



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Martes, día de damas: mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955

Autores (en el caso de tesis y directores):

Mariana Inés Conde

Pablo Alabarces, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2009

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Mariana Inés Conde

**Martes, día de damas.
Mujeres y cine en la
Argentina, 1933-1955**

Tesis para optar por el título de
Doctora en Ciencias Sociales
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Director: Pablo Alabarces

Buenos Aires
2009

Resumen

Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955

La modernización de la Argentina tuvo su epicentro en la ciudad de Buenos Aires y en el paulatino proceso de urbanización que se inició a fines del siglo XIX, para consolidarse a partir del Centenario. La modernización incluyó variados aspectos, entre los cuales se destaca una modificación de las condiciones de vida que, además de urbanizarse, acompañaron la modificación del panorama social de la ciudad con el progresivo ascenso de las clases medias y la conformación de las clases populares. Parte de la modificación de las condiciones de vida fue, a su vez, la emergencia de un conjunto de tecnologías, que a la par de representar la modernidad misma, modernizaron su sensibilidad o *sensorium*. Los medios de comunicación tuvieron en este proceso una importancia decisiva. Entre esos medios, dos destacaron por su posibilidad de uso popular: la radio y el cine.

Al mismo tiempo, en la década del treinta se inició un paulatino pero progresivo proceso de industrialización que se consolidaría entrados los años cuarenta cuando la Segunda Guerra Mundial brindara condiciones proteccionistas a la producción local. Las modificaciones operadas en esta estructura económica implicaron asimismo modificaciones en la estructura social y una recomposición de las relaciones sociales, entre las cuales se contaron las relaciones articuladas por cuestiones de género. Esto fue coadyuvado por la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo, lo que si bien se venía produciendo desde fines del siglo XIX, adquirió importancia notoria iniciada esa década.

La modernización, entonces, implicó: un proceso de urbanización y tecnologización de la sociedad, que incluyó la emergencia del dispositivo cinematográfico. Ese dispositivo les permitió a las mujeres una mayor visibilidad social en lo público, la constitución de una mirada móvil (femenina) y su conversión en públicos. Frente al tiempo de trabajo, el tiempo libre incluyó la frecuentación del cinematógrafo. Éstas son las variables históricas entre las cuales está construido el objeto de análisis. Ese objeto está tensionado, porque el proceso cultural en el cual se involucró se realizaba en las contradicciones.

Estas situaciones concurrentes presentaron un panorama histórico peculiar cuya elaboración social plantea interrogantes, el mayor de los cuales gira en torno al modo en que fueron tramitados socio-históricamente estos cambios. Dado que los medios de comunicación son máquinas culturales productoras de sentidos, esta tesis indaga, de manera general, la función social de la cultura de masas, centrándose en el caso particular de la cinematografía del sonoro industrial argentino (1933-1955) y leyéndolo en relación a las mujeres.

La tesis es entonces una indagación interpretativa del proceso de modernización representado cinematográficamente, a la luz de dos elementos considerados como claves: las representaciones de la ciudad y la tecnología, que sirvieron de marco para indagar a la vez la puesta en escena de las mujeres y del trabajo de las mujeres en la cinematografía del período.

En definitiva, estudiar al cine sonoro industrial en relación a las mujeres ofreció un espacio para examinar las cualidades y los problemas de la constitución de la sociedad moderna en Argentina. Y a la vez, señalar “las fuerzas, la gente, las motivaciones y los medios que estructuraron tal como están las esferas de la cultura moderna en términos de género” (Armstrong, 1990: 36).

Abstract

Tuesday, Day of Ladies. Women and Cinema in Argentina, 1933-1955

Argentina's modernization had its epicenter in the city of Buenos Aires and the gradual urbanization process that began in the end of the XIXth Century to consolidate from 1910. Modernization includes varied aspects, among which enhances the modification in the life conditions that, besides being urbanized, accompanied the change of the city's social panorama with the progressive rise of the middle classes and the conformation of the popular classes. Part of the modification of life conditions was the rise of an assemble of technologies which represented the modernity itself and modernized its sensibility or *sensorium*. The media had a decisive importance in this process. Among them, two stand out because of their possibility of popular use: the radio and the cinema.

At the same time, in the thirties began a gradual but progressive process of industrialization that would be consolidated at the beginning of the fourties when the Second World War provided protectionists conditions to the local production. The modifications operated in this economic structure implied modifications in the social structure and a recomposition of the social relationships including the relationships articulated by gender matters. This was complemented by the massive entrance of women to the world of work, process that began in the end of the XIXth Century but acquired a special importance at the beginning of that decade.

Modernization, then, implied: a urbanization and technologization process of society that included the rise of the cinematographic mechanism. That mechanism allowed women a higher social visibility in the public space, the constitution of a mobile perspective (feminine) and their conversion in publics. Opposite to the time at work, free time included the frequentation of the cinematographer. These are the historical variables between which the objet of analysis is built. This object is in tension because the cultural process in which it was involved was carried out in the contradictions.

These converging situations presented a peculiar historical panorama which social elaboration presents questions, being the major one the way in which these changes were socio-historically developed. As the media are cultural machines producers of meanings, this thesis inquires, in a general way, the social function of mass culture, centering in the particular case of the industrial Argentine sonorous cinepatography (1933-1955) and reading it in relation to women.

The thesis is, then, an interpretative inquiry of the modernization process represented cinematographically analyzed under two key elements: the representations of the city and the technology which served as a frame to inquire at the same time the *mise en scène* of women and their work in the cinematography of the period.

In short, study the sonorous industrial cinema in relation to women offered a space to examine the qualities and the problems of the constitution of the modern Argentine society. And, at the same time, to strees "the strengths, the people, the motivations and the media that were structured as modern cultural spheres in terms of gender" (Armstrong, 1990: 36).

Índice

Introducción	5
Primera Parte	5
Segunda Parte	23
Tercera Parte	34
Capítulo I: La ciudad	43
Capítulo II. La tecnología	82
Capítulo III. Las mujeres	114
Capítulo IV. El trabajo	160
Capítulo V. La Nación	193
Conclusiones	205
Prospectiva	217
Primera Parte	217
Segunda Parte	219
Bibliografía	235
Agradecimientos	262

Introducción

La travesía real del descubrimiento no consiste en buscar paisajes nuevos, sino en poseer nuevos ojos. Marcel Proust

Primera Parte

La función social de la cultura de masas

Diversas tradiciones de pensamiento y producciones teóricas reflexionaron sobre la función social de la cultura de masas. Entre ellas, dos paradigmas de aproximación radicalmente diferentes emergieron en el siglo XX: el que propuso el funcionalismo en Estados Unidos y el de la teoría crítica marxista de la Escuela de Frankfurt.

El primero comenzó concibiendo el plano menor de los procesos comunicativos (a través de la Teoría Hipodérmica) para pasar luego a reflexionar, desde la sociología, sobre la función social de la cultura de masas en lo que respecta a los medios de comunicación masiva, señalando que cumpliría variadas funciones: vigilancia del entorno, puesta en relación de los componentes de la sociedad y transmisión de la herencia social, según Lasswell, a la que Merton y Lazarsfeld le añadieron entretenimiento.

la teoría funcionalista ocupa una posición muy precisa, que consiste en definir la problemática de los media a partir del punto de vista de la sociedad y de su equilibrio, desde la perspectiva del funcionamiento global del sistema social y de la contribución que sus componentes (incluidos los media) aportan a la misma (Wolf, 2000: 69).

En el marco de la *Mass Communication Research*, Lasswell y otros desde los años veinte estudiaron los efectos (buscados) de los medios de comunicación sobre los individuos. Además de la publicidad, las técnicas de propaganda política o bélica, o las campañas de relaciones públicas de una empresa, estos estudios se ocuparon del cine y sus efectos en el conocimiento de las culturas extranjeras (Fundación Payne, 1933, Wartella y Reeves, 1985), cuestionando cualquier posibilidad de que los mismos fueran monolíticos sobre las audiencias, y teniendo en cuenta factores diferenciadores como raza, sexo o edad.

A partir de los años cincuenta, la sociología funcionalista de los medios comenzó a señalar elementos que intervenían en el proceso de la comunicación, que ponían en cuestión la concepción mecanicista laswelliana “del efecto directo e indiferenciado”, y que negaban “el argumento tautológico del «efecto masificador» de la «sociedad de masas»” (Mattelart y Mattelart, 1997: 34-35).

En suma,

Fundada al principio en una creencia en la omnipotencia de los medios de comunicación, la *Mass Communications Research* se esforzó más adelante en relativizar sus efectos en los receptores, pero nunca puso en duda la visión instrumental que había presidido el nacimiento de la teoría laswelliana (Mattelart y Mattelart, 1997: 39).

La sociología funcionalista estadounidense concibió la cultura de masas como elemento integrador y equilibrador de la sociedad. Es decir, en última instancia, con un comportamiento esperable y, sobre todo, querible, sobre la base de que el mundo moderno había implicado “la destrucción de los vínculos grupales primarios tradicionales, la familia y la comunidad local; y vio los órdenes tradicionales reemplazados por la “masa”” (Bell, 1994: 53).

Por el contrario, en Europa la teoría frankfurteana delimitó un campo de preocupaciones más amplio que la anterior, que era “marcadamente empírica y caracterizada por objetivos cognoscitivos inherentes al sistema de los media” (Wolf, 2000: 14-15). La investigación europea se orientó teóricamente “a las relaciones generales entre sistema social y medios de comunicación de masas” (ídem), aunque terminó “privilegiando la aproximación especulativa sobre el método empírico” (p. 105).

En la década de los cuarenta, Adorno y Horkheimer (1944) crearon el concepto de industria cultural justamente para dar cuenta de la producción industrial de bienes culturales, que entonces convertían a la cultura en mercancía. Esta producción industrial trasladaba su negatividad al objeto producido, ya que ese objeto tenía las huellas de su forma de realización: serialización, estandarización y división del trabajo.

El foco de la intervención estuvo puesto en trazar las conexiones que explicaran la relación de la industria cultural con el modelo económico general. Los medios de comunicación se concibieron como “instrumentos de la reproducción de masas, que en

la libertad aparente de los individuos, reproponen las relaciones de fuerza del aparato económico-social” (Wolf, 2000: 105).

Para Adorno, (1978), la industria cultural era “el aparato industrial que generaba la cultura popular y ejercía el papel de mediador de ésta, así como los imperativos de mercado subyacentes a dicha cultura” (Stam, 2001: 89). Con respecto al cine, la posición de Adorno estaba matizada apenas por sus opiniones sobre el cine mudo anterior a la industrialización propiamente dicha, y por sus indagaciones y lecturas de ciertos recursos formales que habilitaban posiciones críticas y revolucionarias (Adorno y Eisler, 1947).

La teoría crítica significó una mirada más comprensiva del fenómeno socio-cultural, pero a la vez una mirada sancionadora, en la medida en que el proceso fue catalogado de modo general como alienante (Mattelart y Mattelart, 1997), y por eso funcional al modo de producción capitalista.¹ Era el genuino arte culto el que resultaba disruptivo en relación a esa alienación que implicaba el capital, aunque no quedaba exento de su lógica. Sólo el arte culto era capaz de generar una visión crítica, lo cual hizo que se minusvaloraran ciertas formas de arte popular y ciertos elementos populares presentes en la industria de la cultura, eliminando cualquier posibilidad de registrar y comprender justamente su duplicidad.

Sin embargo, las posiciones no fueron monolíticas dentro de la Escuela de Frankfurt. Con respecto al cine, justamente, Walter Benjamin sostuvo, en su conocido artículo “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” (1934), que su mayor accesibilidad lo convertía en un arte social por excelencia. La pérdida del aura permitía desplazar la atención desde el culto al objeto hacia la relación, que el mismo objeto proponía, entre la obra y el público. Es lo que llamó valor exhibitivo, manifestación de una particular sensibilidad coherente con los cambios sociales y tecnológicos, remedo

¹ Fue Kracauer el primero en catalogar al cine como alineante (1928). Sin embargo, también lo concibió como liberador de las masas. Ambas fueron, según el autor, sus funciones ideológicas principales. Esto adelantó la conocida posición de Adorno y Horkheimer (1944), aunque si bien la obra de Kracauer data de los años veinte y treinta, su conocimiento fue recién en los años setenta en alemán y noventa en inglés, por lo que se la incorporó en discusiones que no estaban en vigencia en el momento en que escribió. Justamente, la obra de Kracauer se ocupó preferentemente de la cultura de masas (*The mass ornament* se titula uno de sus libros), pero fue incorporada como defensora del realismo en el debate sobre cine de los años setenta (Stam, 2001).

perfecto del *sensorium* del urbanita moderno (por lo cual luego hablaría de la necesidad de una teoría de la recepción en un trabajo de 1937). Esta sensibilidad era la que permitiría movilizar la inercia revolucionaria de las masas, afirmación más en un plano de utopismo social que de análisis sociológico.

El pensamiento de los miembros de la Escuela de Frankfurt iba a tener “gran repercusión en las subsiguientes teorías de la industria de la cultura, en las teorías de la recepción” (Stam, 2001: 92), mientras que la influencia de Benjamín se extendió a los estudios culturales.

Justamente los estudios culturales británicos, de vertiente gramsciana, heredarían la capacidad de señalar el carácter contradictorio intrínseco de la industria cultural, en base a la reflexión hecha posible por la noción de hegemonía. De allí que la concepción sobre el desarrollo de los medios de comunicación guardara la duplicidad proyectada por Benjamin.

Según Hall (1984), la función socio-histórica de los medios de comunicación se configuró en la etapa 1880–1920, cuando se reorganizó toda la producción capitalista, y por eso mismo también lo relacionado con la cultura, permitiendo el nacimiento de la industria cultural. La emergencia de la industria cultural contribuyó a modificar la forma de constitución del poder social: ya no desempeñado a través de formas coercitivas sino cohesivas, del tal modo de pasar de las formas crudas de la dominación a la hegemonía.

Debido a su tarea cohesiva, los productos de los medios de comunicación se realizaron siguiendo lo que Hall (1984) denominó implantación cultural: relaciones de reenvío entre la cultura industrial y la cultura popular tradicional, por lo que ya no podía concebirse como puramente negativa la función social de esta cultura. En el caso particular del cine, Williams (1973) señaló el proceso de constitución de los públicos correlativo al de urbanización, una nueva forma de socialidad constituida por la industria cultural, especialmente entre la clase obrera trabajadora.

En América Latina, la producción intelectual, que no revistió organicidad en el sentido de que no se puede hablar de una escuela, tradición o teoría, encaró desde los años sesenta estudios acerca de fenómenos sociales ligados a la cultura de masas en el cruce con las culturas populares. A diferencia de las tradiciones de las academias europea y estadounidense referidas, la producción teórica fue de baja formalización, con un marcado acento historicista. Esto probablemente se deba a las necesidades

específicas que despertó el abordaje del problema de las culturas de masas y populares y a su urgencia más en el plano social y político, que en el plano teórico.

Se examinaron los procesos de conformación de las sociedades modernas latinoamericanas, con sus múltiples contradicciones y con sucesivas discusiones acerca de su grado de realización. En este marco, la cultura de masas fue concebida como modelo cultural (Martín Barbero, 1983) e instrumento de enculturación, educadora e integradora de sujetos a la nación, en particular entre las clases populares. Los medios de comunicación se señalaron como centrales en la realización de este proceso.

Fue el caso del análisis del fenómeno cinematográfico realizado por Monsiváis (2000a) en México, los estudios sobre la radio realizados por Terrero (1981) en Argentina, o las indagaciones de Sunkel (1986) sobre la prensa popular en Chile, para nombrar sólo algunos.² En particular, el cine fue catalogado como parte esencial de la esfera pública plebeya (García Canclini, 1996), paralela a la esfera pública que constituyó la modernidad entre las burguesías nacionales. Por esta razón, también fue ligado inmediatamente al nacionalismo, “en cuyo seno el cine se convirtió en instrumento estratégico para ‘proyectar’ imaginarios nacionales” (Stam, 2001: 33).

Si bien estas miradas latinoamericanas que se realizaron sobre la cultura de masas en el sub-continente encontraron importantes puntos de contacto con las miradas europeas, la diferencia fundamental fue el modo en que se leyó el proceso. Resumidamente: en Latinoamérica, la función social de la cultura de masas en los abordajes culturales que aquí reivindicamos,³ que resultaron en buena medida aportes historiográficos, fue

² Un buen relevamiento bibliográfico es el que presenta Martín Barbero (1987) en su libro ya clásico, *De los medios a las mediaciones*, aunque a esta altura ese relevamiento resulta antiguo.

³ Mata (1987) reconoció esta perspectiva tempranamente:

Sin dejar de reconocer los aportes de distintas vertientes disciplinarias a esta nueva perspectiva de pensamiento en torno a la comunicación y la cultura, a nivel latinoamericano destacamos las contribuciones de Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Jorge González Sánchez, Gilberto Jiménez, Guillermo Sunkel. Se inscriben en ella, en lo que concierne a nuestro país, los trabajos de Beatriz Sarlo, Aníbal Ford, Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez entre otros (s/p).

Por mi parte, creo imprescindible incluir en la serie los propios trabajos de Mata y también los de Schmucler.

concebida como necesaria para la articulación social. O, dicho de otro modo, en un momento histórico preciso situado a principios del siglo XX, las sociedades latinoamericanas no habrían podido erigirse como sociedades modernas sin la función desempeñada por la cultura de masas (más allá de que se constituyeran como modernidades periféricas: Sarlo, 1988).

Entiendo que lo que caracterizó a la mirada latinoamericana sobre la problemática fue una fe, indecible, sobre la función constitutiva de la cultura de masas en relación a las sociedades modernas del subcontinente: sin la cultura de masas la modernidad social nunca hubiera llegado a constituirse en orden social. Y si la hipótesis es indecible, lo valioso es la posibilidad que inaugura: la de estudiar el proceso.

Abordar ese proceso, examinando la función social del cine sonoro industrial argentino (1933-1955) con respecto a las mujeres, concibiéndolo por eso mismo como un proceso con especificidades, constituye el propósito general de esta tesis. Proceso que en su misma constitución conecta y articula una cultura producida industrialmente, el asentamiento de una comunidad (periféricamente) en modernización, y ricas, complejas e inabordables culturas populares. En este cruce de problemáticas que proponen la cultura de masas y las culturas populares, en esta raigambre latinoamericana de teoría que ilumina el tema, se inscribe esta indagación, porque allí no sólo encuentra su objeto, sino también las vías posibles para transitarlo.

La modernización, el cine y las mujeres como objeto de estudio

Desde 1880, la Argentina transitó un proceso de modernización (Lobato, 2000), constituido a su vez por un proceso de urbanización, en el que la Ciudad de Buenos Aires fue el punto neurálgico de los acontecimientos que se desarrollaron de forma más lenta y en menor medida en otras partes del país. La ciudad de Buenos Aires transitó una racionalización urbana con reformas arquitectónicas orientadas a la europeización y cosmopolitización. La modificación implicó además la ruptura del casco histórico para tender comunicaciones con nuevas áreas edificadas, los barrios, y ensanchar las calles. Se diseñaron espacios amplios para la circulación. Aparecieron diversos medios de transporte: los tranvías que conectaban el centro con los barrios, el subterráneo y los colectivos. También se produjeron obras de drenaje, aprovisionamiento de agua corriente y alumbrado público.

Se produjo un modelado del gusto a tono con lo moderno. Se modificó la sensibilidad del habitante urbano, no sólo por el crecimiento de la planta de la ciudad,

sino también por la aparición de nuevas tecnologías vinculadas a los medios de transporte, los electrodomésticos y los medios de comunicación (Goldman, 1998).

La emergencia del cinematógrafo fue un signo justamente de modernidad y, a la inversa, la experiencia de la modernidad urbana incluyó al cine desde principios del siglo XX (Wortman, 2006). En efecto, esa experiencia involucraba su dimensión industrial, surgida por los avances tecnológicos en tres áreas: la industria química, la físico-mecánica y la industria óptica, en combinación con la energía eléctrica (Quiña y Luchetti, s/d) y se consolidaba como campos de actividad: producción, distribución y consumo.

La emergencia del sonoro se produjo con un reacomodamiento del circuito de exhibición, que se sucedió como un conjunto de quiebras y remates judiciales (Maranghello, 2000) y permitió la consolidación del modo de representación institucional (Burch, 1995) dentro del cual se colocaron las políticas de género sexual. El modo de representación institucional del cine realista clásico estaba constituido por

un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, usos de la cámara y del sonido que suscitan la apariencia de continuidad espacial y temporal. Dicha continuidad se obtenía en el cine clásica de Hoollywood, mediante protocolos en la presentación de nuevas escenas (la progresión coreografiada desde un plano de conjunto a un plano medio o primer plano), dispositivos convencionales para evocar el paso del tiempo (fundidos, efectos iris), técnicas de montaje para suavizar la transición entre plano y plano (la regla de los 30 grados, el *raccord* de posición, el *raccord* de dirección, el *raccord* de movimiento, los insertos para cubrir discontinuidades inevitables) y dispositivos que sugieren la subjetividad (el monólogo interior, los planos subjetivos, el *raccord* de miradas, la música empática).

El cine clásico realista era “transparente” porque pretendía borrar todos los rastros del “trabajo del filme”, presentándolo como algo natural. El cine clásico realista también recurría a lo que Roland Barthes (en *S/Z*) denominó efectos de realidad, es decir la orquestación artística de detalles aparentemente superfluos como garantes de la autenticidad. La exactitud representativa de los detalles importaba menos que su papel como creadores de una ilusión óptica de verdad. Al borrar los signos de la producción, el cine dominante persuadía a los espectadores de que tomaran lo que no era sino efectos recreados como representación transparentes de lo real.

Por la combinación de los códigos de percepción visual adquiridos en el Renacimiento –perspectiva monocular, puntos de fuga, impresión de profundidad, exactitud en la escala- con los códigos de narración dominantes en la literatura del siglo XIX, el cine de ficción clásico adquirió el poder emocional y el prestigio diegético de la novela realista, cuya función social y régimen estético se veían prolongados en el filme. (Stam, 2001: 172).

Hacia los años treinta, dado que la especificidad estética del cine todavía no estaba consolidada, la emergencia del sonido incidió en la definitiva configuración del dispositivo que se tradujo en una serie de debates a favor y en contra de la sonorización misma y en la definición de rasgos al mismo tiempo formales, temáticos e interpretativos (Quiña y Luchetti, s/d). Según Stam (2001), la reproducción técnica del sonido es igualmente tridimensional que el original, por lo que se acentúa su característica realista, que además supone por eso una respuesta subjetiva persuasiva. Utilizada en el cine, su forma de propagación semejante al gas, toma particular relieve porque acentúa la sensación de presencia, e involucra una dimensión corporal del espectador (Chion, 1994).

En lo que respecta a la operación de representación, la cinematografía del sonoro industrial capturó elementos culturales populares para ponerlos transformados en escena, a partir de su capacidad articuladora hegemónica (Mahieu, 1966; Romano, 1973; Posadas, 1973; Ford, 1994; Gutiérrez y Romero, 1995; entre otros). Esta capacidad articuladora hegemónica (Sunkel, 1986) permitía el reconocimiento, facilitando la constitución de las identidades requeridas por la modernidad periférica de principios del siglo XX (Sarlo, 1988). Así, los que paulatinamente fueron transformándose en sus consumidores adquirieron carta de modernos.

El cine no sólo habría permitido nacionalizar a los italianos, los españoles, los rusos, los inmigrantes en general, y a sus hijos, ya argentinos pero criados en lógicas culturales distintas y coexistentes, sino también urbanizarlos, así como a los migrantes internos (Romano, 1973) y modernizar a todos.

Retomo la tesis de Martín Barbero que afirma que

El público mayoritario del cine provenía de las clases populares, y en la Norteamérica de ese tiempo [principios del siglo XX], de las más populares de todas que eran las desarraigadas masas de inmigrantes. La pasión que esas masas

sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía (1987: 159-160).

El cine argentino, así como el mexicano y el brasilero, fueron concebidos bajo el modelo *hollywoodense*, conformando a su vez su contrapeso: con su *star system*, una relación estrecha con la industria musical, y una explotación de los relatos de género confiados a los estereotipos (Monsiváis, 2000b). Cumplieron la misma función cultural de irrigación de identidad, adoptando semejantes características industriales a menor escala. Sin embargo, lo que distinguió a los procesos de Estados Unidos, por un lado, y México, Brasil y Argentina, por el otro, fue que en estos últimos el melodrama fue el género por excelencia que permitió la operación cultural, mientras que en Estados Unidos fueron también los musicales y las comedias los que permitieron la integración social (Schatz, 1981).⁴

De tal modo, el realismo aportaba el elemento burgués al dispositivo, al haber tomado su capacidad narrativa de la novela realista. Mientras que la representación se articulaba sobre elementos populares. Los géneros fílmicos son un producto histórico y es en este sentido que, como afirma Simões Borelli (1991), funcionaron como accionadores de los mecanismos de recomposición de la memoria y de las imágenes colectivas.

El melodrama cinematográfico latinoamericano recuperó la matriz cultural que, convertida en formato industrial, permitió poner en escena las características culturales propias de nuestro sub-continente (Martín Barbero, 1987), facilitando especialmente la conexión entre lo rural y lo urbano. De allí que, como afirma Monsiváis: “El cine entrega a varias generaciones de latinoamericanos gran parte de las claves en el accidentado tránsito a la modernidad” (2000:78).

Al mismo tiempo, la modernización estuvo vinculada a una mayor visibilidad social, y al aumento de las posibilidades de mirar y ser visto: teatros, cafés, centros políticos constituyeron los escenarios de la puesta en público.

Con respecto a las mujeres y el cine, señala Bruno (1995) que:⁵

⁴ Schatz distingue los géneros que pueden establecer el orden social (cine de vaqueros y de detectives) y aquellos que permiten la integración social, entre los que se hallan los ya mencionados.

⁵ He realizado una extrapolación de las afirmaciones de Giuliana Bruno (1995) para Nápoles, porque la descripción espacial que realiza de la modernidad en su relación con el cinematógrafo

En el origen de la mujer como espectadora existe un paso desde lo privado hasta la circulación urbana y el ocio público que se encuentra íntimamente relacionado con el consumo (p. 174).

Quisiera sugerir que la “institución” del cine (es decir, el espacio visual del cine y lo que constituye el “ir al cine”) legitima para el sujeto femenino la negada posibilidad del placer de la ociosidad pública. El cine procura una forma de acceso así como la práctica de un espacio público y una ocasión para hacer vida social y salir de la casa. Ir al cine desencadena un proceso de liberación de la mirada de la mujer hacia la esfera pública. (...) El filme ofrece el placer de vagabundear y de viajar. La movilización de la mirada –el rasgo “panorámico” del lenguaje cinematográfico- conduce a la apropiación de territorios y de la libertad de callejear sin que este acto conlleve la connotación de prostitución (p. 173).

Este paso de lo privado a lo público comprometió asimismo la mirada. Si el régimen escópico moderno fue justamente masculino, como argumenta Bruno (1995) cuando pregunta “¿Es masculina la mirada móvil?”, se lo debió en buena medida a la posibilidad de circular libremente por el espacio público. Por medio de este régimen, la mujer fue constituida como objeto a ser mirado y el varón se constituyó como sujeto observador. El cine permitió la constitución paulatina de una mirada móvil femenina.

A su vez, la conversión de las mujeres en consumidoras de cine se relaciona con el proceso de emergencia, más general, de los públicos. Los públicos fueron una formación social (un agrupamiento) cuya aparición se relacionó con transformaciones de la estructura económica, que involucraron cambios tanto en la producción de bienes como en la vida cotidiana; “transformaciones institucionales”; “el desarrollo de técnicas y medios de comunicación” y la producción de “interpelaciones” (Mata, 2000: 94). De allí que

estudiar los públicos masivos es, por un lado, encontrar las claves por las cuales los individuos aceptan, (...), convertirse en seres genéricos como medio de inclusión

es quizás la más precisa que pueda encontrarse, y totalmente descriptiva de los procesos ocurridos en otras ciudades. Hay argumentos, sin embargo, que son inaplicables para la ciudad de Buenos Aires, como las lecturas que realiza de los pasajes napolitanos.

en la dinámica de la producción cultural de la sociedad, es decir, en los procesos de elaboración colectiva de los significados que la distinguen. Y, al mismo tiempo, estudiar los públicos es comprender de qué manera dicha conversión modela los comportamientos que, (...), regulan las interacciones (Mata, 2000: 95)

La modernización incluyó asimismo como uno de sus pilares un proceso de industrialización, que encontraba sus antecedentes en el siglo XIX, pero que se consolidó en la tercera década del siglo, adoptando la forma de una industrialización por sustitución de importaciones, que luego se expandiría durante el peronismo (1946-1955) (Gerchunoff y Llach, 2003).

Desde los años treinta,

el crecimiento industrial, como proyecto controlado por la “oligarquía”, se limitará a cubrir un vacío llenado anteriormente por bienes de consumo importados, sobre todo en los rubros alimentación y textiles (Murmis y Portantiero, 1971: 9).

Este proceso dio lugar a la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo, especialmente a partir del auge de la industria textil algodonera (Rocchi, 2000), generando cambios sociales que requirieron de su elaboración cultural.

La modernización, entonces, implicó: un proceso de urbanización y tecnologización de la sociedad, que incluyó la emergencia del dispositivo cinematográfico. Ese dispositivo les permitió a las mujeres una mayor visibilidad social en lo público, la constitución de una mirada móvil (femenina) y su conversión en públicos. La modernización implicó asimismo la industrialización y la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo. Frente al tiempo de trabajo, el tiempo libre incluyó la frecuentación del cinematógrafo. Éstas son las variables históricas entre las cuales está construido el objeto de análisis. Ese objeto está tensionado, porque el proceso cultural en el cual se involucra se realiza en las contradicciones.

En definitiva, estudiar al cine sonoro industrial en relación a las mujeres ofrece un espacio para examinar las cualidades y los problemas de la constitución de la sociedad moderna en Argentina. Y a la vez, señalar “las fuerzas, la gente, las motivaciones y los

medios que estructuraron tal como están las esferas de la cultura moderna en términos de género” (Armstrong, 1990: 36).⁶

Dos superficies y cinco intervenciones

Para comprender la complejidad del objeto entendí que había que indagar en dos superficies. Por un lado, en la producción cinematográfica. La indagación de esa producción cinematográfica la realicé considerando que en el sonoro industrial se pueden leer las discusiones, las diversas interpretaciones y las certezas que se produjeron, en torno al proceso general de modernización y a los cambios en relación a las mujeres en particular.

Por otro, para abordar la complejidad del objeto modernización, cine y mujeres realicé entrevistas a quienes fueron sus consumidoras, considerando que esos consumos inauguraron un tipo peculiar de sociabilidad pública femenina y habilitaron el aprendizaje de esa modernización.

En este sentido, delimité cinco ejes de indagación, resultado del mismo proceso de análisis: la ciudad, la tecnología, las mujeres, el trabajo y la nación. Los dos primeros trabajan el marco general de la modernización y su relación con la vida cotidiana, los dos siguientes permiten especificidad con relación a las mujeres y el último habilita conectar el proceso de modernización con la recreación de un imaginario nacional.

Estos ejes fueron diferenciados para su abordaje interpretativo, aunque en verdad tanto teórica como históricamente están correlacionados. La tecnología, en este sentido, por ejemplo, encuentra una primera descripción al nivel de la representación que el cine puso en escena, pero a su vez su importancia sólo es capturable en la relación que mantiene con el entorno urbano, los modos en que especialmente la representación cinematográfica de los medios de comunicación constituye parte central de la forma en que se pone en escena la ciudad moderna. Con respecto al eje ciudad, se trata del escenario donde la modernización se desarrolló; mientras que la tecnología fue el índice y el símbolo de esa modernización.

⁶ Armstrong señala, en un trabajo de hace 18 años, que fue escasa la reflexión acerca de la cultura moderna en términos de género. Hoy yo no acompañaría esta afirmación, no sólo en relación a las academias extranjeras sino tampoco en referencia a la argentina, donde la producción historiográfica sobre las mujeres ha crecido notablemente y es en buena medida la fuente de recursos bibliográficos históricos y culturales sobre los cuales esta tesis se escribió.

En relación a las mujeres y el trabajo, esos ejes permiten analizar las particularidades del proceso, desde los años treinta, para el caso específico de las mujeres. En el caso de la nación, se trata de señalar la recreación de un imaginario nacional en términos de género. Sin embargo, la perspectiva de género fue adoptada en relación a los cinco ejes. De allí que la indagación sobre la ciudad permita una pregunta acerca de la topografía urbana como una forma de permisiones y restricciones femeninas, y la tecnología dispere preguntas acerca de las experiencias que habilitó en las mujeres que fueron sus consumidoras.

En este sentido, la perspectiva de género está dada por la postura epistemológica, que se basa en una epistemología del punto de vista. Recupero aquí la categoría de género como base del análisis histórico, ya que entiendo con Scott (1999a) que el género es un constructo cultural que actúa como sistema de significación que permite articular significados y experiencias (y su mutua relación).

Imágenes y voces

¿Dónde leer significados? En las imágenes que sobre las mujeres puso en pantalla el cine. ¿Dónde hallar experiencias? En las voces de quienes fueran sus consumidoras. Ésta es la forma que adquiere el corpus de esta tesis.

El sonoro industrial se inició en 1933. Su clausura se produjo en 1955. El inicio del período, como fue señalado más arriba, es el de constitución del sonoro industrial mismo. El cierre es el de su clausura. Al respecto, señala Kriger que

recordemos que el campo cinematográfico sufre una fuerte transformación tras el golpe militar que derrocó al gobierno peronista. (...) Poco tiempo después se hizo evidente que la ley de cine que garantizaba una democrática distribución de premios y subsidios fue burlada, la aplicación de la censura fue en aumento y el cine nacional fue perdiendo pantallas a favor de las *majors* norteamericanas. Desde el punto de vista estético se cierra en esos años la etapa del cine clásico en la Argentina para dar paso a la innovación que proponen los jóvenes de la generación de los sesenta. Comienza la modernización del cine (Kriger, 1989: 155).

Los veintidós años de producción cinematográfica abarcaron un total de 861 películas sonoras de ficción. Ciento sesenta y ocho en la década del treinta (desde el año

1933), 399 en la década de los cuarenta y 294 en la de los cincuenta hasta el año 1955 inclusive.

Dada la cantidad de títulos, utilicé un criterio de selección en base a un sistema de referencias cruzadas. En primera instancia realicé una exploración aleatoria de las películas exhibidas por televisión de cable y de aire (especialmente las ofertas de los canales 7, *Volver* y *Space*). Esto me permitió analizar largometrajes de ficción de todos los géneros en la totalidad del período.

Luego procedí a realizar una saturación por categorías. Las categorías utilizadas para elegir las películas más representativas fueron los géneros, considerándose que éste es un cine *de género* por oposición al cine *de autor* (Monsiváis, 2000b). El género supone ciertos cánones de producción del discurso cinematográfico, que aplicados sistemáticamente implican un nivel de redundancia que facilita la lectura y su reproducción. La redundancia se juega tanto en los temas como en la forma en que se los expresa, identificable en sus elementos retóricos y enunciativos al mismo tiempo que en su estructura narrativa. La particular combinación de esos elementos, que están correlacionados, es lo que define a un género en particular y lo distingue de otros (Tassara, 1994). Como afirma Wolf (1984), los géneros discursivos son modos de comunicarse y otorgan un sistema de reglas a la comunidad que organizan su competencia comunicacional, de tal modo que tanto su recurrencia como su variación histórica señalan significados culturales.

Por otro lado, Bajtín (1982) había señalado que todo texto es un mosaico de otros textos (y que toda voz habla con otras voces); de allí que haya sido central la idea de intertextualidad (Genette, 1989) para el análisis de las películas. En este sentido, cabe destacar la intertextualidad que el cine tuvo, en primer lugar, con el tango, pero también con el teatro, con la literatura, con la radio, con la prensa y la actualidad, y hasta con el propio cine.

El criterio de selección fue completado con la consulta de la bibliografía existente como guía, ya que se trabaja allí la producción cinematográfica considerada paradigmática (por ejemplo en España, 1999; Mahieu, 1966; Di Núbila, 1960; etc.). También las premiaciones constituyeron criterios de selección de cierta filmografía, ya que resultaron indicativas tanto de público como de reconocimiento social (desde la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina hasta el Festival de

Venecia; Fernández Jurado, 2000).⁷ Pero fue asimismo el azar el que influyó en la inclusión de ciertas películas en el corpus de análisis.

La intelección de estos productos discursivos audio-verbo icónicos resultó de una práctica interpretativa a partir de la cual se delinearon los ejes señalados (la ciudad, la tecnología, las mujeres, el trabajo y la nación) antes señalados, concebidos como matriz de análisis para indagar las cerca de 250 películas seleccionadas como corpus. Indica Bellour (1979) que el cine y el análisis cinematográfico no comparten la palabra como vehículo de significación, y que justamente el paso de cada una de las cinco pistas (diálogo, ruidos, imagen, fotogramas, texto) al verbo entraña una dificultad intrínseca agregada.

El abordaje metodológico del corpus consistió en un análisis de los elementos temáticos, retóricos y enunciativos, audio-verbo-icónicos y su articulación compleja en la construcción del sentido en la perspectiva del análisis del discurso de base cultural. Esto implicó pasar de sus rasgos inmanentes a sus características discursivas en función de su dispositivo cinematográfico y de allí a la sociedad y cultura de su tiempo.

Las voces de quienes fueran consumidoras cinematográficas me las brindaron las entrevistas que hice de manera discontinua durante tres años. Las entrevistas significaron la lenta realización de relatos de vida de informantes calificadas.⁸ Las entrevistadas fueron once mujeres de más de 75 años (que en los treinta ya habían nacido y eran niñas, adolescentes o jóvenes) de clases populares (maestras, costureras, obreras, empleadas domésticas), generalmente inmigrantes o hijas de inmigrantes.

Si bien el trabajo se inició con la idea de producir entrevistas que indagaran sobre los consumos culturales, y particularmente los consumos cinematográficos, lo cierto es que las entrevistadas necesitaron contar “desde el principio”, al descubrir el carácter terapéutico de narrarse a sí mismas, recuperando de su memoria “el elemento subjetivo como fundador de toda posibilidad de conocimiento de sí y de la otra” (Buttafuoco, 1994: 54).

Las sucesivas entrevistas fueron realizadas en encuentros que implicaron una ceremonia atravesada por determinaciones de género: cada encuentro se desarrolló

⁷ Tanto el texto de Ferreira (1995) como el de Couselo *et al* (1992), y el Cd-Rom editado por Fernández Jurado (2000) contienen datos completos al respecto.

⁸ El informante calificado es el aquel que por sus condiciones y tareas personales está capacitado para brindar información específica acerca de algunos aspectos de su cultura (Magrassi y Rocca, 1990).

como una visita a tomar el té, con bebidas y comidas para la ocasión, y en donde el acto de recibir y servir fue una forma de celebración del encuentro.

Las entrevistadas produjeron relatos de vida (Kornblit, 2004), fragmentos múltiples y contrapuestos, no lineales, que les permitieron narrarse en un proceso semejante al del psicoanálisis (Arfuch, 2002) pero inverso: en vez de desarmar, cada entrevista alentó el armado de un discurso para decir la experiencia, un discurso que produjo, entonces, conceptos experienciales (Rockwell en Guber, 1990).

Según Robin, “Uno se inventa una historia que tiene que ver a veces con hechos reales, a veces no, pero luego uno pasa a ser realmente su propia historia” (1996:53). Se llega a concebir, en palabras de Alcoff, que “Somos construcciones – esto es, nuestra experiencia de nuestra propia subjetividad es una construcción mediada por y/o basada en el discurso social más allá del control individual” (1989:6).

La “verdad”, en este sentido, giró en torno a la enunciación del Yo que operó identificación: las palabras de las ancianas resultaron testimonio pero también constructoras de su identidad, y el lugar de emergencia de su subjetividad (Benveniste, 1971), una acción diferida (Freud en Foster, 2001) que estructuró por recurrencia, por anticipaciones y reconstrucciones. Por eso las entrevistas se convirtieron, sobre todo, en una puesta en sentido (Ricoeur, 2004), que implicó la construcción de un verosímil a través de “la astucia del detalle” (Arfuch en Robin, 1996:14) y cuya verificación se realizó a través de la “fidelidad al sentido más que a criterios de exactitud en relación con la información”, tal como se propone en la historia oral (James, 2004: 140).

En el marco de sus relatos de vida me propuse no sólo averiguar acerca de las prácticas de consumo que realizaron en el período trabajado sino también cómo se enmarcó esto en sus biografías, pensando que, como señala Arfuch, “todo relato de la experiencia es, en un punto, *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (Arfuch, 2002: 79, cursiva en el original) y es por eso que se puede realizar el “hallazgo de una voz autobiográfica *en sus acentos colectivos*” (idem: 80, cursiva en el original).

Esos acentos colectivos emergieron justamente porque el relato no fue espontáneo sino que, aún sin haber sido preparado, estuvo estructurado por convenciones culturales, por otros relatos públicos (James, 2004) y por las relaciones que establecimos en el intercambio dialógico (Arfuch, 2002).

Al interior de los relatos de vida, me interesó reflexionar acerca del consumo en tanto “mecanismo clave de los procesos de masificación, entendida no sólo como recepción

simultánea y colectiva de productos sino como imposición de una matriz generalizada de comportamiento y pensamiento” (Mata, 2000:92). De tal modo, esos relatos vitales permitieron iluminar un proceso social: el de la masificación, y lo hicieron del modo en que ese proceso puede ser contado: a través de historias individuales.

La idea de consumo se convoca aquí porque permite incluir al circuito de producción industrial, y extender la mirada a la evaluación del dispositivo cinematográfico (es decir, aquel que garantiza la puesta en relación de un objeto cultural con su receptor) y, de esta manera, también al conjunto de mediaciones culturales que lo efectivizan y explican.⁹

⁹ La problemática de la recepción estuvo en discusión desde los años sesenta, en el ámbito literario, desarrollada por los teóricos alemanes de la Escuela de Constanza: Jauss (1970) e Iser (1972, 1985), con base en conceptos de la filosofía husserliana. Sin embargo, se encuentran antecedentes de la discusión ya en la década de los cuarenta, con las afirmaciones de Sartre (1947) acerca de la colaboración entre autor y lector; la misma preocupación que tuvo Eco (1962), más tarde, en su libro *Obra abierta*.

En la academia británica, el paso inicial habría sido el ya clásico *Encoding/decoding of the Television Discourse* de Stuart Hall (1973). Con éste, se habría abandonado el estudio de los contenidos textuales (la figura de lector que está inscrita en el texto) y se habría pasado al estudio de los sujetos reales. Más tarde, fue David Morley, continuando el pensamiento de Hall, quien dio entidad al estudio del consumo sobrepasando la idea de decodificación, y abriendo la perspectiva de la etnografía de audiencias (Morley, 1980; 1986).

En Francia, llegados los años setenta, se cuestionó la preponderancia del pensamiento estructuralista, ya que se lo acusó de haber insistido sobre el mundo abstracto del funcionamiento social, habiéndose olvidado del aspecto vivo de las relaciones sociales, o en otras palabras: qué hacen los sujetos, qué experimentan y cómo evaden esa red de relaciones que constituye el dominio de los macrosujetos sobre los sujetos individuales (de Certeau, 1996). De este modo, se abrió la posibilidad de pensar no sólo el conjunto de mediaciones existentes entre ambos, sino también las prácticas.

En América Latina, diversos autores (Mata, 2000; Sunkel, 2006) han coincidido en que la mayor transformación del campo de los estudios de comunicación desde los años noventa fue justamente el abordaje de los receptores/consumidores. Señaló Sunkel (2006) que el proceso fue parecido al ocurrido en los estudios culturales británicos, ya que se habría pasado de la crítica ideológica de los mensajes (como hicieron Dorfman y Mattelart, 1972) en los años setenta a la reflexión sobre su modo de recepción en los ochenta, eliminando las ideas acerca de la pasividad del receptor y sosteniendo que la recepción era activa y crítica. Sin embargo, Grimson

El consumo no se entendería en su definición conductista (que establecería una relación entre necesidades y bienes) y tampoco en términos meramente económicos. Aunque sin desconocer estos aspectos, y de la mano de las reflexiones de la sociología, la antropología, los estudios culturales y la comunicación, Sunkel (2006) señaló que en América Latina se concibió al consumo como unas prácticas culturales que consisten en usar bienes de tal modo que se construyen, a través de esos usos, los significados de la vida en sociedad.

A su vez, retomando la teoría decerteausiana acerca de las tácticas de antidisciplina, Martín Barbero (1987) concebiría al consumo como los usos populares de lo masivo (1983) que implica una producción de sentido acerca, especialmente, de los significados de la vida en sociedad, entre los que las identidades constituyen un tema central a develar, sólo posible en el marco del estudio de las mediaciones; “se trata de

y Varela (1999) indican que la problemática de la recepción en América Latina data de fines de los años sesenta (es decir, sería contemporánea, antecediéndola incluso, a la reflexión anglosajona) y se habría constituido en una vía posible de análisis de la producción de sentido en los sectores populares.

Para Sunkel (2006) fue en Chile, de la mano de Valerio Fuenzalida (1984), donde la idea de la recepción crítica tuvo su génesis, aunque otras líneas de investigación se desarrollaron también desde la misma década (por ejemplo, la que planteó Orozco Gómez; o la de alfabetización de los medios con influencia de Paulo Freire).

Los ochenta resultan claves porque el interés por la recepción crítica se combinó con el interés por las culturas populares (y en ambos casos, los intereses confluyeron en torno a la democratización de las sociedades latinoamericanas, recién vueltas a la democracia). Esta combinación habría sido la que permitió abordar ya no sólo los procesos de recepción (activa) sino los procesos sociales y los fenómenos culturales que eran ocasiones y ocasionados por esas prácticas. De allí que apareciera, asimismo, la idea de consumo, investigada especialmente en los estudios sobre televisión, aunque no exclusivamente.

Según el texto de Sunkel (2006) que seguimos, habría algunos acuerdos tácitos en torno a la concepción del consumo, a pesar de ser un concepto “sucio” (Lozano, 2006: 99). Ese paso de lo textual a las prácticas que los sujetos realizan sobre los textos y de allí a cómo éstas implican la dimensión social (especialmente la vida cotidiana) a través de lo simbólico se habría experimentado también en las academias europea (Sunkel, 2006) y norteamericana (Lozano, 2006) y habría resultado en el rescate de teorías y autores capaces de iluminar dicho proceso (Bajtín, de Certeau, Bourdieu, etc.).

comprender las *formas de socialidad* que se producen en los *trayectos del consumo*” (Martín Barbero, 2006: 67).¹⁰

Dadas las características del objeto construido, entonces, me propuse triangular metodológicamente, es decir: combinar metodologías diversas para estudiar un mismo fenómeno, metodologías que aportan resultados cuyo ordenamiento lógico es el producto de una actitud interpretativa (Denzin, 1978). Esto se debió a que no sólo trataba de averiguar lo que el cine había puesto en escena y propuesto a sus consumidoras, sino qué había permitido/habilitado en ellas.

Y esto, porque como señala Mata, estudiar a la cultura masiva supone comprender

los procesos complejos que ocurren en y a través de los medios masivos de comunicación como instancias públicas de interpelación y reconocimiento, como dispositivos claves en la reproducción de los sentidos claves del orden social en tanto lugares donde emisores y receptores negocian esos sentidos (1991:41).

Segunda Parte

Breve historia del cine argentino

El cine en Argentina se inició a fines del siglo XIX con la producción de noticieros y películas documentales mudas,¹¹ es decir, de materiales no ficcionales. Sus mentores fueron Max Glücksmann y Federico Valle, junto con Eugenio Py y Henry Lepage. Como dice Couselo (1992) estos apellidos constituyen un dato que señala el nexo entre la emergencia del cine en Argentina y el proceso inmigratorio que se produjo entre 1860 y 1930.

¹⁰ Varios investigadores han señalado que la adopción de la teoría de de Certeau (1996) entrañó en algunos casos una radicalización de la posición que llevó a sostener la autonomía del receptor. Esto originó en el contexto argentino un debate (cf. Sarlo, 1998) entre aquellos que sostuvieron la autonomía del receptor y aquellos que sostuvieron que las prácticas de recepción conllevaban determinaciones estructurales que pesaban sobre los sujetos practicantes (Alabarces, 2002a).

¹¹ En rigor, se trató de proto-noticieros cinematográficos y proto-películas documentales. Ambos géneros habrían quedado consolidados definitivamente luego de la Primera Guerra Mundial (Marrone, 2003).

Este cine mudo, si bien fue desarrollado por el emprendedores -aventureros- privados, no habría podido sobrevivir sin el aporte de dinero que provenía de los Estados, nacionales, provinciales y extranjeros, y de las empresas que habían crecido al amparo del modelo agro-exportador, lo que les permitió financiarse (Marrone, 2003).

En el contexto de la consolidación del Estado nacional moderno, contemporáneo a fines del siglo XIX con la gran inmigración, el cine mudo no ficcional materializó un discurso pedagógico que publicitaba los actos de gobierno, sus obras, su política, la vida social de sus protagonistas y que, especialmente, se inclinaba a la producción y difusión de una liturgia patria y a la construcción de los símbolos y los sentidos del Estado-nación (ídem).

El cine sonoro ficcional supuso una continuidad con aquel cine mudo no ficcional: concretamente en la puesta en escena de los símbolos de la nación, de la identidad nacional y del nacionalismo, vinculados, además, con la idea de progreso, cuyo escenario privilegiado fue Buenos Aires. Los sujetos representados del cine mudo no ficcional pertenecían a la oligarquía agro-exportadora, al patriciado, y a la burguesía nacional (Marrone, 2003), mientras el cine silente de ficción representó la marginalidad al explotar la idea de la identidad entre suburbio y criminalidad como continuidad, además, de la visión dicotómica entre el campo y la ciudad (Kohen, 1994). En este sentido, el cine sonoro de ficción implicó un cambio de los sujetos representados al poner en escena a los miembros de las clases populares urbanas de manera positiva, articulando en estas representaciones las ideas acerca del presente y el futuro de la sociedad.

Las primeras películas mudas de ficción datan de 1901 (realizadas por Eugenio Cardini) y el primer éxito comercial lo constituyó “Nobleza gaucha” (1915), que ejemplifica muy bien la manera en que se caracterizaron los espacios en este cine: “en aquella época se simbolizaba la virtud con el campo y el pecado con la ciudad”, según Couselo (1992:26). El contenido central giraba en torno a “símbolos de identificación con el ‘criollismo’” (Marrone, 2003:33), los temas rurales (Cattaruzza y Eujanian, 2002), “el culto al honor, e incluso se representa el conflicto a través del culto al coraje” (Marrone, *ibid*). El mismo señalamiento realizó Tranchini (2000) al destacar que dicha configuración tomó la forma de una ideología de moralización: todos estos mecanismos sirvieron para denunciar y repudiar a la incipiente modernidad, y respondieron al programa político e ideológico de la clase dominante: la oligarquía agro-exportadora,

que se sentía amenazada por el fuerte proceso inmigratorio (Kohen, 1994), luego de haberlo alentado.

En este período se transformó el sistema de distribución, se construyeron salas y se consolidó un público específico (ídem) de clases populares proletarizadas y pauperizadas, compuestas por un alto porcentaje de inmigrantes, que consumían entretenimientos de bajo costo; mientras que la burguesía seguía prefiriendo la ópera (Schumann, 1986, como se muestra en la película “Los muchachos de antes no usaban gomina”, 1937). De este cine mudo el gran director fue José ‘Negro’ Ferreyra, realizador de dramas sociales con protagonistas de clases populares, lo que explica en parte su gran éxito. De Ferreyra también fue la primera película argentina sonora y hablada por medio del sistema *Vitaphone* de sincronización fonográfica, “Muñequitas porteñas” (1931).

La historia del cine sonoro empezó en Argentina en 1931, pero la industrialización propiamente dicha comenzó en 1933 con dos películas: “Tango” y “Los tres berretines”. Su centro de producción y distribución fue Buenos Aires, seguida a una escala marcadamente menor por Córdoba y Santa Fe (España, 1992; Couselo, 1992). A partir de allí se inició una historia que se prolongaría hasta 1955, y que puede dividirse en varios sub-períodos, siguiendo la clasificación de Mahieu (1966): un primer ciclo que es denominado “de industrialización” (1933-1939), el momento de emergencia de la industria como tal, cuyas características productivas aceleradas y pensadas para satisfacer un mercado en expansión se vuelven impronta en los discursos cinematográficos, implicando una cierta estandarización (Schumann, 1986). Hacia el final de la década, ese cine se convirtió en entretenimiento de la pequeña burguesía (España, 1992).

El segundo ciclo del sonoro industrial fue considerado “de apogeo” (1941-1945, pero terminando hacia finales de la década; Mahieu, 1966). En este sub-período, el cine se dirigió “exclusivamente hacia la mujer” porque “el público femenino era el que colmaba las salas” (*op. cit.*: 78), como también lo hizo la radio en su medida y su forma.

Hacia fines de los cuarenta fue perfilándose el tercer período de este cine, el “de estandarización” (ídem), en el que se reprodujeron viejas fórmulas sin demasiado éxito y se inició el auge de las adaptaciones literarias (España, 1992).

La totalidad del período no casualmente coincide en su inicio con el proceso de industrialización, de hecho, esto es lo que va a pasar con la producción cinematográfica, y en su finalización con la terminación de este mismo proceso de industrialización por

medio de la sustitución de importaciones, al mismo tiempo que era derrocado el entonces Presidente Juan Domingo Perón, quien fue el que impulsó esa industrialización desde el año 1946.

Regulación

Durante el proceso de apogeo del cine argentino, la primera regulación sobre la producción cinematográfica, el decreto 21.344 de 1944, estableció que todos los cines del país tenían la obligación de pasar películas argentinas (Kriger, 1989). Se estipulaban tres tipos de salas: las de primera línea o estreno en la Capital Federal, con más de 2500 localidades, debían proyectar una película nacional cada dos meses por siete días; las de estreno en la zona céntrica, delimitada por Leandro N. Alem, Rivadavia, Libertad y Santa Fe, tenían que poner en cartel una película nacional mensualmente por una semana; y las restantes de la capital y el interior presentaban películas nacionales dos semanas de cada cinco como mínimo. Además, el decreto creaba la Junta Arbitral Cinematográfica (Brasau y Castro, 1997) destinada a velar por su cumplimiento, lo que resultaba imposible en la medida en que se requerían más estrenos de los producidos (Kriger, 1989).

A partir del primer gobierno peronista, tanto la radio (Noguer, 1985) como el cine (España, 1999) fueron indirectamente manejados por el Estado. En el caso de la radio, a través del establecimiento de firmas comerciales y de cadenas de difusión nacionales. En el del cine, con un sistema de cuotas del material fílmico virgen y con incentivos a la producción. Sin embargo, el Estado peronista nunca utilizó el cine para “planteos políticos ni programáticos” (Kriger, 1989: 141).

La primera ley de cine promulgada en el país fue la 12.999 de 1947, para protección de la producción, por lo que se programaba un sistema crediticio, que fue operado a partir de 1950 (España, 1992). En la ley se establecía que las salas céntricas y las salas de primera línea dedicadas a estrenos debían proyectar una película argentina por mes durante una semana incluidos un sábado y un domingo, y que en el resto de las salas la proyección debía durar dos semanas de cada cinco (ídem). La ley establecía también los porcentajes que los exhibidores debían pagarles a los productores y a los distribuidores, y las sanciones correspondientes.

También en 1947, Raúl Alejandro Apold fue nombrado Director de Difusión y dos años más tarde responsable de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la

Presidencia de la Nación. Desde este puesto controló, y en ocasiones censuró, la producción de los estudios cinematográficos.

A partir de 1948, el decreto 26.012 estableció préstamos del Banco Industrial a la producción cinematográfica, dando el 70% del costo total de una película ya impresa a las empresas productoras. Por otro lado, se otorgaron préstamos anticipados a aquellas películas declaradas de interés nacional. Estos préstamos resultaron insuficientes para reactivar la industria. Asimismo se impuso un sobrecargo de diez centavos sobre el precio de la entrada destinado a un fondo, que se repartía un 40% al Fondo de Fomento del cine, un 10% a la obra social de la Asociación de Empresarios Cinematográficos, y en un 50% para la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón (Kriger, 1989), que a su vez otorgaba al Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) un porcentaje para la obra social y mutual. En 1950, el porcentaje del 10% pasó a cuadruplicarse (Ferreira, 1995). La creación del Instituto Nacional de Cinematografía (decreto ley n° 62/57) no implicó ninguna modificación al respecto.

En 1949 se estableció la ley 13.651. Por esta ley se aumentó el tiempo de exhibición de las películas argentinas, se disminuyó la recaudación requerida para su continuación en cartel o *hold over* (Kriger, 1989), y se aumentó el costo del alquiler de las películas (España, 1992). El decreto 688 del año 1950 reforzó las estipulaciones de la ley de 1949 y junto con otras resoluciones, constituyó “a Espectáculos Públicos para actuar como oficina de programación” (España, 1992: 90). Dos años después, se tomaron nuevas medidas para proteger a la industria, entre las que contaron una nueva baja del *hold-over*.

Las productoras cinematográficas

Lumiton y Argentina Sono Film fueron los dos primeros estudios del cine comercial; el primero fundado en 1932, el segundo un año más tarde. Lumiton perteneció a César Guerrico, Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza y Miguel Mugica; Argentina Sono Film era propiedad de la familia Mentasti. Lumiton fue un estudio concebido a la manera norteamericana. Su planta se construyó sobre la base de los planos de la *Metro Goldwin Meyer* (Mirabelli, 1997) y se completó en los años cincuenta (España, 1992). Produjo películas destinadas a las clases populares (como las que hizo Romero, su director señorero), comedias románticas (Mugica) y melodramas eróticos (Christensen).

Argentina Sono Film hizo sus primeras realizaciones en un galpón ubicado en la calle Bulnes, pero en 1938 construyó su estudio de cuarenta mil metros cuadrados en San Isidro. Esta productora se dedicó a cine de entretenimiento, y a productos cuyos públicos fueron las clases populares (Posadas, 1994a). Su director principal fue Luis César Amadori, y sus estrellas fueron Libertad Lamarque, Niní Marshall, Zully Moreno y Laura Hidalgo.

Pampa Film se inauguró en 1937, dirigido por Olegario Ferrando. También en 1937 se crearon los Estudios San Miguel. Ambos estudios se caracterizaron por películas “que no estaban pensadas como manufacturas de consumo sino como productos de un cine de autor” (Posadas, 1994a: 229). Conducidos por Narciso y Miguel Machinandiarena, San Miguel estrenó por primera vez comercialmente una película recién en 1940 (“Petróleo”). Los estudios se levantaron en Bella Vista y para su construcción trajeron expertos de la *Warner Bros*, que lo diseñaron con cinco galerías, entre las que se contaba una especialmente destinada para efectos especiales (España, 1992). Su producción fue de alta calidad artística, con cierto sello hispanista y produjo una gran cantidad de adaptaciones de obras literarias (Fernández Jurado, 2000).

En 1938 apareció EFA, Establecimientos Filmadores Argentinos, derivada de Cinematográfica Julio Joly y bajo la conducción de éste en asociación con Adolfo Wilson (España, 1992). Dedicada a realizar productos rápidos y baratos, sus películas estuvieron concebidas como populares.

Artistas Argentinos Asociados fue creada en 1941 por un grupo independiente de artistas ligados al medio, en oposición política a la lógica de producción industrial del cine de estudios. Realizó películas destinadas a públicos populares con elementos derivados del costumbrismo, que recuperaban una versión nacional de lo popular. Entre sus fundadores se cuentan Homero Manzi y Lucas Demare (Ford, 2005). Trabajaron allí también René Mugica y Armando Discépolo.

Argentina contaba desde 1937 con 27 empresas productoras (Mazziotti y Terrero, 1983). En la lista completa de los nombres de las productoras, muchas de las cuales tuvieron actividad apenas en un año, se destacan los nombres referidos a la Argentina, así como a la ciudad de Buenos Aires y la zona del Río de la Plata (Argenfilm, 1940; Buenos Aires Film, 1938-1940; Compañía Argentina de Films Río de la Plata, 1934-1937), seguidos en menor número por los nombres que refieren a la región de Cuyo (Cóndor Film, 1938), apenas alguno a la Mesopotamia (Cinematográfica Iguazú, 1937), y partir de 1946 aparecen nombres vinculados al sub-continente (Productores Artistas

de América PYADA, 1946-1947), lo que sugiere el origen diferencial de los capitales. Asimismo, en número elevado se encuentran asociaciones o sociedades de miembros del medio artístico (destaca Artistas Argentinos Asociados, 1941-1957) y ciertas particularidades anuales, en tanto algunos años tuvieron una elevada cantidad de producciones de productoras nuevas (como 1950 y 1951), mientras que en otros predominaron los productos de los grandes estudios (como en el año 1943, en el que apenas aparecieron dos películas de productoras pequeñas).

Datos duros para cuestiones blandas: números del cine

Para Wortman (2006), tanto el cine como el teatro fueron los consumos culturales obligados en la ciudad de Buenos Aires. Según González Leandri (2001) los sectores populares se convirtieron paulatinamente en público entre la década de 1930 y 1940 y para Feijóo (1991), el cine fue central para una familia de clase media.

Las matinés del sábado y el domingo en el Centro o en los barrios se convirtieron en institución para la pequeña burguesía, en momentos para estrenar ropa o sombreros y coincidir en saludos, noviazgos e invitaciones (España, 1992: 57).

En 1923, en la Ciudad de Buenos Aires había 123 salas; en 1927 el número había ascendido a 198. Hacia 1930 había aproximadamente 1200 salas de cine en todo el país (Di Núbila, 1996). En 1933, Argentina contaba con 11 millones de habitantes y 2161 salas de cine, la mayor proporción de latinoamérica (Mazziotti y Terrero, 1983).¹²

En 1938, cuando se estrenaron películas como “Jetattore”, “La chismosa”, o “La estancia del gaucho Cruz”, la Ciudad de Buenos Aires contaba con 227 salas. En el Gran Buenos Aires, en 1938, había 162 salas, entre las que se incluía una en la Isla Martín García destinada a la pequeña población permanente y al turista transitorio. La distribución completa de las salas en la Argentina es todavía una deuda pendiente. Se conocen datos parciales, muchas veces por obra de una voluntad reconstructiva de los estudiosos. Pero lo cierto es que los organismos oficiales carecen de datos completos sobre su ubicación, su calificación y su facturación (un dato que deberían tener, por

¹² Según España (1992), en 1939 había 1332 salas de cine en todo el país, dato que no coincide con los expuestos más arriba. Sin embargo, me inclino por las cifras de Mazziotti y Terrero dado el elevado número de espectadores anuales (que se expondrán en el capítulo II).

razones obvias). INDEC no cuenta con esos datos, tampoco el INCAA ni el Ministerio de Economía.

De modo que los datos con los que contamos son parciales, pero no por eso menos relevantes. La existencia de salas en lugares poco habitados funciona, en este sentido, como indicio del grado de extensión de la práctica social ver cine. No solamente la sala de la Isla Martín García sino también la sala Amancay (1951) de El Bolsón (Alsina, 2004), en un pueblo con escasos habitantes de la Provincia de Río Negro, estarían señalando, en este sentido, el fenómeno.

No todas las salas eran iguales. Algunas, sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, fueron concebidas a imagen y semejanza de los *movie palaces*¹³ que había diseñado John Eberson para los Estados Unidos de la década del diez. El cine Ópera fue concebido, de hecho, bajo su noción de cine “atmosférico”. Y al cine Monumental se lo denominó “La Catedral del cine argentino”, ya que a mediados de la década del treinta todos se disputaban allí su noche de estreno (España, 1992).

Por otro lado, se contaba con las salas de barrio. El Primera Junta fue uno de los primeros (Cicerchia, 2001). El Cine Taricco, en La Paternal (que además funcionaba como teatro, donde había cantado, entre otros, Carlos Gardel), los cines Mitre, en Corrientes y Gurruchaga, con techo corredizo; o el de Corrientes y Serrano, brindaban la posibilidad de acceder al consumo cinematográfico de modo más barato, más extendido y más cercano. O el Cine Plaza, cuya actividad se inició en 1936 con el estreno de “Lo que le pasó a Reynoso” (1936). En Saavedra, el cine AESCA fue construido por los hermanos Rossi en un baldío sobre Av. del Tejar donde antes se ubicaban los circos, y enfrente estos mismos construyeron el cine Cumbre (Febbroni, 1998). En Defensa 845 se ubicó el cine Cecil, cuya concurrencia solía frecuentar luego la Pizzería de Pirilo, en Defensa 833 (Heredia, 1998).

En la Ciudad de Buenos Aires, las salas se dividían entre salas de barrio y salas céntricas, y, como se señaló, éstas poseían tanto cuotas de pantalla para el cine nacional diferenciado como precios de entradas distintos. Las diversas salas tenían hinchadas, incluso las céntricas ubicadas cerca del Obelisco. Las salas céntricas se especializaban en estrenos, mientras que las de barrio se abocaban a ofrecer programas especiales, de ciertos géneros cinematográficos, o destinadas a públicos específicos. Asimismo, las

¹³ El *movie palace* estaba concebido para brindar fastuosidad y distinción al cliente, tanto en su arquitectura como en su servicio.

salas se dispusieron cercanas unas con otras, para facilitar el recorrido, el chequeo de la cartelera y la elección de la película (España, 1992).

Cerca de San Juan y Boedo hubo ocho cines: Los Andes, *Select* Boedo, El Nilo, El Cuyo, Cine Teatro Boedo, Gran San Juan, *Follies* Boedo y el Moderno. En Palermo hubo seis: El Nacional, El Gran Norte, el cine *Park* ubicado en Santa Fé 4196, el Coliseo, el Palermo y el Rosedal. Sobre Santa Fé, entre Scalabrini Ortiz y Pueyrredón, había palacios: El Odeón *Palais*, el *Palais Blanc*, el Gran *Palais*, el *Palais Royal*, y el *Studio* o *Palais Blue* (Ferreira, 1995). En Rivadavia 9654 estuvo el *Palace* Rivadavia con escalinatas de mármol, palcos-balcón y techo corredizo; luego se inauguraría el Gran Rivadavia, con mayores lujos aún (Estefanía, 1998).

En las salas de segunda categoría estaba estipulado el día de damas y niños, en el que se proyectaban tres películas argentinas de diferentes años (Posadas, Landro y Speroni, 2005). Sin embargo, el boicot económico contra la industria local, efectuado por Estados Unidos a partir de 1942, beneficiando a México y Brasil, implicó una restricción de la película virgen disponible para la producción cinematográfica, y la asociación entre distribuidores y exhibidores resultó en la eliminación de los programas largos, “llamados PROGRAMAS MONSTRUOS” (Posadas, Landro, Speroni y Campodónico, 2006: 214; mayúsculas en el original). La exhibición de únicamente un título principal y otro de relleno eliminaba los programas triples sobre los que se basaba en buena medida el predominio del cine nacional en el mercado del interior y en las salas de barrio de las principales ciudades.

Según el Instituto Nacional de Cinematografía, en la Argentina hacia 1950 había crecido el número de salas a 2190 (nunca igualado), registrándose la mayor cantidad relativa de estrenos nacionales (13%) hasta ese momento, un porcentaje sólo equiparado en los setenta. En 1955, la cantidad de cines-teatros de la ciudad de Buenos Aires se elevaba a 264 y las del suburbano a 236, lo que da un total de más quinientas salas (*Guía Heraldo del Cinematógrafo*, 1955).

En lo que refiere a la cantidad de películas argentinas estrenadas por año, 1950 encabeza la estadística con 57 estrenos, seguido por 1942 con 56. En general, desde la inauguración del cine sonoro en 1933 (con “¡Tango!”) hasta 1994 hubo un total de 1882 estrenos, de los cuales 705 (37.5%) fueron realizados entre 1933 y 1952. El porcentaje hasta 1955 se eleva a un 45,75%.

En 1931, para entrar al Cine Teatro Monumental, un edificio de arquitectura *art decó* denominado la Catedral del cine argentino porque allí se estrenaban las películas más

importantes, la platea y el pullman salían \$1,80, la cazuela de lujo \$2,30, los palcos altos \$5,40 y los bajos \$7 (España, 2000). El *art decó* fue un movimiento que surgió en los años veinte y que afectó a todo el campo de las disciplinas visuales, desde las más materiales como la arquitectura hasta las más conceptuales como el diseño. Los miembros del movimiento se autodenominaron los modernos y las formas de sus líneas arquitectónicas estaban inspiradas por la aerodinamia donde confluía la fuerza de la máquina (la figura curva y en movimiento de las escaleras semejante al modo de rotación de los motores), pero corporalmente estaba compuesta por bloques cubistas que se colocaban simétricamente. Sus materiales constructivos eran aluminio, acero inoxidable, laca, todos materiales industriales que se caracterizaban por su brillo, además de maderas y pieles, elementos cálidos destinados a darle ese tono romántico.

El tamaño del edificio era, justamente, monumental: un escenario de 14 metros de ancho y 7 de fondo, 25 camarines, un telar que permitía mover el decorado, sala de tres pisos, 21,30 m de longitud, 1200 plateas, 25 palcos con 200 asientos de lujo en el primer piso, pullman y superpullman en los dos pisos superiores con 700 asientos cada uno, casi sobre el escenario. La sala contaba con refrigeración *General Electric* y estaba decorada por Nazareno Orlando, autor asimismo de la decoración de otras salas (Renacimiento, Broadway, Ideal, La comedia).

El diseño *art decó* respondía a una imagen deseada de la Revolución Industrial, pero también de las ideas asociadas: progreso, ciudad, y máquina. De allí que materializara una perspectiva ilusionada de la modernidad. Recordemos al Monumental como la Catedral del cine argentino, y en su arquitectura se trasluce el modo en que se configurará el dispositivo: la visualidad de entrar al Monumental fue el modo de entrada a la modernidad. Y todo por una módica suma.

En 1935, los precios de las entradas de cine anunciadas en el diario *Crítica* (2 de agosto) oscilaban entre 40 centavos y \$1,50. El 7 de agosto, el *Palace* Medrano proponía “Monte criollo” (1935), “El alma del bandoneón” (1934) y “Riachuelo” (1934) como la programación del Día Nacional a un precio de 50 centavos.

El sábado 5 de octubre de 1940, *Crítica* anunciaba la pullman a \$1,50 y la programación del miércoles siguiente, día de estreno, con “Luna de miel en Río” (1940). El cine Broadway, por su parte, cobraba \$4 la entrada para “Lo que el viento se llevó” (Stacey, 1939). Para el resto de la cartelera, la oscilación de los precios iba de 40 centavos a \$2.

En 1945, también *Crítica*, presentaba una cartelera con precios entre los 40 centavos y los \$2, presentándose una diferencia importante entre las salas del centro y las de barrio, mucho más baratas: mientras que el Normandie (Lavalle 861) tenía plateas a \$2, el cine Avellaneda de Flores ofrecía también plateas a 50 centavos y el Fénix ofrecía pullman a 30 centavos.

El 12 de julio de 1950, *Crítica* mostraba una cartelera cuyos precios variaban entre 80 centavos y \$1,20, pero lo que destaca es que la mayoría de los anuncios ya no publicaban los precios, señal de que el dato ya resultaba de escasa importancia para la promoción del consumo cinematográfico. Esto mismo se repite en 1955.

En un cuadro comparativo del valor promedio de las entradas de los espectáculos públicos de la ciudad de Buenos Aires entre 1943 y 1953, Acha (2005) muestra que el precio de las entradas de cine era el más barato en relación al resto, que incluía teatro, hipódromo, fútbol y box. A su vez, indica que el precio promedio de las entradas de cine pasó de 2,97 en 1951 a 3,40 en 1953.

Si tomamos a 1929 como punto de referencia (asignándole un valor de 100), el salario real de la población de Buenos Aires descendió brevemente en los dos años siguientes (91 y 98) para elevarse en 1932 (104), volver a descender entre 1933 y 1934 (96 y 99), llegar a 101 en 1935, descender apenas entre 1936 y 1941 (95, 96, 96, 97, 98 y 98) y elevarse a partir del 1942 a 101, en 1943 a 107, y entre 1944 y 1945 a 118 (Murmis y Portantiero, 1971).

En la industria de la alimentación, hacia 1940 un obrero ganaba \$108 mensuales moneda nacional, en 1945 su salario había ascendido a \$166, en 1950 a \$536 y en 1955 a \$926. El salario en la misma industria pero de los oficiales era en 1940 de \$181, en 1945 de \$218, en 1950 de \$568 (nótese la disminución de la diferencia entre el salario del peón y del oficial), y en 1955 de \$1117 moneda nacional (*Anuario estadístico de la República Argentina*, 1948; 1950; 1957).

El salario de los obreros de la alimentación constituía un ingreso intermedio en el ámbito de las industrias. Los más bajos, hacia 1940, eran los de la industria del metal (\$89 mensuales moneda nacional), mientras que los más altos estaban en la construcción, la madera y la gráfica (\$131 mensuales moneda nacional). Hacia 1945, en todas las industrias se verificó un crecimiento salarial, por lo que estos se ubicaron entre \$158 y \$189 mensuales moneda nacional, teniendo en cuenta, además de las industrias señaladas anteriormente, las de confección y las textiles. En 1950 los salarios de los

obreros oscilaban entre \$437 y \$607 mensuales moneda nacional. Y hacia 1955, entre \$972 y \$1065 mensuales moneda nacional.

En 1940, el precio del pan era de 30 centavos el kilo, el de la carne de 54 centavos, el de la leche de 18 centavos. El azúcar costaba 38 centavos, los huevos salían 71 centavos, los fideos 31 centavos, la harina 19 centavos por kilo y la yerba 72 centavos por kilo. En 1945, su precio se había modificado de la siguiente manera: 38 centavos el kilo de pan, 80 el de carne, 15 el de la leche, 48 el del azúcar, \$1,11 el de los huevos, 41 centavos el de los fideos, 22 c el de la harina y \$1 la yerba, siendo. En 1950, los precios promedio eran los siguientes: 60 centavos el pan, \$1,45 la carne, 46 centavos la leche, \$1,33 el azúcar, 2,79 los huevos, 1,44 los fideos, 0,43 la harina, \$2,10 la yerba. Y en 1955, el kilo de pan salía \$1,70, la carne 4,27, \$0.92 el litro de leche, 3,29 el kilo de azúcar, 4,89 la docena de huevos, 2,68 el kilo de fideos, 0,93 el kilo de harina y 6,23 el de yerba (González y Tomasini, 1970).

Por el contrario, entre 1946 y 1955 “las localidades se mantuvieron prácticamente ‘congeladas’, a precios bajos, incluso cuando una moderada inflación empezó a mostrar su rostro” (Ciria, 1983: 262). Estos números permiten afirmar, entonces, que la cantidad de salas, tanto en la ciudad de Buenos Aires como en el interior, era elevada, que la producción de películas argentinas fue importante en el período trabajado y que los precios de las entradas resultaban accesibles para los bolsillos de una trabajadora.

Tercera Parte

El estado del arte

La bibliografía sobre el cine argentino del período aquí estudiado muestra divergencias. Aprea describe muy bien las sucesivas etapas de la producción académica sobre la cinematografía nacional. Su inicio data de 1946, al cumplirse el cincuentenario de la primera exhibición de la producción de los hermanos Lumière (Madrid, 1946).

Dentro de este grupo de obras se observan distintas formas de erudición cinematográfica: el coleccionismo, el rescate de experiencias y recuerdos personales, la cinefilia, diversas perspectivas críticas (Aprea, 1998: 2).

Pero la historiografía cinematográfica propiamente dicha se constituye a partir de los años ochenta, con una vertiente importante de discusión sobre cuestiones estilísticas

ligadas a las artes menores. En esta producción, “La historia económico industrial, prácticamente inexistente, y la historia social cultural incipiente se presentan como externas frente a una teoría sobre el cine” (Aprea, 1998: 3).

Las historias generales (Di Nubila, 1960; España, 1999; Mahieu, 1966, etc.) se apoyan en géneros periodísticos: la cronología, la anécdota, el perfil biográfico, se centran en ciertas películas como obras maestras, consagran la figura de los directores como autores y elaboran una versión historiográfica unificada del fenómeno cinematográfico. Su focalización sobre las mujeres, como protagonistas, productoras o consumidoras es escasa. Las menciones son más laterales que centrales, de tal modo que los datos que aportan son puntuales pero no llegan a constituir estudios sobre la problemática.

Es así como España (1992) señala la producción nacional de un “Cine para la mujer”, como lo demuestra el pequeño apartado que lleva este subtítulo, pero en el que más allá de señalar la producción de películas de “un género que agrupó historias dulzonas, pequeños dramas domésticos y amoríos juveniles” (*op cit*: 78), sólo se enumeran algunos títulos, señalando que el cine fue direccionando su producción hacia las mujeres, aunque esto quede sin demostrarse. O Romano (1998), en su análisis de “Los tres berretines” (1933), señala el modo en que la película muestra “La nueva situación de la mujer” (*op cit*: 90) que adopta actitudes masculinas, tales como beber y fumar en su presentación en sociedad y tomar la iniciativa amorosa en su intimidad. Pero además el análisis destaca cuestiones de la puesta en escena que hacen a las nuevas reglas sociales: la mostración de un torso desnudo masculino que “debía proporcionar secreto regocijo a las muchas espectadoras con que contaba ya el cinematógrafo” (*op cit*: 96) y las cercanías de los cuerpos enamorados, por lo que el cine puede incluirse entre los aportantes a la redefinición de las economías corporales vinculadas al contacto.

Dentro de un marco historiográfico clásico, también pueden señalarse los libros biográficos o autobiográficos especialmente acerca de las estrellas. Ejemplos de estos son los dedicados a Fanny Navarro (Maranghello e Insaurralde, 1997), Niní Marshall (Narváez, 2003), o Mecha Ortiz (Ortiz, 1982) entre otros.

Pero una cada vez más extensa bibliografía aporta miradas puntuales sobre la representación de las mujeres en la producción cinematográfica de algunos directores; trabajan un corpus de películas específico cuya conformación en serie se debe justamente al papel de la mujer; o analizan una serie de películas de un género fílmico destinado a mujeres. La mayoría de estas intervenciones se realizan con una mirada

histórica, por lo que se reflexiona acerca de la emergencia de estas representaciones de mujeres en el contexto de una época. Estos abordajes se sustentan además en una base teórica proveniente de la tradición culturalista británica (con base en Gramsci).

Ciria (1995), por ejemplo, destaca en las películas de Manuel Romero, en el período 1936-1940, la importancia del tango, de la mujer y de los sectores populares o de lo que el autor llama “populismo genérico” (*op cit*: 268). Con respecto a las figuras femeninas, repasa los estereotipos que presentan las diversas películas (la *mina*, la niña bien, la tía solterona, la mujer de mala vida, etc.) haciendo hincapié en la dicotomía, que identifica como perteneciente al tango, de novias buenas/milongueras, cuya actualización se manifiesta en el estereotipo de mujer moderna, contribuyendo, dice el autor, a la discusión sobre los roles sociales del género femenino. Sin embargo, como señaló Manzano (2000a), esta discusión aparece poco desarrollada, ya que el autor se limita a usar las películas a manera de ilustración de las ideas que expone, sin intentar aproximarse a una comprensión profunda.

En relación a los estereotipos también escribió Paladino (1995), en este caso específicamente sobre las nuevas ingenuas, señalando que este modelo cambió a mitad de la década de los cuarenta, en el momento en que las actrices iniciadas como tales en la industria habían crecido, transformándose de adolescentes en mujeres.

Esta tendencia de revisar las imágenes de mujeres que presenta el sonoro industrial se verifica en otra bibliografía. Las revisiones pueden versar sobre los papeles encarnados por una estrella, como hace Valdez (1995) cuando aborda el estereotipo de mujer-hombre de los papeles que actuaba Tita Merello, que según la autora representa durante el peronismo un paralelo con Eva Perón, en tanto personifica personajes luchadores y agresivos pero también capaces de defender el hogar y los hijos, por lo que señala una diferencia con respecto al estereotipo de la madre pero no implica una ruptura de la representación patriarcal.

Pero asimismo el abordaje de las imágenes de mujeres se puede encontrar en la bibliografía en función de su cruce con una temática de interés social, como es el caso del capítulo de Tenaglia y López (1997) acerca de la relación entre la mujer y el mundo del trabajo a partir de la película “Mujeres que trabajan” (1938). De este trabajo se puede decir lo mismo que lo apuntado para el de Ciria (1995): el cine funciona de ilustración de la temática recortada, pero no hay una comprensión cultural del fenómeno sino tan sólo sugerida, de tal modo que las representaciones analizadas tienden a

confirmar los procesos históricos (el acceso masivo de la mujer al mundo del trabajo) y culturales (el patriarcado) referidos.

Por su parte, Berardi (2006), señala una tercera tendencia en los análisis de la representación de las mujeres en el sonoro industrial: su trabajo es un abordaje de los modos de representación de la vida cotidiana en el cine, lo que lo conduce a indicar por eso mismo el lugar de la mujer. De allí que afirme que en los años treinta se constituyó paulatinamente un “modelo de lo femenino” (*op cit*: 64), resuelto en una mujer decente, en tanto esposa y madre, vinculada al mundo privado, y un modelo de mujer de la noche, cuyo ámbito natural resultó el espacio público. Además, señala que estos modelos estaban en ese momento todavía en construcción, en franca oposición a la opinión de otros autores que los indican como heredados del tango (Campodónico y Gil Lozano, 2000; Brasau y Castro, 1997). Para los años cuarenta afirma que la mujer desempeñó la función de restaurar el orden familiar y que se insinuaba un nuevo tipo de mujer cuya representación se consolidó en los años cincuenta: la mujer moderna. Mientras que, en su origen, esta mujer moderna desempeñaba la función de un estereotipo antitético con respecto a la figura de la mujer esposa y madre, entrados los cincuenta la mujer moderna se termina integrando al orden familiar. En esa década también apareció el amor sentimental, cuyo soporte fue la mirada convertida en mirada de amor, y cuya conductora era la mujer. En general, este trabajo propone un recorrido interesante pero muy pegado a lo que permiten las películas seleccionadas, por lo que no puede llegar a una comprensión mayor de las relaciones entre lo que se pone en escena y lo que esto dice de la cultura en que esas representaciones se realizaron.

Asimismo, el trabajo de Lobato (2007) señala un cuarto modo para la revisión de las imágenes de mujeres en la cinematografía del sonoro industrial, incluyendo esas representaciones entre las fuentes historiográficas que utiliza para reconstruir la historia de las mujeres trabajadoras en la Argentina. Es así cómo atrás de una idea, la del ingreso de la mujer al mundo del trabajo, se enumeran películas que refuerzan la afirmación principal: durante el peronismo, “Las mujeres ya no necesitan perder sus días en las fábricas y además tienen unos derechos nuevos asociados a la felicidad, al amor y a la belleza” (Lobato, 2007: 303). Si ésta es una reflexión construida acerca del proceso histórico que puede leerse en el cine, queda como deuda la reflexión sobre lo inverso: acerca del cine como proceso histórico.

El abordaje de la representación de las mujeres en el sonoro industrial involucra un capítulo especial con respecto al peronismo. Analizando el cine de este período, Kriger

(1989) indicó que esa producción se caracterizó por la modificación de lo melodramático. Heredero de los personajes femeninos de la época de oro, las ingenuas y las artistas, el cine peronista amplió el repertorio, en línea con lo anterior, a “las nuevas ingenuas”, “las mujeres eróticas que devoran hombres”, “las protagonistas de situaciones” y “las damas ejemplares” (*op cit*: 151). Según Kriger, junto a esta repetición ampliada aparecen nuevos personajes, posiciones narrativas y roles estelares femeninos, que se deben en parte a que “el Estado apela a la mujer, de diversas maneras, para constituir una Argentina moderna” (*op cit*: 152) sumado al nuevo rol adquirido por la mujer durante la posguerra y la influencia del cine norteamericano y europeo.

Posadas y Speroni (1994) también estudiaron al cine del peronismo, en el que identificaron como sobresaliente la representación de la mujer. En este punto señalan que ese cine requirió transformar la representación heredada de mujer tradicional, madre y esposa, a la de mujer independiente, que resuelve su vida y su situación económica sin la ayuda de un varón. Pero esta independencia es limitada ya que no aparecían las mujeres realmente liberadas de la época. Según Posadas y Speroni faltan aquellas que votaban, las que trabajaban en fábricas, las que militaban en política.

Manzano (2000b) por su parte abordó la representación de las mujeres en el cine del período 1946-1955 para comprender los modos en que el peronismo reguló las relaciones de género, no sólo desde el punto de vista del derecho sino también desde la moral. Concluye que el cine peronista construye imágenes de mujeres que se unifican en una única mujer, y que en este proceso se pasa de “el discurso acerca de las relaciones de género y los lugares de la mujer” a una mujer que se aparta del ámbito doméstico y que puede aparecer como “compañera” (*op cit*: 285) del varón porque se reubica en la política o en el trabajo asalariado, cuestión que aborda más tarde (Manzano, 2002) analizando la representación de los trabajadores en el cine argentino entre 1933 y 1999.

Cosse (2006), por su parte, trabaja la constitución de la familia durante el peronismo, para lo cual toma al cine como una de las fuentes posibles para acceder a la cultura familiar de la época. Señala que las representaciones cinematográficas de mujeres giraron en buena medida en torno al estigma: madres solteras e hijos ilegítimos, y en torno asimismo de sus consecuencias sociales: redención o destino trágico. Tanto este abordaje, como el similar de Lobato antes mencionado (2007), señalan una forma frecuente de estudio de la representación cinematográfica de la mujer: su inserción

como corpus entre otros, respondiendo a la ampliación de materiales que propuso la historia social y cultural contemporánea.

Pero la bibliografía también trabaja las influencias recíprocas entre el cine y otros fenómenos culturales. La línea sobresaliente, en este sentido, es la indagación de la relación entre cine y tango tal como la abordaron Brasau y Castro (1997) al identificar las figuras femeninas que éste heredó de aquel: la madre abnegada y la milonguita. Retomando el trabajo de Ulla (1967) acerca de la sustitución de la figura divina de la Virgen María por el de la madre, afirmaron que esta sustitución conllevó la misma moral, vinculada a la santidad, el amor puro, y la entrega total.

Sin embargo, en el cruce tango y cine destacan los trabajos de Gil Lozano. En este sentido, Campodónico y Gil Lozano (2000) realizaron un análisis textual de las letras de tango y de las películas, y leyeron las herencias del primero en las segundas hacia el fin de la década del veinte y comienzos de la siguiente. Situaron en ese tramo temporal la aparición del modelo maternal en el cine, cuyo escenario por excelencia es el barrio y su ámbito de residencia el hogar, y lo constituyeron en oposición binaria con la figura de la milonguita, la mujer de mala vida cuyo destino es la reivindicación o la muerte, que se desplazó del barrio a los cabarets del centro. Al ubicar a la mujer en el hogar como el espacio legítimo y negarle la calle, dicen los autores, el tango no pudo recuperar a la figura de la mujer trabajadora, lo que el cine resolvió con su retorno al hogar a través del matrimonio.

La bibliografía asimismo se ocupó del abordaje de los géneros cinematográficos como fenómenos específicos, entre los que destaca sin dudas el melodrama cinematográfico. Oroz (1999) postuló que éste funcionó como “consultorio sentimental” en el que tanto varones como mujeres, particularmente de clases populares, adquirieron una educación sentimental, aprendiendo asimismo concepciones acerca de los géneros y valores patrióticos. La existencia de personajes prostituidos implicó, en este sentido, la disidencia, una forma de rebeldía.¹⁴ La puesta en escena de valores y de las trasgresiones de esos valores resulta significativa, además, en el punto de la recepción, en la medida en que los melodramas se pasaban especialmente en el día de damas, y en las salas de los suburbios o del interior del país.

¹⁴ En este sentido, Manetti (2000) señaló que existió en la producción cinematográfica un melodrama prostibulario.

Livchits (2001), por su parte, reconstruyó las representaciones de las mujeres en los melodramas del cine argentino entre 1938 y 1955. En esta operación, revisó la figura estereotípica de la mujer-madre opuesta a la de prostituta y la mujer devoradora (Tuñón, 1998) y señaló que “las estrellas no eran sólo personajes sino ‘modelos de vida’, una conducta a imitar, gracias a que los espectadores se identificaban emocionalmente con ellas” (*op cit*: 23). Por esta razón, la autora afirma que las espectadoras femeninas aprendieron acerca de las relaciones de género. Pero esta afirmación no merece demostración y sólo se incluye como parte de la presentación del tema.

También Mazziotti (2004) trabaja el melodrama. A partir de recorrer el sub-género melodrama de madre, señala la intervención de la ideología patriarcal bajo la forma de un hombre que separa, o vincula, según el caso, madres e hijas. Pero, en todos los casos, ordena sus relaciones vinculares. Asimismo afirma que

la emoción del melodrama lo convierte en vehículo privilegiado para la construcción imaginaria de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias, y a la vez de regulación y control de los mismos (*op cit*: 126).

Mazziotti indica también que el melodrama fue producido y consumido por mujeres y las razones de este consumo se debieron en buena medida a la afinidad que este público tuvo con las estrellas, no sólo por sus modos de vestirse sino fundamentalmente por las formas en que éstas reponían modos de sociabilidad (Mazziotti, 2004). Esto marca además lo interesante de la bibliografía que trabaja el melodrama cinematográfico: las reflexiones no se realizan sólo sobre la producción fílmica sino también sobre sus públicos y su consumo.

Este sintético recorrido señala entonces que el abordaje del tema mujeres y cine se realizó desde diversas perspectivas, que en todos los casos involucraron la historia como dimensión de análisis, y que abarcó una variada gama de intervenciones. Con un inicio que se limita a pequeñas menciones como capítulo de las historias generales del cine, los análisis luego se abocaron a las representaciones y los estereotipos femeninos; a la producción fílmica de algunas de sus estrellas; a su relación con temáticas de interés social como el mundo del trabajo; a su inscripción en una historia general, como la de la vida cotidiana; a su uso como fuente historiográfica para una historia de las mujeres; al abordaje de una etapa histórica específica, como sucede con el peronismo; al análisis de la vinculación con otros fenómenos culturales, como el tango; y al abordaje del tema de

los géneros fílmicos en su implicancia socio-cultural, como con el melodrama. Esta variedad provee datos, puntos de vista y formas de intervención interesantes para abordar el objeto construido como modernización, mujeres y cine, pero entiendo que su complejidad requiere focalizar sobre el proceso cultural en el cual las representaciones cinematográficas de mujeres y su consumo femenino se inscribieron y al que contribuyeron a formar, interrogándolo acerca de su función socio-histórica.

Estructura de la tesis

Los capítulos se ordenan a partir de las cinco intervenciones señaladas, que permiten abordar a la ciudad, la tecnología, las mujeres, el trabajo y la nación como ejes de análisis del objeto descripto. En el capítulo I, “La ciudad”, se inicia el recorrido atendiendo al proceso general de modernización y a la ubicación que dentro de este proceso tiene el de urbanización. La descripción de la topografía urbana permite el deslizamiento a la representación de la ciudad en la cinematografía, que convoca a su vez el análisis del tango de las películas. Sobre estos análisis se asienta el de la apropiación subjetiva de la ciudad, vehiculizada por el cine, que experimentaron las mujeres.

En el Capítulo II, “La tecnología”, se recorre la modernización tecnológica de la ciudad de Buenos Aires operada por los electrodomésticos, los medios de transporte y los de comunicación. Como producto y productor de modernización, se lee la cinematografía del período en su representación de tecnología, así como las posibilidades que inaugura en términos sociales, como aspiración imaginaria al ascenso social y como modo de acceso al consumo, que permite de este modo una transformación subjetiva.

En el Capítulo III, “Las mujeres”, se revisan las concepciones acerca de la mujer en la cultura argentina, poniendo de relieve la importancia de la maternidad. Se examina desde esta perspectiva la producción cinematográfica, recorriendo los estereotipos de mujeres ordenados sobre dos ejes: el de mujeres decentes y el de malas mujeres, al mismo tiempo en que se trabaja su correspondencia con los géneros cinematográficos, las especializaciones de estereotipos que estrellas y directores hicieron en esta producción y los modos en que los valores materializados en esos estereotipos incidieron en sus consumidoras.

En el capítulo IV, “El trabajo”, se aborda el trabajo femenino, la conversión cinematográfica del conflicto de clases en diferencia de clases, el arco de posibilidades

laborales que implican las diversas posiciones de clase de los personajes, y tras un breve desvío por la representación de las clases populares ligadas al mundo del trabajo no calificado, se aborda el cine como práctica de consumo en el espacio-otro del trabajo: el tiempo libre. Se revisa asimismo la participación femenina en los diferentes cuadros de la producción cinematográfica.

En el capítulo V, “La Nación”, se aborda la configuración de la nación como entidad simbólica, y se trabaja lo telúrico como elemento central de un relato de origen. En este marco se analiza la representación cinematográfica de las mujeres en las películas históricas. Finalmente, se trabaja la ciudad como espacio asimismo de la identidad nacional, permitiendo completar el análisis de la dicotomía campo-ciudad.

En las “Conclusiones” se recuperan los recorridos que cada uno de los capítulos propuso para re-pensar el objeto y atender a la pregunta acerca de la función social que el cine sonoro industrial argentino desempeñó durante el proceso de asentamiento de la modernización con respecto a las mujeres (de clases populares). La recuperación de los señalamientos acerca de la cinematografía, por un lado, y de las entrevistas, por otro, me permite considerar cuáles fueron las posibilidades y límites (a nivel de las representaciones) y en qué medida se puede considerar su éxito (a nivel de sus consumidoras).

En la Primera Parte de la “Prospectiva” señalo qué continuidades encuentra este trabajo en su puesta en series culturales largas. De allí que proponga una historia cultural argentina articulada en la temporalidad de las representaciones femeninas.

En la Segunda Parte, propongo un aporte para el estudio de lo popular en los medios de comunicación, señalando las filiaciones que el concepto de experiencia permite entre la teoría benjaminiana, la teoría feminista norteamericana y la línea de análisis de los medios que siguió la denominada erudición popular en Argentina.

Capítulo I. La ciudad

La modernidad latinoamericana

Para Larraín Ibañez (1996), la modernidad fue un proceso multidimensional, comprensible simultáneamente como discurso que constituyó un imaginario moderno, y como un conjunto de prácticas e instituciones.

La modernidad involucró factores económicos, políticos, sociales y culturales, pero resulta irreductible únicamente a ellos. Y sostuvo un programa que sólo se realizó parcialmente. El modelo de modernidad fue la modernidad europea, lo que implica que preguntarse por la modernidad en Latinoamérica es indagar las características peculiares que tomó el proceso en esta región, en tanto modernidad periférica.¹⁵ En América Latina se habrían realizado todas sus dimensiones institucionales:

la preeminencia de las naciones-estado, la participación en la economía capitalista mundial, los procesos de industrialización y la implantación de los sistemas burocráticos de administración, la formación de clases, el surgimiento de una cultura secular y de masas crecientemente controladas por los medios de comunicación, etc. (Larraín Ibañez, 1996: 234).

Pero como señala el autor, retomando a García Canclini (1990), no se llegó a constituir el proceso completo sino que se produjeron varios procesos parciales simultáneos y relacionados de modernización.

La Argentina moderna

La primera de las maneras en que fue concebida la Argentina moderna apareció a mediados del siglo XIX en la Constitución Nacional de 1852. En sus páginas se escribieron los proyectos y las perspectivas de la generación del '37 (Romero, 2005), cuyos representantes eximios fueron justamente Alberdi y Sarmiento. No en vano, el

¹⁵ Modernidad periférica es un término utilizado por diversos autores para dar cuenta de las características sub-continetales con respecto a la modernidad europea. Larraín Ibañez (1996) señala el libro de Cristián Parker (1993). Aquí se agrega el uso que realizaron Sarlo (2003) y Martuccelli y Svampa (1997), una desde el análisis cultural y los otros desde el politológico.

programa político y la organización estatal que llevó adelante la generación del '80 contemplaron sus señalamientos como directrices, llevando adelante el primer proceso efectivo de modernización de la Argentina, que se extendió hasta 1916.

La generación del '37 se caracterizó, según Romero (2005), por distinguir entre los problemas políticos y los sociales. Basándose en una crítica de las posturas sostenidas por la Generación de Mayo, los jóvenes del Salón Literario prepararon un programa político en contraste con la figura de Rosas, a la que se opusieron sin dejar de reconocerle la capacidad de registrar y ejecutar políticas acordes con la masa social que lo sostenía en el poder.

Alentados por la idea ilustrada de progreso, diagnosticaron el desierto como principal obstáculo, y señalaron las comunicaciones, la urbanización y el crecimiento poblacional como los principios básicos de su política "regeneradora" (Romero, 2005: 149). El crecimiento poblacional conllevaba asimismo la cruce de razas que garantizara la mejora de la criolla, cuyas tendencias retrógradas se equilibrarían con las civilizatorias de las anglosajonas.

La constitución de 1852 recogió el programa político de la generación del '37:

la forma de gobierno republicana, representativa y federal, el sistema rentístico, las relaciones entre el poder federal y los poderes provinciales, los derechos civiles y políticos de los habitantes y los ciudadanos, el régimen de las personas y la propiedad, la política inmigratoria, el libre tránsito de los ríos interiores y otras cuestiones que habían sido debatidas con extensión en libros y artículos periodísticos (Romero, 2005: 157-158).

Fueron Mitre, Sarmiento y Avellaneda, como Presidentes electos de la nación unificada a partir de 1862, los encargados de llevar adelante este programa liberal, pero bajo una posición ideológica conservadora que no daba lugar a las clases populares. A partir de la presidencia de Roca se fue consolidando paulatinamente la centralización de la república, de la mano de un poder ejecutivo fuerte, que llevó adelante acciones en cuatro áreas consideradas prioritarias: organización del Estado, crecimiento económico, educación pública y poblamiento del país a través del aliento proporcionado por la política inmigratoria.

En términos sociales, la modernización argentina implicó una forma peculiar de jerarquización consolidada como estratificación: en la cúspide de la pirámide social se

ubicó la burguesía cosmopolita en formación, en la parte media se asentaron las capas medias en ascenso y en la base los sectores populares en formación. Esa estratificación se consolidaría en la segunda mitad de la década del diez y terminaría de asimilarse luego de 1930 (González Leandri, 2001), pero sus ingredientes sociales se encontraban desde las últimas décadas del siglo XIX. Los signos más firmes del ascenso fue la obtención de la vivienda propia, de un empleo estable o la instalación por cuenta propia y la educación de los hijos.

En el caso de las clases populares, justamente, su base poblacional se encontró en buena medida en la inmigración masiva que, contabilizada desde 1860, ascendió a seis millones de personas. Si el destino original de las masas inmigrantes fue el campo, el régimen de propiedad de la tierra en las zonas de la pampa húmeda y el litoral las condujo, a excepción de unas pocas colonias agrícolas, a alojarse en la ciudad, que absorbió la mitad de la totalidad.

Esa inmigración masiva supuso una crisis, tanto política como cultural, ya que constituía casi la mitad de la población total en centros urbanos como Buenos Aires. Las clases dominantes respondieron con la idea de la asimilación y el modelo del *melting pot* (Sarlo, 1998, 1988; Alabarces, 2002b): “aunque no sin conflictos, el Estado argentino fue sumamente eficaz en su compulsión asimilacionista” (Guber, 1997:61).

Junto con el crecimiento natural, la inmigración fue un factor determinante de crecimiento poblacional. Fue bajando desde mediados de la década de 1910 (CELADE, 1988) y prácticamente cesó hacia 1930 (Ratier, 1985), cuando perdió asimismo peso la inmigración extranjera y comenzó a tomar importancia la migración interna.

La asimilación de la población tomó forma entre los inmigrantes, y se realizó especialmente entre sus hijos, primera generación nativa. Su eficacia residió en dos mecanismos interrelacionados: la escuela pública, parte fundamental de las instituciones de masas, y cuya función moderna fue ponderada en el proyecto liberal, y una temprana industria cultural favorecida por la modernización tecnológica de comienzos de siglo y por la urbanización acelerada, que sumada a la creciente alfabetización de las clases populares, constituyó un público de masas (Rivera, 1998), permitió un proceso de masificación cultural y consolidó la formación de las masas urbanas, ya en los primeros años del siglo XX.

En el proyecto moderno, la escuela fue una de las instituciones primordiales (Pineau, 1996). Concretó, al institucionalizarlo, el ideal moderno de la educación, que presumía sacar al hombre de un “estado de naturaleza” e introducirlo en “la cultura”. En este

sentido, la educación era la vía para erradicar “las pasiones naturales de los hombres” e introducirlos en “la razón” (Bauman, 1998). Por esto mismo, el alumno se concebía como una *tabula rasa* que debía ser llenada con contenidos adecuados.

Hacia fines del siglo XIX, la emergencia de la escuela se produjo en el marco de tres corrientes de pensamiento: el positivismo, el liberalismo y el nacionalismo. La escuela se articuló con el contenido ideológico del positivismo por el cual ésta tenía que transmitir la Cultura (reconocida como tal por la burguesía europea), para alcanzar el estadio mayor de desarrollo de la humanidad, en la implementación del darwinismo social de estirpe evolucionista. Al mismo tiempo, la escuela instruía en los nuevos criterios de validación del saber, basados en la científicidad.

El liberalismo aportó a la escuela la idea de que ésta debía formar sujetos libres tanto para ejercer la ciudadanía como para ofrecer su mano de obra en el mercado, como trabajadores disciplinados. Al mismo tiempo, el pensamiento liberal aportó la idea de meritocracia, por medio de la cual la educación ofrecía igualdad de oportunidades. Y asimismo aportó el ideario nacionalista, que ordenaría el imaginario escolar, particularmente en el relato de la historia (Pineau, 1996). La presentación historiográfica del impulso asimilacionista de las masas inmigrantes se produjo también bajo su marco (Ratier, 1985).

La alfabetización creciente permitió la constitución de un público lector, consumidor de los productos de la floreciente industria editorial gráfica y del mercado editorial. Durante todo el siglo XIX y hasta entrado el siglo XX, fueron escasas las librerías y bibliotecas con que contó la ciudad de Buenos Aires. Mientras estas últimas iban creciendo al calor de la alfabetización, el mercado de lectores burgueses se satisfacía por medio de préstamos de libros, generalmente importados, y las clases populares consumían almanaques.

Paulatinamente, sin embargo, la prensa periódica fue ganando terreno entre las masas de inmigrantes, a la par de que la escolarización hacía prevalecer la lectura solitaria y en silencio, haciendo desaparecer la forma colectiva y en voz alta que caracterizó la lectura entre los sectores populares rurales (o escasamente urbanizados) del siglo XIX. Hacia 1880 se registró un crecimiento del caudal publicitario y se fragmentaron los públicos, con la aparición de *La Alborada del Plata* (1877) y *La Alborada Literaria del Plata* (1880), destinadas a mujeres (Alonso, 2007). Y hacia fin de siglo se produjo un cambio en el tipo de prensa, que pasó de ser facciosa a estar regulada por un mercado en expansión (Saitta, 1998), lo que inició la profesionalización del escritor (Rivera, 1998).

Desarrollada desde fines del siglo XIX (Rivera, 1998), la prensa comercial creció con el nacimiento de *Crítica*, el 15 de septiembre de 1913, pero se vio sacudida a partir de los años veinte, en los que el diario se transformó en prensa amarilla sensacionalista de éxito masivo (Saitta, 1998), acompañante de la modernidad urbana incluyendo, por ejemplo, una temprana sección de cine. Lo mismo sucedió con las novelas por entregas para uso femenino, en las que la ciudad se erigía como emblema de la modernidad y concentraba todos sus males (Sarlo, 1985).

La entreguerra vio surgir proyectos editoriales, en forma de colecciones, destinados a públicos populares y medios, que se consolidaron en la década del veinte. Esta década asistió también al nacimiento de las bibliotecas populares fundadas por los partidos de izquierda (Cicerchia, 2001). Editoriales como Claridad, creada en 1922, publicaban libros con tiradas de 25.000 ejemplares en los años treinta, así como diarios como *El Mundo* aumentaban su circulación a más de 100.000 ejemplares (Sarlo, 1988).

En términos generales, el debate cultural estaba articulado por diversas discusiones, que Sarlo señala muy bien:

La cuestión de la lengua (quiénes hablan y escriben un castellano ‘aceptable’); de las traducciones (quiénes están autorizados y por cuáles motivos a traducir); del cosmopolitismo (cuál es el internacionalismo legítimo y cuál una perversión de tendencias que falsamente se reivindican universales); del criollismo (cuáles formas responden a la nueva estética y cuáles a las desviaciones pintoresquistas o folklóricas); de la política (qué posición del arte frente a las grandes transformaciones, cuál es la función del intelectual, qué significa la responsabilidad pública de los escritores) son algunos de los tópicos presentes en el debate. Tras ellos, y ya entrada la década del treinta, las inevitables preguntas sobre la Argentina: cómo se traicionaron las promesas fundadoras, cuál es el origen y la naturaleza del mal que nos afecta y, en todo caso, si se trata de un fracaso basado en límites internos o resulta de una operación planeada más allá de nuestras fronteras, en los grandes centros imperiales (Sarlo, 1988: 28).

Se trataba de la puesta en cuestión del modelo promovido y ejecutado por la generación del ‘80, que había gobernado durante el proceso de transformación social que permitió el inicio de la emergencia de las clases populares urbanas. Una emergencia producida por la acción combinada de iniciativas realizadas simultáneamente por el Estado y por el mercado.

El proceso de urbanización

En Argentina, el proceso de urbanización se produjo y se vivió de manera radical en el centro político, económico, social y cultural por excelencia que fue la ciudad de Buenos Aires. Según Liernur (1993), con respecto a la ciudad de Buenos Aires pueden señalarse tres etapas: la primera de ellas representada por la imagen de la Gran Aldea, producto del crecimiento que experimentó la antigua ciudad colonial del virreinato, y caracterizada por la planta cuadrangular (Aliata, 2005).

La segunda etapa de desarrollo de Buenos Aires inició luego de Caseros, se extendió hasta el Centenario y puede caracterizarse como de ciudad campamento. El prototipo por excelencia de la ciudad campamento fue Nueva York, y de ninguna manera Buenos Aires tuvo esa fisonomía, pero sí presentó construcciones e infraestructura provisionarias, consecuencia de un diseño de la ciudad que no terminaba de efectuarse. La precariedad y las construcciones ligeras en madera fueron el producto, además, de una población en crecimiento explosivo debido a la masa inmigratoria, a la que había que alojar de manera rápida y económica. Y esto provocó asimismo que el problema del fuego fuera común y se extendiera a lo largo de toda esa etapa, siendo las medidas públicas adoptadas relativas no sólo a las casas de vivienda sino a otros edificios, y particularmente a los teatros (Liernur, 1993).

En esta etapa, entonces, se construyó un primer Teatro Colón luego derribado, un hotel más tarde desplazado por la estación Retiro, un sin número de casas-cubículo bajo las exigencias habitacionales que impusieron, primero, la epidemia de fiebre amarilla de 1870, y luego la de cólera en la década siguiente; o unos galpones casi a descubierto que alojaron las tempranas versiones de teatros pero también curtiembres, astilleros y frigoríficos (Silvestri, 1991 en Liernur, 1993).

La relocalización del puerto de Buenos Aires, que empezó a discutirse a mediados de 1870 y se aprobó una década después, iniciándose también su construcción (Silvestri, 1993), modificó la distribución social de los barrios, al igual que lo hizo la fiebre amarilla (Yujnovsky, 2004). Los más pudientes se desplazaron del sur al norte (de allí que Recoleta y Retiro se llenaran de palacetes franceses y quintas) y los barrios del sur, entre ellos el tradicional barrio de San Telmo antes hábitat de los sectores sociales más ricos, se poblaron de las clases populares urbanas en formación (Campodónico y Gil Lozano, 2000).

La tercera Buenos Aires se perfiló desde el Centenario. En ésta,

La representación de modernidad crea realidad urbana y ella refuerza la representación de un ideal de nación: así podría decirse que funcionó la relación entre ciudad y representación en esta tradición cultural (Gorelik, 2002: 2).

Fue la ciudad concebida con arquitectura monumental, simbología y estatuaria nacionalista y fue asimismo la ciudad modificada fisonómicamente por la revolución del transporte que significó el tranvía, primero a caballo y luego eléctrico desde principios del siglo, que permitió la expansión suburbana y la emergencia de los barrios (Scobie, 1977).

La electricidad fue asimismo el dato de esta tercera ciudad¹⁶ y supuso un cambio radical tanto del espacio urbano, agrandándolo, como de la vida cotidiana adentro de este espacio, por ejemplo por medio de la iluminación doméstica. Pero además la electricidad funcionó redimensionando todos los espacios de la vida social y adaptándolos a su naturaleza: en suma, la electricidad infundió su modo de ser al saber, a la producción, a la ciudad, a los cuerpos, y al entretenimiento. Y a todos ellos los homogeneizó y les confirió modernidad: ser producto y metáfora de la luz de la razón (Liernur y Silvestri, 1993).

Los primeros intentos de iluminación eléctrica urbana se produjeron en 1882 y reemplazaron la iluminación por gas y velas de sebo. Sin embargo, ese intento fue precario y retirado poco después. Sus instalaciones se trasladaron a La Plata, que resultó así la primera ciudad sudamericana iluminada eléctricamente. La proyección integral de la iluminación municipal de Buenos Aires se produjo recién en 1895, y entre 1907 y 1912 se realizó la instalación de grandes usinas generadoras, lo que se completa a principios de los años treinta con las usinas de Puerto Nuevo.

La instalación del sistema de alumbrado eléctrico de la ciudad generó una serie de discusiones públicas de variado tipo, que en buena medida versaron sobre las razones de la necesidad de la iluminación. En esas discusiones aparecieron las primeras diferenciaciones imaginarias de la topografía urbana, ya que mientras era necesario

¹⁶ Liernur señala la electricidad como un dato constitutivo central de la ciudad moderna, descartando al cine en tanto habilita “la inauguración de un nuevo mundo de la imagen” (1993: 11) considerado autónomo con respecto al núcleo de su interés sobre la ciudad. Como veremos, el cine contribuye a constituir, al igual que los diversos elementos que el autor analiza, la imagen de la ciudad moderna.

iluminar el centro para “confort, belleza y progreso”, los barrios y especialmente los suburbios debían ser iluminados por “control”: “La iluminación artificial suburbana es considerada claramente como forma de diseminación de la mirada del poder” (Liernur y Silvestri, 1993: 29).

Esto se debía a un imaginario lumínico urbano por el cual el día y la noche se constituyeron en “la regla y la excepción” (Liernur y Silvestre, 1993: 32), lo que la electricidad permitió subsanar. Así, la calle nocturna se convirtió, en el centro, en donde los postes remedaron los instalados en París, en espacio disfrutable en los momentos de ocio a través de consumos culturales. Mientras, el privilegio en el alumbrado eléctrico de la ciudad incluía asimismo dos zonas marginales de intensa actividad e importancia: los Corrales del Abasto en 1889 y el Riachuelo seis años después.

Pero la iluminación de la ciudad, que se realizó de manera progresiva, fue alentada especialmente por la política municipal de iluminar su propia infraestructura: hospitales, mercados, oficinas, etc. y llegó a los barrios populares recién en los años veinte. Junto con el reformismo arquitectónico, y la revolución del transporte urbano que significó el tranvía, permitieron “la centralidad de Buenos Aires para la memoria nacional” (Cicerchia, 2001: 103), el ensanchamiento del espacio de la ciudad, y la emergencia de una topografía socialmente jerarquizada bajo la forma de centro, barrios y suburbio.

La modificación del centro de la ciudad consistió en un proceso de cosmopolitización y europeización arquitectónica (Buschiazzo, 1971) vinculada con la materialización urbanística de la identidad nacional que se venía produciendo desde 1860 aproximadamente (Burucúa y Campagne, 2003). La revolución urbanística implementada desde fines del siglo XIX incluyó como elementos centrales el *art nouveau* (Cicerchia, 2001), el neoclásico y un estilo ecléctico que mixturó elementos del *art decó*, el barroco, el rococó, y el estilo normando, entre otros, en la construcción de edificios de arquitectura monumental, como la Casa de Gobierno inaugurada en 1898, el Palacio de Congreso en 1906, el de Justicia terminado en 1910, o la Bolsa de Comercio en 1916.

Aparecieron asimismo edificios que destacaron por su altura: Galería Güemes (1915) en Florida, que contaba con 14 pisos y 85 m; el Edificio Barolo (1923) en Avenida de Mayo con 18 pisos y 89 m; la Torre Bencich (1929) en Arroyo con 20 pisos y 60 m; el Comega (1932) en Avenida Corrientes con 21 pisos y 88 m, primer rascacielos de la Argentina y rival emblemático del Kavanagh (1935) en Plaza San Martín de 30 pisos y 120 m; el Safico (1934) en Avenida Corrientes con 26 pisos y 100 m.

Se produjo también, en el rediseño urbanístico, el emplazamiento de plazas y monumentos y una modificación del sistema de circulación que incluyó el ensanchado de avenidas y la apertura de vías (Burucúa y Campagne, 2003). Destacaron en este sentido: la Avenida de Mayo (1894), primer bulevar porteño, que permitió unir el poder ejecutivo con el legislativo, y fue gran centro comercial de la comunidad española. O la calle Florida, primera peatonal de la ciudad.

La ruptura del casco histórico había permitido establecer comunicaciones con nuevas áreas edificadas: de tal modo, quedaban conectados el centro con los barrios y los suburbios, asistidos además por los medios de transportes. A principios de siglo, la argentinización de la población se produjo lentamente y los modos de articulación social fueron habilitados por las asociaciones o mutuales de las principales colectividades de inmigrantes. Sin embargo, a partir de la década del diez, perdieron peso social mientras lo ganaban nuevas formas vinculadas a la conformación paulatina del barrio, tanto por la expansión de la ciudad como por su suburbanización (Gutiérrez y Romero, 1995), cuyo desarrollo se había visto favorecido por las mejoras introducidas en el servicio de tranvías.

La vida de los sectores populares se reorganizó en torno al hogar, la familia y el tiempo libre y las nuevas redes sociales se articularon a través de los lugares de uso común, tales como los clubes, los cafés y las sociedades de fomento, constituyéndose una nueva identidad: la popular, asociada a la identidad barrial. Esta identidad fue ganando terreno al tiempo que la de los trabajadores la perdía, de allí que pudiera ser la identidad de sujetos sociales heterogéneos, con una tendencia reformista. Grupos sociales integrados por trabajadores, tanto industriales como de oficio, profesionales, y comerciantes y empleados de los centros comerciales barriales que permitieron la dispersión de la estructura comercial urbana.

Las sociedades de fomento, por ejemplo, además de atender aspectos vinculados al barrio, atendían su demanda cultural a través de la biblioteca y la recreativa a través de la realización de bailes de familia. Perdido el impulso inicial de solidaridad, que propiciaba la participación de todos los sectores sociales en función de las necesidades a satisfacer, el barrio se erigió como unidad administrativa.

En ese barrio se fueron constituyendo tanto la familiaridad como la cotidianidad de las masas urbanas con la idea de nación, familiaridad manifestada en particulares sentimientos vivenciados. El barrio sirvió como base territorial reticulada para la formación de una cultura política. Y aportó a la política municipal, que a su vez se

encastraba con la política nacional, por lo que la participación en instancias de decisión barriales permitía constituir mediaciones del sistema político democrático entre los diferentes niveles (barrial, municipal y nacional) y, en ciertos casos, los movimientos de personas e ideas entre unos y otros (Gutiérrez y Romero, 1983).

El barrio fue un espacio cultural con identidad propia, que se adquirió a través de la relevancia otorgada a un espacio físico, caracterizado así como distintivo del barrio: una esquina, un club, o un café, etc. En este contexto, los consumos adquirieron importancia, en tanto contribuyeron a esa “zona de lo común” (Gutiérrez y Romero, 1995: 158) de la sociedad. Los consumos culturales no sólo de libros o conferencias sino también de los emergentes entretenimientos de masas (primero la radio y después el cine), y de los nuevos espacios comunes tributaron, junto con el acceso a bienes materiales (electrodomésticos y vivienda propia) y a la educación formal, a la elaboración de una ciudadanía social (ídem).

En conjunto, durante todo el período, en las clases populares

Hubo una apropiación de la misma ciudad, del barrio en primer término, cuya dimensión pública se subrayó, y de la ciudad establecida, el “centro”, objeto de excursiones sabatinas, en las que la recreación era una conquista (Gutiérrez y Romero, 1995: 161).

Durante el peronismo, los sectores populares que ya vivían en los barrios vivieron una mejora tangible de su nivel de vida, debido a la elevación general de su ingreso durante el primer quinquenio, y por eso mismo pudieron aumentar sus niveles de consumo, materiales y simbólicos. La ciudad de Buenos Aires se convirtió en lugar del entretenimiento, y también de la movilización política. Esta fue la base, junto con la interpelación del estado y el “bloqueo de vías de diferenciación” (ídem), de la conformación de una nueva identidad: la obrera.

La contracara del proceso de crecimiento urbano fue el hacinamiento poblacional, especialmente de la masa inmigrante, y la emergencia de un conjunto de estructuras habitacionales precarias, que fueron mejorando a lo largo del período. Recién iniciada la inmigración, la ciudad la alojó en diversos lugares cuyos grados de precariedad variaron: desde cuevas en la tosca del río, tubos de desagüe, casillas y ranchitos con materiales de descarte, hasta casillas-cubículo, ya mencionadas, de construcción en seco, hoteles de paso, o antiguas mansiones de habitaciones subdivididas con tabiques o

cuartos agregados en las terrazas, tanto en zonas suburbanas como en los barrios pobres de la ciudad.

El barrio de La Boca encontró su origen, de hecho, en las construcciones de casitas en seco, elevadas sobre pilotes para enfrentar el crecimiento del río, y cuyo asentamiento se realizó en torno de los astilleros de la Vuelta de Rocha que databan de principios del siglo XIX. Recién en los ochenta se incorporaron las chapas. Para conservarlas de la corrosión, éstas fueron pintadas con pinturas sobrantes de los barcos, por lo cual adquirieron la diversidad de colores que le dio esa fisonomía peculiar perdurable (Liernur, 1993).

Poco a poco se gestaron los conventillos, antiguas casonas de familias pudientes, ubicadas al sur de la ciudad, y abandonadas por éstas en ocasión de las epidemias de 1870-1880 (Rofman, 2007). Los conventillos tuvieron una alta tasa de rotación en su ocupación. Los contratos se firmaban por seis meses únicamente, pero podían ser rescindidos antes, con tres días de preaviso. Si bien fueron concebidos, e incluso ocupados, para habitarse por un período de tiempo corto, lo cierto es que la movilidad entre conventillos ocasionó frecuentemente que una generación entera se criara allí. Funcionaron, además, como ambiente de “aculturación” (Yujnovsky, 2004: 118) de las masas inmigrantes recién llegadas, propiciando la interacción diaria, en la medida que las habitaciones de cada familia frecuentemente constituían espacios reducidos, por lo que se promocionaba la estadía en el patio y espacios compartidos del propio conventillo, la calle y el mismo barrio.

Asimismo, los inmigrantes se alojaron en casas de inquilinato construidas a tal fin. Y a partir de los años treinta, en las villas, sucesoras sociológicas de los conventillos, aparecidas al calor de la crisis mundial (siendo la primera Villa Desocupación, en Puerto Nuevo) y producto de antiguas técnicas constructivas españolas e indígenas. Las villas se irían desarrollando durante todo el período estudiado hasta llegar a su apogeo en los años cincuenta (Ratier, 1985). Pero hasta mediados de los cincuenta inclusive, el villero no sería catalogado diferente en relación al inmigrante de los conventillos: “Era un hombre en ascenso” (p. 32).

Los inmigrantes, y su descendencia se alojaron también en las casas obreras de los barrios y los suburbios. Durante el peronismo aparecieron asimismo los monobloques, construidos en el límite de la ciudad (Parque Chacabuco, Saavedra) así como en el conurbano, que permitieron alojar la migración interna que afluyó desde zonas rurales (Goldar, 1980).

Entre los primeros barrios se contaron Caballito, Palermo, Belgrano y Villa Crespo (Scobie, 1977). Hacia 1910 la suburbanización de Buenos Aires se produjo a partir de las posibilidades del terreno propio, con los remates de lotes que ofrecían posesión con la primera cuota, y la construcción de la casa de una habitación: “el bien máspreciado de la familia: el hogar” tenía generalmente las siguientes características:

Terreno de 9 por 30 metros, pozo al fondo, frutales y algunas aves y conejos. La casa se levantaba a 10 metros de la calle y ocupaba todo el ancho del terreno. Cerca, pero afuera, una letrina y el galpón de herramientas y trastos. Allí se guardaban el carbón y la leña. Con el progreso de la familia, la morada crecía (Cicerchia, 2001: 159).

En el período de entreguerras tuvieron crecimiento los barrios de La Paternal, Pompeya, Parque Patricios, Villa Devoto y Saavedra. Hacia la década del treinta, eran barrios obreros Villa Devoto, Villa del Parque, Villa Mitre, Paternal, Centro, Chacarita, Villa Crespo, en el centro de la ciudad; Villa Urquiza, en el norte; y Parque Patricios, y Mataderos hacia el sur (D’Antonio, 2000). Las edificaciones de muchos de ellos eran resultado de las cooperativas de vivienda que proliferaron con capitales de diversos orígenes.

A la par del crecimiento de los barrios trabajadores, se consolidaron los espacios de vivienda de la clase media, con la multiplicación de chalecitos. Para Armus y Hardoy (1990), ya a principios de siglo se impuso el ideal de la casa propia entre estos sectores sociales. Sin embargo, como bien lo señala Yujnovsky (2004), ese ideal no era monolítico y solamente se consolidó en los años veinte. En la revista *Caras y Caretas*, caracterizada por su cosmopolitismo (Fraser, 1987), la casa tenía un interior propiamente burgués, especialmente marcado por la sala y el jardín, y estaba destinada a un público de clase media o trabajadora acomodada (artesanos calificados), por lo que además su ubicación era la de los suburbios accesibles por el ferrocarril (Yujnovsky, 2004).

El interior de esas casas, al decir de Sarlo, era imaginado como moderno:

ya en 1928, hay signos de que el público ampliado de las revistas de gran tiraje puede aceptar, aunque sólo sea imaginariamente, interiores decorados con cuadros que evocan el cubismo y muebles bajos de líneas geométricas. Estos interiores proponen lugares de trabajo femenino que no incorporan los instrumentos de sus

tareas tradicionales, sino pequeños escritorios, lámparas de lectura, bibliotecas suspendidas, una radio y un biombo decorado según el gusto moderno con motivos abstractos. Sin duda, lo que se acepta como dato en los bienes y mensajes simbólicos no se incorpora de inmediato al diseño y las modalidades de lo cotidiano. Sin embargo, sería difícil demostrar que esta actualización simbólica no marca al público sobre el que está operando a diario (Sarlo, 1988: 25).

Se construyeron además casas de departamento, destinadas a las clases medias acomodadas, generalmente profesionales, en donde el signo de distinción más elocuente resultó el ascensor (Liernur, 1993). La primera de estas casas de departamento con ascensor fue construida en la ciudad en 1913 (Buzchiazzo, 1971). Al mismo tiempo, casas de envergadura y *petit hoteles* al estilo francés se erigieron destinados a la alta burguesía. Y en el marco de una ciudad que inició su actividad constructiva de manera precaria, estas casas se destacaron por su solidez y su durabilidad.

Junto con el crecimiento de la población y el correlativo de la ciudad, se produjo la emergencia de espacios recreativos destinados a varones, a parejas, y/o a la venta de sexo: cabarets, *dancings*, prostíbulos, bailongos, piringundines, milongas. La actual Av. Leandro N. Alem, ex paseo de la Alameda, fue el espacio preferido por la población marginal, mientras las clases populares frecuentaron los de Nueva Pompeya y Puente Alsina. La Boca albergó los prostíbulos más populares, mientras los de más categoría estaban ubicados en Lavalle y Junín. Desde los años veinte, además, las prostitutas francesas adquirieron renombre, perdiéndolo las polacas, y aparecieron los prostíbulos de una sola mujer regidos por una madama.

La Ciudad de Buenos Aires fue el ejemplo mayor de procesos semejantes pero a menor escala y más tardíamente que se vivieron en ciudades del interior del país, proceso de urbanización de la población que estuvo terminado hacia fines de la década de los sesenta (Torrado, 2003).

Ese proceso de urbanización conllevó en su conjunto una modificación radical de la subjetividad y la generación de una experiencia particular: la experiencia de lo nuevo (Sarlo, 1988). Dos elementos definirían la subjetividad moderna (de lo nuevo urbano): la relación con las masas y la relación con los medios masivos. La experiencia de la ciudad se presenta como “un mundo de valores” (p. 16) y de contrastes porque tal como indica Sarlo,

el impacto de estas transformaciones tiene una dimensión subjetiva que se despliega en un arco de tiempo relativamente breve: en efecto, los hombres y las mujeres pueden recordar un ciudad diferente a aquella en la que están viviendo (1988: 17).

A su vez, el contraste se distribuyó topográficamente, aumentando las diferencias sociales de la sensibilidad urbana: al centro le correspondieron una sensibilidad cosmopolita y una subjetividad acorde. En los barrios, en cambio, la familia dio forma a “una mentalidad más pueblerina y tímidamente urbana” (Cicerchia, 2001: 162), que se puso de manifiesto por ejemplo en los giros camperos escuchables en sus almacenes.

Buenos Aires estrella de cine

La escenificación de la ciudad por parte del cine sonoro industrial, que ya fue señalada por la bibliografía (España, 1992), implicó una operación de triple movimiento, semejante a la que Sarlo (1988) indicó como efectuada por la literatura que dio cuenta de la modernidad de Buenos Aires. Esa operación consistió en “reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria” (p. 180). En este caso, la construcción de una referencia cinematográfica operó de manera semejante y procedió por acumulación, tanto en lo diacrónico del sistema de géneros como a lo largo de todo el período (1933-1955).

La construcción de una referencia cinematográfica a lo largo del tiempo involucró las tres imágenes señaladas de la ciudad (y aquí debe leerse sistemáticamente la metonimia de que se trata de Buenos Aires): aparecieron así la Gran Aldea, la ciudad campamento y la ciudad moderna. Vinculadas con sucesos históricos, las representaciones de la Gran Aldea (“El cabo Romero”, 1938; “Azahares rojos”, 1940; “El tambor de Tacuarí”, 1948; “Vidalita”, 1949; “El grito sagrado”, 1953) y de la ciudad campamento (“Boina Blanca”, 1941; “Cuando en el cielo pasen lista”, 1945; “Albéniz”, 1946; “Pobre mi madre querida”, 1947; “Almafuerte” 1949) permitieron mostrar la fisonomía precedente de Buenos Aires y narrar los espacios, personajes e instituciones involucrados en la realización de su (futura) modernidad.

La ciudad de “La muerte en las calles” (1952) en la que se relatan las invasiones inglesas y la reconquista de Buenos Aires, fue la ciudad colonial indicada por Liernur (1993), mientras que la ciudad de “La cuna vacía” (1949), sobre la vida de Ricardo Gutiérrez, mostró la ciudad campamento, con barracones como primera forma edilicia

hospitalaria del Hospital de Niños de la ciudad, y atravesada por la epidemia de cólera de los 1880 que tanto marcaría su vida social y la distribución de su población en los barrios. En esta línea, también el principio de siglo resultó un *locus* temporal por sí mismo (“La vida es un tango”, 1938; “24 horas en la vida de una mujer”, 1944; “Éramos seis”, 1945; “Historia del 900”, 1949) como momento de inicio de una modernidad que se anunciaba pero que todavía no se realizaba.

La historización que este cine propuso sobre la vida social de la ciudad se vio retratada por el propio cine en una película como “El amor nunca muere” (1955), en la que en tres episodios se recorrió el tópico del amor hacia 1820, principios del siglo XX y la contemporaneidad del momento en que la película fue producida, la década de los cincuenta.

A su vez, la puesta en escena de la ciudad involucró un mapa imaginario ordenado por las mismas ideas de centro, barrios, suburbio y arrabal que ordenaron la topografía urbana. La representación de la ciudad en el policial escenificó los espacios caracterizados socialmente como negativos. El policial contribuyó particularmente a la significación del suburbio como espacio liminal y señaló al barrio de La Boca como aquel por excelencia donde recrear esta característica, siendo “Del otro lado del puente” (1952) el espacio donde se terminaba la ley. Esa frase marcaba, en verdad, dos realidades de la representación del suburbano (en la película: Avellaneda): la del día, caracterizada por medio de la correspondencia luz/trabajo, y la de la noche concebida bajo la dicotomía oscuridad/delito. También en “Captura recomendada” (1950), La Boca constituye ese espacio liminal o último territorio, y el Riachuelo funciona como frontera: en el tercer episodio, la persecución policial del ladrón de bancos culmina justamente con su escape en bote por el río.¹⁷

¿Por qué el policial? Según Saitta (1998), Emilio Morales, uno de los fundadores de *La Razón* en 1905, hizo sus primeras experiencias en el oficio en el periódico *Tribuna*, donde lo encargaron de la sección policial. En su realización, Morales incorporó un lenguaje arrabalero. La figura de Morales tuvo trayectoria posterior en *La Tarde*. El nexos entre el arrabal en tanto espacio urbano y el lunfardo en tanto lenguaje se produjo

¹⁷ Esto señalaba la realidad de Buenos Aires hacia el Centenario, en la que el Paseo de Julio, las inmediaciones de la Plaza Lorea, del bajo de Belgrano, la Isla Maciel y especialmente la “tierra del fuego” de Palermo y el barrio de las ranas en la quema de basura de la ciudad fueron, además de los cafetines boquenses, los lugares de mayores delitos (Gayol, 2004).

históricamente, pero fue Morales el que lo unió a un género discursivo, el policial y a un dispositivo¹⁸ mediático, el periódico (Saítta, 1998).

Este hecho fue enriquecido por la incorporación que el diario *Crítica* hizo del tango como intertexto de los policiales y de las historias de arrabal. En este sentido, si el arrabal tanguero fue el espacio puro y bueno opuesto al centro, en *Crítica*, por el contrario, constituyó el espacio marginal de malevos y prostitutas, caracterizados por las violaciones a la ley bajo los modos de asesinatos, robos, juego (Saítta, 1998) o ejercicio de la sexualidad. Esa misma relación entre margen, crimen y marginalidad estuvo presente también en la literatura de los años veinte (Sarlo, 1988) y en el cine silente de ficción (Marrone, 2003).

La iluminación de un cine hecho en blanco y negro supone opciones técnicas y estilísticas precisas.¹⁹ Por ejemplo, la iluminación del rostro para la efectuación de los primeros planos era un asunto muy cuidado y obligaba a cierto trabajo en el maquillaje, que resaltaba algunas zonas con carbonillas para aumentar los contrastes. Pero fue el policial el que codificó las luces y sombras en función de valoraciones positivas y negativas, recreación y continuidad de las operadas por los urbanistas encargados de la iluminación de Buenos Aires.

Las luces y sombras en los policiales se manifestaron tanto en los planos generales como los primeros planos y los planos detalles. En “La bestia humana” (1954), el protagonista, trabajador honesto de los ferrocarriles, padece de un mal que lo convierte en asesino cada vez que desea a una mujer. Su visita a un prostíbulo, entonces, termina con un grito por el descubrimiento del cadáver que deja tras de sí el personaje de Máximo Girotti, que es tomado en plano general alejándose del espectador por la oscuridad de un callejón apenas iluminado sordidamente por un farol de luz amarillenta (propio de la iluminación por gas y no eléctrica). En el primer episodio de “No abras nunca esa puerta” (1952), el momento de peligro, en cambia, se señala por medio de una iluminación parcial del rostro del protagonistas que privilegia los ojos, dejando el resto en penumbras.

¹⁸ El concepto de dispositivo (Aumont, 1992; Traversa, 1998) da cuenta de la puesta en relación del espectador con las imágenes en un contexto simbólico determinado.

¹⁹ A esto hay que agregarle que a partir del año 1943, se reutilizó el celuloide cuya textura diferente con respecto al material virgen permitía trabajar los claroscuros.

Pero es quizás en “La encrucijada” (1951) donde se encuentra estallada (y por eso mismo señalada) la codificación de las sombras y de las luces de los policiales. La historia se centra en el personaje de Leonardo Selbi (interpretado por Ricardo Trigo) que participa de un asalto donde su cómplice asesina a un policía. Selbi es encarcelado (lo que permite la puesta a punto del discurso estatal sobre las cárceles como lugares de integración social –recordemos que la película es del ‘51). Durante todas las escenas carcelarias, Torres Ríos se ocupará de proyectar sombras de barrotes, lo que incluye no sólo al personaje de Trigo sino también a quienes lo visitan y a los planos generales. La proyección permite así crear la atmósfera de encierro, sin la necesidad de construirlo escenográficamente (es claro en una escena en la que la pareja está simplemente sentada en un banco largo). Y a la vez permite señalar el modo en que el delito incide sobre los sujetos: no sólo en el ladrón sino también en su pareja, y por extensión la familia (de hecho, el personaje de Lidia Quintana termina anunciándole su embarazo de otro hombre). La proyección resulta recursiva con respecto al modo de implementación de la luz en los policiales, en la medida en que denota legalidad y no delito, pero a su vez denota la legalidad que se impone con el delito y es por eso deudora de aquella.

En el policial, entonces, se recreó por medio del juego de luces y sombras las ideas sociales acerca del control y del peligro y su distribución topográfica por la cual las sombras correspondían al arrabal, al suburbio o al barrio del margen. Esa peligrosidad, con todo lo que implica de exterior a la ley, también podía estar vinculada al centro, en espacios cerrados: sótanos, lugares de juego y de bebida. Y en donde el humo del cigarrillo completaba la atmósfera (de decadencia moral y delito legal; “El pendiente”, 1951).

Durante todo el período sonoro industrial se produjeron alrededor de 60 policiales (sobre datos proporcionados por Fernández Jurado, 2000). Del total, apenas 15 fueron producidos en los primeros doce años (1933 – 1945) mientras que el resto datan de la década peronista (1946 – 1955). Los policiales de la década peronista se caracterizaron particularmente por contar con un fuerte sentido pedagógico, especialmente manifestado bajo la forma de una voz *over*.²⁰ Esa voz permitía guiar la acción, a la vez que ofrecer explicaciones: los estudios de balística (“Captura recomendada”, 1950), el funcionamiento de los espectógrafos (“Camino al crimen”, 1950); la puesta en

²⁰ Gaudreault y Jost (1995), retomando a Kosloff (1988), señalan que la voz *over* es una voz cuyo locutor invisible no forma parte de la trama, pero cuyo enunciado oral guía el relato.

funcionamiento de la ley de contrabando (“Mercado negro”, 1953).²¹ Y estaba encargada de ejercer la autoridad a través de la enseñanza.

De allí que la voz *over* pueda caracterizarse como una voz en ejercicio de la autoridad para una pedagogía de masas, en nombre del Estado,²² cuya finalidad consistía en consolidar una imagen positiva de las instituciones (represivas en este caso, pero también sanitarias y escolares y asimismo obreras) en función del bien común (“Captura recomendada” y “Camino al crimen”, 1950, fueron sobre la Policía; “Patrulla Norte”,²³ 1951, sobre la Gendarmería) y, especialmente: “por las mujeres de nuestros hogares (...) y por la seguridad de todos los habitantes de la patria” (remate del personaje héroe en “Captura recomendada”, 1950).

En la serie de policiales del peronismo, resulta especialmente interesante “Del otro lado del puente” (1952) en la medida en que subjetiviza el punto de vista del delincuente. La película está narrada desde este personaje, de día trabajador de los astilleros de Avellaneda y de noche delincuente. Pero el delito se explica por la pobreza, en donde desesperación y marginalidad son piezas claves de la explicación que se ofrece. De tal modo, esta película completa el punto de vista acerca del delito ofrecido en películas que narran a las instituciones represivas del Estado. Y contrasta con la postura de los medios de comunicación con respecto al crimen en los años treinta, en los que “la historia del trasgresor y las razones (sociales, biológicas) detrás de la trasgresión preocupaban menos que su espectacular *performance*” (Caimari, 2006: 14).

²¹ Voz en *over* con fuerte sentido pedagógico hallable asimismo en otros géneros, por ejemplo en los dramas sociales como “Las aguas bajan turbias” (1951).

²² Es interesante pensar que esto implica que el cine se convierte, en palabras de Althusser, en aparato ideológico del Estado y que esto sucede, históricamente cuando el dispositivo está consolidado como máquina cultural y su eficacia es probada. O sea, en la segunda mitad de los años cuarenta cuando inicia la estandarización de la producción cinematográfica. Este dispositivo pedagógico de masas opera en un momento histórico en el que un corpus doctrinario estable caracterizado como el peronismo “da cuenta por encima de sus expresiones institucionales y de sus *performances* electorales, de la experiencia popular” (Martuccelli y Svampa, 1997).

²³ Esta película se destaca por ser burda y esquemática. En una de las escenas, el gendarme protagonizado por Roberto Airaldi logra capturar a dos contrabandistas. Para evitar que se escapen, los pone al cuidado ¡del perro!, que luego los conduce, ¡con las manos en alto! hasta el propio gendarme.

Pero el dato común de todos los policiales del sonoro industrial es que el delito es generalmente masculino.²⁴ Sobre un total de 59 películas policiales de todo el período (Fernández Jurado, 2000), apenas trece presentan mujeres delincuentes y apenas una mujeres policías (“Palermo”, 1937). Entre las trece películas, los delitos se reparten entre adicción al juego (“Ven, mi corazón te llama”, 1942; “No abras nunca esa puerta”, 1951; “Bacará”, 1955); asesinato ocasionado por la condición de víctima de la mujer (“Danza del fuego”, 1949; “Sucedió en Buenos Aires”, 1954; “La simuladora”, 1955); mujer perdida por estar con un varón delincuente (“Sombras porteñas”, 1935; “El hombre que debía una muerte”, 1954; “Caídos en el infierno”, 1954; “Los hampones”, 1955); mujeres acusadas injustamente de delitos (en “La Vuelta de Rocha”, 1937 de robo; en “Deshonra”, 1951 de asesinato). Y apenas una con una mujer asesina sin mas (“Edición Extra”, 1949).

Las mujeres son delincuentes como ayudantes de los varones o por haber sido previamente víctimas, o son acusadas injustamente de delitos.²⁵ Su delito mayor se comete en el terreno de la sexualidad: como malas mujeres, y es de hecho desde esa condición que acompañan a la delincuencia masculina:

Planteando problemas morales y no tanto criminales, los comportamientos femeninos difieren o suspenden casos más generales habitualmente vinculados con la criminalidad.

(...) En una palabra: las mujeres eran prostitutas y esporádicamente criminales. Esta lectura moral de las conductas, sin embargo, les hacía perder la posibilidad de un “amor feliz” y las ubicaba, al mismo tiempo, en la difusa frontera entre la moralidad y la inmoralidad, entre la legalidad y el crimen. (...) la versión extrema de la mujer inmoral como era la prostituta podía profundizar su “caída” al involucrarse en el crimen o llegar a propiciar su muerte (Gayol, 2004: 222-223).

²⁴ Según Blanco Pazos y Clemente (2004), autores del diccionarios sobre películas policiales argentinas, los temas tratados por ese cine fueron: los secuestros de los años treinta (“Bajo las garras de la mafia” y “Asesinos”, 1933, también trabajados por Caimari, 2006); los asesinos seriales (Mate Cosido en “Fronteras de la ley”, 1941); los cuchilleros al servicio de los políticos (“Juan Moreira”, 1936 y 1947); y los atentados anarquistas (“Con el dedo en el gatillo”, 1940). Todos crímenes de varones.

²⁵ La tasa de arrestos es asimismo baja (del 3 al 18%) y tienen escasa presencia en discursos oficiales y prensa (Gayol, 2004).

En conjunto, entonces, el policial del sonoro industrial colocó juntos una serie de elementos que resultaban conexos en función de los valores negativos que se les asignaban socialmente: suburbio, delito masculino, mujeres de mala vida, sexualidad y nocturnidad, que no es sólo relativa al tiempo sino a la moralidad.

De allí también que el policial tuviera filiación con el erotismo²⁶. Es así como en “La bestia humana” (1954), la mala mujer encarnada por Ana María Lynch lleva ropa interior, enaguas y saltos de cama que luce en diversas escenas y que señalan justamente su relación con la vida ligera. Joven pobre devenida en mantenida (reedición de la figura tanguera) de un anciano rico, accede a la vida doméstica a través del casamiento con un trabajador ferroviario, cuyo ingreso no permite aspirar a lujos. Arrojàndola a la cama de la quinta que le regalara su amante muerto, el marido le gritará que se trata de una “cama rica adornada con pobres muchachas como vos”.

Esta línea de diálogo nos conduce a otro elemento de la cinematografía del período que resulta de su herencia tanguera: el mal paso (Archetti, 1999). En el tango, la chica de barrio se convertía en milonguita en el viaje del barrio al centro, y esto implicaba dar un mal paso. La vuelta al barrio significaba asimismo la vuelta al espacio puro de la identidad (Archetti, 1999). Esta trayectoria urbana y moral se verifica en la cinematografía, y es especialmente notable en el primer período del sonoro (1933-1939) con directores como José Agustín Ferreyra (como en “Calles de Buenos Aires”, 1934). En “Muchachos de la ciudad” (1937), también de Ferreyra, las vecinas del barrio comentarán de este modo la trayectoria de la milonguita:

- Una señorita que abandona a su padre, a su hermano y a su hogar para irse al centro de la ciudad, foco de infección.

El barrio constituyó para el tango el espacio de las buenas intenciones sociales, espacio bueno opuesto al centro (Archetti, 1999), y esto lo heredó el tango del costumbrismo, que puede leerse por ejemplo en la literatura de Evaristo Carriego (Armus, 2002). Para éste, el barrio fue

²⁶ La primera de las películas eróticas fue “El ángel desnudo”, 1946 (de la que se hablará en el capítulo III). En la serie pueden incluirse “La orquídea”, 1951, y “La noche de Venus”, 1954.

la geografía emotiva de los pobres. (...) un refugio, un espacio amable fuertemente impregnado por la hospitalidad del hogar, el calor maternal, la tranquilidad y seguridad de la infancia (Armus, 2002: 230).

El cine sonoro industrial recuperó todos estos elementos y realizó un relato genealógico sobre su constitución. Así, narró al barrio contando el modo en que se fue urbanizando. Se realizaron retratos de sus personajes centrales: los vecinos, los chicos, el perro, el maestro de música (“Sacachispas”, 1950), el galán (“Juan Mondiola”, 1950), los amigos (“La barra de la esquina”, 1950; “Ellos nos hicieron así” 1952) y la madre (abnegada), heredada del tango, cuidadora de los hijos (como en “Pobre mi madre querida”, 1947).

Del barrio también se retrataron sus características principales: la variedad étnica (el galleguito de “Sacachispas”, 1950; el tano y la criolla de “Pasó en mi barrio”, 1951; el judío de “Ellos nos hicieron así”, 1952); la multiplicidad de oficios (el ferretero de “Los tres berretines”, 1933, el médico de “El viejo doctor”, 1938; el obrero de “Mis cinco hijos”, 1948); los espacios característicos (la despensa, la farmacia, el bar, la misma calle, la esquina, el baldío); las diferencias sociales; la vida familiar y la solidaridad comunitaria. “Pelota de trapo” (1948), “Sacachispas” (1950), entre otras películas fueron relatos genealógicos acerca de la emergencia de los barrios no sólo como espacio ciudadano sino también como *comunitas* (Turner, 1998).

De allí también que se hayan retratado algunas de sus instituciones (la junta vecinal de “Ellos nos hicieron así”) entre las que los clubes de fútbol fueron especialmente mostrados, al mismo tiempo en que se señalaba su vínculo con la vida de la nación, siendo el barrio la parte de un todo más grande al cual asimismo podía representar (Alabarces, 2002b). Se escenificó por eso su formación (“Sacachispas”, 1950; “El cura Lorenzo”, 1954, sobre el club San Lorenzo de Almagro) y el modo en que lo experimentaron sus protagonistas (“Pelota de trapo”, 1948; “Con los mismos colores”, 1949): fundar una institución fue, para el cine, construir el conjunto de significados que unían retrospectivamente personas, instituciones y espacios territoriales.

Entre los barrios, fue el de La Boca el objeto de una especial atención de la representación. La Boca fue, en el sonoro industrial, el barrio por excelencia de los trabajadores y el de mayor pobreza. Fue asimismo el lugar privilegiado para la puesta en escena del conventillo, que señaló el carácter novedoso y transitorio de sus habitantes, generalmente inmigrantes. (“Dock Sud”, 1953). La puesta en escena de los conventillos

habilitaba asimismo el delineamiento de la moralidad de la comunidad urbana en gestación que se retrataba. Recordemos en este sentido que “A partir de este cuadro de hacinamiento, malas condiciones higiénicas, falta de agua y de luz, se generalizaron ideas que asociaban la falta de higiene a la degradación moral” (Yujnovsky, 2004: 125), corolario de las concepciones positivistas imperantes,²⁷ consecuencia a su vez del darwinismo social. De allí que la representación cinematográfica de La Boca fuera como espacio liminal, en el cual el baldío (por ejemplo en “Sacachispas”, 1950) significara la inclusión de la pampa “dentro del incompleto trazado urbano” (Sarlo, 1988: 47).

La Boca funcionó como metonimia del mundo popular y esa representación se apoyó sobre el hecho histórico de que el sur de la ciudad de Buenos Aires fue el lugar donde se asentaron las principales industrias significativas, en volumen, de la región desde fines del siglo XIX (Alpargatas, Bagley, etc.; Rofman, 2007),²⁸ y la mayor cantidad de conventillos. Por otro lado, fue el sur de la ciudad, cuyo barrio representativo fue justamente La Boca, donde se alojaron los inmigrantes recién llegados (especialmente genoveses y españoles entre 1890 y 1920),²⁹ como primera estadía.³⁰ Y fue además allí donde habría surgido el tango, que luego caracterizaría a la ciudad entera, cuyo origen se remonta a las ejecuciones que las pequeñas orquestas de los prostíbulos destinados a

²⁷ Para Terán (2000), el positivismo fue una crítica de la modernización, especialmente en lo que respecta a sus efectos indeseados. No sorprende en este sentido que haya funcionado como discurso regulatorio, función que según Foucault tuvo el desarrollo de las ciencias en la Modernidad.

²⁸ Esto significó que hasta los años treinta inclusive, el proceso de industrialización se realizó con la coincidencia entre el área de trabajo y la de residencia. Pero a partir de los cuarenta las empresas se trasladaron al Gran Buenos Aires y al interior.

²⁹ El paso de la inmigración judía por el sur de la ciudad fue breve, y a partir de 1910 se asentó en el norte, en barrios como Villa Crespo y Once (Rofman, 2007).

³⁰ También allí, en función de los espacios libres de propiedad estatal existentes, se asentaron las villas miserias desde los años cuarenta (Rofman, 2007). Sin embargo, el cine del período industrial poco representó esta realidad social, en la medida en que ya no aludía los problemas o los procesos de la modernización sino su corolario. De allí que la villa miseria por excelencia del cine, aunque ya fuera del período trabajado, sea la que aparece representada en “Detrás de un largo muro” (1958). Luego seguirán otros como “Un lugar al sol” (1964). En ambas películas, el problema infraestructural que trajeron aparejados los migrantes internos con su llegada a la ciudad de Buenos Aires se constituye como nudo central de la narración.

los varones de las clases populares improvisaban sobre la base de las primeras letras (Campodónico y Gil Lozano, 2000). La sobre-representación de La Boca encontraba su contrapartida en sus públicos, en cuyos segmentos más pobres estaban los propios habitantes del barrio. De modo que esa representación cinematográfica condensaba al mismo tiempo: un pasado histórico, una memoria familiar, en ocasiones unas prácticas laborales, un pertenencia territorial y una tradición musical. Ésta fue, de muchas maneras, la manera del realismo de la representación escenográfica en el cine del período.

La recreación cinematográfica del suburbio se realizó en los mismo términos en los que se elaboró la del barrio. Las películas, simplemente, señalaron ocasionalmente las ubicaciones geográficas de esos suburbios referidos, vinculados asimismo con elementos que explicaron su proceso de gestación. Así, por ejemplo, las comunidades ferroviarias se explicaban en base al recorrido de un tren (Central del Norte en “Sangre y acero”, 1955).

Es significativo que este retrato cinematográfico de la vida del barrio y del suburbio trabajador, con acentos mayores o menores en el costumbrismo, se haya realizado durante todo el período del sonoro industrial. Puede interpretarse que la producción cinematográfica se consolidó como dispositivo narrando al proceso de modernización (en el que la constitución de la comunidad barrial fue pieza clave), por lo que el cine no podía dejar de realizar esta tarea sin afectarse. Por eso el quiebre industrial de 1955 (Maranghello, 1992) permitió un salto cualitativo en la función social del dispositivo, destinado a partir de los sesenta a producir manifestaciones estéticas vanguardistas (como las efectuadas por Torre Nilson) o manifestaciones políticas militantes (como las de Solanas y Getino).

En resumen, el barrio y el suburbio recreados por el cine sonoro industrial involucraron tanto una buena como una mala perspectiva, y se conectaron con las imágenes precedentes del arrabal tanguero y periodístico. Al mismo tiempo, tuvieron voluntad de erigirse como una “visión realista”, al igual que sucedió en la literatura, con “una perspectiva desde donde mirarlo” y “una opción temporal respecto del escenario construido” (Sarlo, 1988: 180).

La visión realista se basó en la puesta en escena de un proceso histórico precedente: la gestación de la ciudad y la de los barrios en particular, y de elementos o datos de la vida cotidiana (presente o pasada) reconocible por sus públicos consumidores (sus viviendas, sus prácticas, etc.). La opción temporal fue la de la ciudad en proceso de

modernización (la ciudad campamento, la ciudad del 900) por diversas razones: porque el suburbio y el barrio fue sede de la puesta en escena de una vida menos modernizada que la del centro de la ciudad. Y porque al unir el arrabal suburbano con el tango, éste se unió asimismo con lo rural, al cual el tango evocaba en sus orígenes (Cicerchia, 2001).

En el caso del barrio, la opción temporal se manifestó bajo la luz mortecina, tenue y amarillenta que caracterizó la imagen del barrio de tango especialmente en la primera etapa del sonoro industrial, y que según Liernur y Silvestre (1993) fue el producto de la iluminación por gas y no eléctrica (que recordamos que data de 1910). De tal modo, la temporalidad de la puesta en escena cinematográfica del barrio también estuvo señalada por la iluminación, sometida de este modo a codificación.

Los espacios del cine entonces se dispusieron temporalmente en una línea que señala la dirección de la modernidad urbana al que este cine planteó como referencia y meta: al arrabal lo sucedió el suburbio, luego el barrio y finalmente el centro. Y esta distancia, y el sentido que adquiriría la idea de progreso en términos de representación escenográfica (en correspondencia con la histórica), se manifestaron asimismo en la puesta en escena de la arquitectura.

Las pensiones fueron, en este sentido, lugares de vivienda precarios, en ocasiones con un fuerte componente juvenil, vinculado además al estudio. Las pensiones marcaron así el tránsito, del interior a la ciudad, de lo tradicional a lo moderno, mientras el estudio señalaba el paso de la vida joven a la vida adulta, forma de pasaje especialmente ligada al mundo masculino (de allí el tópico de la estudiantina visible en el cine de la época) y señalaba también la forma del ascenso social materializada en el imaginario de “mi hijo el doctor” (por ejemplo, en “Mamá Gloria”, 1941). En la otra punta de la estratificación social, las mansiones se ubicaron en barrios elegantes cercanos al centro y acogieron a los miembros de las clases altas y medias acomodadas que proliferaron en la pantalla a partir de los años cuarenta.

Finalmente, el centro fue caracterizado cinematográficamente por medio de edificios públicos de arquitectura monumental, de importancia político-institucional (la Plaza de Mayo aparece por ejemplo en “Sucedió en Buenos Aires”, 1954), edificios ornamentales (el Obelisco aparece en “Muchachos de la ciudad”, 1937; la Torre de los Ingleses aparece en “La bestia humana”, 1954), y rascacielos (cuya altura tiende a subrayarse, como sucede “Muchachos de la ciudad” cuando la cámara hace una toma

baja en supino de un edificio, para luego recorrerlo de manera horizontal y finalmente tomar una panorámica de la ciudad que permite ver el Obelisco).

Al centro también se lo caracterizó con un ir y venir de tráfico. Y a la noche un destello de luces de neón (como sucede en “Ayúdame a vivir”, 1936, con la calle Corrientes) y cuatro espacios que resultaron centrales en la generación de las nuevas fantasías sexuales masculinas desde principios de siglos: los prostíbulos, las academias de baile, los cafés de camareras y los cabarets (Cadícamo, 1969 en Archetti, 1999).

Música de película

La variedad musical de las películas del cine sonoro industrial es interesante y muestra una aspiración al cosmopolitismo desde los inicios en correspondencia con una idea general de modernidad. Pueden encontrarse Orquestas de Cámara (como la del Teatro Colón en “La chismosa”, 1934), cantantes y grupos extranjeros de son, salsa, boleros, *music hall*, etc. (como Bola de Nieve en “Melodías de América”, 1941, Orquesta Habana-Casino y los folkloristas chilenos Fanny y Videla, en “Adiós Buenos Aires”, 1937, etc.) y también *jazz* (en “Besos perdidos”, 1943, por ejemplo) música por excelencia de la modernidad (Sarlo, 1988).

Otra variedad musical del período es la instrumental, mezcla de jazz y clásica, que funciona comentando. Esta música permitía señalar el tono y otorgaba el registro a las escenas: comedia, suspenso, romance, drama. También funcionaba generando climas (por ejemplo, en “Mercado negro”, 1953). Influencia de Hollywood, esta música aparece de manera recurrente en infinidad de producciones.³¹

También en las películas del sonoro industrial se utilizó mucho folklore: vidalitas, canciones criollas y camperas, tonadas y zambas, etc. Parte de este folklore fue considerado, justamente, el propio tango (tal como se enunciaba en “Ambición”, 1939),³² por lo que la importancia de este género musical en las películas del sonoro

³¹ De allí la importante cantidad de películas en la que participaron sus compositores: Lucio Demare trabajó en 41 películas, Alejandro Gutiérrez del Barrio lo hizo en 73, Mario Maurano en 57. El trabajo de estos músicos no siempre fue la realización de música instrumental y se mezclaron en la producción del sonoro industrial con la de otros como Alberto Ginestera (que trabajó en 8 películas), Astor Piazzolla que lo hizo en 7 y Tito Ribero que hizo la música de sesenta de las películas, estos dos últimos con marcado estilo tanguero.

³² En la película aparece Mercedes Simone presentada como “célebre folclorista argentina” cantando un tango.

industrial puede leerse como el producto de esa continuidad que encuentra con otras manifestaciones de la música nativa, de vertiente telúrica, pero en su versión urbanizada.

Los tangos, los valsecitos y las milongas fueron la marca del proceso de desarrollo de lo popular urbano, si, como argumenta Monsiváis (1984), esa música fue el lugar de una trama hecha de sumisiones y resistencias entre una nostalgia campesina y las nuevas formas del sentimiento ciudadano.

Según Archetti (1999), la emergencia del tango fue la manifestación cultural de un momento de efervescencia moral. El proceso inmigratorio no sólo generó un afluente incontrolable de población sino un marcado desnivel entre varones y mujeres: entre 1860 y mediados de la década del veinte, del total de inmigrantes un 70% eran varones y apenas un 30% fueron mujeres.

Fue esta peculiaridad demográfica la que requirió “de una definición acerca de las identidades sexuales” (Cicerchia, 2003: 183). También por esta razón apareció la prostitución femenina extendida y proliferaron los prostíbulos destinados a la recreación sexual masculina, mientras se inventaban los cabarets. De este modo, se llegó a una imagen social de autonomía femenina que se manifestó, desde fines del siglo XIX, bajo el modo de la prostitución en sus diversas versiones (la mantenida, la amante, etc.) y que se narró en las letras de tango.

En tanto enunciado por varones, el tango fue según Archetti (1999), el modo en que se manifestó la opinión masculina acerca de la liberalización de las costumbres sexuales, señalando su reacción ante la nueva situación social. El tango retrató además la emergencia de una nueva feminidad, constituida afuera de las paredes del hogar, en función de la participación de las mujeres en el comercio del sexo. De tal modo, el tango fue el modo en que los varones elaboraron culturalmente las reglas de las relaciones heterosexuales ante los cambios sociales. Este período del tango se extendió entre 1880 y la década de 1910 aproximadamente.

Hacia 1917, e iniciada por la figura clave de Pascual Contursi, el tango empezó a contar historias de personajes con dilemas morales. Se trataba del tango ya adecentado, producto del acuerdo entre radicales y conservadores, y de sectores medios de la ciudad, entrada la década del diez. Los dilemas se estructuraron en torno a la figura de la milonguita, que había dado el mal paso andando el camino del barrio al centro. Su contrafigura fue, en este sentido, la imagen santificada de la madre, que respondió, según Archetti (1999), a una moralidad convencional en donde pasividad y castidad

fueron piezas claves. Esta figura de la madre, además, convocaba la figura divina y compartía sus cualidades: santidad, amor puro, entrega total (Ulla, 1967). La asociación del amor con el sacrificio fue herencia del catolicismo y señalamiento de una identidad melancólica que tiñó la producción tanguera desde los años veinte (Gil Lozano, 2006).

Sin embargo, las madres y las milonguitas no fueron las únicas mujeres de los relatos tangueros. El tango también relató la ciudad misma (Matamoro, 1982), estableciéndose una relación emocional íntima entre el varón relator y la ciudad relatada:

La canción de Buenos Aires (1932)³³

Buenos Aires, cuando lejos me vi
sólo hallaba consuelo
en las notas de un tango dulzón
que lloraba el bandoneón.
Buenos Aires, suspirando por ti
bajo el sol de otro cielo,
cuánto lloró mi corazón
escuchando tu nostálgica canción.

El tango le cantó a la ciudad en general y al barrio en particular (Barela y Sabugo, 2004). De este modo, se estableció el dominio masculino sobre la ciudad: la ciudad era amada, deambulada, conocida, enunciada y, por qué no, poseída, por el varón que la cantaba.

Para Savigliano (1995), el tango fue a su vez un producto de exportación argentino en una economía política global. A principios del siglo XX, Argentina en tanto país periférico habría exportado la pasión del tango especialmente en su baile, y como elemento exótico, al centro mundial del exotismo, la sensualidad y la moda: París, generando reacciones sociales más de una década después. Esta trayectoria la haría también, un poco más tarde, en Londres y desde allí se extendería a Nueva York. La aventura norteamericana del tango se caracterizó, a su vez, por su introducción en la

³³ Aparece en 1933 en “¡Tango!” y en 1947 en la película “El tango vuelve a París”.

cinematografía (Roberts, 1979; de allí los largometrajes de Carlos Gardel producidos por la Paramount).³⁴

La introducción del tango en el cine argentino se produjo en el período silente. En el 1900, Eugenio Py filmó “Tango argentino” para la Casa Lepage (Couselo, 1977) y hasta 1911 el mismo realizador hizo cortometrajes que incluían música de tango, por medio de la sonorización fonográfica (inventada en 1907).³⁵ El primer largometraje del cine argentino “Nobleza gaucha” (1915) también incluyó tango, así como las primeras películas mudas de Ferreyra (“Una noche de garufa”, 1915; “El tango de la muerte”, 1917). Hacia fines de los veinte y principios de la década siguiente, apareció asimismo la industria del tango: editoriales, compañías de grabación, coordinación de espectáculos, derechos de autor (Brusau y Castro, 1997).

La presencia del tango en la producción del sonoro industrial permitía reactualizar la trayectoria precedente del tango y su función socio-cultural: enunciar la efervescencia moral de la ciudad en constitución producida por el descomunal proceso inmigratorio, la emergencia de la nueva feminidad ligada al ejercicio de la prostitución y al entretenimiento masculino, las nuevas reglas sociales masculinas de las relaciones heterosexuales ante los cambios sociales, y la forma de regulación del espacio urbano, concebido como dominio masculino y por eso mismo feminizado.

A su vez, el tango en las películas permitía reactualizar la imagen proyectada y probadamente exitosa de la Argentina en el exterior. Al mismo tiempo, como argumenta Archetti (1999), el tango permitió constituir la mitología moderna de la argentinidad, uniendo a la ciudad de Buenos Aires con la nación, por lo que el tango en las películas también evocaba a la Argentina moderna y permitía narrar su origen de manera mitificada.

Fue especialmente “durante los primeros años del cine sonoro” que las películas hicieron un uso “excesivo” de piezas, temas y tipologías tangueras del período clásico (Campodónido y Gil Lozano, 2000: 137). En este período, las películas contuvieron por lo menos una melodía completa, que no era parte de la musicalización “de fondo” sino

³⁴ “Las luces de Buenos Aires”, 1931; “Espérame” 1932; “La casa es seria” y “Melodía de arrabal”, 1933; “Cuesta abajo” y “El tango en Broadway”, 1934; “El día que me quieras” y “Tango Bar”, 1935; “Cazadores de estrellas”, 1936.

³⁵ El sistema consistía en grabar el sonido en un disco, filmar la escena y reproducirlos sincronizadamente.

un momento central de la narración, o un comentario privilegiado de ella y buena parte fueron cantados o tocados en la pantalla de modo diegético.

Pero no fue sólo entre los temas de los tangos y las películas que existieron afinidades electivas. También esto pasó en la industria. Letristas del tango fueron también directores de cine (fue el caso de Amadori y Romero). Y a su vez, muchos de los tangos se compusieron especialmente para las películas, algunas de las cuales llevaron títulos homónimos (como “El alma de bandoneón”, 1934; “Picaflor”, 1935; y “Loco lindo”, 1936). Aunque éste no fue sólo el caso de los tangos; esto también se dio en el caso de otros géneros musicales (cf. “Dancing”, de 1933, con un vals del mismo nombre; y “Radio Bar”, de 1936, con *fox trot* de igual título).

A su vez, los tangos de las películas significaron una reposición del entorno musical de la época (los bailes, las radios, las revistas; de Ípola, 1985) estableciendo un puente de continuidad entre las películas y la vida cotidiana. Dice Mahieu en relación al cine y a la música:

Esta correlación entre filme y espectador surgía de un reconocimiento, una familiaridad entre uno y otro. El cine hablaba su idioma, contenía su música. Por eso adquirió prontamente una amplia popularidad no sólo en el pueblo argentino, sino entre los heterogéneos públicos latinoamericanos (1966:16).

La declinación del tango durante el peronismo y la correspondiente relevancia del folklore (Vila, 1986; de Ípola, 1985) dieron pie a la finalización de la Guardia Nueva del tango y la emergencia de un nuevo período, ya en la década de los sesenta, hegemonizado por la “Nueva Ola”. Dado el modo en que el cine sonoro industrial nació unido al tango, no resulta ilógico que la paulatina decadencia del tango haya significado cierta pérdida de autenticidad del cine mismo, y a su vez su paulatina estandarización, que se concretaría en la primera parte de los cincuenta.

La experiencia de la vida cotidiana encontraba al tango en otros espacios y dispositivos: la radio y desde fines de los años treinta los bailes de los clubes de barrio, asistidos por orquestas y cantantes, que aparecían asimismo en las películas (por ejemplo, la orquesta de Francisco Canaro³⁶ en “Corrientes... calle de ensueños”, 1949; de Osvaldo Pugliese en “Mis cinco hijos”, 1948; de Juan D’Arienzo en “Melodías porteñas”, 1937, y de Aníbal Troilo en “Vida nocturna”, 1954, por mencionar algunas).

³⁶ La primera de las orquestas típicas, debutó en los bailes de carnaval de 1917.

En lo que respecta particularmente a los bailes de los clubes,

A contrapelo de las historias propias de la mitología tanguera, que transcurren en las orillas, los puertos, los prostíbulos y en los cabarets, lugares todos de perdición, lascivia y, en general, fuera de la ley; se desprende de nuestra investigación, que los bailes en los clubes, son organizados bajo la vigilancia de estrictos principios “normalizantes” y, a la vez, “moralizantes” propios de aquella sociedad disciplinaria, que transformarán al tango de un práctica considerada lujuriosa y disolvente, en un dispositivo de fuerte vinculación social (Gálvez, 2009).

La música de tango de las películas entonces, a la par que reponía un entorno musical de la época (presente en las radios y en las ejecuciones de las orquestas), permitía reactualizar experiencias subjetivas y valores sociales de los bailes. Por la misma razón, valores sociales e historias cinematográficas podrían “hacerse cuerpo”: porque se las experimentaba bailando.

Hacerse cuerpo

Lo que fue la experiencia de la ciudad moderna para mis entrevistadas pudo ser narrada a través del relato de la frecuentación del cinematógrafo. El centro de la ciudad fue para Lola un espacio de consumos simbólicos de lujo, donde se “la hacía toda completa”. El programa consistía en salir con el marido de noche, vestidos “de primera”, viajar en taxi hasta el centro, ir al cine o una vez por año a la revista, cenar en “lugares importantes” (como La Serranita) y volver al barrio.

La mejor imagen que Lola tiene de sí misma está en esta mujer que dice que fue: Lola estuvo casada. Lola tuvo una situación económica perteneciente a la clase media trabajadora. “Hacerla completa” fue una experiencia extraordinaria, que la realidad económica impuso, y por esa misma razón se convirtió en importante. Estuvo asociada además con el disfrute y con experimentar un lujo que no era cotidiano.

La salida implicaba una transformación corporal (vestidos “de primera”) y una experiencia corporal (viajar en taxi). Pero además la salida significaba una vista, un escopismo, distintos: mirar la ciudad desde el taxi, mirar(la en) una película. Y eso se corolaba con la cena, en la que la comida se convertía en ritual consagratorio de la excepción (“lugares importantes”).

El paseo completo, con todos sus ingredientes, permitía de este modo varias cosas a la vez. A la pareja casada, le habilitaba la construcción de la diferencia social, que como señala Bourdieu (1978, 1990) en la modernidad se realiza por medio del consumo (en García Canclini, 1990). En este caso, permitía la (obtención de) distinción en la ropa que se vestía, en la elección de la sala a la que se asistía y en el consumo gastronómico que se realizaba, al mismo tiempo en que permitía la reafirmación de la cultura del varón casado: la práctica de “tenerla bien” a la mujer, “atendiéndola”.

Los cines del centro eran los de la calle Corrientes o los de Lavalle. Y ellos llegaban en taxi desde el barrio de Villa del Parque, lugar donde Lola vivió “desde siempre”. A Villa del Parque lo llamaban a principios de siglo “el barrio de las casitas baratas” (Ojeda Gil, 1998), todas iguales para un barrio obrero, comprables en cuotas y financiadas por la Municipalidad. Sus calles eran de tierra, y se convertían en barriales los días de lluvia, intransitables en el trayecto del tranvía a la casa. Esa casa “estaba ubicada en una manzana prácticamente sin edificación: era campo, todo eso era campo” según Lola.

El recorrido de Lola consistía, entonces, en ir del “campo” a la “ciudad” y en ese trayecto experimentar la ciudad del centro, cuya arquitectura, prácticas y sociabilidad resultaban modernos. El viaje en taxi permitía además la experimentación de la velocidad y la vista de la ciudad en movimiento, forma de percepción de la ciudad moderna que se percibe de la misma manera que la imagen animada del cinematógrafo (Benjamín, 1934). Junto con la imagen-movimiento (Deleuze, 1984) del cinematógrafo completaban la variedad de ópticas que involucraba la ciudad misma.

Pero además, el trayecto del campo a la ciudad describe el modo en que el espesor histórico se traduce en el espacio: “la conciencia de la ruptura que la modernidad conlleva se experimenta en la radicalidad de la experiencia metropolitana, en su intrínseca novedad con respecto al pasado urbano reciente” (Ballent *et al*, 1993). Los cambios urbanos producidos en el tiempo, a partir del proceso de modernización de 1910, fueron en Lola las formas que adoptó el paisaje desde la ventanilla del taxi. El trayecto del “campo” a la “ciudad”, tal como es enunciado por ella, fue el modo en que ella conceptualizó la diferencia entre la modernización citadina del centro y del barrio. La arquitectura de las casas bajas de los barrios fue en todo sentido menos moderna que la arquitectura de los rascacielos del centro.

El paseo con el marido también le permitía a Lola el recorrido de la ciudad nocturna, que para las mujeres como Lola, en tanto mujeres de su hogar, resultaba excepcional.

No olvidemos que el centro era el espacio de perdición moral de las milonguitas, chicas de barrio como Lola, que venían dando el mal paso desde principios de siglo, de modo que la ida al centro con el marido le permitía conocer aquel espacio peligroso de la moralidad sin correr peligro de “caer en desgracia”.

Puede proyectarse aquí una relación inversa entre género femenino y luminosidad que se producía en la ciudad y se replicaba en el interior de las salas de cine. Esa fue la razón por la que el día de damas constituyó un momento importante de la sociabilidad femenina en tanto eliminaba el tutelaje de las mujeres jóvenes al que se veían obligadas mientras permanecieran solteras, imponiéndoles la forma de una modernidad tutelada. Éste fue el modo en que la misma Lola frecuentó las salas durante el noviazgo con el que fue su marido y el modo en que actuó la madre, abonada permanente de los encuentros, que vigilaba “de costado”, sentada al lado de la propia Lola, permitiéndole experimentar la progresiva desrigidización de las obligaciones que regían a las mujeres casadas (sin duda, muchos menos férreas que las impuestas a las solteras) sin poner en peligro su virtud.

Si se invierte la mirada, como si fuera una cámara que filma, puede vérsela a Lola enmarcada por la ventanilla en su carruaje moderno, el taxi, en un cuento de Cenicienta que la lleva vestida con su mejor ropa al mundo del ensueño luminoso. Pero eso dura apenas y cuando vuelve sus zapatos de tacón se hunden en el barro de la cuadra.

El relato de Lola plantea no sólo la división geográfica de la ciudad y los significados culturales asignados sino además las diferentes formas de asistir a una actividad recreativa. ¿Cuántos modos hubo de ir al cine? Uno de ellos ya lo enunciamos y consistía en el paseo con el marido. Pero hay más: al cine también se iba con amigas. Siempre en el barrio, Geli se encontraba con las amigas en la puerta del cine y a la salida iban a sentarse a la pizzería, con las revistas “de artistas” en la mano para hojearlas y comentarlas (*Radiolandia* es, en este sentido, recurrentemente señalada). Pensaban y hablaban, se escuchaban sentadas en la pizzería del barrio.

Pero las mujeres también iban solas. Heri nació en una familia muy pobre del interior de la provincia de Buenos Aires, y a los 12 años fue entregada por su madre a una familia sin padre, cuyos hijos habían crecido y su madre envejecido. Heri pasó a integrar la familia bajo una forma mitad adoptada y mitad conchabada y se convirtió por eso en la Srita. Requena, en una posición social que se indica en el modo de contar su vida cotidiana, en el juego del *débrayage* y el *embrayage*:

Antes las chicas *tenían* que aprender a cocinar. *Teníamos* que aprender a planchar, *teníamos* que aprender a cocinar, a coser también, por eso me mandaron a costura.

Heri no contaba con autoridades que la tutelaran, así que al cine iba sola. Y esto le da posibilidad de decirme que ella es muy independiente y muy activa. Generalmente asistía a la primera función y cuando la hermana llegó a Buenos Aires también para trabajar, iba con la hermana. A la salida, caminaban comentando la película. Heri vivía en San Telmo.

Para Myerhoff (1992), las actuaciones culturales son centrales para ancianos y marginales porque permiten romper con la invisibilidad, ser mirados por otros y sancionar al mismo tiempo la propia existencia, en la medida en que la mirada del otro la consagra. Heri efectivamente se presentó ante mis ojos como mujer independiente del varón (su esposo), y hasta en pugna con éste. Mi mirada generó en Heri un sistema de expectativas acerca de lo que yo esperaba escuchar y provocó sin duda su actuación. Pero el grado de libertad femenina que Heri le inscribió a esta *performance* fue de su propia elaboración, en base al conocimiento socio-cultural adquirido sobre mi generación y sobre la suya. De allí que su actuación cultural tenga valor de testimonio histórico.

La moral que regía la frecuentación de la sala coexistía con la experiencia de migración que muchas mujeres habían experimentado. Lita nació en Bahía Blanca y llegó a Buenos Aires a los 30 años, a vivir en una pensión mixta de estudiantes en Corrientes y Paraná. Según ella, la sociedad de Bahía Blanca era “muy estrecha. No te admiten porque sí (...) es muy distinto el modo de pensar de la gente que había en Bahía Blanca y acá. Allí (...) las clases... muy separadas: los ricos, los medianos, los pobres”. Por eso Buenos Aires resultaba cálida, porque le permitía a Lita satisfacer las aspiraciones sociales de relacionarse con “buenas familias”. En Buenos Aires había mezcla de clases (algo que también registran las películas).

Para Paca, también, en contraste con el pueblo donde vivía “acá era otra cosa. No era tan adelantado como ahora, pero era más adelantado que allá”. De hecho, Buenos Aires significó para Paca pasar de un pueblo campesino chico en su España natal, un pueblo cerrado donde sentía el comentario de los otros y donde no quería que hablaran de ella, a una ciudad que percibió como más moderna. Acostumbrada a evitar “que me señalaran con el dedo” en el pueblo, impedía que el marido la tomara del talle cuando

estaban en el *palier* del cine. El (nuevo) espacio de la ciudad, experimentado como espacio de valores y reglas, debía ser aprendido y debía ser ejercitado.

Tanto en Paca como en Lita, el desarraigo inauguró una perspectiva que permitió el registro de que Buenos Aires era una ciudad socialmente más abierta; una ciudad que efectivamente estaba más urbanizada y era más cosmopolita que sus pueblos de origen. Por eso mismo, la migración no sólo supuso la entrada a la ciudad sino asimismo la entrada en la modernidad social. En ambos casos, la incomodidad o la comodidad en la que se hallaron en el nuevo medio social fue el producto de la evaluación que hicieron de la distancia entre la realidad del pueblo y la de la ciudad, en relación a diferentes temas desde la perspectiva de ser mujeres, y a la asignación de valores (bueno/malo, positivo/negativo) que realizaron, configurándose por decantación un sistema de permisiones y restricciones femeninas.

La pregunta es qué tamiz ayudó a constituir en Lita y en Paca la experiencia de lo nuevo que implicó la ciudad. Para Koselleck, la experiencia es “un pasado presente” (1993: 338) que supone incorporación de acontecimientos y la posibilidad de recordarlos. Según Jelín (2002), para Halbwachs (1994), “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores” (p. 20). De tal modo que la experiencia subjetiva toma forma a través de la mediatización (Jelín, 2002) que supone el lenguaje y el marco interpretativo compartido culturalmente que sirve para pensarlo, darle sentido y decirlo (Scott, 1999b).

En el cine se representaron parte de los valores y reglas sociales que las migrantes tuvieron que aprender, parte de las formas de enunciarlos y parte de las maneras de vivirlos. Pero además:

hay “un realismo fundamental del cine” que éste comparte con la novela moderna así como con la nueva filosofía y la nueva psicología. Este realismo compartido es un conductismo: los sentimientos como los pensamientos no son ya el motor de un espíritu desencarnado, sino que se dan en las conductas y no hay conciencia que no esté ya comprometida en un cuerpo, lanzada en un mundo donde coexiste con las otras (Marrati, 2004: 59 sobre Merleau-Ponty, 1945).

De allí que pueda evaluarse si el dispositivo cinematográfico durante la producción del sonoro industrial (1933-1955) se hizo cuerpo en sus consumidoras. ¿Cómo lo hizo?:

a través de la deambulaci3n, el movimiento, la velocidad y la ropa (Lola), y a trav3s de los modos en que ensefio el “estar con otros” a las mujeres, constituy3ndose en espacio de sociabilidad femenina (Geli). El dispositivo cinematogr3fico tambi3n se hizo carne: a trav3s del pensamiento, la charla y la escucha (Geli), a trav3s de la replicaci3n de las realidades subjetivas y las representadas (Lita), a trav3s del registro de los valores y reglas en la pr3cticas que impona su consumo como hecho social: la frecuentaci3n de la sala (Paca), y a trav3s de las formas en que se afirma qui3n se es (Heri).

Cinemat3grafo (y medios de transporte) convirtieron a la ciudad en el espacio de una ruptura de escala en la experiencia subjetiva:

La tipologfa del espectador vagabundo urbano, eclipsado hist3ricamente por la gran ciudad moderna, es transformada, reinventada y reinscrita en la figura del espectador cinematogr3fico. El *flâneur* moderno es el espectador cinematogr3fico. El *flâneur* perfecto es el espectador cinematogr3fico apasionado (Bruno, AÑO: 171).

El lazo perceptivo entre *flânerie* y cine se refiere al “montaje” de im3genes, a la yuxtaposici3n espacio-temporal, al obscurecimiento del modo de producci3n, a la “telaraña de ensueño” y al impacto fisonomista –la lectura de signos corporales que hace el espectador. Con su modo de recepci3n el cine engloba tanto al paradigma perceptivo como a la dimensi3n p3blica de la *flânerie* (ibid, p. 170).

El modo en que la ruptura de escala fue internalizada y reconocida (la dial3ctica real modernidad/modo en que las personas la aprehendieron y experimentaron) fue el producto de la disposici3n del dispositivo para generar un efecto de realidad, basado en la producci3n fotogr3fica de una imagen y en la constituci3n de un sonido tambi3n realista, aunque estetizado en el uso de efectos sonoros y m3sica (Monteverde, Selva y Sol3, 2001) y consecuencia, seg3n Monsiv3is, de “la contigüidad social y cultural de las industrias y los espectadores” (2000b: 64). A su vez, el contrapunto imagen sonido generaba un modo de percepci3n que resultaba propio de la forma moderna de percibir el mundo, basada en el movimiento (Ochoa, 2006).

De all3 que

El “viraje de la experiencia” de que el cine, en sus grandes momentos, es capaz, consiste por cierto en el hecho de deshacer lo que nuestros h3bitos, nuestras

necesidades y nuestra pereza han hecho, para dar a ver lo que el ojo humano no está hecho para ver. Pero lo que el cine da a ver son las percepciones, los afectos, las relaciones de pensamiento que el cine supo crear (Marrati, 2004: 47-48 sobre Deleuze, 1986).

En definitiva, puede decirse que el consumo cinematográfico modernizó, urbanizando, a sus espectadoras. Cuando estas mujeres provenían de mundos sociales diferentes a la ciudad, ese consumo se volvió central a los modos en que se fueron adaptando a la vida nueva. No sólo pasaba con el cine. Todos los consumos colocaron a los sujetos que los efectuaron en la realidad de la ciudad moderna (vestimenta, comida, música, cine, etc.). De allí la importancia de los consumos en la constitución de identidades en el período.

Y como los consumos también eran nuevos, necesitaron ser simbolizados. Es por eso que la tecnología se volvió asimismo tópicos de los dispositivos de representación, entre los cuales se encontraba el propio cine. En particular, la tecnología cinematográfica fue así: parte de aquello material que ofreció la modernidad, elemento simbolizado y dispositivo modelador de la subjetividad.

Lo que vieron esos ojos

Hay tres datos que son concurrentes y están correlacionados: la modernización fue un proceso histórico que incluyó la urbanización de la Argentina con epicentro en Buenos Aires, dando lugar a la ciudad moderna que empezó a gestarse hacia 1910.

Parte de ese proceso de modernización incluyó una dimensión subjetiva que adquirió su forma entre la experiencia de las masas y la relación con los medios masivos. Con respecto al cine en particular, éste puso en escena sistemáticamente el proceso de gestación de la urbanización, recreando valores sociales asignados a la topografía urbana.

El consumo de la producción cinematográfica permitía conocer ese sistema de valores que ordenaba imaginariamente la ciudad, es decir la jerarquía simbólica topográfica. En tanto consumido por mujeres, esa cinematografía les permitió aprender, y por eso mismo ejercitar, el sistema de valores que regía su estadía en la ciudad

moderna. Las otras formas de deambulaci3n de las mujeres fueron las compras y el trabajo. El cine fue una actividad de tiempo libre.³⁷

Esos tres elementos constituyen un nudo complejo que permite vislumbrar el modo en que el cine sonoro industrial form3 parte de un proceso hist3rico m3s amplio, fue el modo de elaboraci3n simb3lica de un sistema de valores de una sociedad en transformaci3n y constituy3 el dispositivo de subjetivaci3n de una cierta poblaci3n.

El cine aport3 a la elaboraci3n subjetiva de la topograf3a urbana, narrando la g3nesis de esa topograf3a para unos p3blicos que la experimentaron como un espacio de valores a los que aprendieron yendo al propio cine. Se juntaban una nueva urbe y una nueva forma de socialidad y sensibilidad, el cine. Su consumo no s3lo implic3 pr3cticas diferenciadas de frecuentaci3n del espacio (salas del centro/salas de barrios) de diversa jerarquizaci3n sino asimismo una apariencia corporal espec3fica y unas pr3cticas de sociabilidad acordes.

Tanto el cine como la deambulaci3n por el espacio urbano movilizaron el ojo. En uno y en otro caso, lo que vieron esos ojos fueron mujeres. Esta movilizaci3n del ojo signific3 un compromiso del cuerpo de aspecto novedoso que oblig3 a simbolizarlo.

La forma en que se simboliz3 lo nuevo en el cine fue la del cuerpo en la ciudad, lo que implic3 entonces un repertorio combinado de formas de vestir y andar, modos de hablar, de s3 y a los dem3s, pautas de interacci3n social, gustos en diversas 3reas, y formas de pensar. Un repertorio ofertado por la industria cultural:

Una sociedad en r3pido cambio inevitablemente engendra confusi3n con respecto a los modos apropiados de conducta, los gustos y la vestimenta. Una persona socialmente m3vil no dispone de ninguna gu3a para adquirir nuevo conocimiento sobre c3mo vivir “mejor” que antes, y as3 el cine, la televisi3n y la propaganda se convierten en sus gu3as. A este respecto, la propaganda comienza a desempeñar un papel m3s sutil en la transformaci3n de los h3bitos que estimulando meramente los deseos. La propaganda de las revistas para mujeres, los peri3dicos

³⁷ A su vez, Bruno (1995) señaala la semejanza entre mirar una pantalla y una vidriera. Me gustar3a sumar aqu3 esas zonas grises de salida al espacio p3blico por parte de las mujeres que significaron barrer la vereda y hacer las compras, aunque en este punto no hay que olvidar que si bien la frecuentaci3n de los barrios form3 parte de las actividades de las mujeres, no llegaron “a elaborar una identidad colectiva o a reconocer un espacio de acci3n colectiva com3n” (Jel3n, 1998: 41).

dedicados a la casa y el hogar, y diarios sofisticados como el *New Yorker* enseñaban a la gente cómo vestirse, decorar un hogar, comprar los vinos adecuados, en síntesis, los estilos de vida apropiados a los nuevos estatus. Aunque al principio los cambios afectaron principalmente a las maneras, los vestidos, los gustos y los hábitos de alimentación, tarde o temprano comenzaron a influir en asuntos más importantes: la estructura de la autoridad en la familia, el rol de los niños y los adultos jóvenes como consumidores independientes en la sociedad, las normas éticas y los diferentes significados del logro en la sociedad (Bell, 1994: 75-76).

La distancia que media entre la descripción que hace Bell de una sociedad opulenta y el modo en que esas indicaciones no necesariamente fueron cumplidas en una sociedad pobre (en buena medida, producto de la capacidad real del salario), es asimismo la distancia que hay entre el cine de Hollywood y el cine argentino del mismo período.³⁸. Pero el proceso cultural que describe es el mismo, porque ambas cinematografías fueron un punto de cesura entre lo real (urbano moderno) y el modo en que las mujeres la apprehendieron y la experimentaron. Esto señala la doble cualidad objetiva/subjetiva del cine.

El cine continúa de este modo el proceso habilitado por la prensa y el teléfono, y en general la tecnología, desde fines del siglo XIX:

Mientras que en todas partes estas invenciones capturaban la imaginación de artistas y escritores, también en la esfera de las mujeres dieron lugar a una

³⁸ Monsiváis (2000b) aborda de manera general la influencia de Hollywood sobre el cine latinoamericano. Vale anotar aquí que el autor señala que Hollywood define en buena medida el concepto de entretenimiento allí donde tiene influencia (lo que se realiza de manera extensa), por lo que permite un salto cultural importante. En Argentina, el consumo de películas de la industria estadounidense incluye: una forma de distinción social en ocasiones relacionada con el precio de las entradas (recordemos el precio de \$4 para ver “Lo que el viento se llevó” frente al promedio de \$2 de la exhibición general), una diversificación del gusto (vinculada a géneros para varones, como los *westerns*, y para niños, como los seriales y los dibujos cinematográficos), y unas destrezas lectoras que el subtítulo demanda, especialmente vinculadas con la rapidez que permita al mismo tiempo leer el diálogo y mirar la escena. Las conexiones entre Hollywood y el cine sonoro industrial de la Argentina son abordadas por Curubeto (1993).

reconstrucción del espacio doméstico y proporcionaron una manera de explorar la vida privada de las mujeres, reduciendo su aislamiento mediante la introducción de experiencias decididamente públicas. La prensa periódica femenina discutió ávidamente este beneficio de la modernidad y describió los usos de la tecnología para poner al día a las mujeres en áreas de discusión pública e intercambio doméstico (Masiello, 1992: 127).

Sin embargo, lo que distinguió al cine fue que esta promovió la deambulación por la ciudad. Al mismo tiempo que el cine proyectó, replicando, la experiencia de lo urbano en la ciudad, fue llevado en camiones a los pueblos que no contaban con un cine propio. Por lo que puede atribuírsele a este cine el haber llevado la experiencia perceptiva, el imaginario y la sociabilidad urbana al interior del país, especialmente a esas zonas en las que la experiencia de la urbanización todavía no existía.

Según Romero, en el período de entreguerras, la cultura de los sectores populares que se gestó en los barrios

Fue una cultura letrada, y por ello diferente de la que pudo elaborar la masa de inmigrantes analfabetos [de período anterior]: en su elaboración comenzó a ser decisivo el peso de la palabra escrita, aunque ya en competencia con otros medios, como la radio y el cine (1995: 47-48).

El hecho de que esa cultura barrial-letrada fuera asimismo narrada por el cine, hizo del cine también una máquina cultural de integración social, productora de experiencias varias que coadyuvaron al imaginario barrial. Entre sus funciones destaca, sin dudas, la de vehicular un mensaje moral, semejante al que presentaron cierta parte de las colecciones editoriales del período de entreguerras (Romero, 1995).

En la misma línea, para Romero (1995) esta empresa cultural conformada por libros baratos apuntó a “los sectores populares en vías de ascenso e integración (o más exactamente, el sector más integrado y respetable de los sectores populares)” (p. 64). El cine justamente apuntó al resto de la población de sectores medios bajos y populares (como lo hicieron antes el cine silente y desde los años veinte la radio), continuó la tarea cuando ya la empresa cultural letrada había desaparecido e impuso a partir de los años cuarenta un retrato de la (gestación) de la pequeñoburguesía (Posadas, 1973).

Capítulo II. La tecnología

La tecnologización de lo cotidiano

En Buenos Aires, la modernización incluyó una dimensión tecnológica visible en tres áreas: los medios de transporte, los medios de comunicación y los electrodomésticos. En lo que respecta a los medios de transporte, las modificaciones se sucedieron aproximadamente desde 1857, cuando se iniciaron las obras de tendido de vías y los servicios ferroviarios (Cucoresse, 1969). El primero de todos fue el Ferrocarril del Oeste, que unía Plaza Lavalle y Floresta. Hacia 1870, seiscientos kilómetros de vías vinculaban Córdoba y Rosario con los servicios del Central Argentino (Cicerchia, 2001).

La construcción del ferrocarril implicó la toma de empréstitos por parte del Estado argentino, disfrazada de inversiones de capital británico, que el país tuvo que servir por medio de una deuda externa (Scalabrini Ortiz, 1964). Estas inversiones se vieron alentadas por el otorgamiento de grandes extensiones de tierra al costado de las vías a las empresas explotadoras (Romero, 2005; Wright, 1986).

El ferrocarril era clave porque permitía unir el interior con la ciudad de Buenos Aires, tanto para pasajeros como para transporte de mercadería de exportación vinculada a la explotación agroganadera. Fue también clave en este sentido el tendido de la red nacional de caminos, escasa al iniciarse la década de las treinta y concluida en un 60% quince años después. Esta acción caminera del estado, a la par de ocupar una importante cantidad de mano de obra, contribuyó a un imaginario sobre la modernidad desde las acciones estatales (Ballent, 2005).

En 1871 comenzaron a circular los tranvías a caballo. Pero fue en el 1900 cuando el cambio en los transportes se sucedió de manera radical, ya que se produjo la electrificación y la rebaja de las tarifas.³⁹ Los tranvías permitieron tejer la trama urbana, especialmente a través de la puesta en contacto del centro con los barrios y los suburbios (Scobie, 1977).

Esto implicó no sólo un aumento de la velocidad de traslación por la ciudad sino un aumento de la cantidad de sus usuarios, entre los que cada vez más se integraron las

³⁹ En 1905, por ejemplo, la compañía Anglo-Argentina tenía una tarifa de 10 centavos.

clases medias y populares, que “desplegaron el impulso de la privacidad sobre el espacio público” (Cicerchia, 2001: 104) y comenzaron a alojar sus viviendas en los suburbios de la ciudad “compensando el costo [del tranvía] con los alquileres más bajos que se pagaban en los barrios” (ibid., p. 109). Su retiro se inició hacia mediados de los cincuenta y se concretó a principios de la década siguiente (Goldar, 1980), de modo que el tranvía acompañó todo el proceso de conversión de Buenos Aires en ciudad moderna.

El transporte se completó en 1913, con la inauguración de la línea A, primer subterráneo de América Latina, que unió Plaza de Mayo-Plaza Miserere, para luego extenderse a las estaciones Río de Janeiro y, finalmente, a Primera Junta. Este subterráneo fue el inaugural en América Latina. El resto de las líneas fueron apareciendo en los treinta años siguientes: Correo Central-Chacarita, Retiro-Constitución, Plaza de Mayo-Palermo. Así, la circulación de población por la ciudad se intensificó.

También circulaban taxis, que resultaban caros para la mayoría de los bolsillos. Recién a principios de los cincuenta aparecieron los Mercedes-Benz negros con techo amarillo, bautizados “cucarachas” (Goldar: 1980: 84). En 1928 comenzaron los auto-colectivos desde Primera Junta y hasta Lacarra y Rivadavia. En 1931 iniciaron su recorrido los Doplex, chasis de camiones carrozados, con capacidad para veinte personas (diez paradas y diez sentadas). Y en esa misma década, los colectivos dejaron de unir únicamente el centro con los barrios y pasaron a unir los barrios entre sí. También circulaban trolebuses.

Paulatinamente fue aumentando la cantidad de automóviles en circulación, que todavía en los cincuenta era escasa. No existía la industria automotriz nacional, de modo que el parque automotor se componía de vehículos importados. En 1946 el volumen de importación desde Estados Unidos ascendió a 82.700 unidades mientras que hacia finales de la década había bajado a 13.000. La coyuntura económica, que implicaba la carencia de divisas, hacía que el gobierno peronista dificultara el proceso importador (Goldar, 1980).⁴⁰

Asimismo la población se movilizaba en motos, motonetas (siendo la Siambretta la de mayor difusión), triciclos y bicicletas, éstas últimas en número elevado desde la década del cuarenta. También podían verse todavía en los años cincuenta vehículos de

⁴⁰ En 1952 se instaló en Córdoba la fábrica IKA, Industrias Kaiser Argentina, cuya producción automotriz empezó a circular hacia mediados de la década (Goldar, 1980).

tracción a sangre como chatas para transporte de mercaderías, mateos para paseo y carros de venta callejera, como los de panaderos, lecheros, verduleros y cuenteniks.⁴¹

Con respecto a los medios de comunicación, las redacciones de los diarios fueron lugares de emergencia de la modernización, que implicaron también tecnología y velocidad en los cables y en la producción de la noticia (Sarlo, 1988). Al mismo tiempo, algunos de ellos implementaron tabloneros de anuncios, avisos sonoros y radios para mantener informados a sus lectores (por ejemplo, *Crítica* instala en 1925 una radio en el Teatro Coliseo; Sarlo, 1997), por lo que la tecnología no sólo estaba incorporada en la instancia de producción sino también en la de recepción de la información.

Pero fue la radio el primer medio de comunicación que, en tanto tecnología, operó como signo de modernidad en la ciudad de Buenos Aires (Goldman, 1998). En términos imaginarios contribuyó a la constitución de la imagen de nación moderna de la Argentina, ya que se realizó aquí la primera radiotransmisión comercial del mundo y fue Marcelo T. de Alvear el primer jefe de estado en pronunciar un discurso radiofónico. Esto estuvo contemplado incluso por sus creadores y fue manifestado por Enrique Telémaco Susini (1970). Pero la radio también introdujo la modernización en términos materiales ya que, al incluir adelantos técnicos para su implementación, tecnologizó los comercios de electrodomésticos, contribuyendo a consolidar asimismo la imaginación técnica (Sarlo, 1997).

En relación a las artes escénicas (circo, género gauchesco, sainete), éstas ya incluyeron signos de modernidad a partir de “la vocación por lo masivo” (Cicerchia, 2001: 82), especialmente en las principales ciudades del país (Rosario, Córdoba, La Plata y Buenos Aires). De hecho, hacia mediados de la década del veinte había en Buenos Aires más de sesenta salas a las que iban siete millones de espectadores por año. El gran competidor del teatro fue, justamente, el cinematógrafo, que introdujo tecnología en la representación actoral. Hacia los años veinte, el cine mudo nacional se había consolidado, luego del revés sufrido a partir de la llegada del cine norteamericano en la década precedente (Cicerchia, 2001). Fue en esa misma década cuando se inauguró el “continuado” (cine-teatro La Princesa, en Suipacha casi Corrientes), otro de

⁴¹ Cuentenik es una palabra españolizada del yiddish que deriva de la conjunción entre cuenta y aplaudidor (nik o klapper). El cuentenik, de hecho, era un vendedor puerta a puerta, que comercializaba las mercancías en cuotas, cuyos pagos se anotaban en una tarjeta o libreta. El origen de la palabra indica el origen judío de estos comerciantes. El cliente que no pagaba a tiempo fue llamado tshvok, es decir: “clavo”.

los elementos que modificarían la vida cotidiana de las personas a partir de la implementación tecnológica. Sin embargo, la introducción del sonoro fue la gran estrella en términos de modificaciones tecnológicas. Esa introducción significó no sólo discusiones en torno al proceso de sonorización (registradas en la prensa gráfica desde mediados de la década del veinte,⁴² -Sarlo, 1997) sino asimismo la modificación de la función que esa tecnología desempeñó en términos sociales.

Los electrodomésticos empezaron a incorporarse lentamente a la vida social a partir de la disponibilidad que permitió la electricidad. Se los conceptualizó al principio como supletorios de las actividades físicas que conllevaba el trabajo doméstico, pero sin reemplazarlas. Se integraron primero a la vida de instituciones relativas al comercio, a la salud, etc. en donde además se constituyeron en signos de distinción. Fue recién en la década de 1920 cuando la introducción de los electrodomésticos en el universo hogareño produjo una modificación de su estética: el espacio doméstico entonces se modernizó en diseño y concepción, especialmente de la mano de ventiladores, estufas, artefactos eléctricos, o teléfonos, imposibles de ser guardados en el cuarto de servicios, como sí sucedía con planchas o aspiradoras (Liernur y Silvestre, 1993).

A medida que avanzó la década, además, adquirió importancia la cocina especialmente entre los sectores medios, lo que significó que los electrodomésticos inicialmente sacados de la mirada de las visitas fueran expuestos. Esto contribuyó asimismo a constituir la imagen de la mujer moderna y se hizo notorio en las publicidades, en las que a partir de los años veinte las figuras promocionales fueron amas de casa de las clases medias reemplazando las iniciales, constituidas por personal de servicio. A su vez, la publicidad señaló el cambio radical que supuso la introducción de los electrodomésticos en “el tiempo libre de mujeres de capas medias” (Sarlo, 1988: 22). También la publicidad contribuyó a la modificación de la vida cotidiana de la población en general en tanto promovió la “incorporación de nuevas tecnologías (...) fonógrafos, artefactos eléctricos, mobiliario de cocina y baños, aparatos de iluminación” (Sarlo, 1988: 22), tal como aparecieron en la revista *Martín Fierro* desde la década del veinte.

⁴² Fue Lee de Forest quien inventó la impresión de la banda sonora sobre la misma película que contenía las imágenes, y fue su método el que finalmente se adoptó para el cine sonoro industrial. La Corporación Argentino-Americana de Films introdujo esa técnica en la Argentina.

En los años cincuenta se introdujeron los hornos a gas marca Longvie, que reemplazaron a las de carbón y electricidad de décadas anteriores. La vajilla abandonó los materiales nobles como las porcelanas y las platas (tesoros de las mujeres de clases populares), también las cerámicas, los barros y los vidrios y fueron reemplazados por los plásticos de colores. Asimismo se impusieron las heladeras eléctricas que terminarían de reemplazar a las que funcionaban a hielo.

Pero los electrodomésticos no sólo modernizaron la vida de las mujeres (Masiello, 1992). De manera general, introdujeron modificaciones en la vida cotidiana de todos los consumidores. Así, por ejemplo, los años cincuenta se caracterizaron por el imperativo de los combinados con cúpula de cristal, cuyos modelos más modernos permitían escuchar la radio además de los discos (Goldar, 1980).

Los aparatos de televisión cuyo primer aviso anunciándolos es de *General Electric*, concebidos como “contribución a la etapa de progreso” y las radios con “filtro electrónico”, revelan el desvelo del gabinete, que en los receptores puede ser de bakelita o “elegante” enchapado en macoré y con terminación en “lustre piano” (Goldar, 1980: 78).

De este modo, medios de transporte, medios de comunicación y electrodomésticos constituyeron las bases tecnológicas de la modernización de la vida cotidiana y habilitaron lo que Sarlo (1997) denominó la imaginación técnica, cuya función se desempeñó

como instrumento de modernización económica y protagonista de cambios urbanos, pero también como núcleo que irradia configuraciones ideales de imágenes y desencadena procesos que tienen que ver tanto con construcciones imaginarias como con la adquisición de saberes probados. Es más: podría pensarse que la difusión de esos saberes nuevos tiene como una de sus condiciones la presencia fuerte de un elemento fantasioso que nombra el futuro y lo hipotetiza no sólo desde la ciencia sino desde los mitos de la ciencia (p. 11).

Desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta la segunda década del siglo XX, las instalaciones eléctricas se caracterizaron a nivel internacional por una notoria ausencia de elementos y formas de conexión normalizadas. Recién en 1903 se creó el Comité Internacional de Normalización, del que la Argentina crearía una sede local hacia 1918.

De allí que la confiabilidad del sistema eléctrico implementado en cada caso no se asentara sobre la empresa sino sobre la figura del inventor. Por eso los productos llevaron los nombres de Edison, Marconi, Siemens, los discursos publicitarios y periodísticos ponderaron la figura del ingeniero (Liernur y Silvestri, 1993) y el inventor fue concebido necesariamente como varón.

En Argentina, la figura del inventor prometía en la literatura de Roberto Arlt, en los años veinte, un destino de triunfo: “el triunfo del inventor proporciona, de un solo golpe, fama, mujeres y dinero” (Sarlo, 1988:57, en relación con *Los siete locos* y *Los lanzallamas*). Lo mismo sucedía en las notas de prensa y en las revistas técnicas de la época, que posibilitaron

un disfrute bovarístico de la información técnica que remite a un mundo desconocido pero apetecible, cuyas reglas se desconocen pero cuyo valor está en alza, cuyo discurso no se comprende aunque la forma y la figura de ese discurso sean poderosamente capaces de producir ensueño (Sarlo, 1997: 71).

La imagen del inventor fue ponderada por la industria cinematográfica norteamericana, en virtud de ser Estados Unidos una de las cunas de la técnica, y en el cine argentino puede leerse como resultado de la filiación que éste guardó con aquel pero además como recuperación del imaginario local. El imaginario social desarrollado en torno al inventor constituyó asimismo un modo peculiar del *self-made-man*, estereotípicamente representado por Edison y representante de la ideología americanista, en oposición al espiritualismo de la elite dirigente nacional (Sarlo, 1997).

La difusión de un imaginario técnico permitió consolidar una cultura del pobre como cultura moderna. Este imaginario, materializable o no en términos fácticos, que se alimentó de la posibilidad del tallercito propio, de las aspiraciones al armado de elementos tecnológicos (entre los que la radio tuvo un papel destacado), o de la perspectiva del invento, constituyó la contracara encarnada del proceso de constitución/modificación urbana que impusieron las nuevas tecnologías, y significó los modos de tramitación simbólica por parte de una cultura sometida a modificaciones.

Pero la encarnadura también se verificó en la emergencia de una sensibilidad moderna. Medios de transporte y medios de comunicación implicaron una radical transformación de la *sensorium* y un ensanchamiento del mundo que afectó la subjetividad de sus usuarios y consumidores. Cine y tren, en particular, “afectaban

profundamente la percepción al condensar tiempo y espacio y al introducir una visión panorámica” (Bruno, 1995: 172). Esto significó una puesta en relación en el registro subjetivo entre el movimiento, la experiencia de lo urbano y el régimen escópico. Como fue señalado, todos “comparten una dimensión fantasmática y pueden ser definidos como formas de consumo óptico por una colectividad móvil” (Bruno, 1995: 168-169). De allí que también el vocabulario lo registrara, incorporando palabras vinculadas a lo visual (Rivera, 1994).⁴³

Asimismo la modernización de la vida cotidiana se produjo por medio de las formas que adquirió la comercialización, tanto de los electrodomésticos como de otros productos (cosmética, ropa, zapatos, libros, música, etc.). Desde 1880 se habían instalado grandes tiendas en la ciudad de origen nacional (*Gath & Chaves*, por ejemplo, data de 1883). En 1914, *Harrods* inauguró su sede (como sucursal de la casa londinense) y luego adquirió la casa *Gath & Chaves*. La clave de las tiendas era “La seducción, el coloquialismo y la atención al cliente” (Cicerchia, 2001: 120). Y hacia 1947 ascendían a un total de 172 en todo el país, empleando más de 17 mil personas (Lobato, 2007).

Las tiendas permitían conocer lo que estaba de moda, dado que la sociedad porteña no contaba con vanguardistas que la dictasen.⁴⁴ Como parte de ese dictado de la moda, las tiendas publicaban revistas propias con las novedades europeas. Asimismo, se importaban publicaciones especializadas de Francia, Inglaterra y España y algunos diarios de circulación nacional también incluían un espacio dedicado a la moda de la ropa (*La Nación* era uno de ellos).

Productos para mujeres, consumos para mujeres

Según Bell, en la segunda década del siglo XX en Occidente, la energía eléctrica, la concomitante emergencia de la producción industrial en línea de montaje, que permitió el automóvil, y una revolución en el transporte y las comunicaciones, “pusieron las bases para una sociedad nacional y el comienzo de una cultura común” (Bell, 1994: 73).

Esa cultura común fue construida en base a nuevas reglas y valores, la formación de un mercado de masas y la modificación radical de la vida cotidiana. Esa cultura estuvo

⁴³ Rivera señaló que la Revista Fray Mocho llamó “Instantáneas” a sus crónicas, por esta razón.

⁴⁴ Papel que luego desempeñarían personas públicas como Victoria Ocampo (Goldar, 1980).

tecnologizada a partir de la incidencia de los dispositivos visuales entre los medios de comunicación, siendo la visualidad uno de sus elementos claves.

Así, el consumo masivo consentía la movilización real o imaginaria de la población, la evasión de los universos socialmente cerrados y reducidos y la adquisición de nuevas pautas de interacción social. En lo que respecta al dispositivo que nos compete, las personas

Imitaban a las estrellas de cine, repetían bromas y gestos de las películas, aprendían las sutilezas de la conducta entre los sexos, y de este modo desarrollaban una apariencia de identificación” (Bell, 1994: 74).

Señala Mata,

que es lícito pensar la noción de público en términos de experiencia cultural y, por consiguiente, de una experiencia histórica, es decir, que se ubica temporalmente y procede por acumulación o sedimentación, configurando una suerte de tradición en la que se articulan espacios y modalidades de consumo, artefactos, géneros, contratos comunicativos, expectativas y maneras de satisfacerlas (2000: 87).

Esto le permite afirmar que el público es, entonces, una categoría que da cuenta de una particular socialidad de los sujetos empíricos, que se produce en el cruce entre el rol genérico provisto por los medios y las competencias y normas “adquiridas en otros ámbitos de la vida social” (2000: 87). Ese público se habría formado a partir de las transformaciones sociales, particularmente del modo de producción (Hall, 1984). En esta línea es que

el consumo es el mecanismo clave de los procesos de masificación, entendida no sólo como recepción simultánea y colectiva de productos sino como imposición de una matriz generalizada de comportamiento y pensamiento que aliena a los individuos y garantiza la reproducción capitalista (Mata, 2000: 92).

Si se mide el público de cine en la Ciudad de Buenos Aires con respecto al resto de los espectáculos, su número es significativamente elevado. En el año 1945, por ejemplo, al cine asistieron 37.652.800 personas, en comparación con las 4.214.300 que lo hicieron al teatro y las 2.318.700 del fútbol. De allí en más, aumentará el número de

público: 41.728.300 para el año 1947, 53.871.200 para 1949, 55.122.300 para 1951 y 61.380.200 para 1953.⁴⁵ En esos mismo años, ni el teatro, ni el hipódromo, ni el fútbol ni el box presentaron un crecimiento sostenido, ni tampoco se arriman al número de consumidores que tenía el cine (siendo la mayor asistencia la del teatro, 4.573.700 en el año 1951) (*Boletín diario secreto*, Ministerio del Interior n° 287, en acha, 2004). De tal modo, la cinematografía puede ser vislumbrada con un peso significativo en torno a la puesta en circulación de representaciones sociales.

Por otro lado, esta labor encuentra su gran competidora en la industria gráfica. Hacia 1930, el sistema escolar había alfabetizado a una gran cantidad de población. Sin embargo, la incidencia del analfabetismo fue mayor entre mujeres que entre varones: de un promedio de 53,3% de analfabetos sobre la población total del país en 1895, un 48,3% correspondía a varones y un 59% a mujeres (Torrado, 2003). En 1914, los porcentajes eran de 32,1% y 40,7. Esto supuso más de un millón seiscientas mil mujeres alfabetizadas sobre un total de 2.877.733 mayores de seis años (Censo Oficial, citado en Rivera, 1998). En 1947, la tasa bajó a 13,6%, siendo de 12,1% para varones y de 15,2% para mujeres (Torrado, 2003, sobre datos tomados de la población mayor de 14 años).

La distribución dentro del conjunto de población analfabeta aumentaba en función de la edad: había mayor cantidad de analfabetos entre la población mayor, descendiendo entre la más joven. A su vez, sobre el total de la población, la mayor tasa de analfabetos se ubicó históricamente entre los extranjeros, siendo mayor en mujeres que en varones. En 1930, sobre un total de 6,64 % de analfabetos, apenas el 2,39 correspondía a población nativa, siendo el resto inmigrantes (Sarlo, 1988). Por su parte, el mayor porcentaje de analfabetas extranjeras permanecieron de este modo, ya que “poca duda cabe de que los extranjeros arribados al país habiendo cumplido al menos 15 años, difícilmente pudieron alfabetizarse después de su llegada” (Torrado, 2003: 194). Por

⁴⁵ Sin dudas, estos números llaman la atención, aunque deben ser matizados: recordemos el grado de frecuencia de la práctica de ver cine, por un lado, y por otro que estas cifras no distinguen entre los espectadores del cine nacional y los del cine extranjero. De todos modos, cabe recordar lo señalado: el público mayoritario frecuentó la producción nacional, no sólo por la dificultad intrínseca agregada de ver el extranjero sino porque la exhibición ofrecía una cartelera de ofertas variadas para su consumo. Por otro lado, la existencia del noticiero, de suma importancia durante del peronismo, señala que la frecuentación de las salas resultaba lo suficientemente elevada como para que las noticias no quedaran definitivamente añejas.

ejemplo, en 1936, entre la población de 20 a 24 años, había 1,5% de analfabetas nativas y 4,6% de extranjeras (Torrado, 2003, sobre fuente CBA).

Señala Torrado (2003) que la población nativa tuvo una alfabetización creciente a partir de la ley 1420 de educación obligatoria (1884), que se registró especialmente en la ciudad de Buenos Aires, para la que se cuentan con datos, siendo que si bien esto marca una tendencia para todo el país, “no representan por cierto los niveles alcanzados en las regiones del interior” (p. 196). De hecho, la tasa de analfabetos en las zonas rurales era, a mediados de los cuarenta, todavía alta en comparación con las zonas urbanas.

Los datos expuestos refuerzan la idea del privilegio del consumo radiofónico y cinematográfico porque si bien la industria gráfica y editorial jugó un importante papel en la incorporación de la población al proceso modernizador (tal como fue estudiado por Sarlo, 1998, 1988, 1985, Gutiérrez y Romero, 1995), lo cierto es que la divisoria se planteó históricamente entre los soportes escritos y los soportes auditivos o audiovisuales, que al no exigir competencias escolares facilitaban los procesos de masificación entre las clases populares. Recordemos en este sentido la afirmación de Brunner (1988) con respecto a que la modernidad latinoamericana fue ágrafa (y electrónica).⁴⁶

La lectura fue siempre oral entre las clases populares (Martín Barbero, 1987), pero esa oralidad se garantizaba en base a la reunión de la pequeña comunidad, que justamente el proceso de modernización vino a desarticular.⁴⁷ Esta fue la cualidad

⁴⁶ Lo que califica negativamente:

Brunner conecta, en ese sentido, realidades diversas a través de los hilos que evidencian la compleja condición de la cultura y la sociedad en América Latina. Para eso, aborda la tardía modernización del continente con relación al carácter que adquiere éste proceso en un espacio mayor: Occidente. José Joaquín Brunner devela el tardío y desordenado proyecto modernizador americano respecto del estructurado y progresivo desarrollo que éste experimenta en Europa y Estados Unidos, lo que, en gran medida, puede explicar el verdadero pastiche cultural que constituye Latinoamérica (Candia, 2006: s/p).

⁴⁷ Señala Lobato (1995) en este sentido que la mayoría de las obreras de las carne era analfabeta, de modo que “sólo podían acceder a las cuestiones privilegiadas por esa prensa mediatizada por el filtro de la lectura de sus hijas, hermanas, amigas o compañeras escolarizadas

peculiar de los dispositivos como la radio y el cine para facilitar el proceso de masificación a escala. De allí también la continuidad de las formas de lectura expresiva propias de las culturas populares, que en los cines de barrio se traslució “con sus aplausos y silbidos, sus sollozos y sus carcajadas” (Martín Barbero, 1987: 115).

En uno y en otro caso, además, esos dispositivos se constituyeron en una vocación por las mujeres que se corresponde con su menor tasa de alfabetización, especialmente entre las inmigrantes europeas. Y entre los públicos lectores de las clases populares, incluso, el predominio del cine nacional se debió a la dificultad de lectura que imponían los subtítulos (Monsiváis, 2000b).

La vocación por las mujeres se registra al nivel de la producción, tanto en la radio como en el cine. En lo que respecta a la radio, los pioneros del radioteatro fueron justamente argentinos, debido a su temprana organización como empresa comercial, acompañada por un aumento rápido del parque de receptores y a su popularización. Por la predominancia de la oralidad, que lo conectaba con otras expresiones culturales populares, como el circo criollo y la payada, la radio constituyó su programación con música popular, recitadores, transmisiones de partidos de fútbol y peleas de box, y a partir de 1931, con radioteatros. Por esta misma dimensión popular, los radioteatros no contaron con escritores reconocidos en el espacio de la cultura letrada (Martín Barbero, 1987).

El radioteatro tuvo éxito popular en la medida en que supuso una forma de narrar basada en la dramatización (ligada al teatro popular del circo criollo), con una constancia del universo moral de lo narrado (ligada a los héroes populares), junto con un remedo de la forma popular de lectura, una lectura auditiva (ligada a las formas de lectura que había propuesto el folletín) (Martín Barbero, 1983, 1987). Y puso en escena los problemas que se impusieron desde fines del siglo XIX a partir del proceso de modernización de la Argentina (Rivera, 1985).

Pero los radioteatros no sólo tuvieron éxito por su difusión comercial o por el ‘contenido’ de sus mensajes, de fuerte impronta nacionalista, con insistencia en las

o por la radio cuando ésta se desarrolló” (p. 18). Yo agregaría aquí a la producción cinematográfica. A su vez, la autora indica los diversos grados de alfabetización de las obreras, en la medida en que entre las obreras textiles la alfabetización era mayor, lo que contribuye a señalar que este proceso que estamos planteando no se produjo de modo homogéneo, sino que por el contrario implicó grados diversos de realización y no puede pensarse como un fenómeno monolítico.

identidades populares y en las creencias del mismo origen. Tampoco exclusivamente por las cualidades formales de sus textos: estructura de género, con el puntapié inicial del radioteatro gauchesco de González Pulido, que conectaba con el folletín gauchesco de Eduardo Gutiérrez y el teatro popular del circo criollo de los hermanos Podestá (Terrero, 1981).

Tuvieron éxito también por las formas de su recepción: tanto por la presencia de público en la emisión en vivo, como por el correo de lectores que permitía el contacto con los productores y que las condiciones de recepción se integraran como condiciones de producción en el medio (Rivera, 1985). Asimismo, las giras por el interior del país que realizaron las compañías radioteatrales, y en las que se presentaban síntesis de los radioteatros permitieron llevar ese entretenimiento a zonas en principio excluidas de la posibilidad de disfrutarlo (Migré en Mazziotti, 1993).⁴⁸

A su vez, en la constitución de sus públicos se produjo un compromiso temprano entre esa producción radiofónica y las mujeres, residentes diurnas del espacio doméstico (Mata, 1991), espacio privilegiado de consumo dadas las características técnicas y mobiliarias de sus aparatos receptores.

Señala Ortiz en este sentido que

La radionovela, en América Latina, es una invención que conjuga influencias diversas: una forma folletinesca de contar una historia, la emergencia de la radio, el interés de las firmas patrocinantes (Colgate-Palmolive, Gessy-Lever). Desde el inicio, se dirige a una audiencia específica: las amas de casa. De ahí el interés de las 'casas de jabón' en reproducirlas,⁴⁹ y difundirlas, en escala continental. El melodrama radiofónico es una estrategia de explotación, comercial y dramática, del gusto femenino (Ortiz, 1996: 123).

Este compromiso entonces se consolidó bajo la forma de la realización de productos, disponibles para su consumo. Y si la adaptación de obras de la literatura universal venía produciéndose desde mediados de los treinta, la adaptación de novelas rosas se impuso a inicios de los cuarenta (Terrero, 1981). El primer radioteatro romántico apareció en

⁴⁸ Migré señala Mar del Plata, Rosario, Córdoba, Mendoza, Paraná, Bahía Blanca, Tandil, Azul, Olavaria como las principales ciudades que se visitaban con las compañías.

⁴⁹ Especifica Sarlo (2003) que a las publicidades de productos de belleza femenina se agregan, a fines de los años veinte, jabones oleosos y *cold-cream*.

1940, “Rapsodia” (Martín Barbero, 1987), pero según Ulanovsky (1995) los radioteatros destinados a mujeres podían clasificarse en tres categorías: de amor, de madres y de mujeres y proponían una forma de ascenso social a través del matrimonio por medio del desarrollo de conflictos sentimentales entre miembros de las clases sociales ubicadas en los extremos opuestos de la estratificación social (Cosse, 2007).⁵⁰ Lo interesante de este subgénero de radioteatros para mujeres fue que éstas participaron en su producción (Martín Barbero, 1987). Lo que no puede decirse del cine.⁵¹

Cuando el cine (se) representa tecnología

El periodismo escrito “tuvo un papel importante en la definición de la cultura media y popular” (Sarlo, 1997: 13) en general, y de la imaginación técnica en particular. Pero los diversos soportes funcionaron en este punto por acumulación.⁵² Mientras el periodismo gráfico tematizaba (Alsina, 1993) la técnica y la tecnología,⁵³ modificando el conjunto informativo para dar cabida a la modernidad de la cual ésta formaba parte y a la que ayudaba a constituir, el cine promovía lo que con Garfinkel (en Wolf, 1988) se puede denominar un mundo dado por descontado. De allí que la representación de los tres tipos de tecnologías se incluyera como elemento material de la puesta en escena de las ficciones. Así, autos (“El linyera”, 1933), colectivos (“Un bebé de contrabando”, 1940), automóviles (“Camino del infierno”, 1945), fonógrafos (“Pobre mi madre querida”, 1947), planchas (“Esposa último modelo”, 1950), tranvías (“La niña de fuego”, 1952), subterráneo (“Concierto para una lágrima”, 1955) y un largo etc., permitieron recrear la vida urbana moderna y por eso mismo los ejemplos abarcan todo el período de la producción del sonoro industrial (1933-1955) aquí estudiado.

Los medios de transporte constituyeron en el cine marcaciones realistas de ubicaciones escenográficas de la puesta en escena de la modernidad, contribuyendo a la

⁵⁰ Lo mismo que hizo la producción del sonoro industrial, como veremos en el capítulo IV.

⁵¹ Como veremos en el capítulo IV.

⁵² Acumulación que se nutrió asimismo de un sistema de reenvíos entre los diversos soportes. En lo que respecta al periodismo gráfico sobre cine pueden señalarse tanto las revistas de cine (Kriger, 2003) como la crítica de cine que se encuentra en diarios y revistas y que tienen su puntapié inicial en los textos de Horacio Quiroga en *Caras y Caretas* hacia 1919 (Rivera, 1998).

⁵³ Según Alsina, el periodismo puede realizar tres operaciones de diversa importancia con la información: la selección, la jerarquización y la tematización. De esta última nace justamente el periodismo especializado: por ejemplo, las revistas técnicas a las cuales se refiere Sarlo (1997).

construcción del verosímil y permitieron asimismo señalar la velocidad como uno de sus elementos constitutivos. La película “El grito sagrado” (1953) inicia la trama con una voz *over* que ubica la historia en 1868, y un diálogo entre dos personajes que señala al tranvía a caballos como una nueva forma de transporte inaugurada recientemente, lo que merece la réplica: “Qué tiempos los modernos” y constituye una humarada.

La puesta en escena de los medios de transporte hallaron una correspondencia con los espacios geográficos a los que contribuían a representar: el centro con un tráfico intenso (como en “Muchachos de la ciudad”, 1937) que incluye todo el abanico de transportes urbanos (mostrados o referidos, como sucede en “Concierto para una lágrima”, 1955, con el subterráneo), los barrios con el tranvía o el colectivo y un tráfico marcadamente menor (con niños jugando en la calle como índice de la baja frecuencia de la circulación) y un suburbano marcado por el ferrocarril, al igual que el interior.

Del ferrocarril se mostró la Estación de Retiro (como en “Hermanos”, 1939, o “Un novio para Laura”, 1955) y su puesta en escena permitió representar la tensión campo/ciudad al funcionar como separador o elemento que permitía la continuidad en el montaje entre uno y otro espacio.

El ferrocarril también habilitó la puesta en escena de las comunidades ferroviarias y por eso mismo sirvió como elemento explicativo de la conformación del tejido social (sub)urbano dentro de la producción cinematográfica, tal como lo hicieron los barrios. Esto sucede por ejemplo con la línea Central del Norte en “La bestia humana” (1954) o “Sangre y acero” (1955). En tanto éste fue el primero de los servicios ferroviarios de larga distancia a nivel nacional, la puesta en escena de su funcionamiento implicaba una alusión metonímica a las comunidades ferroviarias de todo el país y al inicio del proceso de modernización misma, del cual el ferrocarril fue pieza clave.⁵⁴ Por la misma razón, el jefe de estación fue un tipo social reconocible y pudo ser protagonista de una producción cinematográfica como “Kilómetro 111” (1938).

El barco y el avión permitieron señalar el tráfico internacional. Especialmente el segundo conllevaba asimismo la posibilidad de conocer otras modernidades que dieran la medida exacta de la propia de Argentina. Así, en “Rigoberto” (1945), por ejemplo, el amigo del protagonista comenta, recién llegado de Estados Unidos recibido de

⁵⁴ De todos modos, no es la única línea de ferrocarril que aparece. En “El tercer huésped” (1946), es protagonista el servicio trasandino, que incluso se presenta como locación.

ingeniero: “Después de tanto tiempo afuera estoy asombrado del progreso de mi patria. Una nueva Argentina pujante”.

Al igual que con el ferrocarril, las imágenes de aviones permitieron continuidades del montaje cuando la narración requería cambios en la ubicación geográfica de sus personajes (como sucede con “Buenos Aires, mi tierra querida”, 1951, en la que se da cuenta del viaje entre París y Buenos Aires del cantor que es su protagonista con el despegue de un avión).

Una mención especial merece “Mercado negro” (1953), ya que allí aparecen tanto avionetas privadas como helicópteros, como parte de las tecnologías disponibles por parte del Estado para combatir el delito (el mentado mercado del contrabando que por alusión pero no por explicitación resultaba perseguido por la acción del estado peronista).⁵⁵

Con respecto a los medios de comunicación y los productos de la industria cultural, los diarios se utilizaron en la producción del sonoro industrial como indicadores informativos al interior de las ficciones, replicando al mismo tiempo que señalando su función informativa corriente. En este marco, una secuencia recurrente fue un fundido

⁵⁵ Kriger (1989) señaló que la cinematografía de ficción durante el peronismo no fue de propaganda. A diferencia de la producción documental y de noticieros cinematográficos del mismo período, y a pesar de que la producción fílmica era por primera vez integrada a una política comunicacional general “controlada por organismos estatales” (p. 138), el cine de ficción entre 1946 y 1955 no se constituyó como cine propagandístico del gobierno aunque sí puede señalarse su función publicitaria con respecto a las acciones del estado peronista, a través del binomio temporal antes/ahora.

Con respecto al cine distribuido comercialmente, el mensaje político no fue explícito. Si bien podemos encontrar alusiones a la problemática social o al funcionamiento de las instituciones del Estado, no hallaremos planteos políticos ni programáticos, así como tampoco alusiones a personalidades de gobierno (1989: 141).

Por otro lado, la lectura de Kriger con respecto a este cine de ficción peronista es que relata la trayectoria que explica la modernización social de sus protagonistas y que esa modernización aparece en pantalla destinada a unos públicos que han pasado, o que están pasando, por el mismo proceso. Sin embargo, como vemos, esa modernización es el tema general de toda la producción del sonoro industrial.

encadenado de las tapas de diarios, anunciando un suceso (“Medio millón por una mujer”, de 1939, o “Un bebé de contrabando”, de 1940, para mencionar algunas). El diario fue concebido por este cine como hacedor por excelencia de la información, y para mayor verosimilitud en ocasiones los diarios filmados fueron los de venta corriente (*La Nación*, *El Mundo*). Del diario también se mostró su distribución (camiones de reparto de *La Prensa* aparecen “Mercado negro”, 1953); su venta callejera, el pregón del canillita (“Mujeres que trabajan”, 1938), muchas veces encarnado por niños (“Mi amor eres tú”, 1941 o “Gente bien”, 1939), y su consumo en medios de transporte público, en plazas o bares (“Edición extra”, 1949).

El canillita fue otro de los tipos sociales reconocibles. Conectaba la industria cultural con la ciudad, en la medida en que históricamente el crecimiento de la prensa y el ensanchamiento de su público lector convocó su venta callejera, realizada justamente por esta figura, a la que tempranamente se la identificó como emblemática, de allí que ya 1902 Florencio Sánchez le escribiera un sainete de título homónimo (Cicerchia, 2001).

Pero fue las caricaturas y las historietas las más originales en términos de representación fílmica, ya que debido a su inmovilidad fueron utilizadas variadas veces, pero para realizar la presentación de los títulos de las películas (por ejemplo, los de “La estancia del gaucho Cruz”, 1938), en ocasiones en simultáneo con el período de su mayor esplendor editorial (entre los años treinta y cuarenta; Rivera, 1998). El otro modo de su aparición fue bajo la forma de transposición (Steimberg, 1998) de historietas (“Piantadino” y “Avivato”, 1949; “Don Fulgencio” y “Juan Mondiola” 1950; y “Pochola, Pichuca y yo”, 1951), y tal como antes y después sucedió con la literatura, de la que justamente se adaptaron novelas pertenecientes a la narrativa universal junto con otras de escritores locales como Lynch, Mansilla, o Lugones, etc. (Rivera, 1998).⁵⁶

⁵⁶ La adaptación de obras literarias es profusa en la producción cinematográfica del sonoro industrial y merecería un estudio aparte (en parte realizada por Romano, 1991 y Rivera, 1998). Simplemente quisiera hacer algunas observaciones: los historiadores generales del cine (Maranghello, 1992; Mahieu, 1966) señalan al respecto que la adaptación de obras literarias por parte de la cinematografía corresponde al proceso de estandarización de la producción que se realiza lentamente desde la segunda mitad de la década de los cuarenta. Estas adaptaciones contienen diversos elementos propios de la cultura argentina, que por eso mismo constituyen las marcas de la transposición. Un ejemplo notable es “La bestia humana” (1954) novela original de Emile Zolá escenificada en su representación cinematográfica en una comunidad ferroviaria de

La representación cinematográfica de la radio formó parte de los elementos escenográficos y habilitó la transmisión de información a distancia. En “Murió el Sargento Laprida” (1937), el encendido de la radio inicia una secuencia que parte de un primer plano del aparato receptor y continúa con la antena, lo que permite llegar a la imagen del estudio donde se muestra que se trata de Radio El Mundo que transmite en vivo la ejecución de la orquesta de Julio de Caro. Luego el recorrido se invierte: se muestra la parte técnica de la radio, la antena y se vuelve a la casa del Sargento Laprida.

Sin embargo, con un reiterado predominio de su función narrativa, la puesta en escena de la radio incorporó el radioteatro como elemento clave, y basó su atractivo en la oralidad que permitía reponer. Pero la representación cinematográfica no sólo señaló la función narrativa del dispositivo sino que asimismo indicó el perfil social de sus consumidores privilegiados: clase media trabajadora en reunión familiar en torno del aparato en la sala del hogar (o su remedo, como la sala de las pensiones), lo que también constituyó un dato realista (Mata, 1994); y mujeres de clases populares, generalmente trabajadoras domésticas.

En “Mamá Gloria” (1941), Olinda Bozán encarna a la dueña de una pensión de estudiantes, en la que la mujer que la asiste en la limpieza es la consumidora del radioteatro al que ella sigue por medio de los cuentos de la otra (en remedo del cototreo al que el radioteatro mismo habilitaba). El radioteatro que escuchan lleva además el nombre ridículo de “El paisano muzzarella o el escapulario del gaucho embrujado” en referencia paródica a los radioteatros gauchescos, primera de las formas que tomaría el radioteatro en la radio argentina (Gallo, 2001).

De la radio se marcó también su capacidad de conformar *comunitas*. En “Muchachos de la ciudad” (1937), el protagonista encarnado por Floren Delbene enciende una radio

la línea Central del Norte, con las significaciones que esto permite en términos de la historia de las comunidades ferroviarias suburbanas, tal como fue anotado más arriba. Me parece valioso además el señalamiento que hace Monsiváis (2000b): si en un primer momento el cine sonoro industrial (tanto argentino, como mexicano) adapta a la literatura, en un segundo momento el fenómeno de influencia es inverso: la literatura captura recursos cinematográficos: el *close-up*, el *zoom*, etc. Por último, desde un punto de vista de género femenino, la serie de películas a analizar dentro de las adaptaciones literarias debería estar construida en torno a la adaptación de novelas relevantes para la cultura femenina (tales como “Nacha Regules”, 1950 o “Stella”, 1943).

que permite, por medio del *reprise*,⁵⁷ un montaje en donde se suceden diversos modelos de radio. La continuidad musical señala el modo en que la radio une a todos sus oyentes haciéndolos participar de una comunidad imaginada (Anderson, 2000).⁵⁸ De esa comunidad, de hecho, participan este muchacho de la ciudad actuado por Delbene y la mujer de la que está enamorado, una milonguita a quien termina rescatando del mal paso.

Asimismo, la radio fue la ocasión de historias contadas en torno al dispositivo. Esto sucede con “Ídolos de la radio” (1934). Según Gallo,

la realización constituyó un aporte a la cinematografía argentina porque, en virtud de la temática abordada, pudo desentrañarse en la pantalla ese quehacer que se presentaba como tan enigmático (2001: 267).

Esto mismo habría ocasionado, según Di Núbila (1960), la asistencia al cine de los radioescuchas de los barrios y del interior. En este sentido, cabe anotar que la representación del dispositivo radial efectuada tempranamente por el cine (recordemos que la película es de 1934) habría permitido traspasar públicos de uno a otro. Por otro lado, también lo habría permitido la realización de películas con estrellas de la radio (como “Melodías porteñas”, 1937, o la serie filmada por los Cinco Grandes del Buen Humor: Jorge Luz, Juan Carlos Cambón, Guillermo Rico, Zelmar Güeñol y Rafael Carret),⁵⁹ la transposición de personajes (Cándida y Catita de Niní Marshall presentados

⁵⁷ El *reprise* consiste en tomar ciertos elementos, visuales o sonoros, e insertarlos en otros contextos escenográficos para dar continuidad a la historia (Bettetini *et al*, 1997).

⁵⁸ Anderson trabaja con la idea de un capitalismo de imprenta en tanto pieza clave de conformación de la comunidad nacional. Entiendo que sus afirmaciones refieren por elevación al proceso de urbanización del cual la constitución de la nación moderna es deudora. En este proceso, la radio habría cumplido funciones allí donde la prensa lo pudo hacer escasamente (por ejemplo, por analfabetismo, pero también por el alcance mismo de la circulación de los impresos).

⁵⁹ Se trata de diez películas entre 1948 y 1954: “Cuidado con las simulaciones”, 1948, “Cinco grandes y una chica” 1949; “Cinco locos en la pista”, 1950; “Fantasmas asustados” y “Locuras, tiros y mambo”, 1951; “La patrulla chiflada” y “Vigilantes y ladrones”, 1952; “Desalmados en pena” y “Trompada 45”, 1953; y “Veraneo en Mar del Plata”, 1954.

semanalmente por Radio El Mundo en 1940) y la transposición de historias (“Fuego sagrado”, 1950).⁶⁰

Por su parte, el cine se ocupó de representarse elaborando historias en donde el sistema de producción se constituyó como trasfondo de la narración. Así, Lumiton, por ejemplo, inició “Una noche cualquiera” (1951) con el trayecto en tren que llevaba desde el centro de la ciudad a las afueras, donde estaba ubicado el estudio (Munro -Mirabelli, 1997), al que se lo muestra por medio de un plano general de la entrada que permite leer el cartel que la presidía. A partir de allí, la película mostrará las vicisitudes de un actor otrora exitoso (Pepe Arias) y los engaños a los que recurre para volver a montar un espectáculo.

“Piantadino” (1949), producida por Emelco, inicia con escenas en un estudio de grabación de cuyo nombre se leen las letras Eme-co.⁶¹ La secuencia inicia con la discusión entre productores acerca de las características del producto que pretenden realizar:

Productor- Nosotros lo que queremos destacar es el carácter porteño de film.

Productora- Que tenga sabor a cosa nuestra, con ramificaciones de metrópolis, con resabios de calles y costumbres.

Las estrellas también fueron tópicos de la narración. “Melodías de América” (1941), por ejemplo, narra la historia de un cantante mexicano, consagrado como astro, que en viaje por Brasil conoce una muchacha argentina de barrio de la que termina enamorado. La intertextualidad, presente tanto en la coincidencia del nombre real con el de ficción, como en la personalidad que encarna al personaje, al igual que en su origen nacional, señala justamente la trama compleja que unía el sistema de producción cinematográfico con las representaciones que produjo sobre sí mismo.⁶²

⁶⁰ El cine también tuvo influencia sobre la radio bajo la forma de periodismo especializado (Gallo, 2001). Y a partir de mediados de la década del treinta, transmitió en vivo las *premieres* de las películas desde los halls de entrada de los cines, en donde ubicaba micrófonos para la transmisión (España, 2000). Lo que señala otro de los modos en que las tecnologías se fueron articulando para configurar una tecnologización de la vida.

⁶¹ Lo que aquí se representa con un guión es en la imagen un árbol.

⁶² Se trata del reconocido cantante mexicano José Mojica, estrella en Estados Unidos, participante de las producciones cinematográficas de *Hollywood*, luego mudado a México y a la

Figuras como las de Libertad Lamarque también participaron de esta lógica, con una autorreferencia paródica, como en “Ayúdame a vivir” (1936), en la que la protagonista (Libertad Lamarque) canta una canción y dice de la estrella: “bah, yo canto mejor que ella”, para luego cantar el tango “Tu cariño”.

El espacio de la proyección, la sala, fue poco mostrada por este cine, aunque hay excepciones como el de “La amada inmóvil” (1945), película en la que se representa una primitiva función de cine. Mayor presencia tuvieron sus consumidores. En este punto, el cine realizó designaciones: se mostró a sí mismo como un consumo de homosexuales (“Los tres berretines”, 1933, tal como lo señala Alabarces, 2002b). Y también de mujeres: en la ya mencionada “Piantadino” (1949), la productora que interviene en la ideación de la película que protagonizará Pepe Iglesias “El zorro” (a la vez actor y personaje), afirma que:

- Conozco el alma femenina. Y sé lo que interesa a la mujer. Una película es un éxito cuando la mujer se la recomienda al marido.

(...)

- Las mujeres queremos siempre que los protagonistas se casen, que se casen.

Lo mismo sucede en “Hermanos” (1939) donde las mujeres son las que concurren al cinematógrafo. Al mismo tiempo, estas mujeres consumidoras de cine fueron representadas por la propia producción cinematográfica como preferentemente de clases populares. Así, el personaje de mucama de la película “Camino del infierno” (1945) tiene como coartada el haber ido al cine (sola) la noche en que Laura (Mecha Ortiz) se suicida. Y en “Arrabalera” (1950), cuya acción se sitúa en 1930, el siguiente diálogo marca las actividades de tiempo libre que permite la condición de obrera, el grado de novedad del cine sonoro en la década del treinta y el modo en que su consumo permitía una forma de distinción social entre pares, a la que contribuye la ida al centro de la ciudad:⁶³

Obrera –Estoy segura que nunca han visto una película sonora.

producción cinematográfica mexicana, y que incursionó en el cine argentino con esta película, poco antes de abandonar su carrera y convertirse en sacerdote.

⁶³ Esta película “Arrabalera” también presenta escenas de consumo radioteatral y en conjunto con las referencias al cine señalan el ambiente de clases populares.

Personaje de Tita Merello –Che, no te des corte, si vos tampoco la viste.

Obrera –Pero la voy a ver. El domingo me voy a un cinematógrafo del centro a ver.

Sin embargo, quizás la mejor codificación de los consumos de las clases altas y las populares sea la realizada por Romero en “Isabelita” (1940), en donde su encuentro funciona como contrapunto para la caracterización de sus consumos:

clases altas/clases populares

teatro/cine

boite/bailes populares

té/pizza de parado

auto/tranvía

sombrerería/arreglo personal frente al espejo

aburrimiento/diversión

También sobre la televisión el cine contribuyó a constituir un imaginario, aún antes de que existiera el dispositivo. Por ejemplo: ya en 1941, en la mencionada “Mamá Gloria”, se indica la televisión como medio de comunicación que permite la visión distal, recuperando un imaginario tecnológico acerca de la trasmisión de imágenes a distancia presente desde la década de 1920 en el periodismo gráfico.

En la pensión que regentea la mujer que da nombre a la película vive un grupo de estudiantes que no son exactamente dedicados. Muchos de ellos del interior del país, en la ciudad encuentran distracciones y pasiones que los llevan por caminos menos legítimos que el estudio universitario.⁶⁴ Uno, estudiante de farmacia, sueña con armar su propia orquesta pero no la tiene, a pesar de lo cual engaña al dueño de un teatro con el que firma un contrato para tocar. Hablando por teléfono con él, el joven le dirá: “si hubiera televisión, usted vería que en este momento estamos por iniciar un ensayo”, mientras el ruido de fondo intenta representar acústicamente la escena que en realidad no sucede y se ve a los amigos de la pensión tocando diversos elementos, a la manera de instrumentos, para hacerlo.

⁶⁴ La película constituye un muestreo de tipos sociales de estudiantes universitarios migrantes, entre los que destaca un joven judío, actuado por Adolfo Spray (judío él mismo), cuya peculiaridad es que realiza negocio con todo lo que puede. La caracterización bordea el antisemitismo.

Tempranamente, también apareció el consumo televisivo y el aparato receptor. Recordemos que la televisión argentina inició sus actividades el 17 de octubre de 1951 (Varela, 2006). En “Mi mujer está loca”, filmada en el mismo año aunque estrenada en marzo de 1952, la mujer de referencia es una madre y esposa abnegada y un tanto obsesiva que lleva la casa de manera más que planificada. Hasta que sufre un accidente. Desde ese momento, ella pasará a ser Lilí del Vals, una actriz de *variété* escandalosa, que había desaparecido misteriosamente de la escena.

Su regreso marca presentaciones en público, líos amorosos, presentaciones musicales de la estrella perdida. Y hasta una presentación televisiva cuya puesta en escena se inicia tomando el aparato receptor para luego, mediante re-encuadre, eliminar el marco e internarse en el *plató* donde Lilí canta.⁶⁵ De lo más privado de lo privado, lo doméstico, a lo público redoblado por los medios de comunicación hay un solo paso. Y cualquiera parece poder darlo.

Este aspecto completa la gama de representaciones acerca de los tres últimos dispositivos: la radio, el cine y la televisión constituyen también la ocasión de una transformación subjetiva que supone una trayectoria a la vez personal y social. Ser estrella, cantor, cantante (y en menor medida actriz) se vuelven tópico recurrente de las representaciones señalando asimismo una forma posible de ascenso social para las clases populares, lo que explica la profusa cantidad de títulos cuyos géneros cinematográficos pueden enunciarse como musicales (a menudo en combinación con otros, como las comedias).

La aspiración a cantor está presente en el debut de la producción del sonoro industrial en la mencionada “Los tres berretines” (1933). El personaje de Luis Sandrini, que aspira a compositor sin saber música, termina cantando el tango de su autoría que tarareara a un músico profesional para su escritura musical. Junto con “¡Tango!” (1933) la otra película debut del sonoro industrial, y protagonizada por reconocidas estrellas musicales del período (entre las que figura Libertad Lamarque), completan el repertorio de posibilidades que parece ofrecer esta nueva industria.

⁶⁵ El uso del concepto de tele-visión en tanto visión distal aparece recurrentemente en los cincuenta, como sucede en “La niña de fuego”, de Lolita Torres (1952) en la que el personaje de Ricardo Passano dice: “No quiero verla ni en televisión”, dando a entender que no la quiere ver “ni de lejos”.

Pero los pretendientes a cantores (principalmente de tango) se suceden a la largo de las producciones: “El cantor del pueblo” (1947), “Mis cinco hijos” (1948), “Buenos Aires, mi tierra querida” (1951). E incluyen el viaje a París, escenario de la consagración internacional del tango desde principios de siglo, tal como ya señalamos con Savigliano (1995): “Galería de esperanzas” (1934), “La vida es un tango” (1938), “Adiós, pampa mía” (1946), “El tango vuelve a París”, “La Cumparsita” (1947), “El tango en París” (1955).

Las aspirantes a cantantes, personificadas por Lolita Torres, aparecen por lo menos en cuatro producciones: “Ritmo, sal y pimienta” (1950), “La niña de fuego” (1952), “La edad del amor” (1953) y “Un novio para Laura” (1955). También se suceden los aspirantes a “estrellas” (de la radio, el cine, el escenario o la televisión): “Ronda de estrellas” (1938), “El fabricante de estrellas” (1943) y a actrices (como en la “La noche de Venus”, 1954), incluyendo el relato tanto de la trayectoria exitosa como de su fracaso. Cabe señalar, asimismo, que esta posibilidad se hace presente en otros dispositivos, por ejemplo por medio de concursos, tanto en la radio (Gallo, 2001) como en los periódicos (Saítta, 1998, lo indica en *Crítica* en 1921).

La ficción realista del cine sonoro industrial se produjo bajo formas genéricas, de tal modo que esto habilitó accionar los mecanismos de conformación del imaginario social (Simões Borelli, 1991), incorporando además deseos bajo formas colectivas en lo que respecta al ascenso social, pieza clave de una sociedad en formación.

El cine sonoro industrial reeditó parcialmente la imaginación técnica vinculada al ascenso social. En la película “Rigoberto” (1945), protagonizada por Pepe Arias, su personaje parodia la imagen del inventor y lo que el triunfo del invento supone, ya que sus aspiraciones sólo son imaginarias y redundan en un fracaso que un amigo contribuye a paliar, tanto económica como emocionalmente.

La parodia señala la distancia temporal con respecto al imaginario social imperante desde el principio del siglo. Pero, aún en esa clave, la realización técnica se enuncia como dominio masculino. La presencia del amigo ingeniero recibido en Estados Unidos provee la medida de la real modernización tecnológica.

Punto culminante del imaginario técnico fue justamente la posibilidad de transformar un automóvil corriente en auto de carrera (Archetti, 2001), lo que dio lugar en la misma década del treinta al turismo carretera como “peculiar deporte de origen nacional” (Sarlo, 1997: 74). La película “Valentina” (1950) registra este hecho, al contar bajo forma melodramática la relación entre un mecánico y una millonaria con quien éste

choca, las aspiraciones de él a patentar en Estados Unidos (nuevamente) un motor de su invención y el triunfo consecuente que supone casarse con la millonaria en contra de los deseos del padre, quien pretendía que lo hiciera con un antiguo novio.⁶⁶

La puesta a punto de un imaginario técnico implicaba la reedición de viejas formas del ascenso social vinculadas a la técnica. El cine conectaba técnica con visualidad y artística. Si la forma del ascenso social meramente técnico se caracterizaba por ser masculino, el cine se erigía como un espacio más democrático en la medida en que allí podían proliferar cantores de tangos, futbolistas (Alabarces, 2002b), y especialmente estrellas y cancionistas. Y si la figura del inventor revelaba el papel productivo de los varones, las figuras de la actriz, la cantante y la estrella, en cambio, señalaban una continuidad con la función consumidora (o sea, reproductiva pero no productiva) de las mujeres.

Esto se combina con el hecho mismo de que el cine, a diferencia de la radio, no permitía la experimentación casera: “con el cine se entabla, aun en los contextos más definitivamente técnicos, una relación de consumo altamente mitologizante” (Sarlo, 1997: 125), difícilmente alterable en la medida en que los requerimientos técnicos del dispositivo cinematográfico no eran accesibles para aficionados. De tal suerte, el ascenso social para mujeres en relación a los dispositivos tecnológicos se verifica en el cine en torno al propio cine y se materializa como modo superador del consumo femenino, pero asimismo en tanto continuidad de éste.

La representación de las mujeres en su vinculación con la tecnología se manifiesta complementariamente bajo la forma de usuarias, sea en su vida cotidiana (como sucede con la radio), sea para señalar justamente su modernidad. Es el caso de la película “Camino del infierno” (1945) en la que el personaje de Mecha Ortiz aparece manejando un automóvil. En tanto el manejo de vehículos fue una actividad naturalmente asignada como masculina, continuidad del dominio masculino del espacio de la ciudad, la aparición de una representación de mujer manejando un automóvil supone el señalamiento de la modernización social de las mujeres de la mano de la tecnología.

⁶⁶ Pocas películas tematizan al invento o al inventor y en variadas claves genéricas a lo largo de, por lo menos, quince años del período industrial. “La canción que tú cantabas” (1939) comedia-musical, “Dios se lo pague” (1947) melodrama, “Valentina” (1950) comedia, y “Cuando los duendes cazan perdices” (1954) comedia.

Los zapatos de la modista

En lo que respecta a las mujeres que vivieron la innovación tecnológica que implicó el proceso de modernización, relatar sus vidas significó también historizar su frecuentación de la tecnología y sus consumos. A la inversa, esa frecuentación y esos consumos funcionaron como mojones de periodización de la memoria vital y permitieron fragmentar etapas de la vida, caracterizándolas al mismo tiempo.

El relato de Lola, por ejemplo, pautó la propiedad de la primera televisión como importante y actualizó las condiciones económicas del momento al señalar que no se podía pagar al contado por su precio, y que la forma en que se la obtuvo fue por medio del Círculo de Adquisición del Correo, donde trabajaba su marido. Al mismo tiempo, su memorización señala posiciones económicas relativas al interior de la familia extendida, ya que con su marido tuvieron televisión después de su hermano.

Por el contrario, no hubo en Lola memoria de adquisición de la radio. La radio existía “desde que se acuerda” y su vínculo con ésta la coloca en el interior doméstico y en las tareas hogareñas muy tempranamente,⁶⁷ ya que la práctica habitual consistía en limpiar la casa y luego sentarse, con la mamá, con una vecina, o aún sola, a escuchar radioteatros.⁶⁸

El caso de Paca y su consumo de radio es aún más paradigmático en relación a la modernización argentina, en la medida en que este consumo le permitió conocer el tango antes de haber migrado. La radio estación de Andorra que llegaba a su pueblo natal, en Badajoz, lo transmitía como parte habitual de su oferta musical. Las letras de tango sirvieron también de poesía sentimental en las cartas que el primer novio le escribió. El tango constituyó asimismo una forma de disciplina corporal, ya que lo bailó “sencillo” (es decir, sin firuletes) en las fiestas y bailes de domingo, con orquesta de violín y saxo, que frecuentó también en España. Esa sencillez fue además una forma de adecentamiento que se impuso en el período clásico del tango (a partir de 1912) y que consistió en la eliminación de los cortes y las quebradas, “pantomima física del coito” (Campodónico y Gil Lozano, 2000: 137).

⁶⁷ El trabajo de Cosse (2007) analiza este vínculo y sus influencias en las convenciones de género, las relaciones de pareja y los modelos familiares.

⁶⁸ Señala Mata (1987) retomando a Kosik que la radio contribuye a la organización de la vida cotidiana, aunque en la primera parte del siglo XX también proveía de momentos de ruptura de esa cotidianidad “a través de la entrada en su ‘mundo mágico’” (s/p.) de la ficción radioteatral.

Así como los electrodomésticos permitieron la narración de la memoria de la domesticidad (incluida, en este sentido, la radio),⁶⁹ el consumo cinematográfico, por el contrario, habilitó el recuento de la forma de frecuentación del espacio urbano: Lola iba con su marido también a los cines del barrio: Sol de Mayo, en Nazca y Jonte, Villa Mitre, en Camarones y César Díaz, lugares de democratización (“allí iba todo el mundo”) ya que podían concurrir tanto las señoras como el servicio doméstico, las amas de casa y las empleadas y obreras. Y es por eso mismo que se evalúa lo barato del entretenimiento: ya que recuerda que a principios de los cuarenta con un peso veían tres películas y el noticiero (los ya mencionados continuados).⁷⁰ Una de las tres era “de indios” que le gustaban al marido, como en general las norteamericanas. Sin embargo, su recuerdo de películas es de títulos argentinos: “Los martes orquídeas” (1941), “Las aguas bajan turbias” (1951), “Marianela” (1955).

El cine a su vez la conduce a través de la modernidad. Lola comenta al mismo tiempo que de las películas había visto “Las de Lolita Torres, todas”, que le gustó siempre mucho bailar y que de joven fue fanática de los tacos, que se compraba todos los meses en tiendas importantes como La Mondiale, La Piedad, o *Harrods*. Esta compra era un acontecimiento en sus consumos (“Si es de *Harrods*... se distingue” rezaba la publicidad de la tienda, Goldar, 1980: 42; mientras la Mondiale era “El palacio del buen vestir”, *ibid*, p. 52), ya que le permitía eludir el interior doméstico, conocer el espacio público moderno materializado en las grandes tiendas y disfrutar soñar ser como Lolita Torres. Ese interior doméstico permanecía como obligado en el caso de la ropa, que confeccionaba ella misma, recurso habitual entre las mujeres de clases populares que no contaban con el poder adquisitivo (elevado) que implicaba la adquisición de ropa

⁶⁹ De todos modos, desde fines de la década del veinte existía la radio para el automóvil, y en los años treinta se encendía en fábricas, negocios y talleres. Sin embargo, y en este sentido, la radio seguía siendo la cotidianidad, con ciertos elementos excepcionales, ejemplificados en la salida a la calle que por medio de altavoces hacía durante los veranos, en los balnearios marplatenses, o en los carnavales (Gallo, 2001). Los portátiles resultaban tan escasos, según el autor, por el peso relativo que el transistor permitió modificar con su llegada hacia fines de los años cuarenta. Mientras, el cine involucraba la excepcionalidad.

⁷⁰ Para Ojeda Gil (1998), en el Sol de Mayo a principios de los cuarenta la entrada de cine para chicos costaba apenas veinte centavos.

hecha.⁷¹ Su oficio, además, de costurera fina, le permitía en este punto “estar a la moda”. Su preocupación por el arreglo personal se extiende hasta al presente de la entrevista, en la que la veo coqueta, pintados los labios con un *rouge* de tonalidad fucsia, el pelo cortado y peinado de manera perfecta, con un teñido castaño claro que le tapa las canas y unas blusas llenas de volados (a lo María Duval).

Lolita Torres es una referencia extendida entre mis entrevistadas. Pero también Mirtha Legrand, Mecha Ortiz, Zully Moreno, como protagonistas de películas, son asimismo protagonistas de fenómenos asociados a la condición de estrellas:⁷² ser modelos o referencias de la moda de la ropa, del corte de pelo, e incluso de un estilo corporal.

En este sentido dice Mazziotti que

a pesar de que se trata de modelos inalcanzables, las estrellas operan como fuente de inspiración. Al mostrarse, inician a las espectadoras en el arte de la seducción. Enseñan no sólo el estilo de ropa que se usa, sino cómo moverse, cómo utilizar el cuerpo, los accesorios, la manera más adecuada de llevar un vestido, de pintarse. Con ellas aprendieron a colocarse un sombrero de la forma más favorecedora, a maquillarse. Se practicaron bailes, formas de reír y de sonreír, de fumar. En

⁷¹ La ropa hecha fue primero importada y en la década de 1910 se fue afianzando lentamente la producción nacional. Esta ropa fue producida por talles, algo propio del trabajo industrial, que así abarataba los costos y masificaba la producción. De este modo quedaba señalado por medio del consumo la posición de clase. Las clases altas y medias acomodadas usaron ropa importada, especialmente francesa, y también fueron clientas de las casas de alta costuras, semejantes a sus pares parisinas, y muchas veces comisionistas de éstas, especialmente durante la Primera Guerra Mundial. Las clases medias compraron ropa hecha de diseño estandarizado y acudieron a modistas y sastres, infaltables en los barrios. Y en la base de la estratificación social, las clases populares confeccionaron su propia ropa o fueron clientas de las casas de ropa de trabajo.

⁷² Producto de la “relación mutuamente implicada entre ley de mercado y modelización” (Arfuch, 2002:119). Sobre las estrellas, Dyer (1990) señala que permitían proyectarse al espectador subjetivamente en la medida en que constituían una fantasía (utópica, porque nunca se realizaba). Lo que indica asimismo el lugar que adquiere dentro de la producción del sonoro industrial las películas que narran las trayectorias de las aspirantes a estrellas. Las estrellas del cine argentino fueron en ciertos casos modeladas a imagen y semejanza de las norteamericanas. Mecha Ortiz, por ejemplo, imitaba a Greta Garbo porque su imagen de estrella fue construida en base a su parecido físico (Mazziotti, 2001).

relación con los sentimientos, mostraron cómo sufrir, renunciar al amor, llorar. O la contracara: enseñan a fingir amor, a expresar lo que les conviene y no lo que sienten.

En los treinta, las imágenes cinematográficas no influían en la forma de vestirse de sus consumidoras porque, según Saulquin (1989), les resultaban inalcanzables los vestuarios de las estrellas. Las influencias las recibieron de la clase alta, y como imitación de la moda de revistas como *El Hogar* y *Atlántida*. Fue recién en la década de los cuarenta, con el traslado del epicentro de la moda de París a los estudios de Hollywood, que la industria cinematográfica empezó a dictar la moda femenina (Belluscio, 1999) y más tarde lo hizo la cinematografía local, ya que las revistas acusaban la falta de refinamiento de las actrices argentinas frente a las estadounidenses (Sarlo, 2003).

Durante los cuarenta, la moda estuvo influenciada por el militarismo de la época, por lo que los trajes de las mujeres pasaron a estar en la gama del azul, el negro o el gris. Los sacos eran de hombreras anchas y estaban acompañados por polleras rectas o tableadas, que fueron acortando su largo. Los vestidos, pieza clave del vestuario (Mazziotti, 2001), tenían polleras amplias, con escotes pequeños y mangas pegadas. Se usaban transparencias, por lo que telas como el tul y la organza eran muy utilizadas. Estos eran los famosos trajes de *soirée*, que usaban las estrellas de cine y que eran la aspiración (aunque no necesariamente la realidad) de las mujeres que conformaron el público del cine.

El vestido imponía una educación de las maneras (Elías, 1993) y su misma confección involucraba un estallido de los sentidos abonado por brillos de *chiffones*, suavidades de sedas, y frufús de tules. Las telas transparentes, a su vez, permitían insinuar las formas del cuerpo y aparentar una desnudez que no era tal. Los abrigos de piel, a la par de contribuir a esta pluralidad de sensaciones, connotaban éxito y poder, al igual que lo hicieron los terciopelos (Mazziotti, 2001). Las carteras pequeñas, los guantes y los sombreros completaban el vestuario. Y asimismo se usaban turbantes impuestos por Carmen Miranda (Saulquin, 1989), casquitos impuestos por Marlene

Dietrich, mantillas, chales. La cabellera, siempre ondulada, formaba parte del arreglo personal.⁷³

En los cincuenta, el traje de calle era el *tailleur* (imitación Eva Perón), generalmente de gabardina de lana, con pollera recta y en colores apagados como el beige, el verde oliva o el gris plomo, acompañado de una camisa blanca bordada. Completaban el vestuario, los sombreritos de fieltro con cintas de adorno y las carteras y los zapatos de cuero (Goldar, 1980).

La moda tenía entonces una influencia del mercado y la industria cultural internacional y aparecía en revistas como *El Hogar*, *Para Ti*, *Caras y Caretas* y *Argentina*. Pero además, hacia fines de los cuarenta empezaron a imponerse figuras cinematográficas internacionales y nacionales (Elina Colomer o Laura Hidalgo y el jabón Lux, Goldar, 1980) para publicidad (Traversa, 1997), que produjeron un modelado del cuerpo y la vestimenta no sólo en términos estéticos sino también a través del higienismo y los primados de la vida sana

Estos anticipan o acompañan cambios en la cultura femenina de las capas medias: señoras que fuman y se recomiendan unas a otras pastas que eliminan las manchas en los dientes; mujeres jóvenes y aspecto “respetable” sentadas a la mesa de una confitería que exhibe vasos y enseres adecuados para el copetín; las fajas dejan su lugar a los corpiños e, incluso, algunos productos prometen hacer innecesaria esa prenda. La vida al aire libre y los deportes comienzan a proporcionar sus imágenes a la publicidad (Sarlo, 1988: 22-23).

Se presenta un estilo adaptado al gusto local en los diseños de Paco Jamandreu en revistas como *Mundo Argentino*, *Selecto* y *El Hogar*, modisto que vestía a estrellas del teatro y a Eva Perón.⁷⁴ Asimismo, aparecían comentarios en artículos acerca de la estética de las estrellas, como los de Amparo Mom en *Contra* desde principios de la década del treinta.

⁷³ Lo que hoy en día se traduce en mis entrevistadas bajo la forma de un peinado de peluquería tratado cuidadosamente para que dure, en ocasiones, toda la semana, lo que involucra el uso de la redecilla para dormir.

⁷⁴ Que además era vestida por Luis D'Agostino, Henriette, Paula Naletoff y las casas internacionales Dior y Fath (Saulquin, 1989).

Para Bordo: “El agarre de la cultura sobre el cuerpo es un hecho constante e íntimo de la vida cotidiana” (2001: 36). Este agarre no sólo impuso una forma y una estética corporal, sino asimismo un sistema de valores, vinculados con el cuidado del cuerpo. En el cine, la moda de las estrellas fue la manera en que se tradujeron las aspiraciones a la distinción corporal (que por eso mismo incluía la moralidad) de las consumidoras. De allí que los tacos de Lolita Torres (como en “Ritmo, sal y pimienta”, 1950), los trajecitos enterizos de pantalón de Mecha Ortiz (como el que lleva en “Camino del infierno”, 1945) o los vestidos de organza de Mirtha Legrand (como en “Los martes, orquídeas”, 1941) hayan sido la aspiración de muchas de las consumidoras cinematográficas y el modo en que ellas mismas se ponían sobre el cuerpo (pero también lo hacían cuerpo) al sistema de valores que representaban.

Lita también es coqueta, y por eso no me dice cuándo nació, aunque sé de manera indirecta que tiene más de 80 años, de los cuales trascurrió más de treinta como maestra de escuela primaria y luego directora. Y éste es todo un dato, empezando por lo estético, para apreciarla: usa mucha pintura, especialmente en los ojos, *rouge*, y un peinado de peluquería, con mucho *spray*. También la huelo con ese producto y otros: Lita lleva un perfume que persiste en el ambiente y que es una mezcla de ese *spray* de pelo, cosméticos, colonia y talco. Y una higiene a la antigua que se basa en el lavado corporal.

En Lita, la figura de la estrella se expresa bajo la forma de aspiración: “Yo lo que quería era venir a vivir acá [Buenos Aires]” dice con media sonrisa cómplice y voz afectada y algo engolada, en una entonación expresiva (Bajtín, 1982)⁷⁵ que la hace aparecer aristocrática. Su aspiración se inició a los 13 años, más o menos, cuando en General Acha, donde fue a vivir con su tío juez, recortaban con una vecinita de su edad las revistas del espectáculo con sus actores favoritos, lo que señala el papel de los consumos en la elaboración y formulación de las expectativas sociales. Por esa aspiración estudió por correspondencia, ya que en la zona rural donde vivía no había modo de tomar lecciones presenciales.

⁷⁵ “Uno de los recursos expresivos de la actitud emotiva y valoradora del hablante con respecto al objeto de su discurso es la entonación expresiva que aparece con claridad en la interpretación oral” (Bajtín, 1982: 275). “La entonación (...) siempre está dirigida al contexto” (p. 282). Por tanto es capaz de revelar los significados atribuidos al tema de la interacción dialógica.

De este modo el cine se repliega sobre sí mismo y se vuelve, él mismo, meta: la forma en que se aspira a un reconocimiento social y el modo en que se materializa una (idea de) movilidad social. La forma que adquiere la aspiración a la movilidad social vehiculizada por el consumo de un dispositivo tecnológico. Lita expresa bien esa función cultural porque la extremiza: “Yo quería ser artista de cine”.

Y si no se puede ser ellas, se puede como ellas: es por eso que Antonia me pudo contar que su hermana se llamó Nora debido al personaje principal de “Casa de muñecas” (1943), adaptación cinematográfica de la novela de Ibsen. Antonia y Nora, a su vez, puestas a hablar de las películas “de esa época”, exigen a su memoria, como lo hicieron todas las mujeres entrevistadas.

Buena clave de esta deriva está en el saber. Examinemos una vida: apra Paca el saber fue tan fundamental que ella quería que sus hijos estudiaran. El papá de Paca era republicano y había sido fusilado por las tropas franquistas durante la Guerra Civil. El papá de Paca participaba de los mandatos educativos de la ilustración, por tanto el estudio era importante en la educación de los hijos. Lo mismo pesa en Paca pero con una escolaridad no cumplida. Por eso ella decía que sus hijos podían hacer cualquier cosa, pero ella quería que estudiaran. Ella había intentado hacerlo, para telefonista, pero como tenía brazos cortos no lo logró. Su trabajo terminó siendo el de obrera no calificada en una fábrica de envases. Su idea del saber es la marcación de la distancia que hay entre la regla y la falta: así explica a su suegra “que como era analfabeta, no sabía decir las cosas”.

El saber en muchas de estas mujeres era parte de la carencia. Por eso hablar de cine fue un patrimonio explotado en la conversación, porque además involucraba todas las formas de “ser modernas” bajo las que las mujeres se enunciaban: la frecuentación del espacio urbano, la moda, y los chimentos de artistas, para lo que las revistas se encargaron del *star system* (Maranghello, 2000b).⁷⁶

⁷⁶ En la realización de un relato de vida de una mujer migrante interna empleada como personal doméstico en la ciudad de Buenos Aires, Gurevich (2009) usó revistas de la época con la finalidad de “desplazar la ‘angustia’ a causa de no recordar” (p. 5)

Una vez que comenzó a ver las entrevistas, Carmen comenzó a comentar sobre las notas y fotos de un modo más espontáneo que cuando hacía un esfuerzo más evidente por recordar datos sobre las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta (p. 20).

Gurevich destaca

Esa expresividad, esos gestos y risas que Carmen expresaba a la hora de ver y recordar “chimentos”, esa sensación de emoción que expresaba al recordar datos de la época y de sus propios consumos culturales (ibid).

Y asimismo señala que en su primeros contactos la entrevistada había afirmado que “ya me iba a poner a ver películas de antes” para paliar la “preocupación” (p. 10) que le provocaban las entrevistas.

Capítulo III. Las mujeres

La mujer en la historia argentina

A fines del siglo XIX, según Masiello (1992), la esfera pública se redefinió en función del inicio de la modernización. Esta esfera pública se volvió más elástica porque abandonó la exclusividad de la burguesía, permitiendo asimismo la entrada a las preocupaciones de las masas que empezaban a gestarse. En esa redefinición, además, la domesticidad de la mujer ingresó como tema de debate y “los compromisos de la vida cotidiana –concepto que incluye una actividad marcada por el género- empezaron a incidir en la organización de la esfera pública” (*op. cit.*: 117).

Sin embargo, lo interesante es que tanto la ubicación original como la revisión se realizaron en base a la cuestión maternal (Nari, 2000a y b, Barrancos, 2002; Malosetti Costa, 2000; Hernández, 2000; Zink, 2000): “El enorme valor acordado a la figura de la madre habla a las claras de la maniobra compensatoria que se ofrece a la devaluada condición femenina” (Barrancos, 2002: 10).

Por otro lado, la figura de la madre fue un elemento relevante en las culturas europeas de la que provenía la inmigración masiva que en dos oleadas sucesivas llegó a Argentina, de tal modo que los inmigrantes contribuyeron a alimentar ese imaginario maternal (Lobato, 1995).

La aparente unicidad de la reivindicación de la función maternal de las mujeres debe ser matizada, ya que por debajo de esta uniformidad lo que se observan son diferencias en las argumentaciones y las razones otorgadas por los diversos grupos⁷⁷ (Nari, 2000a),

⁷⁷ Entre los institucionalizados, se cuentan diversos tipos de asociaciones y creaciones. En el 1900 se fundó el Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina, que en 1903 tendría una Biblioteca encargada de impulsar la cultura femenina. En 1902 se asociaron las Mujeres Universitarias. En 1905 se creó el Centro Feminista Juana Manuela Gorriti. En 1909, Julieta Lanteri fundó la Liga Nacional de Mujeres Librepensadoras y María Abella de Ramírez se hizo cargo de la Liga Feminista Nacional. También se fundó el Centro de Universitarias Argentinas. En 1911, nuevamente Julieta Lanteri fundó la Liga Pro Derechos de la Mujer y del Niño. En 1918, el Partido Feminista Nacional, organizado por Julieta Lanteri y Centro Unión Feminista Nacional. La Unión Feminista Nacional, en la que participaba Alicia Moreau de Justo, se fundó en 1918. En 1919, la Asociación Pro Derechos de la Mujer. En 1920 se organizó el Comité Pro-

que dieron lugar a disputas, no sólo entre diferentes posiciones de grupos de mujeres sino entre mujeres y varones al interior de una misma posición política. Sin embargo, todas las posiciones coincidieron en una nueva imagen de la madre: “nodriza, cariñosa, altruista y siempre unida a su hijo por un cordón” (Nari, 2000a: 201), y en que ‘la cuestión maternal’ era el elemento clave de la politización de un discurso sobre las mujeres. Las discusiones se produjeron en relación a los hijos y el ejercicio de la maternidad, y también en torno al ejercicio de la sexualidad, la familia y el trabajo femenino.

Entre los anarco-comunistas de fines del siglo XIX, las reivindicaciones femeninas fueron poco aceptadas y esto implicó disputas al interior de las agrupaciones entre las posturas de varones y mujeres. Las mujeres de esta posición fueron partidarias del amor y la unión libre (Barrancos, 1990), ya que “el casamiento era visto como otro yugo” (Gálvez, 2001: 161), pero esta práctica debía hacerse dentro de una estricta conducta moral que evitara, sobre todo a las jóvenes, la caída en la prostitución. También estuvieron a favor de la maternidad en soltería, y de acuerdo con el trabajo femenino mientras la mujer casada no tuviera que dejar el hogar por la fábrica y, menos aún, debiera abandonar a los hijos.

Entre las feministas y socialistas la preocupación por la prostitución estuvo asimismo muy extendida. Coincidían en la reivindicación de los derechos civiles femeninos,⁷⁸ en la aspiración a la igualdad de remuneración por el mismo trabajo con los varones y en reivindicar las aspiraciones profesionales femeninas (no es casual que en estas filas

sufragio Femenino, de la mano de Alicia Moreau de Justo. En 1921, el Club Argentino de Mujeres, organizado por Elvira Rawson de Dellepiane. Más tarde, también de la mano de Moreau de Justo, el Comité Pro Sufragio de Mujeres Socialistas y la Unión de Mujeres Argentinas. También en los años veinte estaba la Liga de Amparo Jurídico a la Mujer, liderada por María Luisa Álvarez de Toledo, de corte más conservador. Asimismo, el Comité Argentino Pro Voto de las Mujeres se convirtió en 1932 en la Asociación Argentina Pro Sufragio Femenino.

⁷⁸ La Ley de derechos civiles femeninos (11357) fue sancionada en 1926. Por esta ley, la mujer adquirió un estatuto legal semejante al varón adulto (podía heredar, firmar contratos, disponer del dinero que ganaba, ejercer la patria potestad, etc.; Giordano, 2003). Hasta entonces las mujeres eran consideradas como menores de edad. Pero si esta ley implicó la eliminación de las trabas legales, no modificó sino paulatinamente el uso social.

hayan militado las primeras médicas: Alicia Moreau -socialista-, Julieta Lanteri y Alicia Rawson –feministas-) ⁷⁹ y el derecho a trabajar de las mujeres.

Para las feministas, la maternidad fue el tópico de una revisión de las funciones femeninas. Sin abandonar la idea de que éste era un destino biológico de la mujer, lo convirtieron en función social y en posición política y lo reconstruyeron, tratando de desarticularlo como fuente de opresión femenina. En este grupo también se encuentra la idea de que la maternidad era la experiencia compartida de todas las mujeres, sin importar su origen social o posición política, por lo que se planteaba como punto de solidaridad (Nari, 2000).

Las disidencias se produjeron en torno a la reivindicación de los derechos políticos de las mujeres, especialmente el derecho al voto. En este punto, tanto socialistas como anarquistas querían evitar participar del sistema político, en tanto concebían que esta participación era una forma de legitimación del *status quo*. Pero en lo que todos los sectores coincidían era en la importancia de la mujer en el hogar en función de la crianza de los hijos. Incluso, en este punto, las mujeres anarquistas compartían el posicionamiento con socialistas y feministas, pero también con sectores de mujeres universitarias pertenecientes a la burguesía profesional y de mujeres de la alta sociedad nucleadas en la Sociedad de Beneficencia. Esta postura tenía como correlato el hecho de que, hasta 1930, pocas de las fábricas con personal femenino contaban con guarderías o salas cuna destinadas al amamantamiento.

Los temas que preocupaban a las agrupaciones de mujeres, de diversas posiciones, fueron discutidos desde principios de siglo y se materializaron en las charlas y sesiones producidas en virtud de las celebraciones del Centenario, tanto en el Primer Congreso

⁷⁹ En la misma línea de defensa y reivindicación del papel doméstico de la mujer, Cecilia Grierson junto con Ernestina López de Nelson crearon, en los años veinte,

el primer curso de Ciencias Domésticas en el Liceo de Señoritas N° 1; ambas estaban convencidas –como tantas reformistas, al cabo- de que era fundamental agregar valor al desempeño de la mujer en el hogar a través de un conocimiento integral que iba desde los cuidados personales, hasta los primeros auxilios y la puericultura (Barrancos, 2002: 42).

Con las mismas intenciones, más tarde en la misma década, Grierson quiso crear la formación en Ciencias Domésticas en instituciones secundarias.

Patriótico de Señoras (1910), organizado por el Consejo Nacional de Mujeres, y en tanto continuación del rol desempeñado por las mujeres patricias de la Independencia; como en el Primer Congreso Femenino Internacional (también en 1910), de la Asociación Universitarias Argentinas. Si bien entre ambos se presentaron diferencias notables (entre la que se destaca el hecho de que las primeras se centraban en las contribuciones de las mujeres a la nación y las segundas en la carestía de derechos públicos y privados de las mujeres), las discusiones en ambos ámbitos se vieron unidas especialmente por la voluntad de cuidar a las mujeres en la maternidad, por su valor y en su trabajo. Asimismo, en la década del veinte se realizó el III Congreso Femenino Internacional (1928), en cuyas sesiones volvieron a aparecer cuestiones relativas a la maternidad, pero ya unidas a visiones más problematizadoras, que “se abrían a nuevas consideraciones, sujetos y condiciones de existencia” (Barrancos, 2002: 83). Pese a esto, entre las feministas de la década del veinte y el treinta,

se subraya el valor primordial y constitutivo de las funciones domésticas ante el cual los otros valores, si producen la ceremonia del reconocimiento, constituyen el contrapunto para que el primero fulgure (*op. cit.*: 104).

Lo interesante de la reivindicación de la función maternal es que, en base a ésta, las mujeres reformistas, anarquistas, socialistas y feministas iniciaron discusiones públicas tendientes a las reivindicaciones de derechos femeninos. Las disidencias se encontraban en torno al tema del divorcio, el aborto y, en menor medida, en relación a la adquisición de derechos civiles, entre los grupos de extracción católica y de ciertos sectores de la alta sociedad.

Por otro lado, existió un modelo hegemónico de maternidad, representado especialmente por el discurso médico (Nari, 1996) de estirpe positivista, que se consolidó en buena medida por medio del higienismo, cuya difusión estuvo ligada a regular el proceso de modernización, en lo concerniente al crecimiento del aparato productivo y de la fuerza de trabajo (di Liscia, 1994a).⁸⁰ Ese discurso concibió a la

⁸⁰ No en vano, tal como lo señala Lobato (1995), positivistas argentinos como Ramos Mejía, Bunge o Ingenieros, presentan en sus textos hoy considerados clásicos cuestiones comunes relativas a la domesticidad y la maternidad de las mujeres. Al igual que en torno a cuestiones eugenésicas. Recordemos asimismo la influencia del positivismo en el conjunto de las ciencias en general, y en la medicina en particular.

mujer como alguien a quien se debía proteger, dominada por las emociones y cuya función social estaba en su destino biológico, la maternidad (Fernández, 1986).⁸¹ En lo tocante a la relación con los hijos, éste fue el discurso que se impuso y se naturalizó: el amor de madre a hijos era desde todo punto de vista natural (Nari, 2000a).

La década del treinta resultó revitalizadora de la discusión social acerca de lo femenino en tanto maternal en función de la importante incorporación de las mujeres al mercado laboral. Esta incorporación, se pensaba desde diversos sectores sociales, atentaba contra la función social básica de las mujeres, la maternidad (Zink, 2000), y contra la institución básica de la sociedad, la familia. Hacia fines de la década, empezaron a moderarse tanto las actitudes de las mujeres como las de la sociedad con respecto a ellas en lo que concierne a su destino maternal y empezaron a gestarse imágenes e ideas más modernas de los roles femeninos.

Ya entrada la década de los cuarenta, la figura de Eva Perón también propiciaría la colocación de la mujer en el espacio público a partir de su rol doméstico por excelencia vinculado a la reproducción de la vida. Fue éste, de hecho, el argumento por medio del cual se obtuvo en 1947 el sufragio femenino.⁸² Y fue el modo de referenciación que Evita privilegió en los discursos dirigidos a las mujeres. Esta apelación se constituyó como continuación de la propuesta por el propio Perón, que ya en 1945, liberado de su prisión en la Isla Martín García, le diría a los concurrentes a la Plaza de Mayo: “Quisiera estrecharlos sobre mi corazón como lo haría con mi madre” (Gálvez, 2001: 209), frase con la que se establecía la jerarquía patriarcal como fundamento, concibiendo al varón como protector y a la mujer como protegida (y, de paso, enunciando el vínculo varón/mujer en su punto máximo de desertización). A su vez, la pareja presidencial resultaba modélica con respecto al conjunto de la sociedad, por lo que las mujeres debían responder a la autoridad masculina, tal cual lo hacía Evita con Perón. De allí que las unidades básicas del Partido Peronista Femenino (creado en 1949), en tanto lugar de sociabilidad femenina, se presentaran como continuación del

⁸¹ Como bien lo señala Fernández, esa imagen se perfila desde el siglo XVI, se consagra en el siglo XVIII y se continúa en los siguientes. Lo que se modifica en la Modernidad es la concepción acerca de la maternidad, que deja de ser instrumental, destinada a dar herederos, y pasa a ser afectiva (di Liscia, 1994a).

⁸² El sufragio femenino se basaba en una “doctrina del maternalismo ciudadano, presente también en otros gobiernos latinoamericanos como el de Cárdenas, Vargas, Gaitán, etc.” (di Liscia, 2000: 50).

hogar y lugar de disciplinamiento político de las mujeres, lo que permitiría moralizar con virtudes femeninas (entre las que se contaban el amor y el sacrificio) a la vida política de la nación (Zink, 2000). De tal modo, durante el peronismo, la imagen de mujer-madre se constituyó en cadena significativa con las ideas de familia y nación.

La grandeza de la nación se veía unida, además, al buen funcionamiento del estado, por lo que éste puso en marcha una multitud de políticas destinadas a la población. Entre éstas, destacaron las políticas sanitarias tendientes a “aumentar la población y mejorar su salud” (di Liscia, 2000: 41), encontrando un lugar privilegiado, para garantizar estos objetivos, el cuidado de la maternidad. Este cuidado permitía: educar a las madres, formar al personal encargado de la maternidad, organizar los programas de promoción y protección, y establecer una legislación. En este marco, se produjeron multitud de propagandas destinadas a la población femenina, por lo que gran parte de las representaciones que las mujeres recibieron del estado (desde folletos explicativos hasta intervenciones del personal de la salud pública, por ejemplo) estuvieron articuladas en base a una imagen maternal. La maternidad cambió de estatus por este mismo proceso: pasó de ser un saber propiamente femenino a constituirse en un saber científico-médico, y éste a su vez formó parte de las estrategias centrales del estado en relación a un ideal eugenésico.⁸³

Por último, éstas son las razones por las cuales el golpe de estado de 16 de septiembre de 1955 no sólo significó un quiebre del orden político vigente sino también de un orden social y hasta de un orden imaginario.

Mujeres en el cine

Con respecto a la representación de las mujeres en el cine sonoro industrial, el primer dato elocuente resulta de la revisión sumaria de los títulos. Solamente teniendo en cuenta aquellos que contienen el sintagma mujer(es) o madre(s) en sus nombres, aquellas que refieren a las relaciones vinculares con varones, y aquellas cuyos títulos refieren a mujeres, las películas suman un total de 176 (lo que constituye el 20% de la producción total del período), repartiéndose del siguiente modo:

⁸³ El Plan Analítico de Salud (1947) del estado peronista definía la maternidad como “Maternidad Integral” (di Liscia, 2000). Estas iniciativas del estado peronista no deben leerse como excepcionales sino como la participación en una tendencia de época de los estados occidentales.

De mujer(es):

- “Busco un marido para mi mujer” 1938 “Mujeres que trabajan”, 1938
“Medio millón por una mujer”, 1939 “Doce mujeres”, 1939
“Campeón por una mujer”, 1939 “La mujer y el jockey”, 1939
“Una mujer de la calle”, 1939 “¿Dónde está tu mujer?”, 1940
“Su nombre es mujer”, 1940 “La mujer del zapatero”, 1941
“La mujer y la selva”, 1941 “Yo conocí a esa mujer”, 1941
“Cándida, la mujer del año”, 1943 “Siete mujeres”, 1944
“Una mujer sin importancia”, 1944
“24 horas en la vida de una mujer”, 1944
“Albergue de mujeres”, 1946 “Historia de una mala mujer”, 1947
“La vida de una mujer”, 1947 “Una mujer sin cabeza”, 1947
“Mujeres que bailan”, 1949
“El extraño caso de la mujer asesinada”, 1949
“Mi mujer está loca”, 1951 “Mujeres en sombra”, 1951
“Cosas de mujer”, 1951 “Cuidado con las mujeres”, 1951”
“La mujer del león”, 1951 “La mujer de las camelias”, 1952
“Mujeres casadas”, 1953 “La mujer desnuda”, 1955

De madre(s):

- “Madreselva”, 1938 “Mamá Gloria”, 1941
“Pacha mama (tierra madre)”, 1944 “Pobre mi madre querida”, 1947
“Hoy cumple años mamá”, 1948 “Madre Alegría”, 1950
“Honrarás a tu madre”, 1952

De vínculos varón/mujer:

- “Mi suegra es una fiera”, 1938 “La hija del viejito guardafaro”, 1939
“Los ojazos de mi negra”, 1940 “Una novia en apuros”, 1941
“Papá tiene novia”, 1941 “Joven, viuda y estanciero”, 1941
“El mejor papá del mundo”, 1941 “La hija del ministro”, 1942
“Su hermana menor”, 1943 “Los hombres las prefieren viudas”, 1943
“La pequeña señora de Pérez”, 1943 “Su esposa diurna”, 1943
“Mi novia es un fantasma”, 1944 “Las seis suegras de Barba Azul”, 1945

“La señora de Pérez se divorcia”, 1945	“La tía de Carlos”, 1946
“Un marido ideal”, 1946	“Novio, marido y amante”, 1947
“El hombre que amé”, 1947	“La novia de la marina”, 1948
“Al marido hay que seguirlo”, 1948	“Maridos modernos”, 1948
“De padre desconocido”, 1949	“Una viuda casi alegre”, 1950
“Esposa último modelo”, 1950	“Cuando besa mi marido”, 1950
“¡Qué hermanita!”, 1950	“El mucamo de la niña”, 1951
“Marido de ocasión”, 1952	“La tía de Carlitos”, 1952
“Suegra último modelo”, 1953	“Mi viudo y yo”, 1954
“Un novio para Laura”, 1954	“Mi marido y mi novio”, 1955
“Mi marido hoy duerme en casa”, 1955	“Los maridos de mamá”, 1955

Otros que refieren a mujeres:

La muchacha del circo, 1937	“La rubia del camino”, 1938
“La que no perdonó”, 1938	“La chismosa”, 1938
“El canillita y la dama”, 1938	“Nativa”, 1939
“Muchachas que estudian”, 1939	“Margarita, Armando y su padre”, 1939
“La modelo y la estrella”, 1939	“La modelo de la calle Florida”, 1939
“La cieguita de la Avenida Alvear”, 1939	
“Intrusa”, 1939	“El misterio de la dama gris”, 1939
“Cándida”, 1939	“Caprichosa y millonaria”, 1939
“Novios para las muchachas”, 1940	“Los celos de Cándida”, 1940
“Isabelita”, 1940	“Hay que educar a Niní”, 1940
“Galleguita”, 1940	“Dama de compañía”, 1940
“Yo quiero ser bataclana”, 1940	“Si yo fuera rica”, 1941
“Peluchería de señoras”, 1941	“Orquesta de señoritas”, 1941
“Cándida millonaria”, 1941	“La novia de primavera”, 1942
“La novia de los forasteros”, 1942	“La maestra de los obreros”, 1942
“La mentirosa”, 1942	
“Elvira Fernández, vendedora de tienda”, 1942	
“Stella”, 1943	“Safo, historia de una pasión”, 1943
“El sillón y la gran duquesa”, 1943	“Casa de muñecas”, 1943
“Carmen”, 1943	“Nuestra Natacha”, 1944
“Madame Sans Géné”, 1944	“La casta Susana”, 1944

“Hay que casar a Paulina”, 1944
 “María Celeste”, 1945
 “La pródiga”, 1945
 “La amada inmóvil”, 1945
 “Mosquita muerta”, 1946
 “Lauracha”, 1946
 “Cristina”, 1946
 “Madame Bovary”, 1947
 “La gata”. 1947
 “La caraba”, 1947
 “El pecado de Julia”, 1947
 “La rubia Mireya”, 1948
 “La dama del collar”, 1948
 “Filomena Marturano”, 1949
 “Valentina”, 1950
 “Mary tuvo la culpa”, 1950
 “La doctora castañuelas”, 1950
 “Arrabalera”, 1950
 “La pícaro Cenicienta”, 1951
 “La de los ojos color del tiempo”, 1951
 “Stella Maris”, 1952
 “La niña del gato”, 1952
 “Bárbara atómica”, 1952
 “Romeo y Julita”, 1953
 “La mejor del colegio”, 1953
 “Casada y señorita”, 1953
 “La Quintrala”, 1954
 “Marta Ferrari”, 1955
 “La sombra de Safo”, 1955
 “La Morocha”, 1955
 “La dama del millón”, 1955
 “Escuela de sirenas y tiburones”, 1955
 “Santa Cándida”, 1945
 “Llegó la niña Ramona”, 1945
 “La dama duende”, 1945
 “Rosa de América”, 1946
 “María Rosa”, 1946
 “La maja de los cantares”, 1946
 “María de los Ángeles”, 1947
 “Lucrecia Borgia”, 1947
 “La copla de la Dolores”, 1947
 “Estrellita”, 1947
 “Porteña de corazón”, 1948
 “La otra y yo”, 1948
 “La doctora quiere tangos”, 1949
 “Cinco grandes y una chica”, 1949
 “Nacha Regules”, 1950
 “La vendedora de fantasías”, 1950
 “El otro yo de Marcela”, 1950
 “Pochocho, Pichuca y yo”, 1951
 “La indeseable”, 1951
 “Especialista en señoras”, 1951
 “La Parda Flora”, 1952
 “La niña de fuego”, 1952
 “Acorralada”, 1952
 “María Magdalena”, 1953
 “La dama del mar”, 1953
 “La tigra”, 1954
 “Pecadora”, 1955
 “Marianela”, 1955
 “La simuladora”, 1955
 “La delatora”, 1955
 “Graciela”, 1955
 “Catita es una dama”, 1955

Estereotipos

Debido a las propias características del dispositivo, al modo en que recuperó matrices culturales populares para convertirlas en formatos industriales, y a la forma en que se constituyó en un cine de género, este cine puso en escena una serie de estereotipos femeninos. Si todo texto es polisémico por definición, en tanto resultado de un proceso de recepción, y

Los lectores en realidad experimentarán respuestas múltiples a la misma imagen o ícono. (...) concentrarse *solamente* en las interpretaciones múltiples es perderse efectos importantes de la activación cotidiana de representaciones de la cultura de masas de la masculinidad, la feminidad, la belleza y el éxito (Bordo, 2001:49, cursiva en el original).

De allí que sea pertinente preguntarse por los estereotipos presentes en la cinematografía trabajada, en tanto estos funcionan como imágenes universales, construidas a través de un proceso de homogeneización, en tanto borramiento de las diferencias, y de normalización, a partir del establecimiento de modelos que resultan espejos donde mirarse para los receptores. Los estereotipos constituyen por eso mismo uno de los modos en que se materializan las lecturas dominantes del mundo (para usar un término de Stuart Hall, 1984) y su función social por excelencia es la de regulación.

Como vimos, la biología como destino femenino fue el centro de los discursos sociales sobre las mujeres y constituyó el tema de su discusión pública. La cinematografía producida por el sonoro industrial no estuvo ajena a este conjunto de sentidos: en consonancia con el modo en que se conceptualizó a las mujeres en la cultura argentina, el centro articulador de las representaciones femeninas en la cinematografía del sonoro industrial fue la figura de la madre.

Las madres del cine trabajado cosecharon virtudes que las acercaron al modelo angélico, tales como la bondad y el cariño, y también un conocimiento acabado del sufrimiento y el dolor. El éxito de esas imágenes de las madres se alimentó en buena medida de la tradición cristiana que implementó soportes visuales para uso pedagógico desde la Edad Media (Martín Barbero, 1987) y se configuraron de tal modo de hacer surgir “la esencia de la especie” (Tuñón, 1998: 189).

Las madres de los (melo)dramas cinematográficos se encontraban en general solas, sin pareja, continuidad de la soledad que su figura tenía en el imaginario tanguero

(Campodónico y Gil Lozano, 2000). Por el contrario, las madres de las comedias fueron madres con problemas pero con esposos. Generalmente de posición económica acomodada, caprichosas e irracionales, entraban en vereda por medio de la puesta a punto de la autoridad masculina.

Durante el peronismo, según Valdez (1995), Tita Merello representó un paralelo con Eva Perón, como luchadora y agresiva pero también defensora del hogar y los hijos. Para Kriger (1989), los personajes de Merello no estaban dispuestos a acatar las órdenes de los varones. Esta madre dura y un tanto masculinizada es la que aparece en “Pasó en mi barrio” (1951), en donde su personaje de Dominga merece un comentario de sus clientes del almacén no sólo sobre ella sino también sobre su marido: “Tiene una mujer que ha ocupado el papel de los dos”, dicen en una charla. Un personaje que llega a enfrentarse con el jefe de la banda de ladrones donde participa su hijo, justamente para salvarlo.

La aparición cinematográfica del estereotipo de la mujer-madre permitía a su vez la puesta a punto de la moralidad:

Al haber sido feminizadas las amenazas al proceso de modernización social, parece necesario salvaguardar los valores morales a través de la exposición de aquello que se pensaba perdido, colocando a la consideración pública el virtuosismo femenino de las mujeres pobres y de las no tan pobres (...).

¿Quiénes, sino las matronas, para tomara su cargo esta tarea? En este sentido, se puede reconocer una nueva función para una vieja tradición, aquella que condensaba en la figura femenina virtudes decimonónicas emanadas de su propia constitución genérica. Si esta representación de lo femenino parecía anacrónica en la década del 30, debemos redirigir nuestra mirada a los potenciales usos que adquiere en esos años esta particular configuración, volviéndose así un elemento con plena significación en este período (Lorenzo *et. al.*, 2005: 29).

Una de las formas de elaboración de la moralidad vinculada a la modernización durante el peronismo, fue la apropiación de un espacio discursivo en disponibilidad por parte de las damas de la elite. El cine señala otro de sus modos de elaboración, no sólo a partir de 1946 sino de manera precedente, que además está vinculado no a su politización sino a su masificación.

Pero si el estereotipo de madre fue en la cinematografía del período el elemento clave para la representación de las mujeres, éste funcionó como fondo sobre el cual se

recortaron las imágenes del resto de los (estereo)tipos femeninos. Es por eso que la madre del modelo angélico aparece poco, y en cambio lo hacen profusamente todos los deslizamientos que su figura permite.

Como señalamos, la imagen de la madre abnegada provenía de la dicotomía tanguera: madre/milonguita, y conectaba con el espacio barrial (“Pobre mi madre querida”, 1947). Hacia el final de la década del treinta, el modelo de buena mujer idealizado en la madre, dio paso a una serie cultural (Ford, 1994) construida en base a la edad. Hacia 1939, según Paladino (1995), aparecieron las ingenuas. Para Mahieu (1966) este inicio se consagró como un género cinematográfico particular, las llamadas comedias blancas, que tuvo su película consagradoria en “Los martes orquídeas” (1941) de Francisco Mugica, protagonizada por Mirtha Legrand, y punto de partida de su carrera artística.

Mirtha Legrand, junto con su hermana Sylvia que no tuvo éxito artístico, y María Duval, fueron las estrellas de esta nueva figura.⁸⁴ Para Paladino (1995), el modelo de ingenua encontró su predominio hasta 1945, cuando tanto Legrand como Duval habían crecido.⁸⁵ En la segunda mitad de los cuarenta se sumó el estereotipo de la ingenua pícara, representado por Lolita Torres.

La constitución de la serie cultural con base en la edad permitió la articulación de los estereotipos en torno a las etapas de la vida: así la niña, la señorita, la novia, la esposa, la madre y la abuela se erigieron como la sucesión natural de la representación (acorde con la vida biológica, y subrayando la biología como destino).⁸⁶ En el caso de las comedias blancas, éstas narraron justamente el paso del estado de niñas a señoritas.

La niña era la de menor edad. Su escenario privilegiado fue el colegio y si resultaba la protagonista de las película, lo que se narraba justamente era su paso de niña a

⁸⁴ Sarlo (2003) también indica a Delia Garcés, pero ésta pronto se dedicaría a papeles como actriz de carácter, por lo que no acompañaría necesariamente su afirmación.

⁸⁵ Por otro lado, el recambio de actores se produjo debido al advenimiento del peronismo al gobierno, que confeccionó una lista negra de actores, actrices y directores, entre los que se incluyeron Libertad Lamarque, Francisco Petrone, Luis Saslavsky, Carlos Hugo Christensen, Ulyses Petit de Murat, Niní Marshall, Paulina Singerman, etc.

⁸⁶ La serie puede hallarse también en la prensa gráfica. Así di Liscia (1994b) identifica en un trabajo que realiza sobre dos publicaciones pampeanas (los periódicos *La Autonomía* y *La Capital* entre 1914 y 1930), la serie “Niñas, señoritas, señoras y matronas” (op. cit. P. 73).

señorita (cf. “Cuando florezca el naranjo”, 1943,⁸⁷ o “Mi amor eres tú”, 1943).⁸⁸ La diferencia entre una y otra es notable. Mientras la niña carece de las cualidades femeninas necesarias para llevar un hogar adelante (culinarias, maternas o recreativas -tales como piano, pintura, etc.-), las señoritas acceden a este estado justamente a partir de haberlas adquirido. De allí que el colegio fuera un espacio privilegiado para su representación, en tanto lugar de aprendizaje de virtudes, que además, justamente para preservar su pureza, implicaba un aislamiento con respecto al sexo opuesto.⁸⁹

A su vez, el tránsito de señorita a novia y luego esposa, privilegiadamente representadas en los palacetes estilo francés o en los edificios *art déco* con escaleras que se proyectaban desde el salón, de diseño curvo, en un entorno de líneas rectas, conllevaba la unión con un varón. De allí que saber hacer las tareas del hogar fuera imprescindible para esta unión. Por eso, también, las mujeres que no lo supieran no estarían preparadas para el paso siguiente, la cima del recorrido etario de las mujeres: la maternidad.

La película “Esposa último modelo” (1950) señala esto de manera clara, al mismo tiempo en que pone en escena cuestiones vinculadas a los nuevos tiempos, forma de conceptualizar la modernización. Ya desde el título se repone una vinculación con la producción industrial (propriadamente moderna). Pero además, la película narra en tono de comedia la historia de una señorita (representada por Mirtha Legrand) que funciona

⁸⁷ Ubicada escenográficamente en una escuela internada de señoritas, el doctor que las atiende dice de éstas: “a la edad de estas chicas no hay más que dos enfermedades serias: la melancolía y la imaginación”.

⁸⁸ Otra categoría de niña está en personajes de reparto, al igual que niños. En general funcionan como personajes ayudantes de los protagonistas. Y están presentados en los títulos haciendo mención a su papel de niños. En “Siete mujeres” (1944), por ejemplo, es presentada “la niña Perlita Nelson”.

⁸⁹ No sólo las comedias blancas, sino también las comedias brillantes y la “orientación internacional” (Maranghello, 1992: 89) aparecieron en el segundo sub-período del sonoro industrial (1940 – 1949; Mahieu, 1966), las dos primeras desde el inicio de la década mientras que lo segundo desde el segundo quinquenio. Si los años cuarenta pueden concebirse como una etapa de apogeo pero paulatina estandarización de la producción cinematográfica, esto se debe, en buena medida, al agotamiento de los elementos culturales otorgados por el tango y el periodismo al cine. De allí que buena parte de las historias del cine señalen esta etapa como de pérdida de “análisis de la realidad del país” (Maranghello, 1992: 90).

como contratipo de las expectativas sociales tradicionales, y como tipo de los nuevos tiempos, señalando a su vez el peligro que entrañan, en tanto esta señorita no está preparada para las tareas del hogar. Criada por la yaya⁹⁰ y la abuela, y siendo millonaria, se casa con un abogado al que conoce casualmente y propone administrar su fortuna (lo que señala asimismo el sentido común –patriarcal- entre contrato matrimonial y administración de bienes).

Este abogado, que gusta de mujeres preparadas en las artes del hogar, es engañado por las ancianas⁹¹ y el personal de servicio que suplen a la esposa en esas tareas. La comedia se desarrolla como una serie de enredos en torno a mentiras que finalmente se revelan, resolviéndose la trama con el aprendizaje de los quehaceres domésticos y evitando la separación de los cónyuges.

Mirtha Legrand (esposa)- Él soñó con otra mujer. Con una esposa útil, capaz de atenderlo y manejar una casa.

Oswaldo Miranda (abogado divorcista)- Comprendo. Él quiere una fregona.

ML- Tal vez para usted sea una fregona, pero para mí son mujeres maravillosas. Créame... tienen la dicha de poder ofrecerle a sus hombres todo lo que ellos quieren hecho por sus propias manos.

OM- Así le quedarán las manos.

ML- Así quisiera tenerlas yo.

OM- Bueno, usted es rica y ellas son pobres.

ML- Sí, es cierto. Pero ellas, dentro de su pobreza, son felices. Yo hoy, en cambio, con mi dinero, me siento muy desgraciada.

La culminación de la película no sólo propone que una buena esposa tiene que saber llevar adelante un hogar para satisfacer al marido, sino que eso es imprescindible si se quiere llegar a la maternidad:

ML- He descubierto un mundo que no soñaba. Un mundo tan pequeño, tan minúsculo, que puede caber entre mis dos manos cerradas. Y que a pesar de su pequeñez puede encerrar toda la felicidad.

⁹⁰ La yaya era una abuela de crianza, empleada al servicio doméstico de las familias ricas.

⁹¹ Interesante es la forma misma del engaño, ya que los modos de acreditación de sus destrezas los realizan las ancianas mostrando al marido los títulos conseguidos por Mirtha Legrand en artes hogareñas (culinarias, por ejemplo), señal de los nuevos tiempos.

Ángel Magaña (esposo)- ¿Cuál es ese mundo?

(...)

ML- Es el hogar, Alfredo, el hogar donde cabe todo lo bueno y todo lo hermoso. El hogar que puede ser un palacio o una choza. Y que no necesita del dinero ni del poder para ser rico, sino del amor.

La última escena, que incluye este diálogo, se desarrolla en la cocina, con el personaje de Mirtha Legrand sacando unos escafpines de la alacena, señal indiscutible de que el proceso de aprendizaje está concluido, la pareja plenamente constituida y la llegada del hijo, pieza clave de la constitución definitiva del hogar, en marcha.

Para Berardi (2006), la forma en que evolucionó la representación de la mujer moderna en el cine sonoro industrial incluyó una primera etapa, hacia fines de los cuarenta, principios de los cincuenta, en la que esta mujer se erigió como problema, poniendo en cuestión los valores domésticos pero finalmente reforzándolos (el descrito personaje de Mirtha Legrand en “Esposa último modelo”). La segunda etapa, durante el desarrollo de la primera mitad de los años cincuenta, en cambio, mostró directamente la integración de esta mujer moderna al orden familiar.

En la medida en que el sistema de los géneros cinematográficos se articula justamente como sistema en función de la co-dependencia de las partes, el estereotipo de la madre resulta un lugar de llegada en este cine. Y el proceso por el cual se llega, tal como explicamos más arriba, resulta narrado.

Esa fue una representación dominante (Hall, 1984), ya que como señaló Iris Young (1992) la aparición de la ideología de la feminidad doméstica fue el producto de la lógica económica del capitalismo. Siguiendo a Marx, el capitalismo para funcionar debía tener un ejército laboral de reserva que mantuviera bajos los salarios de la mano de obra e impidiera su organización sindical. Para Young, este ejército fue integrado históricamente por las mujeres. Este hecho habría sido ‘romantizado’ por la ideología burguesa, creando la ideología de la feminidad doméstica, que señalaba a la maternidad, la crianza y la esfera doméstica como propias de la mujer. Esto sólo podía ser real en el caso de las mujeres de la burguesía, por la situación económica de las familias. En el caso de las obreras: “esa ideología actuó como una fuerza poderosa en los deseos de movilidad social de la clase trabajadora” (Young, 1992:53). A su vez, la burguesía constituyó su propia imagen social moderna a través de un conjunto de dispositivos

(Armstrong, 1990, ver pag 29 y 30), tales como las fotografías, los periódicos, las novelas y el cine.

La figura de la solterona completa los estereotipos de representación de las buenas mujeres de la pequeñoburguesía, pero su posición disidente con respecto al contrato matrimonial la condena a ser personaje secundario (la actriz de reparto María Santos la personificó repetidas veces).

La representación de las mujeres en relación a la domesticidad en la cinematografía del período encuentra continuidad con otras representaciones culturales, presentes en las fotografías de la prensa de circulación nacional (*La Prensa, La Nación, La Razón, Crítica*) entre 1920 y 1930 (tal como lo señalaron Iturriza y Pelazas, 2001); en la prensa del interior del país (di Liscia, 1994); en la prensa partidaria (tal el caso de la peronista, Zink, 2000); en las novelas por entregas (Sarlo, 1985); y en la radio (Cosse, 2007; Mata, 1994).

El cine sonoro industrial contuvo también estereotipos masculinos, representados a edades diversas: en la infancia (“Escuela de campeones”, 1950); la adolescencia (“Juvenilia”, 1943) y la adultez (“Los muchachos de antes no usaban gomina”, 1937; “La barra de la esquina”, 1950). En la adultez, el estereotipo por excelencia fue el hombre de Corrientes y Esmeralda, el que “está solo y espera” como lo llamó Scalabrini (Sarlo, 1988). En torno a este hombre, ya criollo, primera generación nativa siendo sus padres inmigrantes, se desarrolló la cultura masculina basada en la lealtad a los amigos y constituida en la separación de los sexos: la cultura del porteño.

Pero en los años cuarenta, surgió un nuevo tipo de figura: la del varón casado y domado por las mujeres de la casa, cuya encarnación fue actuada singularmente por Enrique Serrano en una serie de películas: “Rigoberto” (1945), “No salgas esta noche” (1945), “Novio, marido y amante” (1947), “La locura de Don Juan” (1948), y “Un hombre solo no vale nada” (1949) (Fernández Jurado, 2000).

Colocado en un ambiente social pequeñoburgués, semejante a aquel sobre el que se despliega la serie de las mujeres decentes en los años cuarenta, parte del conflicto se construía en torno a la posesión de riquezas. En “Rigoberto”, por ejemplo, la esposa del personaje de Serrano opina que él no es un hombre como debe ser porque

Lo que se necesita en un hombre, m’hija, más que la seriedad es la fortuna. Una buena cuenta en el banco infunde respeto a cualquiera.

Al mismo tiempo, y tal como anuncia la hija de Rigoberto sobre su novio Juanito, debe ser “un perfecto inútil”, el tipo de hombre que necesita una “mujer moderna”. La emergencia de este (estereo)tipo de marido, entonces, es complementaria al despliegue de la serie femenina de mujeres decentes y constituye uno de los modos de señalamiento de los peligros de la modernización femenina.

La vejez masculina, así como la femenina, se encontraron escasamente representadas, acorde a la lógica de esta cinematografía, interesada en poner en escena la modernidad y su proceso de constitución, para lo cual el estereotipo por excelencia estuvo ubicado etariamente en la adultez, como momento biológico de la representación. Así, los “abuelitos” (Francisco Álvarez fue sin dudas su actor privilegiado) y las “abuelitas” (también privilegiadamente: Amalia Sánchez Ariño y Felisa Mary) de las películas funcionaron como personajes ayudantes de los personajes protagonistas.

En el otro extremo de la línea que partía de la decencia, el cuerpo, como lugar de dominación (Barry, 1994), fue sexualizado, constituyendo las contrafiguras de la mujer adulta decente: la prostituta.⁹² Primera indicación, entonces: las contrafiguras de la mujer decente (representada por la esposa que es madre) fueron todas mujeres adultas, o de las cuales se mostraba su proceso de pasaje a la adultez. Segunda indicación: la prostituta forma parte del conjunto de “figuras de la trasgresión femenina: la bruja, la loca, la prostituta, como expresión de lo femenino rebelde e indomado” (Buttafuoco, 1994:55) y constituye el estereotipo por excelencia de las contrafiguras femeninas, siendo el fondo (y señalando el peligro) sobre el cual se recortan las trasgresiones del resto de las contrafiguras (las de las actrices, las cantantes, las cabareteras). Tercera indicación: esa contrafigura encontraba su origen frecuentemente la razón de su existencia en la pobreza, de allí que configurara una posición de clase (popular).

Esta contrafigura constituía un elemento residual de la cultura, ya que había sido la generación del ochenta la que, por medio de sus escritores,

⁹² Que además son sujetos sociales indeseados. La relación entre la ficción realista y la realidad social cotidiana se revela en las fuentes de alimentación de los guiones cinematográficos. En el caso de “Nacha Regules” (1950), la película acerca de una prostituta se basa en la obra literaria de Manuel Gálvez (1919), quien se nutrió de datos proporcionados por Carolina Muzzilli, militante socialista interesada en los problemas del trabajo femenino, a la que conocía por un homenaje que le había hecho la revista *Nosotros* (Gálvez, 2001).

trataron la prostitución y su incidencia en la cultura moderna, pero su discurso también era un modelo para la construcción de la “alteridad” y para regular aquellas normas de comportamiento que eludían el control estatal (Masiello, 1992: 154).

A su vez, la sentimentalización de figura de la prostituta fue el producto de su conversión en objeto literario de la mano de Manuel Gálvez, quien sostenía que era necesario comprenderla a través de su psicología, lo que realizó por medio de la producción literaria: “elevada al plano literario, esta forma privilegiada de delincuencia constituye el fundamento de un nuevo tipo de discurso público sobre el dominio privado del deseo” (Masiello, 1992: 156) y señala el poder masculino al proponer su destino como la redención (por obra del amor -de un varón-) o la muerte.

Por otro lado, el despliegue de la serie de las mujeres indecentes se realizó sobre la base de la figura de la milonguita, personaje que encontraba su perdición en el tránsito por la ciudad: del barrio al centro.

En la serie de las mujeres indecentes, la cancionista constituye una posición en el límite ya que justamente su decencia está sujeta a debate. Así, en “Besos brujos” (1937), la familia del personaje de Floren Delbene no quiere que se case con el de Libertad Lamarque que es artista. Esto permite cuestionar los valores de la clase alta, a la que él pertenece.

Los cuerpos sexualizados de mujeres fueron el tema de dos películas que hicieron historia: “El ángel desnudo” (1946) y “La sombra de Safo” (1943). En “El ángel desnudo”, la protagonista representada por la actriz Olga Zubarry, va a ser obligada por un escultor a desnudarse como modelo, a cambio del perdón a la deuda de su padre. La película, que causó bastante revuelo en el momento de su estreno en el cine Ópera, habitualmente destinado a la producción norteamericana, presentaba el primer desnudo del cine argentino: una espalda descubierta que metonímicamente designaba la desnudez completa del cuerpo. Un truco visual, ya que Zubarry tenía puesta una malla color carne.

Norbert Elias (1993) señaló que, en la Edad Media, el cuerpo desnudo no suponía obscenidad. Especialmente a partir del siglo XVI, la vinculación entre desnudez, erotismo y trasgresión fue el producto de la represión que implicó lo que el autor denominó el proceso civilizatorio. Este proceso civilizatorio se basó en la paulatina puesta a punto de modos de comportarse en sociedad, que supusieron asimismo

procesos de represión corporal⁹³ y la constitución paulatina del pudor. De allí que el desnudo adquiriera otra significación cultural, ligada a lo que había que ocultar. Por esta misma razón, la aparición de los desnudos en los productos de la cultura de masas producían una conmoción social.

Pero no sólo resulta interesante la aparición cinematográfica del primer desnudo, sino también el contexto narrativo en el que aparece. La película empieza con escenas que muestran al padre de la protagonista buscando al escultor para vengarse. Y, una vez que lo encuentra, pegándole un tiro. Para aclarar la situación se inicia un *flashback*, y es allí, en la nebulosa de la rememoración, donde aparece: ¿el desnudo sólo puede mostrarse en el sonoro industrial en la imaginación? Esto mismo es lo que sucede en “La sombra de Safo” (1955).⁹⁴

En uno y otro caso, se destaca el hecho de que la desnudez femenina se materializa de manera completa bajo la forma de escultura, que no sólo conlleva la objetivación del cuerpo femenino, sino asimismo el ser un objeto para (ad)mirar en su carga de erotismo (reactualizando el régimen escópico como parte del dominio masculino), y el ser el producto del trabajo de varones vinculados al arte, espacio de expresión de las pasiones, reforzando la relación entre mujer y peligro.

En uno y otro caso, se destaca asimismo que la trama se desarrolla en el recuento del pasaje entre estados: de la inmoralidad a la moralidad (“La sombra de Safo”; De padre desconocido”, 1949) o viceversa (“El ángel desnudo”), pero siempre la trasgresión es juzgada y reprimida, porque

cualquier sugerencia de “mal comportamiento” de la mujer equivale a una amenaza al soporte fundacional de la cultura. Tradicionalmente cualquier desviación de las virtudes exigidas a las mujeres se convierte en ocasión para la pedagogía moralista

⁹³ Producto de una reforma de las maneras, excelentemente retratada y generada por el manual de Erasmo de Róterdam *De civilitate morum puerilium* (1530). La reforma de las maneras dio lugar, a su vez, a lo que Elías denominó *La sociedad cortesana* (1982), en la que tuvieron gran protagonismo tanto los salones como los tocadores (de allí la famosa, por subversiva, *Filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade, 1795). Ambos espacios estuvieron regulados por el protagonismo femenino y por la regimentación de las relaciones entre personas de diferente género sexual, lo que dio lugar al nacimiento del amor cortés.

⁹⁴ Las películas de Isabel Sarli, que corresponden a la etapa siguiente de la producción cinematográfica, parecerían confirmar esta sospecha.

del varón (que ejerce el control social) y para sus reflexiones románticas (que celebran actos de trasgresión social) (Chow, 1990: 76-77).

En la serie de mujeres indecentes se inscribieron también las caídas en desgracia por su (des)vinculación con un varón, que además la conduce a la pobreza (como sucede en “Cuatro corazones”, 1939), personificadas como las madres solteras. Esta situación es la ocasión de la revisión del lugar social de las mujeres.

Así sucede en “Una mujer sin importancia” (1944), en los sucesivos diálogos:

-Bah, el mundo ha sido hecho para los hombres, no para las mujeres.

(...)

-Las mujeres tenemos más oportunidades de ser felices.

-¿Usted cree?

-¿Claro, no ve que a nosotras nos están prohibidas muchas más cosas que a ellos?

Más adelante:

-No hay hombre que tenga realmente éxito en el mundo si no cuenta con el apoyo de las mujeres.

-¿Cómo pueden tener las mujeres tanto poder, como usted dice?

-La historia de la mujer es la peor forma de tiranía que ha conocido el mundo.

La tiranía del débil sobre el fuerte. La única tiranía duradera.

Y luego:

-Los hombres conocemos la vida demasiado pronto.

-Y las mujeres demasiado tarde. Esa es nuestra desgracia.

A su vez, como indica Cosse (2006), el eje de estas películas fue la obtención de un nombre para el hijo “De padre desconocido” (nombre de otra de las producciones del sonoro industrial -1949), que además subsanase la condición de las madres: “mujeres humildes que se habían entregado a hombres de mejor posición que ellas y habían quedado embarazadas” (*op. cit.*: 78).

El posible abandono de los hijos señalaba una falla en la constitución de las propias mujeres y durante el peronismo fueron la ocasión de discursos (fílmicos, pero no

únicamente) tendientes a justificar socialmente esta acción, discursos que se estructuraron en torno a la inocencia y la pérdida de la inocencia entre las mujeres pobres (Cosse, 2006). De allí que esta mujer caída en desgracia por su desvinculación con un varón pueda pasar a integrar la serie de las mujeres decentes por medio del ejercicio de una maternidad modelo (tal como sucede en la referida “Una mujer sin importancia”).

En resumen, el despliegue de las series de los estereotipos de mujeres (decentes e indecentes) encontraba su origen en las tipologías femeninas heredadas del periodo clásico del tango (1912-1930): la madre y la milonguita, y su despliegue incorporaba una evidente marcación de clase (las decentes de la pequeñaburguesía, las indecentes de las clases populares). Originalmente, los espacios habían contribuido a la caracterización de los tipos, en tanto el barrio fue el espacio público inmediato al interior doméstico y el lugar de desarrollo de la comunidad. Por el contrario, el cabaret fue un espacio mercantilizado donde el rubro en venta fueron cuerpos femeninos, lo que conllevaba valores negativos vinculados a la perdición.

Lo interesante de estos elementos residuales (Williams, 2000) que el cine tomó del tango del período clásico es que repusieron en el mismo movimiento el proceso de modernización en sus cualidades urbanas (en la medida en que la configuración centro-barrio se produjo a través de ese proceso) y lo conectaron a tipologías femeninas y a valores sociales. De allí que esa configuración urbana moderna adquiriera cualidades de género. El cine, en este sentido, completó y expandió el imaginario acerca de esta correspondencia y lo hizo, como vimos en el capítulo sobre la ciudad, poniendo en escena a la propia ciudad.

De tal modo, el cine operó otorgando sentidos a diversos niveles: a nivel del escenario en que se instalaron los cuerpos, a nivel de las formas de comportarse de estos cuerpos y al nivel de la adscripción de sus modos de sentir. En la intersección de todos esos niveles, el barrio confluyó con la madre amorosa, conformando el estereotipo femenino central del cine sonoro industrial, en un dispositivo que formó parte de las tecnologías modernizadoras y de un conjunto de representaciones (ciudadinas y tecnológicas) dispuestas para señalar la modernidad (de la representación). Esto equivalió a una tensión irresoluble en la medida en que, para las mujeres, la mejor representación de la modernidad de sí mismas en la cinematografía estuvo constituida por la publicitación de una imagen doméstica, que hundía sus raíces en la Edad Media.

Si asumimos que las sociedades latinoamericanas no hubieran podido constituirse en sociedades modernas sin la función desempeñada por la cultura de masas, el caso particular del cine señala que, en lo que respecta a las mujeres, esto supuso la puesta en escena de su domesticidad. Se pusieron en escena dos cosas, entonces: la modernización de la sociedad y el rol de las mujeres en esa sociedad en proceso de modernización, lo que implicó discutir el rol de las mujeres modernas y volverlas a consagrar como mujeres-madres.

El género como problema (*gender/genre*)

Los géneros (discursivos), tal como señala Simões Borelli (1991), son una de las formas en que las comunidades construyen y reproducen sus imágenes colectivas y los valores compartidos. Dentro del sistema genérico, el melodrama en particular, según Brooks (1976), permitió sostener el orden social capitalista desde fines del siglo XVIII cuando la nobleza perdió la justificación de su diferencia social fundada en su conexión con lo divino.

Según Martín Barbero (1987), el nacimiento del melodrama estuvo ligado a la Revolución Francesa en tanto forma de manifestación de las emociones de las “masas populares” (p. 124), convertidas en un público que buscaba “acciones y grandes pasiones” (p. 125). Su representación teatral basó su éxito en la puesta en escena, en las maquinarias ópticas y en los recursos sonoros más que en la dramaturgia. De allí que en el paso de las matrices culturales a los formatos industriales, el melodrama estuviera naturalmente equipado para nutrir los productos radioteatrales y cinematográficos. La música como marcadora de momentos narrativos y caracterizadora de personajes fue el recurso por excelencia capturado por el radioteatro, lo que luego heredaría también el cine sonoro industrial. A su vez, ese cine heredó el uso de la fisonomía del actor como soporte del tipo moral del personaje, lo que Martín Barbero llama “estilización metonímica” (p. 127), y que resultó de considerable peso en la cinematografía de las estrellas.

En el caso latinoamericano, el melodrama contenía “una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales” (Martín Barbero, 1987: 129) y fue la vía de constitución de una moralidad nueva ligada al orden social moderno impuesto por la pequeñoburguesía; de allí que estableciera una división maniquea del mundo, expresada bajo la forma del bien y el mal, y sus resoluciones giraran generalmente en torno a la prevalencia del primero. En el folletín, como primera forma textual que adquirió el

melodrama, se desarrollaron “Junto a los misterios del nacimiento, la sustitución de los hijos, [y] las falsas identidades, (...) la búsqueda del éxito social y los conflictos sentimentales” (ídem: 153).

En lo que respecta al melodrama cinematográfico,

El momento inaugural de la narrativa cinematográfica en la Argentina denota una fuerte tendencia de apego a estructuras melodramáticas, con anclaje en modelos narrativos de tipo binario, bien delimitados y definidos. Si históricamente quien cristaliza dicho modelo narrativo clásico es David W. Griffith en los Estados Unidos (desde una concepción binaria del mundo, que hunde sus raíces en los idearios victorianos y puritanos, oponiendo –en lo referente a la mujer- el espacio de la calle al del hogar, valorizando al primero en términos negativos), al asimilarlo localmente se le aplicará el sistema de oposiciones desarrollado durante el período clásico del tango (Campodónico y Gil Lozano, 2000: 147).

En el paso del cine silente al sonoro fueron las películas de Carlos Gardel las que inauguraron las tramas melodramáticas, estructurando el relato en torno a su figura e interpelando al espectador a través del *raccord* de mirada. Esta misma técnica habría sido utilizada por Libertad Lamarque en sus protagónicos, con los que la atención se dirigía a sus personajes, con la misma finalidad de puesta en escena de un “ideario patriarcal” (*op. cit.*: 151).

El melodrama era especialmente convocante de los públicos femeninos en la medida en que “como vehículo narrativo (...) ponía en primer plano el género y el poder, y proporcionaba un espacio textual para expresar problemas relacionados con la sexualidad” (James, 2004: 244). El melodrama fue espacio de manifestación de los deseos y lugar de actuación de resoluciones de problemáticas sociales, políticas y económicas en la esfera privada, lugar de desarrollo de las emociones ligado a la familia y al hogar (Vicus, 1981).

El melodrama encontraba su víctima, que era asimismo su heroína, en la figura de una mujer que era “encarnación de la inocencia y la virtud” (Martín Barbero, 1987: 129). Se trataba nuevamente de una concepción de raíz cristiana, en la que el sufrimiento se relaciona con la resistencia. En este marco aparecieron dos de los tópicos que construyeron las figuras de las heroínas: la tuberculosis y el suicidio (Sarlo, 2003).

La tuberculosis, denominada por Sontag (2003) “la enfermedad-metáfora” de la amada enferma por la ciudad, se concibió como la consecuencia nefasta del trabajo en las fábricas textiles. Y según Armus (1996), hacia los años veinte se asoció al exceso sexual en una multiplicidad de discursos, desde los médicos hasta los anarquistas. En consonancia con estos elementos melodramáticos, “Ayúdame a vivir” (1936),⁹⁵ la película consagración de Libertad Lamarque como estrella del *star system* local (Paladino, 1999), que fue a su vez la película por medio de la cual el cine argentino se volvió conocido en el mercado latinoamericano (Di Núbila, 1998), mostraba a su personaje enfermando de tuberculosis.

En el melodrama, “los personajes son convertidos en signos y vaciados de la carga y el espesor de las vidas humanas” (Martín Barbero, 1987: 128) porque la prevalencia de la función poética del melodrama es “la transfiguración arquetípica de la realidad” (p. 53). Esa conversión en signos genera estereotipos que, dice Martín Barbero siguiendo a Hoggart (1957), conectan la experiencia del público con elementos arcaicos de la cultura, arquetipos, y permiten la estructuración de una moralidad en base a las relaciones familiares. Por eso no puede sorprender que los estereotipos femeninos del cine sonoro industrial se constituyeran como serie con un centro ordenador en la figura de la mujer-madre. Como parte de la cultura de masa, esa transfiguración se efectuaba por medio de los géneros, que funcionan como regla estética en este tipo de cultura (Fabbri, 1973), y que conectaban la producción con el consumo, constituyéndose en un modo de mediación fundamental. De allí la importancia de los melodramas de madres (Mazziotti, 2004).

A su vez, si seguimos las afirmaciones de Kaplan (1998) de que no fue sólo el melodrama sino todo el sistema genérico (*hollywoodense*) el que permitió sostener el sistema social capitalista, encontramos que en el sonoro industrial argentino el estereotipo privilegiado de la mujer-madre funciona como pivote en la constitución de la estructura dramática, en lo que atañe a sentimientos, situaciones y los propios géneros (Martín Barbero, 1987). La tragedia como elemento central del melodrama implica sentimientos de lástima y suscita situaciones tiernas; la comedia conlleva sentimientos

⁹⁵ El éxito de Libertad Lamarque provenía de la revista y de la radio (Navarro, 1997). “Ayúdame a vivir” (1936), “Beso brujos” (1937) y “La ley que olvidaron” (1938), dirigidas por Ferreyra y protagonizadas por Lamarque fueron la carta de presentación del cine nacional en el exterior (España, 1992) junto con “Riachuelo” (1934) de Moglia Barth.

de risa e involucra situaciones burlescas. Y en ambos tonos genéricos, de risa y de llanto, sólo la representación de la figura de la madre es pasible de ser realizada.

Pero la madre no sólo fue el estereotipo pivote sino también parteaguas de la representación de las mujeres en el sonoro industrial, en torno de la cual se produjo una división genérica. Esa división genérica operó de tal modo que en el (melo)drama se contaron las historias de las mujeres de la serie femenina en sus contratipos (las mujeres in-decentes) mientras que las comedias sirvieron para narrar las historias de las mujeres decentes en sus diversas versiones etarias. Así, la discusión del rol de las mujeres en la sociedad argentina moderna se produjo cinematográficamente bajo la forma de dos géneros fílmicos distintos: los (melo)dramas y las comedias.

Los (melo)dramas fueron entonces los productos genéricos para narrar las caídas en desgracia de mujeres decentes y para narrar asimismo las vicisitudes de las indecentes, narrativa que conducía siempre a la redención (“De padre desconocido”, 1949) o la muerte (“Deshonra”, 1951).

Las comedias, por el contrario, estaban allí para permitir explorar los límites de la decencia. Según Pavis (1980), la función de la comedia es la consagración de la realidad cotidiana. Su estructura narrativa lleva desde un estado de equilibrio inicial, pasando por un desequilibrio hasta conseguir un nuevo equilibrio. Este proceso conlleva una amenaza de los valores, generalmente por parte del protagonista, en un plano meramente ilusorio, y su conclusión implica una restauración de la norma social dominante que reafirma la *doxa*.

En el sonoro industrial, las comedias pusieron en escena los valores sociales que informaban la relación entre los sexos (y construían los géneros) y esa puesta en escena se realizó por medio de diálogos que proponían (y por tanto imponían) un mundo de sentidos compartido, porque el diálogo necesita irremediabilmente de dos que se comunican.

Es el caso de “Un beso en la nuca” (1946), por ejemplo, en la que los personajes de Roberto Escalada y Mirta Legrand se dicen, en el medio de insignificancias de todo tipo:

RE- Cada hombre lleva en la sangre la vanidad, el deseo de lo que no es suyo, la aventura.

ML- ¿Y crees que a las mujeres no nos sucede lo mismo?

RE- La libertad de las mujeres tiene otro valor. La libertad para elegir novio y casarse.

ML- Y los hombres para elegir la mujer y la amante.

Luego de lo cual, la esposa, enamorada del médico que encarna Escalada, decide, sin embargo, retornar a los brazos de su marido y perdonarle la infidelidad con su secretaria. ¿Qué valores se re/producen? Es interesante releer el diálogo anterior: lo que asegura ese intercambio no es que las mujeres deben elegir novio y casarse, sino que es lo que hacen. Y justamente la apuesta del personaje de Legrand es interrogar los límites, al mismo tiempo de la mujer y del casamiento. Todo lo cual no impide que respete el contrato matrimonial.

Este gesto exploratorio es similar en muchas otras películas. En “Jettatore” (1938), por ejemplo, la hija mayor de una familia acomodada va a ser casada con un señor (encarnado por Enrique Serrano) a quien no ama. Está enamorada de otro, en cambio, que tiene a los ojos de los padres dos defectos importantes: es su primo y, fundamentalmente, no es millonario. Ante las idas y venidas de la novia, la madre le asegurará a Jettatore que sus hijas “están criadas a la antigua” y que, entonces, no se van a atrever a contradecir su resolución.

Sin embargo, esta afirmación materna no lleva las cosas hacia la dirección que propone. Por el contrario: está puesta para servir de contraste, porque toda la película consiste en que la hija y su enamorado inventan que el personaje de Serrano trae mala suerte, convenciendo incluso al padre de la familia. Se trata de un cuestionamiento a los fundamentos del contrato matrimonial, aunque limitado, ya que ese cuestionamiento no altera ni por un momento el destino de la mujer al espacio privado.

En esta línea, la existencia de subgéneros destinados a la audiencia femenina (comedias blancas, comedias románticas, comedias de enredos con protagonistas femeninas, comedias brillantes, etc.) resultaron en el sonoro industrial los modos de exploración de la decencia a diversas edades, y corresponden a los sucesivos estereotipos. Resultan de esto modo narrativas de pasaje entre estados: las comedias blancas para la conversión de las niñas en señoritas, las románticas para el de las señoritas en novias y esposas, las de enredos para la conversión de las novias en esposas y madres, las brillantes para las dificultades del matrimonio.

Para Archetti (1999) el lenguaje de la moralidad está conformado por las emociones. A su vez Parkin (1983) insiste en que para discutir la moralidad hay que discutir los

modos en que las sociedades conciben la felicidad y la desgracia. En el sonoro industrial, las comedias como vehículos de la decencia femenina indican los modos en que la felicidad era concebida (y ofrecida) a las mujeres y la posición de clase que involucraba, la de la pequeñoburguesía. Los (melo)dramas, por el contrario, señalaban las trayectorias y las formas de las infelicidades femeninas, entre las mujeres de clases populares.

Los ojos en los ojos

Según Posadas *et al* (2006), los programas cinematográficos eran elegidos por/para las mujeres. Asimismo, Posadas, Landro y Speroni (2005) señalan que el público del cine sonoro argentino de los primeros diez años (1933-1943) “iba a ver a sus estrellas sin importarle el género en que estuvieran envasadas” (*op cit*: 23). La influencia de las estrellas se verificaba especialmente en lo relacionado con los códigos no cinematográficos: “Vestuario, maquillaje, escenografía, la fotogenia, la fonogenia” (ídem). Para los historiadores del cine, el modo de caracterizar a las estrellas que poblaron la pantalla fue señalando justamente su *fisic du rol*, probablemente en correspondencia con los comportamientos de sus públicos.

Como se señaló, la primera estrella del *star system* local fue Libertad Lamarque (Paladino, 1989). Según Posadas *et al*, “El rasgo de la estrella está constituido por una pureza no exenta de picardía, físicamente débil pero con una voluntad de hierro, en eterno conflicto con el mundo masculino” (2006: 101) y, dentro del mundo que presenta Amadori, la estrella permitía poner en escena la dicotomía mujer artista vs. esposa y madre, pero sobre todo en las primeras producciones que realizó, Libertad Lamarque fue directamente una actriz-estereotipo: la del melodrama, especialmente en su mirada. Retengamos este dato.

Amanda Ledesma fue otra de las estrellas de la época, con la que “el sector femenino del auditorio podía identificarse” (Posadas *et al*, 2006: 111), principalmente porque había llegado al cine como resultado de un concurso radial, de tal modo que encarnaba la forma de ascenso social que el propio dispositivo cinematográfico proponía. Por el contrario, el estrellato de Paulina Singerman se basó en encarnar “chicas bien” que ingresaban al mundo popular, descubriéndolo, y el de Niní Marshall fue el resultado de componer personajes de mujeres de clases populares que “saben lo que quieren y luchan por lograrlo” (ibid: 126), en defensa de una moralidad popular.

Entre las actrices que encarnaron personajes de ingenuas destacaron Mirtha Legrand, apenas su hermana melliza Sylvia que finalmente no tuvo éxito como actriz, y María Duval, mujercitas puras y vírgenes que en el transcurso de la película accedían al mundo del amor y daban de este modo el paso hacia la adultez. Mirtha Legrand también personificó a señoritas en la edad del amor y a recién casadas modernas e incompetentes (en la medida en que ella misma iba creciendo). Por el contrario, la actriz Olga Zubarry hizo personajes de mujeres que habían incurrido en “la equivocación” y que, entonces, tomaban la mala senda en su relación con los varones, con destinos trágicos o redimidos. El *star system* se terminó de consolidar a principios de la década del cuarenta (Paladino, 1989) y entre sus integrantes no puede dejar de nombrarse a la versátil Mecha Ortiz, protagonista ejemplar de historias femeninas para mujeres.

Según Kriger (1989), las estrellas que protagonizaron el cambio en la representación de las mujeres en el cine peronista fueron Zully Moreno, Laura Hidalgo y Tita Merello. Moreno, actuando mujeres que conciliaban su trabajo con su familia (como en “Cosas de mujer”, 1951) y prostitutas redimidas (personaje que inicia en “Dios se lo pague”, y sigue en “Nacha Regules” y “La indeseable”, 1951). Hidalgo, encarnando personajes de mujeres fuertes, movidas por las pasiones, que “No aceptan la protección masculina y ese error hace que terminen sufriendo un castigo cuya intensidad es proporcional a su pecado” (Kriger, 1989: 153). Su destino de víctima fue resistido por medio de la agresividad, aunque no lo lograba revertir, y su puesta en escena se realizó por medio del erotismo. Tita Merello actuó mujeres de clases populares, fuertes, luchadoras, negadas a aceptar la protección de los varones a cambio de exigencias y madre abnegada, soltera o sola. Los papeles de Merello fueron asimismo los de las malas mujeres. También puede incluirse en la serie de las estrellas cinematográficas del peronismo a Fanny Navarro (Maranghello e Insaurralde, 1997).

Pero volvamos a la estrella máxima del cine sonoro industrial, por lo menos hasta el peronismo cuando emigró a México (1946). Libertad Lamarque resulta un modelo imitado por otras actrices, que incluso llegan a tener un pequeño papel en las producciones.⁹⁶ En “Isabelita” (1940), por ejemplo, la novia del hermano de la

⁹⁶ Esto fue también utilizado para que alguna cancionista o cantante de renombre en presentaciones en vivo ofreciera un número a la audiencia cinematográfica. Tania lo realizó reiteradas veces. En “Cuatro corazones” (1938) (dirigida por Enrique Santos Discépolo, su esposo) canta “Tormenta”, de autoría de Discépolo, lo que muestra el grado de interpenetración

protagonista, vendedora en un local de discos, canta una canción mirando al horizonte en el estilo practicado por Lamarque sucesivas veces en lo que refiere al *raccord* de mirada. Para Sarlo, esto es el producto de una codificación estética:

la cabeza siempre hacia atrás, el mentón levantado, como los ojos que miran un punto en altura con expresión sufriente, o están entornados turbando el brillo de las pupilas claras, las manos con la palma hacia la cámara y los brazos un poco flexionados (2003: 46).

Esta codificación estética se organiza en base a la mirada de otro, sobre la que se construye el ángulo de la cara, que en el cine clásico es de 30 grados. Ese ángulo nunca puede ser de grado cero porque la codificación estética tiene su centro en los ojos, todo lo cual implica que el grado cero sería el de la mirada de los ojos en los ojos, ruptura de la diégesis.

Los ojos como soporte de la mirada de la espectadora observan la actuación de otros ojos. Las espectadoras miran cómo mira la estrella: las espectadoras miran cómo debe mirar una mujer. Las películas de las estrellas muestran cómo miran los ojos cuando sufren, cómo cuando sienten pudor. Ese es el arco de posiciones de sujetos (textuales) femeninos que el cine les otorga. Para las espectadoras, esto puede ser una escuela del sentimiento, una educación sentimental, especialmente si tenemos en cuenta que el mayor despliegue de buena actuación en el cine se relaciona con la naturalidad: “la naturalidad se convierte en cierta forma en la única técnica que se les enseña” (Morin, 1966: 184).

Agrega Sarlo:

Los ojos son el pivote sobre el que se arma una belleza. En esos años treinta y cuarenta, la parte del cuerpo que define, compensa y hace la diferencia son los ojos

que los productores, y por lo mismo los dispositivos (en este caso, el cine y la música), tenían entre sí. Discépolo además fue uno de sus guionistas y encuadradores, lo que a su vez marca acerca de la autoría del propio Discépolo. Sin embargo, lo interesante de esta película es que no excede los cánones de producción del sonoro industrial, lo que señala el peso del código industrial de producción (la producción en serie, pero también la producción de género) de toda la cinematografía del período. Posadas, Landro y Speroni (2005) se ocupan de discutir las cualidades autorales de cierta cinematografía producida en la primera década del sonoro industrial (1933-1943), al igual que lo hace Tassara (1994).

(tiene lindos ojos, equivale, por sí solo, a un argumento a favor o a un atenuante de cualquier defecto). Los ojos claros de Libertad Lamarque, Paulina Singerman, Amelia Bence, Zully Moreno, los ojos tormentosos de Mecha Ortiz, los ojos pícaros de Delia Garcés, los ojos inocentes de las Legrand. La fotogenia está más comprometida en los ojos que en los ángulos del rostro o en los contornos. Saber mirar es una técnica fundamental de la actuación, hacer valer los propios ojos: entornarlos, sesgarlos, relucientes por la emoción o la alegría. La expresividad está en los ojos, que dicen lo que no se puede (Sarló, 2003: 53).

Los ojos son el lugar desde donde se construye una belleza en las actrices. Desde la práctica artística, forma parte de la estética que las actrices deben aprender para ser tales, y una vez establecida la industria, de los modos de entrar a ella, todo lo cual indica que la estrella encuentra su cometido en la producción de una belleza femenina. Para Monsiváis, “Mirtha Legrand, Laura Hidalgo, Amelia Bence o cualquiera de las estrellas del cine argentino son versiones ‘democráticas’ del refinamiento de la oligarquía” (2000b). Monsiváis señala la marcación de clase que tiene el concepto de belleza de las estrellas argentinas: el de la pequeño burguesía.

El punto de vista desde el que está construida la mirada en este cine es, sin dudas, un punto de vista masculino y el punto de vista desde el que está hecha la actuación de la actriz también. A su vez, ese punto de vista se detiene en la mirada de las actrices y desde allí señala el tipo de belleza que consagra: una belleza que no es aristocrática en su gestualidad, pero que es refinada (pequeñoburguesa), y étnicamente encuentra su origen europeo o es el resultado de una mezcla con lo criollo, a menudo manifiesto en los ojos claros. Esa belleza, puesta en la mirada, es el tema de la película “Los ojos más lindos del mundo” (1943), que no casualmente está actuada por Amelia Bence.

La mirada constituía el soporte del flirteo que las novelas rosas de la década del veinte proponían y al que habían fundado. Según Sarló,

Las narraciones semanales tienen una teoría de la mirada: los ojos dicen más que las palabras y sobre todo hablan cuando las palabras, a causa de diferentes obstáculos, no son posibles entre quienes aún no se conocen, pero pueden manifestar, por los ojos, la voluntad de conocerse (1985: 183).

El cine aportó a romper con la idea que imperaba sobre la belleza de la trabajadora:

Una mujer obrera bella generaba tensión con los estereotipos que se habían creado en las décadas anteriores cuando ellas se incorporaban a las fábricas y talleres: la mujer bella rápidamente podía deslizarse a un mundo “peligroso”. Su belleza podía convertirse tanto en una fuente de ascenso laboral y económico como conducirla al prostíbulo (Lobato et al, 2005: 116).

La versión de la belleza de las estrellas encontró su politización durante las presidencias peronistas a través de la ritualización, en las elecciones de reinas provinciales del trabajo y fue el modo en que el peronismo opuso una imagen de obrera a “las corrientes más radicalizadas del movimiento obrero donde las mujeres obreras eran deformadas por el trabajo” (Lobato et al, 2005a: 181). Recordemos en este sentido la ropa de las estrellas, especialmente los vestidos de *soiré* que en sus versiones más ingenuas se poblaban de volados de organza y cintas *ribonet* y escuchemos el recuerdo de una obrera el día en que participó del certamen provincial:

“llegó el día de estar vestida con este traje largo; de organza con florcitas... estaba lleno de flores el escote... era una primavera en abril. Muy, muy bonito, muy bonito ‘me había hecho el vestido’” (en Lobato, 2005b: 10).

Continúa Lobato:

La imagen de Malber con su amplio vestido de organza, flores en el escote, el cabello suelto, la sonrisa amplia, era ciertamente común en la época. Era similar a otros retratos de jóvenes el día en que cumplían los quince años, hijas de padres con recursos suficientes para realizar la fiesta de presentación en sociedad. Probablemente ese día Malber se sintió como esas niñas quinceañeras que salían en las notas sociales de los periódicos locales (ídem).

La ruptura que el cine aportó acerca de las ideas imperantes sobre la fealdad de la trabajadora no lo hizo a través de la representación (recordemos que las representaciones acerca de las mujeres en todo el sonoro industrial encuentra su centro articulador en la madre) sino en los ojos de sus espectadoras. El dispositivo cinematográfico brindaba la oportunidad de internalizar la belleza de película en la medida en que, como indica Stam (2001), el *raccord* de mirada formaba parte de los dispositivos que sugerían subjetividad (junto con el monólogo interior, los planos

subjetivos y la música empática) dentro del conjunto de parámetros formales que permitía el realismo.

Por estas razones, es interesante la película “Cosas de mujer” (1951). El inicio es con una Zully Moreno sentada en el tocador hablando a cámara, lo que significa una ruptura de la diégesis que todavía no empezó, para decir (decirles, a las espectadoras) que es difícil conciliar el trabajo con el hogar, la felicidad del marido con la propia. Eso permite el desarrollo de la historia: y la historia se cuenta desde el principio.

El nacimiento. Ese nacimiento es la clave de interpretación de la historia porque el padre, en el pasillo del hospital hace planes sobre el hijo que nace, para que continúe con el estudio de abogacía. El hijo crece y se muestran los triunfos del doctor Valdez: los titulares de diarios permiten enterarnos. Finalmente se conoce que el Dr. Valdez es el personaje de Zully Moreno.

El conflicto entonces se desarrolla porque la mujer tiene una vida profesional de la que el marido reñega. Y a la que califica como poco femenina: “A veces mi mujer tiene ideas de mujer”, comenta cuando la modista lleva un vestido y un sombrero, que va a usar para recibir un título Honoris Causa en la Universidad de Boston. Su esposa, la protagonista, es un personaje un poco ridículo. Su habla está llena de metáforas legales. A la cocinera que quiere renunciar porque nunca pudo servir un *roast-beaf* a punto, le dice que es “falso testimonio”, porque en la casa no se come esa carne. Este registro ridículo marca una distancia con respecto a la Zully Moreno que aparecía hablando en el tocador y señala el leve tono paródico de la historia. Esto traduce en términos de registro actoral el modo (que se quiere) femenino de contar la historia

Con respecto a la parodia, dice Pavis:

La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica. Cita el original deformándolo y apelando constantemente al esfuerzo de reconstitución del lector o del espectador. A la vez como *cita* y creación original, mantiene relaciones intertextuales estrechas con el ante-texto. La parodia, más aún que el pastiche o la interpretación torcida, expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera. El acto de comparación es parte del fenómeno de recepción. Consiste en que el parodiante, y luego el espectador, invierta todos los signos: reemplazar lo noble por lo vulgar, el respeto por la irreverencia, lo serio por la burla (1980: s/p).

El comienzo de la película y la consecuente ruptura de la diégesis con la mirada a cámara permite no sólo los ojos en los ojos, como el punto máximo de contacto entre el celuloide y las retinas, sino también reproducir el acto de habla y el chismorreó, pero con las espectadoras. Los ojos y la voz: mirar y hablar. Y también aprender la belleza: Zully Moreno está sentada en el tocador. Pero además el espejo es un lugar donde mirarse: los ojos en los ojos. La escena que pasa en la pantalla es también la que pasa ante el espejo, pero el reflejo de las espectadoras no se ve, por lo que si en un punto la platea resulta el contracampo extradiegético, en otro los ojos de Zully Moreno invitan a las espectadoras a ser ella, para vivir lo que narra. La mirada de Zully Moreno es una interpelación y condensa imaginariamente a la protagonista y a las espectadoras.

La importancia de la mirada se habría convertido en los años cincuenta, según Berardi (2006), en un tipo de películas vinculadas a la seducción sentimental. En éstas, la mujer manejaba “los tiempos del juego de seducción, que comienza casi siempre con una mirada en la que, súbitamente, los enamorados se reconocen como tales” (2006: 178; Berardi señala “Filomena Marturano”, 1949, y “Vidalita”, 1949, como ejemplos entre otros). El romance culmina con el beso de amor, que es el mayor contacto que se muestra del amor sentimental. Los besos que no dio Lolita Torres, impedida por su padre de hacerlo, quedaron registrados en los contratos que filmó con las productoras como cláusula especial.

Hablar sobre ese tema

Los relatos de vida de mis entrevistadas estuvieron configurados por una temporalidad, concebida como par dicotómico (antes/ahora), que elaboró contenidos relativos al género, especialmente en relación al sistema de reglas y valores que regían y rigen sus vidas como mujeres. Heri habló de “los tiempos de antes”, como también lo hizo Tere. Asimismo hablaron del “antes” y del “ahora” Lita y Paca, que como Heri y Tere señalaron el aprendizaje de ese contraste y afirmaron la aceptación y hasta la celebración de los cambios entre uno y otro momento.

El par deíctico (Arfuch, 2002) que articuló los relatos constituyó una dicotomía con contenido de género, en la medida en que sirvió para dar cuenta de las modificaciones que hubo en relación al posicionamiento social de las mujeres. A ese par se le asignaron valores positivos y negativos, siendo “antes” el polo negativo y “ahora” el positivo.

La indicación por medio de estos deícticos resulta “indisociable de la escena de la interacción” (Arfuch, 2002:178) en la medida en que se estructuró a partir del presente de la entrevista, condicionada además por mi propia persona: yo era una entrevistadora perteneciente a otra generación. De tal modo, la puesta en palabras de los “tiempos de antes” fue una materia casi obligada de la escena misma de interacción y revela el carácter dialógico (Bajtín, 1982) de la narrativa vital.

Sin embargo, dos indicaciones: el tópico “papel de la mujer” fue traído por las propias entrevistadas a la charla.⁹⁷ Y la forma de su conceptualización, y especialmente la valorización, fue el producto de su propia mirada. En el trasfondo de este par dicotómico jerarquizado relativo al *cronos* se jugó su propia subjetividad y los modos en que se estructuró culturalmente: entiendo que los aspectos seleccionados de esa experiencia vital, y la particular forma elegida para narrarlos, revelan los modos generacionales aprendidos y ejercitados.

Las entrevistas con Lola fueron de las más ordenadas de las que tomé: ella me contó su vida desde el principio, y me la contó completa iniciando un relato detallado en el punto en que, me parece que según ella, esta historia se volvía significativa: su pubertad. Desde allí recorrimos, ambas, lo central de su verdad: su enamoramiento, su casamiento, sus hijas. Todo esto (ab)usando de la ilusión referencial, que aparece en el realismo del siglo XIX, y que consiste en contar una historia como si sucediera frente a nuestros ojos: de hecho Lola lo hizo en presente (histórico), con un brillito en los ojos marrones chiquitos, arreglados con *rimmel* y delineador.

Con G. [Lola llama a su marido por el apellido] bailamos durante un año en el club Santa Rita sin ser novios. Es que no podíamos ser novios: G era italiano y a mis padres no les gustaba eso. Ellos querían un español para mí, porque los españoles eran trabajadores, en cambio los italianos... También íbamos a los clubes grandes donde tocaban orquestas en vivo. En el primero al que voy canta, nunca me lo voy a olvidar, Alberto Marino.

Yo sufría mucho porque a G. no lo veía en la semana. No me dejaban. Tampoco me dejan bailar con él. Pasaron meses entre que nos conocimos en un baile de carnaval, y la primera vez que bailamos en la cena del 9 de julio. Y finalmente,

⁹⁷ Aquí vale la pena recordar que mis entrevistas fueron, originalmente, sobre consumo cinematográfico.

cuando empezamos a salir, mi madre nos acompaña en las salidas, por ejemplo al cine.

Un detalle importante de esta primera narrativa: la relación con el otro se produce en simultáneo con la narración de las formas de esparcimiento con estadía en el espacio público. También, el relato sobre sí implica un relato sobre el consumo en tanto "condición incorporada por los individuos a su idea de sí mismos" (Mata, 1991:44) y, por lo mismo, en tanto referente identitario (Mata, 2000). Esta puesta en relato supone al mismo tiempo, entonces, unos personajes, unas acciones y unos escenarios. En este caso, esos escenarios son los bailes con orquesta tanguera y el cine.

Se trata, en definitiva, de la elección de una trama:

es decir, la invención de un origen, un devenir, causalidades y azares, personajes, acciones, escenarios principales y secundarios, iluminaciones, olvidos, y por supuesto, el anclaje de una voz, la del narrador (Arfuch, 2002:213).

no es tanto el 'contenido' del relato por sí mismo –la colección de sucesos, momentos, actitudes- sino, precisamente, las estrategias –ficcional- de auto-representación lo que importa. No tanto la 'verdad' de lo ocurrido sino su construcción narrativa (ídem: 60).

Ese esquema narrativo, según Robin, está aprehendido histórico-culturalmente:

Toda historia sigue un esquema narrativo del cual uno es normalmente prisionero. (...) ¿Y de dónde viene este esquema narrativo si la gente habla espontáneamente? Viene de lo que uno aprendió en la escuela, o simplemente de las películas que uno fue a ver, o de las historias que se cuentan en familia -que a su vez siguen este esquema narrativo también- (1996:65-66).

Justamente, me parece reconocer al cine en el modo en que Lola narra su vida, el modo en que la rememora, la vuelve relato y le da forma (Ricoeur, 2004), en la estructura de su narración, en su temática, en su retórica, en su enunciación; un

modelado⁹⁸ que involucra incluso a las emociones asociadas a los diversos momentos: la forma de su sufrimiento es melodramática pero insiste en el gozo del encuentro con G. y en el camino de las pruebas que le permitió conseguir la meta del amor.

Lola narra su vida a lo Lolita Torres: buscando un galán para enamorarse, con mucha música y taconeo, venciendo los obstáculos familiares y arribando a un final feliz. Las películas de Lolita Torres le ofrecen a Lola un repertorio de historias variadas que tienen en común el desafío de la autoridad por parte de una joven soltera, una señorita. Desafío de una autoridad social, como cuando Lolita Torres encarna un personaje que se disfraza de varón ante la ausencia de una figura masculina que cuide de su virtud, en “La niña de fuego”, 1952; autoridad educativa como en “La mejor del colegio”, 1953, en donde (se) enamora a un profesor; autoridad familiar, como en la ya mencionada “Ritmo, sal y pimienta”, 1950. La consecución de los deseos implica asimismo un empoderamiento de la protagonista, sea el caso de Lola, sea el caso de Lolita.

Ese final feliz, además, clausura el relato en el casamiento e inicia una segunda narrativa. Los relatos de Lola, entonces, dividen su biografía en dos momentos bien delimitados: el encuentro con quien sería su marido hasta su casamiento, y su vida de casada. Lola cuenta que se casó en el ‘43, a los 20 años, y tuvieron tres hijas, que ella se quedó viviendo con la madre, ya de casada, porque el hermano era hermano y no hermana y entonces eran las mujeres las que tenían que quedarse con una madre que no quería, a su vez, quedarse sola. El segundo relato es, además, el relato de la domesticidad, lo que contrasta con el primero por la importancia que adquieren los espacios públicos en la elaboración de la trama. Y en el cual “hacerla toda completa”, como contaba al principio, también fue extraordinario en esta dimensión de género.

De todas mis entrevistadas, solamente Lola produjo una narrativa del destino biológico en tanto destino de género de tipo exitosa. Las demás, por el contrario, estuvieron llenas de dudas, impugnaciones, negativas. Sin embargo, tanto en Lita como en Heri, en Paca y en Tere, lo que funcionó como referencia fue asimismo un rol doméstico (cumplido o no), que resaltaba por contraste.

Por su parte, Lita me contó que en Bahía Blanca la mayor aspiración de una joven (maestra) era casarse con un marino. Algo que ella no hizo: llegó soltera a los 30 años y

⁹⁸ Dice Arfuch (1995), en esta línea que “la marca de los relatos massmediáticos, el modo en que los sentimientos se expresan convencionalmente en ellos parece sobreimprimirse al mundo de la cotidianeidad más que representarlo” (p. 71).

recién en Buenos Aires se puso de novia con R, quien sería su marido. Me aclaró, inmediatamente, que tuvo muchos pretendientes. Pero de casada ya no: “o yo me hacía la burra, yo ya estaba completa”. Aunque me había asegurado antes que no se quería casar, “no quería perder la libertad”.

El matrimonio, sus conflictos y hasta sus trasgresiones (como las infidelidades) son un tópico recurrente, posible en todas las entrevistas a partir de la implicatura (Arfuch, 1995) del contrato de entrevista, en la medida en que nos unen temas comunes vinculados a la común pertenencia de género. La entrevista con Lita, sin embargo, colocó a este tópico en el centro de la discusión sobre otro tema: justamente el cine.

Para Lita, el cine de la época no era realista porque “se disimulaba mucho”. Sin embargo, inmediatamente, ella vincula al disimulo con la sociedad: para ella se disimulaba en el medio social, no en las películas, y en todo caso el disimulo de las películas tenía que ver con “reflejar” esa realidad en la que, por ejemplo, no se podía comunicar públicamente si se tenía un embarazo de soltera.

Le insisto nuevamente, porque me interesa el tema, y me contesta citándome una película. Me ejemplifica los tabúes sociales con “Camila”, la película de los años ochenta que narra la relación entre un cura y una señorita de sociedad. Lita confunde el tiempo de la narración cinematográfica con el momento en que se produjo la película. Para Portelli (1991) esto se puede interpretar como una tarea reparadora de la memoria que produce, entre otras cosas, cambios cronológicos horizontales y que permite acomodar el relato sobre algo a lo que se quiere decir con eso.

En este caso, Lita relata una película y se confunde en su inscripción cronológica. Y en esa confusión inscribe el tema que le preocupa particularmente: el ejercicio de la sexualidad. También confunde el personaje con la actriz, al hablarme de Lolita Torres, sus películas y los besos que nunca dio porque el padre no la dejaba. Por eso, concluye, el cine contaba “más o menos” la realidad (es decir, no la contaba mucho), porque la realidad del sexo, especialmente, no aparecía; ni el embarazo, ni los besos.

Pero lo interesante de esto no es sólo el tema de la confusión (la sexualidad misma) sino el modo en que lo narra uniéndolo a la representación cinematográfica. Justamente allí es donde se inscribe la acción de la cultura porque Lita, al hacerlo, señala al cine como parte del repertorio de dispositivos culturales que le permiten hablar sobre ese tema. De allí que entiendo que la confusión entre lo social y su representación cinematográfica es síntoma de un sistema de reenvíos entre la representación cinematográfica y la vida, que en última instancia apunta a la capacidad de intervenir en

la subjetividad de sus consumidoras (Brea, 2004), porque la distancia pronunciada entre lo que ella percibía que era y lo que debía ser: no se hablaba de sexo, se debía hablar de sexo, y la falta atribuida al cine, que es injusta porque el cine de la época sí hablaba de, por ejemplo, la maternidad en soltería (como en “De padre desconocido”-1949-) funciona como marca de lo que al cine se le pedía (¿y podía cumplir?): primero permitir poner en palabras y luego señalar, recrear, discutir lo que estaba oculto: sus propias vidas.

Linda Williams en un artículo ya clásico (1984) acerca de los melodramas maternos del cine clásico de Hollywood, señalaba que estos melodramas presentaban una imagen reconocible de posiciones (textuales) ambivalentes bajo el patriarcado, que al demandar competencias de la cultura femenina, funcionaban como fuente de reflexiones realistas acerca de las vidas de las propias espectadoras en la medida en que esas espectadoras adoptaban diversas identidades bajo el patriarcado como “resultado directo del hecho social de la maternidad” (p. 305).

Esta posición era a su vez una crítica y una toma de distancia del texto de Mulvey (1975) que había inaugurado las reflexiones sobre el placer visual de las mujeres en la narrativa cinematográfica, discutiendo justamente las posiciones de sujeto que esa narrativa implicaba e iluminándolas a través del marco proyectado por la crítica psicoanalítica feminista.⁹⁹

⁹⁹ La serie de trabajos que discuten la argumentación de Mulvey es larga. Williams (1984) señala entre los principales los de Rich (1978), Mulvey misma (1981), Mayne (1981), Doane (1982), Koch (1982), Modlesky (1982), Kaplan (1983), de Lauretis (1992) y su propio trabajo (1992).

La teoría fílmica y el feminismo dieron lugar a una temprana crítica cinematográfica que escritoras modernistas como Gertrude Stern o Marianne Moore realizaron en la revista *Close Up* entre 1927 y 1933 (Donald *et al*, 1998, en Stam, 2001), con uno de sus números dedicados a criticar la representación de la negritud, pensada diferente según el género, en la pantalla. La relación no era casual, dado que el análisis crítico del sexismo se apoyó en las críticas abolicionistas de la esclavitud (Stam, 2001).

Esto marca la finalidad principal de la intersección entre feminismo y teoría fílmica, tal como lo señaló Colaizzi (1995): la función central de ese cruce fue la crítica radical del modelo de representación hegemónico patriarcal. En el ámbito académico, esto permitió develar lo que el sistema sexo/género escondía: la mujer era representada, por ese modelo, de tal modo que fuera confirmatoria de la imagen que la sociedad patriarcal le asignaba al varón (Irigaray, 1978).

Para Colaizzi, lo central de esta discusión es que sirvió no sólo para

mostrar de qué manera las mujeres han sido constituidas como espectáculo, sino para elaborar una crítica de la cultura en general y, más específicamente, de los modos en que las prácticas son institucionalizadas y los significados son determinados a través del establecimiento de cánones fijos y modelos de leer objetos a través de sus diferencias (1995: 11).

Kaplan (1998) señala que a diferencia de otras teorías críticas, que nacieron como reacción intelectual a posiciones teóricas precedentes, el feminismo fue concebido por las mujeres en función de preocupaciones en su vida cotidiana y como análisis crítico de la cultura en que fueron socializadas, por lo que el salto intelectual que el feminismo propuso (crítica del modelo de representación pero al mismo tiempo crítica de la cultura y de los modos de establecer significados compartidos) implicó una deconstrucción crítica de la modernidad desde un punto de vista original, nunca antes pensando: desde el punto de vista del género.

Abordajes diversos, tanto sobre la modernidad como sobre la teoría moderna, constituyeron todo el abanico de intervenciones críticas que el feminismo y los estudios de género produjeron con respecto al cine. En el primer caso, por ejemplo, por medio de una lectura de la modernidad en tanto era visual (masculina) (Irigaray, 1978). En el segundo, mostrando, tal como lo hizo Modleski (1986), el modo en que la producción teórica de la Escuela de Frankfurt concibió a la cultura de masas como femenina al atribuirle cualidades históricamente ligadas a las mujeres: pasiva y sentimental.

El inicio de las investigaciones académicas sobre mujeres y cine se produjo recién a fines de los años sesenta y principios de los setenta, y se abocó a dar cuenta de la participación de las mujeres en el ámbito de la producción cinematográfica, dado que los textos históricos reconocidos sobre el cine, especialmente de Hollywood, no lo reponían. Esto es lo que hizo el libro de Smith, publicado en 1975: *Women who make movies*, sobre los primeros años de la industria. Allí señaló que entre 1913 y 1927 hubo en Hollywood veintiséis directoras, y evidenció la matriz historiográfica (Colaizzi, 1995) patriarcal, concebida como historia de los grandes hombres (varones), que primaba en los textos históricos reconocidos.

En esa misma década se emprendió el estudio de las representaciones fílmicas de estereotipos de mujeres o “imágenes-de-la-mujer” (Bordwell, 1995: 108): la madre, la profesional, la virgen, la *vamp*, denunciando el punto de vista masculino desde el que habían sido construidas,⁹⁹ presentando a las mujeres como objeto de deseo, como figuras sin autonomía (Rosen, 1973; Haskell, 1974) cuya esfera de actividad era exclusivamente la privada. Esto formaría parte de un proceso más general de estudio de las representaciones femeninas en las artes en general (por

ejemplo, en Hess y Nochlin, 1972). En el caso del cine, sin embargo, se señala que las estrellas creaban “una sensación indeleble de fuerza, poder y vitalidad” (Haskell en Colaizzi, 1995: 15), producto de su presencia escénica, que producía un gran impacto en sus espectadores.

Colaizzi señala que la segunda fase en la relación entre cine y feminismo se desarrolló en torno a la discusión de la vinculación entre mirada y poder, en las revistas *Screen* (inglesa) y *Camera Obscura* (norteamericana). *Screen* recuperó, ya en los setenta, la producción teórica francesa sobre cine realizada en los sesenta, que se caracterizaba por la aplicación de la semiología francesa para develar los códigos ideológicos de la producción fílmica. El programa de análisis francés recuperado en suelo británico luego pasaría a Estados Unidos, con la creación de programas de estudio en diversos centros universitarios. Esta vertiente analítica se caracterizó por posiciones políticas de izquierda, y por reflexiones políticas relativas a mujeres, minorías étnicas o culturas populares, y combinó “la lingüística, el psicoanálisis, el feminismo, el marxismo, la narratología y la translingüística” (Stam, 2001:287).

En *Camera Obscura* se incorporaron intereses semióticos y psicoanalíticos (Johnston, 1976; Cook y Johnston, 1985; Mulvey, 1975), lo que permitió discutir la entidad del realismo, ya que se asumió que la mayor naturalidad de la imagen era directamente proporcional a la complejidad tecnológica y retórica del dispositivo cinematográfico. Al mismo tiempo, empezó a concebirse la ausencia en la presencia: la idea de que lo que se ve en el cine es una imagen que no puede incluir a la cámara que la toma, la operación de montaje en la que adquiere significado, ni los códigos culturales que la articulan (Lotman, 1979).

Entre los años sesenta y setenta se constituyó, asimismo, la combinación entre marxismo y psicoanálisis en el ámbito de la teoría feminista, al igual que en el althusserismo, contando con antecedentes en los años treinta a cincuenta en el marco de la tradición crítica (Marcuse, Fromm, Reich). Ann Kaplan señaló la relación entre el modo de explotación y la estructuración social que implicó históricamente, las formas simbólicas imaginarias que conllevó y la estructura psíquica que involucró, en un texto que a la par de adherir a la crítica feminista de psicoanálisis, utiliza esta teoría como herramienta de intelección:

Se podría afirmar que los modelos psíquicos creados por las estructuras sociales e interpersonales de tipo capitalista (especialmente las formas de finales del siglo XIX, que se prolongaron hasta nuestro siglo) necesitaban inmediatamente una maquinaria (el cine) para liberar su subconsciente y una herramienta analítica (el psicoanálisis) para comprender y ajustar las perturbaciones causadas por las estructuras que limitan a las personas (Kaplan, 1998: 51).

En este sentido, para Kaplan (1998) el cine, especialmente el melodrama, sirvió para “satisfacer las necesidades y los deseos creados por la organización familiar decimonónica (una organización que produce traumas edípicos)” y, en tanto género filmico concebido para las mujeres, sirvió para “exponer las restricciones y limitaciones que la familia nuclear capitalista impone a las mujeres y, al mismo tiempo, para ‘educar’ a éstas” (p. 52). De tal modo que, como ya había señalado Peter Brooks (1976), el melodrama permitía sostener el orden social y ajustarlo constantemente. Esta tarea no sólo habría sido realizada por el melodrama sino por todo el sistema genérico hollywoodense.

Sobre la psiquis cinematográfica reflexionó también Laura Mulvey (1975) al investigar sobre el cine de Hollywood de los cuarenta. Para Mulvey, esa industria produjo un cine patriarcal, ya que los personajes masculinos eran representados como activos y fuertes y los femeninos pasivos y débiles, y el relato los imbricaba en historias edípicas, en las que el varón era sujeto deseante y la mujer objeto deseado. Para Mulvey el melodrama, como género para mujeres, suponía una fórmula equilibradora de los géneros principales, destinados a los varones, en una reflexión donde se tomaban “texto, contexto y público femenino” (Mattelart y Mattelart, 1997: 101).

Mary Ann Doane (1984) señaló al respecto que el melodrama proponía a las mujeres espectadoras una fantasía masoquista, ya que a diferencia de los varones, a quienes se les ofrecían imágenes fuertes y positivas con las cuales identificarse (Mulvey, 1975), a las mujeres en el melodrama se les brindaban imágenes de mujeres débiles, sin apoyo y violentadas.

En este punto es que Kaplan pudo plantear la discusión acerca del género de la mirada y afirmar que, en verdad, la mirada “no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dado nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición ‘masculina’” (Kaplan, 1998: 62), ya que, como había señalado Mulvey (1989), tanto la mirada de los cineastas (generalmente varones) como la de los personajes varones y los espectadores varones convierten a la mujer en objeto a ser deseado por un sujeto masculino deseante activo.

Teresa de Lauretis (1987, 1992) concibió, siguiendo a Freud y a Foucault y a sus afirmaciones sobre la sexualidad femenina, que la subjetividad de las mujeres está constituida como un espacio múltiple y discontinuo que acepta, e implica, fuerzas contradictorias, y está constituido por el lenguaje y las representaciones culturales. De este modo, se abre la posibilidad de elaboración de una teoría del sujeto femenino.

Desde los años ochenta, los *Cultural Studies* retomaron las preocupaciones pioneras de Hoggart (1957) acerca de la recepción de los medios de comunicación. Quienes trabajaron originalmente (Hoggart y Hall) en el Centro de Estudios de Cultura Contemporánea de la Universidad de Birmingham habían sido influidos por el interaccionismo de la Escuela de Chicago, por lo que

la mirada etnográfica de esta escuela pronto se volcó, en Birmingham, al estudio de los procesos de recepción de los medios de comunicación.

David Morley fue la figura señera de esta tarea. Al estar influenciado también por una tradición etnográfica británica y por las nuevas preocupaciones de las historiadoras feministas dedicadas a la historia oral, Morley desarrolló su tarea no sólo contemplando las relaciones de dominación de clase sino también las étnicas y las de género, para lo que estudió las representaciones mediáticas de las mujeres y la ideología de la feminidad (Mattelart y Mattelart, 1997).

Con la pregunta acerca de por qué las mujeres disfrutaban y veían un cine que las representaba como débiles o violentadas se abrió, según Colaizzi (1995), el debate de la década de los ochenta sobre el placer en la recepción cinematográfica, suscitando una gran polémica que atravesó no sólo la teoría del film sino también los *media studies* feministas (Mattelart y Mattelart, 1997). La necesidad de abrirse, desde la crítica feminista, al estudio de la mujer espectadora fue una de las principales indicaciones que había ofrecido Judith Mayne (1981) en su revisión de los problemas que la crítica había abordado en relación al cine. Al mismo tiempo, dejaron de centrarse para la reflexión en películas realizadas por mujeres para pasar a ocuparse de manera más abierta del cine industrial.

Simultáneamente a la elaboración teórica del cruce entre feminismo y cine, se desarrolló desde los años setenta un cine realizado por mujeres. Buena parte de esta realización incluyó reflexiones tendientes a su categorización (Rich, 1998) y a la búsqueda de un nuevo lenguaje femenino, capaz de expresar a las mujeres (Flitterman-Lewis, 1992). Este feminismo cinematográfico se desarrolló especialmente en Gran Bretaña, Estados Unidos y los países del norte de Europa.

En América Latina, según Feijoó (1989), desde la década de los ochenta se escribió una gran cantidad de bibliografía sobre “el *status* de la mujer” (*op cit*: 5), alentada en buena medida por el Decenio de la Mujer, que se extendió entre 1975 y 1985. Se produjo entonces una “recuperación histórica” (*op cit*: 66) de la mujer, en la que se inscribió un abordaje del cine entendido como parte de la historia socio-cultural. Dentro del sub-continente, la producción de mayor trascendencia para esta tesis es México, debido a las semejanzas del proceso de modernización por el que pasó este país respecto de la Argentina, así como por las características propias del cine mexicano, especialmente en el inicio y apogeo de su etapa de industrialización.

En la bibliografía mexicana se encuentran trabajos de abordaje socio-cultural del fenómeno, como los realizados desde el ensayismo por Monsiváis (2000a, 2000b), quien en su agudeza analítica realiza señalamientos concernientes al género femenino aunque sin trabajar dentro del marco de las teorías de género y feminista. Pero además podemos hallar trabajos acerca de las representaciones cinematográficas de las mujeres, un abordaje que se repite una y otra vez en

Las limitaciones de los enfoques fueron señaladas por Moores que indicó además la escasez de “trabajos empíricos cualitativos sobre el entorno público de los espectadores cinematográficos” (1993: 33), lo que había sido anotado por Gledhill en 1978, analizado por Harper (1987) y recuperado críticamente por Geraghty (1998).

Justamente, lo interesante de observar todo el dispositivo cinematográfico es poder ver la multiplicación de posiciones ambivalentes bajo el patriarcado que supuso el ser sus consumidoras. No se trata solamente de que los textos resultan polisémicos ofreciendo una gama variada de tipos femeninos con los cuales identificarse y reconocerse, ni tampoco que el orden social (patriarcal) involucra únicamente una gama de posiciones “de mujer”, sino que el consumo cinematográfico implicó un conjunto variado de experiencias culturales que ofrecieron múltiples perspectivas para ser mujer, incluyendo a aquellas ofrecidas particularmente por la polisemia textual y el orden social, pero no agotándose en ellas. Se trata en definitiva del sistema de mediaciones que impuso históricamente el propio dispositivo cinematográfico para su (propio) consumo. Esas mediaciones hablaban la vida de sus espectadoras y es por eso que ellas pueden, aún hoy, hablar sus vidas a través del cine.

Día de damas

El vínculo entre el cine y la ciudad en términos de género se realizó en la construcción de los estereotipos femeninos, cuya genealogía fue herencia de la dicotomía fundante de las mujeres del tango del período clásico (la madre/la milonguita). Si el espacio de la milonguita fue el del centro, el espacio de la madre fue

esta línea de intervención analítica. Tal es el caso del texto producido por Tuñón (2005) acerca de las representaciones cinematográficas de las mujeres indias en el cine del director Emilio Fernández.

Otra línea de análisis propone la indagación del consumo cinematográfico. El trabajo de Mantecón (2006), por ejemplo, aborda la emergencia de las salas cinematográficas hacia principios del siglo XX y la diversificación de las funciones. Retomando trabajos como el de Elizondo (1991), que analizan el crecimiento de la asistencia anual al cine entre los años treinta y cincuenta, el precio de las entradas y su relación con el salario mínimo diario, Mantecón señala el modo en que incidían los precios de las entradas en los ingresos de las clases populares provincianas, espectadoras preferentes de ese cine. Finalmente se hallan trabajos, como el de Millán (1999), que analiza la producción cinematográfica femenina., entendiendo el modo en que el cine no sólo produce significados sociales sino también en que forma subjetividades.

el barrio. Pero las correspondencias con la geografía urbana se realizó sobre toda la serie de las mujeres decentes, desplazándose desde los barrios trabajadores en formación a los barrios burgueses de la ciudad, encontrando sus escenografías privilegiadas en las mansiones estilo francés edificadas en la zona norte a partir del Centenario, con interiores signados por escaleras de mármol de forma curva (la aerodinamia del mencionado estilo *art decó*), de apariencia imponente, de relevancia todavía en los años treinta en función de la tarea de exhibición femenina que permitían (Liernur y Silvestre, 1993).¹⁰⁰

La ubicación de la mujer en la ciudad contrastaba con las elaboraciones literarias que entre las décadas del veinte y del treinta había realizado la serie de escritoras que incluía a Victoria Ocampo, Delfina Bunge, Raquel Adler, Norah Lange y Alfonsina Storni:

En cada uno de estos casos, la ciudad, identificada con los parámetros nacionalistas, era metafóricamente evacuada, mientras que en el discurso literario tomaba forma una especie de autoexilio de los locutores femeninos (Masiello, 1992: 257).

El vínculo entre el cine y la tecnología, en tanto producción industrial de la cultura, estuvo consolidado en términos de género en base a una producción en masa de títulos destinados a mujeres, efectuada bajo patrones de estandarización (homogenización y normalización) de sus personajes en los cuales la mujer-madre se constituyó como estereotipo prototípico y centro de la articulación en serie cultural de las representaciones femeninas. Se trató de un cine producido además bajo los patrones de los géneros fílmicos, con privilegio de ciertos géneros discursivos destinados a mujeres, con su correspondiente *star system* en el que tuvieron importancia las estrellas femeninas; un *star system* que no sólo mantuvo vínculos estrechos con la industria cinematográfica, sino también con la del espectáculo teatral, la radial, la prensa, la musical, y la de producción de bienes de consumo masivo por medio de la publicidad,

¹⁰⁰ Hay sin duda excepciones, como lo es “La hija del Ministro” (1942), ambientada en un rascacielos con ascensor, que indica una posición social un poco menos acomodada que las mansiones. Se trataría, en este caso, más de la burguesía profesional que de la burguesía industrial. Recordemos, de todos modos, que los ascensores fueron signos de distinción y modernidad en la edificación de la ciudad.

tales como la cosmética y la de limpieza, también destinadas a mujeres.

De modo que si el cuerpo en la ciudad fue el tema general del cine del período, el cuerpo de la mujer decente en la urbe moderna se constituyó en el centro de las preocupaciones de la producción cinematográfica. En este marco, se revisó la modernidad de las mujeres y estas puestas en escena en base a una serie de estereotipos femeninos, sus articulaciones genéricas discursivas (con preferencia en el melodrama), y la movilización discursiva de elementos subjetivos (con base en el *raccord* de mirada), confluyeron para constituir al dispositivo cinematográfico como parte del repertorio de dispositivos culturales que permitían discutir la sexualidad femenina (moderna). Puede decirse con Bell (1994) en este punto que “el arte y la cultura modernos nunca se permitirían servir como “reflejos” de una estructura social subyacente, sino que, por el contrario, iniciarán la marcha hacia algo totalmente nuevo” (p. 46).

Durante los años treinta, el cine había logrado industrializarse de la mano de los repertorios simbólicos ofrecidos por el tango. Pero hacia los cuarenta, el momento de apogeo pero paulatina estandarización de la producción cinematográfica involucra una serie de influencias combinadas, entre las que se cuentan las relativas a la propia estructura social, en proceso de asentamiento (González Leandri, 2001), las relativas al dispositivo constituido sobre la base de elementos culturales residuales, y las relativas a las propias mujeres que encuentran modificaciones importantes tanto al nivel de su vida cotidiana tecnologizada (absorbida en el proceso de movimiento subjetivo que implica la moderno en tanto lo nuevo permanente, que se manifiesta por ejemplo como moda) como al nivel de su inserción en la producción industrial.

Como lo permitieron los bailes de los clubes desde fines de los años treinta (Gálvez, 2009), el consumo cinematográfico puso a las mujeres a circular por el espacio público, desde principios de la década, de un modo que ningún medio de comunicación efectuó antes.¹⁰¹ El índice cabal de este vínculo estrecho estuvo dado por el día de damas, que con precios módicos de entradas, carteleras de títulos para mujeres (predominantemente el melodrama nacional –Oroz, 1999) y programas dobles o triples, invitaban a las propias mujeres a estar afuera del hogar. Esa circulación abrió el espacio para

¹⁰¹ Notable es en este sentido la promoción del diario *Crítica* para incorporar públicos femeninos, cuando en junio de 1927 premió a las mujeres que circulaban por la calle con un ejemplar con diversos regalos tales como anillos y vestidos (Saitta, 1998).

pensar(se). Esas tensiones modernizantes, traslucidas por medio de las representaciones cinematográficas, se convirtieron en las ocasiones de preguntas y demandas sobre el propio rol, de un modo que muestra la forma dialéctica de la cultura (Hall, 1984) y los modos en que todo proceso de modernidad cultural incluye los elementos que lo ponen en cuestión (Horkheimer y Adorno, 1944). En la medida en que “Una de las fuentes principales de opresión de las mujeres radica en el modo en que han sido sometidas a la visualidad” (Chow, 1990: 72), este cine se constituyó en el espacio en que una cultura visual femenina podía ejercitarse, lo que coloca en los ojos el pivote de la transformación social. Para decirlo fácilmente: la mirada móvil femenina finalmente movilizó al propio rol de las mujeres en la sociedad.¹⁰²

Eso no se realizó sin tensiones: esta puesta en escena de la mujer decente en la urbe moderna implicó la cruda reproducción de la hegemonía patriarcal porque el estereotipo por excelencia fue el de la mujer madre (en contraste con el cual todos los demás operaban). Sin embargo, y asimismo, esa puesta en escena introdujo una fisura en la (re)producción de esa hegemonía, porque al habilitar una superficie donde mirarse, les permitió a las mujeres consumidoras del cine hacerse preguntas sobre las películas que veían, en tanto esas películas les hacían preguntas a sus propias vidas. Para Monsiváis (1981, 2000) así como para Martín Barbero (1987), e incluso tempranamente para Mahieu (1966), las clases populares asistieron desde los años treinta al cine para verse lo que, operado por la magia de la representación, les permitió transformarse para ingresar (lentamente) al proceso de modernización. Esto les pasó a las mujeres, y esa entrada fue nada más y únicamente, pero a la vez lo constituyó todo, una puesta en cuestión de sus propio rol de mujeres (lo cual muestra el grado de presión social ejercido desde afuera).

¹⁰² De allí que sea interesante pensar el modo de constitución de una cultura visual en términos de género. En el libro de Lobato, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, el tema está excelentemente curado (2005a y b), pero su eje de articulación argumental es el peronismo, la mujer trabajadora y la belleza. En este caso, estamos tratando de pensar la línea de argumentación al revés: en base a los dispositivos que intervienen en la formación y re/creación de una cultura visual femenina, incluyendo aquellos elementos que formaron el criterio de lo bello (femenino).

Capítulo IV. El trabajo

El trabajo de las mujeres

En las elaboraciones de Sarmiento y Alberdi, la organización ideal de la Argentina se produciría en términos sociales en función de la recepción de inmigrantes, que mejorarían la raza criolla, caracterizada como vaga y rebelde. Sin embargo, los finales del siglo XIX cumplieron en pocos aspectos sus aspiraciones, ya que la inmigración provino especialmente de Italia y España, nacionalidades no contemplados dentro de las posibles de mejorar la raza. De esa inmigración, un número elevado se radicaría en la ciudad de Buenos Aires, de tal modo que hacia la mitad de la década de 1910, la población de la ciudad representaba el 20% de la población total del país (Yujnovsky, 2004).

La velocidad del proceso de transformación pronto hizo surgir un nuevo repertorio de preocupaciones, a partir de las cuales los intelectuales y políticos de la época construyeron diferentes nudos problemáticos. Por un lado, la “cuestión nacional”, que se vinculaba a la preocupación por la asimilación de los inmigrantes; por el otro, “la cuestión social”, ligada a las consecuencias no deseadas de los procesos de urbanización e industrialización. Ambas cuestiones se ligaban al debatirse la respuesta que el Estado debía dar a los movimientos de resistencia y contestación entre los obreros urbanos, liderados por anarquistas y socialistas (Martínez Mazzola, 2003: 92).

Las respuestas de esos dos sectores de peso en la agitación de la naciente clase obrera urbana, anarquistas y socialistas, difirieron entre sí. Mientras los socialistas tendieron a integrarse al sistema político,¹⁰³ los anarquistas se mostraron adversos a dicho proceso.

Desde los sectores dirigentes, y tal como lo planteó Svampa (1994), la explicación otorgada al conflicto social fue el de un elemento perturbador que lo provocaba: el propio inmigrante. Sin embargo, un grupo de esos sectores, que Zimmermann (1995)

¹⁰³ Parte de esa asimilación fue la propuesta de una legislación impulsora de mejoras laborales. Alfredo Palacios, por ejemplo, impulsó un proyecto de legislación que protegiera el trabajo infantil y femenino (Martínez Mazzola, 2003)

denominó “liberales reformistas”, introdujo distinciones, tendientes a configurar dos esferas de problemas bien delimitadas: aquella que estaba provocada por la acción de agitadores extranjeros, y otra, diferente, provocada por el propio proceso de modernización en lo relativo, especialmente, a las transformaciones operadas en el mundo del trabajo. De modo que las respuestas de la elite dirigente, y como consecuencia el estado, oscilaron entre la represión y la asistencia.

Ese mundo del trabajo estaba conformado por unos sectores populares heterogéneos, cuyas identidades se construían no sólo en fábricas y talleres, sino también en la vida cotidiana de los conventillos y los inquilinatos, primeros lugares de asentamiento de los inmigrantes (Yujnovsky, 1974). La identidad emergente estuvo basada en el conflicto y el enfrentamiento entre el capital y el trabajo, enfrentamiento que luego de los años veinte pasaría al reformismo, con la consiguiente declinación del anarquismo y el ascenso del socialismo y el sindicalismo. Y la paulatina constitución de una identidad más conformista (Gutiérrez y Romero, 1995).

La Primera Guerra Mundial produjo una expansión en ciertas ramas de actividades, vinculadas especialmente a la alimentación, pero al finalizar la década se hicieron sentir síntomas de crisis económica. La década del veinte asistió a un proceso de modernización de la infraestructura productiva, especialmente a partir de la introducción de la electricidad, lo que se volvió notorio hacia el fin de la década cuando el consumo eléctrico industrial superó al doméstico y al del alumbrado público (Lienur y Silvestre, 1993).

La crisis mundial de 1929 implicó una importante oleada de despidos, y la resignación de ciertas condiciones, aunque el trabajo asalariado se estabilizó después de este momento y otorgó ciertas seguridades a los que todavía seguían empleados (Lobato, 1995). Sin embargo, al período abierto luego de la crisis del ‘29 se lo señaló como una década de movilización creciente de la clase trabajadora, en buena medida ocasionada por las (malas) condiciones de vida en las que vivía y a las que era sometida en base a su bajo poder adquisitivo (D’Antonio, 2000).

La década del treinta abrió paso a un proceso de crecimiento económico sostenido en la sustitución de importaciones, con aliciente en la estructura industrial preexistente más que en una diversificación y expansión, lo que dio lugar a una economía industrial no integrada, cuya base fue una industria liviana productora de bienes de consumo no durables (Murmis y Portantiero, 1971). Entre 1930 y 1945, se operó además la

organización de las grandes centrales sindicales por industria, y la unificada la CGT, madurando asimismo la conciencia de clase (Ratier, 1985)

La Segunda Guerra Mundial aumentó la demanda de alimentos, por lo que las tasas de empleo ascendieron nuevamente. De hecho, entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y fines de la década, aumentó el ingreso nacional en un 35%. Toda la década puede ser catalogada como de fuerte crecimiento económico, notable tanto en las cuentas del ingreso nacional, que de 41663 millones de pesos (año '50) pasó a 62291; como en la elevación del ingreso *per capita*, de 2940 a 3624\$, en un momento asimismo de aumento poblacional, que pasó de 14.169.000 a 17.188.000 (González y Tomasini, 1970), lo que muestra a las claras que el crecimiento económico fue significativo en la medida en que bajo condiciones de aumento poblacional el ingreso *per capita* aumentó también.

La década de los cuarenta asistió también a la primera planificación orgánica de la economía, bajo el “Plan de reactivación económica” del entonces Ministro Pinedo, cuya finalidad era impulsar al sector industrial para permitir la sustitución de importaciones y ocupar mano de obra. El golpe de estado de 1943 significaría, en este sentido, la acentuación de la intervención estatal en las líneas marcadas por este plan (Malgesini y Álvarez, 1983).

En conjunto, todo el proceso de la modernización económica, que inició con un modelo basado en la economía agroexportadora para pasar a otro de industrialización por sustitución de importaciones, tuvo como dato común la paulatina destrucción del trabajo preindustrial, tal como el relativo a tareas agrícolas y artesanales, y la generación de trabajo de taller, de fábrica, en comercios y en oficinas. La región pampeana concentró en buena medida el crecimiento económico, y el mayor número de industrias que además abarcaban una gama diversificada de rubros; “en el resto del país predominaban los pequeños talleres, salvo en las agroindustrias azucarera y vitivinícola, que eran importantes en las provincias de Tucumán, Jujuy y Mendoza” (Lobato, 2000: 97-98).

En lo que respecta al trabajo femenino,

En la Argentina la modernización iniciada en las últimas décadas del siglo XIX afectó las ocupaciones tradicionales de las mujeres, en particular en el interior del país y se delinearón algunos bolsones de empleo femenino como el servicio doméstico. Al mismo tiempo, al incrementarse la actividad industrial para

satisfacer las necesidades de una población que se había multiplicado aceleradamente con los flujos de inmigrantes, más el procesamiento de ganado derivado de la demanda internacional, las oportunidades laborales en las áreas urbanas se multiplicaron tanto para los hombres como para las mujeres. Sin embargo, de acuerdo a la medición censal las mujeres no irrumpieron masivamente en el mercado laboral aunque constituyeron un sector importante de la fuerza de trabajo en algunos grandes establecimientos industriales de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores (Lobato, 1995: 13-14).

Las mujeres ocuparon puestos de obreras, generalmente de escasa o nula calificación y con un 30 a un 50% menos de salario, en establecimientos industriales vinculados a la economía exportadora agropecuaria, así como en las industrias vinculadas al incipiente proceso de industrialización: cigarrillos, fósforos, gráfica, alimentación, textil y carne (en donde llegaron a constituir el 80% y el 30% de la población obrera en el período de entreguerras, respectivamente) (Lobato, 2000). A partir de la legislación de 1907, se estipuló que las mujeres sólo podían trabajar por la mañana o por la tarde, siendo los turnos nocturnos destinados a los varones, al mismo tiempo que se ceñían a esas franjas los turnos rotativos.¹⁰⁴

Pero las mujeres también fueron planchadoras, costureras, modistas, bordadoras y pantaloneras, actividades propias de una población inmigrante con un alto porcentaje de varones solos (Lobato, 1995). Asimismo fueron empleadas en comercios y servicios, que se expandieron paulatinamente (como sucedió en la telefonía que tuvo un fuerte crecimiento después del Centenario): “las empleadas de comercio personificaban el trabajo digno y adecuado para quienes debían adentrarse en los peligros del mundo

¹⁰⁴ El proyecto de ley fue presentado por Alfredo Palacios y establecía

la jornada de 8 horas, el descanso dominical, el resguardo de la moralidad y la salud de las mujeres, la prohibición de contratar personal femenino en las industrias peligrosas e insalubres; se prohibía el trabajo nocturno, se establecía un tiempo para que la madre pudiera amamantar a sus hijos y un período de no trabajo, pre y pos parto que en la práctica se restringía pues no se garantizaban los ingresos a la madre obrera (Lobato, 2000: 110).

En 1924 fue modificada para prohibir el despido por embarazo y el establecimiento de guarderías.

laboral” (Lobato, 2007) y los puestos crecieron en número durante el período de entreguerras.

El trabajo femenino, colocado en el contexto del discurso prevaleciente sobre la maternidad como destino social “natural” para las mujeres, fue necesariamente, y desde el inicio, impugnado. De allí que, como producto de la vinculación entre maternidad y mercado laboral, se consagrara una maternidad orientada hacia la sociedad, consagrando las ocupaciones de maestras y enfermeras (James, 2004), y las de beneficencia, convertida paulatinamente en trabajo social (di Liscia, 1994).

La presencia femenina en el magisterio fue importante desde fines del siglo XIX, alentada por el gobierno para ampliar la escolaridad primaria, lo que disparó la matrícula del magisterio. De allí que entre 1880 y principios del siglo XX se haya producido la feminización del personal escolar (Pineau, 1996). A partir de 1930 la matrícula del magisterio se vio superada por la del bachillerato, porque ésta permitía acceder a la carrera docente a nivel superior y también tomó importancia la matrícula del comercial, para acceder a tareas administrativas. Esta tendencia se acentuó en el primer quinquenio justicialista (1946-1951) (Torrado, 2003).

Para Wainerman y Binstock (1992), la enfermería se constituyó como profesión femenina en función de las características culturalmente asignadas a las mujeres: la inclinación natural al cuidado, consecuente con la maternidad, y la paciencia. Durante el primer gobierno peronista, la tarea se volvió un atractivo campo laboral, en función del importante papel otorgado a las mujeres en la política sanitaria. Las enfermeras del peronismo se profesionalizaron paulatinamente, por lo que entraron en disputa con las empíricas de épocas precedentes, y su conceptualización osciló entre imágenes religiosas y científicas (Folco, 2000).¹⁰⁵

Pero lo que es realmente interesante es que como ocupación legítima, la enfermería quedó rehén del patriarcalismo en función de su misma conceptualización: no sólo porque reforzaba la “naturaleza” femenina, extendiendo la maternidad como maternidad social, sino porque quedaba subordinada, en tanto auxiliar, de la razón científica ejercida por el médico, casi siempre varón. Sin embargo, esto mismo suponía una ruptura de la concepción, de sentido común, acerca de la dualidad de esferas (Folco, 2000).

¹⁰⁵ La primera regulación es previa, data de 1944: el decreto 6216 que entre otras cosas establecía la obligatoriedad en la posesión de título habilitante.

La maternidad social bajo la forma de cuidado al otro también se manifestó en la beneficencia y en el trabajo social y conllevó asimismo la educación en los valores y el cuidado de los futuros ciudadanos, produciéndose la peculiar combinación entre un ideal moderno, la importancia de la ciudadanía, y una sagrada misión vinculada al credo católico, el cuidado del otro (di Liscia, 1994a).

La década del treinta fue testigo de la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo, especialmente a partir del auge de la industria textil algodonera (Rocchi, 2000), y particularmente en las zonas de la ciudad y el Gran Buenos Aires. La ciudad de Buenos Aires fue asimismo el ejemplo mayor de procesos semejantes pero a menor escala que se vivieron en ciudades del interior del país. Esta modificación del mercado de trabajo produjo además cambios culturales importantes.

De modo que ya el cambio en la situación socio-histórica de las mujeres produjo cambios en su autopercepción: “Un aspecto positivo del trabajo femenino para el reconocimiento de los derechos de las mujeres fue el percibir éstas que su esfuerzo era fundamental para la subsistencia del hogar y que, por lo tanto, la toma de decisiones debería ser pareja” (Gálvez, 2001: 165). Sin embargo, siguieron concibiendo su propio trabajo durante todo ese período, y hasta la década de los sesenta en que se afianzaron ideas acerca de la independencia femenina, como complementario del masculino por desocupación o bajo salario (Lobato, 1995). De allí que el trabajo femenino se justificara frecuentemente bajo el concepto de necesidad (Lobato, 2000) y se viviera como trasgresión, aún cuando claramente el salario obtenido por éste permitía mayor independencia, y especialmente una independencia económica (Lobato, 1995).¹⁰⁶

Pensado como una etapa de transición durante el período de la soltería, el trabajo se interrumpía frecuentemente con el matrimonio y especialmente con los hijos. Entre las mujeres que llegaron al mercado laboral en los años 1935-1944, trabajó un 36% entre los 20 y los 24 años, mientras que esa tasa descendió a 24-28% en la edad en que se concentraba la maternidad (de 25 a 34 años). Para la generación siguiente, 1930-1944, que accedió al mercado laboral entre 1945 y 1959, el ascenso de su participación en el mundo del trabajo, a todas las edades, señala un perfil modernizado que asume más naturalmente la participación en este ámbito (Torrado, 2003).

¹⁰⁶ Cabe recordar por esto el monumento a la maternidad erigido en la comunidad obrera de Berisso, cuna del frigorífico Swift. Y el señalamiento de James (2004): “En una comunidad de obreras fabriles, ésta es la única representación de las mujeres trabajadoras” (*op. cit.*, 34).

La autopercepción de las mujeres trabajadoras fue correlativa a los modos en que se las conceptualizó socialmente. El discurso militante de los anarquistas y de los grupos de filiación marxista calificó a las obreras negativamente, especialmente a partir de lo expuesto por el propio Marx en sus manuscritos de 1844: “la prostitución es sólo una forma específica de la prostitución general del trabajador” (en James, 2004: 246).

Pero fueron los discursos médicos, políticos y jurídicos los que explicitaron mayormente este vínculo entre la trabajadora y la prostituta. La obrera fue considerada, ya en los años veinte, peligrosa moralmente, y reemplazó, en un período de desaparición de los burdeles, a las prostitutas en los discursos sobre peligrosidad (Guy, 1994). Buena prueba de ello fue la traslación de las medidas de salud pública tendientes a controlar la transmisión de las enfermedades venéreas de unas a otras (Grammático, 2000). Este conjunto de significados atribuidos a la obrera estaba difundido en los años cuarenta (James, 2004).

Las razones de esta peligrosidad resultan lo más interesante del fenómeno: “la mujer obrera se convertía en un elemento disgregador de la unión del hogar” (Lobato, 2000: 100).¹⁰⁷ De allí que la intervención estatal sobre el asunto girara en torno a la protección legal de la maternidad, concebida como social, como lo señala la ley sancionada en 1934 (y promulgada dos años después), llamada justamente Ley de Maternidad, que establecía entre otras cosas un sistema de subsidios a esta condición, el descanso pago pre y pos parto, y la obligatoriedad para los establecimientos industriales de construir jardines maternales o guarderías. Esta producción jurídica estatal, además, se efectivizaba sobre cierta área de problemas: “la cuestión fundamental residió en asegurar la reproducción de la mano de obra que la nueva estrategia necesitaba” (Novick, 1994: 3), desoyendo otras cuestiones reivindicativas, lo mismo que sucedía a nivel sindical (cf. D’Antonio, 2000, por ejemplo, para el caso de los obreros de la construcción), en la militancia de izquierda y en la intervención católica (Lobato, 2000).

Pero la legislación también se erigía sobre otro punto, que asimismo contribuía a concebir a la mujer vinculada con la biología (y a construir su destino social *ad hoc*): el cuerpo. Buena parte de esa legislación se basó en las particularidades, diferenciales,

¹⁰⁷ Esta discusión se remonta a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX permite señalar la desigualdad en el derecho a la participación en el mercado de trabajo de solteras y casadas (Masiello, 1992).

bajo las cuales fue conceptualizado el organismo femenino, lo que a su vez ayudó a justificar la inferioridad salarial¹⁰⁸ (Lobato, 2000). En conjunto:

El rol familiar aparece como prioritariamente legislado, siguiéndole el de ciudadana y trabajadora; quedando el de desamparada en último término. Es decir, el Estado –interpretado a través de su normativa- desde fines del siglo pasado hasta la actualidad percibe, reconoce, reafirma y asigna a las mujeres su rol de madres, figura principal de la institución familiar (Novick, 1994: 6).

podríamos afirmar que son las mujeres de la clase baja y en su rol de madres (creadoras y protectoras del núcleo familiar) las que reiteradamente aparecen en la legislación analizada (*op. cit.*:7).

La regulación del mercado de trabajo sobre el cuerpo femenino trabajador se completó, por otro lado, con la promoción de actividades deportivas en los clubes de fábrica, hecho que no revestía diferencia de género, ya que los varones también fueron alentados a participar de los mismos en función de su original concepción por parte de Henry Ford: la fórmula para conseguir un buen trabajador no consistía sólo en entrenarlo en la tarea, calificándolo, y por lo tanto regulando su tiempo de trabajo, sino asimismo regulando su tiempo libre. Sin embargo, sí difirieron las finalidades: para el caso de las mujeres, los deportes fueron vistos como vías de promoción de la salud y especialmente la belleza física, contrapesos de la fealdad ocasionada por el trabajo industrial.

Espectáculo por secciones: pobres y ricas

La producción cinematográfica del sonoro industrial convirtió al mundo del trabajo en un tópico recurrente de sus argumentos. En lo que respecta a las mujeres, y siguiendo con el marcado acento realista de esta producción, su escenificación se produjo asimismo en base a una puesta en relación con el tópico ya señalado de la maternidad.

Los énfasis marcados por la narración cinematográfica pudieron ser diversos y colocaron el acento tanto sobre el hogar (“Cosas de mujer”, 1951) como sobre el trabajo (“Elvira Fernández, vendedora de tienda”, 1942), pero puede formularse una

¹⁰⁸ Lo que señala de manera explícita la concurrencia de intereses entre discursos públicos, marco jurídico y explotación económica.

continuidad, que es casi deslizamiento en la serie cultural analizada, entre la mujer-madre y la mujer trabajadora. Lo interesante de esa continuidad radica en que el sustrato natural, por biológico, en el que se basa el estereotipo de la mujer-madre permanece inalterado. Lo que cambia, por el contrario, son las circunstancias sociales de los personajes femeninos.

El conflicto de clases resulta un trasfondo argumental de las películas del período, que alimentan la vertiente melodramática, y cuya resolución se inclina generalmente por la variante romántica, particularmente desde fines de los años treinta y en especial en la producción cinematográfica del director Manuel Romero.

La rica con el pobre es la anécdota de “Isabelita” (1940), protagonizada por Paulina Singerman, cuyos personajes fueron en este cine los de señorita rica y caprichosa. La protagonista, Alcira, pierde en esta película las ganas de vivir porque “se aburre”, y se le presenta como castigo la obligación de casarse con su novio rico que asegura, por el contrario, que “El matrimonio para el hombre es una tragedia, un yugo. Pero la mujer ¿qué más tiene que casarse?”.

El aburrimiento, sentido común popular acerca de la vida de los ricos que no tienen “nada que hacer”, funciona como disparador para internar a Alcira en la vida de las mujeres de clases populares. Y quien lo hace, oficiando de guía, es el *partenaire* actoral de Singerman, Juan Carlos Thorry, de quien finalmente ella se enamorará. Él la inicia entonces en los bailes populares, los viajes en tranvía, las porciones de parado de la pizzería “Bachicha”, acompañadas por un vaso de vino y, por supuesto, las funciones del cinematógrafo.

Alcira encuentra, entonces, la felicidad en trabajar como “el pueblo”, ganarse la vida como él, divertirse en sus pizzerías, sus tanguerías, sus cines. Ser feliz con la minucia de lo cotidiano. Y el descubrimiento no es sólo personal. Su hermano lo comparte y la antecede en el proceso: “El pueblo, no hay nada como el pueblo”, dice él. Y ella lo repite.

Martuccelli y Svampa (1997) señalan que el pueblo se constituye a través de las interpelaciones de Perón. El uso de este vocativo en una película del año 1940 coloca una investidura del lenguaje en un momento anterior y señala, quizás, los inicios de un proceso que se realizaría durante el peronismo, lo que contribuye a pensar además que el modo en que se constituyó la política de masas encontraba cierta porosidad con los discursos de otros géneros que circulaban en los mismos dispositivos.

Esa apelación, sin embargo, restituía el orden social en el momento en que Alcira volvía al seno paterno y Thorry era ascendido de cargo en la empresa del padre, lo que además permitía el matrimonio entre ambos, garantizando asimismo el cumplimiento de la domesticidad de Alcira como destino social. Por esta razón es que puede decirse, con Martín Barbero (1987) que la película recupera el universo obrero del folletín, donde aparece “un proletariado sin conciencia de clase” (p. 150). Mención merece también en este sentido el director Manuel Romero, responsable de una producción “donde los ricos son personajes negativos y los pobres positivos, siendo el trabajo el rito iniciático que dignifica y encamina a los seres humanos hacia el bien” (en palabras de Kriger, 1989: 143).¹⁰⁹

De tal modo el conflicto de clases se convierte simplemente en diferencia de clases. Diferencia de clases entre mujeres atraviesa justamente la película “Mujeres que trabajan”. Siendo de 1938, el argumento responde sin dudas a la movilización tanto social como económica que produjo la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo a partir de esa década, e indica el grado de compromiso entre los libretos cinematográficos y la realidad social que le es contemporánea (y a la que asiste con un poco de retraso y con miras de elaboración).

La narración de la trama se ubica espacialmente en tres espacios: el trabajo, en las grandes tiendas Stanley, la calle y la pensión. La pensión, como fue señalado, supone un espacio habitacional de paso para los personajes (cómo lo fue asimismo para la población que se alojó en estos lugares), pero en el caso de los personajes femeninos que coprotagonizan la película, permite además señalar el grado de precariedad en el que viven, especialmente por no disponer de un hogar, espacio de protección de la virtud femenina.

Esta falta, por la cual podría peligrar la moralidad (como sucede con el personaje de Olga Zubarry, en “Ellos nos hicieron así”, 1952)¹¹⁰ se ve compensada con la formación

¹⁰⁹ Kriger sostiene que “el deseo de conciliar posiciones entre el capital y el trabajo es una de las realidades del país que los realizadores ingresan a la pantalla” (1989: 144) pero películas como “Isabelita” (1940) ya contienen este conflicto como elemento central para la conformación del argumento, que es de hecho atribuible a la influencia del melodrama, tal como indicamos más arriba de la mano de Martín Barbero (1987).

¹¹⁰ En esta película el novio de Olga Zubarry la saca de la casa paterna y la lleva a una pensión, donde no hay nadie que vigile la sexualidad, por lo que ella pierde su virtud y finalmente debe alejarse del barrio.

de una familia sustituta, con una figura como la de Doña Petrona, la dueña de la pensión, de autoridad disminuida en función las “hijas” en edad adulta, materializada en la leche quemada del primer desayuno, lo que permite señalar, además, la edad de las pensionistas, necesariamente no niñas, en la medida en que pueden partir de la pensión sin haber comido.

La trama de la película es sencilla y consiste en dos historias paralelas cuyos finales se entrelazan en virtud de la reunión de los intereses de sus protagonistas: Ana María y Clara. Ana María, encarnada por Mecha Ortiz, es una señorita de sociedad abocada a la vida disipada hasta que la realidad la golpea duro: su padre, un financista millonario, se suicida por sus desfalcos económicos, y la deja sin herencia y desprotegida (lo que merece un reproche del personaje así de explícito).

Clara, por el contrario, es una sencilla señorita del interior, que viene a la capital a ganarse la vida y es seducida bajo promesas falsas de casamiento, embarazada y consecuentemente abandonada por el dueño de las grandes tiendas donde todas trabajan: el mentado señor Stanley.

Pero junto con ellas, la película propone un arco completo de mujeres trabajadoras pasibles de ser encontradas en el mercado laboral, personificadas en la empleadas de tienda que además de señalar una forma modernizada del trabajo (vinculada a la modernización de la estructura de comercial) evita la figura de la obrera y sus asociaciones negativas con la inmoralidad. Están entonces: la analfabeta, la comunista, la romántica soñadora alentada por sus consumos consolatorios (Eco, 1995) de la industria cultural. Y está la pobre con aspiraciones, que quiere los consumos de las ricas, los modales de las ricas, la distinción de las ricas, pero no su moralidad a la que impugna y contra la cual levanta la moralidad de los pobres (y/pero/por eso) honrados.

Este personaje es justamente Catita, compuesto y actuado maravillosamente por Niní Marshall, no sólo en la portación de una estola de zorro sino también portadora de lo que Romano (1973) denominó un esquematismo caracterológico de los personajes; es decir, la utilización de la entonación para definir una cualidad dramática. Es por eso que la dicción en ciertas frases no sólo estira ciertas letras abiertas sino que lo hace en un tono agudo y chillón, que corre de registro la forma de hablar de las mujeres paquetas y al mismo tiempo lo imita. Así es cómo Niní se refiere a la estola de Catita como animal vivo: “Y es de abrigado este animal, Dios lo guarde”, lo que muestra también la distancia cultural (recordemos la connotación de éxito del abrigo de piel y veremos el modo en que se traduce a las aspiraciones de ascenso, pero en un tamaño reducido

relativo al poder adquisitivo). Y así también eleva el meñique al tomar una taza de té, y actúa la kinesia de una corporalidad que revela las aspiraciones sociales por medio de la elevación del mentón y un andar, símil elegante pero despatarrado y por eso grotesco, casi en puntas de pié.¹¹¹

Su importancia radica en que personifica el trasfondo ideológico de toda la película de Romero, que luego está narrado asimismo con la trama: una interpelación popular-democrática (Laclau, 1986), “en la que se muestra a los ricos como moral y éticamente inferiores a los pobres y, por ello, incapaces de pasar una prueba fundamental de la virtud cristiana” (James, 2004: 232). Virtud que unirá, en el final, a ricos y a pobres.¹¹²

Entre todas las mujeres de la pensión vive un único varón Lorenzo Ramos (Tito Lusiardo). Chofer de Ana María, permanece fiel servidor cuando ésta pierde todo su dinero, lo que le permite convertirse en su cuidador, y lo que hace que éste la lleve a vivir a la pensión, y ella se convierta en mujer trabajadora.

Lusiardo encarna la figura del varón que levanta postulados de amistad (“si le fallan sus amigos ricos, sepa que Lorenzo Ramos...” se quedará a su lado, le dice a Ana María), del trabajador recto y esforzado, y encarna asimismo la moral sexual patriarcal, cuando se hace cargo ante los padres de Clara, y asumiendo un engaño, la paternidad de su hijo. Su función de chofer le permite un dominio estratégico sobre el espacio de la

¹¹¹ Para James (2004), retomando a Steedman (1989), Evita permitiría incorporar la envidia como parte de los modos de paliar la situación de desprotección de los pobres. Esto es coherente con la propia frase de Evita, de que a los pobres hay que enseñarles a desear (Sarlo, 2003). Lo cierto es que el personaje de Catita actúa este imperativo en términos más sociales que políticos. Lo que señala la necesidad de ver los elementos de continuidad y de ruptura entre el discurso cinematográfico de ficción del período sonoro del cine industrial y el discurso político de Eva Perón. Esto se desarrollará en la Prospectiva.

¹¹² Su grado de pregnancia se manifiesta en el hecho de que este personaje, junto con el de Cándida, “fueron presentados semanalmente por Radio El Mundo, en 1940” (Bosetti, 1994: 38) y durante tres años seguidos. En junio de 1943, depuesto el gobierno constitucional del Presidente Castillo por el Ejército y asumido en su lugar el General Pedro Pablo Ramírez (Romero, 2001), la Dirección Nacional de Radiodifusión prohibió las actuaciones de Marshall debido a que su política pedía: “la total eliminación de expresiones radioteatrales que contuvieran cuadros sombríos, narraciones sensacionalistas o relatos poco edificantes, el uso de modismos que bastardean el lenguaje, etc.” (*Antena*, 17 de junio de 1943, citado en Navarro, 1997: 62-63). Esto significó para la actriz más de diez años de alejamiento del ámbito radiofónico.

ciudad, lo que señala nuevamente las relaciones de género que se inscriben entre los varones representados que se vinculan con la ciudad representada en tanto femenina (la cantan, la transitan, etc.). Al mismo tiempo, su función de chofer le permite regular la estadía de las mujeres de la pensión en ese espacio público de la calle, evitándoles los peligros.

De allí que el tercer espacio de la película, el de la calle, esté dominado por su figura, que además introduce distinciones entre las propias mujeres. Siendo novio de Catita, la única que no vive en la pensión sino en un barrio trabajador donde es repudiada por sus pretensiones, Lorenzo va a buscar a Ana María a la salida del trabajo. Con lógica, terminado el turno, salen todas las pensionistas juntas y al asumir Catita que la habían ido a buscar a ella, se produce una pequeña discusión con su novio, porque éste no la deja subir al auto, argumentando que está esperando a la “señorita Ana María”. Vale la pena señalar aquí que el uso del apelativo “señorita” otorga, de un plumazo, una serie de valores morales de decencia a la invocada, y la coloca en la serie cultural descripta en el capítulo anterior.

La secuencia concluye con Ana María y otras compañeras subidas al auto. Y Catita y otras amigas caminando por la calle, lo que señala los grados de permisividad en la deambulación citadina sostenidos para las diferentes clases. Pero la secuencia donde se escenifica por excelencia esta función regulatoria de Lorenzo se produce cuando el señor Stanley invita a Ana María a una *boite*. Habiendo discutido entre los varones en qué auto viajarían, Lorenzo se impone y decide a qué lugar irían, cuánto tiempo estarían y el momento de retorno a la pensión, a la que además lleva al señor Stanley, negándose a dejarlo en su propia casa.

El personaje de Lusiardo, entonces, resulta interesante porque introduce el cuidado de la virtud de las mujeres en la trama pero además porque genera distinciones de clase y hasta pone en palabras las diferentes normas sociales que rigen en cada caso. Es por eso que manifiesta la concepción popular masculina del honor viril. La virtud femenina está corporalizada por la propia Ana María, porque perdona a Clara por mentirle al novio rico que la va a buscar a la pensión, todavía enamorado, y porque habla con el señor Stanley, demandándole que se case con Clara cuando se entera que es el padre del hijo que espera.

En esta película, la virtud es así una posibilidad en una mujer rica que transitó una transformación, aprehendiendo la moral de los pobres (de allí que el personaje de la comunista de Pepita Serrador, que durante toda la película la repudia, termine

reconciliado) y el honor es del varón de clases populares, que parecería siempre saber qué hacer (así es el tono de la actuación de Lusiardo). Las mujeres de clases populares no tienen, no pueden tener, esa misma virtud sino en el sacrificio (generalmente de madres). Las mujeres de clases populares trabajadoras son buenas mujeres pero su protagonismo sólo se realiza en la victimización (Clara) de su propia condición, de la que son salvadas, de la que es salvada Clara, por la mujer rica: “si no fuera por mí, vaya a saber hasta dónde hubiera caído”, le dice Ana María antes de enterarse de su embarazo.

La persistencia del melodrama introducido como parte de la comedia permite reactualizar en la película el código cinematográfico de decencia femenina e introduce la diferencia de clase a través de la virtud, lo que a su vez reactualiza el modo de constitución de lo político en América Latina, en donde “los actores han pensado la sociedad como recorrida por la tensión entre la horizontalidad deseada y la verticalidad renuente del vínculo social” (Martuccelli y Svampa, 1997: 342).

De tal modo se discute, y al mismo tiempo, la moralidad de los (pobres) trabajadores: “debe ser interesante ser pobre y orgullosa como ustedes”, les dice Ana María a las pensionistas en el primer encuentro; la moralidad de los ricos: “no todos los ricos son mala gente”, dice Lorenzo también a las pensionistas hablando de Ana María; y la propia virtud de las mujeres trabajadoras, manifiesta bajo la forma del propio trabajo: “Si quieres que cambie mi vida por la de antes, ya no podría. Ahora soy una mujer que trabaja”, le dice Ana María al novio rico.

La película, entonces, propone un sistema de regulación de la decencia femenina en su inserción en el mundo del trabajo, siendo los peligros en ese mundo el producto de la ruptura de su inserción en el ámbito doméstico. Propone asimismo al matrimonio como meta y salida femenina (indicado también en el análisis de la película que hacen Tenaglia y López, 1997). Salida tanto de la pobreza como del propio trabajo: de allí que el personaje de la comunista concluya la película diciendo que “tal vez si yo hubiera encontrado un amor, no leería tanto”, desechando las reivindicaciones que esgrimió a partir de sus lecturas de Marx.

Pero además propone un universo de suturas de la diferencia social, que al tratar de reconciliarlas las reproduce. La posibilidad de jugar la diferencia social entre mujeres hace que el modo de resolución sea el mismo, y sea en cumplimiento de la función social de la mujer como esposa y madre. Esa resolución subsume las diferencias y

elimina las distancias, permitiendo que la película culmine con el doble casamiento de Ana María y Carlos y Catita y Lorenzo.

A su vez, la eliminación de las distancias sociales permite a la narración poner la distancia en escena. Sólo de la concurrencia de los miembros de las dos clases sociales se logra que el cine muestre justamente la distancia abismal que hay entre las dos clases. Como esa igualdad argumental en el final propone una igualación: el doble casamiento, el comentario de Lorenzo de que la luna de miel fue invitada por Carlos convierte a Carlos, hombre de alcurnia y fortuna, en pagador y, por la ley de propiedad privada: en poseedor, del (supuesto) inicio del acto sexual tendiente a garantizar la reproducción de la fuerza de trabajo.

La luna de miel además fue invitada al campo, lugar más puro que la ciudad y correspondientes a estos personajes, que están en vías de modernización. Porque eso caracteriza a los personajes populares del cine sonoro industrial: su proceso de urbanización y modernización no se terminó. Y esto los distancia, sin paliativos, de los miembros de las clases medias y altas, de costumbres refinadas y cosmopolitas (a los que el personaje de Catita trata de imitar).

Esa diferencia también se materializa en el modo en que está planteado el problema justamente del trabajo: el universo de trabajo popular que se muestra está marcado por la necesidad y el esfuerzo. Como veremos más abajo, por el contrario, el problema de la vocación estará necesariamente despegado de las necesidades materiales inmediatas y caracterizará el trabajo de las mujeres de clases medias.

La sutura y la distancia de las diferencias sociales también se manifiestan en “Mujeres que trabajan” de otro modo: cada quien otorga un don a su alter ego de clase. Entre varones, Lorenzo da a Carlos el favor de haber cuidado a Ana María de la rapacidad de Stanley, y Carlos le da a Lorenzo una luna de miel. Y, en definitiva: su derecho al goce. Entre mujeres, Ana María da a Catita su domesticidad y ésta dona a Ana María la moralidad trabajadora. Por eso la primera escena en que estos dos personajes se ven es la de una discusión acerca del valor del trabajo y el hecho de que éste hace mejores a los pobres.

No es casualidad, por esto, que “Mujeres que trabajan” marque la entrada a la cinematografía de Niní Marshall encarnando a Catita, con la que participa de nueve películas en las que irá cambiando de ocupación pero no de clase. Niní Marshall puede mencionarse como la actriz protagónica que en este cine compuso y actuó personajes femeninos pertenecientes a las clases populares en el género comedia. Su otro gran

personaje fue Cándida, una inmigrante gallega que llegada a la Argentina se emplea de mucama (con la que hizo cinco películas).¹¹³

Pero si Catita, especialmente, puede actuar su identidad de clase en el tono que aporta el género comedia, esto es porque acompaña, casi siempre bajo la figura de la amiga (como en “Divorcio en Montevideo”, 1939 o “Yo quiero ser bataclana”, 1941) a la protagonista de las desdichas.

De allí que, por ejemplo, en “Mujeres que trabajan”, Catita sea el doble y revés del personaje de Clara, que transita la historia melodramática arquetípica por excelencia (James, 2004): la de una trabajadora pobre que resulta víctima de “la rapacidad sexual de un hombre rico que, tras seducirla, la aleja [...] de su familia, su marido o su amante” (*op. cit.* 245). Situación de la que la víctima debe luego redimirse, lo que se logra generalmente por medio de la muerte, debida a enfermedad o suicidio.¹¹⁴ Final trágico que se soluciona, en el caso de esta comedia, con la vuelta de Clara a la casa paterna del campo, la maternidad en soltería y el engaño a los padres del que los pondrá en conocimiento “poco a poco”.

Catita es entonces el eslabón por donde los personajes de Ana María y Clara pueden unirse, aporta buena parte de la mirada reflexiva de los personajes sobre su propia condición y, siendo la única que la realiza, señala los modos en que la domesticidad se ve sometida a condiciones de clase, articulación que se resume en la búsqueda de la conformación del propio hogar.

Eso diferencia a las mujeres de las clases medias de la pantalla. En “Fuego sagrado” (1950), por ejemplo, se trata de evitar perderlo:

Mujer: en el hogar hay un fuego sagrado cuya llama hay que cuidar con las manos, la sangre, el ahínco y la fe: el amor.

¹¹³ Como Catita, Niní Marshall filmó: “Mujeres que trabajan” (1938); “Casamiento en Buenos Aires” y “Divorcio en Montevideo” en 1939; “Luna de miel en Río” que completa una trilogía con las dos anteriores, en 1940; “Yo quiero ser bataclana” (1941); “Navidad de los pobres” (1947); “Porteña de corazón” (1948); “Mujeres que bailan” (1949); y “Catita es una dama” (1955). Como Cándida, las películas fueron: “Cándida” (1939); “Los celos de Cándida” (1940); “Cándida millonaria” (1941); “Cándida la mujer del año” (1943) y “Santa Cándida” (1945).

¹¹⁴ El caso máximo quizás sea el de la muerte por alumbramiento, como en “Deshonra” (1951).

Piensa que amando a tu marido, criando a tu hijo, cuidando tu casa y adorando a Dios, has comenzado a conocer desde aquí abajo la dicha perfecta y suprema de allá arriba.

Con voz *over*, así empieza la película, protagonizada por Diana Maggi, que personifica a una mujer esposa y madre, con experiencia en trabajo de modelo al que abandonó al convertirse en ama de casa. Aquí la cercanía entre la modelo y la actriz, en términos de exposición del cuerpo, no es menor. Dado que sus tareas hogareñas no la satisfacen, y ella aspira a lujos que su marido no puede darle, vuelve a su antiguo trabajo de modelo, lo que provoca el desarrollo de una tragedia familiar.

El abandono del hogar se manifiesta con un accidente: el de su hija pequeña que, hallándose sola durante una tormenta, se asusta y rueda por las escaleras, corriendo peligro de muerte. Claramente, el motivo de la gravedad médica es producto de la desidia materna y conduce primero a la internación de la hija, para luego producirse su traslación a casa de los abuelos paternos. Junto con ella, el marido también abandona a la casa y a la esposa.

Evidentemente, la película concluye con el orden familiar restablecido y los votos de una madre para la santidad del hogar. Sin embargo, la película plantea, aunque de manera lateral y sin resolver, un elemento central de la discusión acerca del trabajo entre las mujeres de clases medias representadas por este cine: el tema de la vocación.

Tal como lo testimonia el libro de Delfina Bunge editado en 1922, *Las mujeres y la vocación*, que ella sacaría luego de una conferencia a pedido dada en el Consejo Nacional de Mujeres, la vocación fue una problemática que emergió lentamente como preocupación femenina desde el principio de siglo. Pero lo interesante del libro de Bunge es su principal señalamiento: que la tarea más excelsa de la mujer, especialmente si ésta es pobre, es la crianza de los hijos (Gálvez, 2001). Se trata nuevamente de dos elementos tensionados, que sin embargo no constituyen una contradicción entre partes sino el modo de su puesta en discusión. Y, evidentemente, el modo asimismo de la ampliación del conjunto de elementos integrados socialmente en términos de imaginario social femenino.

En el cine, la vocación es un problema que emerge representado como ligado a mujeres de clases medias y que conlleva la puesta en peligro del hogar. La resolución se genera en la búsqueda del equilibrio de los elementos señalados y muestra los modos en

que se propone la modernización del rol (doméstico) de las mujeres en los nuevos tiempos.

La vocación no sólo implica la puesta en riesgo del hogar sino hasta el posible incumplimiento del destino biológico de las mujeres. Pero además puede poner en riesgo la propia virtud femenina en función de salidas sola y desplantes varios, lo que hace justamente el personaje de Olga Zubarry en “Concierto para una lágrima” (1955). La película narra la historia de una joven pianista que, entregada a su vocación, encuentra el amor en un compañero de la misma actividad, abandonando a ambos cuando la aqueja una enfermedad en las manos. Aquí se cruzan: la franja etaria de la mujer decente en formación, la señorita, y la puesta en discusión del problema de la casa y el trabajo.

Pero el argumento tiene un giro que permite la doble tarea de explicar la falta femenina y el problema de las clases sociales. La protagonista encuentra su origen social en una familia pobre que se queda sin el padre, razón por la cual ella es entregada a una familia rica que la cría como su propia hija y le permite estudiar piano, llegando a convertirse en una excelsa concertista. Esa trayectoria social explica la puesta en peligro de la virtud propia y el honor de la familia adoptiva. Y la forma de restituirlo es por medio del casamiento con el hijo de esa familia, haciendo además efectivo el ascenso social bajo el modo melodramático por excelencia y restaurando el orden familiar roto. De allí que pueda decirse que no sólo la diferencia de clases se restituye por medio de la puesta en contacto de las distintas clases, sino que asimismo las diferencias morales son restauradas por este medio. Se trata sin duda de una mujer moderna, pero la película sólo insiste en la trayectoria ya indicada: realiza un gesto exploratorio de la nueva situación laboral y profesional de la mujer, pero arriba a lo que ya se sabe: el lugar de la mujer es el hogar.

Las representaciones cinematográficas de las mujeres trabajadoras recorren, entonces, todo el arco social, incluyendo el repertorio de problemas que cada posición presenta. Si el vocacional será el conflicto relativo a las mujeres de las clases medias acomodadas, el de las dificultades económicas con un trabajo marcado por la necesidad y el sacrificio será la característica de la representación del trabajo de las mujeres populares. En todos los casos resalta, sin embargo, que el trasfondo sobre el cual se recortan los conflictos sociales relativos al trabajo es el sostenimiento de un ideal femenino basado en la maternidad y la familia. Y si la meta de las mujeres de clases medias será el sostenimiento del hogar, aunque se rebelen sobre su obligación de

hacerlo, el de las mujeres de clases populares será la conformación del mismo. En uno u otro caso, el mundo del trabajo es obstáculo y transitoriedad.

Por otro lado, el tema del trabajo permite el despliegue de un discurso sobre los valores que se estructura en base a las diferencias entre ricos y pobres, notoria particularmente en las películas de Manuel Romero. Así, en “Gente bien” (1939), por ejemplo, la asistencia al personaje de Delia Garcés se valoriza por medio de una línea de diálogo entre ella y una prostituta que le dice “¿Si los pobres no nos ayudamos entre nosotros?”, dándole una moneda para un café con leche, que le permite refugiarse en un bar luego de ser expulsada de la casa donde vivía. Más tarde, ya asistida por unos músicos de vida bohemia que la llevan a la pensión donde alojan, Elvira (Garcés) insiste:

Elvira: -¿Cómo usted sin saber quién soy es tan buena conmigo?

Dueña de la pensión: -Entre gente pobre, una cama no se le niega a nadie.

La pobreza de Elvira está relacionada con su maternidad en soltería, que le impide encontrar trabajo como maestra. De allí que finalmente acepte convertirse en cancionista, entrando a un terreno dudoso de la moralidad, que permite el desarrollo del conflicto de la película cuando el padre de su hijo lleva dos escribanos a la *boite* donde trabaja, para que labren un acta por conducta inmoral que le permita pedir la tenencia del menor.

Pero además, este arco se despliega sobre el tiempo: como señala Berardi (2006) los años cuarenta son los de la restauración del orden familiar a pesar de las mujeres que trabajan. Por eso es que puede desarrollarse toda la serie cultural de las mujeres decentes. Sigue Berardi: en esta misma década se insinúan las mujeres modernas que son, al principio, antitéticas con respecto al estereotipo de mujer-madre, para luego en los cincuenta reintegrarse al orden familiar. Por eso el problema de la vocación de la mujer se presenta como espacio de libertad personal y laboral, en una especie de “reflexión sobre lo que se espera de ella” (Kriger, 1989: 152), pero al mismo tiempo como posibilidad de integrarse al orden familiar como esposas y madres. A veces las tensiones permanecen (como en “Fuego sagrado”, 1952). A veces se diluyen (como en “Concierto para una lágrima”, 1955).

Puede que en el medio se masculinicen (como sucede con Zully Moreno en la ya mencionada “Cosas de mujer”, 1951 o con Legrand en “La doctora quiere tangos”,

1949), pero el fondo sobre el que se recorta la norma y la felicidad sigue siendo el hogar y la feminidad doméstica. Aunque, “la virginidad ha dejado de ser el único bien que poseen y la virtud que les garantiza la felicidad” (Kriger, 1989: 155), y su ingreso al mundo del trabajo las pueda convertir en compañeras de los varones que constituyen sus parejas (Manzano, 2000).

Pero entre esas cualidades, la puesta en escena del mundo del trabajo revela las formas de calificación social de los sujetos representados, dispone una gama de alternativas posibles para el buen y el mal comportamiento y, en definitiva, sostiene los límites de las trasgresión y el cumplimiento.

Clases populares

La ligazón de la representación del trabajo con mujeres de diversas clases sociales no implica, sin embargo, que no se marque una relación íntima entre el mundo popular y el mundo del trabajo. Buena prueba de ello lo constituyen los personajes secundarios con actores de reparto (Héctor Quintanilla fue el pionero según España, 1992) que aparecen en las comedias protagonizadas por personajes de clases medias y altas y que el cine sonoro de producción nacional utilizó hasta bien entrada la década de los cuarenta.

En general cumpliendo tareas de asistencia hogareña: sirvientes, mucamas, amas de llave, valets, choferes, estos personajes se caracterizan por poseer alguna muletilla, una actitud o práctica en especial, un vínculo íntimo y peculiar con sus “amos”, “con sólidos rasgos caricaturescos” (España, 1992: 53), etc. Estos personajes cómicos ya tenían presencia en los radioteatros (El Churrinche fue sin duda el más mentado de la producción radioteatral de González Pulido, contrafigura del héroe en “Por la señal de la cruz”).

La relación de estos personajes entre el mundo del trabajo no calificado se va constituyendo lentamente en la cinematografía. En “El linyera” de 1933, este personaje de color es Don Gregorio, el dueño del almacén de un pueblo rural cuyo registro cómico se realiza en su actuación exagerada manifiesta en el exceso de expresión corporal.

En “Murió el Sargento Laprida” (1937), ese personaje se llama Doña Florentina, es la dueña de la pensión donde trabaja el mentado Sargento y su característica es que habla todo con esdrújulas. En “Casamiento en Buenos Aires” (1939), el mayordomo es el encargado de hacer comentarios chistosos sobre el desarrollo de la trama. “En joven, viuda y estanciera” (1941), una de las mucamas con mal de ojo acentúa las palabras equivocadamente: “máreos”, “nauséas”, “váhidos”. En “Mi amor eres tú” (1941), el

mayordomo habla con un nosotros inclusivo, que le permite participar de las acciones de Roberto: “con estas mujeres que hemos traído a la casa, vamos a perder la cabeza todos”, afirma. Con el desarrollo de la trama, se enoja con él, tomando partido por el personaje de Paulina Singerman, con el consecuente cambio del nosotros inclusivo que pasa a designarla a ella.

Esos personajes son asimismo estereotipos: pura bondad, intervienen como ayudantes de los personajes principales de las comedias y agregan una nota de color. Puede aplicarse aquí lo que Martín Barbero dijo para la prensa popular, en donde la estereotipia (en este caso, de los argumentos o del lenguaje) “no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular” (1987: 113).

Justamente, estos personajes pueden identificarse con la figura del Bobo en el melodrama. Personaje no protagonista, el Bobo representa lo cómico del melodrama, y se conecta con la del payaso en el circo, encargado del momento de distensión luego de la tensión emocional pero además representa, dice Martín Barbero (1987), la figura del plebeyo, que se burla de los héroes, introduce torpeza física y presenta un lenguaje con juegos de palabras.

De tal modo, la relación entre el trabajo, y particularmente la posición más baja del mundo del trabajo, que es el trabajo no calificado, y el mundo popular se personifica en estas figuras, que además conectan al cine con los dispositivos masivos que lo precedieron y de los cuales se alimentó: la radio, pero antes el folletín, el circo criollo, y el teatro popular de género chico.

Para Marco *et al* (1975), el género chico fue el modo en que las capas medias en ascenso manifestaron, desde 1890 y hasta 1930, los valores y las normas que los regían. El género chico fue exitoso en esta tarea en la medida en que permitió la única recepción colectiva entre todos los dispositivos culturales (diarios, revistas y circo de primera y segunda parte), recepción que habilitaba la doble tarea de individuar y comunar: generando identidades a la vez individuales y sociales. Su interpelación exitosa se apoyaba en el modo de escritura. Por ejemplo, los saineteros se inspiraban en deambulaciones por suburbios y conventillos para componer las piezas de costumbres, reiterando escénicamente tanto las situaciones como los tipos sociales observados (Cicerchia, 2001).

El circo criollo en particular heredó al radioteatro las formas de contacto que el dispositivo originaba entre sus productos y el público, que recorrían teatros de barrio y ciudades del interior con las compañías (Seibel, 1985).

El cine sonoro industrial heredó esta disposición del género chico pero lo hizo en una dimensión numérica superior correspondiente al grado de masividad de la sociedad a la que fue contemporáneo. Lo hizo además mediatizado tecnológicamente, también en correspondencia con los nuevos tiempos. Y lo hizo actualizando los discursos vigentes en el período.

Pero lo que el cine heredó fundamentalmente del género chico fue su carácter de dispositivo industrial productor de acuerdo normativo: su voluntad de ser una máquina cultural (Sarlo, 1998) que produce enculturación. De allí que prime la reconciliación de clases: porque esa reconciliación, está visto, no afecta a la diferencia social. Es por eso que su concurrencia puede ser parodiada en la figura de la mucama que trabaja en la casa de “Esposa último modelo” (1950): ese personaje hace trabajo de campo ¡para su tesis de doctorado en filosofía!, y no casualmente sobre el modo de convivencia de las parejas jóvenes de las clases medias.

Las lágrimas de la obrera

En el recorrido de sus vidas que emprendimos con mis entrevistadas, el recuento de la trayectoria laboral se constituyó como un elemento central de las sucesivas entrevistas. La presentación del tópico permitió ordenar su discurso y la forma que adoptó la progresión narrativa fue el de las sucesivas vicisitudes que implicó esa trayectoria.

Paca me narró su vida de inmigrante española pobre y huérfana, venida en exilio económico a los 21 años. De trabajar en una fábrica de envases como obrera no calificada en España pasó a hacerlo, en Argentina, de mucama (escapando a su vez de Córdoba a Buenos Aires, y de su tío materno que le había pagado el pasaje en barco). Limpió en la casa de quien sería luego su suegra, que la hacía baldear el patio, lavar la ropa y planchar los sábados para pagar la pieza, que además le cobraba 15\$, y la comida. Más tarde trabajó como sastre en “la pantalonería de un judío”. Ya estaba casada y en el hogar se necesitaba más dinero, porque eran tiempos difíciles. Coser para afuera era relativamente sencillo porque se hacía allí mismo, y entonces eso permitía arreglar la casa, cocinar, lavar, planchar, limpiar, criar a los hijos.

Heri dejó de trabajar de empleada doméstica y acompañante cuando se casó. Su matrimonio la convirtió también en ama de casa y luego madre de dos hijos. Sus actividades laborales no se agotaron, sin embargo, una vez casada. En tanto su esposo, a lo largo de los años que lleva casada, tuvo diversos niveles de ingreso y sufrió desocupación, ella se dedicó a comercializar productos (desde línea de cosméticos hasta ropa) de venta a domicilio y en ferias del sur del conurbano bonaerense.

Lita se recibió de maestra a los 18 años y ejerció en el campo de la provincia de La Pampa. En Buenos Aires se recibió de obstétrica y trabajó quince años en el Hospital Ramos Mejía. Ya casada, ejerció como directora de escuela hasta que se jubiló.

Lola estudió trabajó en un taller como costurera fina. Cuando se casó dejó de trabajar y pasó a ser la esposa de un empleado del correo, un ama de casa y finalmente una madre que crió a sus hijos.

Todas ellas narraron historias difíciles en términos laborales y lo narraron mezclado justamente con un relato de la domesticidad que apenas indica la obviedad de que evidentemente en las tensiones entre ambos se jugaban sus vidas, siendo mujeres de clases populares y medias en formación. Sus relatos además revelan que la tensión entre el mundo del trabajo y el doméstico no fue iniciativa ni estuvo únicamente en los discursos sociales circulantes (entre los que se cuenta el cine) sino que también fue el modo en que piensan sus experiencias los sujetos sociales que la experimentaron. Pero un tercer tópico de esas narrativas vitales fue el del tiempo libre y la recreación, en el que el cine adquiere una importancia peculiar.

La relación entre el trabajo y el consumo cinematográfico (con todo lo que, vimos, implicó) estructuró el relato de Nuri, inmigrante ucraniana llegada a la Argentina en 1932 a los 14 años, que trabajó en la industria de la carne donde permaneció como obrera hasta su jubilación. Su relato giró en torno a las largas jornadas, el frío en las manos, el bajo salario, las dificultades de criar a los hijos y la imposibilidad de abandonar la tarea debido a que su marido, también obrero de la carne, percibía un salario escaso. El relato que Nuri hizo conlleva como trasfondo la narración de una vida de sacrificios.

La única diversión que Nuri conoció en todos esos años de trabajo duro fue su ida al cinematógrafo. No es sólo el caso de Nuri. También Chela visitaba como única salida las salas de cine, en los días festivos. Y de igual manera lo hacía Sita, cuyos sábados consistían en buscar las entradas, tomar un café en Florida, mirar discos y volver a la casa, para retornar al centro el domingo y mirar la película elegida.

Y si en Sita el cine implicaba una actividad de fin de semana (que completa y contrasta con la realidad de la semana de trabajo), en Chela el cine funcionó como consagración de la excepcionalidad de los días festivos. Pero es quizá el testimonio de Nuri el que presenta descarnadamente el espacio que abría el consumo cinematográfico. En Nuri, ese consumo aparece como el único momento posible de libertad personal: “yo iba al cine a llorar, me sentaba en la sala sola, esperaba que las luces se apagaran y lloraba y lloraba”. ¿Por qué lloraba Nuri? Nuri lloraba su vida dura de obrera de la carne.

Según Taylor (1989), el concepto moderno de subjetividad conlleva cierto sentido de la interioridad. Puede decirse en este sentido que para Nuri el cine ofrecía el espacio y los motivos para que sucediera. Preguntada por las películas que veía, Nuri sostiene que su elección estaba orientada a los (melo)dramas. No era que esos dramas representaran su vida, pero ponían a disposición historias “de lágrimas” que funcionaban como catarsis de su propia angustia. El cine fue, en este sentido, una terapéutica que Nuri aprovechó en soledad. Una terapéutica para el cansancio físico: el melodrama fue hasta los años sesenta un “género del cuerpo”, como lo denominó Linda Williams (1984), en tanto provocaba en las audiencias reacciones físicas semejantes a las que aparecían en las pantallas.

Comparemos sus vidas, las de todas ellas, con las películas que estuvimos viendo. En esa comparación se construye una diferencia que se vuelve síntoma. Y esta sintomática es el producto de la forma peculiar de ficción realista. Repitamos que tanto en términos de urbanización como de modernización tecnológica la producción cinematográfica capturó y puso en escena de tal suerte de convertir al verosímil en verdadero. Sobre esta escenografía moderna, entonces, se representaron los discursos sociales vigentes acerca de las mujeres y las clases sociales. En esta doble articulación se constituye el síntoma.

Ese síntoma es el producto de la distancia abismal que separa a las mujeres de las pantallas con respecto a éstas mujeres que fueron sus consumidoras, y señala agudamente la función cultural del dispositivo tecnológico: el cine proyectaba sobre la vida las herramientas para soñar la realidad de otro modo. En lo que respecta al mundo del trabajo, el cine soñó para sus consumidoras el cambio de nivel de vida, las mejoras de las condiciones de trabajo, el cambio en las posiciones personales. En definitiva: las formas del ascenso social. El cine cumple, de este modo, la tarea para la que fue inventado junto con el avión en el occidente moderno: saldar el deseo imaginario de

traslación y de ensueño (Morin, 1977). El cine permitía que Nuri llorara su presente (y quizás aspirara a su futuro).

Pero el sueño conlleva el artificio de ficción realista, que en el caso del sonoro industrial argentino se resquebraja y construye las tramas de pobres y ricos, juntos y revueltos, que hacen que proponen una modificación de la jerarquía social sin poner en cuestión al orden social. Se trata sin duda del artificio que todo régimen de la representación permite: transformar lo real al recortarlo para operar esa representación (Muraro, 1994).

Asimismo, esa transformación se produce únicamente en el plano de la representación del cual es obra, de tal modo que eso supone una contribución al mantenimiento de una hegemonía que responde a su vez a formas de dominación material. El cine sonoro industrial fue, en definitiva, una industria privada capitalista, en cuya producción debía garantizarse la estratificación social sobre la cual se asentaba y que la hacía funcionar. Una dominación que Nuri lloraba en la sala de cine.

Pero no olvidemos además que el cine asiste en su etapa inicial a una década que aporta novedades en términos sociales, entre las que se cuenta la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo, con todas las tensiones que implica. El cine, entonces, permite acercar la “distancia abismal” entre experiencia y significación, distancia que “no puede colmarse” (Muraro, 1994:196). ¿De qué manera? Aportando los modos de nombrar esa nueva realidad social. Aportando los modos de entenderla.

Dice Muraro:

Por una parte, la experiencia en estado puro no tiene lugar y demanda en cada caso de-mostración, re-presentación. Por otra parte, el modo de la mediación está históricamente determinado, hay lenguajes, sociedades científicas, iglesias, hay radios, televisores, periódicos (1994:198).

Y aquí podemos agregar que hay cinematografía. Todo orden social incluye un orden simbólico que cumple una función mediadora, es decir, que hace cultura. El régimen de la mediación está regido por reglas que “están al servicio de la significación-comunicación (...), de modo que la cuestión de la decibilidad siempre es también una cuestión de orden social” (Muraro, 1994:195).

Consideremos la hipótesis de que sin la cultura de masas, la modernidad social nunca hubiera llegado a constituirse en orden social: esta distancia abismal entre las realidades

del mundo del trabajo, su representación cinematográfica, y las maneras en que la representación cinematográfica articula las realidades de la casa y el trabajo para las mujeres, señalan los modos de su elaboración simbólica y las formas en que se propone su encarnadura: por medio del consumo cultural posible en el cinematógrafo.

Un asunto que no es de polleras

Cuando se revisan los cuadros técnicos de las películas del período lo obvio se vuelve evidente: entre 1933 y 1955, la producción cinematográfica del sonoro industrial como industria, como técnica, y como artística, fue una tarea de varones.

Si se focaliza en las mujeres, por el contrario, el lugar donde aparecen de manera más o menos sistemática es en vestuario. Esto no significa que no hubiera varones realizando esta tarea. Muchas veces, incluso, figuran varones y mujeres en un sistema genérico mixto que resulta repetido en otras áreas. El vestuario es considerado dentro de la producción cinematográfica un cuadro técnico menor, no equiparable con fotografía o dirección. Sin embargo, el vestuario ejerce lo que puede enunciarse como un poder oblicuo: si ese cine influenció al público de su época, lo hizo, entre varias maneras, en relación a unos modos de vestirse particulares y a unos modos de manifestarse la feminidad en el vestuario, vinculado además, como vimos, al éxito de las estrellas. Otro lugar de recurrencia del trabajo femenino en la industria fue entre los cortadores de negativo, y en mucha menor medida entre las montajistas o ayudantes de compaginadores.

El mercado laboral nunca fue sólo y exclusivamente masculino (por el contrario, hay estudios que muestran cómo las primeras etapas de industrialización siempre se encontraron en manos de mujeres y niños, por cuestiones de costos –Rocchi, 2000), pero la calificación siempre fue en detrimento de su feminización.

Entre los cuadros técnicos superiores, la presencia de las mujeres fue, justamente, escasa. Un primer rubro importante en que aparecen mujeres es el de la producción. Este rubro, que actualmente designa en el sistema de producción cinematográfico a quien pone el dinero, o a quien aporta o consigue elementos materiales indispensables para la realización (por ejemplo, estudios de filmación, cámaras, etc), en el pasado tenía una función mixta relacionada también a cuestiones artísticas. Se filmaba en equipo, y ese equipo era menos una pirámide jerarquizada en cuya cúspide se encontraba el director y más un grupo de trabajo horizontal, que se nutría de los aportes de iluminadores, fotógrafos, escenógrafos, directores y productores.

Entre los nombres que figuran en la época están los de Lina C. de Machinandiarena, quien fue productora de películas significativas de la cinematografía como “Los isleros” (1950). Su nombre está asociado al del dueño de los Estudios San Miguel, que empezó a funcionar en 1937 y extendió sus actividades hasta 1951: el español Miguel Machinandiarena, de quien fue su esposa.

También está el de Paulina Singerman, estrella cinematográfica y teatral y creadora del señalado estilo de pobre niña rica que la llevó a protagonizar comedias brillantes. Singerman también había formado su propia compañía teatral. Ella era, entonces, su propia empresa y su propia empresaria y éste no es un dato menor, ya que nos completa la información que nos había brindado Machinandiarena. Si esta señora se convirtió en productora siguiendo los pasos de su marido, Singerman lo fue para explotarse a sí misma en una profesión donde no sólo había que actuar, también había que apostar, económicamente hablando.

Siguiendo la misma lógica de Singerman, pero en otro rubro, es que aparecieron mujeres en los diálogos, los argumentos o los guiones. En este sentido, el caso más destacable es el de Niní Marshall, quien venía desarrollando desde la radio sus personajes más entrañables, los ya mencionados Cándida y Catita, y para los que producía sus parlamentos.

El adelante y el atrás de la pantalla, así como las filiaciones con la radio, son un indicio de cómo se cubrían los cuadros técnicos en la producción cinematográfica de la época. Un hecho que también la figura de Olga Casares Pearson muestra bien. Iniciada su carrera en la radio, pronto pasaría al cine mudo, al teatro y finalmente al sonoro. En este cine, entonces, desarrollaría tareas intelectuales con la creación de argumentos (“Surcos en el mar”, 1955; “Continente blanco”, 1956).

Por otro lado, el caso de Marshall ilustra la transposición, en este caso de personajes, de la radio al cine, cosa que sucedía también con las obras melodramáticas. Nené Cascallares, por ejemplo, autora del radioteatro “Fuego sagrado” (1950), se convirtió así en guionista cinematográfica al adaptar dicha obra para la película.

Si de escritoras se trata, César Duayén, alias de Ema de la Barra Llanos (1861-1947), destaca por su seudónimo. “Stella” (1943) está basada en su novela, que data de 1905 y llegó a ser el primer *best-seller* de la argentina. Constituyó una vía de introducción de los estilos literarios de la modernización y asimismo permitió mostrar la cultura femenina desde las perspectivas de las clases altas, introduciendo además en la literatura cierta forma de la independencia femenina al construir la figura de la heroína instruida

como tutora (Masiello, 1992).¹¹⁵ Sin embargo, en la adaptación cinematográfica, el problema central será la falta de tutela de Alejandra (la protagonista), hermana mayor que debe cuidar a su hermana (justamente Stella), por ser ambas huérfanas de padres. La adaptación cinematográfica elimina los elementos modernizadores (incluyendo aquellos vinculados a la instrucción como forma de la independencia femenina), por lo que la autoría femenina no introduce ningún tipo de alteración en el discurso dominante acerca de cuál debe ser el destino femenino.

Entre las mujeres escritoras destaca por su pluma María Teresa León. En sociedad con Rafael Alberti, su marido, León escribió adaptaciones de obras para el cine, como “La dama duende” (1945, sobre la obra de Calderón de la Barca), “Los ojos más lindos del mundo” (1943, sobre la pieza de Jean Serment) y “El gran amor de Bécquer” (1946, sobre aspectos de la biografía del poeta). Fue una excelente narradora, integrante de lo que se conoció como la generación del ‘27, que además se dedicó a los ensayos y las traducciones. Y cuya participación en la industria fue lateral y animada por la necesidad.

Ema de la Barra Llanos, Cascallares y León señalan la realidad de la profesionalización del escritor (Rivera, 1998), un proceso que se inició a principios del siglo XX, que se desarrolla hasta los años treinta, y que involucra a muchos varones y pocas mujeres (Saítta, 1998). El caso de Alfonsina Storni es ejemplar, y al mismo tiempo excepcional, en este sentido.

De la multitud de premios otorgados a las películas del período, escasos se dieron a mujeres. Los premios fueron tanto nacionales como internacionales. Los entregaron la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, el Festival de Cannes; el Festival de Venecia, por nombrar sólo a algunos. Entre esos premios, se destacan los otorgados a las mujeres en el rubro guión, argumento o libro original. Un ejemplo es “El cura Lorenzo” (1954), dado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a Nora Celso y Francisco Guerreño. Si los premios resultan significativos es porque se convierten socialmente en mecanismos consagratorios de las películas. De allí que el hecho de que pocas mujeres fueran premiadas por su participación en la producción cinematográfica indica algo más acerca de la colocación de las mujeres dentro del sistema de producción.

¹¹⁵ Al mismo tiempo en que permite redefinir la figura negativa de la solterana.

El tercer rubro señalable es el de la realización (o dirección). Aquí, entonces, dos nombres aparecen destacados en lo que concierne al período. Por un lado, el de Alicia Míguez Saavedra, que fue tanto intérprete (en “El último piso”, 1942) como asistente de realización, en dos películas: “Turbión”, 1938 y “El honorable inquilino” del 1951. La distancia temporal que media entre la primera y la segunda señala asimismo la inexistencia de continuidad en la tarea indicada, lo que lleva a considerar el problema del aprendizaje de lo que era, por sobre toda las cosas, un oficio.

Por otro lado, el caso de Míguez Saavedra no es único ni excepcional, como sí podría decirse de Vlasta Lah, cuya figura es emblemática dentro de la producción nacional, dado que fue la primera mujer directora del cine sonoro argentino. En la década de 1910, dos mujeres dirigieron películas: Emilia Saleny, que asimismo era actriz, dirigió “La niña del bosque” y “El pañuelo de Clarita” (1910-1917). María V. de Celestini lo hizo con “Mi derecho” (1920), pero “No pudieron sentar tradición” (Couselo, 1992: 34).

Esta labor la realizaría Vlasta Lah en el cine sonoro pero de manera tardía: su tarea como asistente de realización se inició en los años cuarenta y continuó en los cincuenta (trabajó en diez películas desde el año 1945, cuando filmó “Camino del infierno”),¹¹⁶ pero recién debutó en los sesenta como directora de “Las furias” (1960), continuando además con su labor de guionista y encuadradora.¹¹⁷

Vlasta Lah era atípica en varios sentidos, ya que se había formado en cinematografía en el Centro Experimental de Roma y la Academia Nacional de Arte Dramático de Italia, donde había nacido. Casada con el realizador Catrano Catrani, también italiano, asistió muchas de las películas que éste dirigió para los Estudios San Miguel Y enseñó cine en el Ateneo Cultural “Eva Perón”. De modo que su oficio tenía, a diferencia de Míguez Saavedra, un cúmulo de experiencias del cual servirse y unas profusas oportunidades para desarrollarse.

En opinión de Fernández Jurado (2000), Lah no llegó a producir una mirada femenina sobre las mujeres. Su caso es paradigmático si se piensa en que Vlasta Lah contó con pocas oportunidades en un mercado altamente productivo y de bajo costo,

¹¹⁶ “Camino del infierno”, 1945; “Inspiración” y “Los hijos del otro”, 1946; “Vacaciones” y “La serpiente de cascabel”, 1947; “El último payador”, “La comedia inmortal”, “El ladrón canta boleros” y “La barra de la esquina”, 1950; “Mujeres en sombra”, 1951.

¹¹⁷ Se ha considerado tan sistemáticamente a la dirección cinematográfica como una tarea masculina que su nombre no aparece en el *Diccionario de Directores del Cine Argentino* (Martínez, 2004).

para el que ella estaba formada intelectual y técnicamente. No se trataba, entonces, de arriesgar las empresas en manos de una persona poco entrenada.

Frente al periodismo de la misma época, donde se encuentran profusos ejemplos de producciones feministas de la igualdad, basadas en la reivindicación de derechos, y hasta una puesta en cuestión del patriarcado, con ejemplos numerosos tanto en diarios de circulación masiva, como el caso de Alfonsina Storni en *La Nación*, como en la denominada prensa feminista (Vela, 2004), el cine aparece marcado por la lógica industrial de su producción y por la lógica masiva de su consumo, que no admite ni lo heterogéneo ni el conflicto, ni discursos antipatriarcalistas ni reivindicaciones de derechos, y ni siquiera posee la excepción de alguna productora de discursos cinematográficos feministas.

Vale la pena recordar la descripción que Sarlo (1988) realiza de la poesía de Alfonsina Storni:

Alfonsina no puede, en estos primeros años, ser otra cosa que una *poetisa de mal gusto* (p. 78).

Su poesía se lee con una facilidad y rapidez similares a las de la novela sentimental del mismo período; las recitadoras encuentran en Alfonsina las *pièces de résistance* de sus repertorios; fácil de memorizar, clara y comprensible si se la compara con otras formas de la poesía contemporánea. Es cursi porque no sabe leer ni escribir de otro modo. Su retórica repetitiva, sus finales de gran efecto le conquistan el gran público y el público preferentemente femenino que todavía era clientela de poesía (p. 79).

(...)

Pero Alfonsina es algo más que esto tan fácilmente comprobable. En su poesía se invierten los roles sexuales tradicionales y se rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer. Si, desde un punto de vista literario, no trae innovación formal, es innegable un nuevo repertorio temático que, en el espacio del Río de la Plata, comparte con Delmira Agustini. Con este repertorio, Alfonsina abre su lugar en la literatura. Su poesía será no sólo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades, aparecen renovadas en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales (Sarlo, 1988: 79).

El tipo de moralidad que la poesía de Alfonsina pone en circulación es una moralidad otra, posible en diarios y revistas, pero que el cine del período industrial no captura de ningún modo. Y sin embargo, el cine, así como la poesía de Storni, comparten la cualidad de haber sido productos destinados a mujeres.

La primera de las razones puede atribuirse a las peculiaridades de una y otra industria. Mientras la producción periodística dependía de escritores, anónimos o reconocidos, pero convocados, y era publicado su producto en función de su esfuerzo individual, la cinematográfica requería de una concurrencia de tareas que provocaban la elaboración de un producto final en donde las individualidades quedaban borradas.

Pero en definitiva, y nuevamente, se trata más bien de preguntarse por las posibilidades de un decible. Se ha señalado el modo en que el cine pudo enunciarse en femenino (Millán, 1999): la producción del sonoro industrial no lo hizo. En la relación entre los universos de discurso y las condiciones de su producción, los intelectuales mediadores (Romano, 1973) que trabajaron en su realización, en la medida en que fueron varones, capturaron los elementos populares que además respondieron a sus identidades de género. Y lo hicieron para una producción que, en el consumo en cambio, propuso destinatarias toda feminidad.

Las mujeres y el cine

En el período iniciado con la década del treinta, la industrialización requirió una cantidad de mano de obra que permitió la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo a la par de que se producía lentamente el asentamiento de la estratificación social propuesta por el proceso de modernización. En ese proceso, las clases populares abandonaron identidades virulentas y adoptaron otras más conformistas. De modo que el cine sonoro industrial inició sus actividades con ese panorama social como marco.

Desde el punto de vista de sus argumentos, y a excepción de las históricas, la mayoría de las películas abarcaron historias ubicadas temporalmente entre 1890 y 1930 y asimismo se ubicaron en la contemporaneidad del momento de su producción. Como vemos, parte de la producción cinematográfica del sonoro industrial se inclinó a recuperar el proceso histórico que la antecedió, y del cual a su vez fue producto.

En esas películas se narró, y a la vez: la constitución de las clases populares, sus formas de articulación social y su conformación en comunitas, los tipos sociales que no podían (o no debían) integrarse al orden social en formación (personajes marginales: prostitutas y demases), y las aspiraciones sociales a cumplir.

El cine propuso, al mismo tiempo: a las clases populares una forma de soñar la salida de la pobreza, postulando el ascenso social; y a la sociedad una forma de garantizar su orden social pese a esta postulación.

Asimismo se enfrenta al hecho, inédito, de que tambalean los antiguos marcos de referencia con respecto a las mujeres. Las mujeres desde fines del siglo XIX eran conceptualizadas por la sociedad argentina en función de su destino biológico convertido en destino social: la mujer-madre. Sobre ese estereotipo prototípico se inscribieron cinematográficamente los problemas relativos al trabajo, no calificado, de servicios, vocacional, etc. Y sobre los problemas relativos al trabajo de las mujeres de clases populares se inscribieron, a su vez, discursos acerca de la moral. Fue sin dudas la producción del discurso cinematográfico por parte de intelectuales varones la que permitió integrar el punto de vista masculino que la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo despertó. Y esto habilitó a su vez a una producción discursiva fílmica tendiente a regular las relaciones entre lo público y lo privado, con sus asignaciones de género masculino-femenino, como formas culturales de regulación social.

Según Duby (1978), las relaciones sociales no sólo se ordenan en función de cuestiones materiales sino que los sistemas de representación, y los valores que conllevan, también son factores intervinientes en el proceso. La pregunta acerca del modo en que la modernidad social se constituyó en orden social puede involucrar al cine en la respuesta. Dice Teresa de Lauretis que

El cine ha sido estudiado como mecanismo de representación, como máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes o visiones de la realidad social y el lugar del espectador en ella. Pero, en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideologías *tanto* en el terreno social *como* subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscripto en la ideología (1992: 63).

Se ha sostenido que en la modificación del rol de género tradicionalmente asignado a la mujer intervino su entrada masiva al mundo del trabajo, a partir de los años treinta.

Vale la pena considerar las transformaciones operadas por el consumo cinematográfico entre las mujeres de clases populares, en la medida en que este consumo se realizó en el tiempo libre de esas mujeres trabajadoras, fue en ocasiones la única actividad recreativa que realizaron, y en la pantalla encontraron a mujeres trabajadoras como ellas, atravesadas por problemas de clase y de género como ellas y colocadas en el centro de las tensiones que en mujeres trabajadoras producía la modernización de la sociedad, incluida la modernización del propio rol de género.

Capítulo V. La Nación

Consagrar y configurar

Uno de los elementos fundamentales de la modernidad fue la constitución del estado-nación. El estado-nación se erigió como el modo de organización político-cultural propio del occidente moderno y su conformación involucró un proceso que al mismo tiempo fue institucional y simbólico. La propia organización estatal paulatinamente constituyó una burocracia especializada para administrar, controlar y dirigir las poblaciones, al mismo tiempo que un sistema educativo destinado a cultivar la razón, y un ejército regular tendiente a proteger las fronteras territoriales. A su vez, el estado y la propia sociedad desplegaron un conjunto de estrategias simbólicas que permitieron consagrar lo existente y configurar lo futuro.

En este sentido señala Mosse (1998) que en la modernidad los proyectos para la nación tomaron la forma de estereotipos masculinos. Dicho de otro modo: mientras que los estereotipos positivos de mujeres referían a la tradición, entendida como un discurso (congelado) del pasado pre-moderno, aquello sobre lo que el proyecto moderno se erigía y que constituía su base (por eso su función educativa), en el estereotipo masculino por excelencia, proyectado como preferible por la sociedad, se concentraron las metas y los deseos de esa sociedad que los concebía. De allí que los relatos genealógicos sobre la nación (Palti, 2003) estuvieran protagonizados por varones, se encarnaran bajo la figura de los héroes patrios, y permitieran proyectar la forma del futuro.

En torno a la constitución de la nación, esos relatos no fueron sólo literarios ni historiográficos (Renán en Palti, 2003) sino que incluyeron otros recursos como la monumentología y la estatuaria (Hobsbawm, 1990). Y, a tono con la lenta sociedad de masas que emergía como configuración social, los medios de comunicación (Gellner, 1983), bajo el modo primigenio de lo que Anderson (2000) denominó capitalismo de imprenta, para ser luego comple(men)tado por la función social que desempeñó la radio, y finalmente el cine.

Los medios de comunicación se caracterizaron por posibilitar una doble vía para el nacionalismo (Alabarces, 2002b): un nacionalismo ofrecido institucionalmente por la prensa y sus sucedáneos, por tanto desde arriba (Gellner, 1983) y su contracara

encarnada, posible a partir de su presencia en la vida cotidiana de las personas a través del consumo, por lo mismo desde abajo (Hobsbawm, 1990). De este modo fue que los medios de comunicación y sus antecedentes protoindustriales se convirtieron en dispositivos de familiaridad con la identidad nacional (Monsiváis, 2000b).

El campo y la ciudad

Afirma Sarlo que la cultura argentina se constituyó como una cultura de mezcla. El modelo del *melting pot* se presentó no como un elemento pasajero, propio de una sociedad en formación, sino por el contrario como “uno de los rasgos menos transitorios de la cultura” (1988: 28) nacional y constituyó un “sistema de respuestas culturales” que se extendió hasta la década de los cincuenta (*op. cit.*, 29).

Si la mezcla incluyó diversos elementos, nunca del todo integrados en la hegemonía según la autora, lo cierto es que dos fueron las fuentes principales de alimentación: por un lado, elementos culturales del criollismo, base de la construcción de un relato sobre la nación en el primer nacionalismo cultural. Por el otro, elementos culturales relacionados con la modernización, que implicó “una descomunal importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (Sarlo, 1988: 29) y la necesidad de revisar los relatos tradicionales: “‘lo nuevo’ es también una relectura de la tradición” (Sarlo, 1988: 105).

En la producción cinematográfica del sonoro industrial se materializó en discurso audiovisual el espectro de posiciones que partía de la ponderación de lo rural como recinto último de la esencia de la identidad argentina, continuaba en la denuncia de la tensión involucrada en el binomio campo-ciudad como espacios ideológicos relacionados con modelos de sociedad, y terminaba en la ciudad como el lugar de llegada del proceso social hecho presente. Dice Sarlo, en este sentido: “La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy” (1988: 29).

Si lo rural como esencia de lo argentino, tipificado en la figura del gaucho, fue la base del discurso criollista (Prieto, 1988), la tensión entre el campo y la ciudad fue la base de los argumentos de las películas, tanto en el cine silente (“Nobleza gaucha”, 1915) como en la primera etapa del sonoro industrial (1933-1939).

Quando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre, (...); frente a transformaciones que alteran relaciones sociales y

económicas, pero también perfiles urbanos, los planos y las perspectivas del paisaje, las topografías naturales, la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de ‘edad dorada’ (Sarlo, 1988: 31).

Cuando es literariamente exitoso, el tópico no se convierte sólo en apología de un sistema de propiedad o de cierto tipo de relaciones sociales, sino en una configuración de nexos morales, afectivos e intelectuales que se presentan como más dignos y humanos. En el interior del tópico se produce una peculiar transacción o un combate de valores pertenecientes a dos grandes espacios más simbólicos que reales: el ‘campo’ y la ‘ciudad’, figurados como oposición a la que corresponden géneros discursivos (la pastoral frente al realismo costumbrista urbano, por ejemplo). La ‘edad dorada’ se ubica en el primer escenario (Ibíd., p. 33).

El modo en que se dio el funcionamiento de los géneros en la producción cinematográfica y la literaria no fue semejante, pero el sistema de referencias espaciales configuradas asimismo como espacios ideológicos se repite de la primera en la segunda. En esa repetición, además, aparece la tensión entre lo tradicional y lo moderno que no se resuelve. No sería ni posible ni deseable: esa tensión es la ocasión de la introducción, por decirlo rápidamente, de lo nuevo en lo viejo. En este sentido, criollismo y modernización no se presentan enfrentados sino como elementos concurrentes que, en su simultaneidad, se modifican.

La producción cinematográfica del sonoro industrial puso en escena el campo a través de una polaridad, concebida por corte de clase, y materializada en espacios de vivienda: estancias (“La chismosa”, 1938) y ranchos (“La estancia del gaucho Cruz”, 1938) y tipos sociales: el gaucho, el pulpero, el terrateniente. El pulpero fue un personaje intermedio, ya que vehiculizó intereses vinculados al capital.

El campo supuso además ciertas actividades, referidas a la crianza de animales: arreo de ganado, enlazado; a actividades agrícolas de cultivo: cosecha (“Sol de Primavera”, 1937), transporte de cereales; a costumbres alimenticias: asado al asador, cebada de mate; y hasta a prácticas lúdicas: juego de la taba (cf. “El linyera”, 1933). En estas películas apareció, como señala Williams (1973), el paisaje como producto de la mirada distanciada que produce una representación caracterizada por lo míticamente construido como típico (Sarlo, 1988).

El índice de la tensión entre lo tradicional y lo moderno pudo ser, apenas, un objeto, que cuestionaba la lógica del espacio campo, como en “El linyera” (1933), película en la que la victrola permite señalar a la tecnología moderna como obturadora de “la música natural de la tierra”: el canto de los pájaros. Pero también esa tensión pudo constituirse en el centro de la trama argumental, como sucede en “Sol de primavera” (1937) en la que dos hermanos de una zona rural encuentran destinos opuestos cuando uno de ellos se va a Buenos Aires a estudiar ingeniería agrónoma y vuelve con ideas innovadoras sobre la explotación de la tierra. En este punto es que una de las primeras escenas de la película, en la que Rosendo, el hermano campesino, carga cubos de agua en un pozo se opone, por el esfuerzo físico que implica, a las máquinas que introducirá más tarde Carlos. Una anotación interesante: los caracteres de los personajes están configurados ya desde el nombre: el hermano campesino se llama Rosendo, el ingeniero agrónomo, Carlos. Y el esquematismo de las designaciones marca el dispositivo industrial, que al volver evidentes los roles mediante los nombres de los personajes facilita la lectura para el público.

Rosendo, que se quedó trabajando la tierra con los antiguos métodos de producción, conduce la estancia a la quiebra. Ante la crisis, aparece entonces el hermano instruido, que incorpora métodos modernizados de explotación, tecnologizándola, y lo salva todo. Pero la tensión permanece: “La vida aquí es más hermosa” que en Buenos Aires, se dirá. Y además: “El caballo nace aquí, en cambio los motores los tenemos que pagar a otro país”. De modo que se muestra un sentimiento a la vez de reconocimiento y de pérdida con respecto a un estilo de vida que ya no puede existir, porque la modernización ha llegado y cambiaron las reglas de juego: “Tenemos que ponernos a tono con la época”, asegura en este sentido Carlos.

Además de la tenencia de la tierra, entre los hermanos hay una mujer en disputa: Primavera, cuyo nombre pensado como referencia garantiza la relación entre la tradición y la naturaleza, brindando la ocasión de una definición esencialista de la identidad telúrica.¹¹⁸ A la vez, en tanto mujer, Primavera habilita la conexión de las generaciones futuras con el patrimonio del pasado, de allí que tradición y modernidad, Primavera y Carlos, garanticen la comunión de los opuestos y una prole que reproduzca

¹¹⁸ Lo mismo sucede en otras producciones. En “El linyera” (1933), por ejemplo, la protagonista femenina se llama Pastora.

la nación, destacando el rol socio-biológico asignado a la mujer: simultáneamente tradición y reproducción.

“Pampa Bárbara” (1945)

“Pampa Bárbara” fue una película de género histórico-épico (González Jurado, 2000), escrita por Ulises Petit de Murat y Homero Manzi y dirigida por Lucas Demare y Hugo Fregonese. Ya la figura de Homero Manzi brinda ciertos indicios acerca de la película, ya que el guionista había sido un radical irigoyenista, figura intelectual y política en FORJA y luego pasaría a militar en el peronismo. Su actividad intelectual, tanto crítica como productiva en la industria cultural, se vio tempranamente abocada a cierto ruralismo que más tarde se integraría con un imaginario criollista (Ford, 2005).

Ese criollismo había tenido una extensa historia desde fines del siglo XIX, cuando la oligarquía rechazó ciertas figuras populares (como la de Juan Moreira y el *Martín Fierro* de *La ida*) y había pasado por un momento de recuperación en el Centenario, cuando la figura del gaucho se convirtió en ícono de la argentinidad. Su centro articulador podría resumirse en la afirmación de que la identidad argentina fue concebida como el producto de una hibridación en donde el componente criollo, que basaba su poder en la tierra, fue positivizado, ya que “su fuerza reside en la capacidad de asimilar ‘las características superiores de los pueblos fuerte’” (Archetti, 1997:74); es decir, el cosmopolitismo y mercantilismo. Luego de 1920, de la mano de la preeminencia de las vanguardias estéticas, el criollismo caería en desuso (Prieto, 1988).

Bajo las condiciones particulares acarreadas por la inmigración masiva, emergieron las versiones populares de la nación (Archetti, 1999). Ese recorrido lo había iniciado la prensa, que habló por ejemplo de héroes deportivos (Archetti, 1995), más accesibles (en términos de imaginario de ascenso social) que los próceres militares del siglo XIX. Y a la prensa la seguiría la radio (cuya producción melodramática inicial no casualmente fue un radioteatro campero, *Chispazos de tradición*) y luego el cine.

De modo que, en este punto, en tanto recuperación del relato acerca del mito gaucho como fundante de la argentinidad a principios del siglo XX, la película “Pampa Bárbara” no ofrece elementos novedosos u originales. Sin embargo, el largometraje resulta atractivo en otro punto: en la aparición de los personajes femeninos.

La película se sitúa en el Fortín del Toro en la frontera india asolada por el Cacique Huincul, en la época de Juan Manuel de Rosas. El conflicto se desarrolla con los ataques indios y la desertión de los gauchos, desde el fortín y hacia las tolдерías. Este

ataque y esta deserción permiten introducir el problema general al que la película refiere: la constitución del Estado nacional en función de la civilización progresiva de sus habitantes, y esto incluye a los indios. Recordemos que tanto sus guionistas como sus directores sostenían posiciones políticas de corte populista (Buchrucker, 1999), de modo que la modificación de la posición represiva que implicó la dicotomía civilización o barbarie reorganiza los sentidos en esa dirección.

La indicación más evidente está en un diálogo entre el personaje de Francisco Petrone, que comanda el fortín, y el de Fernando Ochoa, que representa al inspector. En ese diálogo, el inspector señala que “Hay que poblar esta tierra sea como sea”, mientras el comandante retruca “Hay que exterminar al indio”. Esto permite que el inspector aleccione: “Mejor es pactar con ellos”. Y luego: “Ésta no es una guerra sino en parte. Adelante tiene que estar el fusil, pero unos pasos más atrás el corral, el arado, el rancho y la mujer”. “¿La mujer?” pregunta el comandante. “Sí señor, la mujer que es la familia”, asevera el inspector.

Se explica, entonces, la deserción de los soldados por la necesidad que tienen de mujeres. “La soledad afloja el ánimo”, afirma un gaucho. “Peor es vivir así. Mitad soldado, mitad hembra”, dice otro. Y otro más: “Y no tener quien nos eche una puntada a las pilchas”. Mientras, otro reclama: “Sólo pedimos familia, señor”, y otro más: “El hombre debe tener descendencia”. El conflicto se desarrollará con la llegada de cincuenta mujeres, trasladadas compulsivamente a ese fortín. Son mujeres que “No tienen a *naidas* que responda” por ellas (es decir, mujeres sin tutela). Mujeres que habían elegido una mala vida: prostitutas pero también levantadoras de juego clandestino y actrices (!) y su traslado implica, cómo no, su redención.

La introducción de la mujer en el universo narrado de “Pampa Bárbara” permite, de este modo, realizar una doble operación. Por un lado reafirma la domesticidad de la mujer en una cultura que hacia la década del veinte, de la mano de la escritura femenina, había roto “la continuidad de los ideales y tradiciones establecidos por los padres de la nación al *desmembrar* la coherencia del pasado inscripto en los textos nacionalistas” (Masiello, 1992: 258) justamente con respecto a las mujeres y su rol doméstico.

Pero además la película introduce mujeres criollas, señalando una gradación al interior de los sujetos desplazados. Antes del diálogo reproducido arriba, lo primero que afirma Francisco Petrone, encarnando al Comandante, es que “La culpa no es mía si manda a servir vagos enviciados, ladrones y asesinos. Hombres que prefieren revolcarse con las indias en las inmundicias de las tolderías”. Y la frase señala, justamente, el

modo en que el ejercicio de la sexualidad no-reproductiva conduce hacia la perdición. “Revolcarse con las indias” no puede conducir a nada bueno, porque, aunque son mujeres, no pueden dar hijos a la patria. De este modo, el discurso coloca a las mujeres indias en el extremo de la escala social, designándolas pero también conduciéndolas a formar parte de lo abyecto, aquello que “perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles” (Kristeva, 1990: 12).

Por el contrario, ciertos sujetos pueden ser salvados: las mujeres criollas que, como señala el inspector, forman parte del modo en que “toda conquista exige un tributo”. Mientras el personaje de Francisco Petrone agrega: “Ya verá cómo a lo mejor las mujeres sirven para que los desertores dejen a las indias y hagan aquí un poblado cristiano”. De allí que, por otro lado, la introducción de la mujer criolla en el universo narrado de “Pampa Bárbara” redima a esas mujeres como figuras negativas (ya que en al principio de la película son malas mujeres) al participarlas de la fundación de la nación y del estado. Y lo haga con el argumento de que, en definitiva, las mujeres son buenas porque cumplen (que es lo mismo que decir, en tanto cumplan) su destino social presentado en tanto destino biológico: ser esposas y madres. Así, las introduce pero sin generar malestar cultural.

En tanto destaca su rol socio-biológico, además, traza una línea filial que constituye una genealogía: con la ascendencia vincula la descendencia: los valientes gauchos que defendieron la frontera de los indios son ahora los que darán los hijos para poblar la patria, de modo tal que territorio y carne quedan vinculados por la doble vía de la sangre: la muerte y la reproducción. En este sentido, la frase final de la película en voz en *over* “También es patria lo que no tiene estatua” puede ser leída en relación tanto a los gauchos como a las mujeres. En esta frase podría resumirse la interpelación en clave de género que la película pretende hacer, en el marco de un dispositivo consumido profusamente por mujeres (España, 1992). Señala por eso de manera ambigua el rol de las clases populares en la fundación de la nación pero al mismo tiempo el rol de las mujeres cumpliendo su destino biológico en tanto destino social y consagrando la maternidad como constitutiva de lo nacional. Rol que queda marcado por la propia figura del Comandante encarnada por Francisco Petrone, en tanto él sirve en el fortín para vengar la muerte de su madre.

Se trata, tal como lo señalara Williams (2000), de la dialéctica de la cultura, y las formas que adoptan, en la lucha cultural, los elementos residuales, ya que durante el siglo XIX, la representación de la mujer en su privilegiado rol doméstico había servido

a los fines más elevados de la invención de la nación, no sólo entre los liberales del ochenta, sino antes entre los unitarios y federales de la época rosista (Masiello, 1992).

Esta introducción fílmica de la función femenina en la fundación de la nación se produce en la tensión entre la reproducción de un estereotipo cultural: la mujer-madre y la introducción de ese mismo estereotipo en un contexto novedoso: el papel de la mujer en la fundación de la nación. Pero la introducción de la mujer como sujeto de la historia la condena al sacrificio: sólo toma parte de un proceso histórico fundante a costa de deponer su propia voluntad y asumir las voluntades de los varones-soldados que la arranca de la ciudad y la lleva al fortín. El rapto figurado (que es fundante, como sucedía en el Rapto de las Sabinas con Roma) permite además desplazar la fundación de la ciudad al campo, componente telúrico indispensable para un relato del origen. Por otro lado, funciona de contrapeso a los raptos reales de mujeres blancas por los indios, aspecto acallado del proceso histórico que condujo a la organización nacional.

El sacrificio y el secreto divinizan además la figura femenina y las santifican como requisito previo a integrarla al panteón de los (anónimos) héroes patrios. El sacrificio remite sin duda a la imagen de la Virgen María, que además señala el significado del sacrificio como madre, mientras su hijo Jesús indica el camino del sacrificio entre pares. El misterio también remite a la Virgen María, convocando, por ejemplo, la interrogación acerca de la concepción de Cristo y acerca de sus múltiples apariciones. Pero el misterio está asociado más estrechamente a las diosas paganas de la antigüedad, época en que los misterios constituyeron modos de iniciación en el culto a las diosas, que en general poseían templos propios donde se celebraban ceremonias rituales de iniciación (Jung y Kerenyi, 1949). El estereotipo femenino se construye entonces a partir de elementos arquetípicos que son opuestos complementarios históricamente datables. Estos elementos permiten articular una moralidad que contiene valores positivos y negativos, imponiéndose los primeros sobre los segundos. En este punto cabe recordar que si la modernidad puede ser pensada a partir de pares opuestos complementarios, al par razón/pasión le corresponde otro que deja al varón del lado de la razón, y a la mujer del lado de la pasión, por lo que la regulación que ejerce la razón es justamente una regulación de las pasiones (femeninas). Al mismo tiempo, esto señala el modo en que se produjo la secularización de lo sagrado que implicó el pensamiento moderno.

En este punto, la introducción cinematográfica de mujeres en la reactualización de los relatos tradicionales del criollismo señala la imagen típicamente moderna de la

mujer en la cinematografía: su figuración pública sólo puede realizarse bajo la forma de su maternidad, por lo que pierde toda sexualidad. Esto es consecuencia de haber sido proyectadas por un dispositivo visual que publicitó la domesticidad femenina. La representación de la mujer quedó atrapada de este modo en una contradicción irresoluble. Tensionada. Su rol es central, porque la biología impone, pero permanece en la figura de madre que cuida al hijo pequeño. Al crecer los varones podrán irse de los brazos de la madre, desapareciendo ese vínculo, y podrán generar vínculos entre pares, con otros varones en sus mismas circunstancias, vínculos que no hacen más que definir la forma política de actividad en el espacio público.

Las mujeres en el relato de la historia

“Pampa Bárbara” no es la única película donde aparece la mujer incorporada en el relato de la historia. En “María de los Ángeles” (1947), la relación entre una dama patricia y un soldado realista capturado en la batalla de Ayacucho (1824) permite recrear el aspecto civil del fin de la Guerra de Independencia y señalar los lugares que debe ocupar cada uno: “Dicen que el tesoro más grande para un hombre es su libertad. Para una mujer es tener un hogar al que entregar su vida”, anuncia el personaje de Mecha Ortiz al de Enrique Álvarez Diosdado (la pareja en cuestión). La situación de ambos se resuelve con la venia de la autoridad: el Coronel del soldado termina afirmando que “América ya es mayor de edad y si no queremos perderla del todo, habrá que conquistarla por el corazón”. Esto habilita el casamiento y permite así la reconciliación entre las partes. América se convierte de este modo en “la tierra de nuestros hijos”, como dice el personaje de Ortiz al finalizar la película.

En “La muerte en las calles” (1952), el momento histórico elegido son las Invasiones Inglesas y las imágenes muestran la participación de las mujeres en la defensa de Buenos Aires. Una mujer (Norma Giménez), enamorada de un criollo, es obligada a casarse con un inglés con quien el padre cree que tiene encuentros nocturnos. La batalla en las calles por la recuperación de Buenos Aires permite que el matrimonio no se consume y la mujer permanezca pura para el soldado criollo (el personaje de Carlos Cores). La resolución de la película señala además la imposibilidad de la unión (el inglés encarnado por George Rigaud termina muerto). Explica Erausquín (2009) que el primer nacionalismo cultural reivindicó, junto con la figura del gaucho, el origen hispánico como raíz de la fundación de la nación. De allí que la resolución de “María de

los Ángeles” haya podido ser el casamiento (con un español) mientras que “La muerte en las calles” muestra su imposibilidad (con un inglés).

Pero además la producción cinematográfica del sonoro industrial, en tanto generadora de relatos históricos, produjo una serie de películas sobre el procerato. En esta serie, sin dudas destacan “Su mejor alumno” (1944) sobre la vida de Sarmiento, “Nuestra tierra de paz” (1939) sobre la de San Martín, y “El tambor de Tacuarí”, y “Nace la libertad” (1948), sobre soldados a las órdenes de Manuel Belgrano.¹¹⁹ En esta serie se inscribe “El grito sagrado” (1953) sobre la vida Mariquita Sánchez de Thompson, lo que habilita la inscripción cinematográfica de una figura femenina como parte del conjunto de figuras públicas que soportan la fundación de la nación.¹²⁰ Siguiendo a Eruasquín (2009), la producción cinematográfica de relatos históricos fue fiel a la historiografía mitrista. De tal modo, esta inscripción se perfila nuevamente como una ampliación del conjunto de lo decible, en este caso en tanto versión historiográfica audivisual.

¹¹⁹ Las películas de historias, temas o contextos históricos son muchas. Entre éstas, pueden mencionarse: “Amalia” (1936), “El escuadrón azul” (1937), “Huella” (1940), “La guerra gaucha” (1942), “Cuando florezca el naranjo” (1943), “Facundo, El tigre de los llanos” (1952). Como puede verse, abarcan todo el período de producción del sonoro industrial.

¹²⁰ La operación de constituirla en prócer se realiza por la doble vía de resaltar su vínculo con la educación, cumpliendo el destino femenino de cuidado al otro. Y de resaltar su resistencia a cumplir los deseos de la autoridad paterna, quien la quiere obligar a casarse con un hombre que no ama. Esto permite representarla como metáfora de la naciente Argentina, cuyos esfuerzos se vuelcan a independizarse de España, metaforización que está construida como línea de diálogo de la figura de Manuel Belgrano, que afirma:

- Es extraño cómo Mariquita configura la situación del país. La madre España no nos comprende tampoco. Y nosotros que somos sus hijos y que la amamos tendremos que revelarnos un día y guerrear, y matar, y morir si queremos una libertad que es nuestra por derecho humano.

La figura de Manuel Belgrano entonces aparece para inscribir a Mariquita en el devenir de la historia y lo hace a costa de universalizar y abstraer su figura, al mismo tiempo que reduce su historia a una historia doméstica, cuya trascendencia se realiza en la maternidad (de la patria). De allí que “el grito sagrado” sea al mismo tiempo el grito de la libertad y del nacimiento.

La ciudad y la identidad nacional

En “Marianela” (1955), el médico que opera la ceguera del personaje de José María Gutiérrez permite iniciar la película y movilizar ese estado inmutable de las cosas que el trabajo de extracción minera en las canteras de la zona proyecta sobre la representación cinematográfica. Esta película es un ejemplo, entre otros, de la puesta en escena de “el interior”,¹²¹ como lo son asimismo “La chismosa” (1938, que muestra las Cataratas del Iguazú y refiere la región mesopotámica), y “Ayúdame a vivir” (1936, con las sierras y Córdoba).

La representación del interior funciona como el espacio de recepción de una modernización que inevitablemente viene de Buenos Aires y contribuye a la reafirmación del centralismo porteño (definido políticamente en el siglo XIX), y a la presentación de Buenos Aires como espacio de la identidad nacional moderna. Esto no es, sin embargo, propio del cine argentino. El cine comercial norteamericano parece haber sido pionero, si aceptamos la tesis de Deleuze (1984) acerca de que ese cine llevó a la pantalla la versión (ganadora) de la historia del siglo XIX, proceso que tendría su fin luego de la Segunda Guerra Mundial.¹²²

La ciudad es entonces, y al mismo tiempo, no sólo el espacio de la modernización hecha presente sino también y asimismo de la constitución de nación. De allí que se muestre el modo de la puesta a punto de sus instituciones estatales (como sucede con los bomberos en “Murió el Sargento Laprida”, de 1937), sus instituciones y actividades sociales (como pasa con el fútbol y los clubes en “Con los mismos colores”, 1949, tal como fuera analizado por Alabarces, 2002b), y sus vehículos simbólicos privilegiados, como sucede con el tango y la reactualización que proyecta de la imagen probadamente exitosa de la Argentina en el exterior (Savigliano, 1995).

De este modo la ciudad se presenta como espacio posible de la nación como lo fue en los relatos tradicionales (y en su recreación cinematográfica) el campo, permitiendo dar continuidad a la identidad nacional. Lo singular de la representación de la identidad

¹²¹ Producción que permite la emergencia de productoras (como pasa con Film Andes en la zona de Cuyo) aunque no una producción autónoma definida regionalmente.

¹²² Significativamente, la lógica comercial-popular del cine argentino es indicada como existente por los estudiosos hasta el año ‘55, luego de lo cual empezaría a desarrollarse un cine de autor (cf. Posadas -1973- por ejemplo). El período es más o menos coincidente. Y se superpone a los movimientos políticos de masas tanto aquí en Argentina como en varias partes de Europa.

nacional en la ciudad es que en éstas no participan las mujeres. En tanto vehículo de la tradición, la representación de la mujer en relación a la identidad nacional sólo se realiza en el pasado.

Finalmente, especialmente durante los últimos años de la década del treinta (Matamoro, 1982), la producción cinematográfica argentina fue dueña del mercado cinematográfico latinoamericano, del que la desplazó la mexicana asistida por la norteamericana, junto con la política norteamericana de restringir el volumen de venta de material virgen. Mientras tanto, sin embargo, el cine argentino permitió proyectar la imagen de Argentina como nación moderna en América Latina, y desde allí probablemente al resto de occidente.

Conclusiones

El cine en la ciudad moderna

La modernidad argentina fue una modernidad periférica, que incluyó un peculiar proceso de urbanización, cuyo epicentro fue sin dudas Buenos Aires. El desarrollo paulatino de su fisonomía moderna se inició hacia 1910. En este proceso, se configuró una topografía urbana ordenada en centro, barrios y suburbio.

Esta ciudad adquirió esa fisonomía por la incidencia simultánea y relacionada de la electricidad y la revolución en el transporte que significó el tranvía eléctrico. Los medios de transporte permitieron formar desde fines del siglo XIX el tejido urbano, y ampliar el espacio de la ciudad al contribuir a la formación de los barrios.

La urbanización fue constituyéndose con el aporte del proceso de migración trasatlántica que se inició hacia 1860 y que se asentó en centros urbanos. El caudal inmigratorio fue decreciendo paulatinamente hacia los años veinte y cesó casi completamente en los treinta. En esa década se inició la migración interna, del campo a la ciudad, y el asentamiento definitivo de las clases medias y populares, no sólo compuesto por los inmigrantes trasatlánticos, sino también por sus hijos, la primera generación nativa (González Leandri, 2001) y los migrantes internos.

Las formas que adquirió la integración social de la población fue, sin lugar a dudas, las que ofreció la escuela pública desde el siglo XIX, pero también la ofrecida por los medios de comunicación, que transitaban una diversificación de los dispositivos: a las revistas y los diarios comerciales de fines del siglo XIX, se sumaron en la década del veinte la radio comercial y el cine mudo, y en los años treinta el cine sonoro industrial. La importancia tanto del cine como de la radio estuvo dada porque no exigían competencias escolares.

Los medios de transporte, junto con los medios de comunicación y los electrodomésticos, implicaron una tecnologización de la vida cotidiana. Los medios de transporte proveyeron de una nueva experiencia, la experiencia de la velocidad, y el impulso a salir y transitar.

Los medios de comunicación también implicaron una tecnologización de la vida social de la ciudad. Por su aliento, la experiencia de la ciudad fue asimismo la

experiencia de la información, y de la novedad, especialmente en lo que concierne a la prensa y la publicidad. La radio permitió modernizar a la población, no sólo como símbolo moderno de tecnología, sino por medio de la tecnologización de los negocios de electrodomésticos, contribuyendo a formar la imaginación técnica. Finalmente, el cine tecnologizó la experiencia visual móvil que la misma ciudad proveía.

El desarrollo de los medios de comunicación constituyó un público de masas y permitió, junto con la propia experiencia de la ciudad, un proceso de masificación cultural que se experimentó asimismo como la experiencia de las masas. Parte de esa experiencia de las masas fue su consumo masivo.

En conjunto, medios de transporte y medios de comunicación ensancharon el mundo, y movilizaron el ojo, y en lo que respecta al cine, éste unió para siempre en el registro subjetivo la experiencia de lo urbano, el régimen escópico, y el movimiento. El cine remonta su importancia a aquellos fenómenos con los cuales se trama: los medios de comunicación de manera inmediata, pero también la tecnologización de la vida cotidiana, la participación de ésta en el proceso de urbanización, que asimismo se une a la modernización.

En el cine

La modernización fue puesta en escena por la producción del sonoro industrial y esto implicó la escenificación del proceso de gestación de la ciudad de Buenos Aires. La forma en que se mostró la ciudad comprendió tres imágenes bien diferenciadas: la de la Gran Aldea, la ciudad campamento y la ciudad moderna del Centenario, que fue la representación privilegiada. Asimismo, el principio del siglo XX fue retratado como el momento en que la modernidad citadina se anunciaba.

La puesta en escena involucró al mismo tiempo un semejante ordenamiento territorial al experimentado por la propia ciudad: suburbios, barrios y centro fueron los espacios de la representación. Y mientras que el centro fue retratado como el espacio de la modernidad hecha presente, de los barrios y los suburbios se narró su paulatina constitución.

La representación que el cine realizó de la modernidad urbana involucró también la puesta en escena de los tres tipos de tecnologías que he señalado: los medios de transporte, los electrodomésticos y los medios de comunicación. Esta puesta en escena contribuyó además al carácter realista de ese cine. De allí que los diversos medios de transportes aparecieran de manera recurrente en las representaciones que se hacían de la

geografía urbana y permitieran configurar la imagen de la ciudad moderna como una ciudad en movimiento. La puesta en escena de la radio permitió señalar su carácter eminentemente narrativo, su posibilidad de conformar *comunitas*, y junto con el cine habilitaron caracterizar a sus públicos, preferentemente de clases populares.

Pero la puesta en escena cinematográfica de la ciudad involucró asimismo una adscripción de valores a la geografía urbana: el barrio fue caracterizado como el espacio de conformación comunitaria y el espacio de las familias trabajadoras, el espacio de la calidez del hogar y del amor, por lo tanto fue caracterizado positivamente, mientras el suburbio fue el espacio híbrido del trabajo y de la delincuencia y, por medio de los policiales, fue concebido como el espacio de la criminalidad. El centro fue el espacio al mismo tiempo de los sujetos sociales modernizados, en busca de esa felicidad, y de los peligros de la modernización.

La felicidad fue todo un dato de este cine, lo mismo que la infelicidad. Y esto se materializó en el elevado número de comedias y (melo)dramas producidos en el período. En el arco entre la felicidad y la infelicidad se desplegó la moral. Por eso ese cine operó otorgando significados a tres niveles: al nivel del escenario en el que se instalaron los cuerpos de los actores, al nivel de las formas de comportarse de estos cuerpos y al nivel de la adscripción de sus modos de sentir.

En esa adscripción de valores se inscribieron los comportamientos de las mujeres: las malas mujeres se retrataron en el suburbio o en los espacios cerrados del centro, su delito fue el del ejercicio de la sexualidad pública, la prostitución, y su destino la infelicidad. Mientras, el espacio del barrio fue el de las buenas mujeres felices, especialmente el de las madres (abnegadas) y fue también el lugar de partida de la milonguita, todavía chica de barrio, estereotipos que el cine tomó del tango para recrearlos. Esto significó además la puesta en escena de la ciudad regulada por significados de género.

La representación de las mujeres decentes en la cinematografía del sonoro industrial, a partir de los cuarenta, se estructuró diacrónicamente sobre una serie cultural construida sobre los diferentes momentos de la vida de las mujeres, planteando una progresión etaria, cuyo punto de llegada fue justamente la figura de la madre. El cine amplió la serie de mujeres decentes a partir de los inicios de la década de los cuarenta, cuando aparecieron las figuras de las ingenuas. Este inicio permitió la paulatina representación de la moralidad que se pretendía para las mujeres: la de la pequeñoburguesía, en el que el hogar y el lugar de la mujer en el hogar fue pieza clave.

Este lugar y esta función garantizaban además la conexión de la modernidad con la tradición: ya que en la narración de los relatos históricos la maternidad como rol socio-biológico de la mujer era central para su definición. La figura de la madre resultaba además centro ordenador de la doble serie: no sólo el punto culminante de la serie de mujeres decentes sino asimismo el punto de partida y de contraste de la serie de mujeres indecentes cuyo estereotipo privilegiado fue el de la prostituta.

La representación de la mujer trabajadora se produjo en el sonoro industrial como deslizamiento del de la mujer-madre y su puesta en escena involucró la tensión que el mundo del trabajo constituía con respecto al hogar y al papel de la mujer en éste. Parte de esa puesta en escena incluyó asimismo la escenificación de los conflictos de clase, especialmente jugados en una pareja, y su resolución melodramática, por lo que puede argumentarse con Martín Barbero (1987) que se recupera el universo obrero del folletín, en donde el proletariado aparece sin conciencia de clase.

La escenificación del trabajo femenino involucró además los conflictos que generaba en todo el arco de posiciones sociales: la tensión con el hogar tanto para las mujeres de clases populares, en donde el trabajo se planteó como necesidad, como el conflicto que acarrea la vocación para las mujeres de clases medias, en donde el trabajo se planteó como desarrollo personal. Pero además, estas problemáticas se despliegan sobre un arco de tiempo: la mujer de clases populares y su relación con el mundo del trabajo a fines de los años treinta, la relación que las mujeres de clases medias guardan con la vocación a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, lo que señala el modo en que el tema del trabajo femenino fue reelaborado por las representaciones cinematográficas.

La representación cinematográfica contribuyó asimismo a señalar las formas del ascenso social, entre las cuales se habilitaron las vehiculizadas por el propio dispositivo tecnológico: las aspiraciones a estrellas, cantantes, actrices y cantores en las películas musicales.

El sistema de producción cinematográfico empleó mujeres en los cuadros técnicos menores pero la producción de los discursos cinematográficos (sea en la tarea de dirección como en la de producción de libretos) estuvo en manos de varones, por lo que los discursos cinematográficos vehiculizaron las posiciones de género masculino con respecto a aquello que representaron: la modernización, la urbanización, las mujeres, su trabajo, y el sistema de valores que debía regir su comportamiento.

Las mujeres

El imaginario social acerca de las mujeres en la cultura argentina se puso en revisión desde fines del siglo XIX. Esta revisión recondujo, sin embargo las cosas a donde estaban: el lugar de la mujer era el hogar y su destino principal era la maternidad. Ésta fue la posición de anarquistas, socialistas, feministas y reformistas, aunque entre ellas hubo disidencias en torno a la reivindicación de derechos políticos, el divorcio, y la adquisición de derechos civiles. La función maternal fue también ponderada por el discurso médico y éste habilitó asimismo la protección por medio del discurso jurídico.

La reivindicación de la mujer en tanto madre encontró continuidad en la política peronista, no sólo en el momento de ampliación de sus derechos políticos vinculados al voto, y en los discursos políticos de Eva Perón, sino en las políticas sanitarias. Y el conjunto de esta intervención del estado unió asimismo la importancia de la maternidad con la de la familia como base de la constitución de la sociedad y de la nación. Por sus características biológicas, la mujer se concibió como naturalmente equipada para realizar tareas de cuidado al otro: educación, enfermería, trabajo social.

El ingreso masivo de las mujeres al mundo del trabajo a partir de la década del treinta fue necesario debido a la expansión del sistema productivo, embarcado en una industrialización por sustitución de importaciones. Pero su caracterización social resultó negativa, en tanto esta entrada atentaba contra el hogar, base de la organización social.

Con epicentro en la industria textil algodonera, este ingreso condujo a una caracterización moral negativa de las obreras, que se tradujo en los discursos médicos y especialmente jurídicos acerca particularmente del control de la transmisión de las enfermedades venéreas, que hasta los años veinte se aplicaban a las prostitutas. Al mismo tiempo, la legislación adoptó medidas de protección al trabajo femenino basada en las peculiaridades del organismo femenino.

Desde el punto de vista de las obreras, su ingreso masivo al mundo del trabajo fue vivido como dislocante con respecto a su función social “natural”: la crianza de los hijos en el hogar. Y por eso mismo esta actividad se concibió como trasgresión, y se justificó bajo el signo de la necesidad, complementaria al trabajo masculino. El trabajo fue asimismo concebido por las propias trabajadoras como transición durante el período de soltería, al que el casamiento pondría fin, aunque para muchas trabajadoras la maternidad interrumpió brevemente su vínculo con el trabajo, que retomaron más o menos tardíamente en función de las necesidades familiares.

Sin embargo, el aporte de un ingreso para la manutención de la familia permitió a las trabajadoras la toma de conciencia paulatina de su derecho a participar en las decisiones familiares, en pie de igualdad con sus parejas. De allí que el trabajo puede señalarse como una de las vías, centrales, por medio de las cuales a partir de los años sesenta se afianzaron ideas acerca de la independencia femenina.

Las consumidoras

La concurrencia al cine ofreció a sus consumidoras un conjunto de experiencias múltiples. En primer lugar, ir al cine significó transitar la ciudad misma. En el barrio o en el centro, las mujeres desplegaron su estadía en el espacio público.

La ida al cine también permitía el aprendizaje de las permisiones y restricciones para las mujeres vinculada con la ciudad tamizada a través de la luminosidad. El cine, entonces, in-formó a estas consumidoras, en el sentido de que puso en conocimiento y dio forma a estas mujeres que lo consumieron. El día de damas fue, en este sentido, un espacio clave de la sociabilidad femenina, porque permitía experimentar esa actividad social sin tutelaje, es decir, se presentaba como un momento con el mayor grado de permisividad social.

Ir al cine fue también para las mujeres un aprendizaje de la sociabilidad pública, tanto para estar entre pares como para estar con varones. También implicó para las mujeres aprender a comportarse y vestirse de una manera moderna. Y al mismo tiempo implicó el aprendizaje de los valores que la moda de la ropa conllevaba a partir de los años cuarenta.

La ida al centro significó asimismo la percepción de la ciudad en movimiento desde los medios de transporte, que además permitieron percibir la velocidad. Esta percepción se reponía en el interior de la sala, por medio de la imagen-movimiento propia del cine. Y en conjunto constituían la variedad de ópticas que la ciudad misma involucraba. Por eso el cine fue el espacio de una ruptura de escala en la experiencia subjetiva y permitió configurar una mirada móvil femenina.

El cine proveyó a las mujeres de una superficie en donde mirarse. Ir al cine les ofreció temas y tramas para pensar, hablar y escuchar, tanto acerca de las películas como sobre la propia vida. En particular, el cine fue para las consumidoras parte del repertorio de dispositivos culturales que les permitieron hablar sobre su sexualidad (en correspondencia a las condiciones de las que proveyó el melodrama como espacio de discusión del mundo privado). Parte de su eficacia se debió, por eso, a la ampliación del

conjunto de lo decible y a la posibilidad de discutir su experiencia como mujeres. De allí que pueda concebirse que el ejercicio de una mirada móvil femenina no fue sólo con respecto a lo percibido sensorialmente a través de los ojos sino con respecto a su propio rol de mujeres dentro de la sociedad.

El consumo cinematográfico dio acceso a un dispositivo que implicó un conjunto variado de experiencias culturales que brindaron múltiples perspectivas para experimentar ser mujer, incluyendo aquellas ofrecidas por la polisemia de las películas y también por las propias del orden social con respecto a las mujeres. Ir al cine fue por eso un modo de constituirse subjetivamente y por eso mismo proveyó de una cierta identidad: la de ser sus consumidoras. Esto se constituyó asimismo en la ocasión de despliegue de un saber concebido como patrimonio personal: el saber acerca del cine y, en conjunto, del espectáculo.

El cine permitió simbolizar las modificaciones sociales acarreadas por el ingreso masivo de las mujeres al mundo del trabajo. El cine proveyó de historias “de lágrimas” vehiculizadas a través del (melo)drama como género corporal, por lo que esto permitía la experiencia de una catarsis del cuerpo trabajador. Pero además, el cine permitió soñar el ascenso social. Por eso el cine permitió soñar ser artista. Y esto se realizó como continuidad del consumo que a su vez proveía de una actividad recreativa para realizar en el tiempo libre.

El dispositivo como configuración de herencias de otros dispositivos

El dispositivo cinematográfico se caracterizó por tener una triple cualidad: fue un elemento material que ofreció la modernidad misma a la que elaboró en los discursos cinematográficos, convirtiéndose él mismo en elemento simbolizado por la representación cinematográfica. Y funcionó como un dispositivo modelador de la experiencia subjetiva.

Para Monsiváis:

Son escasas las vías expropiatorias de las claves de la vida moderna: la relación personal con la tecnología, el cine y la televisión (el acceso masivo, nunca personalizado); la música (el registro más inmediato y extendido de la sensibilidad contemporánea), y la literatura, el territorio clásico (2000b: 29).

El dispositivo cinematográfico adquirió sus características del momento en que se constituyó como tal: fue una tecnología de masas, a las que representó para modelarlas. Y a la vez en tanto producto de una serie histórica (la invención de los medios de comunicación) se constituyó en las herencias de ciertos elementos de otros dispositivos.

En el caso de la radio, la puesta en escena de historias vinculadas al dispositivo radial permitió el traspaso de públicos de la radio al cine, así como lo permitieron las estrellas de la radio que actuaron en el cine, la transposición de personajes y asimismo la transposición de historias.

El cine heredó del género chico la recepción colectiva que permitió desde fines del siglo XIX la constitución de la comunidad moderna de impronta individualista. Pero el cambio de dispositivo modificó la escala a la que se produjo ese fenómeno social, correlativa al grado de masividad de la sociedad sobre la cual operó, al mismo tiempo en que lo realizó por medio de la tecnologización de lo visual.

El tango cantaba a la ciudad como mujer, de tal modo que la presencia del tango en la cinematografía permitía enunciar no sólo las reglas de las relaciones heterosexuales concebidas al calor de la efervescencia moral de la ciudad generada por el proceso inmigratorio a fines del siglo XIX, sino que también contribuía a regular el espacio público (urbano). La presencia del tango fue notable en la cinematografía durante su etapa inicial, cuando no sólo fue fuente de musicalización sino especialmente de personajes y tramas argumentales.

El tango también proveyó al cine sonoro industrial, en sus inicios, la tipología femenina madre/milonguita que serían el puntapié inicial de las series culturales descritas (las mujeres decentes/las mujeres indecentes) y permitió desarrollar en los años cuarenta la serie etaria de mujeres decentes que permitían consolidar la moral pequeñoburguesa de la familia, que requería el asentamiento de la estratificación social, como realidad (para las mujeres que participaban del ascenso social), como aspiración (para quienes lo soñaban).

El melodrama le otorgó al cine sonoro industrial la posibilidad de constituirse en vía de escape de las tensiones sociales y a su vez en hacedor de esta nueva moralidad. Especialmente destinado a las mujeres, proporcionó un espacio para discutir la sexualidad en el entorno del hogar. De tal modo el melodrama permitía regular el espacio privado y completaba, con el tango, la regulación completa del espacio social.

Pero si se lee todo el sistema de géneros, fueron las comedias y los (melo)dramas los que otorgaron los tonos para decir las historias de las mujeres que se estructuran en serie

cultural con el centro ordenador de la figura de la madre. En las comedias estaban las mujeres decentes como forma de la felicidad, habiendo además una correspondencia entre las diversas edades y los subgéneros de las comedias, que podían entenderse de este modo como narrativas de pasaje entre estados: de niña a señorita, de allí a novia y de novia a esposa en la serie comedias blancas, comedias románticas, comedias de enredos. Éstas implicaban además un proceso de exploración de los límites de la decencia en lo que concierne especialmente a los fundamentos del contrato matrimonial.

En los (melo)dramas estaban las mujeres indecentes como forma de la infelicidad. Si se piensa que en torno al trabajo la felicidad era la de los pobres y la infelicidad la de los ricos, la felicidad se materializaba en la decencia de la trabajadora. Y si tal como afirma Archetti (1999), el lenguaje de la moralidad es el de las emociones, entonces puede decirse que este cine encontró su función social en operar como dispositivo de decentización prometiendo la felicidad:

los asistentes a los cines exigen su representación en la pantalla, y les da igual si es a través de arquetipos o de estereotipos. Gracias a eso, surge masivamente la visión divertida y generosa de *lo popular*, alejada de la descripción de crueldades, angustias, desastres psicológicos que corresponden al desgaste prematuro de las vidas. Si el Pueblo colma las salas y los lugares que se improvisan como salas, lo hace para contemplar imágenes a fin de cuentas de alabanza a su condición. Surge, entre 1935 y 1955 aproximadamente, la idea de *lo popular* que domina el resto del siglo, que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos de *gleba* y *plebe*, y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos. Esta vez, el cine por su cuenta modifica las versiones del Pueblo (Monsiváis, 2000b: 25).

Esa función social la realizó en(tre) las contradicciones: la producción cinematográfica recuperó lo popular pero lo puso en escena masificándolo, recuperó el carácter patriarcal moderno del dominio visual pero habilitó la paulatina conformación de una mirada móvil femenina; la producción cinematográfica fue preferentemente masculina pero habilitó el consumo femenino, representó los valores sociales promovidos pero otorgó a sus consumidoras la posibilidad pensarse, cuestionándolos: promovió el hogar pero alentó el ocio público, lo realizó desde la concepción de un régimen visual pero habilitó procesos que lo excedieron largamente: no sólo en el modelado de una subjetividad moderna sino también en el hecho de haber atravesado

los umbrales de las casas (como diría Thompson, 1990) y haberse instalado en la piel e incluso en la mirada de quienes fueron sus consumidoras.

La producción de sentido que implicó el sonoro industrial dio lugar, por esto mismo, a una estructura de sentimiento, ya que como formuló Williams (2000), se produjo una articulación entre las formas culturales y los cambios en las relaciones sociales, que permitieron una relación -tensionada- entre los discursos culturales hegemónicos y los modos en que se experimentaron:

Captar la cultura vivida, recortada sobre las instituciones, formaciones y experiencias que se organizan en la fijeza de un modelo o en las líneas de la tradición es el objetivo de las operaciones que permiten descubrir la estructura de sentimiento.

Toda formación cultural, afirma Williams, se define en una distintiva comunidad de experiencia. Desde un punto de vista, estructura de sentimiento es la cultura de un período determinado, pero es más que eso: es la forma en que esa cultura fue vivida por sus productores y su público, la experiencia concreta que comprende “actividades particulares integradas en formas de pensamiento y de vida”.

En efecto, el inventario de las figuras de la conciencia social en el campo de la cultura no alcanza a agotar las flexiones de sentido que afectan a la subjetividad de individuos, grupos o clases, frente a las producciones artísticas, literarias y filosóficas: precisamente, son formas de la conciencia social cuando, vividas en sus relaciones reales, se percibe su unidad y su carácter, algo más que los nexos sistemáticos entre elementos fijos de conducta o de significación. Tal es la conciencia práctica que, operando en el interior del campo cultural, define líneas de tensión entre los bienes producidos, las interpretaciones recibidas y transmitidas por la tradición y la experiencia concreta (Altamirano y Sarlo, 1980: 39-40).

A su vez, esta estructura de sentimiento se configuró en el cine en el momento en que la población se equiparaba en su composición genérica (González Leandro, 2001)¹²³ y

¹²³ Señala el autor:

el índice de masculinidad bajó en Buenos Aires, desde 117,2 en 1914 a 99,3 en 1936 y a un 94,5 en 1947. hacia mediados de la década de 1930, el número de

se producía la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo. Esto es: en el momento en que se produjo una efervescencia moral en función de modificaciones sociales. De allí que el cine se presentara como el espacio de regulación de las mujeres de clases populares, que eran las que estaban viviendo los cambios.

Entiendo asimismo que esto propuso una forma de enclasmiento (Bourdieu, 1979) en tanto y en cuanto las interpelaciones ocasionadas resultaran exitosas,¹²⁴ y permitieran la puesta a punto de la moralidad de las mujeres de las clases medias, para quienes el hogar resultaba un lugar posible.¹²⁵

Preguntados por las formas en que la modernidad social se convierte en orden social, quiero sugerir que el cine fue el espacio en que esta modernidad se ofreció y vivió por parte de las mujeres de clases populares y, de este modo, ayudó a constituir esa forma del presente feliz y divertido. Aunque la risa, en este punto, supuso al mismo tiempo una forma del deseo (las formas de las aspiraciones de la movilidad social ascendente) y su distancia.

Una historia otra del cine

El retrato del barrio abarcó toda la producción cinematográfica del período y su puesta en escena realista puede entenderse como un relato genealógico cinematográfico acerca de la urbanización misma. El cine se consumió en el interior del país y fue llevado por camiones a los pueblos donde no había cinematógrafo, de tal modo que permitió experiencias perceptivas, imaginario y sociabilidad urbana allí donde no

mujeres ya sobrepasaba ligeramente al de hombres, superando una diferencia a favor de aquellos que era de 120.000 en 1914 (2001: 213).

¹²⁴ Las ilustraciones de los libros escolares durante el peronismo estaban motivadas por la misma lógica:

La mujer-madre siempre reina en el hogar y se ocupa de los pequeños mientras que el varón-padre se realiza fuera de él. Esas imágenes responden a viviendas de estilo clase media, tanto en el mobiliario como en la vestimenta de los personajes y en las actitudes masculinas y femeninas, afianzándose así ideas que (...) se emparentan con la de los grupos sociales que se ubican por encima de los sectores populares (Lobato, 1995: 54, sobre trabajo de Ciria, 1985).

¹²⁵ El señalamiento de esto mismo en la producción cinematográfica norteamericana de la época lo realiza Haskell (1974).

existían, contribuyendo a la urbanización imaginaria de la población, proceso que se terminó históricamente a finales de los años sesenta.

El cine fue una producción industrial, con un sistema de estrellas y una producción en masa de películas destinadas a mujeres. Esta industria mantuvo vínculos estrechos con el teatro, la radio, la prensa, la industria musical, la publicidad y por medio de ella con la producción de bienes de consumo masivo. La ideología de la feminidad doméstica ponderada por el cine fue una forma de regulación del acceso al mercado de trabajo de las mujeres y constituyó la forma que adquirió entre las mujeres trabajadoras un imaginario de ascenso social. La industria cinematográfica y sus industrias asociadas permitieron la regulación del tiempo libre y completaron la regulación capitalista de la vida de las mujeres.

Al mismo tiempo, la presencia del tango en las películas permitía reactualizar la trayectoria del tango como representante de la argentinidad en el exterior y unir al mismo tiempo a la ciudad de Buenos Aires con la nación, por lo que su presencia, así como la producción de películas históricas, puede ser pensada como el modo en que se terminó de argentinizar a las clases medias bajas y a las clases populares.

Sin embargo, quisiera dejar sentado que los procesos sociales aquí analizados no se produjeron de igual manera y homogéneamente en todas las mujeres. La descripción de dicho proceso debe considerarse como una descripción de máxima, en el interior de la cual se desarrollaron las vidas reales de las mujeres que lo consumieron, que a veces fueron efectivamente amantes vocacionales de la cinematografía del período y a veces apenas lo frecuentaron.

Prospectiva

Primera Parte – Una historia cultural

La representación de las mujeres en la cultura puede ser pensada de manera genealógica, y permitir articular una historia cultural. En el siglo XIX puede fijarse como antecedente a las mujeres robadas (las cautivas), en donde el robo funciona como escenificación de su tránsito hacia la naturaleza y lo irrepresentable, lo que las deja afuera del contrato social y del proyecto moderno, especialmente del espacio público. Iniciado el siglo XX, destacan las mujeres militantes (feministas, socialistas, anarquistas, católicas, independientes) y el papel de la maternidad en su colocación en el espacio público, papel que fue sometido a debate de manera profusa en los Congresos femeninos del Centenario (paralelos a los oficiales/gubernamentales; cf. Barrancos, 2002). Y entonces, luego, aparecen lo que puede calificarse como mujeres amadas: mujeres del cine y de la radio, buenas y malas mujeres que aceptan o discuten en sus parlamentos el contrato matrimonial y las diferencias de clase, cuya resolución es preferentemente melodramática (ésta es la zona específica de indagación de esta tesis).

Mujeres (representadas) que en algún momento serán obreras y peronistas, que se vuelven activistas políticas en función de sus roles domésticos. De lo social a lo político: éste es el movimiento a que se somete el papel de la maternidad. Las presentaciones públicas de Eva Perón justamente conectan el imaginario sobre la feminidad y la maternidad (Taylor, 1981) con otro tramado en lo político nacional, sobre la militancia (Gené, 2001).

En esta línea, es necesario indagar el cruce con el discurso público y político de Eva Perón, en tanto ésta se presenta simultáneamente como madre y militante (Taylor, 1981). Y, en una posición intermedia, pasional (Sarlo, 1999), en tanto condición atribuida por el occidente moderno a la mujer (Fernández, 1993) y en tanto apasionada impulsora de una causa.

Para James (2004), la figura de Evita expresó una política en términos de emociones y sentimientos, y por eso mismo esa política guardó sus lazos con la religión. Vale la pena también considerar las influencias de la cinematografía en esas modulaciones, ya que ésta compartió con aquella ese lenguaje del sentimiento, un esquematismo

caracterológico (Romano, 1973), aprendido en su trabajo como actriz en la radio (Dujovne Ortiz, 1996), que explotó como Primera Dama,

en un momento en que la política recién comenzaba a mostrarse como puesta en escena y difundirse como evento mediático en la prensa y en la radio. La política de masas, de gigantescas movilizaciones en las plazas, es reduplicada por su difusión mediática (Sarlo, 1999: 343).

Evita también aprendió una codificación estética de las estrellas cinematográficas (Sarlo, 2003). Además, leer las mutuas influencias entre los discursos políticos de Eva Perón y los discursos cinematográficos y radiofónicos, permitiría indagar uno de los modos en que se establecen las bases culturales (Ciriza, 2001) de la integración política de las mujeres, en un momento de fuertes y exitosas políticas inclusivas de una multiplicidad de actores.

Pero asimismo, James (2004) propone que la política peronista fue una ética, en el sentido de que involucró unas maneras de comportarse. Esta política se vio expresada, en parte, en la voz femenina de Eva Perón, cuyas destinatarias privilegiadas fueron las mujeres. Si se piensa que los medios de comunicación, y el cine aquí analizado en particular, implicaron un discurso sobre la decencia en tanto forma de regulación de las relaciones sociales, entonces no sólo deben buscarse continuidades en cuanto a la representación de las mujeres en esos discursos (privilegio tenido, sin dudas, por su papel de madres), sino también en las pretensiones de esos discursos, en tanto discurso prescriptivos.¹²⁶

Por último, para Martuccelli y Svampa,

las formas culturales del vínculo político, altamente ambiguas desde el punto de vista de sus contenidos, aparecen como particularmente resistentes. Permanencia que exige una interrogación sobre las dimensiones subjetivas de los actores (1997: 309).

¹²⁶ En relación a los discursos de Eva Perón una fuente de inigualable ayuda la constituye la compilación realizada desde 1995 por Roberto Baschetti (1995) sobre sus apariciones públicas, así como la edición de sus discursos completos (Perón, 1985-1987) realizada por Editorial Megafón entre 1985 y 1987. Archivos sonoros presentes tanto en el Archivo General de la Nación como en El Museo de las Voces.

Por lo que el cine puede dar buena pista a la constitución de este vínculo político, en tanto pertenece a la esfera de esas formas culturales y habilita la interrogación sobre el acceso a su subjetividad.

A su vez, esta historia cultural, a la manera de una genealogía, permitiría establecer hipótesis interpretativas para dar cuenta de la significación cultural que esas textualidades e interpelaciones adquirieron una generación más tarde de los dos gobiernos peronistas, cuando un movimiento de la sociedad civil, como Madres de Plaza de Mayo, publicitó (Schmukler y Di Marco, 1997) una maternidad politizada en el centro mismo del espacio político por excelencia, la Plaza de Mayo, un espacio que, como señala Sigal (1999), es el lugar del peronismo por excelencia. Estas indicaciones genealógicas con respecto al siglo XIX y principios del XX están en parte realizadas por Masiello (1992).

Si durante el peronismo se politizó tanto el ser mujer como el ser madre, podría indagarse la relación con el hecho de que una generación más tarde, cuando las niñas criadas bajo ese peronismo tienen a sus hijos y ellos son secuestrados, ellas salen a la calle de la única manera que conocen, pero además por una vía ya habilitada culturalmente: justamente como madres.

Segunda Parte - Apuntes para un estudio de lo popular desde los medios

El estudio del cine conlleva un problema de conocimiento más amplio, que Bergson planteó tempranamente, y que compartió Husserl y toda la generación de filósofos. Este problema está muy bien descrito por Marrati:

Se trata de superar la oposición clásica entre el orden de la conciencia y el orden de las cosas, entre materialismo e idealismo, entre el proyecto de reconstruir el orden de la conciencia a partir de movimientos del universo material y el de reconstruir el universo a partir de representaciones de la conciencia. La necesidad de dejar atrás este dualismo se manifiesta particularmente aguda en la crisis que afecta a la psicología de la época, que hacía de la conciencia el receptáculo de las imágenes, no extensas y cualitativas, y relegaba los movimientos, extensos y cuantitativos, al espacio. Como señala Deleuze, hay muchos factores, científicos y sociales, que contribuyeron a hacer insostenible esta posición, poniendo cada vez más “imágenes en el mundo material y movimientos en la conciencia” (1984: 84). Y los dos grandes proyectos de renovación de la filosofía de comienzos de siglo, el

de Bergson y el de Husserl, tienen precisamente, como punto de partida común, la necesidad, por un lado, de colmar la fractura entre la conciencia y sus imágenes, y por otro, entre el mundo y sus cosas, y abandonar así las querellas del idealismo y del materialismo para volver a fundar la filosofía sobre un terreno más cercano a la experiencia (Marrati, 2004: 35).

Quisiera proponer un conjunto de filiaciones conceptuales para pensar la capacidad analítica del concepto de experiencia con respecto al estudio de lo popular en relación a los medios de comunicación.

1- Un comienzo benjaminiano

Como programa de la filosofía futura, una filosofía de influencia kantiana y cuyas innovaciones conforman lo que se dio en llamar un neokantismo,¹²⁷ Benjamin propuso elaborar una teoría de la experiencia que ampliara la propuesta de Kant de la experiencia para el conocimiento de la naturaleza determinado espacio-temporalmente, es decir, como fundamento de las ciencias físico-matemáticas.¹²⁸ La experiencia para Benjamin era más compleja, y especialmente más humana, ligada de manera profunda a las cuestiones espirituales y vehículo de su conocimiento.¹²⁹ Benjamin ejercitaba su pensamiento en la ampliación, que es también reivindicación, de lo cognoscible, en donde la verdad no radica en la capacidad representativa del método sino en aquello que constituye su posibilidad: “un azar, un peligro, un presentimiento, una obstinada aspereza de lo real” (Oyarzún Robles, 1995:9)

Benjamin rompe con la formulación del concepto heredado de experiencia de la filosofía, cuyos rasgos centrales son singularidad, inanticipabilidad y testimonialidad. Según Oyarzún Robles (1995), tres fueron los filósofos que le dieron al concepto de experiencia esta fisonomía: Aristóteles, Kant y Hegel. Para Aristóteles, la experiencia

¹²⁷ El neokantismo se propuso indagar críticamente las condiciones del conocimiento. Tuvo un desarrollo epistemológico, pero también ético (a partir de la división kantiana ente hechos y valores). En el caso de Benjamin, Subirats (1999) sugiere que la influencia mayor la tuvo el filósofo alemán Hermann Cohen.

¹²⁸ Razón por la cual reniega de la metafísica en tanto producto de la razón pura, lo que destina a una ciencia ética (Benjamin, 1980:s/p).

¹²⁹ De allí que conciba esa experiencia como una de tipo superior a la de la naturaleza, ligada a lo religioso y opuesta al conocimiento científico.

actúa en el origen del conocimiento, que constituye una singularidad. La aparente paradoja que implica el hecho de que el saber de lo singular sólo es posible por su repetibilidad, que garantiza la fijación en la memoria, la resuelve a partir de la forma que asume ese conocimiento, como conocimiento de la familiaridad.

El rasgo de inanticipabilidad viene dado, según Oyarzún Robles (1995), por la cualidad cognitiva de la experiencia en tanto contingente. Esto, dice el filósofo, admite una lectura tanto empirista como trascendental. En relación a la primera, señala que éste es el momento de nacimiento del empirismo, cuyo mandato de repetibilidad y experimento intenta disolver (o hacerse cargo de) la contingencia por medio de la instauración de un marco categorial. En relación a su lectura trascendental, sitúa en Kant el punto de desarrollo más importante, señalando, sin embargo, que este filósofo no la lleva al extremo (“no insiste en su potencia más dislocadora”, p. 14) sino que, por el contrario, abrega en su capacidad de “ampliar lo familiar” (ibídem). Y esto lo hace, según Benjamin (1986), con una insistencia sobre la percepción, que él califica como restrictiva para su pensamiento.

En relación a la testimonialidad, señala que fue Hegel quien elaboró las consideraciones más agudas acerca de quién era o es el portador de la experiencia. Para Hegel, no puede constituirse un saber sin individuo, de modo que este saber tiene que ser aprehensible por su percepción. Esta proposición forma parte de los contenidos dogmáticos del empirismo.

Así, singularidad, inanticipabilidad y testimonialidad suponen “un posible catálogo de los rasgos determinantes del concepto heredado de experiencia” (Oyarzún Robles, 1995:15) con el que las formulaciones benjaminianas rompen. En parte, porque hay una interrogación sobre el acceso fiel a la inmediatez de la experiencia (que Benjamin comparte con otros filósofos como Husserl y Heidegger, aunque se aparte de ellos en su solución).

Pero también porque en él la fuerza de la experiencia como potencia dislocadora interroga sobre una temporalidad de los seres humanos que resulta aprehensible sólo en la muerte: “la muerte graba de la manera más profunda la tajante línea demarcatoria entre *physis* y significación” (Benjamin, *Origen del drama barroco alemán*, citado en Oyarzún Robles, 1995:16).¹³⁰ La muerte se convierte así, no en la experiencia misma

¹³⁰ Esta muerte es la que permite al mismo tiempo pensar a la historia como despliegue de la significación (Oyarzún Robles, 1995), cuyo centro articulador es el nombre, es decir, desde la

(podríamos argumentar que es más bien su contrario), pero sí en su condición, “la condición de su temporalidad” (Oyarzún Robles, 1995:17).

Justamente, en su concepción de la experiencia, como lugar en donde anida la conexión inextricable de la subjetividad situada con el mundo que la rodea y en el cual se realiza, Benjamin (1986) intenta “hallar la esfera de neutralidad total en relación a los conceptos de objeto y sujeto; en otras palabras, determinar la esfera original autónoma, en la cual este concepto de ningún modo significaría la relación entre dos entidades metafísicas” (p. 12).

De hecho, Benjamin (1986) señala que éste es un problema de la filosofía del conocimiento que el propio Kant nunca logró superar: el conocimiento concebido como una relación entre sujetos y objetos, debido fundamentalmente a que la conciencia cognoscente (ámbito de la subjetividad) se constituye para Kant sólo como análoga a la conciencia empírica:

No cabe, por cierto, dudar que en el concepto kantiano de conocimiento, el papel principal es desempeñado por la representación sublimada de un yo individual, corporal y espiritual, que recibe a través de los sentidos las sensaciones y que con ellas elabora sus representaciones. Esa representación, sin embargo, es pura mitología y, en lo que hace a su verdad, vale tanto como cualquier otra mitología epistemológica (Benjamin, 1986:10-11).

De modo que la solución benjaminiana de esta problema radica en postular una conciencia cognoscitiva pura teórica o trascendental, única capaz de comprender la unidad y la continuidad de la experiencia colocándose tanto por encima de la conciencia cognoscente como de la empírica como entidades autónomas. Esta experiencia se vuelve la base del conocimiento mismo: “las condiciones del conocimiento son las de la experiencia”, dirá Benjamin (*op. cit.*:12).

experiencia benjaminiana. De allí también que este programa de filosofía conecte con una filosofía del lenguaje.

La ponderación que Benjamin hace sobre la experiencia religiosa o *Einfall*: ese “ser asaltado por la alteridad radical como aquello que me ha determinado infaliblemente, sustrayéndose, sin embargo, al capital de mi saber presente” (Oyarzún Robles, 1995:18), se debe en que es al mismo tiempo aquella susceptible de generar de manera más profunda el acceso a/de lo Otro en la dislocación que supone y el acceso al yo (o al nombre).

Lo que pretende Benjamin, entonces, es extender el concepto kantiano de experiencia más allá de las ciencias duras al mismo tiempo en que reintegra el concepto de experiencia del conocimiento a los sujetos que la viven: “elaborar dentro del sistema del pensamiento kantiano, los fundamentos epistemológicos de un concepto superior de experiencia” (1986:9). Subirats (1999) indica que el desarrollo de esta nueva forma de la experiencia benjaminiana se realiza en su filosofía del lenguaje, en tanto modo de referir el conocimiento al lenguaje, o directamente de “concebir la esencia lingüística del conocimiento” (Oyarzún Robles, 1995:11).

En el pensamiento benjaminiano, la experiencia como lugar de abordaje de los fenómenos culturales de la sociedad de masas se vuelve central: porque parte de la afirmación de que la reproducción técnica de la obra de arte elimina su valor cultural, eliminando asimismo su conexión con la tradición. Ésta es una lectura histórica de Benjamín: como observador de su época, él percibe al mismo tiempo las comodidades y las incomodidades del momento y es así como lee a la vez lo perdido y lo salvado (todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie). De allí que a la pérdida de la tradición le sea correlativa la adquisición de un tipo de valor cuya característica es la exhibición.

Esto conlleva al mismo tiempo que el valor de las obras de arte reproducidas técnicamente se encuentre en su característica exhibitiva y que esta exhibición sea la que provea a esa obra de arte de valor social, entre la que se experimenta la experiencia de la comunión secular, la experiencia de la masa. Esto conlleva también que la experiencia sea al mismo tiempo constitutiva de un tipo peculiar de subjetividad (la subjetividad de la masa) y de una alienación (la subjetividad del capital).

La experiencia permite develar qué sucede con la obra de arte reproducida técnicamente en contacto con quienes se constituyen en sus consumidores, es decir el modo en que se realiza su valor exhibitivo, al mismo tiempo en que es históricamente la experiencia de la modernidad industrial¹³¹ Y asimismo permite ver los modos en que se re-inventa una tradición, en tanto forma de articulación social, a través del mercado (por ejemplo en la figura de la *personality*).

¹³¹ Esta perspectiva, adoptada desde la economía política de la cultura, fue señalada por Wasko (2006) como desarrollada a partir de la década del sesenta.

2- La experiencia en la teoría feminista

Indica Violi que “Uno de los aspectos que me parecen más importantes en la reflexión feminista es la reivindicada proximidad entre pensamiento y experiencia” (1990: 137). La ligazón entre pensamiento y experiencia permite rechazar el pensamiento abstracto y concebir su aspecto encarnado como valioso. De allí que la experiencia sea siempre experiencia de lo individual, como opuesto a lo universal (que es la asignación que la modernidad occidental realizó a lo masculino), pero colectiva, en tanto es la experiencia de un universal particular que es la experiencia del género femenino. Esa experiencia es la base de una construcción de saber que es al mismo tiempo individual y plural y que se concibe como presimbólica:

Creo que solamente volviendo a dar espesor y dignidad teórica a la categoría de la experiencia y por tanto a aquel fondo preteórico que señalaba antes, es posible poner en términos teóricos la diferencia sexual como categoría también del pensamiento, además que de lo sensible. De hecho, la experiencia de nuestro ser es algo global y de conjunto, no es sólo experiencia de pensamiento, de abstracción, de concepto, es más bien experiencia de vida en su conjunto, por tanto de nuestra realidad emotiva, corpórea, sexual, fantasmática e intuitiva. Si esta unidad, a veces, nos parece difícil de aferrar es porque ya desde el inicio se separa, se escinde, se hace parcial, de modo tal que nosotros hacemos siempre experiencias parceladas: por una parte nuestro pensamiento, por otra nuestra emotividad, el cuerpo, los sentimientos; lo público y lo privado, el trabajo y la vida íntima, lo que pensamos y lo que sentimos parecen no encontrarse nunca, o sólo se cruzan raramente y con fatiga (Violi, 1990: 137).

Esta concepción presimbólica de la experiencia que postula Violi, la diferencia de la concepción de la experiencia como base del conocimiento con anclaje en una filosofía del lenguaje que proponía Benjamín, aunque ésta última postula una concepción expresiva del lenguaje (1999) que lo une a consideraciones pre-simbólicas. Esto lo retoma Benjamín de las teorías de Bühler y Paget. Para Bühler, lo originario del lenguaje son los facta lingüísticos, cuya función fue, evolutivamente, la expresión, la apelación y la representación. Esta última sería el producto de un proceso de simbolización originado en la necesidad de designar aquello no presente. Pero era Paget quien le permitía comprender el origen del lenguaje expresivo señalando que la articulación del aparato fonador fue una forma de mímica corporal, de tal modo que el

sonido emitido por este aparato formaba parte de una gestualidad expresiva. En uno y en otro caso, se trata de conceptos de experiencia que involucran lo corporal:

De hecho, del concepto de experiencia como experiencia del cuerpo y de la idea -relacionada con la precedente- de un saber y de un conocimiento pre-cognitivo, pre-simbólico, hallamos trazas también en la reflexión filosófica masculina. En primer lugar pienso naturalmente en el psicoanálisis, pero también en la fenomenología de Merleau-Ponty, o en la idea de un saber pre-científico tal y como señala Adorno.

Sin embargo lo que está ausente en estas reflexiones es la asunción de la diferencia sexual como categoría central o, dicho en otros términos, la específica forma de experiencia de vida de las mujeres (Violi, 1990: 138).

En este sentido, la incorporación del concepto de experiencia generizado permite continuar con las líneas teóricas que se ocuparon de cuestionar el *ego cogito* cartesiano, de reintegrar el cuerpo al conocimiento, de reivindicar lo pre-cognitivo como una forma específica de conocimiento, al mismo tiempo en que permite introducir una preocupación y un saber concebido desde lo femenino/el feminismo.

3- “La línea de la ‘erudición popular’”

Dentro de las líneas de investigación de la comunicación y la cultura en Argentina, Rivera identifica “trabajos de entonación sociológica, semiológica o político-cultural” así como una línea que propone denominar “erudición popular” (Rivera, 1987: 76).

Dentro de esta línea, y en esto hago una lectura del libro de Ford, Rivera y Romano: *Medios de comunicación y cultura popular* (1985), Muraro (1983) señala que el abordaje de la cultura popular se realiza desde una *perspectiva histórica*, porque la cultura involucra a un proceso de creación, y es ella misma no sólo un conjunto de contenidos sino también las *formas de los procesos*. Esta cultura, además, constituye el modo a través del que un grupo formula sus demandas políticas.

La historia aparece tanto en la constitución de la serie genealógica como en su puesta en contexto (Rivera, 1976) y su relación con fenómenos que le son exteriores. En este sentido es que Romano (1971) propone por ejemplo que para el caso de la historieta “Un buen estudio requeriría emparejar el crecimiento de los sectores terciarios, afectados por la rápida industrialización, y las consecuentes modificaciones sufridas por

héroes y temas” (p. 103). El *acceso metodológico* se realiza, entonces, en cuatro instancias: el texto, sus condiciones de producción, su contexto histórico y su consumo (en la medida en que pueda ser repuesto).

De tal modo, la producción de la línea de erudición popular no plantea unicidad en sus procedimientos, que abarcan desde la revisión de catálogos al análisis cultural de fenómenos, pero su unidad está dada por su apoyo

en una epistemología para la cual el conocimiento se constituye con el objeto mismo, en una práctica dinámica y comprensiva que afirmaba sobre todo la relación de “interioridad” entre Saber y Objeto (Rivera, 1987: 80).

Se trata de

Una perspectiva fundada menos sobre la vieja repetición de modelos teórico-metodológicos (inscrita en la secular dialéctica centro-periferia) que sobre la reivindicación de nuestra peculiaridad y la correlativa constitución de una gnoseología propia, actuante sobre los concretos y distintivos fenómenos culturales en su específico marco histórico-social (*op cit*: 47).

Esto es lo que ejercita la línea de la erudición popular: una epistemología que se basa, entiendo, en la triangulación. La triangulación metodológica consiste en combinar metodologías diversas para abordar un mismo fenómeno, que por ese medio revela un aspecto diferente del objeto que examina.

El análisis cultural consiste en moverse entre niveles de episteme¹³² que constituyen uno con respecto al siguiente la forma de su explicación (recordar el ejemplo del crecimiento de los sectores terciarios y la historieta que da Romano): la empiria del dato

¹³² Se trata de lo que Klimovsky e Hidalgo (2001) llaman una explicación conceptual que consiste en ubicar un suceso determinado en un contexto más amplio, que en el caso de la explicación sobre la cultura implica la puesta en relación de elementos textuales con series culturales y suceso históricos (aceptando que hay elementos que pueden quedar sin remisión o que constituyen la novedad –y por lo tanto funcionan como instancia de “descubrimiento”). Según Hempel (1979), el problema principal de este tipo de explicación es que admite poca formalización, por lo que lo concibe como de baja científicidad, especialmente en la carencia de leyes universales, aunque en este punto, si seguimos las indicaciones de Williams, la sociología de la cultura es necesariamente histórica y encuentra allí su fuente de explicación.

histórico, los discursos que los elaboran y el modo en que se experimentan. Por eso, la línea de la erudición popular insiste al mismo tiempo en el coleccionismo y en la puesta en serie: que permiten una historia del discurso que lo aloja, y en enunciar una preocupación por la recepción, que apenas se realiza.

Ford (1972a) señala que se trata de un corpus complejo que incluye “pensadores nacionalistas y revisionistas”, “la lectura de los medios de comunicación que hace el proletariado industrial”; “payadores anarquistas y radicales” (p. 22); ídolos del peronismo; el proteccionismo cultural, la producción de intelectuales marginados o de la industria cultural, la vida cotidiana, las organizaciones barriales; y el periodismo obrero y de denuncia, el cine populista y de liberación; sin que todos esos elementos guarden un orden entre sí, constituyan un mapeo completo del objeto ni respondan a una misma dimensión: esta característica inorgánica parece ser central, no hay lógica evidente que reúna a los objetos.

El catálogo de temas que incluye el libro transita por la historia de los medios masivos en la Argentina (diarios, revistas, cine, radio y televisión); el radioteatro y el teleteatro, la historieta, los escritores profesionales; los poetas de los medios masivos; los escritores en los medios masivos y las influencias recíprocas entre la cultura de masas y la cultura culta; el humor gráfico; la relación entre la literatura y el periodismo; entre la literatura y el cine; y el problema, que subyace a todo el libro, de la manipulación o la recepción activa de los medios masivos.

En la base de la elaboración de los problemas está la relación que guarda la cultura letrada con la cultura de masas: por eso su insistencia en la revisión de la figura del escritor y de las relaciones entre la literatura y otros fenómenos (como el cine y el periodismo). Pero asimismo se encuentran entre sus preocupaciones una búsqueda de historizar cada dispositivo, y de pensar los modos en que interviene en sus públicos, es decir, la forma del proceso: el movimiento (recordemos que Bergson había estudiado la relación entre el pensamiento y lo moviente).

Este mismo movimiento es lo que los convierte en buscadores de teoría, por eso la paleta de lecturas resulta tan ecléctica y las series se cortan en un punto y cambian de dirección. Examinemos: ésta es la lista de nombres que aparecen citados en el libro referido:

Muraro:

Gramsci, Williams, Birmingham en general (pero sin nombrar ni referenciar)

Ferrara, Whorf, Morin

Ford:

Barthes	Ford	Landi
Bateson	Gramsci (sin nombrar ni referenciar) y nombrándolo	Lewis
Fanon (para decir que no hay que trasladar sus tesis sin mas)	Grinberg, Simpson	Mortensen (EEUU)
Ferrer	Hall (Encoding...)	Oszlack
Flesch y Bond	Jauretche X 2	Perón
		Rest
		Schram

Rivera:

Canudo	Masotta X 2	Genette (sin referencia bibliográfica completa)
Blanchard	Gubern	

Romano:

Baldelli	Einsenstein	Lotman
Bogart	Frazer	Mac Donald X 2
Borda	González Calé	Magny
Brecht	González Pulido	Masotta
Bunge	Grau	Mc Luhan
Caderna	Gubern, Roman	Revista Communications
Calvet	Gueñol	Romano
Cascallar	Hall, Morris	Sadoul
Castellet	Isaacson	Vázquez Montalbán
De Quirós	Jakobson	White y Abel
Donato	Lebel	
Eco X 2	Livio	

Lo que está en esa epistemología es el movimiento de las ideas: la deriva es la que admite el salto cualitativo, el salto entre episteme, por eso también su escritura tiene mala *gestalt*: las conexiones entre elementos adquieren la forma del capricho. Es una manera de formalización relativa al contexto que no admite una figura canónica del discurso (que por otro lado es la que tiene el discurso académico).

Este tipo de epistemología sería, según Roig, la característica del pensamiento latinoamericano:

Podríamos decir, pues, que es característica del pensar latinoamericano en sus líneas de reivindicación de una realidad propia y de un tratamiento apropiado de esa realidad, la negación de un “modelo clásico” abstracto y la afirmación de que los modelos valen o no según lo imponen las formas de praxis que surgen del impulso de emergencia social, en sus variadas manifestaciones (1994: 109-110).

Las formas que adquiere el pensamiento formal alentado por la necesidad política. Ese pensamiento se caracteriza según José Gaos por el verbalismo en tanto “una estética, una ética y una política de la palabra oral” (1942: 65) que se realiza con una intención pedagógica. Quiero sugerir que la forma discursiva que adopta ese impulso verbalista históricamente en la línea de estudio de la erudición popular es el ensayo, cuyas coordenadas pueden enunciarse, según Gómez Martínez (1981), organizadas por el propósito del autor (que abarca el arco que va de lo estético a lo didáctico), y por las posiciones del escritor con respecto al texto (que transitan entre lo subjetivo y lo objetivo). El ensayo traduce al mismo tiempo la observación de un fenómeno de la cultura y el lugar desde donde se lo realiza: construye al mismo tiempo una explicación y un punto de vista: polemiza, obligando al movimiento del pensamiento. Y en el caso de la línea de la erudición popular se hace para buscar la base cultural de una historia política que ya sucedió, para luego invertir los términos y construir una nueva política popular desde una producción cultural innovadora.

El punto de partida histórico para la base cultural de la historia política que ya fue se remontaba a fines del siglo XIX, como momento de desarrollo económico y urbano de las ciudades que empezaban a verse pobladas por inmigrantes europeos y migrantes internos. Ford y Rivera (1976-1978) señalan que fue ese el momento en que el proletariado se constituyó como el público básico de los medios de comunicación populares. Ese proceso tendría en la Argentina un punto culminante, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y encontraría en la política peronista su institucionalización.

¿Pero por qué el proletariado fue el público por excelencia de los medios populares? Frente a los contenidos de la educación, que respondía al proyecto liberal-conservador con una idea purista de la cultura, los medios de comunicación se hicieron cargo y

pusieron en escena los fenómenos culturales de mezcla producidos por la inmigración.¹³³

Esto se continuaría, ya entrada la década del treinta, con la crítica a la crisis de la razón burguesa y la constitución de un nuevo espacio ideológico que, según Rivera (1973) fue estructurado, por ejemplo, por los personajes del tango que denunciaban el simulacro de los valores burgueses y el individualismo (*cf.* los tangos de Discépolo).

Según Ford y Rivera, una amalgama de lo criollo (de raíces hispano-coloniales y nativas) con la cultura inmigrante constituían los elementos de síntesis que conformaban una verdadera *matriz cultural* que era la base de la cultura nacional entendida como cultural popular urbana, diferente tanto a la cultura concebida por y en la tradición *folk* (cultura popular rural) como a la cultura de masas internacional, con públicos y productos cada vez más homogeneizados.

Esta cultura entroncaba además con diversos proyectos políticos que en el origen se identificaban con el radicalismo yrigoyenista. Sin embargo, esa cultura sufrió una profunda transformación al detenerse el proceso inmigratorio e iniciar la migración interna, de la mano del inicio del proceso de industrialización (precario en su comienzo) de la Argentina hacia la década del treinta, que en el terreno de la cultura se manifestó en la emergencia ya no de nuevos géneros populares sino de la industria cultural, cuyo auge fue entre el 1935 y 1955 y cuyo papel principal estaba destinado a a/enculturizar, modernizar y nacionalizar a los sectores populares (Ford, 2005).

Pero recordemos: si para que el pensamiento encuentre la base cultural de la historia política, el punto de partida fueron los finales del siglo XIX; para construir una nueva política popular desde una producción cultural innovadora se necesitó discutir la tesis de la manipulación, la idea de que los sectores populares fueran pensados como pasivos receptores de los contenidos de la cultura de masas (de ideología nefasta) y como sujetos con una cultura ‘pura’ (la cultura popular) totalmente separada de esa cultura masiva. La oposición no se realiza con un argumento teórico sino más bien histórico, ya que se esgrime el éxito electoral del peronismo en 1973 contra la publicidad antiperonista: “Nosotros fuimos testigos de los triunfos del peronismo con todos los medios en contra” (p. 300). Y también, más tarde, las historias de Irán y la revolución

¹³³ Algo que, según Ford (1994) habría pasado ya en Europa, cuyos medios de comunicación, hacia 1840, se habrían hecho cargo de aquello desplazado por la razón iluminista.

del Ayatolá, junto con el surgimiento de las comunicaciones alternativas bajo las dictaduras militares latinoamericanas (Ford, 1982).

Historizando el surgimiento de la problemática, Ford (1982) señala que el tema del receptor y su valorización en la teoría de la comunicación encuentra una tradición de estudio en la ensayística nacional y popular (Jauretche, Hernández Arregui, Scalabrini Ortiz -aunque no la desarrolla) y en otros “campos ideológicos y culturales diferentes” (p. 300).

Interviniendo sobre este tópico, Rivera (1980) reflexiona sobre el radioteatro y el teleteatro señalando tres tipos de posiciones al respecto: la que caracterizaría negativamente sus influencias (Ortega y Gasset, Mac Donald, Rosemberg, Leavis) con argumentos elitistas, argumentando que el consumo de estos productos alimentaría la reproducción de actitudes y comportamientos. La que lo haría positivamente (Friedmann, Escarpit, Brogan) en función de que estos productos permitirían una liberación catártica en lo imaginario. Y una tercera, intermedia, que consiente el entretenimiento que generan o el hecho de que susciten una experiencia estética o cultural (Glucksmann): por ejemplo, señalar la gratuidad de la condición humana.

Pero el radioteatro repone un dato más acerca de por qué es imposible sostener hipótesis manipulatorias, por lo menos hasta los años cincuenta: y se debe a sus características productivas. Romano (1976, 1981) explica que el libreto de radioteatro nunca estaba terminado cuando se iniciaban las emisiones. Por el contrario, sólo se poseían esquemas básicos de cuál iba a ser la idea o su trama argumental general (al igual que en el folletín). Los libretos se escribían sobre la marcha, lo que permitía incorporar elementos aportados por el público, que presenciaba las emisiones en vivo en los auditorios de los estudios, o asistía a sus representaciones en vivo de los fines de semana en el interior, que terminaban en fiestas populares o bailes.

Tal acercamiento entre las compañías y su público explica, en parte, que los autores-directores fueran acosados por una nutrida correspondencia, llamados telefónicos y visitas personales en los lugares donde actuaban (Romano, 1976-1981:59).

La oposición a la tesis de la manipulación, sostenida al mismo tiempo desde la historia (con Perón), desde los productos (el radioteatro) y desde el de las experiencias de sus consumidores (con su participación en el sistema productivo), no les impedía, sin

embargo, ver que los productos de la industria cultural funcionaban al mismo tiempo, como paliativos de la frustraciones de las clases populares en tanto productores de experiencias sustitutas (nótese que Ford -1972b- introduce el tema de la clase y de la alienación, de estirpe marxista), y como proceso de identificación y constitución subjetiva, en los que se incluye una conciencia crítica con respecto a la propia cultura (con referencia a Gramsci).¹³⁴

Emparentado con el anterior, otro de los temas que constituyen una preocupación central de estos autores es acerca del rol del intelectual. En este sentido, Ford (1972a) señala que el trabajo crítico tiene por función afirmar la conciencia nacional. Sobre este rol no sólo se va a legislar (señalando las funciones políticas que le caben o las históricas que le habrían cabido) sino que se asimismo se va a historizar a partir de la idea de intelectual mediador: desfilan entonces Discépolo y Manzi.

En el origen de la historia, Ford y Rivera (1976-1978) señalan que a fines del siglo XIX los primeros periodistas profesionales pertenecieron a las capas medias en formación. Pero sería entre las décadas del veinte y el treinta que aparecería un nuevo tipo de intelectuales, capaces de realizar una síntesis entre lo culto y lo popular (Ford, 1971).

Pertenecientes a la pequeña burguesa, hijos o nietos de inmigrantes, estos intelectuales mediadores, que se ganaron la vida profesionalizándose, fueron los responsables de los préstamos entre diferentes soportes y artes, tanto en lo narrativo como en lo retórico. Su tráfico no señalaría direcciones únicas (de lo culto a lo masivo, por ejemplo de la literatura al cine o a la historieta) sino, por el contrario, movimientos simultáneos en los diferentes artes y dispositivos que indican, sobre todo, reacomodamientos en la economía cultural y la elaboración de “una nueva síntesis

¹³⁴ Dice Romano:

Me interesa aclarar aquí que la recepción temprana de Gramsci entre nosotros, uno de cuyos atractivos era, según lo puntualiza bien Agosti, la problemática del cortocircuito entre los intelectuales y el resto del pueblo, no fue nada casual. Ocurrió en un contexto donde, tras la caída del gobierno peronista, la resistencia popular al nuevo régimen creó numerosos conflicto a quienes, sinceramente, pensaban que la adhesión al mismo era sólo resultado de su política manipuladora. Circunstancia que generó una abudante bibliografía ensayística desde muy diversas perspectivas (1993: 104).

cultural” (Ford, 2005:28) que puso en cuestión a la cultura en sus diferentes aspectos: “en su expresión, en sus mensajes, en su relación con el público, en su creador” (ídem).

Estos intelectuales mediadores de la década de los veinte y los treinta, particularmente los militantes del radicalismo yrigoyenista, que luego serían abstencionistas y fundadores o miembros de FORJA (pienso en Manzi, como ejemplo prototípico)¹³⁵ fueron los constructores del puente entre esas masas y el peronismo. Y parecerían funcionar, para Ford, Rivera y Romano, como modelos a imitar y guía de sus propios actos, en tanto ellos mismos se propondrían (re)construir el puente entre el peronismo y la realidad política de la Argentina posterior al ‘55 primero y al ‘83 después.

Volvamos a la epistemología: tal como señalamos más arriba, la línea de la erudición popular implicaba una epistemología que se basaba en un procedimiento: la triangulación. El conocimiento se producía en el movimiento del objeto, por lo que los saltos de episteme formaban parte de la construcción de ese conocimiento. La historia permitía leer la continuidad de la representación con ella, la representación permitía leer la forma de elaboración cultural de los fenómenos socio-históricos, la preocupación por la recepción permitía leer los modos de elaboración subjetiva tanto de los fenómenos socio-históricos como de las representaciones sobre ellos y a la vez, el fenómeno histórico subjetivamente tamizado.

Pero esta subjetividad manifestada en la experiencia estaba corporalmente marcada. La marca de ese cuerpo sobre la experiencia cultural es la que abre la interrogación sobre la especificidad de la experiencia femenina, algo que la erudición popular apenas señala pero poco desarrolla. Por ejemplo, siguiéndole la pista a la modernización, Romano (1981) planteó a la revista *Rico Tipo* como elemento modernizador de las relaciones “entre ambos sexos” (p. 197) a partir de estudiar los modos en que se representaban las figuras masculinas y femeninas, sus diversas edades y sus diferentes roles sociales (frívola, matriarca, etc.), y cómo esas representaciones se relacionaban con sus contextos sociales para deducir, por medio de la abducción que le permitían los índices, quiénes eran sus consumidores. Sin embargo, si la posibilidad de generizar la

¹³⁵ La figura de Homero Manzi (Ford, 1971; 2005) es un ejemplo paradigmático, ya que fue un militante Radical en la Universidad (Comité Universitario Radical), un estudiante universitario y académico y luego devino en figura fundadora de FORJA y productor en la industria cultural en boga en ese momento (radio, revistas, cine, etc.).

búsqueda del dato y la de realizar su lectura estaba entre sus preocupaciones, la construcción del objeto quedó como pendiente.

De allí que quiera proponer como prospectiva la necesidad de indagar a la producción sobre medios de comunicación y culturas populares en el triple cruce de una experiencia concebida como posición epistemológica, como concepto teórico y como producción discursiva. O, dicho de otro modo: quisiera explorar la capacidad del ensayo para indagar la cultura de las clases populares, tal como lúcidamente lo hace desde hace décadas Carlos Monsiváis, introduciendo la conceptualización de la experiencia que realizan Benjamín y la producción teórica del feminismo porque entiendo que permite conectar la experiencia del que investiga, la experiencia social acumulada que se traduce en cultura misma y la experiencia de sus participantes, de un modo además que repone, bajo la forma de producción de conocimiento, la multiplicidad de experiencias y especialmente los modos en que éstas se producen y se habilitan unas respecto de las otras.

Esto permite un punto de vista para la producción de conocimiento que responde a las características del objeto que se quiere conocer y entiendo que es la razón por la que la línea de la erudición popular tuvo una alta capacidad explicativa de los fenómenos culturales que analizó ensayándolos. Por otro lado, si como señalan Martuccelli y Svampa, el caso argentino permite hablar “en términos de “experiencia” más que de “clase”, o sea de representaciones elaboradas a partir de experiencias sociales primarias, ellas mismas interpretadas a través de prácticas acumuladas y traducidas en experiencias simbólicas” (1997: 315), la introducción del concepto de experiencia guarda filiación con el proceso histórico que pretende describir, tal como lo guardaba la epistemología benjaminiana. Finalmente, el concepto de experiencia del que provee la teoría feminista señala, por elevación, la forma (genérica) de ese constructo cultural que permitía articular significados (generalizados). Y esto como vía alternativa al ejercicio de la razón que caracteriza el sujeto de conocimiento cartesiano, justo responsable del desplazamiento de lo popular, de las mujeres y de la lógica cultural que impera en los medios de comunicación al terreno de lo incognoscible.

Bibliografía

-A-

- Acha, Omar (1994): “Masculinidades futbolísticas, política y homoerotismo en el cine durante el Primer Peronismo”, en Ramacciotti, Karina y Valobra, Adriana (comp.), *Generando el peronismo. Estudios de cultura, política y género (1946-1955)*, Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- Adorno, [1978] (1998): *Minima moralia*, Madrid: Taurus.
- Adorno y Eisler, [1947] (1981): *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos.
- Alabarces, Pablo (2002a): “Estudios culturales”, en Altamirano, Carlos (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Alabarces, Pablo (2002b): *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires: Prometeo.
- Alcoff, Laura (1989) [1988]: “Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”, en *Feminaria*, n° 4, Buenos Aires.
- Aliata, Fernando (2005): “Cultura urbana y organización del territorio”, en Goldman, Noemí (dir.): *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, tomo III, Buenos Aires: Sudamericana.
- Alonso, Belén (2007): “Identidades escritas. Periodismo y política en la construcción de la Argentina moderna 1810 – 1900”, mimeo.
- Alsina, Hugo (2004): *Caminos de vida*, Año 1, nro. 4, abril, p. 23.
- Alsina, Miguel Rodrigo (1993): *La construcción de la noticia*, Barcelona: Paidós.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980): *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: CEAL.
- Anderson, Benedict (2000) [1983]: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires: FCE.
- Anuario estadístico de la República Argentina* (1948), Buenos Aires: INDEC.
- Anuario estadístico de la República Argentina* (1950), Buenos Aires: INDEC.
- Anuario estadístico de la República Argentina* (1957), Buenos Aires: INDEC.

- Apra, Gustavo (1998): “Periodizaciones en las historias de los lenguajes audiovisuales argentinos: cine, televisión y video”, Ponencia presentada en las IV Jornadas de Investigadores de la Cultura, IIGG, FCS, UBA.
- Archetti, Eduardo (1995); “Estilos y virtudes masculinas en El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino”, en *Desarrollo económico*, Vol 35, nº 139, Buenos Aires, octubre/diciembre.
- Archetti, Eduardo (1997): “Hibridación, diversidad y generalización en el mundo ideológico del fútbol y el polo”, en *Prismas*, año I, nº 1, Buenos Aires: UNQUI.
- Archetti, Eduardo (1999); *Masculinities, Football, Polo and Tango in Argentina*, New York: Berg.
- Archetti, Eduardo (2001): *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*, Buenos Aires: FCE.
- Arfuch, Leonor (1995): *La entrevista, una invención dialógica*, Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: FCE.
- Armstrong, Nancy (1990): “Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional”, en Colaizzi, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Episteme.
- Armus, Diego (1996): “Salud y anarquismo: la tuberculosis en el discurso libertario argentino”, en Lobato, Mirta (comp.): *Política, médicos y enfermedades. Lecturas de la historia de la salud en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- Armus, Diego (2002): “El viaje al centro: Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires (1910 – 1940)”, en Armus, Diego (ed.): *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en la América Latina moderna*, Buenos Aires: Norma.
- Armus, Diego y Hardoy, Jorge Enrique (1990): “Conventillos, ranchos y casa propia en el mundo urbano del novecientos”, en Armus, Diego (comp.): *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Aumont, Jacques (1992): *La imagen*, Barcelona: Paidós.

-B-

- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, Mexico: Siglo XXI.

- Ballent, Anahí (2005): “Kilómetro cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta”, en *Boletín del Instituto Histórico Argentino Dr. Emilio Ravignani*, n° 27, Buenos Aires, enero/junio.
- Ballent, Anahí; Daguerre, Mercedes; Silvestre, Graciela (1993): *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*, Buenos Aires: CEAL.
- Barela, Liliana y Sabugo, Mario (dirs.) (2004): *Buenos Aires. El libro del barrio. Teorías y definiciones*, Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Barrancos, Dora (1990): “Anarquismo y sexualidad”, en Armus, Diego (comp.): *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Barrancos, Dora (2002): *Inclusión/Exclusión. Historias con mujeres*, Buenos Aires: FCE.
- Barry, K. (1994): “Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual”, en Amorós, Cecilia (comp.): *Historia de la teoría feminista*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Baschetti, Roberto (1995), *Bibliografía de y sobre Eva Perón. 1943-1993*, Buenos Aires: BIBNAL.
- Batticuore, Graciela (2001): “El taller de la escritora. Del salón al periódico. Juana Manuela Gorriti”, en *Espacios del género*, n° I.
- Bauman, Zygmunt (1998): *Legisladores e Intérpretes*, Buenos Aires: UNQ.
- Bell, Daniel (1994): *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza.
- Bellour, Raymond (1979): *L'Analyse du film*, París: Albatros.
- Bellucci, Mabel (1992): “De los estudios de la mujer a los estudios de género”, en Ana María Fernández, *Las mujeres en la imaginación colectiva*, Buenos Aires: Paidós.
- Belluscio, Marta (1999): *Vestir a las estrellas. La moda en el cine*, Barcelona: Ediciones B.
- Benjamin, Walter [1934] (1994): “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Benjamin, Walter [1937] (1994): “Historia y coleccionismo: Edward Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Benjamin, Walter (1980): “Über die Wahrnehmung”, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción de Omar Rosas (Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Colombia).

- Benjamín, Walter (1986): “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Benjamín, Walter (1999): “El problema de la sociología del lenguaje”, en *Imaginación y Sociedad*, Madrid: Taurus.
- Benveniste, Emile (1971): *Problemas de Lingüística General*, México: Siglo XXI.
- Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Bettetini, Gianfranco *et al*, (1997): *Teleliteracy: taking television seriously*. Nueva York: Continuum.
- Blanco Pazos, Roberto y Clemente, Raúl (2004): *De la fuga a la fuga. Diccionario de films policiales*, Buenos Aires: Corregidor.
- Bordo, Susan. (2001): “El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo”, en *La Ventana*. N°14, Universidad de Guadalajara.
- Bordwell, David (1995): *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Buenos Aires: Paidós.
- Bosetti, Oscar (1994): *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*, Buenos Aires: Colihue.
- Bourdieu, Pierre (1978): “Campo intelectual y proyector creador”, en *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinción*, Madrid: Taurus
- Bourdieu, Pierre (1990): *Sociología y cultura*, México: Grijalbo.
- Brasau, María Cristina y Castro, Marcela (1997), "Tango y cine", Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Brea, José Luis (2004): *El tercer umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia: CendeaC.
- Brooks, Peter (1976): *The melodramatic imagination*, Londres: Yale University Press.
- Brunner, José Joaquín (1988): *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*, Chile: FLACSO.
- Bruno, Giuliana (1995): “Haciendo la calle por la cueva de Platón”, en Colaizzi, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Episteme.
- Buchrucker, Carlos (1999): *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires: Sudamericana.

- Burch, Noel (1995): *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- Burucúa, José Emilio y Campagne, Fabián Alejandro (2003): “Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur”, en Annino, Antonio y Guerra, François-Xavier (coord.), *Inventando la nación iberoamericana*, México: FCE.
- Buttafuoco, Annarita (1994): “Historia y memoria de sí. Feminismo e investigación histórica en Italia”, en Colaizzi, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra.
- Buzchiazzo, Mario (1971): *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, Buenos Aires: Mc Gaul.
- C-**
- Cabrera, Gustavo (1994): “Hugo del Carril: La perspectiva oculta”, en Wolf, Mauro (comp.): *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Buena Letra.
- Cadícamo, Enrique (1969): *Café de camareras*, Buenos Aires: Anclón.
- Caimari, Lila (2006): “Secuestro y espectáculo en el Buenos Aires de los treinta”, Ponencia presentada en las IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad, Rosario 4 al 6 de octubre, mimeo.
- Campodónico, Raúl Horacio y Gil Lozano, Fernanda (2000): “Milonguitas en-cintas. La mujer, el tango y el cine”, en Gil, Lozano, Fernanda; Pita, Valeria Silvina e Ini, María Gabriela (dir.): *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires: Taurus.
- Candia, Alexis (2006): “McOndo y el espejo trizado. La diseminada modernidad latinoamericana”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Cattaruzza, Alejandro y Eujanian, Alejandro (2002): “Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro”, en *Prismas, Revista de historia intelectual*, N° 6.
- CELADE (1988): *Boletín Demográfico*, Año 21, N° 42, Santiago de Chile.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Visión: Sound on Screem*, Nueva York: Columbia University Press.
- Chow, Rey (1990): “Autómatas posmodernos”, en Colaizzi, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra.
- Cicerchia, Ricardo (2001): *Historia de la vida privada en la Argentina. Desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930*, Buenos Aires: Troquel.

- Ciria, Alberto (1985): *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*, Buenos Aires: de la Flor.
- Ciria, Alberto (1995): *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires: de la Flor.
- Ciriza, Alejandra (2001), "Democracia y ciudadanía de mujeres: encrucijadas teóricas y políticas", en *Teoría y filosofía política. La tradición clásica y las nuevas fronteras*, Buenos Aires: CLACSO.
- Colaizzi, Giulia (1995): "Introducción. Feminismo y teoría filmica", en Colaizzi, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría filmica*, Valencia: Ed. Episteme.
- Cook, Pam y Johnston, Claire (1985): "The place of women in the cinema of Raoul Walsh", en Nichols, Bill (ed.): *Movies and methods*, Berkeley: University of California Press.
- Cosse, Isabella (2006): *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946 – 1955*, México D.F.: FCE.
- Cosse, Isabella (2007): "Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad", en *Estudios Sociológicos*, XXV, Buenos Aires.
- Couselo, Jorge Miguel (1977): "El tango en el espectáculo", en Alposta, Luis, *La historia del tango*, Buenos Aires: Corregidor.
- Couselo, Jorge Miguel (1992): "El período mudo. 1897-1931", en Couselo, Jorge Miguel et al, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- Cucoresse, Horacio (1969): *Historia de los ferrocarriles en la Argentina*, Buenos Aires: Macchi.
- Curubeto, Diego (1993): *Babilonia argentina. Hollywood en la Argentina. La Argentina en Hollywood*, Buenos Aires: Planeta.

-D-

- D'Antonio, Débora (2000): "Representaciones de género en la huelga de la construcción. Buenos aires, 1935-1936", en Gil, Lozano, Fernanda; Pita, Valeria Silvina e Ini, María Gabriela (dir.): *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires: Taurus.
- de Certeau, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

- de Ípola, Emilio (1985): “El tango en sus márgenes”, en *Punto de vista. Revista de cultura*, año VII, n° 25, Buenos Aires, diciembre.
- de Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of gender*, Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1986): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- Denzin, Norman (1978): *The research act*, New York: Mac Graw Hill.
- di Liscia, María Herminia (1994a): “Los saberes del cuerpo”, en AA.VV., *Acerca de las mujeres. Género y sociedad en La Pampa*, La Pampa: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género UNLPam.
- di Liscia, María Silvia (1994b): “Imágenes femeninas. Mujer y mujeres”, en AA.VV., *Acerca de las mujeres. Género y sociedad en La Pampa*, La Pampa: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género UNLPam.
- di Liscia, María Herminia (2000): “Maternidad y discurso maternal en la política sanitaria peronista”, en AA.VV., *Mujeres, maternidad y peronismo*, La Pampa: Fondo Editorial Pampeano.
- Di Núbila, Domingo (1960): *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Di Núbila, Domingo (1996): *Cuando el cine fue aventura*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Di Núbila, Domingo (1998): *La época de oro: Historia del cine argentino I*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Doane, Mary Ann (1982): “Film and the masquerade: Theorizing the female spectator”, *Screen* 23, n° 3, sept-oct.
- Doane, Mary Ann (1984) [1981]: “The woman’s film: possession and adress”, en Mellecamp, P. Williams, L. Y Doane, Mary Ann (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick: University Publications of America and The American Film Institute.
- Donald, James; Friedberg, Anne y Marcus, Laura (1998): *Close-Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princenton: Princenton University Press.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (1972): *Para leer al Pato Donald*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- Duby, George (1978): "Historia social e ideología de las sociedades", en Le Goff, Jacques y Nora, Pierre (comp.): *Hacer la historia*, Vol. 1, Barcelona: Laia.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1996): *Eva Perón. La biografía*, Avellaneda: Aguilar.
- Dyer, Richard (1990): *Heavenly bodies: film Stars and society*, Nueva York: Routledge.

-E-

- Eco, Umberto [1962] (1992): *La obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Eco, Umberto (1995): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Buenos Aires: Lumen.
- Elías, Norbert (1982): *La sociedad cortesana*, México: FCE.
- Elías, Norbert (1993), *El proceso de la civilización*, Buenos Aires: FCE.
- Elizondo, Jorge (1991): "La exhibición cinematográfica. Retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, México, n° 15, invierno, Dirección General de Actividades Cinematográficas de Coordinación de Difusión Cultural, UNAM.
- Erausquín, Estela (2009), *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- España, Claudio (1992): "El cine sonoro y su expansión" en Couselo, Jorge Miguel *et al*, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- España, Claudio (1999), *Historia integral del cine argentino. La edad de oro*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- España, Claudio (2000), "El cine Monumental" en Marhangello, César "El espacio de la recepción. Construcción de un aparato crítico", en *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933/1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Estefanía, Clotilde (1998): "Villa Luro a medio siglo de distancia. La historia del cine-teatro Palace Rivadavia", en *Los grandes cuentan la historia*", Buenos Aires: GCBA.

-F-

- Febbroni, Alberto (1998): "Mis recuerdos de Saavedra", en *Los grandes cuentan la historia*", Buenos Aires: GCBA.
- Feijoó, María del Carmen (1989): *Una bibliografía anotada de los estudios de las mujeres en América Latina*, Buenos Aires: CEDES.
- Fernández, Ana María (1993), *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires: Paidós.
- Fernández Jurado, Guillermo (2000): *El cine argentino*, CD-Rom, Buenos Aires:

- Fundación Cinemateca Argentina.
- Ferreira, Fernando (1995): *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires: Corregidor.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1992): *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana: University of Illinois Press.
- Folco, María Esther (2000): “La enfermería” una historia de mujeres”, en VV.AA.: *Mujeres, maternidad y peronismo*, La Pampa: Fondo Editorial Pampeano.
- Ford, Aníbal (1971): “Homero Manzi en el umbral de FORJA” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Ford, Aníbal (1972a): “Cultura dominante y cultura popular” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Ford, Aníbal (1972b): “Literatura, crónica y periodismo” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Ford, Aníbal (1982): “La utopía de la manipulación” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Ford, Aníbal (1994): *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Ford, Aníbal (2005): *Homero Manzi*, La Plata: Edulp.
- Ford, Aníbal y Rivera, Jorge (1976-1978): “Los medios masivos de comunicación en la Argentina” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo (1985): *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Foster, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal.
- Fraser, Howard (1987): *Magazines and masks. Caras y Caretas as a reflection of Buenos Aires, 1898-1908*, USA: Center for Latin American Studies Arizona State University.
- Fuenzalida, Valerio (1984): *Estudios sobre la televisión chilena*, Santiago: CPU.
- G-**
- Gallo, Ricardo (2001): *La radio. Ese mundo tan sonoro*, Buenos Aires: Corregidor.

- Gálvez, Eduardo (2009): “El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938 – 1959”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, sección Debates, revista on-line.
- Gálvez, Lucía (2001): *Las mujeres y la patria. Nuevas historias de amor de la historia argentina*, Buenos Aires: Norma.
- Gaos, José (1942): “Localización histórica del pensamiento hispanoamericano”, en *Cuadernos Americanos*, México, n° 4.
- García, Carlos (1994): “Carlos Hugo Christensen. Revelación del melodrama”, en Wolf, Sergio (comp.): *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- García Canclini, Néstor (1990) [1989]: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1996), *Consumidores y ciudadanos*, México: Grijalbo.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Buenos Aires: Paidós.
- Gayol, Sandra (2004): “Sociabilidades violentas, o el imposible amor popular”, en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (dirs.): *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Identidad, utopía, integración (1900 – 1930)*, tomo I, Buenos Aires: Biblos.
- Gellner, Ernest [1983] (1991): *Naciones y nacionalismo*, México: Grijalbo.
- Gené, M. (2001): *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires: FCE.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Geraghty, Christine (1998): “Feminismo y consumo mediático”, en Curran, James, Morley, David y Wolkerdire, Valerie: *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Gerchunoff, Pablo y Llach, Lucas (2003): *El ciclo de la ilusión y el desencanto*, Buenos Aires: Ariel.
- Gil Lozano, Fernanda (2006): “Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente... (Historia Social del Género en Argentina)”, Ponencia presentada en las IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 4 a 6 de octubre, mimeo.
- Giordano, Verónica (2003): “Ciudadanía universal / Derechos excluyentes. La mujer según el código civil en Argentina, Brasil y Uruguay (c. 1900-1930)”, *e-l@tina*

- Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, nº 2, UDISHAL, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Gledhill, C (1984): “Developments in feminist film criticism”, en Doane, Mary Ann, Mellencamp, P. y Williams, Linda (comps.): *Revision essays in feminist film criticism*, XXXX: University Publications of America.
- Goldar, Ernesto (1980): *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Goldman, Claudio (1998): *Biografía de Enrique Telémaco Pedro Nolasco Susini, factotum de la radio, la TV, el cine, el teatro y la medicina*, Tesina en Lic. en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Gómez Martínez, José Luis (1981): *Teoría del ensayo*, Salamanca: Universidad.
- González Leandri, Ricardo (2001): “La nueva identidad de los sectores populares”, en Cattaruzza, Alejandro (dir.): *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- González, Norberto y Tomasini, Roberto [1970] (2000): *Introducción al estudio del ingreso nacional*, Buenos Aires: Eudeba.
- Gorelik, Adrián (2002): “Imaginario urbano e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, en *Eure*, v. 28, nº 83, Santiago, mayo.
- Grimson, Alejandro y Varela, Mirta (1999): *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre la televisión*, Buenos Aires: Eudeba.
- Guber, Roxana (1990): *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología Postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires: Legasa.
- Guber, Roxana (1997): “Reflexiones sobre algunos usos nacionales de la Nación”, en *Causas y azares*, nº 5, Buenos Aires.
- Gurevich, Valeria Silvana (2009): Sin título, Trabajo final del Seminario optativo de grado “Mujeres populares en la re/construcción de la nación. Una indagación sobre la radio y el cine”, Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS – UBA, mayo, mimeo.
- Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto (1983): “Buenos Aires, 1920-1945: una propuesta para el estudio de la cultura en los sectores populares”, en *Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica*, México: FELAFACS-GG.

- Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto (1995): “La construcción de la ciudadanía, 1912-1955”, en *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Guy, Donna (1994): *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Guy, Donna (s/d): *La madre cariñosa: the social construction of mothering in Buenos Aires, 1880-1921*, University of Arizona, mimeo.

-H-

- Halbwachs, Maurice (1994): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona: Anthropos.
- Hall, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, Raphael (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica.
- Hall, Stuart [1973] (1994): “Encoding/Decoding”, en *Causas y azares*, nº 2.
- Harper, Sue (1987): “Historical pleasures: Gainsborough costume melodrama”, en Gledhill, Christine (comp.): *Home is where the heart is*, Londres: British Film Institute.
- Haskell, Molly (1974): *From revance to rape. The treatment of women in the movies*, Chicago & Londres: University Chicago Press.
- Hempel, Carl (1979): *La explicación científica*, Buenos Aires: Paidós.
- Heredia, Ercilla Hortensia (1998): “Recuerdos de mi querido San Telmo”, en *Los grandes cuentan la historia*, Buenos Aires: GCBA.
- Hess, Thomas y Nochlin, Linda (1972): *Woman as sex object: studies in erotic art 1730-1979*, Nueva York: Newsweek.
- Hoggart, R. [1957] (1971): *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Barcelona: Grijalbo.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor [1944] (1969): *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.

-I-

- Irigaray, Luce (1978): *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Saltés.
- Iser, Wolfgang (1972): “The reading process: a phenomenological approach”, en *The implied reader*, Baltimore: Johns Hopkins.
- Iser, Wolfgang (1985) [1976]: *L'Acte de lectura: théorie de l'effet esthétique*, Bruselas: Mardaga.

Iturriza, Mariana y Pelazas, Myriam (2001): *Imágenes de una ausencia. La presencia de la mujer en la fotografía de prensa argentina de 1920 a 1930*, Buenos Aires: Prometeo.

-J-

James, Daniel (1990): *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Buenos Aires: Sudamericana.

James, Daniel (2004) [2000]: *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires: Manantial.

Jauss, H. R. [1970] (1978): *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.

Jelín, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.

Johnston, Claire (1976): "Women's cinema as counter-cinema", en Nichols, Bill (ed.): *movies and methods*, Berkeley: University of California Press.

Jung, Karl y Kerenyi, Károly (1949): *Science of mythology essays of the divine child and the mysteries of Eleusis*, Nueva York: Bolingen Foundation.

-K-

Kaplan, Ann [1983] (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Klimovsky, Gregorio e Hidalgo, Cecilia (2001): *La inexplicable sociedad. Cuestiones de epistemología de las ciencias sociales*, Buenos Aires: A-Z.

Koch, Gertrude (1982): "Why women go to the movies", *Jump cut*, n° 27, July.

Kohen, Héctor (1994): "Las dos primeras décadas del siglo", en *Revista Film*, n° 10, Año 2, octubre/noviembre.

Kornblit, Ana Lía (2004): "Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas", en *Metodologías cualitativas en Ciencias Sociales. Modelos y procedimientos de análisis*, Buenos Aires: Biblos.

Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.

Kosloff, Sarah (1988): *Invisible storytellers. Voice-over narration in american fiction film*, Berkeley: University of California Press.

Kruger, Clara (1989): "El cine del peronismo, una reevaluación", en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia: Generalitat de Valencia.

Kruger, Clara (dir.) (2003): *Páginas de cine*, Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Kristeva, Julia (1990): *El poder del horror, un ensayo sobre la abyección*, Barcelona: Anagrama.

-L-

Laclau, Ernesto (1986): *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, Madrid: Siglo XXI.

Larraín Ibañez, Jorge (1996): *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile: Andrés Bello.

Liernur, Jorge (1993): “La ciudad efímera”, en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires: Sudamericana.

Liernur, Jorge y Silvestri, Graciela (1993): “El torbellino de la electrificación”, en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires: Sudamericana.

Livchits, Romina (2001), "Cosas de mujer: figuras femeninas en el melodrama cinematográfico argentino 1938 - 1955", Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, mimeo.

Lobato, Mirta Zaida (1995): “La mujer trabajadora en el siglo XX: un estudio de las industrias de la carne y textil en Berisso, Argentina”, en VV.AA.: *Mujer, trabajo y ciudadanía*, Buenos Aires: CLACSO.

Lobato, Mirta Zaida (2000): *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. *Nueva historia argentina*, vol. V, Buenos Aires: Sudamericana.

Lobato, Mirta Zaida (2005a): “Belleza femenina y política: un epílogo posible”, en Lobato, Mirta Zaida (ed.): *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Biblos.

Lobato, Mirta Zaida (2005b): “Introducción”, en Lobato, Mirta Zaida (ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Biblos.

Lobato, Mirta Zaida (2007): *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869 – 1960)*, Buenos Aires, Edhasa.

- Lobato, Mirta Zaida, Damilakou, María y Tornay, Lizel (2005): “Las reinas del trabajo bajo el peronismo”, en Lobato, Mirta Zaida (ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Biblos.
- Lorenzo, María Fernanda; Rey, Ana Lía y Tossounian, Cecilia (2005): “Imágenes de mujeres virtuosas: moralidad, género y poder en la Argentina de entreguerras”, en Lobato, Mirta Zaida (ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Biblos.
- Lotman, Yuri (1979): *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Lozano, Elizabeth (2006): “Del sujeto cautivo a los consumidores nomádicos”, en Sunkel, Guillermo (comp.): *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Lusnich, Ana Laura (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.

-M-

- Madrid, Francisco (1946.): *Cincuenta años de cine. Crónica del séptimo arte*, Buenos Aires: Tridente.
- Magrassi, Guillermo y Rocca, Manuel (1990): *La “historia de vida”*, Buenos Aires: CEAL.
- Mahieu, José (1966): *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- Malgesini, Graciela y Álvarez, Norberto (1983): *El Estado y la economía*, Buenos Aires: CEAL.
- Malosetti Costa, Laura (2000): “Mujeres en la frontera”, en Gil Lozano, Fernanda, Pita, Valeria Silvia e Ini, María Gabriela: *Historia de las mujeres en la Argentina*, Tomo I, Buenos Aires: Taurus.
- Manetti, Ricardo (2000): “El modelo institucional, forma de representación en la edad de oro”, en España, Claudio (dir.): *Cine argentino: industria y clacisismo. 1933-1956*, vol. I, Buenos Aires: FNA.
- Mantecón, Ana Rosa (2006): “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México”, en *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Manzano, Valeria (2000a): “Historia y Cine en la Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Entrepasados, Revista de Historia*, Año IX, N° 18/19.

- Manzano, Valeria (2000b): "Las mujeres y la *Mujer* en el cine del primer peronismo", en Acha, Omar y Halperin, Paula, *Cuerpos, géneros, identidades*, Buenos Aires: del Signo.
- Manzano, Valeria (2002), "Trabajadores en celuloide. Representaciones de los trabajadores urbanos en el cine argentino, 1933-1999", Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Maranghello, César (1984): "La pantalla y el estado", en Couselo, Jorge Miguel *et al*: *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- Maranghello, César (1993): *Hugo del Carril*, Buenos Aires: CEAL.
- Maranghello, César (2000), "El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928-1933)", en *La mirada cautiva. Cine y medios*, n° 4, Buenos Aires: Museo del Cine.
- Maranghello, César e Insaurrealde, Andrés: (1997): *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*, Buenos Aires: El Jilguero.
- Marcó, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta y Vignolo, Griselda (1975): *Teoría del género chico criollo*, Buenos Aires: Eudeba.
- Marrati, Paola (2004): *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marrone, Irene (2003): *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- Martín Barbero, Jesús (1983): "Memoria Narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, n° 10, agosto, México.
- Martín Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín Barbero, Jesús (2006): "Recepción de medios y consumo cultural: travesías", en *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martínez, Adolfo (2004): *Diccionario de directores del cine argentino*, Buenos Aires: Corregidor.
- Martínez Mazzola, Ricardo (2003): "¿Cuestión social o cuestión nacional? Los debates en torno al naciente movimiento obrero", en Villavicencio, Susana (ed.): *Los contornos de la ciudadanía. Nacionales y extranjeros en la Argentina del Centenario*, Buenos Aires: Eudeba.
- Martuccelli, Danilo y Svampa, Maristella (1997): *La plaza vacía. Las transformaciones del peronismo*, Buenos Aires: Losada.

- Masiello, Francine (1992): *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mata, María Cristina (1987): "Radios y públicos populares", en *Diálogos en la comunicación*, n° 19, Lima: FELAFACS.
- Mata, María Cristina (1991), "Memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares", en *Diálogos*, FELAFACS: Lima, n° 30, junio.
- Mata, María Cristina (2000): "Indagaciones sobre el público", en *Estudios*, n° 13, enero-diciembre, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Matamoro, Blas (1982): *La ciudad del tango*, Buenos Aires: Galerna.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michéle (1997), *Historia de las teorías de comunicación*, Buenos Aires: Paidós.
- Mayne, Judith (1981): "The woman at the keyhole: women's cinema and feminist criticism", en *New German critique*, n° 23.
- Mazziotti, Nora (1993): "*Soy como de la familia*". *Migré*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Mazziotti, Nora (2001): "Ador(n)adas de la cabeza los pies: El vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950", en *De Signis*, n° 1, octubre.
- Mazziotti, N. (2004): "Melodramas de madres e hijas: una difícil construcción", en Herlighaus, Hermann (ed.): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile: El cuarto propio.
- Mazziotti, Nora y Terrero, Patricia (1983): "Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana (1935-1950)", Informe de Beca, Buenos Aires: CLACSO.
- Merleau-Ponty, Maurice [1945] (1977): "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península.
- Millán, Mágina (1999): *Derivas de un cine en femenino*, México D.F.: PUEG.
- Mirabelli, Cristina (1997): *El barrio de Munro*, Munro: Museo Dinámico.
- Modleski, Tania (1982): *Loving with a vengeance: Mass produced fantasies for women*, Handem: Archon Books.
- Modleski, Tania (1986): "Femininity and Mas(s)querade, a Feminist Approach to Mass-Culture", en Mac Cabe, Collin (ed.): *High theory/low culture*, Ithaca: Cornell UP.
- Monsiváis, Carlos (1981): "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", en *Cuadernos políticos*, n° 30, México.
- Monsiváis, Carlos (1984): "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y Cultura*, n° 12, México.

- Monsiváis, Carlos (2000a): "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México: El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos (2000b): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.
- Morin, Edgar (1966): *Las estrellas del cine*, Madrid: Seix Barral.
- Morin, Edgar (1977): *El cine o el hombre imaginario*, Madrid: Seix Barral.
- Morley, David (1980): *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, Londres: BFI.
- Morley, David (1986): *Family Televisión*, Londres: Routledge.
- Mosse, George (1998): *The image of man. The creation of modern masculinity*, New York: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura [1975] (1989): "Visual pleasure and narrative cinema", en *Visual and other pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (1981): "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema'", *Framework* 15/16/17, summer.
- Muraro, Héctor (1983): "Prólogo" a *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Muraro, Luisa (1994): *El orden simbólico de la madre*, Madrid: horas y Horas.
- Murmis, Miguel y Portantiero, Juan Carlos (1971): *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Myerhoff, Barbara (1992): *Remembered lives: The work of ritual, storytelling, and growing older*, Michigan: University of Michigan Press.
- N-**
- Nari, Marcela (1996): "Las prácticas anticonceptivas, la disminución de la natalidad y el debate médico 1890-1940", en Lobato, Mirta Zaida (comp.): *Política, médicos y enfermedades. Lecturas de la historia de la salud en la Argentina*, Biblos: UNMP
- Nari, Marcela (2000a): "Maternidad, política y feminismo", en *Historia de las mujeres en la Argentina*, Buenos Aires: Taurus.
- Nari, Marcela (2000b): "¡Libertad, igualdad y maternidad! Argentina en la entreguerra", en *Mujeres en escena*, La Pampa: UNLaP-IIEM.
- Narváez, Patricia (2003): *¡Niní está viva!*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Navarro, Marysa (1997): *Evita*, Buenos Aires: Planeta.
- Noguer, Jorge (1985), *Radiodifusión en Argentina*, Buenos Aires: Bien Común.

Novick, Susana (1993): *Mujeres, estado y políticas sociales*, CEAL, Buenos Aires.

-O-

Ojeda Gil, Ernesto (1998): “Recuerdos cachuzos”, en *Los grandes cuentan la historia*”, Buenos Aires: GCBA.

Oroz, Silvia (1999): *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*, Río de Janeiro: FUNARTE.

Ortiz, Mecha (1982): *Mecha Ortiz*, Buenos Aires: Moreno.

Ortiz, Renato (1996), *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Oyarzún Robles, Pablo. (1995): “Cuatro señas sobre la experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en Benjamin, Walter: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile: Arcis y Lom.

-P-

Paladino, Diana (1989): “Libertad Lamarque, la reina de la Lágrima”, en Alberto, Elena y Paranaguá, Paulo Antonio (eds.), *Mitologías Latinoamericanas*, Archivos de la Filmoteca, n° 31, febrero, Valencia: Generalitat de Valencia.

Paladino, Diana (1995): “El cuento de hadas”, en *Cien años de cine*, Buenos Aires: La Nación.

Palti, Elías (2003): *La nación como problema. Los historiadores y la “cuestión nacional”*, Buenos Aires: FCE

Parker, Cristián (1993): *Otra lógica en América Latina: Religión popular y modernización capitalista*, Santiago de Chile: FCE.

Parkin, David (1983): “Introduction”, en Parkin, David (ed.): *The anthropology of evil*, Oxford: Blackwell.

Pavis, Patrice (1980): *Diccionario de teatro*, Barcelona: Paidós.

Perón, Eva (1985-1987), *Discursos completos*, San Isidro: Megafón, tres tomos.

Pineau, Pablo (1996): “La escuela en el paisaje moderno. Consideraciones sobre el proceso de escolarización” en Cucuzza, Héctor (comp.): *Historia de la educación en debate*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

Portelli, Alessandro (1991): *The death of Luigi Trastulli and other stories: Form and meaning in oral history*, Albany: State University of New York Press.

- Posadas, Abel (1973): “El cine de la primera década peronista”, en AA.VV., *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires: Cimarrón.
- Posadas, Abel (1994a): “La caída de los estudios: ¿Sólo el fin de una industria?”, en Wolf, Mauro (comp.): *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Posadas, Abel (1994b): “Carlos Schlieper: Cine prohibido para mayores”, en Wolf, Mauro (comp.): *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Posadas, Abel (1994c): *Carlos Schlieper*, Buenos Aires: CEAL.
- Posadas, Abel; Landro, Mónica y Speroni, Marta (2005): *Cine sonoro argentino 1933-1943*, Tomo I, Buenos Aires: El Calafate.
- Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta y Campodónico, Raúl (2006): *Cine sonoro argentino 1933-1943*, Tomo II, Buenos Aires: El Calafate.
- Posadas, Abel y Speroni, Marta (1994): “Quien quiera oír que oiga 1943-1945”, en *Revista Film*, n° 10, año 2, octubre – noviembre.
- Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.

-Q-

- Quiña, Guillermo y Luchetti, Florencia (s/d): “Del fonógrafo a la pantalla. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural”, mimeo.

-R-

- Ratier, Hugo (1985): *Villeros y villas miseria*, Buenos Aires: CEAL.
- Rich, Ruby (1978): “Women and film: A discussion of feminist aesthetics”, *New German Critique*, 13, Nueva York.
- Rich, Ruby (1998): *Chick Flicks: Theories and Memories of the Finest Film Movement*, Durham: Duke University Press.
- Ricoeur, Paul. (2004): *La historia, La memoria, El olvido*, Buenos Aires: FCE.
- Rivera, Jorge (1973): “Diez perfiles de Discépolo en 4 x 4” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Rivera, Jorge (1976): “Historia del humor gráfico argentino” en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.

- Rivera, J. (1980): "Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro" en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Rivera, Jorge (1985): "Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas", en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo: *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Rivera, Jorge (1987): *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur.
- Rivera, Jorge (1994): *Postales electrónicas. (Ensayos sobre medios, cultura y sociedad)*, Buenos Aires: Atuel.
- Rivera, Jorge (1998): *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires: Atuel.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin tinge: The impact of Latin American music on the United States*, New York: Oxford University Press.
- Robin, Régine (1989): *Le roman mémorial*, Montreal: Le Préambule.
- Robin, Régine (1996): *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales y CBC, UBA.
- Rocchi, Fernando (2000): "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930", en *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires: Taurus.
- Rofman, Alejandro (2007): "El sur fue la cuna de la industria argentina", en *Desde el sur*, n° 8, Buenos Aires.
- Roig, Arturo Andrés (1994): *El pensamiento latinoamericano y su aventura (II)*, Buenos Aires: CEAL.
- Romano, Eduardo (1971): "Breve examen de la historieta" en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Romano, Eduardo (1973), "Apuntes sobre cultura popular y peronismo", en AA.VV., *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires: Cimarrón.
- Romano, Eduardo (1976-1981): "¿Existió el 'escritor' de radioteatro?" en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Romano, E. (1981): "Inserción de 'Juan Mondiola' en al época inicial de Rico Tipo" en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Romano, Eduardo (1993): *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires: Colihue.

- Romano, Eduardo (1998): "Cuando los "berretines" emigran del escenario a la pantalla", en Alabarces, Pablo; Di Giano, Roberto y Frydenberg, Julio (comps.): *Deporte y Sociedad*, Buenos aires: Eudeba.
- Romano, Eduardo (1991): *Literatura/Cine. Argentinos sobre la(s) fronteras*, Buenos Aires: Catálogos.
- Romero, Luis Alberto (1995): "Una empresa cultural: los libros baratos", en Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto: *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Romero, Luis Alberto (2001): *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: FCE.
- Romero, José Luis (2005): *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires: FCE.
- Rosen, Marjorie (1973): *Popcorn venus. Women, movies and the american dream*, New York: Coward McCann & Geoghegan.
- S-**
- Sade, Donatiene Alphonse Marqués de [1795] (2006): *Filosofía en el tocador*, Buenos Aires: Lea.
- Saitta, Sylvia (1998): *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Norma.
- Sarlo, Beatriz [1988] (2003): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (1997): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (1998): *La máquina cultural*, Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (1999), "Eva Perón: algunos temas", en *La Argentina en el siglo XX*, Avellaneda: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2003): *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sartre, Jean Paul [1947] (1985): *¿Qu'est-ce que la littérature?*, París: Gallimard.
- Saulquin, Susana (1989): *La moda en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- Savigliano, Marta (1995): *Tango and the political economy of passion*, Boulder: Westview.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (1964) [1940]: *Historias de los ferrocarriles argentinos*, Buenos Aires: Plus Ultra.

- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood genres: Formulas, filmmaking and the estudio system*, Filadelfia: Temple University Press.
- Schmukler, Beatriz y Di Marco, Graciela (1997): *Madres y democratización de la familia en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Biblos.
- Schumann, P. (1986): *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires: Legasa.
- Scobie, James (1977): *Del centro a los barrios 1870 – 1910*, Buenos Aires: Solar – Hachette.
- Scott, Joan (1999a), "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires: FCE.
- Scott, Joan (1999b) "La experiencia como prueba" en *Feminismos Literarios*, Madrid: Arco.
- Seibel, Beatriz (1985): *Los artistas transhumantes*, Buenos Aires: La Pluma.
- Sigal, Silvia (1999), "Las Plazas de Mayo", en *La Argentina en el siglo XX*, Avellaneda: Ariel.
- Silvestri, Graciela (1991): *La fábrica, el río, la ciudad: la constitución del eje industrial metropolitano en el período 1870-1930*, informe de Beca de Perfeccionamiento CONICET, Buenos Aires, mimeo.
- Silvestri, Graciela (1993): "La ciudad y el río", en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Simões Borelli, Silvia Helena (1991): "Géneros ficcionais: materialidades, cotidiano e imaginario", San Pablo: PUC/SP, mimeo.
- Smith, Sharon (1975): *Woman who make movies*, Nueva York: Hopkinson and Blake.
- Sontag, Susan (2003): *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires: Taurus.
- Stam, Robert (2001) [2000]: *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós.
- Steedman, Carolyn (1989): *Landscape for a Good Woman*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel.
- Subirats, Eduardo (1999): "Introducción", en Benjamin, Walter: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus.
- Sunkel, Guillermo (1986): *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago: ILET.
- Sunkel, Guillermo (2006): "Introducción. El consumo cultural en la investigación en comunicación-cultura en América Latina", en *El consumo cultural en América*

Latina. Construcción teórica y líneas de investigación, Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Susini, Enrique Telémaco (1970): “Un fallido proyecto de aviso comercial y nacen las normas”, en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de agosto.

Svampa, Maristella (1994): *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

-T-

Tassara, Mabel (1994): “El policial: la escritura y los estilos”, en Wolf, S. (comp): *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Buena Letra.

Taylor, Charles (1989): *Sources of the Self, the making of the modern identity*, Cambridge: Harvard University Press.

Taylor, Julie (1981), *Evita Perón: los mitos de una mujer*, Buenos Aires: Belgrano.

Tenaglia, M. y López, M. (1997): "Apuntes sobre el género en el cine argentino de los años '30", en Mallimacci, F. y Marrone, I. (comp.), *Cine e imaginario social*, Buenos Aires: UBA.

Terán, Oscar (2000): *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo [1880-1910]: Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Terrero, Patricia (1981): “El radioteatro”, en *La vida de nuestro pueblo*, nº 27, Buenos Aires: CEAL.

Thompson, Edward (1990): “Introducción: costumbre y cultura”, en *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.

Torrado, Susana (2003): *Historia de la familia en la Argentina Moderna 1870-2000*, Buenos Aires: de la Flor.

Tranchini, Elina (2000): “El cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915 – 1945”, en *Entre pasados, Revista de Historia*, Año IX, Nº 18/19.

Traversa, Oscar (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona: Gedisa.

Traversa, Oscar (1998): “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en *Revista Signo y Señal*, Buenos Aires: Instituto de Lingüística.

Tuñón, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*, México: El Colegio de México-Imcine.

Tuñón, Julia (2005): “Indígenas de celuloide: La representación filmica de las mujeres indias en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández”, en Cicerchia, Ricardo

(comp. y ed.): *Identidades, género y ciudadanía. Procesos históricos y cambio social en contextos multiculturales en América Latina*, Quito: ABYA-YALA.

Turner, Alejandro (1998): “25 millones de argentinos. Fútbol y discurso en el Mundial 78”, en Alabarces, Pablo *et al* (ed.): *Deporte y sociedad*, Buenos Aires: Eudeba.

-U-

Ulanovsky, Carlos (1995): *Días de radio. Historia de la radiofonía argentina*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Ulla, Noemí (1967): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.

-V-

Valdez, María (1995): “Tita Merello”, en España, Claudio (comp.): *Cien años de cine, La Nación Revista*, n° 31, Buenos Aires.

Varela, Mirta (2006): *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*, Buenos Aires: edhasa.

Vela, Liliana (2004): “Feminismo y socialismo: conservación e innovación”, en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (dirs.): *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Tomo I, Buenos Aires: Biblos.

Vicinus, Martha (1981): “Helpless and unfriended: Nineteenth-Century domestic melodrama”, en *New Literary History*, 12, n° 1, autumn.

Vila, Pablo (1986): “Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?”, en *Punto de vista. Revista de cultura*, año IX, n° 26, Buenos Aires, abril.

Violi, Patrizia (1990): “Sujeto lingüístico y sujeto femenino”, en Colaizzi, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra.

-W-

Wainerman, Catalina (1981): *Educación, familia y participación económica en la argentina*, Buenos Aires: CENEP.

Wainerman, Catalina y Binstock, Georgina (1992): “El nacimiento de una ocupación femenina: la enfermería en Buenos Aires”, en *Revista de Desarrollo Económico*, n° 126, vol. 32, Buenos Aires.

Wartella, Ellen y Reeves (1985): “Historical Trends in Research on Children and the Media: 1900-1960”, en *The Journal of Communication*, Blackwell Synergy.

- Williams, Linda [1984] (1987): "Something else beside the mother", en Erens, Patricia (ed.) (1990): *Issues in feminist film criticism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Williams, Raymond (1973): *The Country and the City*, London: Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (2000) [1977]: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- Wolf, Mauro (1984): "Géneros y televisión", en *Análisis* 9, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Wolf, Mauro (1988), "Harold Garfinkel o la evidencia no se cuestiona" en Alabarces, Pablo (ed.): *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.
- Wolf, Mauro: (2000): *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Barcelona: Paidós.
- Wortman, Ana (2006): "Viejas y nuevas significaciones del cine en la Argentina", en Sunkel, Guillermo: *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Wasko Janet (2006), "La Economía política del cine" en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 11, Universidad Complutense de Madrid.
- Wright, Winthrop (1986): *Los Ferrocarriles ingleses en la Argentina. Su influencia en el nacionalismo económico, 1854-1948*, Buenos Aires: Emece.

-Y-

- Young, Iris (1992): "Marxismo y feminismo: más allá del 'matrimonio infeliz' (una crítica al sistema dual)" en *El cielo por asalto*, Año II, n° 4, otoño/invierno.
- Yujnovsky, Inés (2004): "Vida cotidiana y participación política: "La marcha e las escobas" en la huelga de inquilinos, Buenos Aires, 1907", en Moreno Seco, Mónica y Ramos Feijóo, Clarisa (coords.): *Mujer y participación política, Revista Feminismo/s*, Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, n° 3, junio.
- Yujnovsky, Oscar (1974): "Políticas de vivienda en la ciudad de Buenos Aires", en *Desarrollo económico*, Buenos Aires, n° 14 – 54.

-Z-

- Zimmermann, Eduardo (1995): *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina 1890 – 1916*, Buenos Aires: Sudamericana-Universidad de San Andrés.

Zink, Mirta (2000): “Madres para la patria. “Mundo peronista” y la interpelación a las mujeres”, en AA.VV., *Mujeres, maternidad y peronismo*, Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.

Agradecimientos

Esta tesis es el producto de los años de trabajo con dedicación exclusiva que me brindó una beca de doctorado del CONICET desde el año 2003. Mi agradecimiento, entonces, al Consejo por esa oportunidad.

Cada uno de los capítulos transitó por diferentes versiones que recibieron comentarios y aportes. Agradezco a Ana Rodríguez sus indicaciones históricas; a Marta Savigliano sus comentarios sobre las entrevistas; a Pablo Alabarces sus mensajes sobre la escritura. Y especialmente a Belén Alonso por su insistencia en el anclaje histórico-social de las interpretaciones.

La puesta en texto de este trabajo tuvo por lo menos dos geografías: Buenos Aires y la Patagonia. Quiero agradecer a los amigos que me acompañaron, y alentaron en el proceso: Lau, Sebas, Sergio, Pato, Deivid, Luis y Jose allá; Bel, Marito, María Marta, Monique, Yané, Andre, Naty, Gaby, Pau y Gabriel acá. También a Betinita, Bruno, Zahir, Manchi, Talo, Siena, Titania, Carbonzait y La China. Y a mi familia: Virginia, Héctor, Elena, Fernanda, Marta, Cecilia, Constanza, Fabián, Matías y Lucas.

Por último, un reconocimiento a mis alumnas del seminario optativo que di el año pasado en la Facultad, cuyo entusiasmo me hizo confiar en que esta tesis era posible.

Mariana Conde