiones de la domesticidad solo se producen entre mujeres, es también el argumento de *Cándida millonaria* (1941), tercera película del personaje, que se desvincula argumentalmente de las dos anteriores al presentar a Cándida sirviendo en una nueva casa. Su nuevo domicilio es el de Marcial Sánchez Viñas, un millonario gallego, viudo desde hace veinte años, al que su hija deja solo en Nochebuena. Cándida se incorpora al servicio ese mismo día y ha de sustituir a la otra criada de la casa, sirviendo la mesa para el señor. Surge entre ellos una conversación nostálgica que, al sonido de una gaita que viene de un conventillo próximo, se convierte en un baile de los dos, que pasan del salón a la cocina rompiendo, de forma simbólica, la división entre los dos mundos: el afuera burgués y el dentro del trabajo doméstico remunerado. A pesar de la relación profesional, y animados sobre todo por su condición de gallegos y su soledad, Marcial y Cándida se casarán, lo que abrirá un profundo conflicto con la hija de Marcial, Ana María, que vive con su padre y su marido, Gualberto, en la casa. Al igual que vimos en *Cándida*, la bondad y la nobleza de la gallega, que se sacrificará por su hijastra, revirtiendo de este modo el mito de la madrastra, permitirán que la historia se resuelva con la unión y la armonía familiares.

El uso de los espacios en esta película es importante a la hora de escenificar este conflicto entre los lugares de la casa que transita la criada. Dos secuencias, en las que se producen importantes revelaciones, que alterarán, precisamente, el sistema de relaciones de la casa, sirven para dar cuenta de cómo se negocian el cuerpo y la posición de la criada en los espacios interiores. En la primera, Ana María, que acaba de llegar de una larga estancia en Mar del Plata, llama a Cándida para que repare una cortina que se ha descolgado. La criada entra llevando sobre un hombro una gran escalera, a la que sube dejando ver sus piernas, enfundadas en unas medias de seda. Esta escalera juega un papel cómico al mostrar la notable fuerza de Cándida, al caracterizarla como una bruta, y permitir que se le vean las piernas al subirse a ella. También opera simbólicamente para anunciar el cambio de estatus al que accederá la criada por vía matrimonial.

Su entrada en escena provoca dos conversaciones en paralelo: en una, Marcial y su amigo y compatriota Benito comentan el componente erótico de las piernas, que aparecen por primera vez en un plano detalle. En la segunda aparición de las piernas, de nuevo con el mismo recurso visual, Ana María y Gualberto se sorprenden de que la mucama lleve medias de seda. En la posterior conversación cruzada entre los dos pares, Ana María expresa su disgusto por el hecho de que una criada pueda vestir prendas propias de una señora, quizás ya sospechando que la procedencia de esas medias sea la fábrica de su padre, Medias La Pecadora. Benito le contesta diciendo

que «Ya no hay clases... clases de medias», lo que deja en el aire la posibilidad de que esas medias sean una retribución por servicios sexuales al patrón.

La secuencia que sigue a esta presenta, por corte, la cocina, en la que come el servicio, constituido por una cocinera, dos criadas y el chófer, después de servir el café a los patrones. Las insinuaciones sobre la relación de patrón y criada escalan en esta conversación, con alusiones más directas a la procedencia de las medias de Cándida, que se enfurece, abofetea a la cocinera y al chófer y destroza la vajilla. El ruido de la escena acaba por sobresaltar a Ana María, que corre hacia el recibidor que conecta ambas zonas de la casa y en el que se encuentra con los sirvientes, que habían huido despavoridos de la cocina. En este espacio liminar, el servicio recibe una instrucción escueta y contundente de la señora cuando intenta pedirles explicaciones de lo sucedido: «¡Adentro!». Mientras que la otra criada, el chófer y la cocinera se retiran, Cándida debe permanecer en el espacio noble para dar explicaciones por su conducta. La situación propicia un giro importante en la historia, pues Marcial se decide a pedir matrimonio a Cándida con la consiguiente oposición de Ana María, que llama palurda a la prometida de su padre. La tensión entre clases estalla cuando se hace también visible la fractura entre un padre que recupera sus raíces gracias a Cándida y una hija que se comporta como el resto de sus amistades de la burguesía porteña. Marcial le dice a Ana María que también su madre era una palurda como Cándida, lo que provoca una ruptura emocional entre ambos personajes que los distanciará hasta la resolución final.

En los dos filmes de Bayón Herrera la criada transitará del adentro doméstico a un afuera como propietaria de un almacén en *Cándida* o como nueva rica en *Cándida millonaria*. Más allá de que el matrimonio constituyera la salida más común del servicio doméstico, el componente étnico es importante en ambos filmes. Tanto la comicidad como las posibilidades de sociabilidad y ascenso social pasan por depender directamente de la condición de gallegos de los personajes. Cándida lleva en su cuerpo el peso de ambas casas, así como de su origen geográfico y social, que la ata a un destino que solo puede ser modificado de la mano de un paisano que aprecia, como se puede ver en varias secuencias de ambos filmes, su aspecto físico rotundo y su nobleza contra la mezquindad y elegancia de las argentinas, que son las protagonistas del segundo par de filmes de este análisis.

La sofisticación de las porteñas que protagonizan *Isabelita* y *Eclipse de sol* contrasta con la tosquedad de los modos de Cándida. También lo hace la premisa de partida, pues en ambos casos una mujer burguesa se hace pasar por criada por una motivación amorosa, y la evolución de los personajes, que, como veremos, pasan de ser déspotas y caprichosos a ser humildes y comprensivos debido a su experiencia como mucamas fingidas.

En *Isabelita*, Manuel Romero nos presenta a Alcira García Méndez, una joven que celebra su despedida de soltera en un local en el que maltrata a los empleados que la sirven. No quiere a su novio, Ricardo, que es un engreído, pero siente que forma parte de su responsabilidad familiar casarse, sobre todo porque el compromiso está anunciado en la prensa porteña. Una noche, hastiada por su situación, amenaza con suicidarse delante de su gobernanta, Elena, que la invita al cumpleaños de una amiga, frustrando su teatral tentativa. A pesar de que Elena intenta disuadirla, diciendo que



es una fiesta de «gente humilde, trabajadora» que se sentirá cohibida ante su presencia, Alcira propone que la presente como otra mucama de la casa en la que trabaja.

En la fiesta, conoce a Luciano, un cantante que desprecia profundamente a las élites, y, sin que se revele en ese momento, a Emma, novia de su hermano, Emilio, un diletante enamorado del «pueblo» que, sin embargo, no parece querer comprometerse con ella. Siguiendo el esquema clásico de enredos de la comedia sofisticada, la inversión de roles sigue su curso y Alcira, ahora Isabelita, comienza a alternar con sus nuevos amigos en espacios que son escenario de su privilegio. En una secuencia en la que salen a bailar, las amigas ricas de Alcira creen verla en la pista de la *boîte*, y comentan entre ellas:

Amiga 1: Mírala, brindando con su mucama.

Amiga 2: ¡Qué horror!

Amiga 3: Qué vergüenza, chica, como está la sociedad.

(Moreno, 1941: 00:36:17-00:36:22).

Frente a la incomodidad de la clase alta frente a la actitud de Alcira/Isabelita, compartida por las mujeres de su familia, que no aceptan que esta comparta su tiempo con el servicio de la casa, pedirá un armisticio a su padre, quien, comprensivo, accede a que su historia de amor con Luciano prospere. En una secuencia de montaje vemos cómo Alcira alterna con los miembros de su clase social y con sus nuevos amigos en una oposición interesante de actividades y espacios: si con los ricos bosteza mientras toma el té, compra sombreros, acude a bailes elegantes y al teatro, y viaja en coche particular, con el pueblo come *pizza*, se pone un sombrero popular para salir, acude a bailes y al cine, además de viajar en transporte público, siempre viva y alegre. En este tránsito personal, Isabelita y Elena se harán amigas, sin que haya un cuestionamiento de la posición de ambas como patrona y empleada, en un doble movimiento: Alcira sale de la casa para convertirse en Isabelita, mientras que Elena entra en la misma a través de marcas del lenguaje como el tuteo o la relación con el espacio íntimo de su señora, que ambas usan en las mismas condiciones. Elocuente es la secuencia en la que el padre de Alcira entra en el cuarto de su hija disculpándose por haber interrumpido la conversación con «su amiga». Más adelante en el filme, el hermano, supuesto aliado de las clases populares, se sorprende al ver el trato entre ambas y, en la salida de Elena de la estancia, reprende a Alcira: «¿Por qué te tutea esta?».

En la resolución del filme, después de que se interrumpa *in extremis* la boda de Alcira con Ricardo, se organizan tres enlaces aprovechando el banquete de bodas: Elena se casa con Galíndez, empleado maltratado por Alcira en la primera secuencia del filme; Emilio finalmente se une en matrimonio con Emma, a quien mantenía como amante; y Alcira con Luciano, abrazando definitivamente su identidad popular al pedir al sacerdote que los casa que la llame «Isabel, Isabelita». Es evidente que esta nueva identidad no va a ir acompañada del desempeño profesional como criada, sino que el personaje se mantiene en su posición social, al tiempo que Luciano asciende, no por vía matrimonial, sino porque empieza a triunfar en la música, precisamente



al componer el tango «Isabelita», en que no se hace ninguna mención a la supuesta extracción popular de la mujer que lo inspira.

En *Eclipse de sol*, la protagonista, Sol Bernal, al igual que en *Isabelita*, adoptará la identidad de una mucama para seguir a su objeto de amor a una hacienda en la Pampa. En la película, el conflicto no gira en torno al engaño de la protagonista, sino a su condición de actriz, que no permitirá, en primera instancia, que la familia del hombre con el que acaba de casarse, Sebastián, la acepte.

La película se inicia con un *flashback* en el que Sol, actriz de cierto renombre, relata una súbita desaparición que la prensa ha interpretado como un secuestro. La actriz está prometida con Antonio Requena, un hacendado que no se decide a enfrentarse a su familia y confesarles que va a casarse con ella a pesar de que tiene una cita en el registro para formalizar el enlace. Antonio envía a su primo Sebastián a que la convenza de que es mejor que su familia siga sin saber de su cambio de estado civil, pero Sol y Sebastián pasan una larga noche en la que se enamoran y se casan, en un impulso, aprovechando la cita en el registro que tenía el primo. Sol descubrirá que Sebastián tiene pareja ese mismo día, durante una visita que le hace el padre de Antonio, acompañado precisamente de la novia de Sebastián, pues desea convencerla de que desista de su noviazgo con su hijo.

En la secuencia siguiente, Sol aprovecha que está probándose un traje de criada para su siguiente obra de teatro para presentarse como mucama y aceptar la posición que le ofrecen en la hacienda para conocer las verdaderas intenciones con ella de Sebastián. Resulta de especial interés el retrato que se hace de la criada a través del engaño de Sol, que se convierte en la mucama Regina. Su gestualidad se modifica instantáneamente y, en lugar de adoptar la tosquedad de los gestos de Cándida, su *performance* delante de los futuros patrones la convierte en una ingenua coqueta, en el objeto del deseo de don Florencio «Pototo» Olmos, padre de la novia de Sebastián. En el diálogo que se produce entre los tres, la criada Sofia dice que las mucamas son de ciudad y no de campo, pero Florencio insiste: «Una chica como usted sería mi solución en la estancia», aludiendo de forma velada a un posible servicio sexual. Cuando se retiran, de hecho, Florencio le dice que volverá en un momento, «solito», pero, en su regreso, Sol se ha marchado y se encuentra con la criada real de la casa, que primero tiene un encuentro amoroso con el repartidor de telegramas, y después se presta al juego de insinuaciones sexuales de Florencio. De la misma manera que en la casa de la actriz se produce una erotización de las criadas, la llegada a la estancia está marcada por la advertencia de la cocinera, María, de que no se acerque a los otros miembros del servicio, su marido y el mozo.

Vemos, por tanto, que en *Eclipse de sol* los personajes de las criadas están más sexualizados que en el resto de los filmes analizados y su participación en las tramas es meramente instrumental y no protagónica. Por ese motivo, la transición entre el adentro/afuera se presenta también como menos sustancial y su relación con los espacios divididos del hogar burgués solo sirve a propósitos cómicos, sin que revele apenas las motivaciones de los personajes de las criadas. Un ejemplo de esto es la puesta en escena del espacio íntimo de Regina en la estancia. Su cuarto, el único de las criadas que aparece en los cuatro filmes, sirve al propósito de los encuentros secretos con su marido y para que, en una violación de su intimidad, se la acuse de



ladrona. El espacio no parece, al contrario que el resto de la casa, realista, pues no es mucho más pequeño o austero que los dormitorios de los patronos.

Al revelarse la verdadera identidad de Regina, el posible tema del ascenso social de la criada no será relevante, lo mismo que el destino de los criados tanto de la casa de Sol como de la estancia, pues no vuelven a aparecer en escena más que como parte del coro que asiste a la revelación final de que Sebastián y Sol son marido y mujer.

#### 4. DISCUSIÓN

El análisis de ciertos motivos en la trama y puesta en escena de estas cuatro comedias permite pensar en el retrato de las criadas en la época y en las formas que adopta su relación problemática con el resto de los habitantes de la casa, en tanto que, como indican Rossi y Campanella (2018), son *como* de la familia, pero, a la vez, hay un profundo extrañamiento en sus relaciones. Esto permite abusos por parte de los empleadores, que, sin embargo, se presentan como problemas sentimentales, como en el caso del reciente viudo de Cándida, o muestras de humor ridículo, como las que provoca el constante acoso sexual a las criadas de Florencio. El adentro/afuera que se empleó como fórmula en este trabajo sirve para pensar en las maneras en las que se tensiona este tipo de relaciones a través de la puesta en escena y de cómo los cuerpos de las criadas se mueven en los espacios de la casa.

Las criadas que protagonizan estas películas, Cándida, Isabelita y Regina, tienen voz y agencia y, en ese sentido, son aparentemente dueñas de sus destinos. El caso de Cándida es el más notable: no solo gobierna las casas en las que trabaja, en la primera por ser la única criada y en la segunda por acabar casándose con el señor, sino que pone en cuestión las decisiones de sus jefes, incluso en un tono desafiante, aunque cómico, en algunos de los diálogos. La tozudez es uno de los rasgos de carácter que, más que propios del personaje, parecen emanar de los elementos estereotipados de su etnicidad. En este sentido, más que una criada, como son las falsas empleadas Isabelita y Regina, Cándida es una mucama gallega, pues no parece que el personaje fuese posible sin el atributo de su procedencia, que condiciona incluso su capital erótico, solo reconocido por otros gallegos. Es precisamente su condición gallega la que suscita una lectura contradictoria del personaje: por una parte, puede ser celebrado como rol protagonista de una serie de diez filmes de singular éxito, pero, por otra, sus elementos caricaturescos suscitaron ya en su momento reacciones por parte de la intelectualidad gallega, que empleó sus medios de comunicación para protestar vivamente e incluso promover el escrache del estreno de *Cándida millonaria* (Pereira 2007).

Isabelita y Regina, por su parte, son presentadas como unas subalternas con rasgos individualizados, pues tienen una personalidad diferente, no asociada a su condición social, en el caso de Isabelita/Alcira, o de su profesión, en el de Regina/Sol. Ambas sufren una transformación al encarnar el personaje de la criada: Isabelita puede por fin librarse de su hastío y convertirse en una chica libre y espontánea; Regina, al interpretar un papel teatral, adopta los modos eróticos de otro estereo-



tipo, el de las trabajadoras domésticas a disposición de los apetitos sexuales de los señores de la casa. La contradicción subyacente al personaje de Alcira tiene que ver con que, al adoptar el papel de Isabelita, se libera de las imposiciones de su clase social, pues precisamente por ser un fingimiento no sufre en su cuerpo las marcas del trabajo precario de las sirvientas. En lo que respecta a Regina, la adopción de su rol de criada al encarnar a Sol la transforma en un objeto de deseo en un sistema de profundo desequilibrio de poder, pero permanece indemne de la depredación de los señores e incluso adquiere un estatus de respetabilidad que no tenía como actriz a los ojos de la familia de su enamorado.

En lo que respecta al otro asunto analizado, la cuestión de las posibilidades de movilidad social, las películas presentan, según su género, distintos horizontes para las mucamas de cama adentro. Si, como sostenía Sandor Márai en *Confesiones de un burgués*, la criada «no era una “trabajadora concienciada”, sabía muy poco acerca de su propia condición. Solo era una criada» (2004, 39-40), cualquier transformación en su estado se hace prácticamente imposible. Los filmes presentan, por el contrario, soluciones positivas, aunque más o menos limitadas. Las de Cándida pasan por el matrimonio con un paisano con el que iniciar una nueva vida mientras que para Isabelita el movimiento es de arriba abajo al casarse con un cantante. No está tan claro el movimiento en el caso de Sol, pues las resistencias por parte de la familia del novio tienen más que ver con una cuestión moral y no económica. Es precisamente la moralidad un marcador de género importante dentro de estas películas en la medida en que son las mujeres, sobre todo las de clase alta, las guardianas del inmovilismo social. En los tres filmes, son las señoras de las casas las que ponen más impedimentos para que las criadas, reales o ficticias, puedan salir del servicio doméstico. Es especialmente elocuente, como contraste, la figura del padre de Alcira, que enseguida se posiciona a favor de la historia de amor de su hija. Los hombres no parecen en estas películas tan reacios al contacto entre clases, quizás al permitir este que se produzcan relaciones de tipo erótico que no ponen en peligro para ellos su posición social. En este sentido, la relación de Emilio, hermano de Alcira, con Emma y su resistencia a casarse con ella es sintomática de un modelo de relación ilícita que dejaba a las mujeres en la época en una posición de vulnerabilidad. Por otra parte, si las posibilidades de movilidad social de las mujeres se limitan al matrimonio, para los hombres no pueden presentarse como la vía única. Así, el personaje de Luciano no ascenderá de clase social solo por casarse con Isabelita, sino porque, como hombre hecho a sí mismo, ha triunfado con el tango que le compone. En este sentido, el orden social patriarcal se mantiene intacto.

Los finales de las películas parecen indicar que la comedia costumbrista presenta soluciones más realistas que la sofisticada, en la que el destino de los personajes se muestra con otras más utópicas. El propio estilo de los directores, dentro de un cine eminentemente conservador, es diferente: Bayón Herrera opta por dejar a su personaje en un punto que, si bien constituye un final, permite entrever la posibilidad de una nueva vida, mientras que Saslavsky y Romero desarrollan filmes más autoconclusivos. El caso de Romero es especialmente interesante porque sus filmes presentan la posibilidad de que sean los poderosos los que se alíen con el pueblo, pero que sean los personajes populares los protagonistas absolutos. Si bien el mensaje



no se lee de forma transparente en *Isabelita*, sí lo hace en otro de sus filmes, *Mujeres que trabajan* (1938), donde «las trabajadoras de Romero (gente del espectáculo o la tienda) luchan por reivindicaciones ante empresarios o patrones canallescos, y practican un preperonismo en rebeldía» (Maranghello, 2005, 87).

En definitiva, estas películas abrieron en su momento, especialmente fecundo para un cine popular, la posibilidad de que las subalternas ocuparan el centro de un relato no exento de contradicciones y tensiones que tienen sus ecos en el cine posterior. Películas como la ya mencionada *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) pondrá en cuestión la relación entre patrona y empleada en el contexto de la crisis argentina del 2001, evidenciando la simbiosis entre ambas cuando la primera se arruina y acaba por depender, económica y emocionalmente, de su mucama, que intenta sacarla del estado de delirio en el que cae al perpetuarse en un estilo de vida que ya no puede mantener. En cintas más recientes vemos cómo la criada, migrante y racializada en la mayoría de los casos, seguirá desplazándose hacia el centro del relato, ya no como figura cómica, sino como protagonista dramática, como en las recientes *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) y *Calladita* (Miguel Faus, 2023). El análisis de estas ficciones podría ser el objeto de futuras investigaciones que sigan explorando el adentro/afuera del personaje de la empleada doméstica.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo se ha centrado en la representación de las criadas de cama adentro en la etapa de mayor florecimiento del cine argentino, durante el cual se desarrollaron géneros de corte eminentemente popular como las comedias. Tanto en las más costumbristas como en las más sofisticadas, que imitan a sus contemporáneas *screwball comedies*, las criadas juegan un papel importante, adquiriendo un cierto protagonismo que las aleja de ser meros agentes instrumentales como sucedía en la Comedia Nueva. Este protagonismo está diseñado para agradar a un público que, también popular, puede identificarse con las peripecias de estas mujeres y su posición subalterna. Al mismo tiempo, estos filmes presentan tramas y personajes de corte más bien conservador, aunque se permitan algunos desafíos al orden patriarcal establecido, que ayudan a intuir los cambios sociales que estaban por llegar. Como géneros populares son textos en los que escenifican, a través de tramas, personajes y puesta en escena, las contradicciones de su tiempo y la represión del patriarcado.

El cuerpo de las criadas es el lugar en el que estas tensiones pueden leerse de forma más clara. Las protagonistas de *Cándida*, *Cándida Millonaria*, *Isabelita* y *Eclipse de sol* transitan entre el adentro/afuera de la casa burguesa en la que trabajan, donde son, al mismo tiempo, parte de la familia, al estar en el núcleo de los cuidados, y extrañas sobre las que pesa la sospecha constante de poner en peligro el orden establecido. Su condición de mujeres jóvenes sin vínculos familiares las convierte en trabajadoras a tiempo completo, incluso para los servicios sexuales dentro de la casa. La puesta en escena pone de manifiesto estas tensiones a través de la configuración de los espacios productivos y reproductivos de la casa y el tránsito de los cuerpos de las criadas entre ellos.



Al mismo tiempo, estos filmes presentan la posibilidad del ascenso social de las criadas, que pasa únicamente por que puedan conformar un nuevo núcleo familiar o se queden como esposas en el que han trabajado, es decir, poder habitar el afuera de la casa en la que trabajan. Es esta cuestión, la de la movilidad social de las criadas, la que presenta unas lecturas más contradictorias, lo mismo que el protagonismo de un personaje subalterno: al no presentarse en pantalla los abusos que pueden sufrir en el ejercicio de su actividad más que de modo cómico –la explotación laboral en *Cándida* o el acoso sexual en *Eclipse de sol*–, la idea del avance social no se muestra como una vía de escape, sino como una lógica de reproducción del trabajo doméstico, que, como sostenía Moya (2001), no deja de ser el paso de un trabajo remunerado a otro, como esposas, por el que no se obtiene beneficio económico.

El esquema presentado en este artículo puede aplicarse también a producciones más recientes, tanto cinematográficas como de otros medios audiovisuales, en las que las criadas de cama adentro se convierten en asistentes o limpiadoras por horas cuyas condiciones laborales son explícitas, pues pueden perdurar en estos retratos esas contradicciones propias de las representaciones incipientes que aquí hemos analizado.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- AUTRAN, ARTHUR. 2012. «Sonhos Industriais: O Cinema de Estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930». In: *Revista Contracampo*, 25: 117-132. <https://audiovisualbaiano.com.br/midioteca/wp-content/uploads/2021/06/Artigo-Sonhos-industriais-o-cinema-dos-estudios-na-Argentina-e-no-Brasil-nos-anos-1930.pdf>.
- BACHELARD, GASTON. 2016. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BORDWELL, DAVID. 1988. «The classical Hollywood style, 1917-1960», en *The Classical Hollywood Cinema. Films Style and Mode of Production to 1960*, editado por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, 1-70. London-New York: Routledge.
- CAGIAO VILA, PILAR. 2001. «Género y emigración: las mujeres emigrantes gallegas en la Argentina», en *La Galicia austral*, editado por Xosé Núñez Seixas, 107-138. Buenos Aires: Biblos.
- CAGIAO VILA, PILAR. 1997. *Muller e emigración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CASSETTI, FRANCESCO y DI CHIO, FEDERICO. 2015. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CONDE, MARIANA. 2009. «Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955). El cine en la ciudad moderna». XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. <https://cdsa.academica.org/000-008/1397.pdf>
- DE LAURETIS, TERESA. 1992. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- GUERRA, LUCÍA. 2022. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Madrid: Dykinson.
- HASKELL, MOLLY. 1975. *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*. Londres: New English Library.
- JONHSTON, CLAIRE (ed.). 1973. *Notes on Women's Cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television.
- KUHN, ANNETTE. 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LEVIN, HARRY. 1987. *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. Nueva York: Oxford University Press.
- MÁRAI, SÁNDOR. 2004. *Confesiones de un burgués*. Barcelona: Salamandra.
- MARANGHELLO, CÉSAR. 2005. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- MONSIVÁIS, CARLOS. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MORALES, IVÁN. 2016. «Luis Saslavsky: Hollywood vivido e imaginado». *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 4: 31-53. <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- MOYA, JOSÉ CARLOS. 1998. *Cousins and strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*. Berkeley: California University Press.
- MOYA, JOSÉ CARLOS. 2001. «Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: inmigración, adaptación ocupacional e imaginario sexual», en *La Galicia austral*, editado por Xosé Núñez Seixas 69-86. Buenos Aires: Biblos.
- MULVEY, LAURA. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16(3): 6-18.



- PEREIRA, PAOLA BIBIANA. 2007. «Cartas sin respuesta: intervenciones de gallegos a propósito de Cándida de Niní Marshall». VII Congreso Nacional and II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Argentina: Rosario, 7-10 noviembre.
- PÉREZ PEREIRO, MARTA, y ROCA BAAMONDE, SILVIA. 2019. «The Tragedy in Abeyance of Cándida. Emigration and Assimilation in the Cinema of Niní Marshall». Quintana: Revista Do Departamento de Historia da Arte, 18: 267-278. <https://doi.org/10.15304/qui.18.5478>.
- PÉREZ-PRADO, ANTONIO. 1993. «Imaxes da discriminación». *Grial* 31(118): 212-221.
- ROCA BAAMONDE, SILVIA. 2018. «Cándida the Emigrant. The Portrayal of the Galician Diaspora in Argentinian Cinema», en *National identities at the crossroads: literature, stage and visual media in the Iberian Peninsula*, editado por Xabier Payá Ruiz y Laura Sáez Fernández, 99-109. Londres: Francis Boutle Publishers.
- ROSEN, MARJORIE. 1973. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Nueva York: Coward McCann & Geoghegan.
- ROSSI, MARÍA JULIA y CAMPANELLA, LUCÍA. 2018. «¿De qué hablamos cuando hablamos de servicio?» en *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina*, editado por María Julia Rossi y Lucía Campanella, 9-28. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- ROZENMACHER, GERMÁN. 2006. «Cabecita negra». *Abanico*. Revista de letras de la Biblioteca Nacional. <https://web.archive.org/web/20070715070509/http://www.abanico.edu.ar/2006/02/Rozenmacher.cabecita.htm>.
- SEMPERE, ISABEL. 2002. «Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino» en *Homenaje a Antonio Eiras Roel*, editado por Camilo Fernández Cortizo, Domingo González Lopo y Enrique Martínez Rodríguez, 273-287. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- VÁZQUEZ, KARINA ELIZABETH. «Género sobre género. Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero» en *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura de América Latina*, editado por María Julia Rossi and Lucía Campanella, 81-100. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2018.
- VÁZQUEZ-RODRÍGUEZ, LUCÍA-GLORIA y ZURIAN, FRANCISCO A. 2021. «La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)». *Miguel Hernández Communication Journal*, 13 (1), 101-122. DOI: [10.21134/mhjournal.v13i.1469](https://doi.org/10.21134/mhjournal.v13i.1469).

## FILMOGRAFÍA

- ALTMAN, ROBERT, dir. *Gosford Park*, 2001; *A Contracorriente*, 2020. DVD.
- BAYÓN HERRERA, JOSÉ LUIS, dir. *Cándida millonaria*, 1941. Septiembre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/20>.
- BAYÓN HERRERA, JOSÉ LUIS, dir. *Cándida*, 1939. Septiembre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/19>.
- GAGGERO, JORGE, dir. *Cama adentro*, 2004. Octubre de 2004, en PlayPilot, <http://www.playpilot.com/ar/movie/live-in-maid-2005/>.



- HERRERA CÓRDOBA, MATÍAS, dir. Criada, 2009. Octubre de 2009, en Filmin, <http://www.filmin.es/pelicula/criada>.
- LE GUAY, PHILIPPE, dir. Les femmes du 6ème étage [Las chicas de la sexta planta], 2010. Octubre de 2024, en Amazon Prime Video, <https://www.primevideo.com/detail/Las-Chicas-De-La-Sexta-Planta/01ZKT8OYFS2E1CIC8O92IWBCF7>.
- LEDO, MARGARITA, dir. A cicatriz branca [La cicatriz blanca], 2012. Octubre 2024. Copia privada.
- MARTEL, LUCRECIA, dir. La ciénaga, 2001. Octubre de 2024, en Filmin, <http://www.filmin.es/pelicula/la-cienaga>.
- MENMUIR, RAYMOND; BENNETT, DEREK; KEMP-WELCH, JOAN; PARKER, BRIAN; WISE, HERBERT, dirs. Upstairs, Downstairs [Arriba y abajo], 1974. Septiembre de 2024, en Amazon Prime Video, <https://www.primevideo.com/-/es/detail/Upstairs-Downstairs/0KZW2BD6AO78EICJ-8D1EZ480JK>.
- MORENO, MANUEL, dir. Isabelita, 1938. Octubre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/73>.
- MORENO, MANUEL, dir. Mujeres que trabajan, 1940. Septiembre de 2024, en YouTube, <https://youtu.be/pUaDOF9UuEY?feature=shared>.
- PERCIVAL, BRIAN, dir. Downton Abbey, 2010. Octubre de 2024, en RTVEPlay, <https://www.rtve.es/play/videos/downton-abbey/>.
- SASLAVSKY, LUIS, dir. Eclipse de sol, 1943. Septiembre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/40>.

