

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Los Angeles

De Milongas a la Casa Rosada: Contribuciones y representaciones de la mujer en la industria del
espectáculo popular argentino (1930-1950)

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of
Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

by

Yeon mi Lee

2013

© Copyright by

Yeon mi Lee

2013

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

De Milongas a la Casa Rosada: Contribuciones y representaciones de la mujer en la industria del espectáculo popular argentino (1930-1950)

by

Yeon mi Lee

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2013

Professor Adriana J. Bergero, Chair

My dissertation examines from an interdisciplinary approach the construction of new identities based on the models of female artists working in the Industry of Entertainment since the second period of Yrigoyenist Presidency (1928-1930) until Peronism (1946-1952). It argues that in these historical contexts, coincidental with the enlargement of the middle class and massive integration of women in the public sphere, the female cultural agency becomes a key process that paves the way for the emergence of a female political identity embodied by Eva Perón in the 1940s, founder of the Female Peronist Party (1949) and promoter of the Female Suffrage Law (1947). By examining the significance of popular culture opened up by the Industrialization of Argentine Cinema in the 1930s, my research aims to contribute to the interdisciplinary study of nation formation and identity in Peronism, a field traditionally dominated by polarizing interpretations of its sociopolitical and cultural components.

The dissertation of Yeon mi Lee is approved.

Héctor Calderón

Verónica Cortínez

Carlos Alberto Torres

Adriana J. Bergero, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2013

ÍNDICE

	Páginas
PRELIMINARES	
INTRODUCCIÓN	1-25
1.Cultura popular y cultura de masas	10
2.Marco teórico	14
3.Descripción de los capítulos	21
CAPÍTULO UNO	26-90
Narrativas de milonga y de condenación: Discursos de género y espacio en la industria cultural de masas en la primera mitad de la década de 1930	26
I. Contexto sociopolítico: Transición, crisis, censura, nostalgia y progreso en el cine de la Década Infame. El lugar de las márgenes	27
II. Contexto cultural: Las “divas” del espectáculo. Trinidad Guevara: Cruces, préstamos y negociaciones culturales en la industria del espectáculo popular argentino.	37
III. Análisis literario	
1.“La costurerita que dio aquel mal paso”: la narrativa de la milonguita en <i>¡Tango!</i> (1933) Tita Merello, Azucena Maizani, Libertad Lamarque	52
1.1 Tita Merello y la construcción cultural de la milonguita	55
1.2 Libertad Lamarque y Melodrama	70
1.3 Azucena Maizani y <i>Cross-Dressing</i>	76
2. El discurso del sainete: la narrativa de la “milonguita arrepentida” en <i>El conventillo de la Paloma</i> (1929)	81

CAPÍTULO DOS	91-161
Transición e ingeniosidades del débil: Narrativas de sociabilización y agencialidad femenina en el cine y teatro argentino (1935-1945). Niní Marshall, Sofía Bergero Bozán y Malena Sándor	91
I. Contexto sociopolítico:	
1. La conquista femenina de la esfera pública en la década del 30	95
2. Reconceptualizaciones de lo privado y público: modernidad y debate femenino en la década del 30	101
II. Análisis literario:	
1. “Mujeres que trabajan”: subversión, humor y paradigma de la <i>mujer que trabaja</i> . Niní Marshall.	107
1.1 El trabajo femenino: el discurso del Melodrama para una redefinición de clase y género	108
1.2 Lechería: espacio de confrontación social y del humor femenino. Niní Marshall.	115
1.3 Pensión: espacios de agencia colectiva y solidaridad femenina.	124
2. <i>Elvira Fernández, vendedora de tienda</i> (1942): paradigmas de alianza y politización femenina. Sofía Bergero Bozán.	
2.1 Mujer como líder sindical: imaginarios de activismo político femenino.	130
2.2 Tiendas comerciales: espacio interseccionado de agencia femenina y cultura de consumo. Sofía Bozán.	137
3. La escenificación de lo privado: reconfiguraciones de los espacios público y privado en el teatro feminista de Malena Sándor	142
3.1 <i>Yo me divorcio, papá</i> (1937)	143
3.2 <i>Una mujer libre</i> (1938)	150
 CAPÍTULO TRES	 162-223
Estructura del sentimiento: Melodrama y Nación en Eva Perón	162
I. Contexto sociopolítico: el Peronismo	164
II. Análisis literario:	

1. El discurso cultural de María Eva Duarte en las revistas populares y radioteatro	167
2. “Lo personal es político”: imaginarios, reconceptualizaciones y <i>praxis</i> de lo privado y público. Un modelo de alteridad a la tradición política.	181
2.1 Imaginarios de colectividad, socialización y politización femenina: el Partido Peronista Femenino (1949)	188
2.2 Caridad o justicia social: reconceptualizaciones de lo privado y público en la <i>praxis</i> política de Eva Perón. La Fundación Eva Perón (1948).	192
2.3 Imaginarios de lealtad popular en el discurso político de Eva Perón	198
3. Melodrama, estructuras de la afectividad y Nación: retórica y política afectiva en <i>La razón de mi vida</i> (1951)	202
CONCLUSIÓN	224
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	231

ACKNOWLEDGEMENTS

This dissertation would not have been possible without the support of the Dissertation Year Fellowship I received in 2012 from the University of California Los Angeles. I would also like to express my gratitude to the Department of Spanish and Portuguese for supporting and encouraging my academic development during my graduate studies at UCLA. Finally, I wish to dedicate this dissertation to two exceptional women in my life: to my mother, eternal source of energy and love; and to my advisor, Adriana Bergero, my role model for teaching and mentoring excellence.

VITA

I. EDUCATION

- 2004-May 2006 **M.Ph.**, in Latin American Literature
Yale University. New Haven, CT.
- 2002-June 2004 **M.A.**, in Spanish
University of California at Davis. Davis, CA.
- Sep.1999-Mar.2000 **Exchange Abroad Program**
University of California Davis. Davis, CA.
- 1997-Dec. 2001 **B.A.**, in English Literature and Linguistics
Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

II. PROFESSIONAL EXPERIENCE

- 2007-2012 **Teaching Fellow**, University of California Los Angeles.
- November 2011 **Organizing Committee**. “Cine Argentino: Nuevas Generaciones,” a Round Table Discussion with Argentinean Film Directors Fernando Spiner, Sergio Teubal, and Ariel Winograd. Department of Spanish and Portuguese at University of California Los Angeles. November 18, 2011
- 2007-2008 **Editor**. *MESTER*, Literary Journal published by the Graduate Students of the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. Duty included evaluating and correcting assigned manuscripts, and carrying out specific administrative tasks (Advertising, Book Sale, Call for Papers, etc.)
- 2002-2004 **Teaching Assistant**, University of California Davis. Taught Spanish language courses at all levels.

III. CONFERENCE PRESENTATIONS

- May 2009 “Structure of Feeling: Sentimental Narrative and National Project in Argentina,” Interdisciplinary Conference organized by Latin American Institute (LAI). University of California Los Angeles. May 26, 2009.
- May 2008 Panel moderator. 5th Annual Graduate Student Conference organized by the Department of Spanish and Portuguese. University of California Los Angeles. May 2, 2008.
- April 2008 “La voz de la transgresión en la cuentística de Roberto Arlt,” 11th Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literatures, Cultures, and Linguistics. The Ohio State University, Columbus, Ohio. April 18-19, 2008.
- March 2008 “La cultura del sentido común y la voz del desvío en ‘El jorobadito’ y ‘Ester Primavera’ de Roberto Arlt,” 8th Annual Colloquium on Peninsular and Spanish American Literature, Linguistics and Culture. University of Central Florida, Orlando, Florida. March 1, 2008.

IV. ACADEMIC FELLOWSHIPS AND AWARDS

- 2012 Dissertation Year Fellowship. UCLA
- 2008 Tinker Field Research Travel Award. Latin American Institute.
- 2008 Department of Spanish and Portuguese Travel Award. UCLA
- 2007-2012 Non-Resident Tuition Fellowship. UCLA.
- 2006-2007 Shapiro International Student Fellowship. UCLA
- 2004-2006 Richard Franke Fellowship, Yale University.
- 2004-2006 Yale University Graduate School Fellowship.
- 2002-2004 Non-Resident Tuition Fellowship. University of California Davis.

INTRODUCCIÓN

De Milongas a la Casa Rosada: Contribuciones y representaciones de la mujer en la industria del espectáculo popular argentino (1930-1950)

Mi tesis doctoral examina desde un enfoque interdisciplinario la trayectoria detrás de la construcción cultural de nuevos paradigmas de género que emergen con la expansión de la industria del espectáculo popular argentino entre el segundo período del gobierno de Hipólito Yrigoyen (1928-1930) y el primer período presidencial de Juan Domingo Perón (1946-1952).¹ Enfocada en el cine industrial y el teatro (sainete y teatro feminista) entre 1930 y 1950, el objetivo de mi tesis es recorrer el proceso de producción de la cultura popular que se revitaliza, particularmente, con la llegada del cine sonoro industrial a partir del estreno de *¡Tango!* en 1933, primer largometraje producido por Argentina Sono Film con tecnología de sonido óptico.

Mi tesis argumenta que en este periodo, las mujeres artistas del espectáculo industrial--cancionistas, actrices de teatro, cine, radioteatro, compositoras de tango, dramaturgas, locutoras radiales, etc.— se integran profusamente a una época de crucial desarrollo cultural conocida como la “Época de oro del cine argentino” (1930-1950). En este período jugarán un papel decisivo en la (re)definición de modelos de subjetividades femeninas que han de pavimentar un camino de agencialidad femenina que posteriormente servirá de plataforma cultural para la formación de una identidad política bajo la controversial figura de Eva Perón, fundadora del Partido Peronista Femenino (1949) y principal propulsora de la Ley del Sufragio Femenino (1947). Asimismo, mi tesis propone que esta trayectoria cultural femenina se desarrolla dentro

¹ El contexto histórico de mi tesis abarca las presidencias de: Hipólito Yrigoyen (1928-1930); José Félix Uriburu (1930-1932); Agustín P. Justo (1932-1938); Roberto M. Ortiz (1938-1942); Ramón S. Castillo (1942-1943); Pedro Pablo Ramírez (1943-1944); Edelmiro Farrell (1944-1946); Juan Domingo Perón (1946-1952)

del específico contexto sociopolítico de la década del '30, conocida también como “Década Infame”.² Dicho período aparece atravesado por profunda crisis y fuertes tensiones sociales y políticas que proceden de prácticas antidemocráticas y restricciones ideológicas impuestas por el Estado del Orden Conservador³ respecto a diversos grupos emergentes de la Modernidad social y su icónico discurso de habilitación socio-política, particularmente en el caso de sectores disidentes al Orden Conservador, como el caso de las agrupaciones comunistas, anarquistas, socialistas, sindicalistas, feministas, inmigrantes, etc. Dichos sectores participarán de manera conjunta en la producción de nuevos imaginarios de género, proponiendo alternativas ideológicas que coexistirán con los modelos de la normalización socio-genérica del Orden Conservador y con fórmulas de negociación y supervivencia de estos nuevos sujetos de agencialidad subalterna.

Uno de los objetivos centrales de mi tesis es proponer que este espacio de negociación femenina en la esfera cultural del '30, es un lugar sumamente incómodo y previsiblemente ambivalente, pero al mismo tiempo –o por ello mismo- notablemente productivo para la creación de las condiciones necesarias que irán gradualmente potenciando la agencialidad femenina en el campo de la masiva recepción femenina hasta la gestación de una identidad política popular bajo el liderazgo de Eva Perón, agencialidad clave para explicar el ascenso del peronismo como

² Término adoptado por el historiador José Luis Torres en *La Década Infame* (1945). El período se inicia con el golpe militar de 1930 y se extiende hasta el golpe militar de 1943. La Década Infame se caracteriza por prácticas de corrupción por parte del Estado en estamentos del poder y frecuentes intervenciones provinciales para contrarrestar el creciente poder de la oposición y de los sectores propulsados por la Modernidad social. A partir de 1935 el fraude electoral se profundiza debido al retorno del Radical antipersonalista Marcelo T. Alvear. Entre los acontecimientos sintomáticos de la desaceleración socio-política de la Década Infame estaría la represalia contra el general Molina, quien exige la restitución plena de la democracia electoral. (Lovato y Suriano 355-356)

³ Según Natalio Botana en *El Orden Conservador* (1977), sostiene que el accionar político que se desarrolla entre 1880 y 1910 se concreta en un orden político al que califica de "conservador". Este orden político que representa a la hegemonía del PAN (Partido Autonomista Argentino), y que regresa al poder en 1930 con el golpe militar de Jorge Félix Uriburu, tras una larga dominación radical, se caracteriza, según Botana, por la existencia de un grupo dirigencial conservador y escéptico en lo político pero, por otro lado, liberal y progresista ante una sociedad en movimiento. Este sistema político “tendrá una hegemonía gubernamental asegurada por el control de la sucesión presidencial, donde habrá electores, poder electoral, elecciones y control, pero los electores serán los gobernantes y no los gobernados...las elecciones consistirán en la designación del sucesor por el funcionario saliente, y donde los únicos que podrían participar en el gobierno serían los habilitados por la riqueza, la educación y el prestigio” (Botana en Fernández y Rondina 287).

fenómeno y movimiento popular cuya emergencia aparece pulsada por la Década Infame y la trayectoria política de los años '30.

El período abarcado por el análisis de esta tesis comprende dos tipos de crisis consecutivas desde el punto de vista político y sociológico: las crisis de participación y la de distribución. En el *Diccionario de Política* editado por los politólogos italianos Noberto Bobbio y Nicola Matteucci, Gianfranco Pasquino describe la modernidad social a partir de ambas crisis. La primera se origina a partir de la ampliación del ámbito de individuos o grupos emergentes que pretenden participar de la esfera política. En el caso de Argentina, a partir de 1916 con el ascenso al poder por parte de Yrigoyen, esta crisis de participación aparece como concomitante con las transformaciones económicas, políticas y culturales de grupos (parcialidades étnicas/ de clase/filiación política, género sexual) que han ido surgiendo de los canales habilitadores de la Modernidad social, iniciada por el liberalismo político de Sarmiento y, luego regulado por el Orden Conservador. Los efectos de la Modernidad social alcanzan visibilidad con el ascenso del Unión Cívica Radical (Radicalismo), ascenso sólo posible gracias a la base política de una nueva clientela política: la de las capas medias. Entre los pivotes pulsadores de la Modernidad social están el derecho al voto y una gradual extensión del sufragio (etnia, edad, género), habilitación de nuevas gestorías y representatividad política (partidos políticos, derecho a huelga, libertad de expresión), escolaridad gratuita y obligatoria, instancias que permiten la aparición en la escena pública de nuevos actores sociales, y junto con ellos, nuevos modelos relacionales, nuevos formatos discursivos y polimorfismo identitario.

Los años '40 y la aparición del peronismo como fenómeno de alianza inter-clasista sería una consecuencia de los reclamos de estos nuevos sujetos políticos movilizados por la Modernidad social, que alcanzan una instancia de inserción en el mundo político en la crisis de

distribución. Bobbio y Matteuchi la definen como la crisis que afecta a las modalidades de empleo de los poderes del Estado y sus recursos legales, económicos y culturales; repartición de rédito nacional, demanda de redistribución y transferencia de los recursos del estado; nuevos modelos de intervencionismo del estado respecto al destino de estos recursos, así como de los bienes, y servicios asociados a las agencias y subagencias del estado, tales como oportunidades en el sistema educativo, sistema asistencial universal de la Sanidad social, pensión y prevención social. Pasquino señala que desde el punto de vista sociológico y cultural, los populismos ofrecen un discurso político ruptural, basado principalmente en una redistribución de los recursos de estado, así como en una redefinición política, económica y/o cultural de las periferias (passim, páginas 1038 -1049).

Pero, ¿por qué rastrear en los antecedentes culturales de la industria del espectáculo masivo los gérmenes de la formación política y de la creciente agencialidad femenina que culmina en la figura de Eva Perón? ¿Por qué interesarse en analizar el impacto de la industria de la cultura popular del '30 como precedente conducente al surgimiento del movimiento peronista femenino en la década del '40? Me planteo estos interrogantes motivada por al menos dos aspectos. En primer lugar, mi interés inicial partió hace unos años atrás al entrar en contacto con la trayectoria artística de María Eva Duarte en la industria del espectáculo popular como actriz de teatro popular, cine y radioteatro durante los años pre-peronistas, formando parte de aquella generación pionera de artistas y cancionistas como Azucena Maizani, Tita Merello, Libertad Lamarque, Niní Marshall, y Sofía Bergero Bozán. Este dato preliminar me inició en la curiosidad y posterior investigación sobre el posible impacto de la industria de la cultura popular de los años '30 y '40 en la formación de una identidad política femenina. En segundo lugar, al empezar esta investigación, me encontré con una tradición crítica del peronismo sólidamente establecida,

pero obsesivamente centrada y visiblemente restringida en el fragoso debate del Peronismo como *sistema político*. Pero no es por allí que mi tesis propone su camino analítico e interpretativo. Si existe un punto de discordia transgeneracional en el campo político-cultural de Argentina es precisamente la tensa, confrontativa y siempre reciclada polémica respecto al populismo, al Peronismo y a sus figuras centrales.

¿Cuáles serían las ideas fundamentales sobre las que gira este debate? Entre ellos, sería de mención ineludible la importante contribución de la lectura del populismo como fenómeno político en *Politics and Ideology in Marxist Theory* (1977). Su autor, el teórico político Ernesto Laclau, sostiene que la emergencia del populismo estaría históricamente vinculada a una “crisis of the dominant ideological discourse which is in turn part of a more general social crisis” (173), y como tal, el autor identifica el concepto con un movimiento cuyo elemento de cohesión estaría articulado en torno a la exigencia de un conjunto de demandas colectivas, más que en un reconocible consenso ideológico: “populism consists in the presentation of popular-democratic interpellations as a synthetic-antagonistic complex with respect to the dominant ideology” (172-173). Asumiendo una similar posición argumentativa, el latinoamericanista británico Jon Beasley-Murray sugiere que el populismo podría ser definido como “an attempt to construct a popular cross-class alliance against the dominant power bloc” (193), que si bien “always seems to escape definition, Populism attempts to provide a solution to crises in national identity while leaving that identity inchoate and somehow beyond representation” (195). Dentro de esta aparente indefinición conceptual, lo importante en el populismo, según Sagrario Torres Ballesteros, sería “the confrontation between the 'people' and the 'anti-people, the struggle between 'poor and rich/ 'exploiters and exploited'... All populist rhetoric revolves around the 'people/anti-people' antagonism” (Torres en Beasley-Murray 195). En efecto, bajo el populismo

peronista, según Beasley-Murray, el anti-pueblo “was defined for the most part in terms of imperialism and its oligarchical agents within Argentina” (195).

Pero si bien es cierto que la permanente “descategorización” a la que parece haber estado expuesta la definición del populismo en el campo teórico ha favorecido, no obstante, una consideración más amplia e inclusiva del concepto, también es cierto que la crítica tradicional del peronismo ha sido sistemática en identificar a este movimiento político con un sistema fundamentalmente populista; es decir, la compulsiva práctica de definir a este modelo institucional por medio de una elusiva categoría teórica ha sido, hasta ahora, un lugar común en las críticas anti- peronistas en general. No cabe duda de que la espesísima bibliografía dedicada al pensamiento antiperonista ha aportado valiosos ángulos a tener en cuenta, como ocurre en polémicas como ésta, de naturaleza visiblemente compleja y poli-centrada.

La razón por la que la intención de mi tesis es sobrevolar las tendencias centrales de estos debates tiene que ver con que en mi opinión, el fragor de estas polémicas podría haber impedido reorientar la búsqueda de todo aquello que lo produce o todo aquello que éste produce; me refiero aquí a la posibilidad de leer el populismo a partir de múltiples excedentes que remiten a la cultura, a la vida cotidiana y otros ámbitos de la subjetividad, así como a un nuevo ciclo de formación de la identidad de Nación.

Mi tesis intenta centrarse en uno de estos múltiples excedentes: la trayectoria cultural femenina *conducente* a movimientos de la crisis de participación/distribución, así como la manera en que éstos abordan las condiciones de género no sólo en el escenario de los teatros sino también en el campo de la esfera pública/cultural y más tarde, en la esfera política por medio de un proceso cristalizado en la siempre polémica y polifacética figura de Eva Perón. Mi objetivo no es evaluar el peronismo en base a un “sistema binario” de adhesiones o estigmatizaciones

sobre el que se estructura la mayor parte del discurso peronista y antiperonista (eg. descamisados-oligarcas, fascismo/nacionalista). Dejo ello en manos de exhaustivos trabajos de politólogos culturales que han abordado las estrategias retóricas del discurso peronista: por un lado, Silvia Sigal y Eliseo Verón y su estudio *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (1986). Por otro, el estudio de Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista* (1994).

Respecto al discurso cultural que converge en los múltiples anclajes de la figura de Eva Perón, mi tesis sugiere que la mayoría de sus elementos distintivos fueron parte de un proceso e inventario discursivo que fue construyéndose en el repertorio cultural de los años pre-peronistas, un espacio que se revelaría de forma más enfática y explícita (y al mismo tiempo controversial) a partir del protagonismo femenino obtenido en el ciclo de las comedias femeninas del director Manuel Romero. Sus films de corte social, como es el caso de *Mujeres que trabajan* (1938) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), irían familiarizando a su audiencia femenina con imaginarios de agencia y politización femenina, aspecto a analizar en el segundo capítulo.

En otras palabras: el desafío inicial, al aproximarme a los estudios del peronismo, fue tratar de eludir el cargado espesor de la crítica cultural y sociopolítica peronista/antiperonista acerca de Eva Perón, el Peronismo y el populismo en general. Mi propósito es acercarme al campo cultural del período precedente y conducente (los '30-'40) desde los estudios de género y performance para ratrear en los imaginarios políticos lo que Eva Perón rescata de éstos para encarnar su faceta y agencialidad política en los '40.

Me uno a un importante grupo de estudiosos de crítica cultural argentina, abocados al rastreo de los antecedentes que la cultura popular aportaría a la posterior formación de la crisis de participación/distribución capitalizada por el peronismo. Es el caso de Horacio Legrás, quien

propone que sería justificable, “hablar de un pre-populismo, o al menos de la cultura argentina de cambio de siglo como la condición de posibilidad (cultural) de los populismos posteriores” (68). Señala que el peronismo no habría sido posible “sin la sedimentación, al nivel de la conciencia masiva, de un ideal de ‘pueblo’ basado en las solidaridades de barrio, en la ética de la igualdad...y en todos aquellos rasgos con que el teatro y las demás formas culturales del período llegaron a elaborar” (68-69). Estos modelos de identidad colectiva que van armando la identidad popular a partir de las experiencias de la vida cotidiana de los barrios, de las organizaciones sociales de Origen Nacional (Centros Gallegos, Genoveses, etc.) y de pensiones y fábricas será crucial para comprender la dimensión que va construyéndose en los films *Mujeres que trabajan* (1938) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942).

Por su lado, investigadoras pioneras en el campo cultural como Donna J. Guy, Silvia-Sirena Pellarolo y Estela Dos Santos habían llamado la atención sobre el significativo influjo de la cultura popular de masas en la construcción de una identidad política femenina bajo peronismo. Pellarolo sostiene que, para trazar los antecedentes culturales de este paradigma femenino, sería “delusive to look at the feminists and left-wing women who were politically active in Argentina since the turn of the century” (2000:33). Explica que la intervención de las mujeres de la élite, de la clase dominante, las asociadas al campo político-cultural *formal*— Victoria Ocampo, Elvira Rawson de Dellepiane, Julieta Lanteri de Renshaw, Alicia Moreau de Justo, etc.—, aunque incuestionablemente contribuyeron a pavimentar en la historia argentina el camino de la politización femenina, habrían sido menos exitosas en atraer “a massive following of women because of their class alliances and their allegiance to international interests” (2000:33). Además, pertenecientes la mayoría de ellas a los sectores de la intelectualidad porteña, a todas las identificaba, señala Pellarolo, una imagen de identidad de género basada en la austeridad,

aspecto que demarcaría un claro distanciamiento respecto al modelo identitario surgido del florecimiento de las “divas” del espectáculo masivo, modelo amplia y previsiblemente imitado por las mujeres de los sectores populares y clasemedios. Según Pellarolo, la falta de una identificación popular en los modelos de género de las feministas de las clase profesional e intelectual habría incidido sobre su discontinuidad en el masivo reclutamiento de adherentes femeninos, pues ellas “did not satisfy the expectations of Argentine audiences instructed to value beauty in the mysteriously feminine availability of Hollywood silent-screen divas or native melodrama heroines” (Pellarolo 2000:33). Asimismo, la historiadora social Donna J. Guy llama la atención sobre un lugar identitario de Eva Perón y su naturaleza fuertemente ruptural respecto a la tradición del feminismo y el filantropismo femenino representado por la Sociedad de Damas de Beneficencia:

In all the activities of the various *damas* and feminists, notions of *performing* public demonstrations of love never appeared as part of praxis or rhetoric. Duty, benevolence, charity, equality—all of these words resonated in one way or another, but *love* remained outside the quotidian vocabulary of elite and feminist reformers. Love became identified with biological children, not with others. So where and when did love enter the political discourses of child welfare? Most Argentines, whether supporters or detractors of Peronism, would identify that realm of emotive philanthropy with Eva Perón, who was often called the Dama de la Esperanza. (2009:78)

La noción central que compete a mi tesis es lo que Guy considera como prácticas de *performatividad del afecto* (“praxis and rhetoric” “performing public demonstrations of love”). La perspectiva analítica del crítico cultural John Kraniauskas también será basamental para mi disertación, en especial, respecto al caso de Eva Perón, quien es vista por el crítico como alguien

que "invades the political space of the state" (126), transformándose en una figura inmanejable, transicional, híbrida, "emerging at the interface of the cultural and the political" (123), entre la esfera pública (Estado peronista) y la privada (afecto, sentimentalidad).

Respecto a la *performatividad* política de Eva me interesa identificar cuáles serían los modelos a los que interpela Eva para articular su peculiar construcción identitaria de género. Mi tesis propone que esta identidad política deriva de una continuidad cultural colectiva que se desarrolla de modo masivo en el amplio espacio abierto por la Modernidad social (habilitación de nuestros sujetos sociales y agentes culturales) de la industria de la cultura popular del '30, un espacio cultural que Eva experimentó de primera mano y que supo articular (*perform*) e integrar eficazmente a su objetivo político.⁴

Antes de proceder a explicar el marco teórico de los estudios de género, de performance y Modernidad me gustaría abordar la definición e interrelación entre dos conceptos básicos al respecto: cultura popular y cultura de masas.

1. Cultura popular y cultura de masas

En "Visiones de largo plazo" (2001) Rodolfo Stavenhagen destaca el carácter espontáneo y *cotidiano* de la *cultura popular* al definirla como "expresiones y productos culturales que la gente misma produce y crea en su vida cotidiana, que no son los especialistas de la cultura", pero que se produce como continuidad de sus tradiciones populares, abarcando múltiples actividades como danzas y procesiones religiosas, obras de teatro popular, música que se canta en los barrios de manera improvisada, y creaciones artesanales de tradición popular (157). Stavenhagen sigue

⁴ Fundadora y presidenta del primer sindicato de trabajadores de la radio, la Asociación Radial Argentina (1944), María Eva Duarte, previo a su desempeño político, se había construido una reconocible identidad en el campo de la industria cultural a través de su trayectoria en la radio--Radio Mitre, Radio Belgrano, Radio El Mundo, etc.--y en el cine--*Una novia en apuros* (John Reinhardt, 1941), *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945), *La pródiga* (Mario Soffici, 1945).

la línea tradicional de los estudios sobre la cultura popular al subrayar la continuidad de las expresiones populares tanto en la tradición literaria como en las danzas, alegorías y festividades populares, tal como han sido expuestos en pioneros estudios como *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1987) de Mijail Bajtín o *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978) de Peter Burke. Respecto a la cultura popular Bajtín, por ejemplo, incorpora el imprescindible debate sobre las formas de represión y discriminación a las que históricamente han sido sometidas las diversas formas de la cultura popular del Medioevo desde la época del Renacimiento (4-13). En la misma línea argumentativa, pero contextualizada en el fin de siglo argentino, Horacio Legrás sostiene que lo popular en la Argentina derivaría “del rechazo con que su expansión es vivida por la élite oligárquica en el poder. Lo popular designa...una resistencia al trabajo de integración del estado liberal” (58). A partir de 1880 se inicia el espectacular despliegue del proyecto de modernización implementado por la hegemonía política del Partido Autonomista Nacional (PAN) y a partir de la presidencia de Julio Argentino Roca (1880-1886; 1898-1904), “la cultura se vuelve esencial al funcionamiento del estado” (54) que propone civilizar y “educar a una población para constituirlos en ciudadanos” (54). Para Legrás, la cultura popular en las sociedades modernas adquiere densidad de “cultura” en la medida que se confronta con las formas culturales hegemónicas o del “bloque de poder” (Stuart Hall), puesto que lo popular, bajo presión modernizadora desde el fin del siglo XX en adelante, se definirá en diálogo con las representaciones del bloque dominante (Hall en Legrás 58). De ahí la precaución de Stuart Hall al abordar este concepto: "escribir una historia de la cultura de las clases populares exclusivamente desde dentro de esas clases, sin atender a las formas a través de las cuales permanecen en constante relación con las instituciones y la producción cultural dominante, es no vivir en el siglo XX" (Hall en Legrás 58).

La advertencia de Hall es particularmente válida para mi tesis dado que en ella argumento que durante las décadas del '30 y '40, la masificación de la cultura popular, tal como ocurre con el primer ciclo del cine-tango sonoro y su profusa transferencia de códigos culturales entre el tango y el nuevo sistema industrial del cine argentino,⁵ habilita la configuración de un espacio cultural que dispone de modo masivo la integración de aquellos sectores sociales (inmigrantes, obreros, mujeres obreras, comunistas, anarquistas, sindicalistas, etc.) que a un nivel político se hallaban fuertemente alienados bajo mecanismos de represión y persecución política (Ley de Residencia, Ley de Defensa Social).⁶ Ante la ausencia de una representatividad política popular, estos sectores recurren a canales alternativos en busca de reconocimiento, un proceso que coincide con la revolución tecnológica de la cultura popular del '30—advenimiento del cine sonoro--un espacio que dentro de su compleja coexistencia con el control estatal,⁷ ofreció a sus consumidores de sectores populares un medio de identificación: ésta estaba fundada en “un

⁵ Con la Industrialización tecnológica del espectáculo popular se abre una nueva etapa de protagonismo femenino, ya que las figuras femeninas que habían alcanzado la fama como *cancionistas* en los escenarios de la música y el teatro popular, hacen su transición al espectáculo cinematográfico y radiofónico, gracias a una copiosa transferencia de códigos e inventarios culturales que se lleva a cabo entre el tango, el sainete y el cine. Siguen vigentes en los años iniciales de la época del cine sonoro los mismos códigos y temáticas culturales que identificaban al teatro popular y al tango como, por ejemplo, las arquetípicas narrativas de la “milonguita” y sus espacios; el conventillo, el cabaret, el centro y el barrio. Entre sus obras más representativas están: *¡Tango!* (1933), *Noche de Buenos Aires* (1935), *El alma del bandoneón* (1935), *Así es el tango* (1937), *La fuga* (1937), *La canción de los barrios* (1941).

⁶ La *Ley de Residencia*, sancionada el 22 de noviembre de 1902, se basó en un proyecto presentado por Miguel Cañé (1851-1905), importante político, abogado y escritor de Generación del 80. La citada norma jurídica “autorizaba al Poder Ejecutivo Nacional a ordenar la salida del país -en el término perentorio de 3 días- de rodo extranjero condenado fuera de la Argentina por crímenes o delitos de derecho común, así como a disponer su expulsión cuando su conducta comprometiese la seguridad nacional o perturbase el orden público, pudiendo impedir su ingreso al país cuando se encontrase en algunas de las condiciones anteriores. Esta discrecional facultad que se otorgaba al gobierno nacional para perseguir a los dirigentes sindicales extranjeros le permitía también detenerlos hasta tanto se dispusiera su expulsión” (Fernández y Rondina 360). La *Ley de Defensa Social*, sancionada el 26 de junio de 1910, tuvo como finalidad restringir la entrada al país de los extranjeros que profesasen la ideología anarquista, así como para todas aquellas personas que sostuvieran la posibilidad de atacar a gobiernos, personas o instituciones. También se prohibía toda asociación de personas que se reunieran bajo las finalidades aludidas. (Fernández y Rondina 361) Ambas leyes fueron recuperadas y reintegradas durante los años '30 bajo los gobiernos del Régimen Conservador a fin de regular los movimientos políticos de sindicalistas, trabajadores, y de disidentes políticos extranjeros como anarquistas, comunistas y socialistas.

⁷ Horacio Legrás atribuye el olvido en el que progresivamente han caído las producciones de la cultura popular (él cita, por ejemplo, la literatura del popular héroe gaucho, Juan Moreira) a la “falta de coincidencia...entre los rasgos de la cultura popular y el proyecto integrador del estado argentino” (54).

común recelo hacia la élite en el poder” (Legrás 67), aspecto que analizaré en detalle en la primera parte del primer capítulo de mi tesis.

Ahora bien, en mi tesis utilizaré el concepto “cultura de masas” para referirme al proceso de la industrialización de la cultura popular en el sentido propuesto por el teórico alemán Walter Benjamin. Este identificó el nacimiento de la “cultura de masas” con el momento en el que surge una nueva forma de producción y recepción cultural mediante la revolución tecnológica de la Modernidad, su masificación y su modalidad de reproducir el arte en serie (28).⁸ Este nuevo proceso de producción y consumo masivo del arte llega a la cultura Argentina de una manera vertiginosa: el fin de siglo XIX argentino estará marcado por la proliferación de la literatura popular manifiesta en revistas, periódicos, crónicas periodísticas, la novela semanal, el sainete, etc.⁹ Por otro lado, la década del '20 eclosiona con la industrialización de la radio a partir de su primera transmisión radiofónica realizada el 27 de agosto de 1920 desde la azotea del Teatro Coliseo, mientras que los años '30, como mencionamos, revoluciona cultural y tecnológicamente con la industrialización del cine sonoro. La irrupción de la “cultura de masas” en la Modernidad, a principios del siglo XX, se abocaría a la producción y explotación de la tradición popular vernácula, cuyos recursos estéticos, como el tango y melodrama criollo-gauchesco, y cuyos recursos humanos desplegaron espacios culturales para una destacada generación de cancionistas y actrices nacionales de la “Época de oro del cine argentino” (1930-1950). Este campo cultural y sus agentes sociales buscaban competir, con medios y elementos propios, las gigantescas productoras del cine extranjero como el de Hollywood y el cine europeo (Posadas *et al.* 2006:

⁸ Según Benjamin, la obra de arte moderno, al ser reproducido en serie, adquiere una función social, pues reemplaza su “aura”, aquella presencia irrepetible, por una presencia masiva y técnica que se acerca espacial y humanamente a las masas. Como sostiene Benjamin: “En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (Benjamin 1990: 28).

⁹ Para mayor información sobre este vertiginoso movimiento cultural del fin de siglo argentino ver Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985., y Adriana J. Bergero en *Intersecting tango*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2008.

169-177). Se trataba, entonces, de una nueva modalidad de producción y consumo masivo de la cultura reconfigurada por la industrialización, y que muchas veces se rigen por “criterios netamente comerciales” (Stavenhagen 157), tal como sucede, por ejemplo, con el ocaso del teatro popular argentino a fines de la década del ‘20, al que el crítico Blas Gallo responsabiliza a su excesiva inclinación comercial (300). Pero la fórmula comercial es también un signo o síntoma vinculada a la recepción y demanda del consumidor, y como tal, mi tesis propone examinar hasta qué punto lo comercial indicaría también un posible signo del estatuto histórico y social del público que lo consume. La discusión de éste y otros aspectos anteriormente planteados estarán fundados sobre la base de diversas disciplinas teóricas que a continuación quisiera exponer en forma más detallada.

2. Marco teórico

Con respecto a las contribuciones y representaciones de las agentes culturales referidas, acudiré a los estudios teóricos de performance, género y de medios de comunicación masiva propuestos por renombrados críticos como Diana Taylor, Judith Butler, Rita Felski, Adriana Bergero, Silvia Pellarolo, Jesús Martín-Barbero, entre otros.

En *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2007) Diana Taylor nos ofrece una nueva percepción hacia el concepto de “performance”: la autora interpreta este concepto como un medio de almacenamiento y transmisión de conocimientos, “as embodied praxis and episteme” de la vida social (17). En él, Taylor dilucida la manera en la que las prácticas y rituales corporales como, por ejemplo, los gestos, el movimiento, la danza, el canto, pueden ser concebidos como “repertorios de la memoria” y de los cuerpos; este saber y esta práctica performativas ofrecen perspectivas alternativas a las del “written archives” y a esa

hegemonía materializada desde la Conquista española en el discurso escrito, tal como lo señalara Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984). Propone Taylor:

Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity... To understand performance suggests that performance also functions as an epistemology. Embodied practice, along with and bound up with other cultural practices, offers a way of knowing. (2-3)

El planteamiento de Taylor resulta de particular interés para mi tesis debido a que el concepto de *performance* me permite acceder al espacio de la *corporalidad* de las agentes culturales, en tanto lugar epistemológico en conflictiva coexistencia y siempre tensa negociación ideológica respecto al contexto y discurso sociopolítico dominantes. Asimismo, me interesa revalorizar del acto performativo cómo en las décadas pre-peronistas va adquiriendo visibilidad y valor social el performance de las mujeres artistas que contribuyen a introducir señales de subversión frente a los códigos de normalización social y de género, transgresiones cristalizadas en la retórica profundamente sensorial y corporal de Eva Perón en su discurso de interpelación popular femenina, aspecto a analizar en el capítulo final de mi tesis respecto a su autobiografía *La razón de mi vida* (1952) y a sus discursos políticos.

Otro concepto de interés crucial para el análisis de la agencia cultural femenina es lo que Judith Butler entendió como “acto performativo”. En "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (1990), Butler postula que los “actos de género”, como actos de construcción social, guardan gran potencialidad agencial y transformativa en el cuerpo del sujeto que los practica. Señala Butler: “One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well” (1990:

272). El acto performativo es lo que cada uno de los sujetos “hace” y realiza, por ende, se requiere de actores individuales para ser actualizado y reproducido en la materialidad de la cultura. Por lo tanto, Butler entiende el “acto de género” como un “corporeal style”, un “acto” ideológico que supone una decisión consciente e individual (1990: 272). El concepto de Butler será importante para enfocar las proyecciones identitarias femeninas de la Industria de la cultura popular como “construcciones” sociales donde los paradigmas de género adoptan el “contexto” del sujeto que los construye. En base a esta noción, identifiqué los “actos performativos” con que las agentes culturales construyen su propia definición de género y alegorizan, con ello, un espacio de lucha semántica por la apropiación de la definición de “feminidad”, lucha que continuará en la década del 40 con la polarizante figura de Eva Perón. En este análisis resulta indispensable también el pionero trabajo de la investigadora cultural Silvia Pellarolo. En su artículo “Queering Tango: Glitches in the Hetero-National Matrix of a Liminal Cultural Production” (2008), la autora analiza la manera en la que las cancionistas, gracias a la industria cultural abierta a partir del tango, lograron crear una identificación afectiva y de guiño cómplice con su público femenino, y cómo ello contribuyó a la construcción de un modelo de feminidad en la Argentina. Asimismo, la investigadora explica la interacción de las cancionistas con su audiencia femenina como escenario de ensayo para el fortalecimiento de la identidad de la *mujer obrera*, que luego se transformaría en poderosa base para la identidad política adoptada por Eva Perón (410).

Me interesa ahora ajustar algunos términos y conceptos utilizados en mi disertación. La industrialización cultural y económica de las décadas del ‘30 y ‘40 surge como resultado de un complejo proceso histórico, y como tal, mi tesis propone conectar el diálogo cultural con una discusión sobre el contexto en el que surgen los nuevos paradigmas femeninos. La tesis se enfoca

dentro del debate teórico de la Modernidad y su compleja relación con el sujeto femenino.

Anthony Giddens define la Modernidad como un conjunto de procesos, discursos y condiciones sociales que surge a partir de la ideología difundida por la Ilustración europea, y que deriva en una serie de transformaciones sociales desencadenadas a partir de la revolución industrial europea del siglo XVIII. El término “Modernidad”, para Giddens, apela a una *civilización* industrial, y está asociada a un complejo de instituciones económicas de producción industrial y de mercado, y una serie de instituciones políticas que incluye a la formación de Estado-Nación y la democracia de las masas. Como resultado, señala Giddens, “Modernity is vastly more dynamic than any previous type of social order. It is a society—more technically, a complex of institutions—which, unlike any preceding culture, lives in the future, rather than the past” (1998: 94). En la Argentina del ‘30 y ‘40, la Modernidad se traduce en un fenómeno que dialoga con un conjunto de fuertes e irreversibles transformaciones sociales abiertas por la Industrialización económica—la inmigración europea, las migraciones internas, el desarrollo de la urbanización, la expansión demográfica hacia las culturas de los barrios, la revolución tecnológica de los medios masivos, la reconfiguración de los espacios privado y público, incluido el efecto del acceso femenino al campo laboral y económico, etc. Todos estos factores reorientarán los parámetros que dictan, entre otras cosas, una renovada agencia femenina en la esfera pública (Hollander 183). Pero esta trayectoria femenina surge, sobre todo, como resultado de una compleja lucha en varios ámbitos del Estado, donde restricciones de género como, por ejemplo, la propuesta de reforma de la Ley de Derechos Civiles de la Mujer (1926), aparece propulsada por el Orden Conservador con el objeto de restablecer las divisiones jerárquicas de género y la asociación de la población femenina a la “ideología de domesticidad” (Queirolo 137).¹⁰ Buscaban así

¹⁰ De acuerdo con Legrás, “en el origen de esa disyunción está la misma ambigüedad de la élite gobernante que, mientras favorece la modernización económica, se opone a toda modernización social, produciendo así una

desacelerar la modernización femenina. Respecto al tratamiento del discurso de la Modernidad de fin de siglo frente al sujeto femenino, Christine Batthersby argumenta que el discurso de la Modernidad Ilustrada concibió a la naturaleza femenina como aquel espacio de lo desconocido e “irracional”, de exceso emocional y “desviaciones” que escapaban a la linealidad histórica de la esfera pública. Sostiene Batthersby: “Women at this time were condemned by a conception of the female constitution that precluded the possibility of intellectual superiority, dependent as this was upon the allegedly exclusively male possession of rational ‘ingenium’” (46).

Dentro de esta conceptualización de lo “femenino”, la Modernidad, que surge de una cultura de “stability, coherence, discipline and world-mastery”, interpretó el carácter discontinuo, transitorio, “fleeting and fortuitous” de la naturaleza femenina como una amenaza al Progreso (Felski 11). Otro concepto clave que da cuenta de la compleja lectura del sujeto femenino desde la clásica teoría de la modernidad es lo que Jesús Martín-Barbero ha concebido como *experiencia*. Para el teórico colombiano, “la razón ilustrada” percibe la experiencia como aquel espacio de “lo oscuro, lo constitutivamente opaco, lo impensable”, pero junto con la irrupción de la cultura de masa y la técnica en la historia del siglo XX surge, también, la necesidad de “pensar la experiencia” como modo de acceder a esa nueva cultura. Sostiene Martín-Barbero: “No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia. Pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso” (Martín-Barbero 1987: 56-57). De esta manera, la categoría de la experiencia (personal), asociada a la esfera de *lo privado* y lo subjetivo, surge como componente identitario que nos ayuda a repensar lo “femenino” desde las categorías culturales de lo popular en la modernidad.

alienación de la sociedad civil naciente de los mecanismos de control y representación estatal” (55).

Las agentes culturales argentinas, desde sus épocas iniciales, han adoptado actos y “estrategias” propias para desafiar las fronteras de espacio y género impuestas por el discurso patriarcal. Un ejemplo notorio es el caso de la actriz de teatro Trinidad Guevara (1798-1873), quien en 1820, en un acto sin precedentes, decidió presentar a su hijo ilegítimo en el escenario de un teatro de Buenos Aires. Este acto le significó la extrema condena del cura argentino Francisco de Paula Castañeda, quien, además de catalogarla de “inmoral”, propuso prohibir a la mujer de toda actividad pública a fin de evitar la repetición de estos hechos (Masiello 31). Pienso que la pionera figura de Guevara abre, dentro de las limitaciones de su época, una ruptura que despliega el afán de trascender las clásicas fronteras de *lo privado y público* trazadas por el discurso social de su época. Al igual que Trinidad Guevara, las cancionistas y actrices de las décadas del ‘30 y ‘40, situadas en el intersticio entre la “ideología de domesticidad” y la modernidad abierta por la industrialización cultural, introducen nuevas modalidades de transgresión a la conceptualización tradicional de lo público y privado, un proceso que en el ámbito social de los años ‘30 se tradujo en el debate feminista acerca del Sufragio Femenino y de los derechos laborales y civiles de la mujer. Respecto a ello, mi tesis argumenta que este momento de lucha femenina por el poder interpretativo resulta decisivo para la redefinición de una Modernidad planteada desde el reconocimiento y la integración de la subjetividad y experiencia femenina.

Mi tesis conceptualiza este fenómeno cultural a partir de la contribución de la teoría feminista postmoderna-- Rita Felski, Carole Pateman, Susan B. Boyd, Nancy Fraser, Meaghan Morris, Adriana J. Bergero, etc.--quienes postulan nuevas perspectivas de acercamiento a la agencia femenina desde la “deconstrucción” de las rígidas categorías de lo privado y público. *Challenging the Public/Private Divide* (1997) de Susan B. Boyd, por ejemplo, resulta de gran interés para mi tesis porque concibe las nociones de lo privado y público como categorías

móviles y cambiantes, como un “ideological marker” que cambia, por ejemplo, de acuerdo al papel del Estado en determinados contextos históricos, pero sobre todo porque la autora postula la importancia de la particularidad del sujeto histórico localizado en la intersección de múltiples factores como clase social, identidad sexual, raza, discapacidad, etc. (4).

Esta perspectiva, menos rígida y estática frente a la división de lo público y privado, me resulta útil para entender la agencialidad de las artistas de las décadas del ‘30 y ‘40 en Argentina que, conviviendo con las limitaciones trazadas en el específico contexto histórico y cultural de la década, habitan un espacio interseectivo entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la modernización, un paradigma híbrido lejos del carácter homogéneo del discurso patriarcal. En esta discusión es importante destacar el exhaustivo estudio cultural de Adriana Bergero en *Intersecting Tango* (2008), donde la investigadora explica cómo las “narrativas de perdición” y de condenación que enmarcaron las historias de la “milonguita” servían para canalizar la ansiedad y la amenaza que representaba la movilidad femenina en la sociedad patriarcal, y al mismo tiempo, paralelamente, su carácter ambivalente y complejo que descubre el lugar del cuerpo femenino como un espacio fronterizo de la modernidad. Sostiene Bergero: “The female body, I believe, became a crossroads where all the transitional features of modernity converged. Imaginaries of desire and social *possibilism* [utopía liberal del ascenso social irrestricto] aroused the body with caresses, velvets, and intoxicating perfumes as an escape from mistreatment at home and Taylorism in the factories” (197). A partir de esta conceptualización del cuerpo femenino, mi tesis analiza la manera en que las agentes culturales negocian y aprovechan el carácter marginal de su cuerpo para inscribir actos subversivos que desafían la estructura tradicional. En este análisis resultan útiles los conceptos culturales de Michel de Certeau. Del teórico francés aplico la noción de “táctica” o “ingeniosidad del débil” como concepto cultural

que ayuda a entender la articulación o la negociación subalterna de los conflictos en el orden cotidiano de la experiencia. El teórico francés explica este concepto como las múltiples “maneras [del débil] para sacar ventaja del fuerte, que desembocan en una *politización* de las prácticas cotidianas” (XLVIII), ya que se da en un espacio donde el sujeto no puede contar con un lugar propio, no tiene más lugar que el del *otro*. Como resultado, muchas prácticas cotidianas serían de tipo táctico, “éxitos del ‘débil’ contra el más ‘fuerte’” (35-48).

Mi tesis acudirá a este concepto para argumentar que el vacío de un “lugar propio” de la mujer, sobre todo de las clases trabajadoras y clasemedieras, en el marco de la estructura política de la década del ‘30 motivó e impulsó la inscripción de múltiples “tácticas” con que las agentes culturales formularon una alteridad discursiva para resignificar todo aquello que la razón ilustrada había condenado como propio de la naturaleza femenina. Me interesa demostrar cómo nociones de lo “femenino”, tales como la “sentimentalidad”, “emocionalidad” y “afecto” encontraron en la trayectoria cultural de las artistas del cine y el teatro popular de las décadas del ‘30 y ‘40 una resemantización y revaloración como alternativa a la modernidad ilustrada/patriarcal propulsada y regulada por el liberalismo político de la Generación del Ochenta y del Centenario.

3. Descripción de los capítulos

Mi tesis se divide en tres capítulos con una introducción y conclusión.

El primer capítulo “Narrativas de milonga y de condenación: Discursos de género y espacio en la industria cultural de masas en la primera mitad de la década de 1930” rastrea, primeramente, el contexto político y cultural en el que surge la trayectoria artística de figuras claves como Azucena Maizani, Tita Merello y Libertad Lamarque, tanto en el cine como en el

teatro popular de la década del '30. El objetivo de esta sección será analizar el espacio (escenario) del espectáculo como instancia que potencia, pese a las restricciones de su contexto político (políticas de censura cultural, intervenciones del Estado, modelos femeninos convencionales, etc.), “actos performativos” que fomentan la creatividad y la agencialidad femenina desde donde cuestionar y desafiar las normas patriarcales de género, clase y espacio social. Un ejemplo que analizaré de cerca es el “cross-dressing” (Pellarolo) o travestismo de cancionistas como Azucena Maizani, quienes, para legitimar su acceso al tradicional territorio masculino del Tango, recurrieron a la estrategia de vestirse como gauchos o compadritos, imitando los gestos y actitudes con los que la “masculinidad” popular interpretaba la masculinidad *ejemplar*. Mi objetivo es tener en cuenta ejemplos como éstos que contribuyen a repensar el modo en el que las cancionistas negociarían en complejo y saturado entrecruce de los imaginarios de género, apropiándose del lugar del *otro* para reinterpretar, en un ambiguo modo reproductor/desafiante a la vez, los límites de género y espacio (privado y público) trazados por el discurso patriarcal. La segunda parte de este capítulo corresponde al análisis de los elementos fundacionales del cine sonoro argentino *¡Tango!* (1933) del director Luis Moglia Barth. Para el mismo objetivo, abordaré en el campo del teatro popular el sainete del dramaturgo Alberto Vacarezza, *El conventillo de la Paloma* (1929). A partir de este corpus, mi intención es evaluar los siguientes temas: 1) aspectos estéticos del cine-tango predominante en los inicios de la era del cine sonoro y su papel clave en la construcción de paradigmas femeninos como la “milonguita” y de sus espacios como el conventillo, el cabaret, el barrio y el centro, imaginarios interpretados por Tita Merello. 2) La caracterización de la contrafigura de la “milonguita” a cargo de la versión aristocrática del sujeto femenino, encarnado en la figura y performática de Libertad Lamarque. 3) La compleja intersección entre el espacio político, estético y cultural del

que surge el discurso del cine-tango en cuanto a cómo éste articula modelos convencionales de sociabilización femenina.

El segundo capítulo “Transición e ingeniosidades del débil: narrativas de sociabilización y agencialidad femenina en el cine y teatro feminista (1935-1945)” analiza el diálogo y tensiones entre la industria del espectáculo masivo de la segunda mitad del ‘30 y la coyuntura histórica y social que informa la visible producción de nuevos imaginarios de género y cambio de su paradigma. Interpreto la transición de este imaginario cultural en base a dos comedias del director argentino Manuel Romero--*Mujeres que trabajan* (1936) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942)--y en dos obras de la dramaturgo argentina Malena Sándor--*Yo me divorcio, papá* (1937) y *Una mujer libre* (1938). En este capítulo, mi objetivo será analizar los textos aludidos como reflejo de un contexto social marcadamente debatiente que anuncia la transición hacia la pugna por los derechos sociales de la mujer: sufragio femenino, derechos civiles y jurídicos de la mujer, derechos laborales, entre otros. En este capítulo propongo indagar diversas modalidades de agencia femenina enfocándome en dos agentes culturales--Niní Marshall y Sofía Bozán—cuya trayectoria artística leo como modelo de negociación identitaria potenciada y agazapada por y en una nueva estética: la comedia femenina, como espacio subversivo y reconfigurativo en relación a imaginarios de la mujer obrera, a las migraciones femeninas, a la modernidad social de la mujer, a la cultura de consumo, a las intersecciones entre género, clase y espacio urbano, a la sociabilización femenina, a las “tácticas” de subversión femenina, así como a la retórica y colectividad afectiva, cotidianidad, subjetividad femenina, etc. El análisis del corpus en cuestión se propone decodificar la manera en que los nuevos modelos femeninos articulan estrategias alternativas o “ingeniosidades del débil” destinadas a sobrevivir, negociar y desafiar la sociedad patriarcal del ‘30, pero que sobre todo marcan un claro cambio de paradigma

de género, alternativo al del Orden Conservador del '30. Este modelo femenino irá deponiendo aquel modelo anterior, centrado en la figura de la “milonguita” y en su *inexorable* historia de perdición. Mi tesis argumentará que en esta etapa de crisis de participación social y de politización femenina se formulan alternativas de “sociabilización femenina” sobre la base de redefinir lo “político” como espacio que revierte y contesta al valor negativo con el que se había identificado a la mujer, particularmente a la obrera. Mi intento es analizar cómo este nuevo paradigma emerge nutrido de la centralidad y los saberes provenientes de la autoridad de la experiencia, de la subjetividad o intersubjetividad colectiva, del valor central otorgado a lo sensorial, y sobre todo de nuevos modelos/espacios para dar lugar y cabida a lo emocional y afectivo.

El capítulo tres, "Estructura del sentimiento: Melodrama y Nación en Eva Perón", analiza el discurso cultural y político de Eva como aquel lugar donde converge una compleja serie de rupturas y continuidades identitarias forjadas por las agentes culturales de la época pre-peronista. La primera parte explora la trayectoria artística de Eva a través de las revistas populares (*Sintonía*, *Damas y damitas*, *Radiolandia*) y su actuación en el radioteatro (“Los jazmines del ‘80”, “Las rosas de Caseros”), analizando el tipo de imaginarios sociales que ella personifica a través de sus personajes. En esta sección analizaré cómo y de qué manera el reconocido perfil identitario que Eva forjó en el ámbito cultural a lo largo de las décadas del ‘30 y ‘40 ayudará a dar forma y solidez a una continuidad “histórica”. Sería importante aclarar aquí que esa continuidad y legitimidad histórica ya no provendrá de la *pureza* biológica/genética, tal como quería el discurso eugenésico, las tesis darwinianas adoptadas por el Estado moderno y por los juristas, escritores, médicos higienistas y reformadores sociales de la Generación del Ochenta con su ácida crítica hacia el liberalismo sarmientino. Me gustaría analizar cómo la legitimación

del discurso de Eva – y con él la trayectoria de las agentes sociales que hablaron para preceder y dar cauce conducente a su perfil ruptural- ya no estará anclada en una legitimidad biológica. Como hija ilegítima, Eva anclará su legitimación en una nueva genealogía cultural, netamente moderna y desarrollada desde los mismos espacios discursivos abiertos por la modernización social en la cultura popular de masas de los años precedentes. La segunda parte de este capítulo analizará el performance político de Eva dentro del peronismo, testimoniado en su autobiografía *La razón de mi vida* (1952) y en diversos discursos de interpelación femenina en sus *Discursos Completos* (1985). En este análisis presto particular atención a la interpretación del discurso oral y del discurso del cuerpo de Eva Perón como aquel lugar en el que intersectan los intereses nacionales con los códigos identitarios que identifican a la cultura popular de masas propuestos en el ciclo anterior: un ejemplo en particular es la asimilación estética del Melodrama y de sus componentes--sentimentalidad, exceso emocional, subjetividad, estructura dicotómica (*ellos*, “los oligarcas” y *nosotras*, “las descamisadas”), etc.--en la creación del concepto de “pueblo” como operativo ideológico de interpelación popular. Un aspecto que constituye, en mi opinión, una alternativa afectiva que va asignando a las acciones políticas un significado emocional *periférico* que irá redefiniendo lo público y privado en base a sustituir la preeminencia de modelos de emocionalidad socializada por los de una emocionalidad que habita sin culpa el lado hiperbólico de las regulaciones acerca de cómo y cuánto sentir.

CAPÍTULO UNO

Narrativas de milonga y de condenación: Discursos de género y espacio en la industria cultural de masas en la primera mitad de la década de 1930

Los imaginarios de género y espacios proyectados en el discurso cultural del cine y el teatro popular de la primera mitad del '30 dialogan con un conjunto de coyunturas históricas y culturales de una época clave en la transición hacia la modernidad: fenómenos globales como la caída de Wall Street de 1929 y la segunda guerra mundial de 1939 exigirán un reordenamiento de la estructura interna, y en la Argentina, esta crisis produce como consecuencia una fuerte y dramática reorientación económica que acompaña al segundo ciclo de industrialización local/nacional (Lovato y Suriano 361). La implementación de estas medidas para sustituir la importaciones y el fortalecimiento de la manufactura local para el consumo doméstico desencadena, a la vez, una serie de fenómenos sociales internos que empiezan a señalar la necesidad de una pronta modernización social: la ampliación de una nueva clase media burguesa industrial, la expansión demográfica en la ciudad de Buenos Aires, el creciente acceso femenino a la esfera pública y su participación en la fuerza laboral, así como la revolución tecnológica y cultural que marca la llegada del cine sonoro industrial en 1933, indican vertiginosos cambios sociales que apuntan a la necesidad de una reformulación ideológica (Lovato y Suriano 369).

No obstante, me interesa señalar que el Estado del '30 argentino responderá a este cambio de paradigma social con una estructura política fuertemente codificada y jerarquizada (el golpe militar del General Uriburu) con el objeto de regular, desmovilizar y desacelerar los grupos emergentes que habían sido movilizadas por la Modernización social y capitalizados por los gobiernos del Radicalismo. La industria cultural del espectáculo masivo no quedará fuera de

este control estatal. El Estado Conservador protegerá su hegemonía ideológica por medio de promover una determinada “imagen nacional” en la que la cultura popular será empleada como su principal vehículo ideológico (Posadas *et al* 2006:153). Pero esta práctica reguladora no se dará de manera sencilla, puesto que la cultura popular, fuertemente arraigada en una tradición popular de contestación política (*Juan Moreira, Juan Cuello, Tango, etc.*), se debatirá entre la intervención estatal y la construcción de una identidad propia en los años '30 (Legrás 54). Veamos a continuación la manera en que estas restricciones políticas afectan a un proceso de modernización que en la década del '30 se comienza de modo icónico con la revolución industrial de la cultura popular y la inscripción de nuevos paradigmas femeninos de agencialidad cultural.

I. Contexto sociopolítico:

Transición, crisis, censura, nostalgia y progreso en el cine de la Década Infame. El lugar de las márgenes

La revolución militar del 6 de septiembre de 1930 abre una época de crisis política y social conocida como la “Década Infame”. Liderado por el general José Félix Uriburu (1868–1932) el golpe de 1930 derrocó al gobierno radical del Hipólito Yrigoyen (1852-1933), líder democráticamente electo que había interrumpido una larga hegemonía política dominada por el Orden Conservador.¹¹ La elección de Yrigoyen en función de la reciente ley de sufragio universal masculino, la ley Sáenz Peña (1912), integró nuevas formas de hacer política,

¹¹ Hipólito Yrigoyen fue el primer presidente argentino que accedió al poder tras la sanción de la Ley del voto universal masculino. Esta ley, también designada la ley Sáenz Peña en honor a su impulsor, el presidente Roque Sáenz Peña, fue sancionada en 1912 y decretó el voto secreto y obligatorio a través de la confección de un padrón electoral exclusivo para nativos argentinos y naturalizados masculinos y mayores de 18 años. En virtud de esta ley, la Unión Cívica Radical, de base popular, accedió al poder oficial por medio de la elección presidencial de Hipólito Yrigoyen en 1916 y en 1928.

acogiendo a los sectores medios y populares que hasta entonces habían estado al margen de la participación política (Romero 1997: 113-126). Explica el historiador José Luis Romero:

El radicalismo, que en sus comienzos expresaba las aspiraciones de los sectores populares criollos apartados de la vida pública por la oligarquía, había luego acogido también a los hijos de inmigrantes que aspiraban a integrarse en la sociedad, abandonando la posición marginal de sus padres. Así adquiriría trascendencia política el fenómeno social del ascenso económico de las familias de origen inmigrante que habían educado a sus hijos, las profesiones liberales, el comercio y la producción fueron instrumentos eficaces de ascenso social, y entre los que ascendieron se reclutaron los nuevos dirigentes políticos del radicalismo. (1997:127)

En efecto, la integración de la inmigración extranjera de las primeras décadas del XX a la sociedad argentina¹² abría nuevas posibilidades de ascenso social y paulatinamente cambiaría la fisonomía nacional. De acuerdo a los historiadores Mirta Lovato y Juan Suriano, el liberalismo político promovió “bastante dinamismo social gracias a los beneficios económicos derivados de la expansión agropecuaria desde 1880, y a un sistema educativo que alfabetizó y especializó rápidamente a un grupo de la población” (267).¹³ Las ciudades y la diversificación del mercado laboral, especialmente en el caso de las mujeres, comenzaban a ofrecer nuevas perspectivas económicas y posibilidades de educación, factores que contribuyeron a constituir una clase media muy móvil y dinámica (Lovato y Suriano 278). Asimismo, este nuevo fenómeno social, aunque de condiciones económicas heterogéneas, contribuyó a homogeneizar la condición social y cultural de las nuevas generaciones que de ese modo irían dejando de lado sus referencias al

¹² Entre 1921 y 1930 la tasa de los inmigrantes radicados en el país alcanzó una de sus cifras más altas con 878000 habitantes (Lovato y Suriano 344)

¹³ Entre 1918 y 1929, el número de alumnos primarios se incrementó en un 40%, y los estudiantes secundarios y universitarios duplicaron sus números (Lovato y Suriano 345)

origen inmigrante de las generaciones de sus padres. Según José Luis Romero, la homogeneización social y aparente disolución de jerarquías que empiezan a introducirse en una estructura social pronto despiertan el rechazo y la oposición de los defensores del Nacionalismo y de las jerarquías sociales, quienes leían en este proceso de modernización social y crisis de participación abiertos bajo el Radicalismo yrigoyenista la disolución o desfiguración de una identidad nacional debido a la emergencia de “sectores sociales que llegaron al poder con el triunfo del idealismo acusando una fisonomía muy distinta de la que caracterizaba a la generación del 80. Salvo excepciones, los componían hombres modestos, de tronco criollo algunos y de origen inmigrante otros” (Romero 1997:127).

La disolución de la estructura tradicional provoca la desconfianza de la Oligarquía, y ante ello militares e intelectuales nacionalistas, la Iglesia, y las clases dirigentes tradicionales se unen para combatir a un gobierno democrático “débil y pacifista” ante la “amenaza extranjera” que representaría la masiva inmigración extranjera y su creciente ascenso social (Lugones 1930:22). Como mecanismo de restauración de la identidad nacional, los gobiernos de la Década Infame recurren a un conjunto de políticas discriminatorias y regresivas contra la inmigración extranjera,¹⁴ que posteriormente desencadenarán la implosión del conflicto y el descontento social. Entre estas medidas se encuentra el restablecimiento de la vieja Ley de Residencia (1902) que legitimó la expulsión de inmigrantes disidentes quienes, según la retórica nacionalista, “contaminaban” a la nación con su contenido ideológico anti-patriótico (Lovato y Suriano 351). Otro mecanismo de represión fue el reforzamiento de la Sección Especial de la Policía para desacelerar el proceso de nacionalización de los inmigrantes, un proceso de naturaleza fuertemente transformadora a causa de los altos niveles de politización que la masa inmigrante

¹⁴ Los gobiernos de la Década Infame son: José Félix Uriburu (1930-1932), Agustín Pedro Justo (1932-1938), Roberto M. Ortiz (1938-1940), Ramón Castillo (1940-1943).

había trasladado desde una Europa convulsionada por revoluciones y movilizaciones de la clase trabajadora. Asimismo, el fraude electoral y las prácticas represivas antidemocráticas para detener la elección de sus opositores se tornan en una fórmula ineludible (Novick 1997: 83-166).¹⁵

Los inmigrantes disidentes fueron, por lo tanto, objeto de resistencia y ataque en un periodo de compulsivo resguardo de una *imagen nacional* como conjuro contra el crecimiento de las masas populares en los espacios urbanos que adoptaban nuevas prácticas de modernización social. Para el programa político del Orden Conservador, el reciclaje y la defensa de una *imagen nacional* anclada en las tradiciones criollas resultaban imperativos debido al “amenazante” avance de una masa inmigratoria que entre 1871 y 1920 alcanzaba más de cuatro millones y medio, y que entre 1921 y 1930 llegaría a su peak con 878.000 inmigrantes radicados en el país (Lovato y Suriano 344). Además, estos sectores incrementan su movilidad social y cultural gracias al comienzo del segundo ciclo de Industrialización a partir de los ‘30 que, como medida económica impulsada por el Estado tras la crisis económica de 1929, buscó sustituir la importación para contrarrestar los efectos negativos de un mercado agropecuario dependiente de las condiciones internacionales. La reorientación del sistema económico introducido por el desarrollo de la industrialización nacional, a la vez que fortaleció el mercado local y los nuevos espacios de empleo (Girbal y Ospital 50),¹⁶ desencadenó una paulatina reconfiguración de las

¹⁵ Corrupción en estamentos del poder y frecuentes intervenciones provinciales para contrarrestar el poder de la oposición. A comienzos de 1931 el radicalismo se reorganiza y se convierte en el principal opositor al gobierno de facto. Manuel Fresco, líder conservador de la provincia de Buenos Aires, emplea un estilo caudillista y uso arbitrario del poder de la policía para imponer a sus candidatos, especialmente desde 1935 con el retorno a la lucha electoral de Marcelo T. de Alvear. A partir de 1935 el fraude se profundiza debido al retorno del radical antipersonalista Alvear.

¹⁶ Posterior a la crisis de la economía mundial de 1929, Argentina se embarcó en un proceso conocido como “sustitución de la importación” desarrollando así una economía industrial doméstica. Una nueva burguesía que no venía de la tradicional riqueza agraria, sino de una nueva clase integrada por los sectores medios e inmigrantes, crecía y se desarrollaba gracias a las iniciativas empresariales de estos sectores. La inversión doméstica se inclinaba hacia los establecimientos pequeños y medianos, mientras que el capital extranjero invertía en las grandes

tradicionales estructuras sociales. Alejandro Hopfenblatt y Jimena Trombetta sostienen que entre 1930 y 1945, el restablecimiento del Orden Conservador después de 14 años de hegemonía radical había sido apoyado por los sectores más concentrados de la burguesía, las Fuerzas Armadas y la Iglesia Católica, quienes generaron un clima ideológico signado por un “un fuerte anticomunismo y una crítica generalizada al pensamiento político liberal” (251-252).

En este clima ideológico, los conservadores del ‘30 reforzaron la protección de su identidad por medio de intervenciones políticas a la producción industrial de la cultura popular masiva. Sin dudar en absoluto del impacto que ejercería la nueva industrialización del cine argentino en la década del ‘30 a partir del estreno de *¡Tango!* (1933) en la proyección de la “imagen nacional”, el Estado del ‘30 se encuadra con la preocupación que manifiestan los sectores dominantes respecto a films que a su juicio atentarían contra la imagen de la Argentina en el exterior.

En la década del ‘30 este asunto fue controlado por dos figuras principales: el senador Matías Sánchez Sorondo, propulsor de la Ley de Propiedad Intelectual (1933) y creador del Instituto Cinematográfico del Estado (1936); y Carlos Alberto Pessano, editor de la revista *Cinegraf*. Ambos de fuerte convicción ideológica conservadora, no dudarían en apelar a la intervención de las fuerzas del Estado para “evitar el desprestigio internacional del cine argentino” (Hopfenblatt y Trombetta 252). En el específico contexto del cine sonoro de la etapa inaugural, esto se percibiría principalmente en el “ataque sistemático al mundo del tango y del arrabal como denigración del ser nacional, y en la exaltación de la moral burguesa y católica como principio fundamental de la argentinidad” (Hopfenblatt y Trombetta 253). Tanto Sánchez Sorondo como Pessano planteaban con insistencia la necesidad del arbitraje estatal para regular

compañías. Durante este período la clase obrera se expandió considerablemente. Entre 1937 y 1946 la producción industrial aumentó un 54% y el número de empresas industriales se duplicó.

los films nacionales que podían mostrarse en el exterior: y uno de sus logros concretos se realiza en agosto de 1936, cuando el Presidente de la nación Agustín P. Justo, tras un arduo debate político, logra reglamentar el Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) y su organización, dando la orden a Matías Sánchez Sorondo y a Juan Bracamonte de encargarse del control directo del espectáculo cinematográfico en general. Con este hecho, la intervención del Estado pasó a operar de manera directa sobre la industria, a través de un sistema de premiaciones y de calificaciones.

Al poco tiempo, Bracamonte fue reemplazado por Pessano, quien asumió la dirección técnica del Instituto, siendo Sánchez Sorondo su presidente. Rápidamente ambos se encontrarían en sintonía para impulsar un proyecto común, ya que “compartían una idea de nacionalidad ligada a la tradición, con una concepción jerárquica de la organización social, centrando su moralidad en los conceptos de familia, patria y religión y despreciando las temáticas y a las estrellas más populares de la cinematografía argentina” (Luchetti y Ramírez Llorens 2005: 15-16). Pessano, por su parte, desde su trabajo editorial de la revista *Cinegraf*, permanentemente despotricaba en contra de la imagen que los films tangueros daban al exterior y, en particular, el desprestigio que las comedias de Manuel Romero causaban a la imagen nacional que el Estado intentaba promover: Un caso paradigmático de esto sería el de *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938), cuyo título original, *Tres argentinos en París*, tuvo que ser sustituido luego de un escándalo relacionado con la forma en que se representaba a la Argentina y a sus habitantes.¹⁷ El film trata sobre tres argentinos quienes, exiliados en París, planifican una estafa para reunir dinero y volver a la patria: "Tres argentinos en noche de fin de año con 2000 francos y en seco.

¹⁷ Además de criticar la imagen del hombre argentino que formularía el cine romeriano, otra cuestión que irritaba a Pessano era la representación que se efectuaba de las fuerzas militares y de seguridad, especialmente en las comedias: por ejemplo, *El caminero de Giles* (Manuel Romero, 1937) será fuertemente recriminado por satirizar la figura de un comisario; y para *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937) exigirán incluso el cambio de su argumento por relacionar a las fuerzas militares con el golpismo. (Hopfenblatt y Trombetta 255)

¡Nos vamos de farra!” dirá el personaje de Eustaquio Pedernera, uno de los tres anclados que planea la estafa con el objetivo de regresar a Buenos Aires. Al igual que este personaje, la imagen de Domínguez, el guía turístico argentino, “siempre en bancarrota y viviendo de prestado”, contrarrestaban, según sus detractores, la imagen del “hombre íntegro nacional” que pretendían impulsar (Hopfenblatt y Trombetta 255). Debido a la censura estatal, se decide incorporar al principio del film una leyenda con la siguiente indicación: "los personajes, escenas y lugares de esta película son enteramente imaginarios y no representan una modalidad ni característica del país” (Romero en Hopfenblatt y Trombetta 254). Asimismo, la indignación de Pessano se dirigía con frecuencia contra los estudios Lumitón en general, y contra el cine de Manuel Romero en particular, ya que no veía en sus representaciones del ambiente del tango y de sus personajes avivados como los malandras y los compadritos, equivalencias con el paradigma identitario de la imagen del nuevo ciudadano, el “trabajador argentino honrado y del hombre culto y de su alta categoría moral” (Hopfenblatt y Trombetta 254). Más bien, creía ver en ellos un "espíritu empedrecedor de la nacionalidad y de todo lo honesto que hay en esta tierra" (Pessano 1936: 3).

Los censores culturales consideraban imprescindible la injerencia del Estado a la orientación de la dirección que el cine nacional debía tomar, puesto que figuras claves como Pessano opinarían que "no todos los espectadores están capacitados para discernir por su cuenta" (Pessano 1937:3). Comenta Pessano en *Cinegraf*:

El nivel de nuestra producción no se eleva. Continúan los malevos y los guitarristas adueñados de las galerías de filmación. Los comerciantes no tienen el menor intento de practicar un *patriotismo* sin tangos...lo único que periódicamente se muestra en otros países...es el cine 'argentino' de 'cabaret life'...Es con él como la Argentina contribuye a

formar una idea del argentino. Todo lo cual es tan imposible y grave como para que el gobierno impida la exportación de películas hasta que ellas sean dignas de exportarse y no nos avergüencen como ahora (1936: 3).

La preocupación de Pessano tiene, por supuesto, una directa relación con la gran cantidad de producciones que empiezan a surgir en el ciclo del cine-tango de la primera mitad del '30, donde la cultura popular del tango y su ecología (cabaret, milonguita, guapos, malevos, lunfardo, etc.) pasan a ocupar el principal eje temático y estético durante la época inaugural del cine sonoro. A partir de la industrialización del cine argentino en la década del '30, el tango se incorpora masivamente al cine industrial y asume, con ello, una "notoriedad pública" poco anticipada, pues se alcanza por este medio una magnitud que ni el teatro popular ni la radio habían podido ofrecer anteriormente: evaluando sobre el gran impacto de la cultura popular industrial en las masas, Matías Sánchez Sorondo, posterior a su viaje por la Alemania Nazi, había formulado el siguiente comentario: "Es imprescindible, también, considerar, si--arte o industria o arte industrial- el espectáculo cinematográfico es un simple entretenimiento, una diversión intrascendente o es el más accesible, atractivo y potente de los medios de que dispone la humanidad para transmitir en nuestros días una idea" (Sánchez Sorondo 45). Para entonces, Sánchez Sorondo ya había planteado la idea de que "las películas presentan a menudo peligros que no son siempre el de mostrar un desnudo. Hay algo más grave, que es el 'espíritu' del film. El que no salta a la vista pero que se introduce subrepticamente en la imaginación predispuesta" (Luchetti y Ramírez Llorens 2005: 17). Como consecuencia de estas ideas, hacia el año 1938 Sánchez Sorondo propone la creación del Instituto Cinematográfico del Estado (I.C.E) sobre la base del I.C.A, notablemente influenciado por su visita a la Europa fascista. Por otro lado, también intentó crear la Oficina de Clasificación y Contralor, dedicada al examen, calificación y clasificación de las

películas en la etapa de producción, proyectos que habían sido fuertemente rechazados especialmente por A.P.P.A (Asociación de Productores de Películas Argentinas), organismo establecido el 5 de noviembre de 1936 con Sebastián M. Naón como su presidente, con el objeto de combatir las restricciones del Instituto a las producciones nacionales (Posadas *et al* 2006: 163).¹⁸ Y en representación de los intereses del cine argentino, la revista *Cine Argentino* criticaba la política de la intervención estatal: “La protección que el cine argentino precisa, es una libertad: libertad de trabajo. Liberación de derechos aduaneros. Libertad de acción, libertad de mercados. Libertad, restringida solamente por lo que marca la ley del trabajo y el derecho de gentes” (*Cine Argentino* 29 de sept. 1938:21).

Debido a la fuerte oposición de las productoras nacionales y de la A.P.P.A., el Instituto Cinematográfico Argentino no prosperará por mucho tiempo y terminará asumiendo funciones acotadas, como son la producción de films de propaganda y difusión con labor informativa y educativa, y la capacidad de prohibir la exportación de películas que gravemente “atentaran” contra la imagen de Argentina (Luchetti y Ramírez Llorens 2005: 22). Gracias a la oposición de los productores locales, el cine argentino continuó prosperando como nunca antes en materia de producción y ganancias. El 1 de septiembre de 1938, la revista *Leoplan* anunciaba setenta estrenos nacionales para el 1939, una cantidad que, en todo caso, se concretaría al año siguiente con un total de 51 manufacturas (Posadas *et al* 2006:168). Tras intentar cambiar la organización sindical de la industria y ser rechazados por todos los actores sociales, las figuras de Matías Sánchez Sorondo y Carlos Alberto Pessano comienzan a caer en descrédito, y en 1940 Sorondo desaparece de la Comisión Nacional de Cultura, y en 1941 se procedió a limitar las funciones del

¹⁸ En las filas de APPA, Julio Lofiego oficiaba de tesorero y también se encontraba Quirino Chstiani –ambos por Lunitón. Resultaría, sin embargo, notoria la ausencia de Pampa Film, Establecimientos Filmadores Argentinos y la Argentina Sono Film. Se trataría, en todo caso, de “un primer intento de unión entre los aislados productores argentinos” (Posadas *et al* 2006:163).

Instituto a "la producción de películas oficiales, la investigación de técnicas y de laboratorio, la enseñanza, la organización de exposiciones y del archivo cinematográfico y la realización de estadísticas sobre cinematografía" (Luchetti y Ramírez Llorens 2005: 22).

La primera mitad de la década del '40, en plena guerra mundial, comienza a instalar un nuevo panorama en materias de política internacional, y la industria cinematográfica no quedará ajena a ello: el cine nacional se verá profundamente afectado por la crisis del celuloide que principalmente exportaba desde los Estados Unidos, un conflicto que en definitiva causó la interrupción de una gran cantidad de manufacturas nacionales. Asimismo, el panorama internacional afecta sobre un descontento generalizado respecto de la orientación de la política nacional del Orden Conservador. Frente a ello, un grupo de militares conocidos como el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) empiezan a conspirar contra el Régimen, perpetrando el golpe militar de 1943 que derroca la década de hegemonía del gobierno de la Concordancia. En este golpe participa Juan Domingo Perón, líder del movimiento peronista y presidente de la nación entre 1946 y 1952. Con el peronismo, y la clave actuación de Eva Perón en este movimiento, se inicia una nueva etapa en materia de producción y politización de la cultura popular de masas en la Argentina, como se expone en el capítulo tres de mi tesis.

Para proseguir con el ámbito de la cultura popular en la Década Infame, acudiré al contexto cultural de la década del '30, enfocándome en la trayectoria de agencialidad cultural femenina y su ingreso en el ámbito de la cultura industrial del teatro popular y el cine aunándose al éxito alcanzado en el ciclo inaugural del cine-tango.

II. Contexto cultural:

Las “divas” del espectáculo. Trinidad Guevara: Cruces, préstamos y negociaciones culturales en la industria del espectáculo popular argentino.

Me propongo analizar cómo, cargadas de conflictivos y ambivalente imaginarios respecto a la emancipación económica y física de la mujer, y pese a las fuertes restricciones ideológicas del discurso conservador del '30, las agentes culturales de esta época pudieron aprovechar de manera astuta diversos actos performativos y códigos de la cultura popular de masas para cuestionar convenciones de género, espacio social, sexualidad femenina y la división de las esferas de lo privado y público. En esta tesis, me propongo rastrear esta importante genealogía cultural y semántica de la “milonguita” y de otras figuras artísticas populares del tango, en tanto que dejan ver la trayectoria conducente a agentes e imaginarios culturales que culminan en Eva Perón. A continuación, entonces, examinaremos la trayectoria artística de las mujeres en el ámbito del teatro popular y el cine hasta los años '40.

Según la investigadora argentina Beatriz Seibel, el teatro constituye los primeros escenarios donde las mujeres artistas hacen su debut público (1990: 89). Las actrices criollas hacen sus primeras apariciones en el escenario nacional hacia 1789 en el Teatro de la Ranchería, cuando una joven criolla llamada Josefa Ocampo (u Ocampos), de seudónimo de Pepa Salinas, interpreta el personaje principal de Lucía de Miranda en el *Siripo* (1786). Anteriormente, explica Seibel, los principales papeles de "damas" habían sido interpretados por hombres vestidos con trajes de mujeres, pero el debut de Ocampo viene a reemplazar esta tendencia (1990:93). Su actuación alcanza eventualmente la mayor jerarquía en el elenco, con lo que llega a ganar una suma de sesenta pesos mensuales por desempeñar los roles de primera dama/actriz. Sus pasos pioneros son seguidos por la agencia cultural de Trinidad Guevara (1798-1873), hija del actor

Joaquín Ladrón de Guevara y de la criolla Dominga Cuevas, quien había hecho su debut teatral a los 13 años como actriz secundaria en la Casa de Comedias de Montevideo. En 1815 a los 17 años, la actriz había accedido a una independencia física y económica gracias a su rango de "primera dama" en Montevideo. Al año siguiente, Guevara da a luz a una niña, su hija Carolina, producto de su romance con Manuel Oribe, el futuro presidente de la República Oriental.

La unión de la actriz Guevara con una figura del poder oficial fija un precedente en la larga lista de artistas mujeres que se relacionan íntimamente con figuras del ámbito político, como luego también el caso de la diva del canto lírico Regina Pacini, luego esposa del presidente Marcelo T. de Alvear. Aquí me gustaría aludir a mujeres que van comenzando a unir sus agendas políticas con su ingreso al campo laboral y acercamiento al mundo político, como la cantante, declamadora y actriz Berta Singerman [Begun], amante del dirigente socialista Alfredo Palacios; la anarco-comunista feminista, primera activista política encarcelada, amiga de Alfonsina Storni y madre soltera, Salvadora Medina Onrubia, compañera del magnate de prensa Natalio Botana o el caso ulterior de María Eva Duarte y Juan Domingo Perón. Representan de manera emblemática a mujeres transicionales que lograron un espacio social en la esfera pública y en la esfera laboral/profesional, a la vez que su acercamiento a las esferas del mundo político (Masiello 228). Desde luego, es de prever que esta trayectoria de construcción de identidades multidireccionales y polivalentes no habría sido nada fácil para estas agentes culturales pioneras de la transición de género. Ello ya queda como precedente con el caso de Trinidad Guevara. A partir de 1817, Trinidad se convierte en la favorita del público, y ya convertida en actriz de respeto, comienza a liderar la compañía del Coliseo. Pero el respeto ganado en la esfera pública/profesional no bastaría para disfrutar, en el ámbito de lo privado, de la misma libertad que había conquistado. Muy por el contrario, el éxito obtenido como actriz en el escenario

público provocaría la fuerte condena de aquellos que criticaban su carrera profesional/pública como un acto inmoral. La intersección de lo público y privado aparece como un espacio fuertemente ambiguo, interpelante, cuestionador y siempre bifocal: después de todo, para la mirada interpelante de las convenciones, estas mujeres profesionales eran principalmente mujeres y en ellas lo privado debía ser supervisado por las convenciones de la normatividad social; figuras públicas/privadas en el espacio de un entrelazamiento de habilitaciones/repreensiones/interpelaciones paradójal. Las vicisitudes que atraviesan estas nuevas agentes profesionales durante las etapas iniciales, son claramente enumeradas por Beatriz Seibel:

[...]las actrices, con sus vidas llenas de ‘incidentes’ y pequeños escándalos, representan también una infracción a las normas dominantes...En principio, son mujeres ‘profesionales’ en un momento en que las mujeres blancas decentes no trabajan fuera de sus hogares; se unen a las raras excepciones que desempeñan alguna tarea independiente. Y si bien son aplaudidas y aceptadas como necesarias en el teatro, no son recibidas en los salones de la buena sociedad. Llevan una vida marginal. Y si algunas se unen a hombres casados, son asimiladas a las ‘cortesanías’ de la época. Todavía no existen mujeres dramaturgas; apenas alguna se asoma al periodismo, y muchas de las heroínas que luchan armas en mano no saben leer ni escribir o contar. (1990:145)

Guevara nunca contrajo matrimonio con el padre de su hija, y como madre soltera tuvo que negociar con esta carga ideológica durante toda su carrera profesional. En 1829 Manuel Oribe, el padre de su hija, se casa con otra mujer y se lleva a su hija Carolina, con quien Guevara nunca más volvería a vivir (Seibel 1990:130); una verdadera tragedia personal que cargará en solitario para el resto de su vida, en ausencia de cualquier estatuto o amparo legal como la que proporcionaría, décadas más tarde, la igualdad jurídica de los cónyuges y la patria potestad

compartida mediante el artículo 39 de la constitución de 1949, posteriormente derogada en 1955 tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón por la Revolución Libertadora perpetrada por Pedro Eugenio Aramburu (Lorenzo 239). Otro episodio de pública condena ocurre en 1820, cuando en el escenario de un teatro de Buenos Aires, Guevara decide presentar a su hijo ilegítimo Caupolicán al público. Este acto le cuesta al año siguiente la extrema condena del cura argentino Francisco de Paula Castañeda, quien en 1821 publicó en el *Despertador Teo filantrópico* un comentario anónimo que decía: "Todas las naciones han tenido mujeres prostituidas...La Trinidad Guevara es una mujer que por su criminal conducta en esa materia, ha excitado contra sí el odio de todas las matronas, la execración de todas sus semejantes" (Seibel 1990:131).

El comentario que, según Guevara, se trataría de una "negra venganza" originada por Manuel Bonifacio Gallardo y Planchón, abogado y diputado, con quien mantuvo una larga relación, da cuenta de la inexorable condena social a la que estaban sometidas las mujeres que triunfaban en la arena pública en forma independiente. Salían del ámbito de la domesticidad y avanzaban hacia el centro del escenario en un claro reclamo de visibilidad; pero al exponer sus cuerpos al espectáculo público, eran indefectiblemente asociadas a la transgresión a la normatividad social y a la clara demarcación entre los espacios privados y públicos que definían el lugar social de la demografía femenina (Seibel 1990:132). Me he detenido en la historia de Guevara puesto que informa sobremano acerca de los comienzos de una larga trayectoria de lucha y condena ideológica que recaería sobre las mujeres del espectáculo popular y sobre su desafío desestabilizante respecto a los paradigmas de género.

En las décadas de 1920 y 1930, esta lucha femenina se integra a un conjunto de problemáticas y condiciones en otras dimensiones que coinciden con el ingreso de las agentes

culturales femeninas a los nuevos canales de discursividad abiertos por la Modernidad: el auge del teatro popular en las primeras décadas del XX, la aparición de la radiofonía en la década del '20 y sobre todo, la industrialización de la cinematografía nacional en la década del '30 que emerge en el campo cultural como uno de los hitos icónicos de la Modernidad.

El teatro popular de los primeros años del XX, conocido también como sainete o la zarzuela criolla, pertenecía al género chico de origen español y rápidamente se adaptó al territorio rioplatense gracias a la polifacética figura pionera de Nemesio Trejo (1862-1916), quien el 12 de marzo de 1890 estrenó *La fiesta de don Marcos*, clasificado por su autor como un "ensayo cómico-lírico local" en un acto y cuatro cuadros que representaba, según el autor, "las costumbres y experiencias propias de la vida nacional" (Lafforgue 61). Entre 1871 y 1920, la Argentina contaba, entonces, con un público inmigrante de más de cuatro millones y medio (Lafforgue 61), y en este contexto social el sainete surge como expresión de una masa inmigrante que a su llegada al nuevo continente se enfrenta con la tarea de asimilar la cultura y el idioma local: el "farse argentini". Producto de esta asimilación cultural nacen, por ejemplo, la música popular del tango argentino y las formas dialectales locales como el Lunfardo y el Cocoliche,¹⁹ cuyas expresiones todoterreno, como sugiere Osvaldo Pelletieri, se adaptaron y fueron canal de expresión de la ecología de la inmigración y del tango, y de todas sus variantes: el lunfardo, el conventillo, el cabaret, la milonguita, el ascenso social, el radicalismo, etc." (Pelletieri 32).²⁰ En

¹⁹ Se entiende por cocoliche y lunfardo, según las descripciones de José Gobello, al "repertorio de voces traídas por la inmigración, imitadas festivamente por el compadrito e incorporadas luego al lenguaje popular de Buenos Aires" (*Diccionario de Lunfardo* 3)

²⁰ Estos personajes reconstruyen la ecología de su público popular a través de un espacio de reconocimiento cultural, cuya trayectoria dispuso para los autores nacionales un conjunto de propiedades e inventarios reconocibles para un género doméstico más sólido: obras dramáticas como *Canción trágica*, de Roberto J. Payró; *La piedra de escándalo* de Martín Coronado, y *¡Al campo!* de Nicolás Granada, estrenadas todas en 1902 son algunos de sus ejemplos (Gallo 89). Gracias a la esforzada labor de estos autores nacionales, la dramaturgia argentina se consolida a partir de 1900, y se acerca a una etapa conocida como la "época de oro del teatro rioplatense" (1902-1910) en la que descuellan tres nombres principales: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere y Roberto J. Payró. Este último estrenó en 1902 *Canción trágica*, y en el mismo año Sánchez estrenó en la ciudad de Rosario una de sus primeras

1897 se estrena *Justicia criolla* de Ezequiel Soria, que se destacó por ser la primera obra que detalla la coreografía del tango argentino, cuya danza, a diferencia del tango andaluz referido hasta entonces en las obras del género menor, involucraba una nueva modalidad cultural con la aproximación física y el abrazo de la pareja. A fin de impulsar y reforzar la dramaturgia nacional, en 1901 se formó la Gran Compañía Dramática dirigida por Ezequiel Soria, empresa que no prosperó mucho debido a la falta de capacidad de sus intérpretes extranjeros para personificar cierto tipo de textos nacionales (Sirvén 45).²¹

Entonces, las compañías nacionales deciden adaptar sus obras a las modalidades culturales de los artistas nacionales, cuya iniciativa da origen a la construcción de grandes arquetipos de género, clase y raza como el “taño”, “el gallego”, “el guapo”, “la percanta” y la “milonguita” (Sirven 52).²² Entre ellos resalta el omnipresente arquetipo femenino de la “milonguita”, encarnado en innumerables ocasiones por cancionistas, cupletistas y coristas que hacia 1900 ya alcanzaban el reconocimiento popular interpretando en el escenario del teatro popular temas del tango argentino. Así, por ejemplo, los primeros nombres que surgen en este ámbito cultural son Pepita Avellaneda (Josefa Calatti), Linda Thelma, Dorita Miramar, Paquita Escribano y Lola Candales, quienes inicialmente se lanzaron a la fama cantando tango en café-

obras, *Canillita*, y al año siguiente *M'hijo el doctor* en la sala porteña La Comedia; dos años después, en el mismo escenario, debuta Gregorio de Laferrere con la obra *Jettatore!* (1905).

²¹ Es importante destacar asimismo la confluencia del campo cultural del circo en relación a las producciones del teatro popular. Por esos años los Podestá de tradición circense continuaban la línea del “drama gauchesco” iniciado con *Juan Moreira* (1886), pero la subordinación de la calidad artística en favor de lo comercial no los mantienen por mucho tiempo más, aunque al estrenar *Calandria* (1896), una comedia de costumbres, demostraron gran experiencia interpretativa sobre el picadero.

²² Los saineteros explotaron y retocaron su leyenda, como también ocurrió con una de las figuras icónicas más importantes en relación al campo de las convenciones y rupturas del género sexual, como es el caso de la figura de la “percanta” en sus distintas variantes. Por lo común era una muchachita simple, de vida sencilla, ilusionada y romántica, que existió, desde luego, por las orillas ciudadanas. Atrapada entre la realidad y sus sueños, encarnó entre otras a la “costurerita que dio el mal paso” y a la famosa milonguita que frecuentaba los espacios de los bajos fondos. (Sirven 53) El “guapo” era “un personaje natural del alborotado suburbio porteño de principios del siglo, “malevo” que rendía cuentas a punta de un facón”. Por medio de inolvidables zarzuelistas criollos usaron las estructuras del género chico hispano para adaptarlas a los nuevos tiempos y hacerlas más locales, hasta que se integraron en un lenguaje local y popular totalmente reconocible” (Sirvén 50).

concerts y teatros picarescos, antes de hacer su traslado al teatro popular con sus interpretaciones de la “milonguita” y otras caracterizaciones de género que surgían como gran aglutinador de consensos de identidad social, incluidos los que asignaban o modificaban los modelos de género sexual (Dos Santos 13).

Pero la generación de estas agentes culturales de tango, una generación de mujeres con identidad pública y autosuficiencia profesional y económica era vista como transgresora de la normalización social. Como explica Pellarolo, las mujeres que actuaban en la esfera pública eran generalmente percibidas como "mujeres públicas" ya que el trabajo femenino fuera del hogar, muy especialmente en aquellos espacios como el cafetín, bares, el cabaret, academias de baile, teatros, etc., estaban asociados a imaginarios de inmoralidad y transgresión femenina (Pellarolo 2008:421). En continuidad de los imaginarios condenatorios padecidos por trabajadoras culturales como Trinidad Guevara en el siglo XIX, estas mujeres de tango difícilmente se despojarían de los imaginarios misóginos que vigilaban la circulación y movilidad social femenina. Un ejemplo de la fuerte tensión entre la movilidad femenina y las restricciones patriarcales de la época es el performance artístico de las cancionistas, las que aunque con ironía y ambigüedad no pueden evitar reproducir en el escenario la voz de la crítica masculina condenando la perdición social de las milonguitas como consecuencia de su independencia y promiscua sexualidad.

Uno de los casos más representativos es el tango “Milonguita (Esthercita)” escrito en 1920 con letra de Samuel Linning y música de Enrique Pedro Delfino, estrenado en el mismo año en el Teatro Opera por una de las actrices más reconocidas de la compañía Luis Vittone y Segundo Pomar, María Esther Podestá de Pomar (1896-1983). Samuel Linning había denominado por primera vez *Milonguita* (1920) a la muchacha de barrio que llega al centro y

más precisamente, al cabaret. Dedicada a la cancionista misma que interpreta “Esthercita”, la letra de este tango vocaliza la reflexión crítica/condenatoria respecto a la emancipada actitud y sexualidad de la “milonguita”. En boca de Ester Podestá, ‘Esthercita’ debió haber sido una perplejizante alocución bivocalizada, ambigua y un anclaje identitario de interregno: la cancionista cantaba su propia condena por medio de contar/cantar historias de perdición pensadas por el emisor misógino.

Como milonguita ha logrado por medio de su trabajo en el cabaret, el ascenso social que siempre anhelaba--“Estercita, *hoy* te llaman Milonguita, flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret... Cuando sales por la madrugada, Milonguita, de aquel cabaret, toda tu alma temblando de frío dices: ¡Ay, si pudiera querer!” (*Letras de tango I*, 29) —, pero la inexorable condena moral que implica su cambio de identidad—“*hoy* te llaman Milonguita”—el salto desde un pasado nostálgicamente puro, el de “la pebeta más linda”, al sórdido mundo nocturno del tango, “flor de lujo y cabaret”, es el resultado de su propia traición al origen humilde y pobre de su pasado inocente. Este pasado de miseria aparece en el poema, sin embargo, fuertemente mitificado por medio de imaginarios “ingenuos” que del todo desproblematizan la experiencia empírica de la pobreza: “...la pollera cortona y las trenzas, y en las trenzas un beso de sol... *hoy* darías toda tu alma por vestirme de percal” (*Letras de tango I*, 29). Se juzga y se condena, en cambio, la transición de una identidad que en el poema aparece dissociada a cualquier tipo de conflicto social.

¿Cuáles son los pasos que definen la inexorable transición de la “pebeta más linda” a la “milonguita”? ¿Qué ocurre tras aquella trayectoria de la milonguita que inexorablemente termina en la perdición nocturna del cabaret? A pesar de estas limitaciones impuestas a la construcción de esta identidad femenina, el poema deja entrever un momento de agencialidad definida por la

susplicacia de la “pebeta” que de pronto decide abandonar su “ingenuidad”: “Y en aquellas noches de verano, ¿qué soñaba tu almita, *mujer*, al oír en la esquina algún tango chamayarte bajito de amor?” (*Letras de tango I*, 29). El territorio del “sueño” y la imaginación es espacio íntimo y exclusivo de la “pebeta” donde empieza a forjar sus sueños de “mujer” libre de restricciones y controles normativos de su sociedad. Pero la asociación de las cancionistas con los imaginarios de la mítica cultura de burdeles del fin de siglo argentino, donde se registra el nacimiento del tango, desencadenan inevitablemente la sospecha y la misógina condena respecto a la reputación moral *negativa* de la vida privada de las mujeres artistas; un imaginario condenatorio que recuerda, desde sus inicios, a la trágica figura de Trinidad Guevara, víctima solitaria de una condena social que la fuerza a abandonar el reclamo de derechos asociados al derecho natural. La soledad aparece como el destino inexorable de estos desvíos identitarios, como reza el/la alocutor/a tanguera que va construyendo la naturalización de estas historia: “¡Ay, que sola, Estercita, te sientes! Si lloras... ¡dicen que es el champan! ” (*Letras de tango I*, 29)

El auge del género chico criollo empieza a decaer hacia finales de 1920 y su causa sería, según Blas Gallo, el “desplazamiento de grandes sectores de la población hacia el cinematógrafo y los espectáculos deportivos, de menor costo y con locales accesibles en cada barrio” (Gallo 300), y el vigoroso ascenso de la radiofonía que en 1920, exactamente el 27 de agosto, realiza su primera transmisión desde la terraza del Teatro Coliseo de la Ciudad de Buenos Aires.²³ Con la Industrialización tecnológica del espectáculo popular se abre en este ámbito una nueva etapa de protagonismo femenino, ya que las figuras femeninas que alcanzaran fama como *cancionistas* en los escenarios de la música y el teatro popular, hacen su transición al espectáculo

²³ Proyecto encabezado por Enrique Telémaco Susini y sus tres colaboradores: César Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica, luego llamados “Los locos de la Azotea”. Las transmisiones se realizaron bajo la identificación “Sociedad Radio Argentina”, convertida posteriormente en “LOR Radio Argentina”. Se dio inicio a la primera transmisión con la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, interpretada por la Soprano argentina Sara César.

cinematográfico y radiofónico,²⁴ gracias a una copiosa transferencia de códigos e inventarios culturales que se lleva a cabo entre el tango, el sainete y el cine (Dos Santos 1972: 33).

Siguen vigentes en los años inaugurales de la época del cine sonoro los mismos códigos y temáticas culturales que identificaban al teatro popular y al tango como, por ejemplo, las arquetípicas narrativas de la “milonguita” y sus espacios; el conventillo, el cabaret, el centro y el barrio. Entre sus obras más representativas se cuentan: *¡Tango!* (1933), *Noches de Buenos Aires* (1935), *El alma del bandoneón* (1935), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), *Así es el tango* (1937), *La fuga* (1937), *La canción de los barrios* (1941), entre otras. Me parece importante destacar que esta exploración y explotación cinematográfica de los rasgos característicos de la cultura popular de tango dan inicio a un primer ciclo de cine sonoro argentino conocido como el ciclo del cine-tango, caracterizado primordialmente por su afán de distinguir y superar, por medio de estas identidades localistas, la gigantesca competencia extranjera dominada principalmente por el cine de Hollywood instalado en el mercado local desde la década del '30 (Maranghello 551). La industria nacional del cine sonoro inicia su proceso de autonomía y consolidación definitiva con la incorporación de la tecnología del sonido óptico sin discos a las primeras producciones locales, *¡Tango!* (1933) y *Los tres berretines* (1933), que se realizan en los nuevos estudios de cine Argentina Sono Film y Lumitón, respectivamente (Manetti 167).²⁵

La continuidad estética del tango en el cine argentino de la década del '30 señala la existencia de un proceso cultural fluido e híbrido que dan pasajes a préstamos y transferencias entre múltiples espacios. Un ejemplo que ilustra con claridad esta transferencia son los

²⁴ El estatus de estrellas o “divas” queda ampliamente registrado en portadas de revistas populares como *Mundo Argentino*, *Radiolandia*, *Sintonía*, *Mundo Gráfico*, *Antena*, *Caras y Caretas*.

²⁵ Ambas empresas conciben un plan industrial para las producciones locales, la primera dirigida por Ángel Mentasti y la segunda, por César Guerrico, Enrique Telémaco Susini y Luis Romero Carranza.

numerosos saineteros que se desempeñaron paralelamente como letristas de tango, dramaturgos del género chico y directores de cine.²⁶ Uno de los casos más paradigmáticos es el de Manuel Romero (1891-1954), quien además de ser un destacado director de la “época de oro del cine argentino” (1930-1950) del cine argentino, trabajó como letrista de tango y autor de sainete. Según registro de Argentores, este prolífico y multifacético autor llevó a escena, entre 1920 y 1933, más de 34 obras, de las cuales nueve figuran como sainetes, doce en calidad de "piezas" y el resto, monólogos, sketches y revistas (Gallo 281).²⁷ Con lo cual, no nos sorprende que en los primeros años de la era sonora se produjeran numerosas adaptaciones del sainete al cine--*Las locas del conventillo*, *Los tres berretines*, *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *El conventillo de la paloma*, etc. — y que intérpretes antes cotizadas por el género chico fueran reclutadas, esta vez, por la euforia popular cinematográfica (Blas Gallo 295).

Esta transferencia cultural ocurre igualmente con actores y cancionistas, quienes incorporados a la industrialización del cine, lograron desdibujar la frontera de una y otra profesión. Este nuevo fenómeno cultural incorporó en sus filas a una destacada generación de mujeres artistas, quienes como Azucena Maizani, Tita Merello, Libertad Lamarque, Sofía Bergero Bozán, Niní Marshall, Paulina Singerman, María Eva Duarte, entre otras, consiguen abrir camino en el campo del espectáculo popular del ‘30 y convertirse en “estrellas” de una

²⁶ Por ejemplo, el conocido dramaturgo popular Alberto Vaccarezza había compuesto también numerosas letras de tango como "La copa del olvido", "Padre nuestro", "Talán-Talán", al igual que el dramaturgo y guionista de cine José González Castillo en el tango "El organito de la tarde" y "¿Qué has hecho de mi cariño?". También está el poeta Pascual Contursi con "Pobre mi madre querida" y "Mi noche triste"; y el director de cine y dramaturgo, Manuel Romero, con "Nubes de humo", "El patotero", "El taita del arrabal". Asimismo, muchos cancionistas hicieron el salto al escenario y no pocos intérpretes tuvieron que transformarse en cancionistas: por el ejemplo, el actor Ignacio Corsini tuvo que cantar "Patotero sentimental" en el *El bailarín del cabaret* (1922), tal como ocurre con J. Cicarelli con el tango "La coca del olvido" en *Cuando un pobre se divierte* (también en un cabaret). (Gallo 278-279)

²⁷ El autor explotó preferentemente motivos de actualidad turísticos, tanguísticos con escena de cabarets y tangos cantados: *El gran premio nacional*, *Patotero, rey del bailongo*, *El ganador de la copa de oro*, *El bailarín de cabaret*, *El rey del cabaret*. Tuvieron su hora de popularidad *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Te acordás hermano qué tiempos aquellos*. (1926 y 1932, respectivamente, ambas en el Teatro Buenos Aires, la primera en colaboración con Mario Bernardi). (Gallo 281)

importante audiencia femenina, gracias a numerosas obras centradas en temáticas y personajes femeninos, prolíficamente desarrollados por directores de cine como Manuel Romero, Mario Soffici, José Agustín Ferreyra y Luis César Amadori, entre otros.²⁸ En “Queering Tango: Glitches in the Hetero-National Matrix of a Liminal Cultural Production” (2008), Silvia Pellarolo sostiene que estas agentes culturales, “Attracted to and by the commercialization of the cultural industry spawned by tango...created an affective identification with their female audiences which made a strong mark in the construction of a modern model of femininity in Argentina” (Pellarolo 410). Al mismo tiempo, la industria del sainete, la radio y el cinematógrafo aprovecharía estos talentos femeninos, quienes, junto con la búsqueda de alternativas laborales, contestarían los modelos “outdated gender roles at the onset of capitalism” (Pellarolo 2008: 410). La promulgación de una performatividad femenina moderna puesta en escena por estas cancionistas, explica Pellarolo, “eventually became a viable alternative for working-class women, who felt a strong affective identification with their idolized divas” (2008: 423).

El gradual fortalecimiento de estos imaginarios colectivos en el ámbito del espectáculo popular contribuiría al reforzamiento de una agencia femenina que progresa en la década del ‘40 hacia una identidad política femenina conformada bajo la figura de Eva Perón: “The interaction of these women tango singers and their female audiences served as a rehearsal for working-class women’s public (and political) empowerment, which eventually developed into a powerful social and political force in the late 1940s with Eva Perón” (Pellarolo, 410). Pero a diferencia de los modelos de activismo político de las feministas de los años ‘30 y ‘40, quienes habían construido

²⁸ Algunos de sus films son: *Cita en la frontera* (Mario Soffici, 1940), *Caminito de Gloria* (Luis César Amadori, 1939), *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938), *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937), *Ayúdame a vivir* (José Agustín Ferreyra, 1936), *El alma de bandoneón* (Mario Soffici, 1935), *La mentirosa* (Luis César Amadori, 1942), *Orquesta de señoritas* (Luis César Amadori, 1941), *Yo quiero ser bataclana* (Manuel Romero, 1941), *Luna de miel en Río* (Manuel Romero, 1940), *Hay que educar a Niní* (Luis César Amadori, 1940), *Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero, 1939), *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), etc.

su identidad a partir de los modelos institucionalizados del feminismo europeo, la identidad política de Eva Perón asimilaría un modelo de interpelación popular que surge en estas décadas pre-peronistas con la agencia cultural de mujeres profesionales en el ámbito de la industria del espectáculo popular, como se analizará en los capítulos siguientes sobre los imaginarios de género en el cine y teatro popular de los años '30. Sin embargo, lo que quisiera destacar aquí es que el lugar simbólico de la trayectoria de Eva Perón articula una genealogía que comienza con la *genealogía cultural* de “la milonguita”, de artistas, actrices y cancionistas cuya identidad pública resulta de aquella intersección entre el espacio de la transgresión (Trinidad Guevara) y el de la represión a su emancipación cultural (Matías Sánchez Sorondo).

Según la interpretación de Joaquín Calvagno, la condena social a la agencialidad femenina alrededor del cine sonoro de la década del '30 genera fuertes reacciones, como las de Manuel F. Fernández, redactor, cronista y crítico cinematográfico, quien criticaba desde las páginas de *CGT* la labor de las mujeres artistas; según Fernández, promovían “la cultura que se prostituye noche a noche en las salas infectas de los cabarets y las ‘boites’ de moda, a los pies de las bailarinas famosas...la que irradia de los grandes filmes de Hollywood con la aparatosidad de estrellas...ascendidas a la cumbre del arte no por lo que valen sino por lo que han sabido dar a tiempo a los tiburones del cine” (*CGT* 31 ene. 1936: 1).

El comentario de Fernández, da cuenta de una actitud misógina que mancomunaría a la élite conservadora con una publicación de la clase obrera, la *CGT* (Confederación General del Trabajo), organismo principal que luego base política del peronismo. El comentario hace transparente sobre todo, la gran *visibilidad* lograda por las mujeres profesionales del entretenimiento popular, cuyo protagonismo aparece así asociado a la prostitución femenina en cuanto a la mercantilización/prostitución de la cultura (Calvagno 52). De este modo, las

imágenes identitarias de la mujer artista asociadas a la práctica y promiscuidad prostibularia aparecen siempre fuertemente contrapuestas a los espacios de la domesticidad femenina (Calvagno 51). Según la historiadora Donna Guy, los discursos misóginos de alegoría prostibularia de esta época “allowed Argentine popular culture to explore social anxieties mediated through portrayals of unacceptable people and dysfunctional families” (1991:142), un fenómeno que daría cuenta de que “their [masculine] real fear was linked to the belief that women were stronger than men” (Guy 1991:142), y los hombres escribían sobre prostitutas y mujeres “who freed themselves by taking responsibility of their lives and actions. Independence strengthened women's resolve at the same time as their men became less assertive” (Guy 1991:142). Dentro de la presión ideológica de los imaginarios condenatorios, las agentes culturales del entretenimiento popular debieron buscar y negociar su entrada a la esfera pública, con tácticas y estrategias que permitiesen legitimar su presencia en un territorio de predominio masculino. El espacio del tango, en particular, que había hecho su traslado a la industria del cine sonoro en los inicios de la década del '30, todavía era un territorio fuertemente demarcado por divisiones de género (Posadas *et al* 84).

Sin embargo, pienso que esta situación de apariencia desfavorable para las actrices cancionistas, se prestó, por otro lado, como fuerte aliciente para el gran desarrollo de creatividad y performatividad femenina que eventualmente habría favorecido la redefinición de los paradigmas de género, como veremos más adelante con el análisis del performance de las cancionistas. El inicial imperativo de sobrevivir tanto a la competencia extranjera de Hollywood como a la acechante “vigilancia” de los imaginarios sociales, se transformaría, eventualmente, en tácticas o “ingeniosidades del débil” que las cancionistas aprovecharían a su favor, inscribiendo en ella su propia agencia cultural: algunas de estas tácticas hacen referencias al ocultamiento de

su verdadera identidad con la utilización de apodos como “La Zorzalito” o “La Paisanito”, de deliberadas connotaciones masculinas para evitar así exhibir los apellidos familiares y eludir los prejuicios en contra de esas profesiones femeninas (Garganitini 24).

Otro mecanismo que es necesario destacar como notable como procedimiento de ocultar o confundir las fronteras identitaria de género fue el “travestismo” (“cross-dressing”), modalidad que ya desde comienzos del siglo XX fuera practicada por reconocidas cancionistas como Pepita Avellaneda, Linda Thelma y Azucena Maizani. Aparecían en los escenarios vestidas de gauchos y compadritos,²⁹ con pañuelo al cuello y acompañándose ellas mismas con guitarra (Sosa 3). Para analizar estas tácticas femeninas que comentan sobre el incómodo y ambivalente espacio de la mujer artista en el ámbito del espectáculo, mi objetivo será analizar, en primer lugar, la manera en la que la modernidad cultural del cine industrial del '30 incorpora estos actos performativos en la cultura popular del tango. Para este análisis me basaré en la actuación de Azucena Maizani, Tita Merello y Libertad Lamarque en *¡Tango!* (1933), primer film argentino con tecnología de sonido óptico, dirigido por el director Luis Moglia Barth y producido por Argentina Sono Film.

Luego, examinaremos y contrastaremos los imaginarios de género que produce el discurso del teatro popular de la época, tomando como ejemplo el sainete *El conventillo de la Paloma* (1929) del aclamado dramaturgo popular, Alberto Vaccarezza. El marco teórico que contribuirá a la interpretación de las construcciones identitarias de género de las agentes culturales del cine y el teatro popular estará basado en las teorías de género y performance

²⁹ “Compadrito” es diminutivo de compadre, término que se empleó en Buenos Aires para designar a un tipo semiurbano procedente de las pampas, como lo explica Luis Soler Cañas: “No es el gaucho de la pampa, libre y suelto, ni el paisano de las estancias, dedicado específicamente a los menesteres rurales. Es un gaucho que entra en contacto, por razón de su mismo oficio, con la civilización urbana. Es arreador de tropas de ganado, conductor de carretas que van y vienen del Puerto al Interior y del Interior al Puerto, carnicero, resero, ‘gaucho de poblado’ —si así puede decirse—, que en la ciudad se ocupa de ciertas y determinadas tareas” (Soler Cañas 50).

postuladas por Judith Butler y Diana Taylor. Sus lecturas de la performatividad femenina ayudarán a resaltar cómo las cancionistas, más allá de la pasiva aceptación de las prácticas imperantes, supieron articular, negociar, crear y renovar nuevos espacios de agencia femenina que solidificarían una identidad política femenina en la esfera pública del '30 y '40.

III. Análisis literario

1. **“La costurerita que dio aquel mal paso”: la narrativa de la milonguita en *¡Tango!***

Tita Merello, Azucena Maizani, Libertad Lamarque

La modernidad cultural del cine industrial argentino de los años '30 introducida mediante la masiva integración de la cultura popular (tango y sainete) como espacio de reconocimiento y representación cultural de los sectores populares siempre provocó reacciones encontradas: por un lado, la política cultural de las clases dirigentes representada por Matías Sánchez Sorondo y Carlos Alberto Pessano advertía sobre el impacto del nuevo fenómeno cultural como inminente amenaza para la “imagen nacional” que pretendía impulsar la élite criolla. Por otro, una audiencia popular en busca de representatividad alternativa en el marco de una fuerte marginalización política, devoraba con avidez las nuevas propuestas estéticas abiertas por el cine industrial del '30. Uno de sus ejemplos más representativos es el estreno de *¡Tango!* en el Real Cine de calle Esmeralda 425, el jueves 27 de abril de 1933. Según Andrés Bossio, el éxito de *¡Tango!* “fue impresionante y trajo como consecuencia una actividad febril de empresarios, directores, interpretes, músicos, fotógrafos, escenógrafos, etc.” (26). Además del éxito de boletería, el film de 1933 asentó las primeras bases estéticas para la modalidad del “cine-tango” de intenso desarrollo en la primera mitad de la década del '30: el cine-tango traslada a la pantalla todos los elementos distintivos y el comprobado éxito del tango argentino para la reformulación

de una nueva estética local y original, que consistió en una “cabalgata musical” o “sucesión de cuadros musicales” de tango unidos por un argumento sencillo pero pionero en su género, en tanto que recuperó “the best of popular theatre conventions” mediante la transferencia de las viejas narrativas melodramáticas que habían confirmado su éxito en los sainetes de cabaret (Pellarolo 2008: 426). Asimismo, según el crítico de cine argentino Claudio España, el film de Luis Moglia Barth fue capaz de “reelaborar aspectos míticos de la vida porteña” (29) sobre la plataforma de la música popular con el hábil reclutamiento de las figuras más populares del teatro, la radio y el disco que anticipan “el futuro inmediato de la pantalla argentina más exitosa: Pepe Arias, Luis Sandrini, Libertad Lamarque Tita Merello, Azucena Maizani, Mercedes Simone, Alicia Vignoli, Alberto Gómez” (30).

Estas “estrellas” del cine nacional imprimen desde los inicios de la era sonora las pautas que van a regir sobre sus carreras profesionales, y muchos como Luis Sandrini (1905-1980) construyen mediante su performance en este film fundacional el rasgo determinante de un personaje propio y particular.³⁰ Asimismo, la industrialización del cine argentino del ‘30 va construyendo un espacio clave de agencia cultural femenina donde destacadas artistas hacen el debut cinematográfico en este primer largometraje sonoro, colaborando con la creación de arquetipos femeninos que circulaban en los imaginarios sociales canalizados por el tango y el sainete, y pavimentando gradualmente el camino hacia una nueva modernidad cultural de agencia femenina. En esta sección propongo analizar esta colaboración femenina en la

³⁰ Según Abel Posadas *et al*, en *Tango!* aparecen ya “tres futuras estrellas: Pepe Arias, Luis Sandrini y Libertad Lamarque. Sandrini interviene también en *Los tres berretines* del director Enrique Telémaco Susini, realizado por Lumitón en 1933. Ambas películas, para Luis Sandrini, asientan una base en la creación de un personaje de rasgos particulares que se conoce con el nombre de Berretín: un tipo que se distingue por “su orfandad, su analfabetismo, su tartamudeo, y su candidez, al menos a partir de su película consagratoria. Junto a las características propias de su rasgo, el narratorio se sintió ganado por su diaphanidad y su honradez solidaria... Podría sugerirse que posee algunas características de Chaplin... su personaje se inserta en los sectores bajos... y su imagen es la del cómico itinerante” (*Cine argentino sonoro II*: 83-84).

construcción de paradigmas de género en el contexto específico del film *¡Tango!* del director Luis Moglia Barth.

Me interesa indagar en concreto la interpretación de los imaginarios femeninos circunscritos a una conflictiva época transicional como lo es la década infame del '30 en la Argentina, a la vez que propongo examinar la compleja coexistencia y negociación de las agentes culturales con los discursos patriarcales de la época en cuestión: ¿Cuáles son los imaginarios de género inscritos en el film *¡Tango!*? ¿Cómo se textualizan y se construyen los roles y las expectativas sociales de la mujer en los albores de la modernidad cultural inaugurada por la industria del cine? En segundo lugar, quiero indagar en el contexto individual de performance de las artistas mujeres, la construcción de un espacio identitario de agencia femenina. A la luz de las teorías de género y performance de Judith Butler y Diana Taylor, respectivamente, en esta sección intento desarrollar una lectura del performance corporal, una “semiótica del cuerpo” que en términos de Beatriz Sarlo, “participa de una semiótica social necesaria para la manifestación del imaginario colectivo” en la medida que proporciona una “imagen social, trabajada desde la estética y la ideología” (122).

En base a este concepto, me interesa indagar en el performance femenino aquel espacio de tensión entre la ideología patriarcal del Orden Conservador del '30 y una “ideología” de resistencia que se *actualiza* en el acto performativo mismo de las agentes culturales. Siguiendo a Judith Butler, el acto performativo (“*performative act*”) es un espacio de agencialidad. Su noción de género como construcción de “actos performativos” implica, a la vez, una potencialidad de agencia cultural: "One is not simply a body, but, in some very key sense, one *does* one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well" (“Performative” 272). El acto performativo,

requeriría así de “individual actors in order to be *actualized* and reproduced as reality once again” (“Performative” 272). Propongo analizar entonces cómo los “actores individuales” del espectáculo como Tita Merello, Libertad Lamarque y Azucena Maizani *actualizan* y negocian por medio de sus actos performativos los paradigmas identitarios de género femenino en el marco de los discursos patriarcales de la década del ’30.

1.1 Tita Merello y la construcción cultural de la milonguita

En primer lugar, una primera lectura del film *¡Tango!* nos enfrenta a una serie de convencionalismos asociados al género del tango y el sainete: el film integra todos los componentes de género, clase y espacio que identifican el paradigma femenino de la milonguita. En el film, Tita Merello encarna el rol de una milonguita llamada “Tita”. Recordemos que la narrativa del tango había extraído su matriz de la poesía popular de Evaristo Carriego (1883-1912), autor homenajeado/criticado por el escritor argentino Jorge Luis Borges en su *Evaristo Carriego* (1955), donde se planteaba una ambigua postura respecto al mundo del arrabal.³¹ En el poema de Carriego aparece por primera vez la frase la “costurerita que dio aquel mal paso” (1913) para aludir a una pobre muchacha que, tras abandonar la miseria irredimible de su hogar pobre, el barrio obrero y su novio de la clase trabajadora sale en busca de una ascensión

³¹ Jorge Luis Borges produce hacia 1930 un trabajo inédito con la biografía del poeta popular Evaristo Carriego. Borges había compartido desde la infancia parte importante de su vida con Evaristo Carriego y era, además, muy cercano a todos los miembros de su familia. Y aunque no hayan coincidido ambos en su ejercicio estético, Borges no escatimó elogios hacia las descripciones realistas que caracterizaban las composiciones del “El alma del suburbio”. Señala Borges: “Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses... ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío?...A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo” (10). Pero por otro lado, el escritor de *Ficciones* (1944) lamentaba de las composiciones del poeta popular “el contratiempo orgánico-sentimental (67)” que identificaba, por entonces, a las convenciones estéticas del tango. Comentaba el autor, entonces, respecto del sentimentalismo o la “queja” del varón que plegarían las composiciones populares de Carriego: “Sigue *la queja*, que es una premonición fastidiosa de no sé cuantas letras fastidiosas de tango, una biografía del esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos...la sigue *La guitarra*, descaminada enumeración de imágenes bobas, indigna del autor...” (64).

económica deslumbrada por las luces del centro de la ciudad: “La costurerita que dio aquel mal paso... y lo peor de todo, sin necesidad... con el sinvergüenza que no la hizo caso después... ¡Qué cara tenía la costurerita... que dejó la casa para no volver!” (Carriego 93) Como la costurerita de Carriego que sigue enceguecida a su “protector”, en el film de 1933, Merello encarna a una “milonguita” que abandona barrio y novio “Alberto” (Alberto Gómez) para irse a vivir con “Malandra” (Juan Sarcione), un “guapo que vende puñaladas por kilos” en el centro de Buenos Aires. Movida por el deseo de triunfar en el submundo del tango, Tita se apoya en la protección de Malandra, pero su antiguo novio Alberto decide recuperarla y “liberarla” de los yugos del malevo. En el enfrentamiento y duelo, Alberto hiere a Malandra con una puñalada, y tras el crimen cometido Tita regresa al barrio a esperar el retorno de su antiguo novio. Pero éste, sin sospechar del regreso de Tita y tras ser engatusado por Bonito (Pepe Arias), manager y dueño de una academia de baile, emprende un viaje a París para probar suerte como cantor de tango.

En el típico marco de la expectativa melodramática de la audiencia acerca de la *no correspondencia amorosa* y el *irreversible desencuentro de los amantes*, en el barco conoce a Elena (Libertad Lamarque), una mujer aristocrática que se enamora del cantor. Sin embargo, de regreso a Buenos Aires en “la noche de su compromiso con el cantor” (*¡Tango!*), Berretín (Luis Sandrini), el antiguo amigo de barrio de Alberto, trae noticias de Tita, y Alberto finalmente decide volver al barrio para reunirse con su antiguo amor.

Hasta aquí una sucinta descripción de la trama del género que reúne los rasgos más convencionales: la milonguita, el guapo, el conventillo, el barrio, el centro, la confrontación de clase y género. Ahora analizaremos la actuación individual de las agentes culturales del film. El film se inicia con una interpretación de Azucena Maizani del tango “La canción de Buenos Aires”. Compuesta en 1932 por Manuel Romero, se trata de una oda nostálgica y evocativa a la

música popular del tango—“Canción maleva, canción de Buenos Aires,/hay algo en tus entrañas que vive y que perdura/Este es el tango, canción de Buenos Aires,/nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo” (*Letras de tango I*, 126)—que aparece en la secuencia cero como performance exclusivo de Maizani mientras aparecen los créditos.

Esta música empática³² introduce al espectador al motivo principal del film--el tango—y funciona, paralelamente, como introducción a todas las convenciones identitarias del género del tango: una lectura semiótica de los elementos que construyen el performance corporal de Azucena Maizani podría ofrecer evidencias útiles respecto a ello (Ver F.1): el plano medio cercano de la cancionista, enfocada de perfil, sentada y sin ningún tipo de movimiento corporal mientras interpreta la canción, sugiere una imagen de feminidad pasiva y sumisa que se aleja de cualquier intento subversivo respecto del discurso patriarcal del ‘30.

La convocatoria a estos imaginarios es reforzada, además, por la indumentaria de la cancionista: un vestido de delicados estampados florales que realza su feminidad, combina con un peinado cuidadosamente arreglado estrenando sus delicados rulos. Hacia al final de la canción se introduce el primer cartel diegético³³ con la descripción del “arrabal” como introducción a la primera escena que, como veremos, funciona como marcador identitario del espacio y la clase social de la milonguita, Tita. El cartel reza: “callejas que se cruzan en un corte aprendido del paso de un malevo, rincón porteño donde el tango reina y es en el silencio de la noche, himno y caricia, llanto y oración”. Un espacio identitario que apela al reconocimiento de elementos ya señalados: malevo, tango, noche y melodrama, los que anticipan a la audiencia la ecología de historia de Tita al lado de Malandra.

³² Música empática: Se denomina así a la música extradiegética o de foso que acompaña el clima de la historia. (*Cine Sonoro Argentino I*: 96)

³³ Carteles diegéticos: se trata de aquellos textos que el narratorio lee y que guardan relación con la historia. Por lo general nos ubican en tiempo y espacio o bien establecen un nexo con algún elemento del universo diegético. (*Cine Sonoro Argentino II*: 79)

El cartel sirve de introducción a la primera escena en el espacio del *conventillo*, un espacio humilde y marginal donde Tita convive con Malandra. Este espacio aparece, además, asociado al delito y la ilegalidad de la transacción clandestina del comercio sexual facilitada por la intersección social: los hombres de la clase acomodada, los “cajetillas”, frecuentan estos espacios arrabaleros en busca de diversión popular. La primera escena, por ejemplo, comienza con la aparición de los “cajetillas” en el conventillo de Malandra, quienes acuden a ese lugar marginal para formar parte de un “bailongo” en el patio del conventillo en la noche (Ver F. 2). Resulta curioso que en este espacio de intersección social, la clase dominante sea la que personalmente acuda—o “descienda”—a la ciudad del trabajo aunque, según el conocido investigador de la ecología del tango, José Gobello, esta *inversión* de las jerarquías sociales es explicable por el hecho de que los *bailongos* eran bailes públicos organizados en los sectores populares con fines de lucro, pero eran de preocupación policial por su carácter clandestino y porque en ellos se “ejercía o se favorecía la prostitución ilegal” (45).

Según Gobello, los orígenes del tango aparecen vinculados aquí a los bailes públicos y a la prostitución, que era ejercida o favorecida en estos lugares de diversión y de baile. (*Crónica general del tango* 45) A diferencia de establecimientos cerrados como el cabaret, el cafetín o las academias de baile, el patio del conventillo, en cambio, corresponde a un espacio abierto pero fronterizo y marginal: situado entre la calle y la domesticidad/privacidad del espacio interior, en el film este espacio interseccionado de sexualidad prohibida y clandestina será el primer escenario asignado a la milonguita Tita, y a su primer performance artístico: Tita, a pedido de Malandra, procederá a interpretar un “gotan” (“tango” en vesre) titulado “Yo soy así pa’l amor” (1933).

Con letra de Luis Rubinstein y música de Lalo Etchegoncelay y Juan Antonio Collazom, este tango vocaliza la añoranza y el deseo de una mujer respecto al ideal de su hombre: “Yo soy

así pa'l amor qué vachaché...yo quiero un galán bien reo /de esos que saben querer...que no me ande con caramelitos o me recite versitos...yo quiero un hombre y no un muñeco de vidriera”.

La particularidad de este tango reside en que esta vez no se trata de asignar a una cancionista la vocalización de un discurso masculino, interpelando a los designios de un hombre respecto de su “mujer” ideal-- como solía ocurrir generalmente con las cancionistas que interpretaban composiciones masculinas. Esta vez se trata de un personaje femenino—Tita—exteriorizando desde el lugar de enunciación femenina el discurso de su propio deseo. Este tango comienza a inscribir una nueva agencialidad femenina respecto de su identidad y de su capacidad de decisión y voluntad—“*Yo soy así pa'l amor...yo quiero un galán...*” (“Yo soy así...”)—pues ella sabe exactamente qué y cómo es lo que quiere al momento de amar y rechazar los dictámenes impuestos por la sociedad: “qué vachaché (qué vas a hacer)...de esos que saben querer...que no me ande con caramelitos...” (“Yo soy así...”).

Asimismo, pienso que en este tango se da una ambigua inversión/mantenimiento de roles de género: por un lado, el hombre encarnando al sexo “débil” o a la masculinidad debilitada—“un muñeco de vidriera”—en contraste con el objeto del deseo femenino, un “galán bien reo”. Mientras al mismo tiempo, el modelo de la identidad masculina deseado por Tita confirma los estereotipos predominantes de género. Dando otra vuelta a una voluta, en mi opinión, la masculinidad ejemplar con la que perfila a *su* varón desmitifica las ficciones sentimentales de las *novelas semanales* de las primeras décadas del siglo XX, a las que Beatriz Sarlo cataloga como “novelas de felicidad”. Ficciones que “modelan conductas, aprueban prácticas, legitiman sentimiento...y regulan los nexos entre felicidad individual y armonía social” (108).

Asumiendo una agencia en el acto de evaluar un ideal propio, la canción de Tita contradice la fuerte tendencia de las *novelas de felicidad*, donde la redención femenina

necesariamente pasa por un hombre adinerado que garantiza un desenlace de fácil resolución. El performance de Tita aporta un modelo femenino que revierte y desmitifica la ingenuidad implícita en las heroínas de las narrativas utópica de ensoñación: esta milonguita no se deja “engrupir” o engañar por el origen de los apellidos franceses de los *bacanes* de la aristocracia que busca la sexualidad femenina en cabarets —“Y no me engrupe “Menjou”/ ni “Chevalier”... Se peinan de “negligé” (“Yo soy así...”). Tampoco por los “dulces versitos” de poetas que, en este caso, parecen aludir a su antiguo novio, Alberto, cantor de tango en el film o al repertorio del amor romántico reforzador de la cultura de seducción masculina de los folletines: “...que no me venga con caramelitos/ ni me recite versitos/ de esos que hacen llorar” (“Yo soy así...”).

Pienso, sin embargo, que el momento de mayor potencial subversivo está constituido por las connotaciones sexuales y los explícitos gestos pícaros del lenguaje corporal de Tita, ese doble sentido al recitar en la primera estrofa la frase “Yo quiero un gavión bien reo /d’esos que saben querer, /un “coso” que haga explosión al caminar...” (“Yo soy así...”). Con movimientos de brazos y manos que irónicamente señalan la picardía y el humor de doble sentido encerrado en la palabra “coso” de connotación sexual, Tita delibera y libera un juego corporal con el que se reapropia y, de paso, resignifica los códigos identitarios de origen “canyengue” y arrabalero: en este desafiante acto performativo, Tita asume el lugar de una agente independiente y fuerte frente a espectadores masculinos “debilitados”, entre los que se encuentran Malandra y su antiguo novio Alberto. Esta escena subvierte el carácter marginal de la mujer “arrabal” y orillera por medio de imaginarios de agencialidad femenina (Ver F. 3): un marcado maquillaje de ojos enfatiza la gran expresividad facial y la mirada firme y desafiante de Tita, mientras interpela a Malandra por medio de acercamiento visual y físico, actitud audaz y transgresora considerando que la canción incrimina e interpela por la falta de un hombre que la merezca —y que merezcan la

pena: “Me da mucha *bronca*/ y me pregunto/ cómo hay tantos giles juntos/ en la viña del Señor” le dirá Tita mientras cariñosamente/compasivamente abraza a su pareja y hace que la audiencia evalúe la pobreza y limitación del *repertorio* que tiene a la vista.

Además, pienso que las expresiones de la “bronca” femenina articulada en esta canción es un rasgo atípico que subvierte y desentona a creces las nociones de “docilidad” y sumisión de las normativas de lo femenino: “me *desespera* no ver un taita de mi flor /pero qué vas a hacer,/ paciencia y aguantar /porque si no lo encuentro/yo prefiero *reventar*” (“Yo soy así...”). Afín a la atmósfera de tensión y marginalidad sexual creada en este espacio social, quisiera resaltar que lo que Tita despliega es un performance provocador e interpelante. Lo curioso es ver cómo, pese a su nivel de transgresión, textos corporales y performativos como el que inicia Tita terminan abriendo mella para incorporar el desafuero femenino (bronca, reventar, desesperación, etc.) como parte de los códigos culturales del espectáculo y del bailongo. Tita parece saber muy bien cómo aprovechar esta “autoridad” que le concede su ruptural emplazamiento y performance sobre el escenario: un atuendo sencillo, un vestido sin mangas ceñido al cuerpo, y su pelo moreno, muy oscuro y engominado con partitura al medio de arreglo sencillo, identifican el origen popular de la milonguita, pero al mismo tiempo, esta misma codificación social de espacios informales y marginales, clandestinos, terminan contribuyendo a crear una atmósfera de libertad y autonomía que favorece y *modifica* el performance de un nuevo modelo de milonguita.

La actuación de Tita proyecta un modelo femenino desafiante que va interpelando a los modernos imaginarios de empoderamiento y autonomía femenina, aunque no se debe olvidar que en el film, su performance, una instancia de “ficción” interpretada en el escenario, se enmarca dentro de otro universo diegético, es decir, su espacio cotidiano al lado de Malandra. En este sentido, sin embargo, el espectáculo del bailongo de Tita no deja de ser un discurso interruptor--

aunque sea por un instante, por un instante de contacto con la audiencia-- en fuerte contraste con la narrativa de perdición y caída de los imaginarios sobre la milonguita tanguera y con los discursos misóginos de la Década Infame, retenidos ambos *en escenario* por la autoridad de Malandra. Sin embargo, mientras dura el espectáculo, Tita logra dirigirse a *su* audiencia para externalizar sus anhelos y quejas, denunciando la escasa capacidad de maniobra dejada por la sociabilización femenina por medio de su cáustica crítica a Malandra. Apenas termina el espectáculo, su pareja, metonimia del poder y represión misógina, se encarga de recordarle a Tita --y a la audiencia- la compleja dualidad (espectáculo-cotidianidad) implícita en las artistas femeninas: “Ahora, que nadie se dé cuenta, arrímate para la puerta que nos vamos para la casa” (*¡Tango!*), le exige Malandra, prohibiéndole incluso terminar de beber su trago o tomarse un descanso. De esta manera, la autonomía del acto performativo *en el espacio del espectáculo* es rápidamente desbaratado por su protector, quien, en una confrontación con Alberto, se declara propietario absoluto del cuerpo de la Tita: Malandra prohíbe que otros accedan a “su propiedad” sin su consentimiento, ni con la “mirada”—“te prohíbo hasta que la mires” pues le advierte a Alberto: “Oiga mocillo. Cuando esta mujer *no era de nadie*, permití que le hablara, pero ahora que es mía, que lleva en su cuerpo la marca de mi pasión y conoce el rigor de mi cariño, te prohíbo hasta que la mires, compadrito” (*¡Tango!*). Habría que pensar si este final cierra totalmente la visagra abierta por Tita en la recepción de *su* audiencia.

Hay que destacar, desde luego, que en esta economía del deseo y poder del varón mediatizados en el cuerpo femenino, el regreso de Alberto en busca de la recuperación de Tita, representa, más allá de una alternativa de independencia femenina definitiva, otra forma de dependencia sexual. De acuerdo con Luce Irigaray, en este sistema de transacción patriarcal, la mujer “maintain in her own body the material substratum of the object of desire, but that she

herself never have access to desire” (Irigaray 809). Y es en este anacronismo cultural donde reside, en mi opinión, el carácter tan ambivalente y paradójico del performance de las estrellas del espectáculo popular en la etapa inicial del cine-tango. La transferencia del objeto del deseo masculino denota una estructura cíclica donde precisamente, la reaparición “nostálgica” de un antiguo amor de barrio, Alberto, funciona como mecanismo que articula una circularidad entre el presente y pasado. Alberto, un amor del barrio, de un “pasado puro e inocente”, lamenta el estado actual de Tita: “Me arrepiento, estoy viendo mi pasado. Entonces su vida era transparente y pura como ella (mirando a una fuente). Y ahora, las ha revuelto el destino como las aguas sucias y turbulentas...” (*¡Tango!*). Esta nada velada condena moral se dirige a la mujer que ha abandonado a su hombre de antaño, pero el arrepentimiento de Tita prontamente restituye el orgullo vulnerado y su narcisismo de varón sustituido. Es la mea culpa de Tita lo que debe proceder de modo inexorable, como en el caso del *discurso del delito* al que se refería Josefina Ludmer para conceptualizar al conjunto de narrativas de exclusión y de condenación centradas en la figura del delincuente en la medida en que el discurso del arrepentimiento, según Ludmer, marcaría el posible inicio de su regresión subjetiva y física (145). Confiesa Tita: “Tienes razón, Alberto. Yo me comporté muy mal con vos. Recién ahora comprendo que Malandra es un canalla, que me engañó miserablemente. Me doy cuenta que fui injusta con vos, pero qué querés. Tenía la cabeza llena de pajaritos, vivía soñando, estaba ciega y ahora, qué desgraciada soy Alberto” (*¡Tango!*).

En este sistema de *hegemonías patriarcales*, tanto la caída como la redención del cuerpo femenino parte de un “error” individual, de la culpabilidad de la mujer—“tenía la cabeza llena de pajaritos, vivía soñando, estaba ciega...”—de la incapacidad de la mujer de medir las consecuencias fatales que resultan de una voluntad de agencialidad propia, es decir, su éxodo

hacia el centro y al sórdido mundo nocturno del tango. De allí que “la redención” femenina, en el contexto de la narrativa de la milonguita, no resulte en algo más que una cíclica repetición de sustitución del sistema patriarcal, cuyo eje operativo reside en un valor de cambio que tramita la *posesión y transacción masculina*. Con respecto a este último concepto, la teoría feminista de Luce Irigaray explica que el sistema de *intercambio* que organiza la sociedad patriarcal es esencialmente “homosexual”, concepto que alude a las redes de relaciones masculinas donde la mujer no es más que objeto de transacción ya sea por medio del comercio sexual o la institucionalidad del matrimonio:

All the systems of exchange that organize patriarchal and all the modalities of productive work that are recognized, valued, and rewarded in these societies are men's business. The production of women, signs, and commodities is always referred back to men and they always pass from one man to another, from one group of men to another. (809)

Muchas cancionistas integraron una personalidad artística asociada a su clase y a otras afiliaciones; encorsetadas en el arquetipo de la arrabalera y la milonguita fueron capaces de adoptar una identidad de resistencia para lidiar con las tensiones entre las habilitaciones de la Modernidad social y una normatividad burguesa eminentemente patriarcal. El ambiguo espacio semántico de la milonguita, lugar icónico por medio del cual los imaginarios culturales asociaron a las cancionistas y artistas del espectáculo popular, es el mismo y, a la vez, el único lugar disponible para desarrollar una lucha y trayectoria que abriría camino hacia la politización de los paradigmas de género femenino en la década del '40.

Por ello mismo y buenas razones, me detengo en un caso ejemplar por claramente transicional: el de la actriz Tita Merello. Laura Ana Merello (1904 - 2002), más conocida como Tita Merello. Alcanzó su popularidad hacia 1929 a través de su participación en el sainete *El*

conventillo de la Paloma de Alberto Vacarezza interpretando al personaje de “Doce Pesos” en reemplazo de Libertad Lamarque, y de allí hace el salto al séptimo arte con *¡Tango!*, film dirigido por Luis Moglia Barth en 1933 (Aisemberg, Lusnich y Rodríguez 159). Ya en los '30, Tita Merello sería sin duda el agente cultural más paradigmático de la figura de la milonguita, transportándola luego al cine (Delgado 35). Según los críticos, nadie pudo imitarla ni alcanzar el grado de honestidad con que la Merello interpretaría el modelo de la milonguita, pues, en gran parte, el relato de su vida fue como extensión de la ficción que ella misma interpretó. Tita Merello nació el 11 de octubre de 1904 en el barrio de San Telmo en Buenos Aires. La narrativa de la milonguita y las alocuciones de ésta, tantas veces encarnadas en la ficción, parecen ser un nítido reflejo de la vida de Merello, marcada por la ecología de la pobreza, el dolor y la soledad de una infancia abandonada. Su madre, doña Anna Gianelli (de origen uruguayo) era lavandera y planchadora, mientras que su padre, don Santiago Merello, cochero de profesión, fallece a los cuatro meses de su nacimiento: "Mi infancia fue lo que pudo darme mi madre y ella estuvo siempre muy limitada", "pobre vieja... a veces discutimos, pero con el tiempo le comprendí cada cosa suya" (Merello, en Cabrera 18). La Merello vivió su primera niñez en un asilo, debido a la ausencia de su madre que salía a trabajar en busca del sustento diario. Tiempo después Tita recordaría: "Se puede decir que nací sola y moriré sola, pero... estoy acostumbrada... Aquellos eran en verdad años de soledad, miseria y hambre; pero ¡ajo! Hambre verdadero" (Merello 43). Sin educación formal, desde pequeña tuvo que trabajar, pero a los 15 años retornará a las luces de Buenos Aires decidida a hacer todo lo posible para mantenerse económicamente.

Su primer trabajo en la ciudad fue de corista en un teatro de bajo nivel de la zona portuaria, el “Teatro Bataclán”, y “en “piringundines” de mala muerte en la zona del bajo” (Merello 42) donde comenzó a cantar tango con su característico estilo arrabalero. En el espeso

ambiente del "Bataclan", de la calle 25 de Mayo, actuó una temporada junto al célebre cómico Antonio Daglio. Su primera aparición en el tablado, cantando un tango, la hace precisamente en este oscuro local, inundado de humo, alcohol y noctámbulos de toda estirpe: una icónica zona urbana del Buenos Aires portuario, asociada a la población inestable, promiscua y errante de marineros circunstanciales y prostitutas, aparece representada en la novela naturalista de Manuel Gálvez, *Historia de arrabal* e inmortalizada por Jorge Luis Borges en su poema "El Paseo de Julio" de 1929: en éste, su autor describe el puerto y su concentrada zona de comercio sexual-- "tu noche calentada en lupanares pende de la ciudad", dirá su autor (Borges 1969:127) para aludir igualmente a los cinematógrafos y postales pornográficos, burdeles, salones de baile y de tango, a sombras clandestinas desplazándose irreconocibles, a la violencia y fuerte estigma y marca que rodea al mundo prostibulario. El caótico escenario aludido con imaginarios que dan cuenta de la *materialidad* corporal de doble semantización-- la cultura culinaria y la prostibularia-- "de parrillas con la trenza de carne de los Corrales, de prostitución encubierta por lo más distinto: la música"--, es, según la voz del alocutor borgeano, comparable al mismo "infierno...que es espuria tu misma fauna de monstruos" (Borges 1969:128). Esta negatividad destinada a la marginalidad de zonas prostibularias, culminantes en el Paseo de Julio, se irradia igualmente al ambiente de las cancionistas y artistas del espectáculo como Tita Merello, entrelazadas a "guapos" de a cuchillo, y señores de la noche de clase alta" (Cabrera 26). Ello no parece, sin embargo, haber detenido demasiado a identidades rupturales como Merello, quien aparece girando en múltiples posiciones laborales que ella y otras agentas culturales, contribuyen a hacer accesible: "Yo he sido de todo: bataclana, 'vedette', cancionista... Pero yo sabía dónde quería ir; y cada vez que tuve ocasión, me escapé del impostado papel de milonguera 'casquivana'" (Merello 52).

La incipiente agencialidad de estos nuevos sujetos femeninos transicionales enfatiza la relación entre la milonguita, la cultura prostibularia, y espacios sociales que para la hegemonía patriarcal del '30 demarca como peligro social. Por ello, deben ser erradicados por medio de imaginarios que enfaticen el fatalismo de la ambigua carrera *emancipatoria* de las milonguitas, aspecto del que se encarga eficazmente la novela naturalista argentina. En el film de Moglia Barth, los intentos de emancipación femenina serán tramitados por la metáfora de la milonguita y su cuerpo privado/público, cuerpo que en el film aparece despojado de modelos de socialización alternativos: dentro del universo de Tita, Malandra y Alberto componen las únicas opciones de sociabilización, pues ya se sabe que la milonguita no tiene descendencia, familia ni amigos— “¡pobre percanta solitaria!”, dirá Berretín. Se trata de un cuerpo aislado y enajenado de relaciones familiares o de amistades o redes sociales que puedan servir de soporte alternativo. Tal como la solitaria vida de su intérprete, Tita Merello, el cuerpo de esta milonguita está marcado por la soledad y la precariedad, donde la ausencia y el abandono del varón *protector* implica o la muerte o la búsqueda imperiosa de espacios de refugio y salvataje: en el caso de Tita, esto representará su regreso a su hogar de infancia, el “barrio” pobre pero inocente.

Aquí quisiera analizar el retorno físico/emocional de Tita con la descripción de la escena del “barrio” en la escena cuarta del film. Lejos de ser definido meramente en oposición al *Centro*, los geógrafos urbanos destacan cómo el concepto de “barrio” organiza ejes referenciales y representacionales que permiten dar *centralidad* a periferias sociales e identitarias. La identidad barrial representa una otredad urbana que subsiste en función de “la noción del recuerdo, ya que la construcción del concepto barrial se elabora apelando a la memoria, y aceptando que las nociones de tiempo y espacio se tiñen de una significación personal de acuerdo con cada sujeto...y el recordar es un acto cíclico” (Barela 20). Juan José Sebreli, por ejemplo, recordaba

su antiguo barrio de Constitución de la década del '30, destacando su particular identidad:

“Constitución era en esa época una zona ambigua, su carácter de barrio se diluía en el ‘cosmopolitismo’ y el anonimato que le daba la cercanía con el Centro...pero a la vez conservaba ciertos localismos reducidos a la ‘cuadra’ o a la ‘manzana’, en que se vivía, donde las relaciones se establecían entre los de al lado, los de enfrente, y a veces ya los de la vuelta eran extraños” (19). La cita de Liliana Barela y la de Sebreli dan cuenta de marcas identitarias diferenciales en las que el barrio funciona como preservación de una memoria colectiva.

En el caso del film de Moglia Barth, el *barrio* aparece como espacio identitario que semantiza la *rescate y rehabilitación social* de la milonguita después de su fatal caída entre las luces del Centro (Ver F.4): en el interior de una humilde habitación de conventillo, espacio asociado con la domesticidad y feminidad, Tita aparece en plano medio con un vestido sencillo y un largo collar de cruz cantando el tango “No salgas de tu barrio” (1927) en una postura notoriamente opuesta a la exhibida en su anterior performance: con la mirada cabizbaja, tímida, sin movimiento de cuerpo, ni baile o gestualidad de mano, la expresión física de Tita al interpretar esta canción se reduce a la delicada expresión facial que añade feminidad y docilidad a su cuerpo inmóvil, mientras con una mano se limita a acariciar lentamente el brazo y el collar de cruz que lleva. Esta imagen contrasta diametralmente con la alegría y libertad traslucida en su primer performance, un abrupto cambio de paradigma que no resulta convincente en el caso de esta milonguita. De hecho, su amiga Mecha compara este súbito cambio de estado en Tita con las historias de las ficciones del folletín sentimental. Mecha reacciona frente al regreso de Tita al barrio:

MECHA: “Parece mentira...parece sacada de novela semanal...una muchacha como vos, pasar toda la vida entre estas cuatro paredes”.

TITA: “Este barrio reo, estas casas pobres tiran con más fuerza que el centro; total, la única vez que me fui del barrio fue para *mi mal*.”

MECHA: “Vení conmigo al Centro. Tangos, cafetines y milonga”. (*¡Tango!*, énfasis mío)

En mi opinión, el comentario de Mecha cristaliza el anacronismo, artificialidad y deliberada falta de correspondencia con la vida cotidiana, implícito en el discurso patriarcal del '30, un discurso desacelerador, confinante y vigilante de la movilidad femenina—“una muchacha como vos, pasar toda la vida entre estas cuatro paredes” (*¡Tango!*).

Situado en el intersticio entre la modernidad y las convenciones, entre la incipiente apertura de las crisis de participación femenina en el espacio del espectáculo cinematográfico, y el peso ideológico de la tradición masculina del tango y del imaginario político de la década del '30, el discurso cinematográfico de *¡Tango!* resuelve finalmente regresar a la milonguita a su hogar pobre y humilde de antaño: desde allí, Tita puede advertir a las jóvenes de su clase lo que dice a través de otra alocución tanguera: “No abandones tu costura,/muchachita arrabalera,/a la luz de la modesta/lamparita a kerosene.../No la dejés a tu vieja/ni a tu calle, ni al convento,/ni al muchacho sencillote que suplica tu querer” (“No salgas...”). Este tango, “No salgas de tu barrio” (1927) de letra de Arturo Rodríguez Bustamente y música de Enrique Delfino, refrenda fórmulas de contención y advertencia a la “costurerita que está por dar el mal paso”.

Marcas identitarias de género y clase social vuelven a ubicar a la alocutora y a la audiencia: la que enuncia la advertencia es una milonguita arrepentida de su mal camino: la *voz experta* que previene a su “sucesora” de las exactas y nefastas consecuencias de su mal camino: “dejé al novio que me amaba...por un niño engominado/que me trajo al cabaret/me enseñó todos sus vicios/pisoteó mis ilusiones/hizo de mí este despojo” (“No salgas...”). Una advertencia de alta eficacia pues nada mejor que la voz de la propia experiencia para imponer autoridad y

legitimidad sobre la conducta femenina: “No salgas de tu barrio, no abandones tu costura, no la dejes a tu vieja” (“No salgas...”). Este discurso interpreta el desplazamiento del cuerpo femenino, su movimiento e inestabilidad y su afán de “liberarse” como señales amenazantes para una sociedad androcéntrica y jerarquizante que organizada por el Orden Conservador durante la Década Infame seguiría tabicando ensayos identitarios de agencialidad femenina: estatismo, sumisión a los lugares sociales convencionales e incluso sedentarismo femenino en el confinamiento doméstico, como parece enfatizarlo la anáfora de la negación y el imperativo— “No salgas de tu barrio, sé buena muchachita” (“No salgas...”). Este discurso prescriptivo intenta desalentar las *riesgosas* aventuras del amor exogámicas: “cásate con un hombre que sea como vos y aún en la miseria sabrás vencer tu pena” (“No salgas...”), construyendo una clara oposición entre un pasado, de pobreza pero decente, y un presente de decadencia moral. En el pasado, Tita ha sido una muchacha humilde, trabajaba en un taller y era “decente”. La narrativa articulada en este tango deja muy claro el motivo de la “caída”: un galán que la lleva a “tanguear” y le “enseña todos sus vicios”. Y prescribe: “No salgas...”.

1.2 Libertad Lamarque y Melodrama

Resulta interesante advertir que en la narrativa de la milonguita, género y clase constituyen el principal móvil melodramático que organiza el argumento de su historia. Un rasgo importante para mi tesis, puesto que, la estética del melodrama, ampliamente explotada por la industria de la cultura popular de los años pre-peronistas, surge, según el teórico Peter Brooks, en tiempos de una crisis política que cristaliza la profunda necesidad por el ejercicio democrático: “That melodrama should have been born during the Revolution, and come of age with *Coelina* in 1800, is far from an accident: in both its audience and its profound subject, it is essentially

democratic. It represents a democratization of morality and its signs” (43-44). El melodrama instala un universo polarizante que se rige por las fuerzas del bien y el mal representados por la heroína y el villano: “Villains are remarkably often tyrants and oppressors, those that have power and use it to hurt. Whereas the victims, the innocent and virtuous, most often belong to a democratic universe” (44). Como la forma emblemática de literatura popular del siglo XIX francés y con raíces inmediatas en la novela y el teatro romántico de la primera mitad del siglo XIX, la irrupción del melodrama rompe con la tradición neoclásica. Moralista, complejo, heterogéneo, sus “arguments for an emotional rethoric...would infuse sublimity into the ordinary” (83). Bergero explica las propiedades melodramáticas de la literatura popular argentina en las primeras décadas del XX:

Melodrama was a discursive strategy that endorsed the socially correct (*lo acertado*)—absolute social control. At the same time, however, it did not refrain from capturing the anguish of belonging to a city without roots, a city of which few people felt themselves a part. To narrate the "minor" epics of daily life, ignoring the grander stories and settings, is both the role and the shame of melodrama. (373-374)

En efecto, el melodrama organiza un universo para la normativa social pero igualmente un universo imaginado en términos personales y familiares (“aesthetics of everyday life”) como permeado de/sobre todos los ámbitos de la vida social. De acuerdo con Juliet John, el melodrama resultó ser popular entre el público en los albores de una era en que son testigos de la *expansión* de la cultura, así como un visible anhelo de acceso político: “it offered an inclusive, populist aesthetics. It tends to simplify and externalise that which is normally invisible or hidden” (134). Visto como dispositivo expresivo de los sujetos emergentes de la crisis de participación, el melodrama sería, sobre todo, “an intensely emotional genre in which a passion felt is a passion

expressed” (134). Ese exceso retórico y emocional que tramita identificaciones de clase y género ocupa un lugar relevante en mi tesis al ser un género que en la Argentina se populariza y se masifica, magnificado, con la llegada del cine sonoro en los años '30. En el campo cultural/relacional que va generando, el melodrama habría sido capaz de albergar los primeros cimientos de las identidades colectivas-lateralizadas que pulsan los movimientos populares de los años '40, particularmente el peronismo y su amplia base social popular.

No por casualidad, como veremos en el capítulo sobre Eva, el peronismo *hablará* buena parte de su retórica política, a través de los discursos melodramáticos de interpelación popular pronunciados por la Primera Dama. Christine Gledhill sostiene que hasta el siglo XIX, hombres y mujeres de todos los estratos sociales habrían participado de una cultura teatral melodramática, aunque en diferentes lugares de interés cultural o institucional. Ello cambia en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se introduce una visible división del público por fracciones de clase, género y categoría estética: “The middle-class intellectual elite, men, realism, tragedy, and modernism are categorized on one side of the divide. The working-class, women and children, melodrama and, latterly, soap opera on the other” (236). Aunque la adscripción del melodrama como categoría exclusivamente “femenina” es reduccionista, explica Glendhil, no se puede pasar por alto las convenciones del género: “a ‘woman's’ cultural form” vinculada a “female audiences and to deploy subject matter designated “feminine,” namely family and personal relationships and a focus on emotion” (236).

En el film de Moglia Barth, el arquetipo femenino que encarnará el conflicto melodramático desde un lugar social opuesto al de la milonguita será representado por la actriz de renombre internacional Libertad Lamarque (1908-2000). Conocida en México, Argentina y

Cuba como la “reina del tango”, “reina del melodrama” o la “novia de América”,³⁴ Lamarque desarrolla una extensa y prolífica carrera, avalando a las heroínas del melodrama en un total de seis telenovelas y 65 películas (21 filmadas en Argentina, 45 en México y una en España). Además, graba más de 800 canciones y actúa en innumerables representaciones teatrales, una larga trayectoria iniciada en el film *¡Tango!* Interpreta en él a Elena, versión aristocrática de la heroína sentimental del melodrama cuya tragedia, como corresponde al amor no correspondido del melodrama, es la imposibilidad de alcanzar a su amado, el cantor de tango Alberto Lavardén.³⁵ Al igual que sus innumerables tragedias como heroína del melodrama, la vida privada misma de Lamarque refleja una historia de tenacidad y lucha de tonos melodramáticos; ejemplo sería la conflictiva relación con su primer esposo, el director de orquesta Emilio Romero, cuya adicción al juego y al derroche produce el quiebre definitivo en la pareja. Tras una crisis nerviosa que la movió a un intento de suicidio en Santiago de Chile, Lamarque decide divorciarse de Romero; éste se niega y, en venganza, se lleva a la única hija de ambos, lejos de su madre.³⁶ Otro polémico episodio en su vida, por el que abandona Argentina y decide quedarse a trabajar en México, involucra su fuerte enfrentamiento con la actriz de teatro y cine, María Eva Duarte durante la filmación de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945).³⁷

Respecto al film *¡Tango!*, quisiera indagar los móviles de clase social que inciden en la definición de paradigmas femeninos. En el film, Lamarque conoce al “famoso cantor de tango”

³⁴ Este último seudónimo fue obsequiado por sus seguidores cubanos. Ver Roberto Blanco Pazos en *Diccionario de Actrices del Cine Argentino (1933-1997)* (Buenos Aires: Corregidor, 2008), 131-132.

³⁵ La marcara la carrera artística de Lamarque por largo tiempo: *Cita en la frontera* (1940), *La casa del recuerdo* (1940), *Caminito de Gloria* (1939), *Puerta cerrada* (1939), *Madreselva* (1938), *Besos brujos* (1937), *Ayúdame a vivir* (1936), *El alma de bandoneón* (1935), *¡Tango!* (1933)

³⁶ En un acto desesperado, Libertad planea el rescate de su hija, contratando incluso un avión privado, un relato expuesto con detalle en el capítulo “El rescate de mi hija” de su autobiografía *Libertad Lamarque* (1986) (Lamarque 172).

³⁷ Lamarque recrimina a María Eva su informalidad profesional, llegando a decir: “si Eva Duarte no hubiera llegado a ocupar el puesto de primera dama de la República Argentina, a mí jamás se me hubiera negado toda la razón que me asistió en ese desdichado e inconsistente asunto, que no fue pecado; solo se trató...de incumplimiento de trabajo, de una actriz de reparto, en perjuicio de una cumplida profesional...” (Lamarque 218).

Alberto Lavardén en un lujoso barco con rumbo a París. Es descrita como la hija del “papá que tiene más plata que la caja de compensación”. Y si bien parece tenerlo todo en la vida, lo único que le falta es el amor, tal como lo consigna para la audiencia el cartel diegético que la introduce en escena: “otra alma, también viajaba a la esperanza de un amor el que soñaba sin haberlo hallado y traslucía en sus cantos, el tormento de esa esperanza...” (*¡Tango!*). En el film, el *barco* con destino a París aparece como un espacio interseectivo que, pese a su fuerte codificación social, habilita la sociabilización de dos clases opuestas: un cantor popular y una muchacha aristocrática. Es ese espacio cerrado, resguardado, complejo y elegante, sus concurrentes obedecen a específicos códigos de distinción que sirven de “ideological marker” (Susan Boyd)³⁸: un ejemplo de ello en el film es la cultura indumentaria que junto con distanciarla de las otras clases, sirve para imprimir cohesión dentro de la misma: en el espacio interseectivo del vapor también es posible ver hibridez y negociación cultural ya que, al igual que el resto de los concurrentes varones, el cantante tanguero Alberto luce el riguroso frac negro de los aristócratas, un ejemplo del “pacto cultural” entre aristocracia y plebe que el crítico Blas Matamoro emplaza en el campo cultural del tango como el “tango del acuerdo”, transferencia del tango popular a los estratos altos de la sociedad porteña como significante del populismo cultural que rodea los tres gobiernos radicales.³⁹ Mientras, las mujeres ostentan su gusto y poder adquisitivo con trajes largos estilizados, de cortes delicados y modernos que ensalzan a la vez que sutilmente disimulan el cuerpo femenino. (Ver F. 5) Entre los concurrentes, Elena aparece en

³⁸ Susan B. Boyd, en *Challenging the Public/Private Divide: Feminism, Law, and Public Policy*. (Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 4.

³⁹ Blas Matamoro identifica el Cabaret como espacio icónico para la hibridación social del tango argentino durante la “era del tango del Acuerdo” o del Acuerdismo (1912-1930). Según Matamoro, en 1912 se sanciona la ley Sáenz Peña de sufragio universal masculino. Ello “emblemática la co-participación de poder entre aristocracia y chusma, patriciado y plebeía, grandes propietarios y pequeños ahorristas y profesionales o burócratas” (87). Lo más significativo de este “pacto” es que “no es sólo político sino social, y se refleja en todos los niveles de la existencia de la sociedad argentina, determinando ese tono medio de convivencia patricio-plebeya y de plebeyos en rol de patricio” (88).

primer plano en un elegante vestido blanco de seda brillante y suave, con largas mangas y una capa de seda que delicadamente cubren sus hombros y brazos. Los aros y broches de brillante llaman la atención de sus pares por su tamaño y valor material, exteriorizando así su poder adquisitivo. Un peinado esmeradamente estilizado añade feminidad y naturalidad a su rostro con fuerte maquillaje de ojo y ceja, afín a la expresión melodramática del tango que va a interpretar.

Es acompañada del infaltable piano de cola que interpreta el tango “Andate, no te vayas” (1933), con subtítulo “Tango sentimental”, letra de Roberto Fontaina y música de Rodolfo Sciammarella. El aspecto melodramático de este tango procede de una típica aporía melodramática de cruces, desacoples, falta de simetría y dualidad sentimental: desesperación (por el abandono del hombre amado) y resignación (la espera sumisa de la mujer)—de una mujer que espera a su hombre a pesar de su rechazo: “Cuántos años arrastrando mis cadenas,/soportando resignada tus abandonos./Cuántas noches, encerrada en mis penas, /yo deseaba libertarme de tus enconos./Andáte, nomás, andáte. /No creas que me haces daño./No, no te vayas, quedáte, /que me hace falta tu amor” (“Andate...” en *Todo Tango*).

Es notable lo que *dice* el lenguaje corporal de Elena mientras canta: su cuerpo permanece estático, y sus manos se limitan a realizar letárgicos movimientos, mientras que un eficaz primer plano dirige la concentración de la audiencia a su rostro, a su mirada y expresión trágicas. Su actuación es solemne, de fuerte dramatismo; lo melodramático se limita a su expresión individual, sin interacción con el público, lo cual nos lleva a comparar la relevante diferencia de distancia social y contraste respecto a los códigos identitarios-relacionales del performance de Tita. En el film, la historia que cuenta el tango resulta diegética ya que preanuncia la traición final de Alberto, quien al recibir noticias de Tita, la abandona y regresa al barrio para reunirse

con su antigua amada. Esto ocurre en “la noche de su compromiso con el cantor” (*¡Tango!*), es decir, antes de la consumación de la *exogamia* entre dos clases sociales opuestas.

Tal vez sea interesante notar lo que se decanta de la postura ideológica conservadora del film en relación al “pacto cultural” y el “tango del acuerdo” entre aristocracia y clase popular aludidos por Matamoro: por un lado, se admite la entrada de la hibridación cultural interclase a través del tango—Elena conoce y se enamora de Alberto *por medio del tango*—pero esta admisión opera sobre la condición de mantener al margen la *hibridación biológica* que implicaría la apertura de los códigos matrimoniales y biológicos a la exogamia entre Elena y Alberto. Esta ansiedad prescriptiva a la *contaminación* social explicaría el regreso final de ambos. Tita y Alberto, *enviados de regreso* al espacio/identidad social al que pertenecen: el barrio y la habitación del conventillo, espacio con el que se cierra la escena final del film.

1.3 Azucena Maizani y *Cross-Dressing*

Pero posterior a la escena final, el film cierra con un performance de Azucena Maizani en simetría con la secuencia cero al principio del film. Quisiera ahora concentrarme en este último cuadro de la cancionista para analizar el desenlace del film respecto a la interpretación de posibles cambios o vigencia de los paradigmas de género. En la escena, Maizani interpreta “Milonga del novecientos” (1933) pero en una actuación sorpresivamente opuesta a su primer performance, esta vez echando mano de una estrategia que Pellarolo identifica como el “cross-dressing” o travestismo de las cancionistas (32). En esta escena final, Maizani aparece vestida como un híbrido entre compadrito y bacán, con smocking negro, pañuelo blanco en el cuello, con sombrero Borsalino y peinado engominado (Ver F.6). La estrategia performativa del *cross-dressing*, explica Pellarolo, había estado disponible a las cancionistas del espectáculo popular

desde principios del siglo XX como manera de legitimizar su entrada al espacio masculinizado del tango. Sin embargo, esta incipiente práctica de comprobado éxito en el teatro de variedades terminaría por propiciar redefiniciones y corrimientos en las convenciones de género:

The artistic personas of these female performers - the *arrabalera* the tough yet glamorous woman of the suburbs who had learnt to deal with modern life and men, and who many times had to cross-dress in order to be allowed to perform as tango singers - became an acceptable alternative to a more radical type of woman for the conservative sectors of society. (2000:32)

Pellarolo, además, sugiere que el performance femenino *travestido* bajo la apariencia del sexo opuesto debe haber causado, “a strong impression in female audiences, who might have identified with their favorite singer behind (but also in conjunction with) the male persona she was impersonating” (2008:427). Pellarolo sostiene que el entrecruzamiento de identificaciones eróticas resultante va desmantelando la estricta polaridad de roles de género refrendada por la cultura de tango: “debunks once and for all the traditionally upheld macho nature of tango as a cultural fiction” (2008:427). Azucena Maizani es, sin duda, una de las primeras agentes culturales en consagrar, con proyección masiva, este juego dual de sexualidades fronterizas, con su traje de compadre ceñido a su cuerpo voluptuoso, captado en un plano que la muestra de cuerpo entero y enfrentada a la cámara.

En una postura que interpreta los códigos de la masculinidad, ejemplar, sin mayor movimiento corporal, mantiene la mano derecha en el bolsillo del pantalón mientras canta la primera estrofa del tango, mientras que en la segunda estrofa, otorgándole mayor énfasis a su actitud desafiante, va desabrochando la chaqueta y se lleva las dos manos a la cintura donde cuelgan los suspensores, interpretando la actitud de seguridad, rebeldía, desparpajo y libertad del

compadrito como figura que rechaza someterse a los paradigmas de la cultura urbana y moderna. El compadrito/Maizani, se posicionan, en cambio, en la fuerza de su propia voluntad y de sus propias reglas, mientras cantan la letra del tango: “Me gusta lo despajeo y no voy por la “vedera”...Soy desconfiao en amores, y soy confiao en el juego...No me gusta el empedrao ni me doy con lo moderno. Descanso cuando ando enfermo y después que me he sanao” (“Milonga...” en *Todo Tango*).

Tal vez el dato más significativo de este tango con música de Sebastián Piana pienso que es el hecho de que sus letras fueran compuestas por el poeta popular Homero Manzi (1907-1951), un agudo intelectual orgánico de las capas medias e integrante de FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), principal organismo intelectual y político de oposición nacionalista a la hegemonía Conservadora del '30.⁴⁰ Este dato es sumamente relevante a mi tesis, puesto que este organismo político, fundado el 29 de junio de 1935, actuó por dentro de la Unión Cívica Radical para construir espacios de acción política de base popular y democrática, los que en la década del '40 servirían de base conducente a las propuestas de nacionalismo político luego afiliadas al movimiento nacional peronista. Disuelta FORJA tras la convocatoria a las elecciones de octubre de 1945, algunos de sus integrantes como Arturo Jauretche pasaron a conformar la base intelectual de la causa peronista. Otros miembros, como el mismo Homero Manzi, prestaron apoyo público a la candidatura de José Tamborini de la Unión Democrática (Lovato y Suriano 357).

Pero al margen de partidarios políticos, lo más relevante, en lo que atañe a la cultura popular de masas de los años '30, es la posibilidad de visualizar las múltiples redes de transferencias y préstamos culturales que darían cuenta de la gran heterogeneidad y

⁴⁰ Este organismo criticaba fuertemente las medidas económicas impulsadas por el Orden Conservador del '30 que, como los tratados de comercio bilateral Roca-Runciman (1933) y Edén-Malbrán (1936), favorecían notoriamente los intereses de las empresas y capitales extranjeros.

permeabilidad cultural entre poetas, escritores, artistas y actores políticos. Un segundo aspecto significativo sería la adopción de una ideología de resistencia y de representatividad popular respecto al sistema institucional (de dolo electoral) del Orden Conservador de la década del '30 y cuya masiva difusión contribuye a expandir imaginarios culturales de sectores políticamente marginados, posteriormente identificados y acogidos por el Peronismo.

Lo reza la letra de la canción: “Soy del partido de todos /y con todos me la entiendo, /pero váyanlo sabiendo/¡soy hombre de Leandro Alem!” (“Milonga...” en *Todo Tango*). Se invoca así, claramente, la afiliación política del alocutor tanguero/alocutora tanguera con la figura política de Leandro Alem (1841-1896), fundador y líder de la Unión Cívica Radical, pariente y mentor del presidente radical Hipólito Yrigoyen. Asimismo, es importante señalar que a partir de la industrialización de la cultura popular, estos imaginarios, tal como en la actuación de Azucena Maizani, terminaron siendo ampliamente producidos/ distribuidos por agentes culturales femeninos que imitaban, en este caso, la masculinidad popular de varón gaucho o compadrito. Pero se trataba de una masculinidad disfrazada/travestida en un juego de modelos de género hibridizantes y descategorizadores. Estos, sin duda, emplazados en el centro del escenario nacional –y en el gran escenario del cine- habrían incitado la imaginación y ejercido su poder de seducción sobre la audiencia femenina, orientándola hacia alternativas de prácticas de género. Tal como sostiene Pellarolo respecto a la atracción, seducción e impacto de estas cancionistas y su juego de desestabilización de paradigmas de género de la hetero-normativa ajustada por la cultura socio-sexual de la modernidad:

These women tango singers were able to achieve the impossible: while singing mostly male-authored lyrics, which delivered a message of control over modern women's independence, the public availability of their performing bodies, which interacted mainly

with female audiences, contradicted the representation of abjection, prostitution, and destruction suffered by the women of the tangos they sang. (2000:32)

Como hemos visto con la actuación de las cancionistas y en la representación de imaginarios femeninos, la Década Infame de los años '30 alberga en su seno un anacronismo y entrecruce discursivo originado a partir de la coexistencia entre los discursos reguladores del Estado Conservador del '30 y los imaginarios, agentes culturales y nuevos modelos de género que comienzan a surgir gracias a la gran visibilidad femenina en distintos campos de la esfera pública. A modo de síntesis parcial, quisiera resaltar que este anacronismo, a la vez, es interpretado y reformulado por la cultura popular de masa por medio de la representación del lugar social de la milonguita y de las cancionistas del espectáculo, adjudicándoles un lugar inestable, ambivalente, pero ambiguo a la vez: las mujeres artistas, pese a las represiones ideológicas, logran inscribir una pionera actuación como base cultural para diferentes agencialidades populares femeninas. En la década del '30, este espacio será potenciado por la industria del cine sonoro pero asimismo por el fenómeno masivo del teatro popular del sainete. A continuación analizaremos la construcción de la identidad de la milonguita en el sainete popular de Alberto Vacarezza, *El conventillo de la Paloma* (1929).

2. El discurso del sainete: la narrativa de la “milonguita arrepentida” en *El conventillo de la Paloma* (1929)

¿Cuáles son los espacios y roles agenciales que proponen los imaginarios de la milonguita del sainete en la década del ‘30 en comparación con los imaginarios planteados por el cine? A simple vista, se podría decir que la historia de “Paloma”, la milonguita del sainete de Vacarezza⁴¹ continúa el destino de Tita, con posterioridad a su regreso al barrio y el conventillo. El sainete experimenta con el interesante paradigma narrativo de una ex-milonguita, Paloma, quien, arrepentida de su oscura vida en el Bajo de Paseo de Julio con su “guapo” protector, regresa a vivir a un conventillo del barrio con la esperanza de iniciar una vida “más decente y honrada”. Esta es su confesión:

Yo no había nacido para aquella vida. Y era más fuerte que yo la repugnancia que llegué a sentir por todo aquel barro... Por eso he venido huyéndole al Bajo y a sus miserias; ¡Para oponer a la falsa alegría de sus turbios bodegones, la limpia claridad de estos barrios de trabajo!... una víctima infeliz... que asqueada una noche de sus propia vida, esperó la mañana y huyó para venir a confundirse entre los que saben vivir honradamente. (250)

Es esperable que la descripción del Bajo como un lugar sórdido, oscuro y asfixiante—“turbios bodegones”—contraste fuertemente con la “limpia claridad” de la vida del barrio en Villa

⁴¹ Alberto Vacarezza (1886-1959), prolífico autor que escribió más de 200 obras entre letras de tango, canciones, poemas y piezas teatrales, estrenó el 5 de abril de 1929 en el Teatro Nacional *El conventillo de la Paloma*, uno de los sainetes más exitosos de todos los tiempos del teatro argentino. Esta pieza teatral continuó en escena por más de un año, alcanzando el 29 de mayo de 1930 las 1.000 representaciones (Aisemberg 159). Alberto Vacarezza, de nombre completo Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vacarezza, nació en 1886 en el Barrio de Almagro, en Buenos Aires. Dramaturgo, letrista de tango, poeta, y máximo exponente del sainete porteño, es autor de notables obras: *Los escrushantes* (1911)—ganadora del premio del Teatro Nacional—, *Tu cuna fue un conventillo* (1920), *Juancito de la Ribera* (1927), *Verbena Criolla* (1918), y la primera pieza argentina que superó las mil presentaciones, *El conventillo de la Paloma* (1929). (Pelletieri 9)

Crespo⁴² a donde Paloma regresa en busca de refugio y trabajo honrado. Pero me interesa acercarme a la manera en la que el sainete de Vacarezza describe este barrio popular. ¿Es realmente el barrio ese espacio de “limpia claridad”, de trabajo honrado que avisa y anhela la protagonista a su regreso?

El espacio adonde Paloma buscará una segunda oportunidad y su definitiva redención de “la falsa alegría de los turbios bodegones” es un “Barrio reo, el de las calles estrechas y las casitas mal hechas que eras lindo por lo feo” (Vacarezza 273), que en esta pieza dramática funciona como metonimia de un pasado nostálgico en cuyo anacronismo y desfasaje la modernización actual no puede ser reconocida: “¡Villa Crespo!... Nostalgia y modernización y urbanización. Ya no sos lo que antes eras Villa Crespo de mis sueños, otras leyes y otros dueños te ensancharon las veredas...” (Vacarezza 274). Por medio de la descripción del espacio físico del barrio Vacarezza introduce una crítica a todo lo nuevo que se va incorporando, relegando a un pasado de “inocencia”: “¿Qué querés con la postura de tus tiendas y tus llecas, tus cinemas y tus fecas, si se te aguó la pintura? Te engrupió la arquitectura del plano municipal... Ah, Villa Crespo querida, de mi recuerdo inocente, ¡cómo se cambia la gente! ¡Cómo se pinta la vida!” (Vacarezza 274)

La descripción del barrio modernizado ofrece un perfecto paralelo con la de Paloma, una milonguita para quien el desplazamiento físico, su disociación con la vida del Centro y decisión de regresar al barrio, no serán suficientes como para despojarse de esa moderna identidad suya forjada en los audaces avances de los paradigmas de género de las mujeres del tango. El sainete menciona que, al aparecer Paloma en escena, los hombres han “perdido la cabeza” por la belleza

⁴² Desarrollada alrededor de 1888, su primer nombre fue San Bernardo que luego se transformó en Villa Crespo oficialmente designado en honor al alcalde de Buenos Aires, Antonio F. Crespo. Villa Crespo albergó varios conventillos famosos como el Conventillo de la Paloma. En el sainete de Vacarezza, la caracterización de Villa Crespo, remite directamente a este desigual y espontáneo proceso de modernización social y urbanización del 30.

de la nueva inquilina quien contrasta fuertemente con las otras mujeres del conventillo. Ello provoca la atención del inquilino criollo, Villa Crespo: “¿Si desde que ese loro se mudó a esta casa, andan todos alborotaos detrás de ella, como si se tratara de algo del *otro mundo*” (Vacarezza 237).

Dentro del conventillo, la identidad y condición física de esta milonguita se constituyen en el principal móvil del conflicto narrativo: su belleza provoca los celos de las mujeres casadas, Doce Pesos, Mariquiña y la Turca Sofía, quienes, interpretando la situación como una amenaza a la tranquilidad de su hogar, conspiran contra la nueva inquilina para forzar su expulsión, aduciendo criterios morales que la asocian a su pasado “ilegítimo”:

MARIQUIÑA: “Y es de que es una persona decente, tendríamos que averijaurlo mucho... Y eu tenju mis sospechas...”

PALOMA: ¿Y quién me podría impedir que también las tuviera yo respecto de ustedes?

MARIQUIÑA: ¿De nosotras? ¡Cállese osté, so enredona! ¡Eu soy María Mundiño de las Canjas de Tineo, casada como Deus manda, para que osté lo sepa! (Vacarezza 240)

La inquisición de Paloma provoca la reacción de Mariquiña, la esposa gallega de José, quien inmediatamente se justifica con el discurso de una “legalidad” reflejada en su estado civil y procedencia familiar, discurso con el que busca contrastar la falta de una legítima genealogía familiar en el caso de la milonguita. El discurso de la genealogía, enfrentado al del nacimiento *ilegítimo* en el caso de cancionistas y milonguitas –y de la gran demografía *advenediza*-- y por lo tanto, *sin genealogía*-- de los Genaro de Eugenio Cambaceres y los Silvio Astier de Roberto Arlt, con frecuencia aparece como un recurso condenatorio empleado por el Orden Conservador. Uno de sus ejemplos más representativos es el dirigido contra Eva Perón como hija ilegítima de procedencia popular, como se analiza en el capítulo tres.

En su estudio sobre las narraciones del delito o las “ficciones de exclusión”, Josefina Ludmer argumenta que el discurso de la ilegalidad que se metaforiza en el cuerpo del delito “aparece como un corpus de ficciones de exclusión (es decir, de ficciones de eliminación de una diferencia y vaciamiento de su espacio, con corte de descendencia), y por lo tanto como una de las construcciones del sexismo y del racismo” (146). Pero es curioso observar cómo y dónde este discurso se produce: precisamente en “el choque entre estigmas de alteridad y subjetividades culpables en una relación específica de poder” (150), como aparece en esta narración en el juego de poder entre la ley social que apela a la legitimación como mecanismo de exclusiones sociales y el *cuerpo del delito* de la milonguita quien, pese a su aparente poder sobre la atención masculina, no logra despojarse del estigma y opresión del discurso de la legalidad, mientras que el enfrentamiento pronominal entre el *nosotras* y *ella* va construyendo distancias preventivas y proxémicas entre el colectivo de mujeres.

El espacio es compartido pero no así las fronteras sociales de todo tipo que se van construyendo en éste: Tal como lo explica Bergero respecto de los imaginarios del barrio en el poeta popular Evaristo Carriego (1883-1912), “The activities of barrio associations worked very well to cement suburban laterality, while its imaginaries did likewise. Chronicles of daily life in the suburbs were undoubtedly the most important cultural synthesizers of *collective* barrio identity” (372-373). Pero así como “The imaginaries responsible for constructing the quotidian in the barrio redefined proxemic distances by emphasizing a high sense of intimacy and social laterality” (273), este mismo sentido de intimidad a veces reforzaría, como se da en el caso del *Conventillo de la Paloma*, un juego de poder que define dentro de su comunidad lo “socialmente acertado”, dejando fuera otras opciones de alteridad social. No hay que esperar mucho para que, con actitud desafiante, Mariquiña y sus vecinas recurran a la autoridad que les confiere la fuerza

de la colectividad para presentarle a Don Miguel, el administrador del conventillo, los términos y las condiciones de la expulsión de Paloma. Dice Mariquiña “en representación de estas señoras”: “Eu venju... a pedirle a osté que, en bien de nuestra tranquilidad matrimonial, nos haja el favor de darle el desalogo a la señora “señurita” esa de la sala” (242). El sainete de Vacarezza arremete contra el impoluto valor positivo del discurso sobre la genealogía esgrimido por el Orden Conservador, discurso que es deshecho en boca de inmigrantes que acaban de bajar del barco.

Villa Crespo, por otro lado, aconseja a las señoras “pagarles a sus maridos con la misma plata” (Vacarezza 245), vengarse de la traición de la misma forma, es decir, subvertir el esquema tradicional de subordinación femenina. Villa Crespo instruye a las vecinas: “y si ellos se dedican todos a una misma mujer, dedíquense ustedes o aparenten, al menos, dedicarse a otro hombre, aunque no sea el mismo” (Vacarezza 245). Pero antes de proceder, el criollo aclara que será “preciso que vayan ustedes empilchándose y retocándose a la par de ella” (Vacarezza 245), aconsejándoles imitar los nuevos códigos identitarios modernos, sus paradigmas de belleza y de femineidad. Esto, de inmediato, provoca la reacción conservadora de Mariquiña, quien no deja de advertir la paradoja en la que Villa Crespo la ha instalado: “¿Cómo? ¡Pintarrajearnos nosotras la cara y ponernos esos vestidos escandalosos! ¡Pero pra que andare con estas mintiras si esto es natural, y aquí no hay grupos, amiju! (Se golpea las caderas)” (Vacarezza 245). Frente a la “ceguera” de su vecina respecto a la moda y usanza de los tiempos modernos, recalca Villa Crespo una vez más:

No los habrá; ya lo sé. Pero en esta vida y *estos tiempos* todo es cuestión de carrocería. ¿A quién quiere seducir usté con ese matambre arrollado en la toleda y vos con esa pinta rasposa y usté con esa cortina de Iribarne encima? Renuévense un poco, piántese del museo histórico y entren por la diagonal de la *vida nueva*. Ese será el único modo de

conseguir que ellos encuentren en ustedes lo que ven en las demás. (Vacarezza 246, énfasis mío)

Este comentario es interesante en el contexto de los modelos de feminidad fomentados en una sociedad transicional: revela su profundo anacronismo o doble estándar expresado por un lado, en la *valoración* de los nuevos modelos femeninos, pero por otro, la *condenación* al cambio de paradigma en el comportamiento femenino. Para sobrevivir a la competencia o para evitar ser la “carrocería” de la sociedad, las mujeres del conventillo son inducidas a “transformarse” *en mujer*, es decir, en el modelo histórico de “mujer” que corresponda con los códigos de belleza que identifican a mujer como Paloma, pero, sin embargo, con códigos de comportamiento que se espera de una mujer casada.

Sin embargo, resulta muy productivo acercar la mirada a la metamorfosis física y psicológica de las vecinas del conventillo en la fiesta ofrecida por don Miguel en ocasión de celebrar el décimo aniversario de estar a cargo del conventillo. Dicha ocasión desplegará cambios de comportamiento en varios niveles:

Jose: ¡Por Deus, Mariquiña!... ¡Prevénjote que repares en tu comportamiento!

Mariquiña: ¿Y de qué comportamiento me falas tú? ¡Anda Deus! ¿Para acaso no tenemos as mulleres e los homes as mismas obligaciones y choredes en la davi? (Aparte a Villa Crespo) ¿No es así como decía?... ¿Y qué es o qué pretendes? ¿Afilarte tú a otra pircanta para que non pueda eu facer lo mismu? ¡No, meu maridiñu! *Aquel tempo ya pasó*. ¡Hoy soy un mueble *moderno*! (Vacarezza 267, énfasis mío)

Es interesante advertir en este fragmento que la subordinación femenina aparece asociada a una práctica del pasado, “*Aquel tempo ya pasó*”, y que la modernidad instala nuevos modos de comportamiento femenino que, en el caso de las vecinas del conventillo, resulta en una

metamorfosis tanto física como psicológica: en ellas, la reproducción física de los códigos de la modernidad femenina—“soy un mueble moderno”, dirá Mariquiña—va acompañada de un cambio de comportamiento que causa la irritación de sus maridos: “¡Prevénjote que repares en tu comportamiento!” (Vacarezza 267).

Al verse como protagonista del caos (confusión/descategorización paradójal) y condena social que se ha generado en el conventillo, Paloma se dará cuenta de que su simple objetivo, “a mí no me encadena más que el deseo de ser buena” (Vacarezza 276), no será suficiente para eliminar su estigma social y su *identidad de antaño*. La condena social a la que está predestinada será más determinante que su humilde deseo: “¡Vine a esta casa creyendo que entre la gente honrada encontraría la serenidad y el bien que me faltaban; pero como no he encontrado hasta hoy más que avaros de sí mismos y enemigos de mi tranquilidad, he resuelto volverme otra vez al Bajo!”(276-277) Pero finalmente, Villa Crespo se enfrenta en un duelo con Paseo de Julio al regresar éste en busca de su antigua milonguita, lo cual hace que Paloma revierta su decisión de regresar al Bajo.

Hasta aquí hemos revisado cómo la industria del cine sonoro a partir de su primer film *¡Tango!* y el teatro popular del sainete de Alberto Vacarezza se asoman a las fuertes contradicciones transicionales para comenzar a esbozar territorios polivalentes respecto a la agencia cultural femenina en el marco de las restricciones ideológicas de una sociedad patriarcal y en el contexto de nuevas formas y experiencias surgidas con la revolución cultural de los años '30. Hemos intentado ver también cómo este espacio transicional y fluido produce ambigüedades de género que desafían las normas convencionales de la época, como el caso del travestismo o “cross-dressing” de Azucena Maizani o el doble discurso identitario de fuerte naturaleza paradójal de las milonguitas Tita y Paloma. También hemos tratado de demostrar

cómo este paradigma de género aparece fuertemente marcado por fronteras de espacio y clase, ejemplificado en su contraparte melodramática por el personaje interpretado por Libertad Lamarque. En este sentido, podríamos decir que las actrices interpretan discursos identitarios asignados por la ideología reactiva de la Década Infame, a la vez que ingeniosamente van apropiándose y aprovechando la apertura de estos espacios culturales desde donde “actualizar” aquellos discursos e interpretaciones corporales únicos e íntimos, surgidos de la subjetividad. Pienso que estos primeros actos de subversión cultural, indicarían, por entonces, en los días del ciclo inaugural del espectáculo masivo, los primeros ensayos culturales hacia identidades femeninas más nítidas y consolidadas, como las que percibimos en las comedias femeninas del director Manuel Romero, a analizar en el siguiente capítulo.

¡Tango! (Dir. Luis Moglia Barth, 1933)



F.1 Secuencia cero: performance exclusivo de Azucena Maizani



F.2 Primera escena: Los “cajetillas” visitan al Malandra



F.3 Segunda escena: Performance de Merello “Yo soy así pa’l amor”



F.4 Escena del “barrio”: segundo performance de Merello “No salgas de tu barrio”



F.5 Escena del “barco”: performance de Libertad Lamarque “Andate, no te vayas”



F.6 Performance final de Azucena Maizani “Milonga del Novecientos”

CAPÍTULO DOS

Transición e ingeniosidades del débil: Narrativas de sociabilización y agencialidad femenina en el cine y teatro argentino (1935-1945). Niní Marshall, Sofía Bergero Bozán y Malena Sándor

El objetivo de este capítulo es rastrear el diálogo que se establece entre la industria del espectáculo masivo de la segunda mitad del '30, la coyuntura histórica y social generada por la Modernidad social y su producción de nuevos agentes culturales e imaginarios de género proyectados por medio de la industria del cine y el teatro de temática feminista. La industria del cine, el teatro y la radio de la década del 30 incorporó en su nuevo sistema a una destacada generación de agentes culturales femeninos--Niní Marshall, Sofía (Bergero) Bozán, Paulina Singerman, entre otras--quienes alcanzaron el estrellato de la mano de populares directores de cine como Manuel Romero, Luis César Amadori y Mario Soffici. No hace falta dar más que un simple vistazo a los títulos de estos cinematógrafos para ver reflejada la conciencia de una estrategia de mercado dirigida al público femenino y abocada a la formación de las identidades de ese sector demográfico en transición: *Valentina (1950)*; *Mujeres que bailan (1949)*; *La Rubia Mireya (1948)*; *Historia de crímenes (1942)*; *Elvira Fernández, vendedora de tienda (1942)*; *Mi amor eres tú (1941)*; *Yo quiero ser bataclana (1941)*; *Luna de miel en Río(1940)*; *Isabelita (1940)*; *Casamiento en Buenos Aires (1940)*; *Muchachas que estudian (1939)*; *Gente bien (1939)*; *Divorcio en Montevideo (1939)*; *La modelo y la estrella (1939)*; *Mujeres que trabajan (1938)*; *La rubia del camino (1938)* ;*La muchacha del circo (1937)*.

En este ciclo de intenso desarrollo del cine sonoro argentino, una de sus figuras más destacadas hacia la segunda mitad de la década del 30, es sin duda, el cineasta Manuel Romero.

Me gustaría leer las historias y narrativas que cuentan sus films como un espacio de documentación del proceso de incorporación femenina a la fuerza laboral y del crecimiento de la actividad sindical y del movimiento obrero. Para ello, me concentraré en dos producciones cinematográficas de Manuel Romero, *Mujeres que trabajan* (1938) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942), ya que en ambos films puede ser rastreada, mucho antes de ser totalmente visible en la vida política, la ecuación *movilización de la demografía femenina, sindicalismo y gobierno populista*. Sergio Wolf lee el “ciclo femenino del cine romeriano” como registro del estallido y movilización de la mujer en el campo cultural/político, al mismo tiempo que como antesala de la emergencia del Peronismo —y de Eva Duarte como encarnación de dicha irrupción:

Antes de nacer como movimiento o de tener un liderazgo único o bifronte, el peronismo ya era un imaginario creado por el cine argentino. Quizás como resultado de su eficaz olfato para intuir y representar ciertas formas de lo popular, el director Manuel Romero se convirtió en el centinela que veía más lejos y profetizó el peronismo dos veces, de dos maneras diferentes. Primero, en *Mujeres que trabajan* (1938), disfrazando la alianza de clases bajo leves tramas románticas para estallar en un epílogo con revuelta popular por medio de masas de vendedoras de tienda. Y después, como si fuera una variación perfeccionada, en *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), donde una chica rubia hija del patrón de tienda y llamada Elvira —solo habría que cambiarle un par de letras para que se convierta en "Evita"— se pone al frente de las reivindicaciones de las empleadas. (Diario *Clarín* 7 de julio de 2007)

Al mismo tiempo, el crítico de cine argentino Abel Posadas señalaría que la temática social en el cine romeriano, “ofreció al narratario una visión de los concordáncicos, los valores de los años

30” (Posadas *et al* 2006: 119), al interpretar y proponer nuevas trayectoria narrativa en torno a los nuevos actores sociales en la modernidad entre los que figura de manera predominante la mujer.

Me interesa destacar que este protagonismo femenino adquirido en la Industria del espectáculo masivo como extensión de un nuevo fenómeno social, la agencialidad femenina en la esfera pública del 30, necesita ser valorado a contraluz de las restricciones de género propulsadas e impuestas por el Orden Conservador en la Década Infame. También dicho protagonismo debe ser valorado como sugiere Hollander, en el marco de la tensión sostenida con una realidad social que, progresivamente, desafiaba y desestabilizaba la estructura tradicional del ‘30: la modernización económica impulsada por la industrialización, las migraciones internas, el desarrollo de la urbanización, la revolución tecnológica de los medios masivos, la reconfiguración de los espacios privado y público producto del acceso femenino al campo laboral y económico, señalaban, entre otras cosas, una etapa de transición cultural que redefinía bajo las nuevas condiciones los valores que reorientan a la sociedad de la década del 30 (Hollander 183).

Junto con las comedias romerianas arquetípicas ya mencionadas, *Mujeres que trabajan* y *Elvira Fernández, vendedora de tienda*, abordaré igualmente dos obras de la dramaturga argentina Malena Sándor, *Yo me divorcio, papá* (1937) y *Una mujer libre* (1938). Los objetivos analíticos son las siguientes indagaciones: 1) El marco estético utilizado por los autores—la comedia femenina y el teatro feminista, respectivamente—como espacio subversivo en el que era posible reconfigurar paradigmas de identidad femenina. 2) Consideraciones *temáticas* de las historias contadas que atañen a los debates políticos de los derechos de la mujer en la década del 30: imaginarios de la mujer obrera, migración femenina, modernidad social de la mujer, cultura

de consumo, división tradicional y reconceptualización de identidad de género, clase y espacio, sociabilización femenina, “tácticas” de subversión femenina, etc. 3) Paradigmas culturales de agencialidad femenina: me propongo indagar la trayectoria cultural de dos destacadas actrices-- Niní Marshall y Sofía Bozán—como modelos de negociación identitaria en el sistema patriarcal del 30. El análisis del corpus en cuestión intenta decodificar la manera en que los nuevos modelos femeninos articulan alternativas estrategias o “ingeniosidades del débil”⁴³ destinadas a sobrevivir, reproducir o negociar y desafiar la sociedad patriarcal del 30. Mi argumento propone que en esta etapa pre-peronista de movilización femenina ya se proyectan los gérmenes de un cambio de paradigma identitario verdaderamente ruptural que irá resaltando la capacidad intelectual y emocional de la demografía femenina en tanto potencial político/cultural. Se trataba de nuevo modelo de “sociabilización femenina” que habilita un gran momento de reconocimiento histórico de una identidad política que posteriormente sería representada en la figura de Eva Perón. Asimismo, propongo analizar cómo el modelo de agencia femenina proyectada en esta época indica un cambio de paradigma respecto del modelo anterior propuesto por el ciclo del cine-tango bajo la figura de la “milonguita”.

Comienzo, entonces, el siguiente estudio con una explicación del marco histórico en el que surge el debate feminista de la década del ‘30.

⁴³ En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau (1925-1986) define las “ingeniosidades del débil” como tácticas o estrategias del subalterno para “sacar ventaja del fuerte,” o “una politización de las prácticas cotidianas.” La "estrategia" consiste en “el cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente.’ La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico” (Certeau 2009: XLVIII-XLIX).

I.Contexto sociopolítico:

1. La conquista femenina de la esfera pública en la década del 30

Los historiadores sociales han identificado en los años 30 un espacio de tensa lucha, política, cultural y epistemológica entre la concepción y distribución de lo político del Orden Conservador y la modernización social, con la incorporación de agentes de los sectores clasemedios que no habían estado incluidos en el Orden Conservador. El régimen oligárquico del Orden Conservador se caracterizaba por un control anacrónico y regresivo respecto a la democracia participativa ya abierta durante los tres gobiernos del Radicalismo (UCR),⁴⁴ intentando desacelerar el ejercicio democrático con la reinsertión de sus discursos conservadores en los imaginarios de la Nación.⁴⁵ Pero si bien el golpe militar de Uriburu inició una época de represión institucional y cultural, al mismo tiempo, aclaran Girbal y Ospital, la crisis mundial de 1929 fue provocando el gradual reordenamiento de la economía local y el progresivo fomento de una modernización económica basada en el modelo industrial que terminaría movilizando, de manera insospechada, a nuevos y diversos sectores sociales en el marco de la segunda industrialización (50).

De esta estructura surgiría una nueva clase social, una burguesía industrial de claro corte nacionalista, compuesta por propietarios de grandes y medianas empresas nacionales que en algunos rubros económicos fue superponiéndose a economía agroexportadora-industrial de la oligarquía pampeana, Norte y Sur patagónica, que sería muy golpeada durante el crack del 29. Este nuevo reordenamiento económico iría a preanunciar el nacionalismo proteccionista del

⁴⁴ Nos referimos a las presidencias de Hipólito Yrigoyen (1916-1922), de Marcelo T. de Alvear (1922-1928) y la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen (1928-1930) interrumpida por el golpe de Estado del General Uriburu.

⁴⁵ Ver "Women Workers and the Class Struggle: The Case of Argentina" (Hollander 180-193).

Estado peronista, a partir de un segundo ciclo de industrialización que, orientado al mercado interno y nacional, abriría nuevos espacios de mercado y empleo (Girbal y Ospital 50).

Sin embargo, desde el punto de vista socio-cultural, la contraparte social de esta modernización económica tuvo un escenario mucho menos progresista con la implementación de un aparato ideológico conservador y represivo pulsado del golpismo conservador de Uriburu. Este reforzaría las jerarquías sociales tradicionales de género y clase, relegando de su programa político y económico a aquellos que la misma estructura del capitalismo industrial incorporaría como mano de obra, una situación señalada por Nancy Caro Hollander en el caso particular de la mujer obrera en la década del 30:

The anti-feminist currents in the political culture of Argentina during this period may appear at first glance to be a contradiction between traditional male supremacist values which seek to confine women's labor to the home and the motivation of the capitalist class to use women as a super-cheap labor supply [...] it is clear that the intent was related to the necessity of *reconciling the desire* to incorporate women into social production in order to realize higher surplus value on the one hand while preserving the traditional hegemony of the male within the family structure on the other. (186)

El anacronismo del discurso social de la década del '30 es hábilmente detectado por Hollander en la paradoja entre la incorporación de mano de obra femenina—“reconciling the desire to incorporate women into social production”—y la preservación de “traditional hegemony of the male”. Este espacio social, bifocal y notablemente ambiguo, contextualiza, como veremos más adelante, los paradigmas femeninos del cine de Romero.

Sería importante tener en consideración que la nueva concentración industrial en las zonas urbanas seduce con nuevos espacios laborales, provocando como consecuencia una masiva

migración interna hacia la provincia y ciudad de Buenos Aires. Este fenómeno provocó en Argentina un notable desequilibrio regional y reemplazó a la inmigración extranjera que entre 1930-1940 arrojaría su saldo más bajo con 73000 inmigrantes (Lovato y Suriano 293). Producto del desarrollo industrial, la clase obrera aumentó el doble entre 1935 y 1943 y con ello, también, los conflictos sociales derivados del estancamiento salarial, la deficiencia de las condiciones laborales y el gran problema habitacional (Korzeniewicz 18).

La paradoja social inherente a la Modernidad económica del 30 se intensifica hacia mediados de la década con la creación la Confederación General del Trabajo (CGT),⁴⁶ el organismo central de sindicatos obreros. Roberto Korzeniewicz percibe en este período una intensificación en el conflicto obrero, reflejado en el aumento de huelgas y negociaciones laborales arbitradas por el Estado: “Unemployment continued to dampen labor unrest in 1933 and 1934... The years 1935 and 1936 brought a major wave of labor unrest, the peak for the 1930-1943 period” (8). En el proceso de participación obrera asume un lugar clave la integración femenina en la economía nacional, reforzada por la migración femenina que buscaba mejores oportunidades laborales y como opción a la extrema pobreza y baja calidad de vida en las áreas rurales (Hollander 183).⁴⁷ Si ello había sido un factor de grado incipiente en las décadas anteriores, Tappen añadiría que en la provincia de Catamarca, por ejemplo, una empleada doméstica ganaba entre 10 y 20 pesos al mes, mientras que en Buenos Aires una obrera sin experiencia laboral ganaba entre 75 y 92 pesos al mes (Tappen 7). La monotonía de la vida provinciana y la cultura de género estáticamente conservadora de las áreas rurales fueron

⁴⁶ Las presiones y persecuciones del Estado a las organizaciones sindicales interponen fuerte resistencia a su desarrollo institucional, y por esto la CGT no se formalizaría hasta 1936, año en que se produce la conformación de su Congreso Constituyente. Desde entonces la CGT asume la organización de los sectores populares, invitando a compartir su tribuna al partido socialista, radical, demócrata progresista, comunista, y al movimiento estudiantil.

⁴⁷ Las mujeres que trabajaban en el campo no gozaban de beneficios laborales--protección de la maternidad, jubilaciones, etc.—que estaban disponibles para las obreras empleadas en las industrias de la capital. Además, como empleadas domésticas o en los talleres recibían pobres remuneraciones que no permitían desarrollar una vida digna.

también factores que estimularon la vasta migración femenina a Buenos Aires. A partir del Centenario (1910), la ciudad de Buenos Aires había comenzado a ser vista como un gran escenario de oportunidades de movilización, no sólo económicas, sino también en cuanto a la alternativas de desmarcación de roles de género sexual. Como señala Hollander, “The city represented the possibility of an exciting alternative to a predictable future of constant physical labor, a seemingly endless series of pregnancies, and a social life enclosed within the four walls of their pitiful homes” (Hollander 183). De acuerdo con Kathleen Tappen, en esta época las mujeres comienzan a tomar iniciativa de movilidad geográfica porque:

The quality of life for women in the interior, especially the rural areas, had always been poor. If women were agricultural workers, they were not covered by protective legislation, maternal benefits, or retirement... Women were motivated to migrate to the capital city because many jobs brought a better wage, and the industries of Buenos Aires offered more job options. (7)

Motivadas por las nuevas perspectivas abiertas por la industrialización y la resectorialización laboral, las mujeres incursionan y acceden a nuevos espacios sociales. Continuaban sumándose y fortaleciendo el proceso de presencia laboral, ya activo durante la primera industrialización en áreas como industria textil, servicios, y trabajos administrativos, donde no pocas veces superaban a la presencia masculina (Hollander 181). De acuerdo con el censo de 1947, las mujeres representan un 28% de los trabajadores asalariados en todos los sectores de la economía, y en la Industria la cifra aumenta de 25% en 1939 a 28% en 1947. La industria con la mayor concentración femenina fue la industria indumentaria con un 61% de mujeres empleadas en total, y un 47% de mujeres en la industria textil (Hollander 184). Por otro lado, es interesante notar que si bien la población masculina representó un porcentaje mayor en la fuerza de trabajo, su

distribución por sector era casi idéntica a la población femenina: 40.5% de hombres y 39.7% de mujeres trabajaban en manufactura y 55.6% de hombres y 57.6% de mujeres trabajaban en el sector de servicios.⁴⁸ Me parece importante resaltar que hacia finales de la Segunda Guerra Mundial, conjuntamente con la expansión de la economía argentina en el marco de la segunda industrialización, las mujeres componían un 31% de la fuerza laboral, y casi la mitad de las mujeres entre 18 y 29 años de edad trabajan para mantenerse a sí mismas o para contribuir a la familia (Mafud 29).

Por consiguiente y paralelo al acceso de nuevos espacios laborales, las mujeres trabajadoras también intensificaron su presencia en espacios urbanos, principalmente en la ciudad de Buenos Aires y Rosario, potenciada por la migración interna. De acuerdo con Julio Mafud, el predominio masculino característico de la inmigración ultramarina de principios del siglo en el marco de la primera industrialización, comienza a ser desplazado por la notoria presencia femenina que caracteriza a la migración interna del '30 y '40. No es de extrañarse que entre 1914 y 1947, la población porteña de migrantes femeninas mayores de 25 años duplicara a la población masculina (29), y este aumento en la proporción femenina respecto del descenso que anota el índice de masculinidad, influyó en que “la ciudad de Buenos Aires dejara de ser percibida como ciudad de ‘hombres solos’” (Lovato y Suriano 263). Los imaginarios nacionales comenzaron así a modificar esa icónica percepción del espacio urbano de la primera industrialización, ahora habitado y circulado por una demografía femenina emplazada y *visible* no sólo en la planta física de la ciudad sino además en sus esferas y campos culturales.

Es de esperar que la ampliación de participación laboral y económica de la mujer en esta década anticipe una agencialidad femenina extendida a otros espacios públicos. Aun dentro de un

⁴⁸ Se aplicaba, sin embargo, la división de trabajo por género dentro de un mismo sector; en servicios, por ejemplo, la mayoría de los hombres trabajaba en el transporte, oficinas comerciales, o en actividades gubernamentales; por otro lado, la mayoría de las mujeres en el sector de los servicios estaban empleadas en servicio doméstico.

opresivo contexto político impuesto por el Régimen Conservador reciclado por el golpe de Uriburu, es notable observar cómo la demografía femenina promueve y expande su capacidad asociativa, solidaria e intelectual, creando importantes organismos de la sociedad civil, tales como el Comité Argentino Pro voto de la mujer, la Federación Argentina de Mujeres Universitarias, la Unión Argentina de Mujeres, y la Asociación Argentina del Sufragio Femenino, cuya movilización social alcanza un significativo logro: establecer en el congreso de 1932 el primer debate legislativo acerca del sufragio femenino y otros debates relativos al derecho de la mujer (Palermo 165).

Los historiadores interpretan la emergencia de este debate parlamentario como signo de una fuerte transición social. Al respecto, Luis Mohr identifica la apertura de participación política de la mujer como instrumento para superar las injusticias y la corrupción de la época, agencialidad femenina que hasta 1900 carecía de una identidad sólida, pero que ya fuera fortalecida a partir de 1890 con la presencia de feministas como Elvira Rawson y Eufrosia Cara (96).⁴⁹ La consolidación definitiva de su agencia política había comenzado con el papel central del Partido Socialista en la reivindicación femenina, destacándose en esta trayectoria figuras intelectuales y políticas como la de Carolina Muzilli⁵⁰ y Alicia Moreau de Justo (1885-1986),⁵¹

⁴⁹ Con la excepción de la Sociedad de Beneficencia, no existía hasta 1900 una identidad política de movilización femenina. A fines del siglo con el liderazgo de Cecilia Grierson, primera mujer en titularse de médica y fundadora del Consejo Nacional de Mujeres (CNM), trajo al país ideas feministas invitando a participar en ellas a las líderes de diferentes orientaciones políticas, entre ellas a la entonces presidenta de la Sociedad de Beneficencia, Alvina Van Praet de Sale, quien se convirtió en la primera presidenta de CNM. También fueron invitadas las socialistas Sara Justo (hermana del fundador del Partido Socialista Argentino, Juan B. Justo), y las radicales Elvira Rawson de Dellepiane y Julieta Lanteri de Renshaw. Aunque en principio se reunieron en torno a las ideas de mejorar las condiciones de la mujer, finalmente las divisiones ideológicas terminaron por superar el consenso inicial. (Winkler 79)

⁵⁰ En las filas femeninas de militancia socialista se destacó la actuación de Carolina Muzilli, hija de inmigrantes obreros, que desde pequeña expresó interés por la educación formal, a pesar de la oposición de sus padres quienes consideraban que la educación era un lujo reservado para el hombre y las clases acomodadas. Desde joven frecuentó mítines socialistas y se afilió a ese partido a los 18 años, publicando artículos en periódicos políticos. Visitó fábricas, talleres y conventillos, concientizando a los obreros, especialmente a las mujeres, sobre sus derechos, y en 1916, con su marginal salario de costurera fundó y dirigió la *Tribuna Femenina*, con el ideario de la defensa de los derechos civiles de las mujeres. Con la convicción de que la verdadera reivindicación derivaba de una perspectiva de lucha de

quienes incesantemente promovieron la participación femenina en sindicatos y en el Partido Socialista, centrándose en los derechos jurídicos, económicos y sociales de la mujer (Mohr 132).

2. Reconceptualizaciones de lo privado y público: modernidad y debate femenino en la década del 30

En *After The Great Divide* (1986) Andreas Huyssen sostiene que el discurso de la Modernidad dispuso una radical fragmentación espacial a partir de la división entre la esfera privada y la esfera pública mediante un “conscious strategy of exclusion” destinada a canalizar “the anxiety of contamination by the Other: an increasingly consuming and engulfing mass culture” (vii). En la década del 30 esta “ansiedad de contaminación” de la elite del Orden Conservador por las masas populares (obreros, inmigrantes, mujeres obreras, etc.), de creciente visibilidad de circulación y aceleración política en la esfera pública, fue contrarrestada, como se ha visto, por medio de mecanismos de desaceleración y represión política. Asimismo, el nuevo sistema económico incrementaba el acceso femenino al espacio público, pero la retórica conservadora persiste en el encasillamiento de la mujer en la esfera privada bajo la “ideología de domesticidad” (McGee 240). De tal manera que podemos comenzar diciendo que la búsqueda identitaria en el caso de las mujeres, situadas en el intersticio entre modernidad económica y conservadurismo ideológico, propiciará el desarrollo de recursos, estrategias o “tácticas” de supervivencia en sus maniobras identitarias. Pero me gustaría resaltar que si hay un espacio social en el que estas tácticas fueron más visiblemente detectadas fue en el orden de lo cotidiano;

clases, denunciaba en las páginas de la revista la lamentable situación de trabajo de las mujeres obreras y las enfermedades que contraían. Su lucha incesante se concentró en las mejoras laborales y salariales de los menores y las mujeres, la promoción del gremialismo femenino, los derechos laborales de las mujeres, y la falta de acceso a la educación de los obreros. Más tarde, el liderazgo desde las filas socialistas permitió consolidar el perfil político del activismo femenino con la fundación de la Unión Feminista Nacional (UFN) en 1920. (Gallo 2013:13).

⁵¹ Se casó en 1922 con Juan B. Justo, fundador del Partido Socialista argentino. La acción política de la UFN fue determinante para la legislación de derechos y de protección del trabajo femenino.

y es a partir de estas estrategias del débil que podemos ir identificando redefiniciones de una Modernidad más inclusiva y “femenina”, una definición de Modernidad basada en los cambios sociales, económicos y de género propios de la década del 30.

La exclusión femenina de la modernidad formal (masculina) conduce a reformular, en el discurso femenino, “estrategias” o “tácticas del débil” que, desde el reconocimiento de su *locus* particular, negocian un espacio propio en la esfera pública del 30. En reconocimiento de esta necesidad, las feministas socialistas fueron pioneras en proponer una redefinición de la modernidad en términos de inclusión social, identificando en ella puntos de convergencia entre política y espacio de lo privado (domesticidad). Uno de sus ejemplos más notorios es el debate político sobre los derechos de la mujer, concretamente la reforma electoral y la Ley de Derechos Civiles de la Mujer (1926). La Ley Sáenz Peña (1912), si bien había integrado a sectores históricamente marginados de la política, su indefectible política de exclusión del género femenino pulsó un nuevo debate respecto de los derechos de la mujer. Como lo ha notado Palermo, esta ley daba “por supuesto que la comunidad política estaba compuesta exclusivamente por varones en tanto únicos sujetos capaces de cumplir los requisitos necesarios para convertirse en ciudadanos” (157). Esta desigualdad, explica Mary Dietz, había sido sustento para el pensamiento del Estado del 30, en tanto que “la noción liberal de lo ‘privado’ incluyó lo que se ha llamado ‘la esfera de la mujer como propiedad masculina’, la cual buscó *preservarla* de las interferencias del ámbito público y mantenerla en la permanencia identitaria de ese espacio y “fuera del ámbito público” (132).

Sin embargo, esta demarcación socio-genérica por parte del Estado, difícilmente detuvo la movilización feminista en torno a la negociación de representatividad política: gracias a su incesante labor, se presentaron en el parlamento entre 1916 y 1930 seis proyectos relativos al

sufragio femenino, pero el proyecto no logró ser aprobado por las cámaras (Palermo 157). A pesar de esta oposición, las propuestas presentadas ya indicarían una nueva dirección adoptada por el gobierno del Radicalismo que se tradujo en un hecho inédito y sin duda pionero en la historia social de América Latina: en 1927 la provincia de San Juan introdujo una reforma electoral por iniciativa de el gobernador del Radicalismo Federico Cantoni, en la que se otorgó a las mujeres el derecho de voto en las elecciones provinciales. Con esta reforma, San Juan se transformaría en la primera agencia nacional en otorgar derechos políticos a la mujer, y se convertiría en un importante precedente para el fortalecimiento de su debate a nivel nacional (Hammond 1).⁵²

En septiembre de 1929, en un proyecto de ley de voto femenino presentado al parlamento por el diputado conservador José M. Bustillo (hijo), las mujeres, como estrategia argumentativa, implicaron las “virtudes” de la “cualidad femenina”--afecto, virtud moral, sentimentalidad, maternidad –como medio necesario para “fortalecer la conciencia cívica en el ámbito familiar y publico” (Rodríguez, 1977: 179, 182). Ante la oposición y resistencia de los conservadores, las mujeres postulaban que “su incorporación política no sería disruptiva de la vida familiar sino una forma de consolidarla”, (Palermo 167) puesto que la mujer sería “enemiga” de vicios como “la inmoralidad, el alcoholismo, y la tuberculosis” (Palermo 162-163). Me parece importante notar cómo se revierte el uso de las cartas en juego: en este marco social, en un momento en que se rearticulan las nociones de lo privado y público, proponiendo la acción política femenina como garantía del orden familiar y público, la ideología de domesticidad que en un principio había

⁵² Los orígenes del sufragio femenino en San Juan se remonta hacia 1856, cuando la nueva Constitución permitió a las mujeres votar en las elecciones municipales (debido a que el gobierno de San Juan asignaba los municipios por población en lugar de fronteras geográficas). La Constitución de 1878 y el Código Municipal reconfirmó el sufragio de las mujeres a nivel municipal, pero solamente para mujeres propietarias. Este antecedente de sufragio femenino en la Argentina sería, según Hammond, un cambio replicado por Juan y Evita Perón para la sanción del sufragio femenino en 1947 (Hammond 1).

servido de justificación para la exclusión femenina, aparece ahora resignificada y revalorizada como uno de los argumentos más sustanciales para la integración política de la mujer y para su conversión al estatus de ciudadana.⁵³

Otra forma de resistencia y desaceleración a la movilización femenina del '30 fue, de manera notoria, la propuesta de reforma a la Ley de Derechos Civiles de la Mujer. Sancionada el 14 de septiembre de 1926, esta ley establecía la equiparación de los derechos civiles entre la mujer y el hombre, que de este modo venia a rectificar el código Dalmacio Vélez Sarsfield de 1869, decreto que relegaba a la mujer casada o soltera menor de 22 años a la capacidad legal de menor de edad. (Navarro y Wainerman 247-268) Pero este logro obtenido en la era de democracia participativa abierta por la Unión Cívica Radical vuelve a ser el centro de un debate polémico en la década del 30: el Régimen Conservador vuelve a imponer políticas excluyentes de género y busca revertir los derechos obtenidos en la ley de 1926, reduciendo a la mujer nuevamente a un status de menor. Este proyecto de reforma fue formalizado bajo el artículo 333, y representó, nuevamente, una regresión al Viejo Orden, en este caso, al discurso de 1869 que imponía restricciones laborales y económicas a la mujer casada (Queirolo 137). Ante el inminente peligro de una reversión legislativa, las feministas despliegan una masiva campaña de protesta. La Unión Argentina de Mujeres,⁵⁴ presidida por Victoria Ocampo (1890-1979) entre 1936 y 1938 (Queirolo 137), fue una de las organizaciones que manifestaron su oposición ante

⁵³ Gracias a la acción de las feministas socialistas de la década del 30 se dan significativos avances en materia de política laboral femenina, entre las que se cuenta la prohibición del despido laboral por embarazo, y el requerimiento sanitario del certificado prenupcial masculino obligatorio. Se formularon, además, medidas de protección a la maternidad que enfatizaban principalmente la tarea reproductiva de la mujer obrera en base a subsidio pecuniario, asistencia médica, prohibición de trabajo 30 días antes y 45 días después del parto, intervalo para amamantar, etc. Por último, se creó la Dirección Nacional de Maternidad e Infancia que conjugó la preocupación por la reproducción biológica con la de disciplinar y normar conductas. El Estado declaró expresamente que garantizaba la salud del binomio madre-hijo y elaboró una ambiciosa política sobre el tema. (Novick 338)

⁵⁴ Sus miembros--Ana Rosa Schliepper de Martínez Guerrero, María Rosa Oliver, Susana Larguía y Perla Berg--perteneían a sectores medios y acomodados, provenientes de familias tradicionales, y su plataforma social ayudó a establecer contacto con importantes funcionarios públicos. (Queirolo 137)

los organismos del Estado Conservador. Enfrentada como feminista al Estado (patriarcal) asociado a la clase social a la que pertenecía, Victoria Ocampo recuerda en una entrevista que mantuvo con el Presidente de la Corte Suprema respecto a la reforma de la Ley de Derechos Civiles de la Mujer:

Esto es lo que pasaba entre nosotros hacia 1935: una reforma del Código Civil amenazaba los escasos derechos adquiridos por la mujer [...]. La cosa nos pareció tan insensata y grave que decidimos con algunas amigas protestar ante los magistrados de quienes dependía la reforma. Me tocó visitar a uno de ellos, un personaje importante [...]. Es preciso decía [el magistrado] que haya un jefe de familia así como hay un capitán en un barco. De otra manera el desorden se establece en el hogar [...]. Como yo insistía en defender los derechos de la mujer al trabajo y a vivir en pie de igualdad con el hombre, acabó por decirme: ‘Pero señora, recuerde su propia familia, la manera en que la han educado. ¿Qué papel ha visto en su familia? ¿Su padre era el jefe o no? ¿Qué papel tenía su madre?’ Respondí que aunque quería mucho a mis padres, no había compartido nunca las ideas sobre este punto [...]. Por fin me dijo: ‘Señora, usted es viuda, ¿no? E independiente desde el punto de vista económico [...]. Entonces [...] ¿por qué preocuparse de problemas que *no son los suyos*?’ (Ocampo en Queirolo 140, énfasis mío)

En esta entrevista, la escritora “constata la vigencia de la subordinación femenina y el predominio del discurso patriarcal” (Queirolo 140) y paralelamente señala, en mi opinión, una instancia de confrontación ideológica de las distintas nociones de lo privado y público: la defensa de Ocampo de una causa “pública” que no resulta indispensable a un nivel privado revela, ante la noción de lo privado y público en el discurso del magistrado, una disolución de los límites impuestos por el discurso patriarcal.

En el discurso de Ocampo, en cambio, la defensa de lo público es también un asunto privado en la medida que su discurso, representativo de una comunidad de mujeres, reviste la identidad y los intereses de una colectividad. En junio de 1936 Ocampo criticaba la derogación de los derechos civiles desde las páginas de *La Nación*,⁵⁵ y la acción de la Unión Argentina de Mujeres⁵⁶ en conjunto con la lucha de miles de otras mujeres logran uno de sus objetivos más apreciados: impedir, finalmente, la aprobación de la reforma en el Congreso (Queirolo 140).

En lo que concierne al camino analítico de esta tesis, me interesa destacar la noción de que estas experiencias y la lucha social de la mujer de la época, si bien carecieron de una representación legítima en la retórica oficial del Orden Conservador, reinstaurado con el gobierno golpista de Uriburu, fueron canalizadas por otros medios de representación cultural. Precisamente, fue la industria cultural de los medios masivos del '30, concretamente el cine, el teatro, la radio, y las revistas femeninas, la que hábilmente identificó los nuevos signos de una época en transición, integrando en su discurso y en sus narrativas, las historias que contaba y enfatizaba, la experiencia femenina de la época. Temáticas sociales como la apertura del espacio femenino a la esfera pública, los imaginarios sociales de la mujer obrera, la migración femenina, la modernidad social de la mujer, la cultura del consumo, la vida cotidiana en el orden privado y público y cómo navegar en ambos, el capitalismo industrial y la redefinición de lo privado y público, empiezan a ser registrados como temáticas recalcitrantes por los directores de cine y teatro de la segunda mitad del 30. El siguiente análisis propone examinar en dos propuestas

⁵⁵ Para mayor información sobre el compromiso de Ocampo en esta materia, ver en su ensayo *La mujer, sus derechos y sus responsabilidades* (1936).

⁵⁶ Ocampo se refería a la Unión como una “asociación entre amigas,” para aclarar de principio su desinterés por los partidos políticos. En 1938, la Unión Argentina de Mujeres, liderada por Ocampo y Susana Larguía, presentó al Poder Legislativo un proyecto de ley que proponía el sufragio femenino universal, pero no fue tratado en la Cámara. Poco después, Ocampo se alejó de la Unión, argumentando la cercanía de algunas de sus integrantes a los partidos políticos.

culturales—el cine de Manuel Romero y el teatro feminista de Malena Sándor—la interpretación de la “cuestión femenina” en el marco del debate de los derechos femeninos de la década del 30.

II. Análisis literario:

1. “Mujeres que trabajan”: subversión, humor y paradigma de la *mujer que trabaja*.

Niní Marshall.

En esta sección me propongo analizar la manera en la que la cultura popular de masas, en el cine de Manuel Romero de la segunda década del '30, interpreta los imaginarios sociales que circulaban en torno al debate feminista de la década y a los emergentes imaginarios de politización femenina en los sectores populares de clase obrera. De acuerdo con crítico de cine Domingo Di Núbila, *Mujeres que trabajan* generó gran audiencia femenina debido al hábil replanteamiento de las “peripecias y comportamiento de mujeres alejadas de sus hogares para ganarse la vida”, historias reforzadas por “persuasivas actuaciones de un excelente reparto” (197). Llama la atención que los personajes femeninos del film sean mayoría, en comparación con el reducido número de actores varones; ello haría suponer una clara motivación de Romero de acentuar una temática social centrada en la cuestión de la mujer y su recepción por parte de una audiencia principalmente femenina: Este film estrenado en julio de 1938 incluyó a las actrices Niní Marshall, Mecha Ortiz, Sabina Olmos, Alicia Barrié, Pepita Serrador, Alicia Román, Mary Parets, Hilda Sour, Alímedes Nelson, Berta Aliana, Aymont y María Vitaliani, mientras que el reducido contingente masculino estaría compuesto por Tito Lusiardo, Fernando Borel y Enrique Roldan (Di Núbila197).

En esta sección analizaré cómo este cambio de paradigma en el cine de Romero refleja una reformulación de los espacios y modelos femeninos que se presentan con nuevos arquetipos

de agencia femenina. Asimismo, intento rastrear en este ciclo del cine romeriano las estrategias de nuevos objetivos respecto a los imaginarios femeninos, como ser, la de destacar e introducir una revalorización de las cualidades asociadas a la “feminidad”-- la sentimentalidad, el afecto emocional, el amor fraternal-- propiedades a través de las cuales se cuestionan y desestabilizan las tradicionales divisiones de género y espacio inscritas en el discurso androcéntrico ya a partir de la Modernidad finisecular. Finalmente, propongo argumentar en esta sección que los objetivos planteados por Romero a través de este ciclo de comedia femenina reflejan una definitiva transición hacia un nuevo modelo de agencia política femenina cuya finalidad es desplazar las historias, paradigmas y modelos sociales de género/espacio (place-identity) propuestos, de manera obsesiva, en el ciclo del cine-tango de la primera mitad de los años 30 y su construcción de modelos negativos (naturalista/determinista) encarnados en la figura de la "milonguera", la “percanta” y la prostituta, atrapadas en espacios (place/identity) como el cabaret, el cafetín, el barrio y el conventillo.

¿Cuáles son estos imaginarios sociales propuestos en el ciclo femenino del cine romeriano? ¿Cuáles son los nuevos modelos de agencia femenina y cuáles son los espacios que transitan y redefinen? ¿Cómo se desarrollan las dinámicas de relación y de sociabilidad femenina en los nuevos espacios?

1.1 El trabajo femenino: el discurso del Melodrama para una redefinición de clase y género

En primer lugar, comenzaría diciendo que en *Mujeres que trabajan* se advierte el tratamiento de una redefinición de clase por medio de imaginarios y valores adjudicados al proletariado, en particular a la mujer obrera, que surge paralelamente con una desvalorización del estilo de vida de la burguesía: esta temática es tratada en el film por medio de su personaje

principal, Ana María del Solar (Mecha Ortiz), una muchacha de la alta burguesía quien, tras la muerte de su padre financista, debe ingresar a trabajar de vendedora en las tiendas Stanley. En este film, la reconceptualización de clase es planteada, desde el comienzo del film, a través de un sutil juego de montaje y planos que reinterpretan la visión de una sociedad porteña marcadamente polarizada, un marco conflictivo que pulsa las tensiones entre dos mundos políticos diferentes, entre dos concepciones opuestas de Nación.

Para ilustrar esta tensión, me basaré en la descripción de la primera escena que tiene lugar en una localidad de tango llamado “Boite Tzigane”: la escena comienza con un primer plano de un reloj de pared que indica las 6, no sabemos si de mañana o tarde, todavía. Esta imagen es seguida por una sucesión de sintagmas descriptivos, es decir, alternancia de imágenes que tienen por objeto, como veremos, señalar el término de una larga jornada de trabajo y mostrar el mundo de los trabajadores que a esas altas horas de la mañana se muestran visiblemente exhaustos.

Acompañada de música empática, lenta y letárgica, de origen no localizado, pero complementando la atmósfera de la historia, esta escena se divide en dos partes, dispuesta así por su director para contrastar a dos clases sociales: (Ver F.1) en la primera, primeros planos de pies que se mueven al son del tango (clientes, la burguesía), seguidos por planos de manos que sirven copas de champaña (el proletariado). De esta primera parte llama la atención por la ausencia de planos que particularicen los rostros (la identidad) de los participantes. En la segunda parte, sin embargo, se repite una técnica casi similar con un primer plano de pies que bailan sin planos de rostro (*tiempo del ocio*), pero esta vez, el sintagma alternante encargado de reflejar el *tiempo del trabajo* (Ver F.2)—manos que sirven champaña, músicos, señora que limpia el piso, es decir, el mundo de la clase obrera-- enfoca en primer plano el cansado rostro del mozo que limpia y sirve ya casi con los ojos cerrados, visiblemente superado por la larga jornada de trabajo, al igual que

un primer plano del violinista que, tras una pausa para bostezar, retoma su actividad volviendo a tocar la misma melodía.

Es entonces que se introduce un segundo plano del reloj de pared indicando las 7 de la mañana, que esta vez la audiencia puede inferir tras la sucesión de las imágenes ya presenciadas. Tras el cierre del local, la cámara insiste en planos de manos y pies en movimiento, esta vez, por el trabajo que implica limpiar mesas, copas, y pisos después de una larga jornada, enfatizando de esta manera el mundo “invisible” del arduo trabajo físico detrás de los brillos, luces y risas que enmarcan a los concurrentes de esta fiesta, entre ellos la “aristocrática” Ana María del Solar, su novio Carlos y su grupo de amigos.

La mano aquí se introduce, entonces, como *leitmotiv* y metáfora del trabajo físico que describe al mundo obrero (Ver F.3). Este montaje sutilmente dispuesto en absoluta ausencia de diálogo sirve para introducir la segunda escena, que esta vez se caracterizaría, no por un sutil tratamiento, sino por un ostentoso contraste entre los dos mundos: plano general de la entrada del *boite* identifica de inmediato al personaje principal femenino, Ana María del Solar, que se distingue del resto de los concurrentes por su visible borrachera y por su apariencia física (Ver F.4): hija de un “conocido financista”, Ana María luce un opulento abrigo largo de piel blanco que elegantemente cubre su estiloso vestido largo y brillante, acompañada de un pequeño *clutch* plateado en la mano que combina perfectamente con su conjunto. El pelo delicadamente arreglado y recogido en ambos lados con una flor blanca y un maquillaje sobrio y natural, todo en ella es sinónimo de sofisticación, opulencia y, sobre todo, de un alto poder adquisitivo que la distingue del resto de las muchachas; una imagen de derroche material que revela la intención directorial de reforzar imaginarios de distancia social entre dos mundos opuestos. A partir de este contraste inicial, la agenda del director luego procederá a proponer una “alianza” de conciencia

popular que, como diría Beasley Murray respecto al populismo cultural, implicó “an attempt to construct a popular cross-class alliance against the dominant power bloc” (193), o, en términos de Horacio Legrás, “la sedimentación, al nivel de la conciencia masiva, de un ideal de ‘pueblo’ basado...en la ética de la igualdad” (68-69). En el film de Romero, esta alianza de clases sociales característica del populismo como fenómeno político-social, resulta relevante para el argumento de mi tesis por detectar un precedente cultural importante de imaginarios políticos conducentes al peronismo. En términos de Sagrario Torres Ballesteros ello operaría sobre una confrontación “between the 'people' and the 'anti-people,' the struggle between 'poor and rich/ 'exploiters and exploited'... All populist rhetoric revolves around the 'people/anti-people' antagonism" (Torres en Beasley-Murray 195). En efecto, bajo el populismo peronista, el anti-pueblo había sido definido, según Beasley-Murray, en términos de “imperialism and its oligarchical agents within Argentina” (195), representados en el film de Romero por la clase social, poder adquisitivo y estilo de consumo a los que inicialmente Ana María aparece asociada.

Pero en el caso del film de Romero, esta explicación teórica de los binarismos retóricos del populismo reduciría el tratamiento de múltiples variantes y evoluciones, como por ejemplo, los matices que van integrándose a la transformación identitaria de Ana María.

Por eso, propongo profundizar el análisis de este personaje femenino, indagando sobre condicionantes que determinan y construyen el deslumbrante modelo femenino de la burguesía: A la salida del *Boite*, una confesión de Ana María proporciona al espectador información clave sobre su vida, más allá y por detrás de esa vida de puro derroche: ante la exhortación de su novio Carlos de regresar a casa en coche en lugar de caminar, y tras haber celebrado su cumpleaños en el *boite* en ausencia de su padre, Ana María se queja de que “desde que murió mamá, en casa no me espera nadie, papá está demasiado preocupado con sus negocios para esperarme a mí”. Desde

la muerte de su esposa, el padre no ha dejado de mimarla con derroches materiales pero ello en realidad no ha sido más que una forma de compensar su constante ausencia—“no me espera nadie”. Esta descripción interesa en relación a la ecología de clase a la que pertenece Ana María, porque advierte sobre la intención del autor biográfico (Manuel Romero) de representarla totalmente despojada de modelos femeninos de empoderamiento; no existirá en torno a la Ana María de la burguesía porteña una red de sociabilización o complicidad femenina de apoyo—en contraste con el precario modelo femenino de solidaridad colectiva que le ofrece el grupo de las mujeres que trabajan y con las que terminará conviviendo en la pensión.

En lugar de modelos de positiva agencia femenina, se describe a una clase social por su carácter indolente y mezquino, como se descubre en este comentario de Ana María: preocupados más que nada por el “qué dirán” respecto de la decisión de la cumpleañera de volver a casa a pie en lugar de su lujoso coche, sus amigos le comentan “¡Pero qué dirá la gente, la aristocrática Ana María del Solar a pie!” a lo que la muchacha le contesta: “Y dirán que mi respetable padre, el poderoso financista se ha venido abajo...”. Este intercambio, a mi juicio, revela el mezquino carácter de una clase social marcada por varios niveles de distancias: en primer lugar, el comentario de Ana María respecto de su clase marca una clara distancia moral, es decir, la mezquina actitud y convenciones externalistas de los miembros de su clase--“el qué dirán”—para quienes, la movilización física (trabajo físico) de transitar por las calles, resulta ser un imaginario inmediatamente asociado con el fracaso material, con el fracaso de un “poderoso financista se ha venido abajo”.

En segundo lugar, la impresión negativa que causaría a los miembros de su clase el deambular por las calles indica, en mi opinión, el ejercicio de una deliberada distancia proxémica—no inserción, no aproximación—respecto del espacio de la cotidianidad,

imaginarios y escenarios de las rutinas de los sectores populares en el espacio de la calle: su trayectoria física a casa al trabajo y a lugares de encuentro, etc., como apreciaremos con el siguiente ejemplo de la trayectoria de los “patoteros” por las calles: Reencuadre⁵⁷ del deambular de Ana María y sus amigos quienes “vagan ebrios por las calles” (Ver F.5) que van contrastándose con múltiples imágenes del desplazamiento de obreros que precisamente a esa hora inician sus ocho horas de trabajo. Pese a formar parte de la rutina cotidiana de la gran demografía, estas escenas causan gran impresión en Ana María por su poca familiaridad y distancia respecto a estos espacios. Exclama la muchacha: “¿Qué hace toda esta gente tan temprano... A trabajar? ¡Qué locos, van a trabajar a la hora de acostarse!” dirá Ana María, resaltando la oposición entre estos dos mundos. El personaje ironiza la diligencia con la que los obreros salen “¡a trabajar a la hora de acostarse!” pero su comentario será colegido por la audiencia espectral como evidencia del carácter improductivo y parasitario de la clase a la que pertenece.

Esta actitud irónica pronto será reforzada con imágenes de despotismo y arrogancia por medio de dos escenas: primero, el despótico proceder de Ana María que al ver a una señora limpiando la calle, le bota el balde de agua y le dice que “A esta hora no se trabaja”, y el segundo, respecto a un señor que al prepararse a abrir su pequeño negocio de Lotería, es confrontado con ironía por el grupo de los muchachos: “¿No sabe que hoy no se trabaja? Huelga general. ¡Viva la huelga! ¡Viva la democracia, viva!” (énfasis mío), seguido por un interesante acto de intercambio identitario: Ana María le quita el sombrero a su amigo y se lo da al señor del kiosko de lotería. Respecto a esta escena, no podría pasar por alto el interesante juego de reversiones y apropiaciones de jerarquías sociales a las que la teoría de carnaval de Mijail Bajtin aludiría con el

⁵⁷ Reencuadre: Se produce cuando la cámara sigue a un personaje que va desde un lugar A hasta otro B, evitando los cortes en el montaje (*Cine sonoro argentino I*: 166).

concepto de “ventrilocución”, mecanismo por el que el sujeto subalterno se apropia de la voz del otro, instalando así un juego subversivo respecto del *status quo*, como lo habíamos visto en el capítulo anterior con el performance de las cancionistas. Sin embargo, esta vez y a diferencia de la ventrilocución de las cancionistas, se trata de las clase dominantes “apoderándose” de la voz de las clases obreras: “¡Viva la huelga! ¡Viva la democracia, viva!”

Y aunque en el contexto de esta escena en particular resulte irrisorio debido al emborrachamiento de los emisores del discurso apropiado, este comentario implica a la vez un implícito (re)conocimiento de la crisis social—por medio de la concientización de conceptos como *justicia* y *democracia*--que surge en esta década provocada por la polarización y brecha social que cada vez más agudizarían las desigualdades sociales y acrecentarían la explosión del conflicto obrero y la eclosión de los movimientos populares, conducentes a la emergencia del peronismo y aprovechados por éste. Recordemos que al igual que este primer reconocimiento de la cuestión social—preanunciante de la *caída* del crédito político de la oligarquía--la retórica del peronismo se construirá en base a nociones como “justicia social”—“justicia social, independencia económica y soberanía política” será su consigna política. Insistimos que estos imaginarios, sin embargo, empiezan ya a proyectarse de modo masivo en la industria del cine argentino de los años previos, mediante el trabajo de un grupo de directores (Manuel Romero, Mario Soffici, Luis César Amadori, etc) que se habían propuesto, a través de su arte, consolidar imaginarios de alianzas narradas a partir de las tensiones pulsadas por los nuevos agentes involucrados.

1.2 Lechería: espacio de confrontación social y del humor femenino. Niní Marshall.

Otra escena que en este film de Romero funciona como estrategia en busca de la complicidad ideológica popular del espectador es la cuarta escena que transcurre en una lechería. ¿Cuáles serían los elementos respecto a la formación de una alianza o sociabilización popular centrada en el colectivo de las mujeres que trabajan, en contraste con la escasa lateralidad y aislamiento social de Ana María del Solar? La escena de la lechería comienza con un plano colectivo del grupo de las vendedoras de las tiendas Stanley, sentadas en la barra del establecimiento (Ver F.6). Antes de ir a trabajar, han acudido a este establecimiento para desayunar, tras otra evidencia de la precariedad material que caracteriza a la pensión donde residen: Elvira (Sabina Olmos) alude a los repetidos incidentes en los que la falta de comida ha obligado a las muchachas a iniciar el día laboral sin comer: “Todos los días lo mismo. Un día no hay café. Otro día se quema la leche...y siempre llegamos a la tienda con el estómago vacío y sin aliento”. La precaria situación de la rutina diaria de las empleadas de comercio—“todos los días lo mismo”—es enfatizada de manera sutil por la ingeniosidad de Catita (Niní Marshall) que, sentada en la banqueta sirviéndose un café con leche, pide al mozo que le sirva “un poco más de café” y “un poco más de leche” porque o ha quedado “muy lechoso” o muy “cargado”. Dice Catita: “¡Mozo! (Como él demora en atenderla ella golpea su taza con la cuchara) ¡Mozo, Oiga! Me pone un poco más de leche en esta taza. Está muy cargado. Pronto. Gracias. (El mozo sirve de más y Catita le protesta) ¡Aaay, se pasó! Póngale un poco mas de café ¿Quiere?”. El reiterado reclamo de Catita, en mi opinión, refleja un agudo ingenio (tácticas o “ingeniosidades del débil”) y astuta capacidad de revertir y encubrir su necesidad de alimentarse lo posible para subsistir el resto del día laboral; en cambio, opta por un “performance” de airada defensa del consumidor y de sus derechos: “¡Aaay, se pasó!” protestará Catita contra el mozo, reposicionando así la

verdadera motivación—servirse más leche y café. La protesta reiterada de Catita contra el mozo produce un efecto de comicidad en la audiencia del film, principalmente por el hecho de que el mozo no *reconoce* la verdadera intención de Catita y su fijación u obsesión por la comida —o por la escasez de comida—“Che, pero así no vas a terminar nunca” se queja su compañera Sonia al ver que la taza de Catita no se acaba.

Pienso que este rasgo, en el contexto de la pobreza en la que viven las muchachas, asume una doble función al delatar su propia precariedad y pobreza, como se advertía en el reclamo de Elvira “siempre llegamos a la tienda con el estómago vacío y sin aliento” (*Mujeres que trabajan*). En este entrelazamiento de tragicomicidad, entonces, convergen el efecto humorístico causado por la ingeniosidad subversiva de Catita y la denuncia de la profunda miseria de las empleadas. En mi opinión, este *performance* de Catita es hábilmente aprovechado por Romero que, gracias a su perspicaz y aguda lectura semiótica de la cotidianidad, logra inscribir por medio de este personaje femenino un sutil contraste entre los sectores sociales que convergen en la lechería a primeras horas de la mañana. La confrontación social se desarrolla de manera explícita cuando Ana María del Solar y sus amigos entran en el establecimiento: visiblemente alcoholizados todavía, los “patoteros” o *bacanes* de la oligarquía entran a este recinto popular, causando alboroto y se sientan en la barra de frente a las vendedoras (Ver F.7).

El diseño de la barra hábilmente dispuesto en forma de semi-luna o rectangular apunta a la táctica de su director que intenta lograr con ello un plano general que enfoque, *vis à vis*, la confrontación directa de los dos grupos sociales. Al ver al grupo de los muchachos de Ana María, exclaman las vendedoras:

ELVIRA: ¿Serán hijos de gente bien?

SONIA: ¡Qué buenos mozos!

EMILIA: ¡Quién pudiera hacer esa vida!

CATITA: Deben venir de algún baile de disfrazados, seguro.

EMILIA: ¡Qué lujo! Y son lindas ¿eh?

CATITA: Bah, si yo me pintaría como ésa.

En este fragmento, llaman la atención las atinadas interrupciones de Catita que cómicamente subvierten la exclamación de las vendedoras, cuyos comentarios—“hijos de gente bien”, “buenos mozos”, “son lindas”—refuerzan los imaginarios de la clase privilegiada. Pero estos imaginarios son reinterpretados por Catita en la medida que, por ejemplo, el ostentoso traje que lleva puesto Ana María es comparado con un “disfraz” y su belleza física, no con una condición natural o genética—“¿serán hijos de gente bien?”—, sino como simple resultado de un buen maquillaje—“si yo me pintaría como ésa”. Es decir, para Catita, todo estos “adornos” de ornamento y artificio y externalidad, incluida la belleza femenina, resultan ser *bienes* provenientes de la acumulación material, acceso y reclutamiento al concepto histórico de belleza femenina, un discurso que parece mostrar la *transición epocal* del discurso de la oligarquía y su preocupación por preservar *intacta* (distancias sociales) su genealogía cultural, su continuidad y objetivo histórico de sucesión política y biológica, resguardada en el peso de los apellidos de las grandes familias de la burguesía terrateniente criolla—“no dejarás caer la mancha de su apellido sobre mi familia”, dirá Marta, la hermana de Carlos, cuando descubre que Ana María del Solar no ha heredado nada de su padre, quien de hecho se suicida por problemas económicos-- y la influencia ideológica de la cultura de generaciones político-intelectuales (Generación del 80, Generación del 37, etc.), ambos espacios políticos de gran hermetismo e inaccesibilidad social para las clases populares.

El comentario de Catita cobra otras interpretaciones relevantes al argumento de mi tesis en tanto que estas prácticas de reconceptualización provenientes de la cultura popular de masas

de los años 30 comenzaban a entrever variaciones interesantes respecto a lo que históricamente se definía como clases dominantes (“gente bien” “belleza femenina”), una alternativa luego intersectada por el peronismo respecto de las jerarquías sociales y estructuras políticas convencionales, aspecto a analizar en el capítulo tres.

La visión humorística del mundo de Catita, profundamente astuta y aguda habría sido un total éxito con su audiencia histórica. Según Domingo Di Núbila, “lo más celebrado por el público” de este film fue el desopilante femenino personaje extrovertido “creada por Niní Marshall que se había convertido en instantáneo objeto de culto por sus diálogos con Juan Carlos Thorry en Radio El mundo” (Di Núbila 197). Asimismo, el crítico comenta que la comicidad de Marshall “se basaba en una sagaz observación de lo que podría llamarse la forma proletaria del snobismo y estaba construida sobre detalles extraídos de la realidad que la gente reconocía y festejaba” (202). En efecto, Niní Marshall, nombre artístico de Marina Esther Traveso (1903–1996), se destacó en el ambiente artístico argentino como una de las agentes culturales con mayor capacidad de observación y de caracterización que le permite crear para la radio, la televisión y el cine, una impresionante galería de arquetipos femeninos representativos de su época. Me interesa destacar que Marshall configura a sus personajes femeninos a partir de las experiencias de la vida cotidiana de mujeres, de mujeres inmigrantes, de historias cotidianas de su inserción laboral y de las historias y casos de movilidad social.

Sus “mujeres”, como el personaje de “Catita” en *Mujeres que trabajan*, dialogan, negocian, y responden a una realidad social en la que surgen: Cándida, Doña Pola, Belarmina, La Niña Jovita, Lupe, La Bella Loli, forman parte de un vasto repertorio de caracterizaciones que sintetizan los arquetipos de la inmigración proveniente de España (la gallega Cándida), Italia

(Catita) o del Este europeo (Doña Pola). (Contreras 12-13).⁵⁸ Con respecto a estas creaciones, Di Núbila explica que los personajes de Marshall tenían “sólido sustento de ingenio, originalidad, gracia y aciertos psicológicos, entre ellos los impulsos de Catita para opinar y actuar como si fuera árbitro de intenciones y conductas...Catita fue la incomparable criatura imaginada e interpretada por una humorista y actriz fuera de serie, que la utilizó para expresar su visión ácida del mundo” (202).

Para el crítico de cine Claudio España, el humor femenino en este ciclo de comedia romeriana centrado en la temática del conflicto obrero contrarrestaría, en lugar de reforzar, el planteamiento de un problema social profundo: según España, en este film de Romero, las luchas por mejoras laborales se presentan tan intercaladas con la comicidad y el asunto sentimental que “las cuestiones obreras se diluyen y neutralizan” (236). Sin embargo, opinaría que este comentario adolece de una comprensión de la función del humor femenino que, como vimos con el ejemplo de Catita, constituye un recurso táctico o “ingeniosidades del débil” (Michel de Certeau) hábilmente empleado por las mujeres para su supervivencia cultural, un arma de defensa subalterna en contra del “bloque del poder”, como diría Horacio Legrás respecto del concepto de populismo cultural.

A su vez, Paul McGhee propone leer el humor como medio de resistencia contra la dominación, de afirmación de identidades colectivas, y de cuestionamiento de las formas culturales. El crítico destaca cómo esta práctica femenina ha sido históricamente vituperada por el discurso *serio* de la autoridad patriarcal y como desajuste de las convenciones de “feminidad” y sumisión (McGhee en Barreca 5-6). McGhee explica que esta estrategia del ingenio femenino y sus actos de connotación subversiva han sido percibidos como "an intrusive, disturbing and

⁵⁸ Además de las creaciones de Mingo (el hermano de Catita), la eterna solterona Niña Jovita, Doña Caterina, Gladys Minerva Pedantoni, Sabelotodo, Don Cosme, Loli, la mucama Belarmina, entre otros.

aggressive act, and within this culture, probably unacceptable for a female” (McGhee en Barreca 6). Sin embargo, tales represiones patriarcales difícilmente podían controlar una práctica social que lograba sedimentarse y encontrar un lugar central en los medios culturales masivos.

En este sentido, hay que esperar a las críticas feministas de los ‘80 para observar la aparición de una reivindicación de esta cultura de resistencia largamente relegada: en *Last Laughs* (1988), por ejemplo, Regina Barreca afirma que la comedia femenina tiene como propósito alterar nociones convencionales de “feminidad.” (Barreca 6-9): la comedia femenina se define como “shaping forces and feminist tools” de ruptura con los marcos culturales e ideológicos patriarcales, “dislocating, anarchic and, paradoxically, unconventional” (7). Así, el humor femenino tiende a ser más “peligroso” que el masculino, y su objeto sería doble: la autoridad social (clase) y la autoridad patriarcal (género).

En el film de Romero otro elemento o *leitmotiv* que se impone como marca de identidad o “autoridad social” sobre las trabajadoras tiene que ver con la fijación de las vendedoras por la *hora*. En contraste con el *tiempo de ocio* de la burguesía, el tiempo laboral se interpone como un criterio absoluto que regula y organiza toda su rutina diaria (comida, recreación, descanso, etc.): en la escena de la lechería, por ejemplo, Sonia (Alita Román), se sirve el desayuno, constantemente pendiente de la hora pues teme retrasarse al trabajo, pero Clara (Alicia Barrié) confía en su favoritismo por ser la secretaria del director:

SONIA: Apúrense chicas. Tenemos diez minutos.

CLARA: Hay tiempo. Además la jefa es buena.

LUISA: Claro, vos sos la secretaria del director, pero a nosotras las vendedoras nos tiene a maltraer, ¡Y todo porque no hay unión!

El *leitmotiv* de la hora desata la queja de Luisa, que reclama contra las injustas prácticas de clientelismo en la tienda—entre Clara y el director, Stanley. Esta práctica laboral no se basa en el derecho equitativo de todos los empleados—“a nosotras las vendedoras nos tiene a maltraer”, provocando así divisiones dentro del grupo de las empleadas.

En el film de Romero, el personaje femenino que encarna la conciencia social de proyección política—“Gente inútil. Y pensar que nosotras trabajamos para que ellos se diviertan. ¡Ah, si hubiera unión!”—, exclamará Luisa al ver la arrogancia de Ana María—es Luisa interpretada por la actriz Pepita Serrano (Ver F.8): este modelo femenino de agencialidad política se distingue del resto de las muchachas por su interés en la problemática social: el film enfatiza su predilección por la lectura de “Carlos Marx” y por sus comentarios en contra de los abusos a los derechos de los trabajadores, por lo cual sus compañeras cómicamente la catalogan de “comunista” : “¡Ya salió la rebelde! ¡Siempre con las ideas comunistas a la cabeza!” dirá Catita tras el comentario de Luisa respecto a los sindicatos.

Este modelo de politización femenina llama la atención, además, por su apariencia física: es rubia y muy buena moza, su belleza no contradice una inteligencia adquirida de forma autodidacta y empírica, mientras que su discurso de politización femenina remitiría a la imagen de Eva Perón, de similar complexión física, social e ideológica y con un similar conocimiento de origen autodidáctico y empírico basado en su propia experiencia de pobreza y marginalización social.⁵⁹ En el film de Romero, Luisa luce en su atuendo una visible marca identitaria: lleva siempre una corbata oscura y una boina negra, indumentaria asociada a lo masculino; estos códigos de la convención masculina—la boina y la corbata--, en el caso de Luisa, acompañan

⁵⁹ Nacida en 1919 en un humilde hogar como hija ilegítima, María Eva Duarte, hasta que triunfa en el ámbito del espectáculo popular en los años 30, tendrá que convivir con la precariedad y marginalización social hacia mujeres de nacimiento ilegítimo (milonguita) que buscaban ser actrices en el teatro popular. Esta experiencia personal contribuye a desarrollar un fuerte sentido de justicia social como se describe en el capítulo II, “Un gran sentimiento” y III, “La causa del sacrificio incomprensible” de su autobiografía, *La razón de mi vida* (1952).

siempre a un sencillo traje de dos piezas con una ceñida falda que realza su cuerpo femenino, y una delicada blusa blanca que combina con una chaqueta negra. Sin ir más lejos, pienso que esta imagen intelectual y el motivo de la corbata nos remiten a los códigos de “cross-dressing” de los paradigmas femeninos proyectados por cantonistas como Azucena Maizani, quienes establecen una identidad de politización femenina sin renunciar por entero a los códigos de feminidad, pero fusionando en éstos una alteridad a las convenciones de género.

En el film, la escena de la lechería es particularmente significativa en el contexto de confrontación social, pues en ella se produce el primer enfrentamiento directo entre la burguesía y la clase obrera, y el preanuncio de la posterior caída de una representante de la primera, aspectos que tímidamente se proyectaban ya en la escena de la calle y el caótico deambular de los amigos de Ana María. Para ejemplificar, me detendré en el siguiente diálogo entre Ana María y Luisa, cuando la primera, al reparar en la presencia de las vendedoras en la barra, propone hacer un brindis: “¡Un momento señores! *Nosotros* los holgazanes debemos levantar nuestro vaso de leche en honor de las mujeres trabajan... ¡Chicas, *ustedes* valen mucho más que nosotras!... *Nosotros* somos unos haraganes con plata y no más. Y eso no es *justo*” (énfasis mío).

En esta declaración de Ana María llama la atención su definición de “justicia” que en este fragmento se construye/reconoce sobre la base de una división social marcada por el uso del pronominal “nosotros”/ “ustedes”, noción que coincide, además, con la definición de justicia planteada por Luisa anteriormente: “Y pensar que *nosotras* trabajamos para que *ellos* se diviertan”, reclama Luisa contra lo que percibe como una desigual distribución de tiempo y capital. En mi opinión, este intercambio entre los dos grupos verifica, una vez más, el objetivo de Romero de forjar imaginarios sociales que contribuyan a una alianza popular, y tal vez policlasista, basada en el concepto de “justicia” social, un imaginario consecutivo a la gran

movilización social respecto a los derechos de los obreros en la segunda mitad del '30, así como a la consigna política del movimiento peronista de los años '40, definido en base a tres términos: “justicia social, independencia económica y soberanía política” (Lovato y Suriano 386).

La prefiguración de la *caída* o abrupto descenso económico y social de Ana María producto del suicidio de su padre se reflejará, en esta escena, por medio de un presentimiento de Luisa; frente a la soberbia de Ana María y su satírico acto de “caridad”—“la plata debe ser repartida con los pobres”, dirá la muchacha aristocrática sacando dinero de su *clutch* plateado—Luisa le responde con voz grave y seria: “Señorita, debería sentir vergüenza de usted misma...Hace mal en burlarse de la gente humilde. Entre nosotras hay muchas que valen mucho más que usted...En cuanto a eso de estar regalando su dinero, hace mal. Puede ser que algún día lo necesite” (*Mujeres que trabajan*). No sorprende, sin embargo, que en su enfrentamiento con un miembro de la burguesía parasitaria, sea Luisa quien rechace de inmediato la mezquina y humillante “caridad” de Ana María, impulsada por una agencia e identidad femeninas que propugnan profundos cambios sociales de carácter institucional (sindical, político)—“Hace mal en burlarse de la gente humilde”. Este imaginario de condescendencia filantrópica, visto desde el contexto histórico de conflicto obrero del '30, parece cobrar también un tono crítico con respecto a la larga tradición oligárquica de prácticas filantrópicas representadas por instituciones como la Sociedad de Damas de Beneficencia, que por décadas han definido el concepto de “caridad” asociada a la esfera *reparadora* del activismo femenino de origen oligárquico, pero que en la Argentina del Peronismo es drásticamente redefinida y sustituida por una marcada identidad política y de clase bajo el concepto de “justicia social” y a través del trabajo de Asistencia y Bienestar Social asumido por la Fundación Eva Perón (Fraser y Navarro 116).⁶⁰

⁶⁰ El bienestar social en Argentina anterior a Perón estaba a cargo de las obras de caridad desempeñada por la Sociedad de Beneficencia, un organismo controlado por ochenta y siete mujeres de la oligarquía. Los huérfanos al

1.3 Pensión: espacios de agencia colectiva y solidaridad femenina.

En *Mujeres que trabajan* el espacio físico que más potencia una práctica colectiva de agencia femenina es el espacio de la *pensión*. En este segmento analizaré los tipos de sociabilización y actos de agencialidad femenino relacionados con este espacio. Para ello me concentraré en la séptima escena del film donde Ana María, tras una desafortunada estadía en la casa de la madre de Carlos, llega acompañada de Lorenzo, su ex –chofer, a la pensión donde residen las vendedoras. Un plano colectivo de las muchachas alrededor de la única mesa central las ubica en el sencillo comedor/sala de estar ubicado entre la entrada de la pensión y las habitaciones de las residentes (Ver F.9). El espacio del comedor aparece escasamente decorado con pequeños marcos de fotografía antigua y detrás de la mesa, una despensa cubierta con dos retazos de tela blanca. El espacio es modesto y precario, en contraste con la descripción de la mansión donde residiera Ana María hasta antes de la muerte de su padre: la escena quinta muestra el interior de la casa de la muchacha burguesa tras descubrir el trágico desenlace de su padre. Un plano medio de Ana María “descendiendo” la extensa escalera enfocada desde la primera planta (Ver F.10), comenta hábilmente sobre el descenso social y económico que está por experimentar la hija del financista. Abajo, en el primer piso, Ana María está rodeada de detectives y mucamas, pero la única presencia familiar es la de su novio, Carlos. Este énfasis en la escasa red de apoyo y sociabilización en la vida de Ana María antes mencionado es reforzado por la hipocresía e indolencia de la hermana y madre de Carlos, quienes, al ofrecer las

cuidado de esta Sociedad tenían que usar batas azules y rasurarse la cabeza, y en la Navidad debían salir a las calles de Buenos Aires con la recolección de latas. Estas prácticas, sumadas a la oposición de las damas a que una “bataclana” de origen ilegítimo llegara a ocupar una posición en esta institución de tradición oligárquica, conducen a la decisión de la primera dama de intervenir y reemplazar a la Sociedad. Señalan Fraser y Navarro al respecto: “She told the ladies that the policy of the government was one of replacing charity with social justice. Now, she said, was ‘the time for social justice’. The Sociedad was taken over by the State because it was thought to be anachronistic” (116)

condolencias no logran disimular su preocupación por la pérdida de la fortuna que alguna vez creían que heredaría su futura nuera: “¿Cómo estás querida? No te imaginas el dolor que nos causó...Ahora ¿qué vas a hacer? Porque parece que esta casa y todo lo que tenía pasa a los acreedores, ¿no?” Carlos sugiere a su hermana acoger a Ana María como un miembro más de su familia, pero ésta lo rechaza de inmediato: “Eso nunca, No puede ser, la mancha de su apellido caería sobre el nuestro, no olvides que soy tu hermana y me iré a casar algún día”. El film parece proponer que la socialización existente entre los miembros de la clase privilegiada es siempre una socialización condicionada: nunca incondicional. El discurso de Marta, hermana de Carlos, nos remite nuevamente a la imagen de una clase social cuya exclusiva identidad se basa en el poder acumulativo.

En este ambiente de hipocresía y enajenación moral, Lorenzo, su chofer de diez años resulta ser la única expresión de lealtad: “No se preocupe, yo me sabré ganar la vida en cualquier cosa, pero la niña Ana María tendrá en mí siempre un servidor *incondicional*, Lorenzo Ramos, con sueldo o sin sueldo, estará siempre a su servicio”, dirá Lorenzo sin olvidar que “en los diez años que he servido en esta casa, usted ha sido muy buena conmigo”. Este imaginario de lealtad popular representado por Lorenzo es significativo para el argumento de mi tesis ya que demuestra cómo el film de Romero va construyendo imaginarios de sociabilización y de solidaridad pulsados por la lealtad *innata* con la que este film caracteriza a los sectores populares. Ese *excedente* representaría aquí una ética superior y nada sujeta a términos utilitarios—“con sueldo o sin sueldo”--, impulsada por el derecho del mundo del trabajo a elegir sus alianzas y lateralidades en base a reconocer rasgos rescatables y rehabilitables en los miembros de las clases dueñas del trabajo: “en los diez años...usted ha sido muy buena conmigo”. Sería importante notar que esta vez, es el agente de las clases trabajadoras quien ostenta y practica el

derecho de evaluar a los miembros de la clase dominante para *rehabilitarla* en el marco del nuevo espacio de las alianzas policlasistas que inspiran los imaginarios populistas. Resulta un viaje de *ida y vuelta* que la nobleza del chofer sea capaz de una lealtad incondicional y que la ética de Ana María pueda *ver* el valor del excedente meritocratizante que el film asigna a las clases populares; toda esta transacción, en el marco de una nación reorganizando sus fronteras de diferencia y jerarquización de clases sociales.

Esta propiedad re-asignada a la clase popular sería luego ampliamente explotada por el peronismo en su agenda de promover alianzas de *lealtad incondicional* hacia el Primer Trabajador, Juan Domingo Perón; “lo mejor para un peronista es otro peronista” consigna este movimiento popular a partir de un imaginario ritualizado en la celebración del “Día de la lealtad”, el 17 de octubre de 1945. La fecha emblematiza la fundación del movimiento a partir de una gran movilización obrera y sindical en la ciudad de Buenos Aires que exigió la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón, detenido y enviado a la isla Martín García por los militares conservadores (Lovato y Suriano 381).⁶¹

El suntuoso espacio de-socializante *perdido* por Ana María contrasta radicalmente con el humilde espacio de la pensión que, pese a su precariedad material, está cargado de imaginarios de positiva sociabilización femenina. Ana María *pierde* su mansión pero *gana* su inserción en un espacio social con otro tipo de tesoros menos materiales y anclados en la afectividad lateralizante ¿Cómo se describe en el espacio de la pensión los imaginarios de esta sociabilidad colectiva?

Veamos el siguiente ejemplo: la escena séptima tiene lugar en el comedor de la pensión;

⁶¹ Desde la Secretaría de Trabajo y Previsión Social bajo la presidencia de facto Pedro Pablo Ramírez, Juan Domingo Perón había promovido los derechos de los trabajadores. Su creciente popularidad en los sectores obreros provoca la oposición del sector empresarial y de los militares conservadores que exigen la renuncia de Perón el 9 de octubre de 1945. Tras esta renuncia, Perón es detenido y enviado a isla Martín García, acontecimiento que causa una gran movilización de los obreros del Gran Buenos Aires exigiendo la liberación de Perón. Al año siguiente, Perón sería elegido presidente de la Nación, y desde entonces esa fecha será conmemorada anualmente como fecha fundacional del peronismo, también conocida como el *Día de la Lealtad Peronista* (Lovato y Suriano 380-381).

mencionamos que un plano colectivo de las vendedoras las ubica en una misma mesa alrededor de una cena humilde. El chofer, *agente del enlace*, aparece con Ana María presentándola a las muchachas: “Les presento a la señorita Ana María, una *compañera desde hoy*” (énfasis mío); la frase de Lorenzo alude al advenimiento de un tiempo nuevo (*desde hoy*) que promete desacomodar las jerarquías sociales. A las muchachas la cara de Ana María les resulta familiar, pero no recuerdan exactamente de dónde, hasta que Catita da con la incógnita recordando el desafortunado incidente en la lechería. Oportunidad en la que Luisa se encargará nuevamente de advertirle a Ana María, en el marco de una nueva Argentina, la necesidad de redefinir el valor del *trabajo* femenino:

Yo trabajo y estudio, algún día seré alguien por mis propios esfuerzos. Clarita sostiene a sus padres que viven en el campo. Elvira es sola en el mundo, y se mantiene honrada con su trabajo. Sarita, nunca pudo ir a la escuela, ha trabajado desde los siete años. Catita tiene varios hermanos--“13 hija” dirá Catita--y las otras, lo mismo, y las 100 muchachas de la tienda y los millones de mujeres que trabajan en el país. Todas son dignas de respeto y admiración. (*Mujeres que trabajan*)

En *Mujeres que trabajan*, el espacio de la *pensión*, es un espacio privado-público de una experiencia que aunque transitoria (muchas como Clarita representan la experiencia de la migración femenina que caracteriza a la década del ‘30) refleja el ensayo de nuevos modelos de socialización orientados hacia identidades colectivas ya que, en contraste con los espacios públicos, el intercambio y las lateralidades mancomunantes del espacio de la *pensión* proporciona una intimidad e interioridad, impensables en el exhibicionismo externalista, alianzas superficiales y condicionadas con los que el film identifica la socialidad de las clases privilegiadas. El discurso de Luisa va construyendo gradualmente un modelo de colectividad

femenina (pública) por medio de la identificación y el conocimiento individual (lateralidad, privada) de sus integrantes. De lo concreto a lo abstracto, del micro espacio social de la pensión a la escena de la Nación, una línea de continuidad comprometida en subrayar la agencialidad femenina y que la mapea en “el país”. Dicho mapeado relocaliza el colectivo de las mujeres que en *Mujeres que trabajan* dejan de ser sujetos opacos y poco reconocidos, tan opacos y desestimados como lo habían sido los espacios de las pensiones populares en la gran escena nacional. El film de Romero, comenzando por su título, invita a dar reconocimiento a la agencialidad de las mujeres que trabajan en una opacidad e invisibilidad revertida para la audiencia espectral en el discurso de Luisa. Y, desde luego, ello proponía un ruptural cambio de paradigma epocal.

En *Intersecting Tango* (2008) Adriana Bergero explicaba que en las primeras décadas del XX el creciente acceso femenino al espacio laboral, si por un lado fomentó la creación de nuevos modelos sociales—feministas socialistas, anarquistas, sindicalistas—inspirados en acciones colectivas, fue, por otra parte, eficazmente interceptado por imaginarios reactivos que fuertemente asociaban la identidad femenina como el espacio de la domesticidad. Estos imaginarios, según Bergero, buscaban contrarrestar el atractivo de la “novedad” con la “buena” conducta representada en el paradigma de lo “socialmente acertado”, puesto que “for women to work entailed a deviation from practices long socialized by civil law and biological criteria” (116). De esta manera, las “narrativas de perdición” y los textos escolares de las primeras décadas del XX surgen como vehículo ideológico para desalentar el trabajo femenino fuera del hogar, pues consideraban aquello como un “radical abandonment of women's ‘natural’ habitat... that forced them to undertake masculine tasks in contact with men and machines” (Wainerman and Raijman en Bergero 117). De manera que “in the adjustment to social practices brought

about by transitional modernity, *working women* were viewed with considerable hesitation as an inevitable result of industrial development, as a threat to both the family and social order” (Bergero 117), lo cual explicaría la mirada de descarte con la que los imaginarios sociales conservadores veían el trabajo femenino fuera del hogar privado.

En esta escena resulta interesante la propuesta de un simbólico acto de reconciliación y rehabilitación nacional a través del drástico cambio de vida e identidad socio-genérica-ideológica de Ana, hablado a partir de una revelación/epifanía personal en la que reconoce haber vivido “de una manera vergonzosa”, tras pedirles “perdón” a las muchachas por la humillación causada en la lechería. A partir de este *reconocimiento*, Ana María es acogida y apoyada por la colectividad femenina—Clarita hablará con el director para que trabaje en la tienda— pasajes y transferencias del mundo del trabajo, que en el film se resuelven a partir de habilitarla en la reconciliación de la nueva Nación. La condición indefectible, el punto de partida, radicaría, según *Mujeres que trabajan*, en una profunda e irreversible toma de conciencia (la revelación de Ana María) por parte de las clases privilegiadas respecto al valor del trabajo físico y del mundo del trabajo y de la clase obrera, un fuerte imaginario cultural que en el peronismo de los años ’40 será basamento del proyecto político vehiculado en la consigna de Juan Domingo Perón como el *Primer Trabajador*.

2. *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942): paradigmas de alianza y politización femenina. Sofía Bergero Bozán.

2.1 Mujer como líder sindical: imaginarios de activismo político femenino.

Siguiendo la serie de comedias femeninas de Romero y sus imaginarios revertidores del estigma social de la mujer obrera y de la milonguita, *Elvira Fernández, vendedora de tienda* representa la culminación de imaginarios de agencia y politización femenina, esta vez, consolidados en el personaje de Elvira (Paulina Singerman). El film se centra en una muchacha de la alta burguesía que, tras descubrir las injusticias laborales de las que son víctimas los empleados de la tienda de su padre, el señor Durand, decide encarnar un personaje ficticio, Elvira Fernández, para ingresar a trabajar de vendedora a la tienda y así poder liderar la lucha sindical de los empleados. No es casualidad que este film, cuya trama retoma los conflictos del mundo del trabajo de los años '30, planteados en *Mujeres que trabajan*, sea considerado antecedente directo de los imaginarios culturales del peronismo, como explica Sergio Wolf: “como si fuera una variación perfeccionada, en *Elvira Fernández, vendedora de tienda*, donde una chica rubia hija del patrón de tienda y llamada Elvira —solo habría que cambiarle un par de letras para que se convierta en ‘Evita’— se pone al frente de las reivindicaciones de las empleadas” (Diario *Clarín* 7 de julio de 2007). Asimismo, según Domingo Di Núbila respecto a este ciclo de cine romeriano, el hecho de que los films dieran centralidad a una dirigente sindical implicaba “un reconocimiento de las transformaciones sociales de las mujeres de la época así como da cuenta de la presencia de los reclamos de los trabajadores, de sus organizaciones y, en consecuencia, de los conflictos sociales de la década” (197). Veamos a continuación, entonces, cuáles serían en este film los elementos de un “pre-populismo” (Horacio Legrás) cultural. Para ello me

concentraré en varias escenas del film en torno al activismo político de Elvira en defensa de los empleados de la tienda de su padre, el señor Durand.

La secuencia cero se introduce con música empática de marcha militar que preanuncia la posterior movilización sindical de los trabajadores de las tiendas Durand. Luego, se da inicio a la primera escena con un plano general de una ajetreada calle del centro de Buenos Aires que facilita a la audiencia la ubicación y el carácter urbano y moderno de la tienda. Esta imagen es inmediatamente procedida por un primer plano de la placa que señala la oficina de Durand con la inscripción “Grandes Establecimientos Durand - Dirección”, espacio donde transcurrirán las primeras acciones de esta escena (Ver F.11). En ella, Durand se queja de las bajas ventas de la tienda, y los directores sugieren que se debe a la “ineficacia” de su personal, de “gente caduca... que se sienten amparados por su antigüedad en la casa”, instando a Durand a tomar medidas más severas: “Usted es un espíritu demasiado bondadoso y consecuente, y por desgracia en los negocios el corazón está demás”, le advierte uno de los directores, proponiendo hacer una “limpieza del personal” de empleados “más caducos”: ante la duda de Durand respecto a esta medida de absoluta deslealtad--“sacrificar a los que me acompañaron en mi horas de lucha, incertidumbre, peligro”--los directores refuerzan su argumento aduciendo que para “derrotar a la competencia” es necesario “sustituirlo por gente joven, maleable que pueda adaptarse a nuestra disciplina. Empleados obedientes, respetuosos...”.

El tema de la “lealtad” que en esta escena es planteado a través de su rechazo a favor de la acumulación material, nos remite nuevamente a la *deslealtad* y falta de *incondicionalidad* con las que *Mujeres que trabajan* retrataba la hipocresía de la burguesía (la familia de Carlos, novio de Ana María). Se trata, entonces, de proyectar imaginarios de despotismo e injusticia— “sustituirlo por gente joven”, dirán los directores desechando el valor de la experiencia. Pero el

despotismo e indolencia de los directores de la empresa tiene más una justificación personal que comercial: “Por fin señores, está en nuestras manos, ahora verá esa gente lo que es disciplina y trabajo, tengo varios aquí, tengo varios aquí”, comenta la clase dirigente. Como recurso melodramático, ello vale para lograr que la audiencia empaticé con los empleados y con un concepto de justicia social basado en la valoración de la lealtad, del valor de la experiencia y solidaridad para con los débiles, una alianza popular interclasista que se va construyendo con la siguiente declaración de Pepita, la vendedora de la sección de pieles en la tienda: “Esto es una iniquidad, despedir a gente que por su edad ya no puede conseguir trabajo. Esto es una elegía. Tenemos que protestar ante todos...*nos haremos conocer*...” (énfasis mío), una iniciativa apoyada por Raúl (Juan Carlos Thorry), el vendedor de la sección de música: “Señores, escuchen, oigan vengan por favor, acérquense, aquí se está cometiendo una grave *injusticia* con nuestro amigo y compañero, y estoy seguro que esto no lo sabe el señor Durand...de otro modo sería desastroso que lo permitiera tratándose de empleados que han dado su juventud, su vida al establecimiento”, enfatizando una vez más la lealtad y solidaridad con los ancianos que “han dado su juventud al establecimiento”. Aquí vemos, con claridad, la matriz política del estado peronista y sus consignas de Bienestar y Previsión Social, en el marco de su protagonismo en la crisis de distribución de los recursos del Estado.

La iniciativa de Pepita permite “nombrar una comisión para que esta misma noche se entrevistase con el señor Durand”, un alternativo mecanismo agencial adoptado por los sujetos subalternos para salir de la oscuridad del anonimato y del desconocimiento del señor Durand y, como dirá Pepita, “hacerse conocer” por su causa. Por medio de la fuerte oposición dicotómica entre mundo empresarial y mundo obrero podemos constatar la inclinación de Romero a construir las estructuras de la emocionalidad de sus films en base a lo melodramático. Contrasta

una vez más dos visiones de mundo: los vendedores interpretan la causa de la baja en la venta como resultado de “la mala dirección: hay odio, venganza, persecución”, mientras que los directores empresariales aducen que se debe a la “ineficiencia” de su personal”. Mediatizados aquí por el interés capital (la lógica capitalista que prioriza la eficiencia y el marketing comercial), delatan su incompatibilidad o, al menos, la alta complejidad de su negociación, ya que para los directores, el único objetivo que los moverá será el de “Derrotar a la competencia”.

La conspiración y despótica medida de los directores empresariales en contra de los empleados más antiguos se materializa en la siguiente escena del despido que transcurre en la ventanilla de pago donde los vendedores acuden a cobrar su sueldo del fin de mes. Analicemos, entonces, la manera en que Romero construye este episodio (Ver F.12): plano de situación de la ventanilla de pago, plano general de la gente caóticamente alborotada por numerosos descuentos y despidos--“Muchachas, nos veremos en la ventanilla de pago, creo que hay lío, corren rumores de rebajas y despidos, parece que quieren despedir a 50 empleados de los más antiguos”, había anunciado Gorostiaga, novio de Sara (Sofía Bozán), antes de acudir a la ventanilla. Esta imagen es seguida por un primer plano de la carta de despido de uno de los ancianos, una escueta notificación de tres líneas con la que no sólo se decide el final del sustento de una familia, sino que desecha de manera ingrata y mezquina toda una trayectoria de experiencia laboral: plano medio del empleado que en su mano sostiene una carta de despido que reza “Buenos Aires, Junio 30 de 1941. Agradeciendo sus servicios, comunicamos a usted que desde la fecha queda separado del establecimiento. Firma Batistela” (Ver F.13).

En el film de Romero, estos imaginarios de indolencia y despotismo del capitalismo empresarial revelan su naturaleza implacable e inapelable. Resulta evidente que este film se concentra en políticas discriminatorias que afectan a sectores de la sociedad menos capacitados

para adaptarse a ajustes de especialización laboral, en este caso, los de mayor edad. No es casual que en los imaginarios de lo marginal en la cultura popular del cine pre-peronista, como es el caso del director Manuel Romero, hayan repercutido y al mismo tiempo encontrado resonancia en las políticas sociales del peronismo, agenda que finalmente conducirá a Eva Perón a escribir y anunciar, el 28 de agosto de 1948, el Decálogo de la Ancianidad, una lista de derechos de los ancianos incorporados luego en la Constitución de 1949 (Scott 570).⁶²

Para reforzar el efecto polarizador que caracteriza a la estética del melodrama, Manuel Romero introduce la primera escena de la casa de Durand donde familiares y Luis, el novio de Elvira, se reúnen para la cena de bienvenida en honor a la hija de Durand quien ha regresado de Norteamérica tras tres años de ausencia (Ver F.14). Un plano colectivo de los concurrentes en un comedor lujosamente decorado al estilo europeo, con candelabros y menajes plateados, suntuosas cortinas que llaman la atención por su exceso de tela (en contraste con las delgadas telas que cubrían la despensa del comedor de las vendedoras), con abundantes arreglos florales y paredes y sillas elegantemente tapizadas, aparecen en sintonía con el atuendo de los invitados, formalmente vestidos y adornados como si se tratara de una ocasión especial. Elvira, rubia y menuda, viste un conjunto de terciopelo brillante acompañado de una chaqueta que estrena un complicado trabajo de bordado floral (Ver F.15). Pero esta vez, al regresar de su viaje, Elvira siente que su participación en esta ceremonia no es ni tan familiar ni tan cómoda como solía serlo antes de su partida a Norteamérica: Elvira comunica este sentimiento ante la sorpresa de Luis por la metamorfosis identitaria de su antigua novia: “Tal vez tienes razón. Yo antes era más

⁶² Los diez Derechos de la Ancianidad fueron: asistencia, vivienda, alimentación, vestido, cuidado de la salud física, cuidado de la salud moral, esparcimiento, trabajo, tranquilidad y respeto. En la práctica, la Fundación Eva Perón construyó Hogares de Ancianos y obtuvo la sanción de una ley que otorgaba pensiones a los mayores de 60 años sin amparo.

feliz, vivía para mí. Los demás seres eran criados para servirme, para entretenerme,” recuerda Elvira sus antiguas prácticas de absoluta distancia y jerarquización social.

Ante ello su tía exclama: “Pedro, esta sobrina mía no es la misma, ha vuelto cambiadísima. Era alegre, traviesa, cascabelera, y ahora es seria, reflexiva, tienes que *vigilarla*, Pedro”, le advierte a su hermano, padre de Elvira, pues intuye que algo ha transformado a su sobrina de manera definitiva. La intuición de su tía se verificará luego con la reacción de Elvira ante la presencia de la comisión de los empleados que han venido a solicitar la revocación de los despidos de los ancianos: Elvira y Luis presenciaron el confrontamiento de los vendedores con Durand detrás de las cortinas que separan el despacho de su padre (Ver F.16). Esta perspectiva será desarrollada por medio de un escorzo de hombros, conocido también como plano de ángel de la guarda,⁶³ en el que la cámara se ubica detrás de un personaje, en este caso detrás de Elvira, para enfocar por sobre el hombro de la muchacha a los vendedores que se encuentran en el despacho de Durand.

Al descubrir la muchacha de la verdadera causa de los empleados, comienza a cuestionar las “certezas” sobre las que se basarían su vida y su clase: “cosa de todos días... eso es lo emocionante... cosas vulgares de todos los días... ¿y si papá estuviera equivocado? ¿Quién pudiera saberlo?”, dirá Elvira ante lo que Luis considera ser “un vulgar grupo de empleados que piden vulgares reivindicaciones. La duda de Elvira respecto a las prácticas de una identidad designada por la cultura patriarcal indica el punto de partida de su metamorfosis y, señalaría lo que el teórico cultural Raymond Williams ha percibido como “tensions between the received

⁶³ Escorzo de hombros: llamado también “plano ángel de la guarda”. “La cámara se ubica detrás de un personaje, en el cine clásico en plano medio o plano medio cercano. Este personaje puede o no hablar. Lo que ocurre es que se ve al otro personaje por sobre el hombro del primero y viceversa, cuando la cámara cambia de posición” (*Cine Sonoro Argentino I*: 164).

interpretation v/s practical experience...between practical consciousness and official consciousness” (38).

En otras palabras, lo que se pone en tela de juicio con la duda de Elvira es “What is actually being lived, and not only what is thought is being lived” (Williams 54). A partir de esta duda, Elvira elabora una estrategia para acercarse al conflicto obrero: para profundizar su conocimiento, establece una lateralidad con los empleados, trabajando de vendedora en la tienda de su padre: “Allí no existe disciplina, no existe entusiasmo en los de abajo ni justicia los de arriba, quiero intimar con ellos, vivir su vida, conocer sus anhelos y problemas”, dirá Elvira solicitando la ayuda de Luis para integrarse a la tienda de incógnito. Esta estrategia le permite acercarse a los empleados, y conocer de cerca (emocionalmente) las causas de los reclamos contra su padre y directores empresariales. Su complicidad con esta causa es tal que con el tiempo se convierte en el líder del “Movimiento Elvira Fernández” organizando huelgas y boicots en contra de la política laboral de la tienda, y por su rebeldía es despedida de la tienda. El personal se “revoluciona”, exigiendo el regreso de Elvira y la reincorporación de los ancianos a través de una masiva huelga: un plano inclinado⁶⁴ proyectado desde arriba que muestra a las masas congregadas en frente de la casa de Durand enfatiza una atmósfera de caos y desorden incitado por el grito de la multitud, alboroto con la policía, y pancartas con leyendas como “Muera Batistella”, “Abajo Durand”, “¡Queremos Justicia!” “¡Unión, Fraternidad, Viva Elvira Fernández!” Y “Movimiento Elvira Fernández” (Ver F.17). Ante la caótica situación, Durand se asoma desde su balcón del segundo piso, y a la exigencia de los trabajadores “queremos que vuelva Elvira Fernández” responderá que “No volverá, aunque me maten...” (Ver F.18), acto seguido por la intervención policial que irrumpe a caballo para disolver el movimiento.

⁶⁴ Plano inclinado: “En el período 1933-1943, este plano se utiliza para indicar desorden y caos. Aunque la cámara sea objetiva, enfatiza de este modo la confusión interior de un localizador o bien del exterior que lo rodea” (*Cine Sonoro Argentino I*: 165).

Esta imagen resulta, a la vez, significativa en relación con los imaginarios culturales de un pre-peronismo dado que, a mi juicio, constituye un perfecto reverso de género y clase en relación a los imaginarios de Eva Perón dirigiéndose a las masas desde el balcón de la Casa Rosada. En su caso, se trataría de trabajadores “descamisados”, conquistando el espacio superior del “balcón” en la gran escena nacional, balcón que en este film vemos todavía ocupado por un representante de la oligárquica.⁶⁵

En *Elvira Fernández*... además, se asientan las bases de un imaginario político femenino representado por la imagen de una mujer rubia como líder sindical frente a una movilización que se extiende a toda la nación—sintagma alternante de titulares de diario y radio, “Los albañiles hacen causa común con Elvira Fernández”, “el Gremio de Sepulturero en Huelga por Elvira Fernández. Magnífico gesto de solidaridad”, “Amenaza de un paro ferroviario pro-Elvira Fernández”, acompañada de música empática de marcha militar—resulta ser un evidente precedente cultural del posterior activismo de Eva Perón movilizándolo y liderando, por ejemplo, un movimiento popular para exigir el día 17 de octubre de 1945, desde la plaza de Mayo, la liberación de Juan Domingo Perón (Fraser y Navarro 58).

2.2 Tiendas comerciales: espacio interseccional de agencia femenina y cultura de consumo.

Sofía Bozán.

Otro espacio urbano predilecto del director argentino en este ciclo, un lugar/identidad ideal para explorar y cuestionar las fronteras de género y clase impuestas en la sociedad de los 30, es el espacio de *las tiendas comerciales*, donde comienzan a ser visualizados y consolidados

⁶⁵ Uno de sus discursos más memorables pronunciados desde el balcón de la Casa Rosada es su último discurso del 1 de mayo de 1952 en conmemoración del Día del Trabajador. Eva, ya con un cáncer avanzado, se dirige con dificultad a las masas congregadas en la Plaza de Mayo. No deja, entonces, de ser interesante que, en contraste con la imagen de Durand en el film de Romero, esta vez sea una mujer de origen humilde conquistando el espacio simbólico del “balcón” e interpelando a los obreros con discursos de empoderamiento popular.

nuevos modelos de agencialidad femenina. Adriana Bergero ha interpretado con lucidez el dualismo moral y social que simbolizaba en la cultura social e identitaria de la Modernidad los espacios de “reclutamiento cultural” de las tiendas de departamento que encarnaron las nuevas estrategias de marketing incitadoras del consumo de productos activadores del deseo femenino. En el caso de las tiendas de departamento éstas habían comenzado a reproducir los modelos de gusto, elegancia y horizontes de deseo de consumo, exportados por los grandes centros comerciales europeos que en conjunto habían comenzado a reubicar la imaginación de la mujer en un espacio identitario que ampliamente excedía la esfera de la realidad cotidiana (Bergero183). Como institución moderna del capitalismo industrial, estas tiendas, como ahora, los centros comerciales, surgen como un nuevo espacio cultural que redefine las intersecciones entre el deseo y el consumo en un nuevo marco social, revelando con mayor fuerza las contradicciones y tensiones entre los modelos de reclutamiento identitario y las críticas inherentes a una modernidad mercantilista (Bergero 186).

Veamos a continuación cómo se dan estas tensiones en el paradigmático espacio de las tiendas comerciales en el film *Elvira Fernández*. En este film, Sara (Sofía Bozán) y Pepita (Elena Lucena) trabajan en la sección de “pieles”, un lujo absolutamente inasequible para los sueldos de la demografía femenina que trabaja, pese a su contacto diario con la riquísima mercadería de abrigos y mantas de “piel” (Ver F.19): “¡Quién pudiera ser dueña de algo así algún día!” dirá Pepita acariciando un “zorro blanco” en sus manos. Ante las ensoñaciones de Pepita, Sara, modelo de agencia femenina interpretada por Sofía Bozán, le aconseja: “si seguís pensando así, vas a terminar muy mal, Pepita”. En el film, Sara asume liderazgo entre las vendedoras como agente cultural que resiste y desmitifica los imaginarios utópicos de las narrativas de “ensoñación”. Intuye, a diferencia de su compañera Pepita, las consecuencias

ideológicas de las expectativas creadas por la cultura de consumo que desembocan, como lo vemos, en la alienación de valores humanos (el despido de los ancianos, la deslealtad de Durand) dentro del sistema capitalista y sus imaginarios de distancia y jerarquización social.

En el film, en lugar de fomentar divisiones, Sara (Sofía Bozán) será la encargada de desplegar imaginarios de lateralidad y solidaridad fraternal, como vemos en este diálogo con los despedidos: “No se aflijan, pondremos una cantidad mensual cada uno hasta que encuentren trabajo. Haremos algo por ustedes, no sé qué haremos, pero no los dejaremos así “. En consecuencia, Sara aconseja a su amiga no buscar “certezas” en el discurso del “príncipe azul” sino iniciar una acción propia para revertir el orden establecido en la tienda, frente a la ingenuidad y desidia de Pepita quien todavía cree en quimeras: “¿Quién te dice que de pronto no se me aparece el príncipe azul? Dichosa de vos que te conformas con un *porvenir* de miseria” le contestará Pepita al ser criticada por Sara por sus “ensoñaciones” utópicas propagadas por una agresiva promoción de los productos de consumo.

Este intercambio, en mi opinión, refleja la forma en que la cultura de consumo refuerza, precisamente a partir de su inaccesibilidad, la producción de imaginarios utópicos que sedimentan y profundizan las distancias sociales y diluyen alternativas inmediatas de agencialidad femenina. Pero los imaginarios de “ensoñación” de Pepita, a la espera del “príncipe azul” serían fundamento ideológico ya que, como explica Bergero, el lugar simbólico *laboral* de las vendedoras, aparece mediatizado entre el deseo de consumo y el lugar adquisitivo. Señala Bergero al respecto: “The saleswomen inhabited ambiguous spaces in the new working practices of the stores, halfway between consumers and workers, links to products offered with gestures that insinuated accessibility and docility, thus making them easy prey to sexual consumption” (182).

Las vendedoras transitaban entre la incorporación de códigos y expectativas laborales y la represión; entre las estrategias del mercado, y la represión de aquellos deseos inaccesibles para sus propios medios. Esta dualidad sitúa a las vendedoras en una posición vulnerable: en la permanente negociación de género y clase y en un sitio identitario anfíbio, las vendedoras caen víctimas de una doble marginalización en comparación con la localización cultural de género de su contraparte masculina: En *Elvira Fernández...*, por ejemplo, las vendedoras deben constantemente “negociar” los abusos de Batistela, el jefe del personal, quien, junto con despedir a los “empleados caducos”, favorece emplear a “muchachas más jóvenes y lindas” para poder acosarlas sexualmente a cambio de favores laborales (Ver F.20).

Por lo tanto, las tiendas comerciales en este film aparecen como espacio de trabajo y de socialización femenina que problematiza las divisiones tanto de clase como género. En el film de Romero, la elección de este espacio social resulta acertada, si lo pensamos como complemento respecto a la estigmatización social de los espacios femeninos del trabajo obrero, como sería el caso el taller o la fábrica. La tienda, como espacio interseccionado entre mercado y consumidores, enfatiza los contrastes y tensiones entre las posibilidades adquisitivas de empleadas y clientas y las voluptuosas ofertas de consumo orientadas a la audiencia femenina.

El paradigma de género construido en este film por el personaje de Sara capitaliza la larga trayectoria de agencia cultural de su intérprete, Sofía Bergero Bozán y su característica construcción de arquetipos de autonomía y empoderamiento femenino. Sofía Isabel Bergero (1904-1958), más conocida como Sofía Bozán o la “Negra Bozán”, había desarrollado su carrera artística en el teatro, radio, cine, televisión y vodevil entre 1925 y 1958 (Szwarczer 80). Prima de la conocida actriz cómica Olinda Bozán, la Bozán debutó en 1926 como cancionista con el tango “Canillita”, en la Compañía de Vittone y Pomar, y en 1930 hizo su debut cinematográfico en

Luces de Buenos Aires (1931) con Carlos Gardel, con quien en su momento llegó a rivalizar en popularidad (Szwarczer 80). Sus actuaciones posteriores en el cine fueron: *Puerto nuevo* (1936), *Loco lindo* (1937), *Muchachas que estudian* (1939), y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), entre otros.⁶⁶ Pero su estatus de figura mítica es consagrado por su trabajo en el Teatro Maipo, donde se radicaría profesionalmente durante dos décadas (1934-1954), llegando a recibir el honor de ser considerada como “El alma del Maipo” (Szwarczer 80).

Al igual que su personaje en el film de Romero, modelo de pícara inteligencia transgresora y solidaridad popular, Bozán fue una de las pioneras del humor argentino realizado por su carácter espontáneo y desenfadado, “la más pícara y la más querible de las vedettes argentinas” (Gobello 1). Carlos Szwarczer la describe respecto de su particular estilo performativo: “Entre tango y tango, relataba ‘sus cosas’ y se reía...mucho de ella misma, contando sus preocupaciones íntimas y las de las chicas de la pasarela, que la querían como a una hermana mayor” (81). Alude así, a su estilo natural y espontáneo que forjaba, sobre el escenario, imaginarios de lo privado y público armados a partir de la complicidad femenina—“contando sus preocupaciones íntimas y las de las chicas...que la querían como a una hermana...”. También la candidez y naturalidad con la que desarrollaría un humor propio—“se reía...mucho de ella misma—sumado a un estilo anti-elitista y honesto se trasladarían, luego, a todos sus personajes de ficción representados en el cine de los años 30 y 40.

Hemos revisado otras formas de representación igualmente basadas en el humor subversivo (Niní Marshall) y agencia femenina (Pepita Serrano, Paulina Singerman, Sofía Bozán) en ciclo de la comedia femenina romeriana de la segunda mitad del '30 y principios del

⁶⁶ *La calle del pecado* (1954); *El patio de la morocha* (1951); *Campeón a la fuerza* (1950) Rodríguez, *supernumerario* (1948); *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942); *Isabelita* (1940); *Carnaval de antaño* (1940); *Los muchachos se divierten* (1940); *Muchachas que estudian* (1939); *Loco lindo* (1937); *Puerto Nuevo* (1936); *Goal!* (1936); *Luces de Buenos Aires* (1931)

'40, con dos ejemplos: *Mujeres que trabajan* y *Elvira Fernández, vendedora de tienda*. Podría argumentarse que los imaginarios femeninos en relación a la mujer como líder sindical adolezcan, como lo sugiere Abel Posadas, de un exceso “que escapa a la lógica de los bien pensantes...proponiendo una modernidad infrecuente en el año 1939” (195). Pero este exceso, recordemos, obedece a la estética narrativa del melodrama. Posadas explica que Manuel Romero “sabía muy bien qué estaba diciendo con respecto a las *diversas formas* de vida de Buenos Aires” (Posadas *et al* 195, énfasis mío), que empezarían a surgir a la visibilidad pública en los años 30 y 40 con modelos de alteridad femenina y socialización de reconciliación nacional, alternativas al modelo de Nación de la Generación del 80 y de la Década Infame. Como analizaré en el capítulo siguiente, la propuesta de la cultura popular del cine del '30 se cristalizaba así a nivel social para materializarse a nivel político con el peronismo como ampliación de la representatividad política y pivote de la crisis de distribución de los bienes y recursos económicos, políticos y culturales del Estado.

3. La escenificación de lo privado: reconfiguraciones de los espacios público y privado en el teatro feminista de Malena Sándor

Al igual que la interpretación cinematográfica de los debates sociales de la mujer, las obras feministas de la dramaturga argentina Malena Sándor interpretan diversas temáticas sociales que inciden en la experiencia femenina de la década del 30. *Yo me divorcio, papá* (1937) y *Una mujer libre* (1938), corpus seleccionado para este estudio, explora el complejo debate de la ley de divorcio desde el discurso teatral. Según May Summer Farnsworth, estas obras “devised a way to be accepted as a conventional/realistic playwright while at the same time actively promoting feminism” (63), ya que la autora argentina “seemed aware of the limitations imposed

upon her playwriting by her society, her gender, and her nation's male-dominated stage” (Farnsworth 63). Según la investigadora, Sándor apela a formas convencionales de teatro, utilizando y adaptando “standard guidelines for the three-part plot, complete with intrigue, suspense, mimesis, and neat conclusions. Her plays are both realistic and traditional in that they represent believable interactions among bourgeois characters in common, everyday settings” (Farnsworth 61).

Sin embargo, dentro de esta aparente adhesión a las convenciones teatrales, es importante destacar que Sándor identificó e implementó recursos estratégicos para promover su mensaje a una audiencia burguesa atrapada por fuertes convenciones patriarcales. En este análisis propongo demostrar que una temprana meta-teatralidad⁶⁷ y un estratégico uso de los espacios teatrales son dos recursos de la autora para resignificar y reconceptualizar las tradicionales fronteras espaciales de lo público y privado que definían a la identidad femenina dentro del esquema patriarcal del 30.⁶⁸

3.1 *Yo me divorcio, papá* (1937)

El estreno de *Yo me divorcio, papá* da inicio a una prolífica carrera artística de la escritora y periodista argentina María Elena James de Terza (Buenos Aires, 1913-1968), conocida con el seudónimo de Malena Sándor. Tras el debut de su *opera prima*, recibió el Premio Nacional de Cultura con el estreno de *Una mujer libre* (1938) en el Teatro Nacional de

⁶⁷ Metateatralidad: “Consideramos metateatro toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca... y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca” (Maestro 1).

⁶⁸ Aunque la obra dramática de Sándor, según May Summer Farnsworth, se inscribe dentro de una larga tradición de teatro feminista, sus orígenes se remontan a los "dramas de tesis" que se hicieron popular en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX.

Comedia (Teatro Cervantes), su primera obra en tres actos.⁶⁹ Su larga trayectoria en el teatro se extiende hasta dos años antes de su muerte, con el estreno de *Una historia casi verosímil* (1966). Sándor residió en Europa entre 1948 y 1956 desde donde continuó escribiendo teatro para los escenarios nacionales,⁷⁰ sumándose a ellos sus trabajos para la televisión, radio y revistas argentinas (*Zayas de Lima* 250). Trabajó con importantes directores de teatro como Antonio Cunill Cabanellas, y sus obras fueron interpretadas por una generación de reconocidos actores nacionales: Luisa Vehil, Pilar Gómez, Miguel Faust Rocha, Guillermo Bataglia, Gloria Ferrandiz, e Iris Marga. (Ordaz 184) Me interesa destacarla en esta tesis a causa de la centralidad que su trabajo otorga a temáticas y personajes femeninos y a los desafíos feministas contra las convenciones sociales de la época, mujeres modernas y "emancipadas" que luchan contra los viejos valores patriarcales reforzados por el Orden Conservador a partir de la Generación del Ochenta, del Centenario y de la Década Infame.

En ambas obras dramáticas se plantea la problemática de los estigmas sociales en torno al divorcio femenino en una sociedad con fuertes códigos patriarcales y religiosos. La legalización del divorcio que garantizara y protegiera los derechos de la mujer había sido, en las décadas del 30 y 40, uno de los temas centrales de la agenda feminista. Esta demanda política había sido sancionada en 1954 bajo el gobierno de Juan Domingo Perón, pero se dejó sin efecto tras su derrocamiento en 1955.⁷¹ Bajo la reforma constitucional de 1957, la mujer argentina permaneció discriminada legalmente hasta que se sancionó la ley de Patria Potestad impartida en 1985,

⁶⁹ Esta obra fue traducida al portugués para su estreno en el Teatro Alhambra de Río de Janeiro por la Compañía Dulcina Moraes- Odilón Azevedo, y posteriormente adaptada al cine en una coproducción franco-italiana (Foppa 612).

⁷⁰ Obras dramáticas de Malena Sándor: *Yo me divorcio, papá* (1937); *Una mujer libre* (1938); *Yo soy la más fuerte* (1943); *Tu vida y la mía* (1945); *Ella y Satán* (1948); *Y la respuesta fue dada* (1957); *Los dioses vuelven* (1958); *Dame tus labios Lisette* (1959); *Un muchacho llamado Daniel* (1961); *Una historia casi verosímil* (1966).

⁷¹ Asimismo, la Ley de Patria Potestad había sido decretada y garantizada en el artículo 37 de la Constitución de 1949 bajo el gobierno de Juan Domingo Perón, pero tras su derrocamiento en 1955 la Constitución de 1949 es derogada y con ella la garantía de igualdad jurídica entre el hombre y la mujer, reapareciendo la prioridad del hombre sobre la mujer. (Molyneux 65)

durante el gobierno de Raúl Alfonsín; el divorcio recién volvería a ser aceptado en 1987 con la Ley N° 23.515. (Molyneux 65) El discurso dramático de Sándor interpreta una lucha social que, pese a las restricciones impuestas, incentivó la negociación y deconstrucción de las tradicionales divisiones de género y espacio (privado/público) a través de modelos alternativos de agencia femenina.

Yo me divorcio, papá, obra dramática de un acto, escenifica una conversación entre Andrea y su padre, el senador anti-divorcista Horacio Aguirre. La obra abre con Andrea, sola, en el estudio de su padre, esperando “sentada sobre el brazo del sillón (de su padre) colocado frente al escritorio, enciende con gesto pausado y elegante un cigarrillo” (19). Ha venido para convencerlo a que se abstenga de votar en contra de la Ley de Divorcio. Desde la primera escena, el uso del espacio cerrado e íntimo del hogar paterno donde se encuentra Andrea transmite, aparentemente, un conjunto de códigos convencionales que asocian a la identidad femenina con el espacio privado de la casa. Sin embargo, para una mujer casada como Andrea, este espacio de apariencia convencional abre un intersticio fronterizo entre lo privado y público; es decir, entre una identidad forjada “asimilando las enseñanzas” que sus padres le han “inculcado en sus años niños”, y la actual identidad construida en su vida matrimonial con Ernesto. De modo que el espacio del “hogar paterno” aparece, aquí, en la frontera entre lo privado y público, como tensión y conflicto entre dos identidades. El estudio del papá es descrito como un “Rincón de escritorio, íntimo, velado. En el ángulo derecho una mesa escritorio cubierta de carpetas y papeles, teléfono, lámpara, cenicero, caja de cigarrillos. Dos sillones” (19). Es la descripción de un espacio íntimo y personal en el que los objetos develan la identidad del propietario como el hábito, gusto y profesión. En este espacio, Andrea, mientras espera, realiza pequeños actos de “apropiación” que socavan la privacidad del padre: por ejemplo, “suena el teléfono. Andrea descuelga el auricular”,

y conversa con un senador, colega de su padre, a quien con toda confianza le espeta su frustración: “Es increíble que un hombre de su talento no asimile las experiencias de la época en que el toca vivir...a veces me surge un grito de rebelión como si fuera el de todas las mujeres juntas” (19). Se trata de pequeños “actos performativos” (Butler) de la mujer que aprovecha la condición marginal de su espacio y busca con ello, como veremos más adelante, una continuidad y acceso a un espacio subjetivo. La apropiación de este espacio físico paterno prefigura, de este modo, la apropiación de Andrea respecto de subjetividad paterna.

Al llegar su padre, Andrea inicia un largo discurso sobre el divorcio, ofreciendo diversos argumentos “racionales” que legitiman el valor del divorcio en la sociedad actual. La ley otorgaría una segunda oportunidad a los “otros que vacilan y fracasan en los primeros escollos. Las leyes deben ser de defensa para el débil” (21) que no dispone de las herramientas legales para autoprotgerse. Incluso, anticipando el temor de los conservadores quienes consideran la ley como un dispositivo en contra de la unión conyugal, Andrea explica que “el divorcio no va a perturbar la serenidad del matrimonio bien realizado” (21). Sin embargo, Andrea pronto se da cuenta que la interpelación “racional” no rinde el resultado deseado, pues el senador recurrirá al mismo método para justificar su oposición: no sería “racional” admitir algo que atentara en contra de una carrera construida con tanto esfuerzo: “Es la única admisible, la única que surge del fondo mismo de mi conciencia. Tu no imaginas todo el fervor que pongo en la preparación de esos informes que van a oponerse con una fuerza indestructible a la sanción del divorcio” (20), como tampoco sería “racional” admitir que por medio de un asunto no relacionado con su vida “privada” encontrara en su hija “la negación de su obra” (21): “Tu no puedes emitir esa opinión ante nadie porque en ti es absurdo. Porque tu eres la hija del doctor Aguirre, el viejo profesor, antidivorcista, el senador que decidió la mayoría opositora la vez pasada y que ahora” (21).

Su ideal público se “eleva por encima de todo” (20) por encima de toda realidad empírica de orden cotidiano: “Sobre esas normas fue construida la humanidad y en ese aspecto no caben evoluciones de orden actual” (21), replicando, así, la perpetuación del esquema patriarcal que informaba el ordenamiento jurídico de la década del 30, cuyo paradigma postulaba la figura del “padre” como cabeza y máxima autoridad en la esfera privada de la familia. Según Silvana Palermo, el Orden Conservador del 30 ha resistido acciones que cuestionaran este derecho paterno, siendo uno de sus ejemplos más significativos el proyecto de reforma de la Ley de Derechos Civiles de la Mujer con la que se pretendía volver relegar a la mujer al status *de menor*. (165)

El cuestionamiento de Andrea respecto a la intransigencia de su padre se dirige, asimismo, hacia la intransigencia de un sistema legal que no admite excepciones: “¿Y si alguna circunstancia hiciera intolerable la presencia del compañero mal elegido? ¿Es necesario esperar la muerte como única solución?” (21). Andrea cuestiona el carácter monolítico y absolutista de la ley que, al igual que su padre, no admite ningún tipo de negociación o excepción fuera de ella: “Es inhumano. Las leyes tiene que admitir la excepción... Asómate conmigo a la realidad de la vida, a esa realidad hecha de gestos y no de palabras que poco o nada significan. Contempla el panorama diario” (21). La tensión que registra el discurso de Andrea respecto del conflicto entre la experiencia de la vida cotidiana, de las subjetividades y la Ley ha sido identificada por Michel Foucault en *Abnormal* (2003), con la figura “the human monster” sobre la que yace la tensión entre ley y “vida” (56). El “monstruo humano” sería la forma en que la vida se presenta a la ley como estado de excepción o de emergencia. El monstruo, en primer lugar, representa una perversión de la naturaleza sobre la que la ley intenta ejercer su jurisdicción y poder, pero aparece paralelamente como una afrenta y un desafío a la ley. Foucault sostiene: "what defines

the monster is the fact that its existence and form is not only a violation of the laws of society but also a violation of the laws of nature" (*Abnormal* 56).

Para Foucault, el monstruo habita el dominio de lo jurídico-biológico desde donde representaría el punto de "exceso" de la ley, su frontera, modelo jurídico que en el siglo XX proporcionó la definición de cada tipo de anomalía o perversión. (*Abnormal* 57). En base a esta explicación, se podría postular que el carácter "excepcional" de una mujer divorciada representa para la norma o ley social un modelo de perversión y violación de "todas esas tradiciones que constituyen las raíces más hondas de la humanidad" (20). Y para el senador, la "excepción" a la regla es un inconveniente que se debe evitar y silenciar: "me debes el respeto a mi personalidad... hoy vas a rendirme por lo menos el *silencio* de tus propias ideas. No puedes *hablar* así. Pero este es un *tema ajeno* a nosotros mismos. Dejémoslo, Andrea. Tu venías a hablarme de algo y de algo serio ¿verdad?" (22)

A este punto, Andrea se da cuenta de la fallida interpelación "racional" a su padre, y cambia de estrategia: "Escenifica" un divorcio personal con el que busca terminar con los abusos físicos y psicológicos de su marido: "Voy a divorciarme de Ernesto, papá. Llevé hasta aquí la farsa para no causarte el dolor de contemplar mi derrumbe, pero ya no es posible. Ya no es posible por ti y ni siquiera por mi hijo ¿entiendes?" (22). La escenificación de un asunto supuestamente "público"-- "No me hables del divorcio. Háblame de ti" (22), decía el senador-- convertido, ahora, en algo privado y personal abre un intersticio en la subjetividad del senador; la sedimentada práctica social de lo privado y público que informaba la identidad del senador comienza a desestabilizarse con la nueva estrategia adoptada: "No puede ser. No lograras *ablandarme* con tus palabras. Y *no mezcles tu caso al problema social*. Tú eres mi hija. Eres tu lo que me interesa. Es tu situación la que yo quiero remediar" (26). Si bien el divorcio de su hija,

por un lado, puede traer la aniquilación de su carrera política, por otro, en el orden de lo privado, está el compromiso y el amor del padre que sufre con las experiencias de su hija:

Es horrible verme enfrentado a tu angustia. Yo conocí la angustia de otras mujeres, de esas que desfilaban por mi estudio para entregarme su drama. Y yo lo abría, lo despedazaba, ponía en su lugar cada partícula y volvía a unir las fríamente, sin alterarme en el dolor de nadie. Y ahora eres tú. Tú sangras y recién ahora advierto la sangre de las otras mujeres. (26)

Con esta “treta del débil” Andrea intenta sustituir la “racionalidad” con una conexión mucho más profunda, emocional y subjetiva:

Me vences, hija, pero no sé si es con tu dolor o con el de otros... Me desconcierta y siento que vacilan mis teorías. Tus palabras tienen más fuerza que todos los argumentos esgrimidos por mis contrarios. Aquello era pura dialéctica. Ahora tú... no sé... ¿Habré estado realmente equivocado? (27)

Con la “escenificación” de un asunto “público” convertido en una experiencia privada, Andrea logra al menos dos objetivos: 1) el cambio de perspectiva de Aguirre (y del espectador) que se inicia con la aproximación a los “otros” desde una perspectiva subjetiva y emocional. 2) cuestionar los límites de los espacios de lo privado y público reflejado en el dilema del senador entre el amor de padre y el deber político. Dice Andrea: “Vuelve tu de tus palabras... deja de lado tu tesis [...]. Desciende de tu inteligencia y háblame con el corazón. Indícame tu mismo el gesto pero con humanismo, recordando mi juventud, mis anhelos de ternura” (24), utilizando, de esta manera, su doble identidad como hija y como mujer víctima de abusos. “Mírame como padre” le pedirá Andrea, como también el dolor de “una infinidad de hijas refugiadas por un desencanto en los brazos de su padre” (27). Así, lo que había empezado como una apropiación del espacio

físico privado del padre culmina en una apropiación subjetiva. Finalmente, una llamada telefónica de Ernesto en la que se revela el “espectáculo” montado por su hija, pues ambos se tratan con el afecto de siempre, reacciona Aguirre: “¿Quieres explicarme esta farsa absurda?” ante lo cual, Andrea “pasándole el brazo alrededor del cuello” termina diciendo con afecto: “Calla. No digas nada. No preguntes nada. Ha caído la venda de tus ojos. Para mí...para otros... ¿Qué importa?” (28), reivindicando a través de la conexión emocional y sentimentalidad la “excepcionalidad” del “monstruo humano”.

3.2 *Una mujer libre (1938)*

Continuando el debate sobre la ley del divorcio en la década del 30, la segunda obra de Malena Sándor, *Una mujer libre*, interpreta desde la perspectiva de una mujer divorciada, el inexorable poder de los imaginarios sociales asociados a una mujer “emancipada” en la sociedad argentina del ‘30. Liana, la protagonista de la obra, regresa tras su divorcio en Uruguay, a la casa de sus padres para retomar sus estudios de Escultura. Desde el título se indica un guiño irónico, pues la libertad y el optimismo que cree haber recuperado la protagonista con su divorcio se desmitifica con una agobiante opresión impuesta por las normas patriarcales. Al igual que Andrea en la obra anterior, el regreso físico de Liana a la casa de sus padre implica, también, un regreso subjetivo: “Todo lo que tengo y no es mío. Son las enseñanzas y son los consejos y son los ejemplos. Todo es repetido. Todo es igual. No hay un pensamiento propio” (36), reflexiona, Liana, respecto a su identidad en la casa paterna. Cuestiona así, al igual que Andrea, la inexorabilidad de la ley social: “Se vive la vida mundana empujados por la misma corriente. Y uno va construyendo con los materiales de todos, sin saber si uno tiene los mismos cimientos, sin

preguntarse si uno ofrece las mismas resistencias, sin atreverse a modificar algo, si uno tiene algo que no es como todos” (36).

Ante la actitud desafiante de su hija, su madre le exige el silencio, pues intuye la condena social que le espera si el asunto se hace “público”: “Pero calla, por pudor al menos. No desafíes a nadie con tus alardes de emancipación” (37), y le exige el sacrificio de la identidad privada por la reputación pública. Para el resguardo de esta última, su padre, Alberto, le pide que regrese a vivir a su casa si desea contar con el apoyo de la familia:

Pero la sociedad tiene exigencias que es preciso atender. Y esta es una de ellas. No puedes. No debes vivir sola. Todos correrán tras la *sugestión* que brinda una mujer libre. Pero tú vas a colocarte más alto que ellos, mas inaccesible, mas insospechada... Eso lo vas a lograr con el apoyo de los tuyos. En tu casa. Otra vez en tu cuarto de soltera. Como si nada hubiera pasado. (39)

El comentario del padre recuerda la estigmatización social a la que estaba sujeta la emancipación física de la mujer, que vivía fuera de la “vigilancia” y el resguardo masculino: un cuerpo “despojado” y disponible para la apropiación o, mejor, la transacción masculina, debido a su carácter transitorio. En casa de su padre, el cuerpo de Liana ya ha sido “apropiado” por los hombres de la casa (hermano y padre), mientras que, fuera de ella, se transforma en un cuerpo en circulación, de intercambio masculino. Una “mujer libre” es propiedad de todos y de nadie, como el cuerpo prostibulario de la prostituta. Es un lugar que rompe con la noción de “género” como “a socially imposed division of the sexes.” (9). De acuerdo con Gayle Rubin en “The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex” (1975), una mujer fuera del sistema patriarcal desafía las nociones de diferencia sexual jerárquica y socialmente construida, (12) equivalente, por lo tanto, a la figura de “andrógino sin género” (Gayle Rubin) o “monstruo

humano” (Foucault), en términos foucaultianos. Rubin se basa en el modelo de intercambio de mujeres en un sistema de “kinship”, en el que los hombres, al dar de “regalo” a una hija o una hermana a otro hombre para el matrimonio, estarían habilitando no sólo la formación de los lazos de parentesco, pero también de transferencia de “sexual access, genealogical statuses, lineage names and ancestors, rights and people” (11).

El cuerpo de Liana se torna, por lo tanto, en objeto de constante vigilancia patriarcal. Dice su hermano, Leonardo: “Quiero conocer el verdadero sentimiento de los que la rodean. La mía no me interesa. Quiero salvar la de ella. Sin que ella lo note. Yo soy el hermano...no se trata de decirle nada. Se trata de estar cerca de ella. De inmovilizarla un poco y sin que lo advierta” (56). Tanto el padre como el hermano se convierten, así, en los agentes que regulan su conducta, al margen de la condenación social. Dice Liana respecto a esta vigilancia “panóptica”:

Los ojos de mi padre me vencen y vuelvo a ser la colegiala asustada con una libreta de malas notas en la mano...casi me arrepiento de haberme separado. Siempre la misma mirada, siempre la misma pregunta, siempre la misma sospecha. Cuando salgo, cuando llego, los ojos me buscan en los ojos la verdad. ¿Qué es lo que quieren saber? (68)

En *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), Michel Foucault explora a través del concepto “panopticismo” o “panóptico,” (pan = todo; óptico = ver) un modelo representativo de reformas penitenciarias planteado por Jeremy Bentham en el siglo XIX. Este último había argumentado que la prisión “perfecta,” como institución y emblema de la modernidad, estaría estructurada de tal forma que todas las células estarían abiertas a una torre central. Este modelo no permitiría la interacción de los individuos en las células y debía hacerles pensar que podían ser vistos en cualquier momento: "the inmate must never know whether he is being looked at at any one moment; but he must be sure that he may always be so" (201). De

acuerdo con Foucault, Bentham vio en este modelo penitenciario un paradigma de como la sociedad debería funcionar: “The panoptic schema, without disappearing as such or losing any of its properties, was destined to spread throughout the social body...its vocation was to become a generalized function" (*Discipline* 207). Su consecuencia sería la sociedad moderna, en la que "we are...in the panoptic machine, invested by its effects of power, which we bring to ourselves since we are part of its mechanism" (*Discipline* 217).

Para liberarse de la “prisión” panóptica que representa la casa paterna, Liana opta por un cambio de espacio, “pasar todas las horas en su estudio. Allí recibe a sus amigos, allí come muchas veces y en realidad es allí donde vive” (55). El estudio de Liana, muy similar a la descripción del estudio del senador Aguirre en la obra anterior, es un espacio fronterizo entre lo público y privado; es un espacio de su trabajo como escultora, allí recibe a los clientes y modelos que posan para sus obras, pero también es donde ejerce su rutina de vida privada. Es un espacio personal e íntimo que contiene las marcas de su personalidad--“Estilización de bohardilla. Amplio ventanal al frente. Apuntes en las paredes. Algunos estudios de escultura...trabaja Liana al levantarse el telón. Un diván...Desorden elegante” (72) — pero también un espacio público, de rutina personal y de ejercicio artístico.

Esta dicotomía espacial se refleja con mayor claridad en el siguiente acto, con la visita de César a su estudio. César, cliente y esposo de su mejor amiga, Ana María, está obsesionado con Liana como objeto sexual. Pero como acto invertido, César posa como “objeto de arte,” y en esta escena de profunda intimidad, César confiesa su amor por Liana: “Quédate allí, quieta, sin asombro. Sigue dándole forma a mi rostro mientras yo te descubro mi secreto” (75). Pero Liana, que quiere mucho a su amiga, aprovecha el control que ejerce como escultora sobre su modelo, lo confronta y lo acusa por su infidelidad: "te desprecio...te quería como un hermano...me has

golpeado con tu deseo "(76). La posición de Cesar como "modelo" u "objeto" de espectáculo tanto para Liana como para los espectadores lo somete a una posición vulnerable, de la que escapa "poniéndose de pie" para agarrarse a Liana, pero ésta lo rechaza inmediatamente (75). Al darse cuenta de la incomprensión de Cesar, Liana, al igual que Andrea en la obra anterior, recurre como estrategia a la "escenificación" de su propia experiencia: "A ti te voy a mostrar mis luchas de mujer sola, de mujer libre, de mujer emancipada "(76).

A través de una conversación telefónica con Fernando, otro de sus "pretendientes", Liana "escenifica" para César la objetivación a la que vive sometida como mujer divorciada, enfatizando y repitiendo sarcásticamente las palabras de su interlocutor: "Es cierto Fernando. Soy una mujer que ha nacido para los grandes amores. La gloria de un amor oculto...sólo las mujeres excepcionales ¿verdad? Tiene razón, Fernando. Las otras son pobrecitas burguesas... ¿Por qué repito? No, no me burlo. Es para darle más fuerza a sus palabras" (76), repetirá la protagonista incentivando la participación de César como espectador, un "acto performativo" o "treta del débil" que responde a una estrategia divisada por Liana dentro de sus limitaciones sociales. César finalmente se da cuenta del dolor provocado en Liana por sus acciones, y se retira del estudio "conmovido y sin atreverse a resistir" (77).

Tanto para el personaje como para el espectador, las protagonistas del teatro sandoriano interpretan, comunican y negocian el espacio femenino desde la propuesta de una fuerte conexión emocional, establecida a través de la meta-teatralidad y de reconfigurar el espacio privado. Tanto en el caso del hogar paterno en *Yo me divorcio, papá*, como el estudio artístico de Liana en *Una mujer libre*, la redefinición de estos espacios desestabilizan las convenciones y categorías de lo público y privado. En estos dos capítulos me propuse analizar cómo nuevos imaginarios de redefinición de género y espacio femenino y los paradigmas femeninos del cine

de Romero van gradualmente encadenando una construcción identitaria femenina con fuerte marca de politización, a culminar en la segunda mitad de los '40, con la figura de Eva Perón.

***Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938)**



F.1 Plano medio de pies que bailan tango (el mundo de la burguesía)



F.2 Violinista bostezando en el *boite* por su larga jornada de trabajo



F.3 Plano medio de manos obreras



F.4 Ana María del Solar a la salida del Boite



F.5 Ana María y sus “patoteros” botando el balde de agua de la señora que limpia la calle



F.6 Plano colectivo de las vendedoras en la lechería



F.7 Ana María y sus amigos entran en la lechería causando alboroto



F.8 Luisa confrontando a Ana María en la lechería



F.9 Plano colectivo de Ana María, Lorenzo y las muchachas en el comedor de la pensión



F.10 Ana María “descendiendo” la escalera de su mansión al descubrir la muerte de su padre

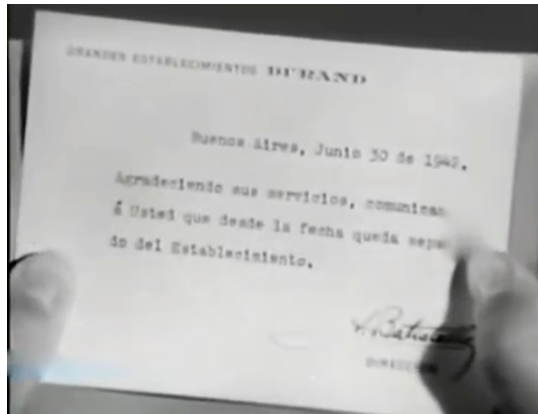
Elvira Fernández, vendedora de tienda (Manuel Romero, 1942)



F.11 Primera escena: directores de las “tiendas Durand” reunidos en la oficina de su propietario



F.12 Escena en la ventanilla de pago: alboroto por descuentos y despidos injustos



F.13 Primer plano de la carta de despido



F.14 Lujoso comedor al interior de la casa de Durand



F.15 Elvira y Luis en la noche de la cena de bienvenida



F.16 Elvira escuchando detrás de las cortinas el reclamo de los empleados



F.17 Plano inclinado de la huelga en frente de la casa de Durand



F.18 Escena del balcón: Durand confrontando a los huelguistas



F.19 Sara y Pepita trabajando en la sección de pieles



F.20 Bastistella acosando a Elvira sin conocer su verdadera identidad

CAPÍTULO TRES

Estructura del sentimiento: Melodrama y Nación en Eva Perón

Como anticipamos, este último capítulo analiza el discurso cultural y político de Eva Perón en tanto espacio de convergencia de múltiples imaginarios culturales de ruptura y de continuidades identitarias de género y clase, promovidos por agentes culturales de los años 30 y 40. Conformaron éstas la primera generación de mujeres profesionales en la industria de la cultura popular desde la inauguración del cine sonoro estrenado por *¡Tango!* (1933). En la primera parte analizaré la trayectoria artística de María Eva Duarte en las revistas del espectáculo popular (*Sintonía, Damas y damitas, Radiolandia*) y su trabajo en el radioteatro de la primera mitad de los años '40 ("Los jazmines del '80" y "Las rosas de Caseros" del autor Héctor Pedro Blomberg), indagando en particular el tipo de imaginarios culturales que Eva contribuyó a forjar a través de sus personajes.

En esta sección prestaremos atención al modo en que este perfil de Eva, construido en el marco cultural de los años pre-peronistas, ayudó a solidificar paradigmas de agencia femenina ya formulados por las cancionistas y agentes culturales femeninos de la industria del espectáculo popular, como antesala cultural de los años 30 y 40 y precedente ideológico de la cultura social y de género del Peronismo. Este capítulo argumenta que los paradigmas de género y clase forjados en la industria de la cultura popular (cine, teatro popular, radio, revistas, etc.) de los años pre-peronistas van articulando una *continuidad* histórica que converge en la escena nacional con la identidad política femenina de Eva Perón. En la segunda sección, intentaré rastrear la manera en la que el perfil político popular representado por Eva Perón convoca una visible *ruptura* histórica respecto a prácticas convencionales de la política nacional, largamente determinadas por criterios biológicos-eugenésicos, de género y clase social, fundamentados, por ejemplo, en argumentos

contrarios a la sanción de la ley del Sufragio Femenino. A partir de esta reflexión, me gustaría analizar cómo la legitimación del discurso de Eva – y con él, la trayectoria de las agentes sociales que cuando hablaron fueron activando eslabones conducentes al perfil de su modelo identitario- va alejándose del argumento de Nación biológico-eugenésico, mientras redefine términos como “justicia”, caridad, colectividad femenina, beneficencia y bienestar social, redefiniciones que empiezan a surgir ya con la revalorización del trabajo femenino y de sus agentes, las “mujeres que trabajan” del cine de Romero.

Estas conexiones serán demostradas mediante el análisis de tres textos fundamentales: el primero tiene relación con el trabajo o performance político de Eva dentro del peronismo como fundadora del Partido Peronista Femenino (1949), autora principal del Sufragio Femenino obligatorio (1947), y presidenta de la Fundación Eva Perón (1948). Allí prestaré particular atención a las “maneras de hacer” política que, en el caso de Eva, se impone como una verdadera alternativa a la escena política nacional precedente. El segundo sector, revisa los discursos políticos de Eva registrados en *Discursos Completos* (1985), y el último texto hace alusión a su autobiografía *La razón de mi vida* (1952) publicado el 15 de octubre de 1951, casi un año antes de que su enfermedad, un cáncer de útero, terminara con su vida el 26 de julio de 1952. En el análisis de los textos se enfatizará, también, el papel de la oralidad y de la corporalidad del *performance político* de Eva Perón, punto de contacto que intersecta los intereses nacionales con los códigos identitarios de la cultura popular del ciclo anterior: en particular, me refiero a la asimilación estética del melodrama y sus componentes--sentimentalidad, exceso emocional, subjetividad, concepto de lealtad popular, colectividad, solidaridad fraternal, lateralidad, retórica afectiva, estructura dicotómica (*ellos*, “los oligarcas” y *nosotras*, “las descamisadas”), etc.--en la creación del concepto de “pueblo” como operativo ideológico de interpelación popular.

Asimismo, intento demostrar cómo Eva, a través de su estrategia política, logra configurar una *nueva* identidad política femenina, todavía sin archivo en la política masculina o en la militancia feminista. Sino, en cambio, un modelo de nación que a través de una identidad femenina desestabilizante va desdibujando separaciones entre las esferas de lo privado y lo público, como es el caso de su trabajo en Asistencia Social o de su interacción directa y personal con niños, ancianos, y mujeres, o en su desempeño y protagonismo en la CGT, en el Partido Peronista Femenino y en el Sufragio Femenino obligatorio. En este capítulo analizaré estos componentes, pero antes de entrar a la compleja textualidad --e intertextualidad-- de Eva Perón (trayectoria artística, performance político, discursos políticos, lenguaje corporal, etc.), presentaré una breve explicación del contexto sociopolítico del peronismo hacia la segunda mitad de los años 40.

I.Contexto sociopolítico: el Peronismo

Con el golpe militar de José Félix Uriburu en 1930, la historia de la Argentina da inicio a una serie de *coup d'états* que suceden al derrocamiento del gobierno Radical de Hipólito Yrigoyen. La “década infame” llega a su fin en junio de 1943, a raíz de un nuevo golpe militar montado por la logia militar GOU (Grupo de Oficiales Unidos) que depone al entonces presidente conservador Ramón S. Castillo (1942-1943), debido a la grave crisis social y política que se agudiza en el gobierno de Castillo como producto de fraudes electorales y corrupción en los estamentos políticos (Lovato y Suriano 379). El líder de los militares que encabezan el Golpe de 1943, el general Arturo Rawson, encabeza un breve gobierno de facto, y luego fue sustituido por Pedro Pablo Ramírez en junio del mismo año y éste, por Edelmiro Farrell en 1946 (Lovato y Suriano 379). Entre las filas del GOU se destacaba también la participación de Juan Domingo

Perón (1895-1974), que durante el gobierno de facto asciende rápidamente a la Secretaría de Guerra, a la Vicepresidencia y luego a la Secretaría de Trabajo y Previsión desde donde impulsa diversas medidas sociales a favor de los trabajadores, quienes posteriormente pasan a formar la base social del movimiento peronista.⁷²

Las medidas sociales de Perón y su popularidad con las masas obreras pronto generan fuertes y ácidas críticas desde los sectores conservadores, especialmente desde el sector industrial que termina por exigir la renuncia de Perón a todos sus cargos. En 1945, las cámaras de Industria y Comercio criticaban su política, mientras otros sectores de la oposición exigían el regreso de los militares a los cuarteles. La falta de apoyo por parte del Ejército finalmente precipitó la renuncia de Perón de todos sus cargos el día 8 de octubre de 1945. Posterior a su renuncia, Perón es detenido y enviado a la isla Martín García. Ante este hecho, la CGT (Confederación General del Trabajo) convoca a una huelga general en la Plaza de Mayo para exigir su liberación y restitución (Lovato y Suriano 381).

Este hecho histórico acontecido el *17 de octubre* de 1945, fecha en que la multitud popular vocaliza públicamente una demanda política, es recordada por los peronistas como el día de su fundación. Así lo consigna Arturo Jauretche, miembro de la FORJA y luego intelectual peronista, quien interpretará el 17 de octubre de 1945 como un acontecimiento “gestado por el pueblo de carácter popular y nacional” (1966:84). Este acontecimiento, además, es particularmente interesante para el argumento de mi tesis, ya que este hito histórico, posteriormente conmemorado y ritualizado en el Día de Lealtad Peronista, sintetiza, en mi opinión, una de las manifestaciones más simbólicas de la identidad cultural y política del

⁷² Algunas de las medidas sociales que Perón promueve desde sus cargos en el gobierno de facto: el aguinaldo, el Estatuto del Peón, el Estatuto del Periodista Profesional, los Tribunales del Trabajo, las vacaciones pagas obligatorias anuales, el descanso semanal obligatorio para el servicio doméstico, etc. Ese programa radial se difundió desde junio de 1944 hasta setiembre de 1945.

peronismo, como veremos más adelante con el análisis del discurso pronunciado por Eva Perón en estos actos públicos.

En las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946, la fórmula Juan Domingo Perón- Hortensio Quijano propuesta por el Partido Laborista, UCR-Junta Renovadora y el Partido Patriótico, triunfa frente a la Unión Democrática, José P. Tamborini- Enrique Mosca. Mientras tanto, la popular actriz de cine y radioteatro, María Eva Duarte de Perón, se convierte, ante la mirada perpleja de la oligarquía y de los militares conservadores, en Primera Dama de la Nación (Chávez 93). Entonces, para los imaginarios reactivos y patriarcales de la época, la trayectoria que recorrería Eva Perón, desde sus comienzos en la industria del espectáculo popular como actriz de teatro popular, cine y radioteatro, hasta su ingreso a la Casa Rosada en calidad de Primera Dama, representaría un paradigmático ejemplo de ruptura, una transgresión social que recuerda la estigmatización contra las agentes culturales de décadas anteriores por su transgresivo protagonismo público en el espacio del espectáculo. Pero Eva, esta vez, haría el salto desde el escenario artístico a otro espacio del quehacer nacional: el escenario político.

Lo que resultaba ser para los sectores más conservadores un inédito acto de transgresión, había sido recibido por los sectores populares del peronismo como una continuidad y transferencia de códigos culturales familiares debido a la amplia trayectoria de María Eva Duarte en el ámbito cultural de los años 30 y 40 (Chávez 47). Por ejemplo, muchos identificaban a esta famosa estrella de las tardes de radioteatro en los años 40 por medio de exitosos programas como “Grandes mujeres de todos los tiempos” por Radio Belgrano. Es desde la amplitud sin fronteras de este medio de comunicación masiva que Eva logra ir labrando su reconocida imagen pública.

Es importante destacar que ya en 1943 había sido socia fundadora de la Asociación Radial Argentina, entidad gremial creada "para defender los intereses de los trabajadores de la

radiotelefonía argentina” (Toni 61). Su labor como líder sindicalista refrenda intereses políticos que se profundiza tras conocer a Perón, en un acto en el Luna Park, en 22 de enero de 1944 a beneficio de los damnificados por el terremoto de San Juan, ocurrido el 15 de enero (Toni 63). En efecto, la imagen de Eva construida a partir de su identidad artística en los años previos al peronismo ejercerá un papel prevalente en el posterior reconocimiento e identificación, como también de férreo rechazo de esta figura femenina en el ámbito de la política nacional.

II. Análisis literario:

1. El discurso cultural de María Eva Duarte en las revistas populares y radioteatro

En los ‘30, la proliferación de las revistas populares resulta reveladora con la aparición de revistas de historietas populares como *Patoruzú* (1936) y *Pif-Paf* (1937) o revistas dedicadas a la radio como *Radiolandia* (1927), *Antena* (1930) y *Sintonía* (1933) que incluían programación pormenorizada de las estaciones, en especial las de radioteatro (Ulanovsky 96).⁷³ Dichas revistas eran vehículo principal de publicidad comercial al mismo tiempo que promoción de figuras artísticas, quienes, a su vez, aprovechaban el impacto de la cultura visual de las portadas e imágenes fotográficas para promoverse y lograr, así, la consagración de su carrera y mantener su vigencia en el imaginario colectivo (Castiñeiras 127).

De manera que las imágenes en las portadas de las revistas constituyen en sí un discurso de múltiples dimensiones culturales y sociales. Según Beatriz Sarlo, estas revistas populares cuyo “precio eran entre diez y quince veces inferiores al del libro, combinaban de manera múltiple con las necesidades de sus consumidores medios y populares por su variedad retórica y

⁷³En 1937, *Radiolandia* resumía y clasificaba los contenidos de la programación radial de la siguiente forma: animadores; audiciones especiales; bailables; boletines; cancionistas y cantores americanos nacionales e internacionales; cantantes líricos; comentaristas; conjuntos humorísticos, vocales, infantiles, deportivos, y el enigmático rubro ‘varios’ (Ulanovsky 96).

temática” (18). La enorme popularidad de estas revistas generaba una férrea competencia por la adjudicación de su portada. Varias portadas garantizaron a Eva Duarte su lugar en el imaginario colectivo como una de las figuras más reconocidas en el país.⁷⁴ Una de las primeras imágenes como figura principal de radioteatro será la de la revista femenina *Damas y Damitas*, el 13 de diciembre de 1939. (Ver F. 1) *Damas y Damitas* estaba dirigida principalmente al público femenino: bajo el subtítulo “Toda la vida de la mujer”, la revista incluye moda, recetas de cocina, entrevistas, programaciones y figuras del espectáculo.

La fotografía de la portada presenta un “modelo para playa, lucido por Evita Duarte, actriz de Radio Teatro” con el “bonus” de un “molde gratis [de costura]” que acompaña la compra de la revista. A la luz del contexto de la cultura de consumo —muchas de estas revistas tenían por objetivo promover el consumo femenino con imágenes y avisos comerciales orientados a estimular el deseo adquisitivo de la mujer, como fue el caso de *Caras y Caretas*⁷⁵-- resulta interesante la invitación a “confeccionar”, en lugar de adquirir monetariamente. Esta invitación, a mi juicio, llama a un acto de agencialidad femenina, ya que si bien se propone *imitar* estrictamente el molde, también se da pie a la “confección” de la vestimenta, apartándose de los diseños originales que estarían fuera del poder adquisitivo de la gran mayoría de sus lectoras. Este acto, en mi opinión, implica una opción legítima a la cultura del capitalismo moderno, donde, como se ha visto en el capítulo anterior en el caso de las vendedoras, las opciones “manuales” o artesanas, en contraste con las industriales, atentan contra el objetivo capitalista: el consumo de sus “modelos originales” aparece compitiendo con los surgidos de la

⁷⁴María Eva Duarte había alcanzado la popularidad definitiva en el mundo del espectáculo a través de su carrera en el radioteatro, donde interpretó centenares personajes desde la vida cotidiana de los trabajadores del algodón en el Chaco con *Oro blanco* (1937), hasta la vida de mujeres famosas en “Grandes mujeres de todos los tiempos.” (1942). (Toni 57)

⁷⁵ Para mayor información sobre la función del magazine como activador del deseo femenino, ver “Chains of Desire” en Adriana J. Bergero, *Intersecting Tango* (2008). Pág. 153

confección de modistas cuyos diseños saldrían de la subjetividad y ajustados a la capacidad adquisitiva real de sus creadoras. Así, las imágenes de la revista que vincula temas “femeninos” de cotidianidad (cocina, estilo de vida, moda, etc.) no sólo figuran como objeto de contemplación y emulación pasiva, sino que en ellos veo subyacer la apelación a un discurso proactivo, a través de la opción a “re-crear”, “confeccionar” lo propio más allá del “bonus” del molde gratis.

Asimismo, la portada identifica una narrativa y una escenificación: la muchacha en una indumentaria al estilo marinero a bordo de un barco en movimiento refuerza la imaginación femenina que asocia el estrellato o el éxito profesional con una merecida compensación: un descanso vacacional, reivindicación especialmente significativa en una audiencia femenina que, por entonces, empezarían a reivindicar condiciones de profesionalización habilitadas por el proceso de la segunda industrialización de los años 30.

Vera Pichel, por entonces la Secretaria de Redacción de la revista *Damas y Damitas*, cuenta la anécdota protagonizada por Eva al pedir la adjudicación de portada:

Soy actriz de radioteatro –dijo-, me llamo Eva Duarte y necesito una foto en la tapa de su revista para llegar a ser cabeza de compañía”. Las tapas de revista no eran competencia de la secretaria de redacción, por lo cual le ofrecí hablarlo con el director. Eva insistió: - “No. No tengo mucho tiempo y no confío en los directores. Por eso vengo a verla a usted. Y ¿sabe por qué vine a verla?... Porque una *mujer que trabaja* entiende a otra mujer que trabaja –seguida diciendo- y usted tiene que entenderme. Esto tenemos que resolverlo *entre nosotras*. Acá no hay director que valga. El jamás consentiría. (Vera Pichel citada en Castañeiras 2002:93, énfasis mío)

Eva persuadiría a Pichel con un discurso que apelaría a una agencialidad femenina—“tenemos que resolverlo”—basada en una complicidad femenina que valoriza el trabajo femenino—“una

mujer que trabaja entiende a otra mujer...entre nosotras”. Construcción discursiva que paralelamente deslegitima la autoridad masculina de los directores—“no confío en los directores”. Estos rasgos de complicidad y alianza femenina que vemos ya surgir en el carácter de Eva, previamente a su carrera política, es relevante a mi tesis: para ir dando forma a una nueva identidad política femenina recurrirá a imaginarios de solidaridad y colectividad femenina. Asimismo, la táctica de una Eva determinada en conseguir su objetivo—la adjudicación de la portada—alude a las “tácticas del débil”, concepto con que Michel de Certeau designó a las “maneras de hacer” de la vida cotidiana o la “politización de lo cotidiano”, como opuestas a las “estrategias” oficiales del poder (35) y del *orden* de los varones—“Acá no hay director que valga. El jamás consentiría”. En esta situación, las tácticas del débil cumplen la función política de subvertir la “autoridad” del director para conseguir su objetivo.

Otra instancia en la que el discurso de género aparece implementado como mecanismo de identificación colectiva se da en una entrevista de la revista *Sintonía* (19 de octubre de 1938). Bajo el título “El credo amoroso de una adolescente: El amor del hombre y el amor de una mujer”, responde Eva a la pregunta “¿Tiene algo que ver el amor con el hombre?” Dice Eva: “Desgraciadamente, para nosotras, sí. Y digo desgraciadamente porque no hay hombre que se merezca el amor de una mujer. Son incapaces de comprenderlo, hasta de adivinarlo, y menos, por consiguiente, de apreciarlo en todo su valor y de conservarlo” (*Sintonía* 19 de octubre de 1938).

El uso del pronombre “nosotras” va reforzando ya una identidad femenina en la que Eva, asumiendo una voz colectiva, elabora definiciones de género que distinguen al hombre y a la mujer. Entre los rasgos que distinguen a la mujer del hombre se contaría el sentimiento y la pasión por el amor, cuyo código identitario será ampliamente transferido por Eva al contexto

político para establecer diferencias de género entre los ciudadanos varones y las ciudadanas mujeres. En un discurso pronunciado para celebrar la Primera Asamblea Nacional del Movimiento Peronista Femenino el 26 de julio de 1949, Eva sostiene: “así como siempre he dicho... que solamente los humildes salvarán a los humildes, también pienso que únicamente las mujeres serán la salvación de las mujeres. Allí está la causa de mi decisión de organizar el partido femenino fuera de la organización política de los hombres peronistas” (*Discursos completos* 2:88). En este discurso se advierte una identificación de género—“las mujeres serán la salvación de las mujeres”— afirmación que puntualiza una clase, la de los “humildes”. Sin embargo, esta analogía sirve para denunciar la posición subordinada de la mujer, condición que propulsaría uno de los objetivos del partido en la exigencia de adjudicar a las mujeres un tercio de los cargos parlamentarios. De esta iniciativa surge el decreto que asigna a las mujeres el 33% de los cargos en el Peronismo (Lovato y Suriano 386).

A partir de la portada de la revista *Damas y Damitas*, la carrera artística de Eva Duarte se despegaba con fuerza; las fotografías tomadas de cuerpo entero son reemplazadas por tomas de medio cuerpo o del rostro focalizado de la actriz. (Ver F.2) En esta fotografía del 3 de abril de 1940 en el *Mundo Argentino*, el peinado pulcro y las dos manos que enmarcan un rostro serio y pensativo refuerzan la imagen de una actriz consolidada.⁷⁶ La expresión de los ojos que de frente miran al lector revela ya un mayor grado de confianza, a diferencia de la mirada desviada y pudorosa de la portada anterior. Asimismo, esta mirada de frente al lector resulta bastante transgresora, ya que en aquella época, entre los códigos tradicionales que imperaban entre las actrices fotografiadas en las revistas, figuraba la de la “belleza de los ojos bajos” (Castiñeiras 89)

⁷⁶ Para entonces la lista de actuaciones de Eva Duarte en el teatro y el radioteatro sería extensa: en el teatro figuró en las obras *La señora de los Pérez* (1935), *El cura de Santa Clara* (1938), *Mercado de amor en Argelia* (1939), etc. En el radioteatro: *Los jazmines del ochenta* (1939), *Las Rosas de Caseros*(1939), *La estrella del pirata* (1939), etc. (Toni 113)

que consistía en “bajar por completo los párpados, sin permitir vislumbrar en lo más mínimo el tono de los ojos” (Castiñeiras 89). Como se atestiguan en las figuras 3 y 4 de la revista *Sintonía* (Ver F.3 y F.4), las primeras fotografías artísticas de Eva que reflejan la “belleza de los ojos bajos” asimilarían un tipo de discurso identitario. Las actrices novatas no podían imponer exigencias respecto de la pose o la mirada para sus tomas (Castiñeiras 90). La mirada certera, de frente al lector de *Mundo Argentino*, refleja la consagración de una carrera artística e identidad, consolidadas por la amplia sintonía de sus programas radiales y por ser una de las actrices mejor pagadas en el país.⁷⁷

Otra imagen que proyecta la confianza de una artista consagrada es la de la publicidad de los radioteatros de la Compañía Evita Duarte en *Radiolandia*, en 1944. (Ver F.5) Esta imagen, ya en los años más avanzados de su carrera, insiste en la misma mirada desviada, pero más de frente que la de los inicios de su carrera, proyecta un profesionalismo reflejado en la indumentaria de la actriz. Viste un conjunto muy formal de dos piezas, cuyo diseño de rayas escocés y color oscuro, están orientados a realzar la imagen profesional de la actriz. Sumada a la indumentaria formal, el peinado prolijo y la pose con las dos manos juntas que reposan delicadamente sobre su pierna ya se aproximan más al estilo adoptado por Eva para la producción de los imaginarios políticos como primera dama de la nación (Ver F.9).

Para entonces, Eva había protagonizado una decena de radionovelas, pero su mayor éxito lo alcanzó con la novela histórica radioteatral "Los jazmines del '80" escrita por el poeta popular y letrista de tango Héctor Pedro Blomberg (Fraser y Navarro 24). Esta pieza, emitida el 1 de mayo de 1939, en el día de los Trabajadores, se basaba en un romance evocador del viejo Buenos Aires de los sucesos de la revolución de 1880. Su transmisión diaria se abría con este prólogo:

⁷⁷Por esta época Eva ganaría como actriz de radioteatro cerca de seis mil pesos mensuales. (Fraser y Navarro 71)

Buenos Aires, todavía/En un patio colonial/Da sus rosas el rosal/De un recuerdo que moría/Y en la casona vacía/Donde hubo idilios y duelos/Y lágrimas y desvelos/Que el tiempo desvaneció,/Como en un sueño volvió/La sombra de los abuelos/
Los jazmines del 80/Hoy vuelven a florecer/En un romance de ayer/Que en esta historia se cuenta/Cuando llegó la tormenta/De sangre hasta los umbrales/Y en los viejos arrabales/Se oyó el tronar del cañón/Que apagaba la canción/De los fastos inmortales
(Blomberg citado en Castiñeiras 85)

Esta narración, eminentemente melodramática, invocaba el último episodio de las guerras civiles que enfrentaron a las provincias argentinas con Buenos Aires, luego de lo cual, la ciudad se convirtió en territorio federal, iniciándose de esta manera una larga hegemonía del Partido Autonomista Nacional (PAN) encabezado por Julio Argentino Roca (Lovato y Suriano 142). La estética melodramática de Blomberg reconstituye la revolución del '80 sobre una estructura construida de dicotomías yuxtapuestas: “idilios y duelos”, “lágrimas y desvelos”. Según Beatriz Sarlo, la oposición binaria de dicha estética refleja un “maniqueísmo moral, social o ideológico” que propende “a crear las condiciones de una lectura identificativa y emotiva” (1985:37). En función de estos binarismos, el bien y el mal son de fácil reconocimiento para el consumidor popular, el romance y la violencia como dos elementos fundamentales para enfatizar el dramatismo inherente a la peripecia sentimental, en desmedro de la recreación histórica de la novela. Según Sarlo, oposición binaria y dramatismo entregan al consumidor del melodrama el placer de la identificación y el reconocimiento forjados sobre matrices conocidas” (12). Esta polarización ideológica contrasta la gloria del pasado con un presente en ausencia de aquellos atributos:

¡Buenos Aires! Cuán lejano/Hoy parece el tiempo aquél/Que el porteño bravo y
fiel/peleó, hermano contra hermano/por el solar provinciano/El Buenos Aires
bravío/Lleno de gloria y brío/Defendió su tradición/Alzándose como un león/Ante el
asombro del río. (Blomberg en Castiñeiras 86)

La invocación de un glorioso Buenos Aires de tiempos pretéritos y un presente expresado por “cuán lejano hoy parece el tiempo aquél”, contrasta el presente con un pasado “lleno de gloria y brío”. Pienso que esta evocación idílica respecto del pasado es, al mismo tiempo, un discurso crítico del presente en el que la desmoralización social de los nuevos sujetos históricos – inmigrantes, mujeres, “cabecitas negras”, etc--, la rígida re-jerarquización de la estructura social posterior al golpe de estado de Uriburu, un sistema político defensor del esquema tradicional, mecanismos de fuerte represión política, son expresados en el discurso popular de Blomberg por medio de una anhelante recuperación del pasado; la crisis del presente orienta la mirada hacia el pasado, como se anhela por medio de esta expresión: “¡Buenos Aires! Cuán lejano/Hoy parece el tiempo aquél/Que el porteño bravo y fiel”, en la que se adjudica al pasado valores como “fidelidad” y “coraje” que el narrador no encuentra en el presente.

Asimismo, la inexorable visibilidad de los nuevos sujetos urbanos que reclaman participación y protagonismo político es respondida por un discurso épico que enfatiza el heroísmo y la lucha de los mártires de la Generación del '80. Sarlo lo explicaría de este modo: la retórica melodramática de la cultura popular de masas cumple la función ética de activar en el imaginario colectivo “las expectativas del deseo, el amor y la pasión” conferidas por el “democrático mundo de la emoción” (16). El melodrama tendría entonces la función de “reconstruir el horizonte de expectativa de sus lectores” (Sarlo18), ya que interpreta, reconstruye y produce imaginarios que responden a una crisis histórica particular de la que se generan

expectativas y demandas de una colectividad popular, como lo advierte Peter Brooks respecto al origen del melodrama durante la Revolución Francesa, un histórico momento de profunda necesidad de nivelación emocional, de espacios y de praxis de igualdad social.

Tras el éxito de “Los jazmines del ’80”, Héctor Pedro Blomberg escribió otra novela histórica que la superó en éxito y popularidad: “Las Rosas de Caseros”, melodrama radioteatral, transmitido diariamente, excepto los domingos por Radio Prieto. (Ver fig.6) Ambientada en el controversial siglo XIX de Juan Manuel de Rosas, relataba los sucesos posteriores a la batalla de Caseros. Eva interpretó el papel de Adriana Pacheco, una joven atrapada en un romance entre un federal y un unitario. Juan Manuel de Rosas y Manuelita, su hija, derrotados en la violenta batalla en la que vencen los unitarios, se exilian en Gran Bretaña y nunca más regresarían a su tierra natal. Manuelita se casaría y criaría a sus dos hijos y Rosas, nostálgico, se compraría una granja réplica de una estancia argentina.

En “Las Rosas de Caseros,” el retrato de los vencedores unitarios como practicantes de una excesiva violencia y crueldad contra los federales, refleja distancia respecto a la historia oficialista de las Generaciones del 37, del Ochenta y del Centenario, privilegiadora de una retórica anclada en el discurso sarmientino de civilización y barbarie.⁷⁸ En la obra de Blomberg, llama la atención la insistencia en la descripción de la violencia física con la que los unitarios obtienen la victoria final, contradiciendo así imaginarios oficialistas del Orden Conservador y postulando a los federales como víctimas de la violencia unitaria y *no al revés*, como acontece en el caso de Esteban Echeverría o José Mármol:

En las tempranas horas de la tarde del 3 de febrero de 1852, después de la derrota y dispersión de los militares federales y del escape de Rosas del campo de batalla, las

⁷⁸ Ver Matthias Vom Hau, “Unpacking the School Textbooks, Teachers, and the Construction of Nationhood in Mexico, Argentina, and Peru.” *Latin American Research Review*, Volume 44, Number 3, 2009. Págs. 127-154.

tropas de Urquiza ingresaron a Buenos Aires victoriosamente...Una vez finalizada la batalla, el último comandante federal, el famoso coronel Chilavert, se sentó sobre un cañón, y fumándose un cigarrillo, esperó la llegada de sus enemigos. El general Urquiza, con quien mantenía una vieja animosidad, ordenó que Chilavert fuese liquidado inmediatamente; el cuerpo del valiente soldado fue colgado de un sauce en Palermo donde permaneció hasta el día siguiente. (Blomberg en *Sintonía*, 2 de agosto de 1939)

Este fragmento describe el histórico suceso ocurrido el 3 de febrero de 1852, día en que el ejército de la Confederación Argentina bajo el mando de Juan Manuel de Rosas, fue derrotado por el Ejército Grande liderado por el gobernador de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, bando constituido por fuerzas del Brasil, el Uruguay las provincias de Entre Ríos y Corrientes. Posterior a la derrota de los federales, Rosas, herido, huyó a Buenos Aires y renunció al gobierno de la provincia de Buenos Aires. Con la protección del cónsul británico Robert Gore, el líder federal se escapó y exilió en Inglaterra y las tropas vencedoras de Urquiza ingresaron a Buenos Aires, ejerciendo violencia contra los bienes y los protagonistas del bando federal (Gálvez 70).

En el fragmento se hace referencia a la muerte del coronel Martiniano Chilavert, ex-unitario que se había pasado al bando federal para no unirse a los extranjeros (Gálvez 72). Es interesante advertir que Chilavert componía la lista de los jefes federales junto con Hilario Lagos y Jerónimo Costa, y que su figura se había popularizado en la historia popular por haberse defendido y resistido hasta la muerte a pesar de haber tenido la posibilidad de escapar.⁷⁹ De este modo, la retórica popular de Blomberg, por medio de este ejemplo, plantea una opción ideológica por medio de la subversión de los imaginarios oficialistas promovidos por el Orden Conservador: el coronel federal Chilavert es víctima del salvajismo de los unitarios que no sólo

⁷⁹Ver Manuel Gálvez, *Vida de Juan Manuel de Rosas*. (Editorial Tor, Buenos Aires, 1949).

ordenan el fusilamiento de su oponente, sino que le prohíben además una sepultura digna, propia de un “coronel y valiente soldado” federal (“Las Rosas de Caseros”).

Una vez más, la elección de acontecimientos posteriores a la batalla de Caseros y de la violencia unitaria contra rosistas, temática tan poco o nada visitada por la historiografía anterior al revisionismo historicista a partir de 1960, contradicen no sólo la lectura oficial de la historia sino además, en un flujo de continuidad, la de la Década Infame. Matthias Vom Hau, en un estudio sobre la historiografía argentina de los años treinta, advirtió en la retórica oficial un predominio de los imaginarios nacionales activados alrededor de la dicotomía “civilización y barbarie”. El texto de Blomberg abre la polémica del conflicto, la lucha identitaria de las guerras civiles y del modelo de Nación desde la perspectiva de los que no escribieron la historia argentina. Argumenta Vam Hau al respecto:

Accounts of national history further reinforced such a political understanding of nationhood. In Argentina, textbooks focused on the formation of a binding legal order, which constituted Argentina as a federal republic, and systematically downplayed the early-nineteenth-century struggles and civil wars between regional strongmen and political elites from Buenos Aires... The political understanding of nationhood converged with the vision of a “civilized nation”, advocated the spread of civilization—a category associated with whiteness, economic modernization, and an urban and cosmopolitan European culture—as the main vehicle for overcoming ethnoracial and political divisions.

(131)

Vom Hau sostiene que, por ejemplo, muchos de los personajes que figuraban en los textos escolares representaban los estratos altos de la sociedad argentina, quienes a menudo aparecían estudiando las grandes civilizaciones de Roma y de la Antigua Grecia (130). De esta manera,

estos textos escolares irían forjando imaginarios de fronteras étnicas indefectibles: “Textbooks drew a major distinction between those who were imagined as part of the civilized nation and those who were not, portraying the indigenous population as the main manifestation of barbarism” (132). Como consecuencia, estos textos celebraban “the Conquest of the Desert—outright extermination campaigns against indigenous people during the second half of the nineteenth century—as extending civilization into the interior of the country” (132).

Por ello resulta sumamente relevante que, en contraste con la retórica oficialista, el melodrama histórico de Blomberg refleje una reescritura de la historia nacional a partir de imaginarios alternativos: por ejemplo, en la versión de Blomberg, Gregorio Velarde, famoso y violento unitario, regresa de Uruguay con los rebeldes, consumido por el odio y ávido de venganza y sangre; organiza una tropa para perseguir y liquidar a todos los miembros de la Mazorca y a todos los federales quienes habían provocado su ira. La referencia a la victoria de los unitarios en términos de “odio y ávido para la venganza y la sangre” pone de relieve el objetivo ostensiblemente revisionista del autor. La “Mazorca”, grupo político que apoyaba a Juan Manuel de Rosas,⁸⁰ aparece como víctima de una violenta persecución y del inexorable destino trazado por los unitarios. Algo impensable para la codificación demonizante que solía describir a los protagonistas involucrados en el Rosismo. Asimismo, la descripción de Gregorio Velarde-- “violento unitario...consumido por el odio y ávido para la venganza y la sangre”--contrasta diametralmente con aquella descripción que caracterizara a Martiniano Chilavert como “famoso coronel y valiente soldado” federal.

⁸⁰La Sociedad Popular Restauradora, conocida como la Mazorca, fue una organización política que apoyaba al entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Ver Ricardo Salvatore, “Consolidación del Régimen Rosista” *Colección Nueva Historia Argentina*, tomo 3. (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1998), 346-348.

En 1939 Eva Duarte acepta participar en esta obra radioteatral, sumándose así a una espectacular revisión de la figura de Rosas. Fermín Chávez, el historiador del peronismo, comenta que Eva, siete años más tarde, y aún después de convertirse en Primera Dama, mantendría su actitud independiente respecto de la tradición historiográfica (137). Comenta que a diferencia de Perón y de la mayoría de los líderes peronistas, proclives a la reproducción intocada de la historia nacional, Eva mantenía sus propias opiniones:

Cuando en una ocasión le planteamos el problema de la enseñanza de la historia oficial, que creíamos inadecuada, y que permaneció sin modificarse bajo el gobierno peronista, ella respondió, 'Tienes razón. Como tú, creo que Rosas no era lo que se dice que era...Pero el planteamiento de este problema ahora podría terminar por dividir al peronismo. (Eva citada en Chávez 137)

La cita de Chávez describe a Eva ejerciendo una agente cultural con juicios independientes, pero al mismo tiempo subordinado al objetivo político del peronismo. La continuidad de la versión “oficial” de la historia nacional en el peronismo no evitará, sin embargo, que gran parte de la oposición peronista establezca asociaciones simbólicas entre Perón y Rosas.⁸¹ Intelectuales antiperonistas como Ezequiel Martínez Estrada formuló ácidas críticas contra el peronismo en función de imaginarios que asociaban a Eva y a Perón como extensión de Encarnación y Rosas.⁸²

De modo que al margen de y paralelamente a los imaginarios forjados por la retórica oficial, la cultura popular de masas de la Década Infame fue articulando imaginarios alternativos y rupturales. Y Eva Duarte, como actriz de radioteatro, interpretaría identidades culturales que

⁸¹Ver Susana Rosano, *Rostros y mascararas de Eva Perón: imaginario populista y representación*. (Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006), 94.

⁸²En *Sarmiento* (1946) y *Análisis funcional de la cultura* (1967), Martínez Estrada recicla el paradigma sarmentino de *civilización y barbarie* para leer las tensiones pulsadas por la ruptura cultural del peronismo.

directamente serían transferidas al ámbito de la política nacional en su capacidad como Primera Dama de la república y presidenta del Partido Peronista Femenino.

Los melodramas radioteatrales de Eva se transmitieron por Radio Argentina, El Mundo, y en 1943 por Radio Belgrano, cuando se inicia la serie “Grandes mujeres de todos los tiempos”, cuya emisión continuaría hasta 1945 (Fraser y Navarro 53). La amplia trayectoria artística de Eva Duarte y sus casi diez años de carrera artística en el radioteatro, teatro y cine contribuirían a una popularidad con gran lucro político. Este argumento es importante destacarse, ya que la vigencia y continuidad de Eva Duarte en el imaginario colectivo, antes y después de asumir como Primera Dama, contribuyó a ser identificada por otro agente cultural, el de una audiencia popular, ya familiarizada con la voz, variantes tonales, énfasis y otros aspectos de la *oralidad* de Eva que describen su trabajo como locutora radial. Desafortunadamente no existen registros de grabaciones radiales del trabajo de Eva en el radioteatro del '40 como para analizar el performance oral de la locutora, pero Aníbal Ford comentaría con respecto al alcance social y cultural de la inmensa popularidad de la radiofonía y del radioteatro en los '30 y '40:

La radiofonía fue un medio de comunicación que revolucionó a la sociedad porteña y su influencia se extendió a todo el territorio de la República con la proliferación de las radioemisoras, cuyas transmisiones en cadena ampliaron el mercado, integrando las regiones, sin distinción de clases sociales ni culturales. En este medio se gestó el radioteatro argentino que, como arte, integró al pensamiento popular. (40)

Como señala Ford, el radioteatro argentino integró el “pensamiento popular” en su estructura y su éxito no sólo fue producto de su masiva disposición mediática o de la “proliferación de las radioemisoras” en distintas regiones del país. También fue resultado de un proceso de asimilación e identificación de la subjetividad popular, un verdadero “arte que integró el

pensamiento popular” mediante la construcción de una estructura y una estética de identificación popular, cuyo precedente cultural será hábilmente reintegrado y reformulado en el ámbito político bajo la conducción de Eva Perón. A continuación, procedamos a analizar el performance político de esta ex –actriz de radioteatro en el escenario público de la Fundación Eva Perón y del Partido Peronista Femenino en los años ’40.

2. “Lo personal es político”: imaginarios, reconceptualizaciones y *praxis* de lo privado y público. Un modelo de alteridad a la tradición política.

En esta sección propongo indagar la forma en que Eva Perón exitosamente hace su transición al escenario político de los años 40 a través de una transferencia de códigos culturales provenientes de la industria de la cultura popular de los años 30 y 40. En este proceso, me propongo indagar “las maneras de hacer” o las distintas formas que competen a la *praxis* política, una práctica de visible voluntad ruptural respecto de las de la política tradicional, pero al mismo tiempo, de continuidad respecto de los imaginarios de la industria del espectáculo popular; estas “maneras de hacer” de Eva aprovechan el archivo activado por las “tácticas y estrategias del débil” de cancionistas y agentes culturales de la industria del cine de los años previos al peronismo. Una doble función histórica: continuar y asimilar y por otro, disociarse y *confeccionar*.

La investigadora Estela Dos Santos proporciona un ejemplo que demostraría el particular *modo de hacer* que caracteriza a la *praxis* política de Eva Perón: Dos Santos se refiere concretamente al discurso radial en el que Eva se dirige a las mujeres para pedir la colaboración femenina con la "Campaña de los 60 días", un plan de abaratamiento del costo de vida que el

gobierno peronista lanza para controlar la inflación,⁸³ “porque eran ellas quienes hacían las compras y podían controlar los precios” (Eva Perón en Dos Santos 1983:33). Por medio de este ejemplo, la investigadora intenta demostrar cómo las prácticas políticas de Eva Perón confluyen en una intersección lateralizante con respecto a las prácticas de la cotidianidad—la “compra” familiar como actividad asignada a la mujer--, un espacio, hasta entonces, ampliamente disociado de la esfera política de larga tradición patriarcal. Como sostiene Dos Santos, en este mensaje de Eva “vemos que la participación femenina que el peronismo proponía no se iba a anclar al *formalismo político*, sino que, por el contrario, *lo político venía por añadidura*: como institucionalización y consolidación de una actividad centrada en lo social” (Dos Santos 1983:33). Este alejamiento del “formalismo político” reflejado en una práctica política interseccionada entre lo cotidiano y lo político, entre lo privado y lo público, indicaría, según Dos Santos, una “elección y una opción política” ampliamente promovida por Eva desde su tribuna de ayuda social y desde el espacio de la organización política femenina (Dos Santos 1983:34).

Eva, ella misma, se referiría a su “opción política” como contraste a una sedimentada práctica política, en los siguientes términos:

[...] entre el gobierno y el pueblo existen *infinitas barreras* que no se ven siempre desde el gobierno pero sí y claramente, desde el pueblo. El contacto de Perón con el pueblo era necesario, también por esta razón, fundamental. Además, había urgentes pero modestos trabajos que cumplir en relación con las necesidades *diarias* del pueblo... Yo elegí ser *Evita*. (*La razón de mi vida* 67)

⁸³ “En relación a los controles de precios, el gobierno peronista empleó diversos sistemas a fin de moderar o contener el aumento de los precios... En los meses iniciales de su gobierno, Perón optó por un acuerdo con los empresarios a fin de asegurar precios máximos. Esta fue la base de la Campaña de los 60 días, que fue una de las primeras medidas tomadas por el peronismo. Pero después de un fuerte incremento de los precios durante el invierno de 1947 el gobierno decidió primero congelar los precios, y en octubre, sustituir los precios máximos por un complejo sistema que, por medio del decreto 32.506/47, estableció un régimen de límites a las ganancias”. (Belini 122)

A mi modo de ver, esta declaración de Eva refleja una sutil pero incisiva evaluación respecto del “formalismo político” que por tanto tiempo imperara en el escenario nacional—“infinitas barreras que no se ven siempre desde el gobierno”, un discurso que incorpora hábilmente el recurso retórico que Josefina Ludmer concibe como “tretas del débil” al conceptualizar la contradicción de la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz, reforzada a conseguir legitimidad por medio de un sutil acto de auto-renunciación y desde “una posición de subordinación y marginalidad” (1985:48). De este modo, sostiene Ludmer: “La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él” (1985:53). Pienso que este rasgo en el discurso específico de Eva se advierte, por ejemplo, en el oxímoron que implica la yuxtaposición de adjetivos como “urgentes pero modestos” o en el diminutivo “Eva”, un acto performativo que, al igual que la estrategia de la religiosa mexicana, aparece aquí como un mecanismo de negociación con la tradición patriarcal más recalcitrante de figuras como la del diputado Reynaldo Pastor, político representante de San Luis por el Partido Demócrata Nacional, quien se oponía al sufragio femenino obligatorio ya que ese derecho impedía a la mujer disfrutar “la tranquilidad y la paz de la vida hogareña”: “[...] en cuanto a las mujeres que no quieren incorporarse a ese aluvión, que prefieren la tranquilidad y la paz de la vida hogareña, que prefieren conservar el sello de *femineidad* que es necesaria para su espíritu y para su vida, ¿con qué derecho les vamos a impedir que puedan realizar sus aspiraciones?” (Reynaldo Pastor en Dos Santos 1983:17).

Pero pienso que en el caso particular de Eva, el uso de diminutivos y otras expresiones de *velada y deliberada* modestia—“urgentes pero modestos trabajos”—involucra una intención de dismantelar jerarquías y construir, en su lugar, lateralidades que conectan con “las necesidades

diarias del pueblo”, una intención de redefinir la *praxis* política desde el espacio de la cotidianidad. Eva recordaría, por ejemplo, la dificultad que tendrían “los mediocres” para identificar o *definir* su inédita práctica política: “En la vereda de enfrente, algunos mediocres han discutido y creo que deben seguir discutiendo...sobre mi obra...me causa gracia la discusión, cuando no se ponen de acuerdo ni siquiera en *el nombre* del trabajo que yo hago” (*La razón de mi vida* 131). A mi modo de ver, esta dificultad de “nombrar” lo que hace Eva, el trabajo *sin archivo* ni *categorías* que hace Eva, revela la dificultad de una Argentina transicional cuya capacidad de interpretar su propia contemporaneidad parece haber sido obstaculizada por echar mano a un archivo en el que Eva era irrastreadable o inidentificable.

En efecto, como lo explica Dos Santos, la ruptura de Eva Perón con respecto a la tradición política sería tan decisiva como para alejarse, también, de los modelos de activismo femenino representados por las vanguardias feministas de figuras notorias como Alicia Moreau de Justo o Victoria Ocampo. Como sostiene Dos Santos, Eva Perón no fue feminista, ni tampoco fue reconocida por ellas, incluso después de que se hubiese materializado un logro político tan anhelado por todas ellas, el decreto del Sufragio Femenino sancionado en 1947 (1983:12). De hecho, muchas de ellas se opondrían a un logro dispuesto por un gobierno al que consideraban “caudillista”, como se ve en esta declaración de Victoria Ocampo, fundadora de la Unión Argentina de Mujeres (1936): "Creo que la mujer argentina consciente, al no aceptar dócilmente ni siquiera la idea del voto por decreto, del voto recibido de manos del gobierno de facto, ha votado por primera vez en la vida política argentina" (Ocampo en Dos Santos 13). Al igual que Ocampo, Alicia Moreau de Justo, viuda del fundador del Partido Socialista, tampoco compartiría este derecho concedido a las mujeres bajo el gobierno de Perón, pues consideraba que el voto femenino obligatorio podía desencadenar los mismos defectos electorales que los varones, siendo

uno de sus efectos más nocivos la inclinación de la gente por el caudillismo y a la corrupción electoral (Dos Santos 1983:25-26).⁸⁴

Es evidente que Eva Perón no recurre al paradigma de politización femenina propugnado por las feministas, como tampoco enfoca su opción en los modelos de Primera Dama de la Nación que tradicionalmente había dominado en el espacio de la política nacional. Como lo explica Donna J. Guy, en el caso de las Primeras Damas, la mayoría de ellas se habían mantenido al margen de la política por considerar que este espacio se suscribía exclusivamente a la actividad de los varones. Por lo tanto, sus actividades públicas se limitaban a labores filantrópicas con organizaciones de caridad como la tradicional Sociedad de Damas de Beneficencia. Pero, como señala Guy, el trabajo de las primeras damas en estas organizaciones no constituye, tampoco, un precedente del modelo político asimilado por Eva Perón, en el sentido de que las “notions of *performing* public demonstrations of love [that] appeared as part of praxis or rhetoric” (2009:78) que identifican exclusivamente a la actividad pública de Eva, habrían sido, hasta entonces, una práctica inédita, para la que “whether supporters or detractors of Peronism, would identify that realm of emotive philanthropy with Eva Perón, who was often called the Dama de la Esperanza” (2009:78).

Pero el modelo de Nación y agencia política que surge con Eva, y que muchos investigadores consideran como una práctica inédita tendría, a mi juicio, un precedente rastreable en los imaginarios de la cultura popular industrial precedentes al peronismo. Como hemos visto en los capítulos anteriores con la vasta trayectoria de las agentes culturales que colaboraron en la producción de imaginarios de politización femenina, las nociones y opciones de política intersectada con prácticas de afecto, solidaridad, lealtad y amor fraternal en Eva, proceden no de

⁸⁴ En un ciclo de conferencias pronunciadas en la Casa del Pueblo durante 1948, con el título de "Sepa la mujer votar".

los modelos de la tradición política, sino de paradigmas de género y clase, por ejemplo, del cine de Manuel Romero, cuya apuesta melodramática por imaginarios de politización femenina con agentes culturales como Niní Marshall, Pepita Serrano, Sofía Bozán, Paulina Singerman, intersectan lo privado y lo público, lo personal y lo político, una redefinición de esferas hasta entonces estrictamente codificadas por el discurso patriarcal-religioso. Para ilustrar el cambio de paradigma en los imaginarios de politización femenina que culmina con Eva, veamos y analicemos la siguiente imagen (Ver F. 7): en esta fotografía, Eva, ya en calidad de esposa del entonces candidato presidencial, Juan Domingo Perón, se encuentra a bordo de una locomotora llamada “La descamisada” para acompañar a su esposo en la gira nacional que éste realizaría previo a las elecciones presidenciales de febrero de 1946. Este viaje sirve sobremanera a la campaña presidencial de Perón, y en él Eva marcaría un hito en la historia política por ser “la primera vez que una mujer hacía una campaña política en la Argentina. Ninguna esposa de candidato alguno había nunca compartido con su marido una gira proselitista” (Dos Santos 1983:30). En la fotografía podemos ver que esta transgresión no sólo se limita a apariciones públicas al lado de su marido, sino que apunta a algo mucho más ruptural, como lo es el indiscriminante contacto físico que Eva realiza con los seguidores de Perón.

Recordemos, entonces, que la mujer todavía no recibía el derecho de sufragio impulsado por Eva más tarde y todavía predominaban los imaginarios de clasificación de género y espacio que confinan a la mujer al espacio de lo privado e íntimo del hogar familiar. Especialmente tratándose de una mujer de alto rango social como lo sería Eva, entonces, esposa de un general y candidato presidencial, la aproximación física con la gente constituiría, hasta entonces, una práctica sin precedentes en la tradición política de primeras damas (Fraser y Navarro 73). Por lo tanto, el transgresivo acto de Eva reflejado en su contacto físico con la gente en las calles

contrarresta, en definitiva, el discurso eugenésico y de distancia social de la oligarquía tradicional, cuyo antecedente, recordemos, es identificable en el cine de Romero, específicamente con la imagen de la aristocrática Ana María del Solar en *Mujeres que trabajan*, concretamente en la escena en que al salir del *boite* empieza a deambular por las calles, delatando su absoluta distancia social y desconocimiento respecto de escenas e imágenes particulares a la cotidianidad popular.

En esta fotografía Eva luce un peinado completamente recogido proyectando una imagen ya más recatada en comparación a la imagen de la actriz de radioteatro, sin desplazar del todo, sin embargo, la proyección de una feminidad reflejada en su indumentaria, un femenino vestido de corte moderno y sencillo que realza su delicada figura, un diseño que facilitaría, además, la movilidad física del intenso trabajo de la gira presidencial. En este viaje, el contacto físico y las expresiones de afecto con la gente—performatividad del afecto político o lo que Donna J. Guy concibió como “performance of public demonstrations of love”-- se efectuaría de manera permanente. Como sostiene Dos Santos, “cada sitio donde el tren se detenía había grandes manifestaciones, con hombres, mujeres y niños. Las familias completas iban a vivir a Perón”, logrando así introducir la política “en el seno mismo de los hogares argentinos” (1983:30).

Otro imaginario asimilado por Eva a partir de los modelos de politización femenina de las agentes culturales de los años 30 y 40 tiene relación con la construcción de imágenes de complicidad y alianza femenina forjada, no sobre una base de jerarquías sociales, sino de una estructura de lateralidad colectiva donde las mujeres, “compañeras” de una causa común, nos remiten a la imagen de las muchachas de las tiendas comerciales en las comedias de Romero— *Mujeres que trabajan* (1938), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942)--logran construir un eficaz modelo de solidaridad y colectividad, sociabilización femenina en espacios como la

pensión y lugares de trabajo. De hecho, recordemos que al igual que Elvira, líder sindical al frente de la reivindicación de los derechos de los empleados, Eva Duarte, de imagen física similar a Elvira (ambas son rubias, delgadas y jóvenes), había ejercido en 1943 como socia fundadora de la Asociación Radial Argentina, “entidad gremial que defiende los derechos sindicales de los artistas radiofónicos” (Toni 61).

2.1 Imaginarios de colectividad, socialización y politización femenina: el Partido Peronista Femenino (1949)

Sería importante destacar en relación a estas asociaciones de imaginarios de politización femenina que uno de los espacios político en el que Eva trabajó con mayor fervor fue en el espacio del Partido Peronista Femenino. En el gobierno de Perón, tres ramas componían la estructura principal de su sistema político: el partido masculino típicamente identificado como “el partido”, muy semejante a los otros partidos políticos por el accionar de sus componentes; el partido femenino, bajo la conducción de Eva Perón, novedosa estructura donde confluyen lo político y lo social; y la Confederación General del Trabajo. La organización femenina había comenzado en julio de 1949, y el 26 de julio del mismo año Eva dirigió el acto inaugural de la Primera Asamblea Nacional del Movimiento Peronista Femenino, realizado en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. En él pronunció el siguiente discurso de lanzamiento de la estructuración del Partido Peronista:

Compañeras delegadas: Por primera vez en nuestro país, en América, la inmensa mayoría, para no decir la totalidad de las mujeres de una nación están representadas en una asamblea efectivamente nacional e indudablemente democrática, para trazarse sus *propios caminos*, dentro de la inmensa falange de todo un pueblo que marca con

seguridad y confianza hacia la superación de todos los problemas de la *colectividad* nacional. (*Discursos completos* II: 68)

Este fragmento que sirve de introducción a un extenso discurso de interpelación femenina enfatiza la lateralidad colectiva a través del apelativo “compañeras”, un recurso retórico que nos remite a los imaginarios de alianza y sociabilización femenina del ciclo de comedia romeriana de la segunda mitad del '30 y principios del '40. Espacios comunes como la pensión y las tiendas, y experiencias comunes como el trabajo femenino remiten al altercado entre Eva y la Secretaria de la *Revista Damas y Damitas*: “mujer que trabaja entiende a otra mujer que trabaja”. Esta identificación femenina pretende dar coherencia y solidificar una alianza sin precedentes a partir de experiencias comunes de agencialidad, basadas en los ensayos de la subjetividad: “las mujeres de una nación están representadas...para trazarse sus *propios* caminos...hacia la superación de...los problemas de la colectividad nacional”, afirmará Eva. Resulta evidente que dicha interpelación femenina promueve el empoderamiento y la agencia política de las mujeres que desde ahora en más *estarían a cargo de los asuntos nacionales*—“problemas de la colectividad nacional”—intentando conceder una “ciudadanía” femenina plena dentro del territorio político nacional y del derecho positivo que por tanto tiempo había sido exclusividad de la ciudadanía masculina. Así, comentaría Eva: “Así como los obreros solo pudieron salvarse por sí mismos y así como siempre he dicho, repitiéndolo a Perón, que solamente los humildes salvarán a los humildes, también pienso que únicamente las mujeres serán la salvación de las mujeres ” (*La razón de mi vida* 198), justificando de esta manera su “decisión de organizar el partido femenino fuera de la organización política de los hombres peronistas” (*La razón de mi vida* 198).

Así, la invitación a las mujeres a formar parte de la Historia Nacional continuará en los siguientes términos:

Sean, pues, mis primeras palabras personales, de saludo y bienvenida a todas las *compañeras* delegadas de las provincias y territorios argentinos, portadoras de la voluntad *unitaria* de todas las mujeres de la Patria que quieren coordinar su acción en los cuadros del movimiento femenino peronista, forma específica de una *revolución nacional y popular única en nuestra historia* y en la vida de todos los pueblos de América.

(*Discurso completo II*: 68, énfasis mío)

En este fragmento, la invitación que realiza esta agente emisora a la audiencia femenina es la de ser protagonistas de una “revolución nacional...en nuestra historia”; de modo que se trata de una invitación a *reescribir* la historia nacional *con autoría femenina* a través de lo que Eva considera ser una revolución de “forma específica” y “única” en comparación con los precedentes de la tradición política. Posterior a los días de la Primera Asamblea Femenina peronista, se inaugura el 29 de octubre de 1949 la sede del Partido Peronista Femenino (PPF) en la Capital Federal en Avenida Corrientes 938, primer piso. Lo sigue la inauguración de la sede en La Plata el 5 de noviembre del mismo año. Luego se abren las sedes en San Juan, Formosa, La Pampa, Salta y Córdoba. En enero de 1950 se abre la primera *unidad básica* femenina en la Capital Federal, localizada en el barrio Saavedra--el barrio Presidente Perón, construido por la Fundación—a cargo de la subcensista María Rosa Calvillo de Gómez. Cada unidad básica estaba dirigida por una subcensista asistida por dos secretarias (Dos Santos 1983:36). Hacia 1951 funciona en todo el país 3.600 unidades básicas femeninas, todas dirigidas y operadas por mujeres que asistían a otras mujeres. En estas unidades básicas femeninas, que funcionaban el día entero, de ocho a veinte horas, las mujeres colaboraron, tanto en las actividades de ensayos electorarios que incluían urna, voto, mesa de autoridades, recuento de votos, anotación en planillas, etc., como también en los cursos de capacitación y aprendizaje de utilidad básica para mujeres, tales como

alfabetización, ayuda escolar, corte y confección, danzas folklóricas, juguetería, peluquería, manicuría, primeros auxilios, decoración, taquigrafía, además de los servicios de consultoría médica ginecológica, jurídica, etc.

En las unidades básicas de las zonas suburbanas se enseñaría, también, el cultivo de la huerta, la preparación de comidas económicas y la utilización de productos de la región. Todas estas actividades de capacitación femenina enfocadas en el mejoramiento de la vida cotidiana estaban, al mismo tiempo, vinculadas con la difusión doctrinaria y la propaganda de las obras del gobierno: en conjunto con las actividades de costura y manicuría, las mujeres aprendían a pegar afiches y a pronunciar discursos, intersectando los espacios políticos con la cotidianidad, como una particular o “única” (como diría Eva) forma de hacer política: la confluencia entre lo privado y público, lo personal y lo político, integrando tanto a mujeres profesionales, obreras, y estudiantes como a las miles de amas de casa que hasta entonces no disponían ni del espacio o de un específico *modus operandi* para integrarse a la actividad política de la nación. Para ellas, y para todas las mujeres, Eva dispondría de un organismo básico de participación política femenina llamada las “unidades básicas” que funcionó a lo largo de todo el país gracias a la colaboración de todas sus participantes (Dos Santos 1983:36).

En 1951, de cara a una nueva elección presidencial, la campaña proselitista acentuó las actividades del partido peronista femenino. En junio de 1951 se creó la Comisión Nacional del Partido Peronista Femenina, presidida por Eva Perón e integrada por María Rosa Carviño de Gómez, Dora Gaeta de Iturbe, la conocida cancionista Juana Larrauri como tesorera y Delia Parodi, Amparo López de Ochoa y Agueda G. de Barro como vocales (Dos Santos 1983:47).

Para las elecciones generales de 1951, con la Rama Femenina ya consolidada, Eva dirigió todo su esfuerzo para lograr que las mujeres tuvieran su cuota en el poder legislativo. No llegaría

a conseguir el treinta y tres por ciento de cuota femenina que Eva había propuesto anteriormente para la participación femenina en el Congreso Nacional, pero se aproximaría bastante a su objetivo, logrando integrar a un total de veintinueve mujeres en la nómina oficial (Dos Santos 1983:65).

2.2 Caridad o justicia social: reconceptualizaciones de lo privado y público en la praxis política de Eva Perón. La Fundación Eva Perón (1948).

Otro de los ejemplos más ilustrativos respecto del trabajo político de Eva como espacio interseccionado entre lo público y privado, lo social y lo político, tiene estrecha relación con su actividad en la Fundación Eva Perón, una institución fundada en julio de 1948, con el objetivo de atender “urgentes pero modestos problemas” de la gente, dirá su directora, asuntos cotidianos que no siempre habían sido atendidos desde las agencias gubernamentales. Esta institución que en sus actividades incluía desde el envío de paquetes de víveres básicos hasta la construcción de grandes edificios como hospitales, escuelas y hogares de tránsito, con frecuencia ha sido un punto de debate crítico debido a la dificultad de su clasificación dentro del marco de la actividad política del Gran Estado. Unos sugieren que se trata de una obra de caridad, mientras que otros, detractores sospechan de su funcionamiento interno, insinuando que se trataría de un método encubierto para depositar dinero en cuentas bancarias suizas. Nicholas Fraser y Marysa Navarro prefieren concebir este modelo como emblema de la "Nueva Argentina" del Estado peronista, tampoco enteramente motivada por intereses políticos.

The most convenient way to think of it is in terms of Evita's personality and her career. It began as the simplest response, to the poverty she encountered each day in her office. As

it grew its purposes changed until it came to constitute an entire welfare organization albeit one of a very special kind. (110)

Aquí los críticos enfatizarían el carácter eminentemente orgánico de la evolución de estas sub-agencias gubernamentales—“It began as the simplest response...As it grew...”—en contraste con una deliberada y calculada estrategia política preconcebida, como así lo confirmaría también su propia fundadora: “Y empezamos poco a poco. No podría decir exactamente qué día fue. Lo cierto es que primero atendí personalmente todo. Luego tuve que pedir auxilio. Y por fin me vi obligada a organizar el trabajo” (*La razón de mi vida* 166), haciendo hincapié en la descripción de un proceso evolutivo que progresa de forma gradual y orgánica, incentivada, más que nada, por un cuerpo y una sensibilidad que ven y que evalúan la necesidad de los sujetos que encuentra a su paso—“Luego tuve que pedir auxilio...me vi obligada a organizar...”— para organizar un trabajo que con el tiempo va cobrando inmensa complejidad. Este rasgo de la subjetividad femenina de Eva es asociado por Fraser y Navarro con la “Eva’s personality”, un proceder relevante al argumento de mi tesis ya que se advierte cómo el espacio de lo social o el íntimo espacio de lo “personal” va generando en la marcha modificaciones y nuevos contornos al ímpetu de incorporar el trabajo social a la evaluación subjetiva y a la *confeción* de nuevos espacios inauditos, rupturales de esta Primera Dama que, en lugar de negociar con la tradición, opta por dar forma a una “revolución única en la historia” (*Discurso completo II*: 68) que culminará, finalmente, con el histórico desmantelamiento de la tradicional Sociedad de Damas de Beneficencia, como veremos más adelante.

Pero antes, Eva continuará describiendo su actividad en la Fundación: “Dos veces a la semana, por lo menos, dedico la tarde a esta misión ... Los recibo por lo general en la Secretaría, aunque a veces, cuando no me alcanza el tiempo y hay muchas cuestiones urgentes que

arreglarles, les doy cita en la residencia” (*La razón de mi vida* 128). En esta cita podemos ver las “maneras de hacer” política de Eva, cuya particularidad reside en la concesión de un acceso personalizado y subjetivo integrado a un espacio físico—“Secretaría y Residencia”— que simboliza una conquista no sólo en el orden ideológico sino físico y material del cuerpo popular (acceso físico y político). Esta manera inédita de “hacer política” que avala las confecciones de la *autoridad de la experiencia* por encima de la *autoridad de la institución*, sobrevuela todo proceso de burocracia en imaginarios ya activados por la cultura popular y el cine femenino de los años precedentes cuando, por ejemplo, las vendedoras en *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) deciden tomar agencia de los problemas que afectan a los empleados e invaden con audacia la residencia privada del dueño de la tienda en la noche en que éste celebra una íntima cena de bienvenida para su hija. Obviando todo tipo de formalismos o procedimientos burocráticos estas nuevas agentes de la sociedad civil se saltan a la torera todos los códigos comportamentales impuestos por la cultura social y protocolos de la tienda. En el caso de Eva, los ciudadanos podían recurrir personalmente a una cita para vocalizar sus demandas, un novedoso procedimiento que, a mi modo de ver, instaura en el escenario nacional una reconceptualización del concepto de “ciudadanía” en base a un sentido de absoluta pertenencia al espacio político. Así lo refleja la declaración de Eva: “los atiendo en la Secretaría, como un homenaje a Perón que le creó y también, ¿por qué he de ocultarlo?, con la secreta intención de que la *casa de los trabajadores* como lo llamó el líder, tenga cada día todavía un poco más del cariño de los descamisados” (*La razón de mi vida* 128). La institucionalidad política, entonces, no sólo sería una idea flotante en la imaginación popular como símbolo de una supuesta ideología popular, sino concretamente, un espacio inclusivo al que podrían acceder físicamente y personalmente—“casa de los trabajadores”—para negociar sus demandas. Eva diría para resaltar

el carácter híbrido de su incatalogable labor política: “Hay de todo en estas tardes de ayuda social: problemas de vivienda, desalajo, de enfermedad, de empleo; pero al mismo tiempo que los problemas materiales muchos me traen sus casos *íntimos*, los más raros y los más difíciles de arreglar...” (*La razón de mi vida* 129), haciendo alusión a los problemas sentimentales para los cuales Eva lamentará no tener más que algunas “palabras de consejo”.

De acuerdo con Nicholas Fraser y Marysa Navarro, la Fundación habría surgido a raíz de un profundo retraso y falacia de servicios sociales o de *caridad*, hasta entonces, a cargo de *ochenta y siete damas de sociedad* de la Sociedad de Beneficencia (Fraser y Navarro 114). Esta institución se benefició del notable crecimiento del país y logra construir un sanatorio, varios hospitales y un gran número de residencias de ancianos, pero los fondos no procederían de ellas o de conexiones de negocios de sus maridos, sino que provenían del Estado e indirectamente por medio de un gravamen impositivo o mediante donaciones en efectivo cargados al presupuesto nacional (Fraser y Navarro 115). Asimismo, la situación de los empleados de la organización provocaría fuertes críticas contra la Sociedad. En el año 1939, el Congreso estimaba que las enfermeras de la Sociedad trabajaban doce o catorce horas al día con un día de descanso cada dos semanas, recibiendo un salario que correspondía a la mitad del salario mínimo. El profundo retraso en materias de funcionamiento de la Sociedad se reflejaría también en otros aspectos relacionados con políticas formales que competían a la biopolítica de sus beneficiados:

Children at its orphanages wore blue smocks and had their heads shaved. Young women earned part of their keep by sewing clothes for the Oligarchy. Each Christmas these children had their heads shaved and were sent through the streets in dark clothes to solicit funds on the Sociedad’s behalf, pathetic figures to tug at the public conscience. (Fraser y Navarro 115)

En los actos oficiales, los niños eran posicionados en filas frente a las autoridades y benefactores. En una tarima en el escenario estaban las damas de buena familia, el nuncio papal, el cardenal, muchos ministros y funcionarios, y la Primera Dama de la República. Estas prácticas de “caridad” retrógrada hablaban de un absoluto reforzamiento de jerarquías y de distancia social establecida por medio de marcas identitarias estigmatizadas en el “uniforme azul”, en el “pelo rasurado” y en sus apariciones públicas portando el estandarte de la Sociedad para solicitar fondos.

Otras críticas se dirigían a la sociabilización de las damas que, en lugar de promover la "actividad noble y filantrópica" de la organización, se había deteriorado en un club social, como lo evalúa Eva en su reclamo: “para que la limosna fuese aún más miserable y cruel, inventaron la beneficencia y así añadieron al placer perverso de la limosna el placer de divertirse alegremente con el pretexto del hambre de los pobres. La limosna y la beneficencia son para mí ostentación de riqueza y de poder para humillar a los humildes” (*La razón de mi vida* 132). Ya para 1946, tras la elección presidencial de Juan Domingo Perón, las Damas se opondrían a la cita de Eva como presidenta de honor, pretextando el “mal ejemplo” que podría representar la “bataclana”-- como la llamaban despectivamente-- a los huérfanos, reciclando, de esta manera, el discurso patriarcal que condenaba a las cancionistas y agentes culturales del espectáculo, una genealogía cultural de la que Eva evidentemente formaba parte como artista de radioteatro, teatro popular y cine de los años 30 y 40. Entonces, las damas expresan su oposición aduciendo que Eva era demasiado joven para tal cargo, pretexto que la “milonguita” devenida Primera Dama utilizaría de forma ingeniosa para cerrar esa institución de extensa tradición histórica (Main 102). Pienso que este simple acto de absoluta transgresión para la alta sociedad porteña, simboliza asimismo el término del Viejo Orden Conservador, dando inicio a lo que el peronismo imaginaría como la

Nueva Argentina. Ante la decisión de cerrar la Sociedad, las damas acuden personalmente a Eva para pedir una rectificación. Eva se encarga de recordarles que el gobierno peronista sustituía el concepto de “caridad” por el de “justicia social”: “No es filantropía, ni es caridad, ni es limosna, ni es beneficencia. Ni siquiera es ayuda social, aunque por darle un nombre aproximado yo le he puesto ése. Para mí, es estrictamente justicia” (*La razón de mi vida* 131).

Esta sustitución de “caridad” por “justicia social” encuentra un antecedente imaginario ya analizado en *Mujeres que trabajan* cuando el personaje de Luisa, un arquetipo de profunda conciencia social, se enfrenta a la aristocrática Ana María del Solar en la lechería cuando ésta empieza a repartir dinero entre las vendedoras. Se encarga igualmente de recordarle que ellas no necesitan “caridad” sino “justicia” social, reconstruyendo de esta forma el concepto “justicia” frente a la noción de “caridad” desplegada por el orden burgués.

Esta reconceptualización, de caridad a justicia social, se realiza paralelamente a la sustitución de la Sociedad de Beneficencia por la Fundación Eva Perón. En ella, su directora combina obras que van de la más detallada atención y elección de los muebles para cada uno de los hogares de tránsito, hospitales y hogares de ancianos, y las entregas personales de los paquetes navideños a fines del año 1946 en Parque Patricios y en Vicente López, y por correo en los años siguientes, hasta numerosas construcciones de grandes policlínicos, la Ciudad Infantil, la Ciudad Estudiantil, Comedor Universitario de La Plata, el Hogar de la Empleada en Avenida de Mayo 869, Hogares de Tránsito en la Capital Federal, combinando y confundiendo, de esta manera, los espacios de lo social con lo político, de lo privado y cotidiano con las prácticas de lo público (Dos Santos 1983: 36).⁸⁵

⁸⁵ Para atender esas necesidades en 1948 se habilitaron tres Hogares de Tránsito que recogían a mujeres solas o con hijos, enfermas, sin empleo y sin vivienda. En el hogar estas mujeres eran asistidas en distintas áreas de rehabilitación para volver a ocupar con dignidad un lugar en la sociedad.

2.3 Imaginarios de lealtad popular en el discurso político de Eva Perón

En esta sección analizaré imaginarios de lealtad popular promovidos por el peronismo entre sus adherentes políticos. Este imaginario llegará a cobrar un carácter ritual implícito en la ceremonia anual del *Día de la Lealtad Peronista*, que recuerda la fecha fundacional del 17 de octubre de 1945.

Analizaremos la manera en la que el peronismo conceptualiza este imaginario, a través del siguiente discurso de Eva Perón pronunciado el 17 de octubre de 1951 desde el balcón de la Casa Rosada frente a los peronistas reunidos en la Plaza de Mayo. Este discurso es particularmente interesante respecto a discursos de años anteriores, ya que la imagen de una Eva, bastante debilitada y avanzada en su enfermedad, se hará presente para pronunciar un breve pero emotivo discurso ante sus “descamisados”, congregados para oírla (Ver F. 8). Apoyada de la cintura por Perón, aparece Eva visiblemente más delgada y debilitada, permaneciendo de pie con evidente dificultad, e intentando disimular su grave condición médica, detrás de la apariencia familiar-oficial de otros años--oscuro traje formal de doble botonadura sobriamente adornado con un par de accesorios, el pelo completamente recogido, y los brazos estrechados hacia la audiencia. Esta escena de tenacidad emociona a la audiencia, el hecho de que pese a su condición física se haya hecho presente en la ceremonia, es particularmente ejemplar en el contexto del Día de la Lealtad puesto que inscribe, no solo a través del discurso, sino de su propio acto corporal (performance), un modelo de lealtad que la locutora promoviera entre sus seguidores: "Mis queridos descamisados: Es éste un día de muchas emociones para mí. Con toda mi alma he deseado estar con ustedes y con Perón en este día glorioso de los descamisados. *Yo no podré faltar nunca* a esta cita con mi pueblo en cada 17 de octubre" (*Discursos completos II*: 365).

Como se advierte en este saludo introductorio, el compromiso de lealtad con sus “descamisados” es de carácter *absoluto* e incondicional y no admite excepciones—“no podré faltar nunca”: esa lealtad es producto de una “deuda sagrada” e indefectible con el pueblo, es decir, una fidelidad de *absoluto* compromiso por el que incluso sacrificaría su propia vida: “yo tengo con Perón y con ustedes...una deuda sagrada; y a mí no me importa si para saldarla tengo que dejar jirones de mi vida en el camino...que yo no terminaré de pagarle ni entregándole mi vida, para agradecerle lo bueno que siempre fue y es conmigo” (*Discursos completos II:365*). Los rasgos aquí atribuidos a la lealtad peronista recuerdan los asociados al personaje de Lorenzo Ramos (Tito Lusiardo) en *Mujeres que trabajan*, quien desinteresadamente se ofrece para ayudar a su antigua patrona y acompañarla “con sueldo o sin sueldo”—“la niña Ana María tendrá en mí siempre un servidor, Lorenzo Ramos”.

Estos imaginarios de reconocimiento y de agradecimiento por la lealtad del pueblo habían tenido fuerte significado cuando dos meses antes, el 22 de agosto de 1951, el Cabildo Abierto del Justicialismo había proclamado a Eva candidata a la vicepresidencia de la nación, candidatura a la que renunció el 31 de Agosto de 1951 utilizando, por penúltima vez, un medio que le era familiar, la Red Argentina de Radio Difusión (*Discursos completos II: 353*). Por ello, en el posterior acto del 17 de octubre, Eva dedicaría un especial agradecimiento por el honor recibido: “Tenía que venir y he venido para darle las gracias a Perón, a la C.G.T., a los descamisados y a mi pueblo. A Perón, que ha querido honrarme con la más alta distinción que pueda otorgarse a un peronista” (*Discursos completos II: 365*). Pero la declinación de Eva a la candidatura de vicepresidencia había causado una gran conmoción—de hecho, terminado el discurso de Cabildo Abierto la gente rechazaría abandonar el lugar hasta que Eva aceptara la nominación (*Discursos completos II: 350*). Frente a ello y para resguardar la estabilidad institucional del peronismo, Eva

echa mano de otro de los recursos retóricos que Josefina Ludmer definió como “tretas del débil” para reforzar la figura de máxima autoridad, la del General Perón: “Nada de lo que tengo; nada de lo que soy; ni nada de lo que pienso mío: es de Perón... todo lo hice por amor a este pueblo” (*Discursos completos II:365*).

Se trataría de un velado auto-renunciamiento que negocia su rutilante protagonismo en la escena política nacional: lo que Ludmer percibe como “práctica de traslado y transformación [que] reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber” (1985:53). Las “tácticas del débil” del discurso de auto-negación-postergación de Eva inscribe, desde “el espacio de lo vedado” (Ludmer), remisiones-desplazamientos respecto a prácticas tradicionales, como afirma Ludmer en los siguientes términos: “Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades” (1985:53). Entonces, como *nuevo sujeto del saber*, Eva proseguirá inscribiendo discursivamente una territorialidad de agencia política pero desde una posición de subalternidad y marginalización: “Yo no valgo por lo que hice; yo no valgo por lo que he renunciado; yo no valgo por lo que soy ni por lo que tengo” (*Discursos completos II:365*), confesará Eva, renunciando a su autoridad para reforzar su verdadero objetivo; su llamamiento a la lealtad hacia el General Perón: “Yo les pido hoy, compañeros, una sola cosa: que juremos todos públicamente, defender a Perón y luchar por él hasta la muerte y nuestro juramento será gritar durante un minuto para que nuestro grito llegue hasta el último rincón del mundo; la vida por Perón” (*Discursos completos II:366*).

Para entonces, resultaba de crucial importancia reforzar los imaginarios de lealtad incondicional—“luchar por él hasta la muerte”, ya que Eva, avanzada en su enfermedad,

presentiría el fin de su lucha contra el cáncer: “estoy segura que pronto estaré con ustedes, pero si no llegara a estarlo por mi salud, ayuden a Perón, sigan fieles a Perón como hasta ahora...” (*Discursos completos II:367*). A sólo dos meses antes del discurso del Día de la Lealtad, el 22 de agosto de 1951, en el Cabildo Abierto del Justicialismo celebrado frente a la Plaza de Mayo, Eva había pronunciado un discurso (Ver F. 9) de radical contraste con el del 17 de octubre de 1951, con un performance corporal más cercano al característico sello de su discurso oral. Con una actitud más combativa y frontal que en el discurso del Día de Lealtad, Eva arremete no sólo con la voz, sino con un performance corporal con profusa gestualidad de mano y brazo y fuerte expresión facial, contra lo que ella considera como “la mentira de la oligarquía”: una Eva, desenfrenadamente persuasiva, grita, incita, y llama a “todos los humildes, a todos los trabajadores, a todas la mujeres, niños y hombres de la Patria” (*Discursos completos II:347*), a “mantenerse alertas” contra los que “mantuvieron al país en una noche eterna” (*Discursos completos II:347*), contrastado con la luz que nacería con la Nueva Argentina. Eva critica y condena visceralmente la “oligarquía...los mediocres...los vendepatria...que atentan contra el pueblo y contra la nacionalidad” (*Discursos completos II: 347*), asumiendo una imagen de marcada militancia.

Su frenético movimiento de manos y brazos, su desafiante actitud frente a los detractores de “la justicia social, la independencia económica y la soberanía de la Patria” (347) de pronto se transforma en suave expresión de afecto y cariño al dirigirse a sus descamisados: “siempre he querido confundirme con los trabajadores, con los ancianos, con los niños, con los que sufren, trabajando codo a codo...con ellos” (348). Este modelo de *representación política* es proyectado en base a una gran ductilidad y capacidad de desplazarse en distintos territorios (privado y público) y códigos identitarios (mujer militante y Dama de la Esperanza), un modelo de

lateralidad encontrable en los inconfundibles imaginarios del Melodrama y sus propuestas de afectividad colectiva, ya consolidados en la industria de la cultura popular del cine y teatro popular. Eva es sometida a una operación el 5 de noviembre de 1951, veinte días después de haber celebrado su último 17 de octubre. Posteriormente, el 7 de diciembre daría un mensaje por radio para referirse al triunfo electoral de Perón y el 1 de mayo de 1952 pronunciaría su *último discurso* en la Plaza de Mayo (*Discursos completos II*: 415).

Mientras tanto, el lanzamiento de su biografía titulada *La razón de mi vida*, publicada en octubre de 1951, había sido un éxito entre una audiencia que, con avidez, consumían los setecientos mil ejemplares de la primera edición. Este texto biográfico en el que Eva describe la misión política de su trabajo social, surge como otro ejemplo ilustrativo de los recursos discursivos y códigos culturales transferidos a Eva desde la cultura popular de masas.

3. Melodrama, estructuras de la afectividad y Nación: retórica y política afectiva en *La razón de mi vida* (1951)

Como proyecto propuesto por el periodista español Manuel Penella de Silva, *La razón de mi vida* (1951), la autobiografía de Eva Perón, ha sido instrumental para la investigación del Peronismo. La versión inicial concebida por Penella de Silva fue luego revisada y modificada a pedido del propio Perón por sus asesores inmediatos, entre ellos el director de la Subsecretaría de Informaciones Raúl Apold. Finalmente, el texto fue publicado en octubre de 1951, a menos de un año antes de la muerte de Eva.

Desde el momento de su publicación y durante su posterior prohibición por la “Revolución Libertadora”,⁸⁶ la autobiografía de Eva fue leída como texto de cultura popular. A ello se refiere David William Foster:

Razón read in the 1980s invites the same sort of bemused, outraged, condescending readings that befall most of the texts of popular culture in the hands of readers who consider themselves of superior sophistication. *Razón* is without question a document of Argentina popular culture... it was written by an author who was addressing herself to a broad-based popular audience and who was in fact a product of the same culture as that audience. *Razón* must be read within the conventions of popular literature, not so much because it is an inherently puerile text, but because many of its discourse conventions—from the short sentences and paragraphs and the abundant exclamation marks to the high-frequency vocabulary and the rhetorical strategies of the confidential narratives all supported by a conventional image of sex roles—are inescapably those of the popular culture that still prevails in much of the West. (Foster citado en Susti 50)

Foster hace una crítica a la lectura de la *Razón* aplicada por los intelectuales de los ochenta quienes, a pesar de la revalorización de la cultura popular practicada con el retorno de la democracia en la Argentina en los ochenta, develaban con sus impresiones y reacciones determinadas marcaciones sociales.⁸⁷ Ante este fenómeno, insiste en la necesidad de reorientar la lectura tradicional hacia una interpretación que contemple el lugar de la enunciación y de la recepción del discurso de Eva; esto es, el lugar de la cultura popular y las convenciones de su discurso. El lugar de enunciación de Eva, un “*producto de la misma cultura que la de su*

⁸⁶Nombre con el que se conoce al golpe militar de Pedro Eugenio Aramburu, que derrocó la presidencia de Perón en 1955.

⁸⁷Ver Daniel James, *Resistance and integration: Peronism and the Argentine working class, 1946-1976* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988).

audiencia” (Foster, énfasis mío), sería entonces eminentemente popular por lo que la lectura de su autobiografía debería tomar en cuenta este componente inherente a su producción.

¿Cuáles son los imaginarios culturales que articula y contribuye a forjar la obra autobiográfica de Eva Perón? ¿Es posible reconstruir condiciones o marcas de esteticidad que permitan reconocer en el discurso de Eva una identidad cultural más allá del Peronismo? En este texto autobiográfico, la alocutora Eva Perón describe su labor social como Primera Dama de la Argentina entre 1946 y 1951 en la Secretaría de Trabajo y Previsión, y en la Fundación Eva Perón. La autobiografía está compuesta de tres partes con subdivisiones en capítulos breves: la primera parte, “Las causas de mi misión”, se divide en 18 capítulos, “Los obreros de mi misión” en 28, y la última parte, “Las mujeres y mi misión” en 13 capítulos. Desde la primera parte del libro se establece claramente el propósito de su escritura: contrarrestar las constantes críticas a su figura que la describen como “una mujer superficial, escasa de preparación, vulgar, ajena a los intereses de mi Patria...” (1999:21).

Frente a estas innumerables críticas que la disuelven en fragmentos, la voz alocutora parece querer privilegiar su propia voz: “Yo misma quiero explicarme aquí. Para eso he decidido escribir estos apuntes” (21). Junto con justificar su “misión”, la autora se extiende hasta el capítulo XVIII para describir el impacto que le causara de pequeña descubrir la pobreza y vivir la miseria en Junín. La segunda parte titulada “Los obreros y mi misión” gira en torno a sus trabajos sociales, comentando sobre las largas horas de audiencia con los “descamisados” y de su satisfacción personal al concretar sus proyectos sociales. La última parte se compone de acontecimientos que nos informan del trabajo con el movimiento feminista, con el que logra finalmente legalizar el sufragio femenino en 1947.

La organización del libro en capítulos con una serie de subdivisiones breves marca una distancia respecto de las estructuras que organizan el canon del género autobiográfico. La estructura de *La razón...*, en cambio, se aproxima más a las estructuras de los géneros menores, como memorias o diarios. Su estructura tripartita y segmentada en capítulos breves recuerda la forma de lectura episódica, similar a la de la literatura de *magazine*, el folletín o las audiciones episódicas del radioteatro.⁸⁸ Los capítulos de la autobiografía se caracterizan por su brevedad, no excediendo en su mayoría dos páginas. Cada uno de ellos se centra en un tema específico (“La Secretaría,” “La lección europea,” “La vida social,” etc) lo que facilita que los capítulos sean leídos por separado. El *carácter episódico* de la autobiografía de Eva mantiene, pese a su división, el flujo o la cohesión de la estructura general a través de un hilo argumentativo. Sería importante recordar que Beatriz Sarlo sostiene respecto a la segmentación episódica del folletín de principios del siglo XX que este tipo de estructura ayudó a crear una práctica cultural abierta y contingente por la “posibilidad de que, en una sesión de lectura, en un viaje en tren o en tranvía que, desde los barrios de Buenos Aires, insumía no menos de media hora y en general bastante más, el lector, aunque no diera fin al texto, quedara suficientemente comprometido en su lectura” (Sarlo 38).

Otro elemento reciclado de la cultura popular de masas por el contexto político del peronismo son los códigos culturales de *melodrama*. Según Peter Brooks, crítico fundamental del melodrama, la estética sentimentalista se caracteriza por un impulso dramático hacia la dramatización hiperbólica, y la exacerbación de su expresión” (74). Brooks sostiene que el “melodrama quite literally lies at the source of romantic aesthetics of dramatization, in the

⁸⁸ La segmentación episódica era una de las características más esenciales de la literatura del folletín por entrega a principios del siglo XX. Para mayor información, ver Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985), 30-45.

theatre and in the novel. It appears, in any form, as their first approximation and as their radical form” (90). La “retórica del exceso” del melodrama tendría sus orígenes en la estética romántica del teatro popular y la novela, dos géneros literarios que en Francia habían acompañado a la caída del Antiguo Régimen y a la emergencia de la Revolución Francesa (85).

En el contexto del Peronismo, la retórica melodramática de Eva en la esfera política representaría una alarmante ruptura respecto de las convenciones del discurso político. Los teóricos del melodrama han percibido el carácter heterogéneo del género en términos de “anacronismo”⁸⁹ retórico que refleja la tensión entre la tradición del discurso escrito y las transgresiones *multidireccionales* del discurso oral, gestual, corporal del melodrama. Concretamente, en el caso de Eva Perón, ¿cómo se produce esta ruptura con las convenciones políticas argentinas? ¿Es posible identificar en la retórica melodramática de Eva Perón algunas de las marcas estéticas indicativas de tal ruptura y distancia respecto al discurso político convencional?

En *La razón de mi vida*, el capítulo 8 titulado “La hora de la soledad”, relata el encarcelamiento de su esposo en la Isla Martín García mientras servía como secretario en la Secretaría de Trabajo y Previsión. En la retórica melodramática de Eva, este hecho objetivo cobra una interpretación subjetiva basada en la perspectiva y experiencia personal de la autora. Este énfasis en la *subjetividad* está claramente condicionado por el lugar y estatus de enunciación de la voz alocutora, aspecto que dramatiza más aun el discurso subjetivo y melodramático de Eva.

Un ejemplo de ello es la forma en que la voz alocutora expresa su sentimiento respecto de su incapacidad para liberar al que luego fuera su esposo: “*una llama de incendio*,” explica la voz

⁸⁹Ver Hermann Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. (Santiago: Cuarto Propio, 2002), 21-60.

autobiográfica, “sentía arder en mi corazón...que quemaba mi absoluta pequeñez” (1999:41). Lo que expresa esta *llama de incendio* es indignación hacia los militares y políticos que habían rechazado intervenir en la liberación de su esposo. Por contraste, en otros contextos, esta misma imagen de fuego cobra connotaciones positivas, al expresar la pasión y el fervor de los “fanáticos” del peronismo: “El incendio seguía avanzando con nosotros. Los ‘hombres comunes’ de la oligarquía cómoda y tranquila empezaron a pensar que era necesario acabar con el incendiario” (1999:40). Estos “hombres comunes” serían, según la voz alocutora, aquellos hombres de la oligarquía que favorecen el *intelecto* o el pensamiento frío y racional, pero que carecen de *intuición o pasión*: “Lo que también puedo asegurar es que ningún ‘hombre común’ puede hacer o pensar nada con *intuición*; porque los hombres mediocres pertenecen a la clase de los que desprecian el amor como cosa *exagerada*” (1999:64).

En contraste con la imagen de fuego de la pasión y el fervor peronistas, los “hombres comunes” de la oligarquía albergarían “corazones fríos, calculadores ‘prudentes’, incapaces de pensar o hacer nada extraordinario” (1999:41). Carentes de intuición y amor, serían hombres “de mediocridad siempre despreciable, venenosa y estéril.” (1999:77) El discurso de Eva *feminiza* el espacio discursivo desde el que se condena la oligarquía y se condena también a las “decadentes sociedades de damas de beneficencia”.⁹⁰ En lugar de una verdadera vocación social y de una verdadera identidad femenina, éstas se impulsaban por un interés propio, despegado de afecto: “lo que necesitaban era reconciliarse con la propia conciencia cuyo borroso cristianismo les solía recordar, de vez en cuando, que las puertas del cielo son muy estrechas para todos los ricos” (1999:155). En cambio, la estructura de la emoción refrendada por la voz alocutora se articula a partir de la obligación del amor”: de ese “cariño puro como ninguna otra cosa de la tierra: cariño

⁹⁰Un grupo de mujeres de la oligarquía iniciaron en 1920 las actividades de ayuda social. Eva Perón posteriormente hará una crítica acérrima en contra de esta organización compuesta por *socialités* y mujeres de la clase alta. La mayoría de sus miembros eran antiperonistas. (Navarro 139)

sin interés y sin medida: cariño limpio de pueblo que no se puede pagar sino con obras de *amor*” (1999:170). El *discurso afectivo* de Eva, semejante a la polarización del melodrama radioteatral, va armando binarismos contrastados por la *pasión* con el orden de la *razón*; la reivindicación de la primacía del “amor” y los “sentimientos” sobrevuela por encima de la hegemonía del intelecto y la razón que ella localiza en el sujeto masculino.

Lo “intelectual” está definido en contraposición a lo “sentimental” o “melodramático” caracterizado por Brooks, recordemos, como “exceso” o dramatización hiperbólica de sentimientos elementales. Pero esta afectividad es también, argumentaría Ludmer, un tipo de saber esgrimido por nuevos paradigmas de saberes y de sujetos que acceden a la cognición *desde otro lugar*. Esta subversión estética en la retórica afectiva de Eva pone en tela de juicio la dicotomía jerárquica entre intelecto (orden masculino) y sentimiento (histeria y desborde femenino) mientras cuestiona la legitimidad del discurso intelectual como acceso cognitivo jerarquizante y excluyente. Susana Rosano sostiene que “en el marco de la modernidad occidental el melodrama puede ser percibido como retórica contrahegemónica contra la retórica antirracional” (*Rostrros y máscaras de Eva Perón* 55). Tal vez por ello es que la resistencia del melodrama ante la hegemonía de lo racional aparezca profusamente en la novedosa textura de *La razón*:

Quando lean estas páginas las comentarán sonriendo con suficiencia, pensando que esto es demasiado melodramático...Yo quisiera gritarles: ¡Sí, claro que es melodrama! Todo en la vida de los humildes es melodrama. El dolor de los pobres no es dolor de teatro, sino dolor de la vida y bien amargo. Por eso es melodrama, melodrama cursi, barato y ridículo para los hombres mediocres y egoístas. ¡Porque los pobres no inventan el dolor...! ¡Ellos lo aguantan! (1999:130)

Aquí las frases entre signos de exclamación expresan la subjetividad, la voz interior que dialoga con un interlocutor presente en su imaginación; los hombres de la oligarquía oponentes al peronismo. La *oralidad* –“Yo quisiera gritarles”--con la que se reproduce el “dolor” y el “melodrama” de los pobres, apela a una expresión sensorial/corporal, cuyas marcas son reconocibles en el lenguaje sensorial de la radio y el radioteatro. Resulta posible especular que, del mismo modo en el que la voz alocutora se imagina la “voz” de los antiperonistas, los lectores contemporáneos de *La razón* habrían leído esta obra, reproduciendo en su imaginación la voz e inflexiones de Eva Duarte, actriz de radioteatro, voz alocutora de *La razón de mi vida*, voz locutora de la radiofonía. Con respecto a la centralidad de la imaginación en la recepción radial o en la lectura, en comparación con la cultura visual, Andrew Crisell sostiene:

The role of the imagination is much more crucial to the listener or the reader than to the viewer, because it is with the person *as imagined* from the words of books and sounds of radio...that he forms his relationship, not with a person who is so largely pre-realized for him. And this role of the imagination transcends the conventional distinction between fact and fiction because in radio and books people and things are “imaginary” whether they actually exist or not. (1994:10)

En el imaginario colectivo interpelado en la autobiografía de Eva Perón, el Estado, la “institución” oficial de la Modernidad formal aparece en oposición al “imperio de los sentimientos” que da cuerpo a la retórica afectiva de Eva: “El Estado todavía no tiene alma, no tiene mística. Y esto no se puede hacer sin amor” (*La razón...*146). “El Estado sólo construye burocráticamente, vale decir con frialdad, al que el gran ausente es el amor” (*La razón...*158). Quisiera resaltar que en tal discurso el amor aparece así como la condición fundamental para la construcción del Estado. Con esto, la voz alocutora propone una reconceptualización de su

formación--un Estado con “alma”--aspecto a ser recuperado por el Estado peronista en la tarea auto- asumida por Eva:

El amor es lo que único que construye...he aprendido lo que es una obra de amor y cómo debe cumplirse. El amor no es mi sentimentalidad romántica, mi pretexto literario. El amor es *darse*, y *darse* es dar la propia vida...En ella no hay por eso lugar para los excesos del corazón. (*La razón...78*)

La reivindicación del “amor” en la *re-construcción* de la Nación y en la realización de la felicidad colectiva constituiría así la agenda política central del Peronismo, en la versión de Eva, argumento también de un discurso pronunciado el Día del Trabajo en 1951:

Yo no tengo *elocuencia*, pero tengo *corazón*; un corazón peronista y descamisado, que sufrió desde abajo con el pueblo y que no lo olvidará jamás, por más arriba que suba. Yo no tengo elocuencia, pero no se necesita elocuencia para decirle al general Perón que los trabajadores, la Confederación General del Trabajo, las mujeres, los ancianos, los humildes y los niños y la Patria no lo olvidarán jamás, porque nos hizo felices, porque nos hizo dignos, porque nos hizo buenos, porque nos hizo querernos los unos a los otros, porque nos hizo levantar la cabeza para mirar al cielo, porque nos quitó de la sangre el odio y la amargura y nos infundió el ardor de la esperanza, del amor y de la vida.

(*Discursos completos: 335*)

Expresiones como “yo no tengo elocuencia” pretenden una carencia luego restituida por una presencia: “un corazón peronista y descamisado” que comparte la *experiencia* del pueblo. Aquí la carencia de la “elocuencia”, más que una “desventaja”, cumple la función de eliminar jerarquías para establecer una relación de lateralidad con sus receptores. Este rasgo está también presente en la función que asume Eva como “puente” y *comunicadora* entre el pueblo y el

general Perón: “...no se necesita elocuencia *para decirle* al general Perón que los trabajadores, la Confederación General del Trabajo, las mujeres, los ancianos, los humildes y los niños y la Patria no lo olvidarán jamás...” (*Discursos completos*: 335). La voz alocutora y locutora asume un papel de comunicadora entre el “pueblo” y el general Perón, pero la “elocuencia”, convencionalmente asignada a ese rol político, resulta en este caso marginal.

Asimismo, la identidad de “mediadora” revela una facultad de género *propia* de la mujer, mecanismo-discurso que implementa la voz alocutora para construir una identidad colectiva femenina:

(el hombre) Se ha apasionado por cada doctrina como si fuese definitiva solución. Le ha importado más la doctrina que el hombre y que la humanidad. Y eso explica: el hombre no tiene una cuestión *personal* con la humanidad como nosotras. Para el hombre la humanidad es un problema social, económico y político. Para nosotras, la humanidad es un problema de creación...como que cada mujer y cada hombre representa nuestro *dolor* y nuestro sacrificio...El hombre acepta demasiado fácilmente la destrucción de otro hombre o de una mujer... ¡no sabe lo que cuesta crearlos! (*La razón...* 196-7, énfasis original)

La apelación a la procreación (“dolor”, “sacrificio”) en tanto *naturalidad inexorable* de la condición e identidad femenina aparece contrapuesta al predominio del pensamiento “racional” en el hombre (“doctrina”) y atribuye al género femenino una *subjetividad* distintiva como cualidad positiva. Esta subjetividad describe a la mujer como una *colectividad abstracta* convocada por la voz alocutora en el uso del “nosotras”. Asimismo, en ella se destaca el valor de la *experiencia* femenina en común, madres y procreadoras, cuyo esencialismo resalta,

simultáneamente, la carencia del género masculino (“el hombre *no* tiene una cuestión *personal*... ¡*no* sabe lo que cuesta crearlos!”).

En el prólogo a *La razón de mi vida*, la voz alocutora propone develar la “figura, el alma y la vida del general Perón” (17), sirviendo de *punte* entre Perón y el pueblo, debido a que, una vez llegado a la presidencia, el General, “poco a poco fue convenciéndose de que las responsabilidades y tareas a su cargo eran casi incompatibles con su deseo de mantener estrecho contacto con el pueblo” (*La razón*...65):

Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mi pensamiento y de mi propia vida, en todo lo que he escrito el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del general Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa.

(Prólogo 17)

Definiendo su rol como “*punte* tendido entre las esperanzas del pueblo y las manos realizadoras de Perón...” (*La razón*...71) la voz alocutora *habla* desde el *margin* de lo oficial, desde un espacio liminal entre su voz y la voz “oficial” de su esposo, cuya figura e impronta sólo pueden ser traducidas y transferidas a la audiencia por medio de la subjetividad de la voz alocutora.⁹¹

Eva cristaliza este “propósito” con la incorporación directa de la voz de Perón, intercalando en el capítulo XI “Sobre mi elección,” fragmentos directos de las “memorias del general Perón.” Esta multiplicidad de voces y heterogeneidad de géneros enfatizan el carácter híbrido del texto, construido a partir de “pensamientos, ideas y sentimientos,” entremezclados como en la organicidad de la vida cotidiana.

⁹¹ Este desplazamiento transpone y reintegra, a la vez, la voz narrativa: desplazamiento en tanto que responde al objetivo de “develar” una figura distinta a la del sujeto de la narración--la exaltación del General Perón--y reintegración, puesto que será construida por la subjetividad de la autora.

Este gesto, según Marysa Navarro, representaría una transgresión a las convenciones del género de la autobiografía en la tradición literaria. (1984:185) El texto de Eva, según Navarro, “not only invaded a male realm but also transgressed rigid sociocultural demarcations and, by writing about herself, her feelings, especially her love for Perón, subverted the established rules of the genre” (1984: 185). La esfera masculina conquistada por las transgresiones estéticas de la retórica afectiva de Eva, referida por Navarro, se puede traducir en el orden filosófico, a través del polémico debate entre Giambattista Vico y Descartes en el siglo XVIII, en función de la dicotomía conceptual de “sujeto poético” y “sujeto racional”, respectivamente. En *Principi di Scienza Nuova* (1744), Vico (1668-1744), crítico de la racionalidad cartesiana, postuló el sujeto poético como origen que precedería a la formación de la Razón humana.

El sujeto poético estaría caracterizado por elementos como la “fantasía” y la “imaginación,” y su formación identitaria pasaría por un proceso de “creación” y no de “observación”, como lo había postulado Descartes respecto al proceso del pensamiento humano (Sevilla 144).⁹² Este debate luego se resolvió en Europa con el triunfo del cartesianismo llevado a cabo por la Ilustración; desde entonces, la hegemonía de la Razón moderna transformó radicalmente todos los ámbitos (cultural, económico, social, político). En este contexto, Rosano interpreta el tono melodramático de Eva como un proceso de *descentramiento de la modernidad*; ‘lo melodramático’ como “noción de búsqueda para pensar zonas anacrónicas en las que se negocian conflictos sociales” (61).

Tres siglos posteriores a la polémica de Vico y Descartes, Antonio Gramsci, el filósofo italiano de la “praxis”, recuperó este mismo debate en el espacio de los estudios culturales,

93 José Sevilla Fernández, *Giambattista Vico: metafísica de la mente e historicismo antropológico: un estudio sobre la concepción viquiana del hombre, de su mundo y de su ciencia*. (Sevilla, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988)143-163.

contraponiendo el *fatto storico*, o el conocimiento “intelectual” de la cultura, a la *pratica*, la cultura de la *praxis* o la cultura en su estado “presente”: la primera, según el teórico cultural, “*non é cultura, é pedanteria, non é intelligenza ma intelletto*” (91) puesto que la cultura “*é formato non alla lettura e alla meditazione intima e individuale della poesia e dell’arte, ma nelle manifestazioni collettive, oratorie e teatrali*” (1975:107), atribuyendo, de este modo, a la cultura popular un carácter colectivo y sensorial multidireccionado que incluye oratoria, teatro, performance, cuerpo, voz y expresividad.

En la autobiografía de Eva Perón, la formación de una *colectividad* a través de la interpelación popular (“nosotras”) y el lenguaje oral transferido al discurso escrito indicarían, de acuerdo a Gramsci, dos de las identidades de la cultura popular de masas. La retórica melodramática de Eva ilustra también cómo el lenguaje subjetivo y por detrás de su armazón, la *esperienza subjetiva*, van construyendo una identidad colectiva anclada en subjetividades particulares:

He tenido que remontarme hacia atrás en el curso de mi vida para hallar la primera razón de todo lo que ahora me está ocurriendo. Tal vez haya dicho mal diciendo ‘la primera razón’; porque la verdad es que siempre he actuado en mi vida más bien impulsada y guiada por mis sentimientos....En mí, la *razón* tiene que explicar, a menudo, lo que siento...ese *sentimiento* es mi indignación frente a la injusticia. (*La razón...* 23)

La voz alocutora contrapone la “razón” de su trabajo social, a sus “sentimientos” de “indignación frente a la injusticia,” como justificación de esa “razón.” La supremacía de los sentimientos legitima todo discurso subjetivo basado en la experiencia personal. La experiencia con la que se conecta aquí la autora es la de su pasado de precariedad--“he tenido que remontarme hacia atrás en el curso de mi vida”. Esta “estructura del sentimiento o de la experiencia” (131), según

Raymond Williams, describe la manera en que convergen “affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity” (1977:132).

En relación a la supremacía del discurso subjetivo y la recuperación de la retórica sentimental, *La razón de mi vida* hace converger “experiencia subjetiva” e ideología política, ya que el procedimiento empleado obedece al objetivo de construir una identidad colectiva que dé centralidad y agencialidad al sujeto y no a las instituciones. En la retórica afectiva de Eva, ambas categorías resultan indivisibles. Respecto a estas dos categorías, Williams sostiene que la separación empírica de ellas resulta problemática ya que ante la ausencia de las estructuras “personales” de subjetividad y experiencia personal (129) las “formas fijas o absolutas” no podrían mantener su estabilidad (129):

The subjective as distinct from the objective; experience from belief; feeling from thought; the immediate from the general; the personal from the social. The undeniable power of two great modern ideological systems—the ‘aesthetic’ and the ‘psychological’—is, ironically, systematically derived from these senses of instance and process, where experience, immediate feeling, and then subjectivity and personality are newly generalized and assembled. Against these ‘personal’ forms, the ideological stems of fixed social generality, of categorical products, of absolute formations, are relatively powerless. (1977:129)

Aquí la “estructura del sentimiento” en tanto cultura popular sentimental y la “experiencia, sentimiento inmediato y subjetividad”, contrastan con las estructuras fijas o categorías más absolutas (*fatto storico*) que Gramsci contrapone a la *pratica*, ámbito asociado a

las formas orales y físicas/corporales de la representación melodramática. El siguiente fragmento de *La razón* ilustraría la dicotomía teórica concebida por Williams y Gramsci:

Yo los he visto andar por las calles, cargando con el hijo en los brazos, buscando médico, farmacia, hospital, cualquier cosa, porque ni los servicios de la asistencia pública se atreverán a meterse en esos laberintos de covachas que son los barrios *pintorescos*. Yo también los he visto volver a casa con el hijo muerto entre los brazos para dejarlo allí sobre una mesa y salir a buscar un ataúd como antes buscaron médico y remedios: desesperadamente. (*La razón*...119)

La experiencia visual (“yo los he visto”) se auto-legitima por medio de detalles y referentes concretos (lenguaje inmediato)—“buscando médico, farmacia, hospital, cualquier cosa”—de una categoría abstracta, la “miseria humana”: esta apelación a la *experiencia* empírica y visual/corporal se convierte en un testimonio privilegiado que complica y deja sin efecto el campo de eficacia de las categorías absolutas. Más allá de una mera realidad objetiva (pobreza), hay allí una subjetividad que confiere al objeto aludido una “identidad” y un contenido/sentido valorativo en particular. En este registro que acertadamente apuesta por el impacto que producen *detalles concretos* apunta a reforzar y legitimizar la pluralidad de la experiencia subjetiva, los “elements of the body, violence y drama are central: this is an important cultural fact” (Herlinghaus 42). El lenguaje sensorial en la narrativa de Eva contiene lo corporal, la violencia y el drama—“los he visto volver a casa con el hijo muerto entre los brazos”—cuyo discurso moviliza sentimientos, impresiones y reacciones subjetivas respecto del objeto descrito. El testigo *ocular* apela directamente a los campos entrelazantes de la experiencia cotidiana, construyendo de esta manera su discurso de legitimación.

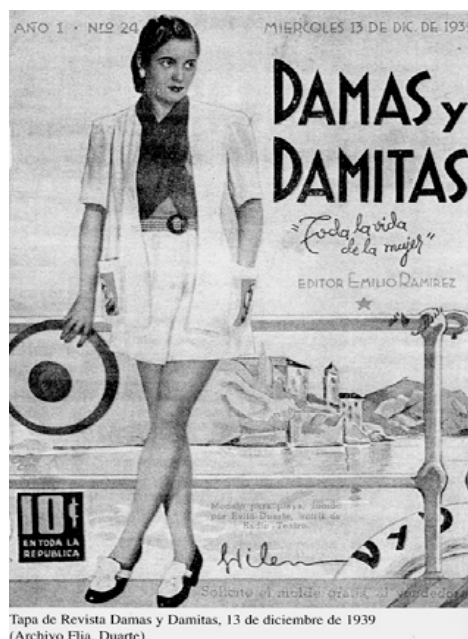
Según Rossana Reguillo, la experiencia cotidiana fundamental para la configuración del imaginario popular: la *vida cotidiana* se configura en la intersección semántica entre el espacio público y el privado. Lo cotidiano no sólo se adscribe al espacio privado como práctica habitual que se desarrolla en el trabajo, la calle, la casa, o en el tiempo del ocio, pero forma una parte constitutiva de la *estructura social* (*La construcción...*313): y es “condición para la *reapropiación de la existencia*” de lo social. (1996:313) El discurso popular de Eva reconstruye lo social a través de lo cotidiano, a través de la experiencia cotidiana y ese profuso contacto físico con su audiencia facilitado por su trabajo en la Fundación. En función de esta teoría, se podría argumentar que la descripción de lo cotidiano en el discurso afectivo de Eva Perón privilegia diferentes “maneras de hacer” y da legitimidad a sujetos de un saber cognitivo y emocional *diferentes*, subvirtiendo así la legitimidad indefectible de alocuciones de monopolización política.

Recuerda la voz alocutora: “también (Eva) los he visto volver a casa con el hijo muerto entre los brazos para dejarlo allí sobre una mesa y salir a buscar un ataúd como antes buscaron médico y remedios: desesperadamente” (*La razón...*119). En este fragmento, las “maneras de hacer” de los hombres que han perdido a sus hijos por falta de atención médica, acusan un precario sistema de salud pública. Como en el caso del melodrama, el discurso dramatiza la vida cotidiana, concebida en sus aspectos más convocadores de la lateralidad de la audiencia: el acto de salir “a buscar un ataúd desesperadamente” permite vislumbrar que este sujeto deberá recurrir a sus “ingeniosidades o tácticas del débil”, puente identitario entre la alocutora desposeída y en calidad de *intérprete* de su audiencia de desposeídos. Excepto que en el nuevo horizonte político dichas tácticas serán absorbidas por “estrategias” implementadas por la Seguridad Social del

Estado peronista. Y si Eva esgrime “*los he visto*” es para recordar que *lo que ve* es visto, gracias a la sensibilidad lateralizante de la mirada política del Peronismo.

En este trabajo espero haber podido demostrar que la formación de una identidad política implementada por Eva Perón es, ante todo, un producto de condicionantes culturales conducentes y preconcebidos por fuera del campo político pero permeados en éste por el flujo de préstamos y pasajes ostensiblemente profusos en la circulación de productos culturales. Concluyo que el melodrama y el radioteatro, su vocalización, variantes tonales y énfasis, corporalidad, identificación e imaginarios convocados hacia sus consumidores populares, aportarían ingredientes fundamentales a la construcción de una identidad social peronista en cuya formación, la retórica afectivizante de Eva Perón ocupa un lugar central como alocutora, intérprete, locutora y comunicadora política genéticamente ligada a la cultura popular de masas. De este modo, la figura de Eva Perón reflejaría, sobre todo, la persistencia y las transmutaciones de “tácticas” o “maneras de hacer” (de Certau) de nuevos agentes culturales en el marco de un nuevo escenario político del '45, un espacio desde donde asimilar y articular la cultura popular de masas. Acorde a lo señalado por Estela Dos Santos respecto a esta alteridad, pienso que en la elección y *praxis* política de Eva Perón hay una *opción política* de fuerte identificación con el espacio de lo cotidiano y un marcado compromiso y convicción respecto a la reivindicación de la emocionalidad como instrumento de cognición, campos de acción, desde la ayuda social a la organización política femenina, que fueron abriendo, de modo indudable, caminos alternativos para la inserción identitaria de la mujer en la sociedad argentina.

Imágenes de María Eva Duarte de Perón (1939-1951)



F.1 *Damas y Damitas*, 13 de diciembre de 1939. Archivo Familia Duarte



F.2 *Mundo Argentino*, 3 de abril de 1940. Archivo Familia Duarte



F.3 Foto artística aparecida en 1939, promocionando su actuación en el radioteatro “Las Rosas de Caseros”. Archivo Familia Duarte



F.4 *Sintonía*, 25 de octubre de 1939. Archivo Familia Duarte



F.5 Radiolandia, año 1944. Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón



F.6 Publicidad para el programa radioteatral "Las Rosas de Caseros," en 1939. Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón



F. 7 Eva Perón saludando a bordo del tren durante la campaña electoral de 1946. Hemeroteca Biblioteca Nacional



F.8 Eva Perón en el acto de conmemoración del Día de Lealtad Peronista. 17 de octubre de 1951.



F.9 Eva Perón pronuncia su discurso en el Cabildo Abierto del Justicialismo. 22 de agosto de 1951

CONCLUSIÓN

La literatura y el cine argentino están repletos de relatos e historias que dan cuenta del mundo de la cultura popular. La mayor parte aluden a la cultura popular a partir de sujetos opacos, siempre al trasfondo de las historias y cargando la misma invisibilidad que acarrea el tango cuando emerge como producto denigrado en el campo cultural. En el film *Funes, un gran amor* (Raúl de la Torre, 1993) Funes (Graciela Borges) es una enigmática pianista repleta de secretos, oscuros silencios y transgresiones que trabaja vestida de varón en un salón de baile (milonga) en los que el tango, el juego, la prostitución y el ensayo de sexualidades periféricas aparecen indefectiblemente entremezclados. A partir del poema “Tango” (1911) de Ricardo Güiraldes el campo cultural en Argentina ha ido paulatinamente centrándose en la cultura popular con una mirada multidireccional que ampliará su interés desde los agentes masculinos hasta la difícil trayectoria de las agentes culturales femeninas. Ellas siempre estuvieron allí, en la historia social y también en la literatura, desde la Nérida del cuento “Finura” (1939) de José Luis Lanuza, pasando por la Lujanera que provoca el duelo en el salón-milonga arrabalero de “El hombre de la esquina rosada” (Borges 1927) y su relato consecutivo “Historia de Rosendo Juárez” (Borges 1970). Aparecen en poemas, cuentos y tangos de Julio A. Cortázar o Pedro Orgambide, así como se hacen presentes en las *veladas* populares de General Villegas en *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig o en el cuento “Tango” (1993) de Luisa Valenzuela, por nombrar algunos. Las representaciones de la cultura popular como espacio de emergencia de lo incatalogable puede rastrearse a partir del cuento “Las puertas del cielo” (1951) de Julio Cortázar. Su narrador explica su curiosidad y su fascinación por el espacio social de la milonga diciendo: “me parece bien decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos” (*Antología de*

cuentos contemporáneos 291). Se refiere a la variopinta concurrencia que se aglutina alrededor de la cultura popular como zona de cobija para ensayar identidades emergentes y periféricas.

El camino analítico de esta tesis coincide exactamente con el escabroso itinerario recorrido por agentes culturales femeninas cuyas performances fueron consolidando espacios identitarios novedosos: desde la *milonguita* interpretado por Tita Merello en *¡Tango!* (1933) siguiendo con la heroína del melodrama radioteatral hablado por María Eva Duarte, continuando con el ambivalente y ambiguo imaginario de género forjado por el ciclo de cine-tango a principios de los años 30, hasta la desafiante mujer activista política de las comedias de Romero, mi tesis intentó rastrear e interpretar una genealogía cultural y semántica muy especial: la de agentes culturales y los imaginarios que fueron forjando alrededor de su proceso de profesionalización sin precedentes en el campo laboral de la demografía femenina en América Latina.

De la primera mitad de la Década Infame (1930) el film *¡Tango!* (1933), primera producción sonora con tecnología óptica en el cine argentino, y en el teatro popular de Alberto Vaccarezza, *El conventillo de la Paloma* (1929) refleja los tiempos transicionales o crisis de participación, los que re-alinean lo social al paso de una modernidad social cuya alocución más expansiva fue expresada por medio de la cultura de masas; diversos fenómenos, como la expansión tecnológica de los medios de comunicación, la relación entre industrialización y mercado interno, la concentración demográfica en las ciudades industriales, la movilidad social y la integración de la mujer a la fuerza laboral son factores instrumentales para comprender los cambios y transformaciones vertiginosos de la Modernización social. También hemos querido indagar cómo estos nuevos fenómenos sociales provocan tensiones que nacen de la transición de la mujer hacia una mayor movilidad social dentro de un contexto político-social fuertemente

regulado por el Orden Conservador de los años 30, a través de sus políticas de intervención cultural y múltiples mecanismos de represión hacia la disidencia política.

A partir de este enfoque, ha sido posible analizar la propuesta exegética de la industria del cine y el teatro popular respecto de los paradigmas de género y espacio femenino dentro de las restricciones sociales de la década: hemos visto, por ejemplo, cómo la definición cultural de espacios como el conventillo, el barrio, el centro y la milonguita, imaginarios forjadores y reguladores de un concepto socialmente “acertado” respecto de lo “femenino” albergan, debido a su coerción ideológica, un planteamiento profundamente anacrónico que se traduce en la tensión inherente a la narrativa de perdición y condenación ante el discurso de desplazamiento espacial (migraciones) y social (movilidad social ascendente) de la mujer. Frente a las restricciones ideológicas de la época, hemos tratado de resaltar cómo la contribución de agentes culturales como Azucena Maizani, Tita Merello y Libertad Lamarque fueron abriendo con dificultad un espacio de negociación con la cultura patriarcal, aprovechando de manera astuta diversos actos performativos y códigos de la cultura popular de masas para cuestionar convenciones de género, espacio social, sexualidad femenina, así como la división entre las esferas de lo privado y público.

Hemos analizado cómo, en la mirada retrospectiva, las contribuciones de estas agentes culturales en la etapa inaugural del cine sonoro van preparando el camino hacia una fase de profesionalización femenina que comienza a ser visible en la segunda mitad del 30 y principios del 40. Es en este período en el que emerge y se consolida una generación de artistas femeninas crucial –Niní Marshall, Sofía Bozán, Paulina Singerman, Pepita Serrano, entre otras. En base a la actuación de estas mujeres en el ciclo de la comedia femenina del cine de Manuel Romero, *Mujeres que trabajan* (1938) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), tratamos de

rastrear los cambios de paradigma de género pulsados por un sujeto femenino inédito: la “mujer que trabaja”, en el marco de múltiples espacios de socialización que irán revirtiendo el otrora confinamiento de la *milonguita*: estas transformaciones son fundamentalmente observables en los nuevos espacios físico-sociales y *relacionales* como ser la pensión, las tiendas comerciales, zonas de encuentro en la cotidianeidad, y espacios laborales que operan como zonas de contacto. En los films y textos analizados, hemos notado cómo estas espacialidades van gradualmente desplazando aquella *soledad* que la escritura naturalista destinaba a la milonguita. Por el contrario, nuevos imaginarios de agencia femenina comienzan a ser visibles y a trabajar sus propuestas en espacios de convergencia social, proponiendo un uso de los espacios sociales totalmente inédito. En ellos es posible observar cómo nuevos modelos identitarios y de socialización eran emplazados y propagados por medio de la inmensa abarcabilidad de los medios de comunicación masiva, para ir afirmándose con derecho propio.

A través del cine de Romero hemos detectado ciertas temáticas sociales relacionadas al desplazamiento de la mujer en el espacio laboral, en los movimientos migratorios, en los imaginarios de posibilismo y su relación con la cultura de consumo. Estos nuevos espacios sociales terminarían reconceptualizando categorías de género, clase, sociabilización femenina, así como las negociaciones “tácticas” configuradas y ejecutadas en la vida cotidiana por una *emisora* que sin duda escandalizaba. Por otro lado, las obras de la dramaturga argentina Malena Sándor, *Yo me divorcio, papá* (1937) y *Una mujer libre* (1938), nos han permitido examinar modelos de negociación identitaria en el teatro feminista. En ellas, hemos visto cómo los personajes femeninos como Liana y Andrea logran reformular las definiciones de lo privado y público mediante un estratégico uso del espacio teatral para proponer a una audiencia cambios de paradigma en las convenciones de género. Asimismo, nos ha interesado analizar cómo los

nuevos paradigmas de la mujer destacan la capacidad intelectual de la demografía femenina mientras leen las emociones como instrumentos de cognición. La habilitación de la mujer en el campo político—imaginarios de lealtad, alianza y complicidad femenina, solidaridad, afecto fraternal, justicia social- la van redefiniendo como agente de modelos de identidades rupturales, muy alejados de la milonguita y activados en el gran escenario nacional con la impactante figura política de Eva Perón en los años 40.

Pero este mismo reconocimiento popular en el escenario político surge, como hemos visto, a partir de una inconciliable polarización social: por un lado, la legitimación y consumación de una larga trayectoria de agencia cultural femenina que se recupera en el peronismo como mecanismo de masivo reclutamiento femenino. Mujeres que, de espaldas a modelos de política tradicional o de la militancia feminista, optan por ir consolidando lo que identificamos como la *genealogía cultural de Eva*: pensamos que esa larga trayectoria de cancionistas, artistas y “milonguitas” del espectáculo popular, servirá a sus detractores, en el caso de Eva, como férreo rechazo contra el ingreso de una “bataclana” (como la llamaban las Damas de la Sociedad de Beneficencia) a los cánones culturales y escenarios políticos de la nación. Si algo conocen bien estos sujetos femeninos es precisamente cómo instalarse en el escenario y cómo convocar la emocionalidad de las audiencias. Tal vez así pueda explicarse el recalcitrante celo condenatorio del cura Francisco de Paula Castañeda contra la actriz Trinidad Guevara (1798-1873), cuyo protagonismo en el escenario público merecía, según este religioso, “el odio de todas las matronas, la execración de todas sus semejantes” (Seibel 1990:131).

Pero más allá de las condenas a la movilidad femenina originadas en la tradición patriarcal, a través del performance político de Eva Perón en el Partido Peronista Femenino y la Fundación Eva Perón hemos tratado de analizar cómo las matrices culturales pre-establecidas en

la industria de la cultura popular de los años 30 y 40 configuran un legítimo espacio de alteridad política desde donde *interpretar* y *actuar* relaciones sociales en crisis y formular identidades periféricas.

Dado que el melodrama es *puesto* por la tajante divisoria de las aguas culturales de la Modernidad en el campo de lo femenino y en el campo de lo popular, nos ha parecido inherente abordar la retórica melodramática de la cultura popular de masas y también en el discurso político afectivo de Eva. En ambos campos converge el *exceso* de la sentimentalidad, las distancias proxémicas de acercamiento y lateralidad, propulsoras de una relacionalidad colectiva y proximidad lateralizante que la Modernidad formal a toda costa necesitaba regular o neutralizar.

Siguiendo a Josefina Ludmer respecto a Sor Juana Inés de la Cruz, opino que la especificidad del performance político de Eva Perón podría ser leída como *política afectiva*, precisamente, por su capacidad de entremezclar y frontalizar aquellos “espacios regionales que la cultura dominante ha[bía] extraído de lo cotidiano y personal”, para hacerlos funcionar como si se tratara de “reinos separados (política, ciencia, filosofía)” (Ludmer 1985:54). En el marco de la politización femenina, revertir la división y separación espacio-social-política de estas esferas permite leer las propuestas identitarias de Eva Perón como contra-operarias de exclusiones y separaciones.

El objetivo de esta tesis ha sido contribuir a dar reconocimiento, valor social y visibilidad cultural a la genealogía de estas agentes culturales del *bricolaje de la cultura*, capaces de ejercer agencia propia para desacomodar jerarquías y categorías, mientras desestabilizaban los saberes y las legitimaciones de la exclusión socio-genérica: “si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil”

(Ludmer 1985:54). Esta es, en mi opinión, el valioso aporte de la extensa y --sin ninguna duda-- difícil trayectoria de las agentes culturales que precedieron y potenciaron la emergencia y el performance político de Eva Perón. Impulsadas en el temor al salto al vacío pero igualmente impulsadas en el derecho de ser rupturales, estas pioneras trabajaron su inserción en la vida laboral y en la escena nacional sin contar con archivos de donde sacar referencias; sin mapas que las guiaran por territorios de lo social, hasta entonces absolutamente inexplorados.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aisemberg, Alicia, Ana María Lusnich y Martín Rodríguez. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol.2*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Barela, Liliana. *Buenos Aires: el libro del barrio: teorías y definiciones*. Dir. Liliana Barela y Mario Sabugo. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004.
- Barreca, Regina. *Last Laughs. Perspectives on Women and Comedy*. Ed. R. Barreca. New York: Gordon and Breach, 1988.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- Beasley-Murray, Jon. "Peronism and the Secret History of Cultural Studies: Populism and the Substitution of Culture for State." *Cultural Critique*, No. 39 (Spring 1998): 189-217.
- Belini, Claudio. "Peronismo, expansión del consume y crecimiento de la industria textil del rayón durante las décadas de 1940 y 1950". *Escuela de Historia*. 23.2 (2011): 107-134.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Madrid: Taurus, 1990.
- Berardi, Mario. *Vida cotidiana y cine argentino, 1933-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006.
- Bergero, Adriana J. *Intersecting Tango*. Trans. Richard Young. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.
- Blanco Pazos, Roberto. *Diccionario de Actrices del Cine Argentino (1933-1997)*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emece Editores, 1955.
- . *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Bossio, Andrés. "Libertad Lamarque". *Tango y cine nacional: una fusión de origen*. Rosario, Argentina: Ciudad Gótica, 2007: 17-33.
- Boyd, Susan B. *Challenging the Public/Private Divide: Feminism, Law, and Public Policy*.

- Buffalo: University of Toronto Press, 1997.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper and Row, 1978.
- Bustelo, Natalia. "La figura política de Leopoldo Lugones en los años veinte." *Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín* 2. 5 (2009): 1-20.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex.'* New York: Routledge, 1993.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990
- Cabrera, Gustavo. *Tita Merello (1904-2002)*. Buenos Aires: Marcelo Hector Oliverio Editor, 2006.
- Calvagno, Joaquín. "El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección "Cinematografía" del semanario 'CGT' (1934-1943)." *A Contra Corriente* 7.3 (2010): 38-81.
- Carriego, Evaristo. *Cuentos y otras páginas*. Santa Fe, Argentina: Castellví, 1954.
Cine Argentino. 29 septiembre 1938:21
- Castiñeiras, Noemí. *El ajedrez de la gloria : Evita Duarte, actriz*. Buenos Aires: Catálogos, 2002
- Certau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Museo Nacional de Arte, 2009
- Contreras, Marily. *Niní Marshall: el humor como refugio*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- Cortázar, Julio. "Las puertas del cielo". *Antología de cuentos contemporáneos*. Comp. Mariano Baquero Goyanes. Barcelona: Editorial Labor, 1964.
- Chávez, Fermín. *Eva Perón : sin mitos*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1990.
- Crisell, Andrew. *Understanding Radio*. New York: Routledge, 1994.
- Damas y Damitas*. 13 de diciembre de 1939.
- Delgado, Josefina. *Tita Merello*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.
- Dos Santos, Estela. *Las mujeres peronistas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- . *Damas y milongueras del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

- . *Las mujeres del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América, 1972
- Elvira Fernández, *vendedora de tienda*. Dir. Manuel Romero. Perf. Paulina Singerman, Sofía Bozán, Tito Lusiardo. ADAP Films, 1942. DVD
- España, Claudio, dir. *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956. V.I.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Farnsworth, May Summer. "The Well-Made (Feminist) Play: Malena Sándor's Challenge to Theatrical Conventions." *Latin American Theatre Review*. Fall 2003: 61-73
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Fernández, Jorge Raúl y Julio César Rondina. *Historia Argentina: 1810-1930*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2006.
- Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, 1961.
- Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera, Eduardo Román. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1984
- Foster, David William. *Buenos Aires: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977.
- Fraser, Nicholas y Marysa Navarro. *Eva Perón*. New York: W.W. Norton, 1985.
- Fuster, Sergio Luis, Dir. *Tango y cine nacional*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.
- Gallo, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo, 1970
- Gallo, Edit Rosalía. *Periodismo político femenino*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas Cruz del Sur, 2013.
- Gálvez, Manuel. *Vida de Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1949.
- Gargantini, Aldo L. "La mujer en el tango. Introducción, contexto histórico, social y político." *Molinotango*. 2010. Web: 1-47.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición; de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1974
- Giddens, Anthony. *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.
- Girbal-Blacha, Noemí M. y María Silvia Ospital. "‘Vivir con lo nuestro’: Publicidad y política en la Argentina de los años 1930." *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del*

- Caribe* 78 (2005): 49-66
- Gobello, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1980.
- . *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1997.
- . *Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor, 1975.
- Gledhill, Christine. *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987
- Gramsci, Antonio. *Marxismo e letteratura*. Roma: Editori Riuniti, 1975.
- Guy, Donna J. *Sex & Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- . *Women Build the Welfare State: Performing Charity and Creating Rights in Argentina, 1880-1955*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Hammond, Gregory. "Suffrage in San Juan: The Test of Women's Rights in Argentina." *Bulletin of Latin American Research* 28.1 (2009): 1-18
- Herlinghaus, Hermann. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria." *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 21-60.
- Hollander, Nancy Caro. "Women Workers and the Class Struggle: The Case of Argentina." *Latin American Perspectives* 4.1/2 (1977):180-193.
- Hopfenblatt, Alejandro y Jimena Trombetta. "Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional". *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva librería, 2009: 251-269.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Irigaray, Luce. "Women on the Market." *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004: 799-811.
- . "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine." *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004: 795-798.

- James, Daniel. *Resistance and integration : Peronism and the Argentine working class, 1946-1976*. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1988.
- Jauretche, Arturo. *El medio pelo en la sociedad argentina; apuntes para una sociología nacional*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1967
- John, Juliet. *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Karush, Matthew B. "The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s." *Hispanic American Historical Review* 87.2 (2007): 293-326.
- Korzeniewicz, Roberto P. "Labor Unrest in Argentina, 1930-1943." *Latin American Research Review* 28.1 (1993): 7-40.
- Kraniauskas, John. "Populist Puig: Eva Peron and the Populist Negotiation or Modernity." *Conservative Modernity*. Ed. Caren Kaplan and David Glover. *New Formations* 28 (Spring 1996): 121-31.
- Laclau, Ernesto. *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: New Left, 1977.
- Lafforgue, Jorge Raúl y Eduardo Gutiérrez. *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Lamarque, Libertad. *Libertad Lamarque*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A., 1986
- Legrás, Horacio. "La cultura popular argentina de cambio de siglo. Elementos para una nueva evaluación." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 28, No. 55 (2002): 53-72
- Lionetti, Lucía. "Ciudadanas útiles para la patria. La educación de las 'hijas del pueblo' en Argentina (1884-1916)." *The Americas* 58. 2 (2001): 221-260
- Lobato, Mirta Zaida y Juan Suriano. *Nueva historia Argentina. Atlas histórico de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- López, Irene. "Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 14.45 (2010): Web.
- Lovato, Mirta Zaida y Juan Suriano. *Nueva historia argentina. Atlas histórico de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- Luchetti, María Florencia y Fernando Ramírez Llorens. "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943". *Cuaderno de Cine Argentino, Gestión estatal e industria cinematográfica*. Buenos Aires: INCAA, 2005.

- Ludmer, Josefina. "El delito: Ficciones de exclusion y sueños de justicia". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 19, No. 38 (1993): 145-153
- . "Las tretas del débil". *La Sartén por el mango : encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.
- Lugones, Leopoldo. *La Patria Fuerte*. Buenos Aires: Babel, 1930.
- Lusnich, Ana Laura. *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Maestro, Jesús G. "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral". Eds. Jeremy Robbins y Edwin Williamson. *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5 (2004): 599-611.
- Mafud, Julio. *La revolución sexual argentina*. Buenos Aires: Editorial Américal, 1966.
- Main, Mary. *The Woman with the Whip: Eva Perón*. Garden City, New York: Doubleday, 1952.
- Manetti, Ricardo. "Argentina Sono Film: Más estrellas que en el cielo." Dir. Claudio España. *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956. V.I.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Maranghello, César. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005
- Martin-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili, 1987.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Análisis funcional de la cultura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- . *Sarmiento*. Buenos Aires : Argos, 1946.
- . *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Lautaro, 1955
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literacy Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Matamoro, Blas. *Ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1982
- McGee, Sandra F. "The Visible and Invisible Liga Patriótica Argentina, 1919-28: Gender Roles and the Right Wing." *The Hispanic American Historical Review* 64. 2 (1984): 233-258.
- Merello, Tita. *La calle y yo*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1972.
- Milanesio, Natalia. "Gender and Generation: The University Reform Movement in Argentina,

- 1918.” *Journal of Social History* 39.2 (2005): 505-529
- Mohr, Luis. *La mujer y la política*. Buenos Aires: G. Kraft, 1890.
- Molyneux, Maxine. “Twentieth-Century State Formations in Latin America.” *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*. Eds. Elizabeth Dore y Maxine Molyneux. Durham, London: Duke UP, 2000. Pp. 33-85.
- Mujeres que trabajan*. Dir. Manuel Romero. Perf. Niní Marshall, Pepita Serrano, Mecha Ortiz, Tito Lusiardo. Lunitón, 1938. DVD.
- Mundo Argentino*. 3 de abril de 1940.
- Navarro, Marysa. "Of Sparrows and Condors: The Autobiography of Eva Perón". Ed. Donna Stanton. *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984: 180-186.
- Navarro, Marysa; Wainerman, Catalina. “El trabajo de las mujeres: un análisis preliminar de las ideas dominantes en las primeras décadas del siglo.” *Cuadernos del CENEP* 13 (2009): 247-268
- Novick, Susana. “Población y Estado en Argentina de 1930 a 1943. Análisis de los discursos de algunos actores sociales: industriales, militares, obreros y profesionales de la salud.” *Estudios Demográficos y Urbanos* 23. 2 (2008): 333-373
- . "Política migratoria en la Argentina." *Inmigración y discriminación; políticas y discursos*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario, 1997: 83-166.
- Núbila, Domingo Di. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1993.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Leviatan, 1957.
- Palermo, Silvana A. “El sufragio femenino en el congreso nacional: ideologías de género y ciudadanía en la Argentina (1916-1955).” *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* 3. 16 (1997): 151-178.
- Pasquino. Gianfranco, “Modernización”, en Norberto Bobbio y Nicola Matteucchi, *Diccionario de Política*, Tomo II, México, Siglo XXI, 1985: 1038-1049.
- Pellarolo, Silvia. “The Melodramatic Seductions of Eva Perón” *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Ed. Coco Fusco. London, New York : Routledge, 2000: 23-39
- . “Queering Tango: Glitches in the Hetero-National Matrix of a Liminal Cultural Production.”

- Theatre Journal*, Vol. 60, No. 3, *Feminism and Theatre, Redux* (October 2008): 409-431.
- Pelletieri, Osvaldo. "El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos." *El conventillo de la Paloma*. Buenos Aires: Corregidor, 1993: 11-34.
- Perón, Evita. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Fundación pro Universidad de la Producción y del Trabajo, 1999.
- . *Discursos completos*. Buenos Aires: Editorial Megafón, 1985.
- Pessano, Carlos Alberto. "Primer Plano". *Cinegraf*. Nro. 47 (1936): 3
- Pessano, Carlos Alberto. "Primer Plano". *Cinegraf*. Nro. 60 (1937): 3
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel Historia Argentina, 1994.
- Posadas, Abel, Mónica Landro y Marta Speroni. *Cine sonoro argentino I*. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2005.
- Posadas, Abel, Mónica Landro, Marta Speroni y Raúl Campodónico. *Cine sonoro argentino II*. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2006.
- Queirolo, Graciela. "Victoria Ocampo (1890-1979): Cruces entre feminismo, clase y élite Intelectual". *Clio & Asociados* 13 (2009): 135-159.
- Reguillo Cruz, Rossan. *La construcción simbólica de la ciudad : sociedad, desastre y comunicación*. Guadalajara, Jalisco, México : ITESO : Universidad Iberoamericana, 1996
- Rock, David. *Rise of the Argentine Radical Party*. Cambridge, England: Univeristy of Cambridge, 1973.
- . *Argentina 1516-1987: From Spanish Colonization to Alfonsín*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Rodríguez, Martín. "Recepción." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol.2*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997
- Romero, Luis Alberto and Leandro Gutiérrez. *Sectores populares, política y cultura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1995
- Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires : Centro Editor de América

- Latina, 1983.
- Rosano, Susana. *Rostrros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women" *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004: 770-794.
- Russo, Juan Ángel. *Letras de tango*. Vols. I, II y III. Buenos Aires: Basílico, 1999.
- Samuels, Shirley. Ed. *The Culture of Sentiment: race, gender, class in 19th century America*. New York : Oxford University Press, 1992.
- Sánchez Sorondo, Matías G. *El Instituto Cinematográfico del Estado*. Buenos Aires: 1938. s/e.
- Sándor, Malena. *Teatro completo*. Buenos Aires: Talía, 1969.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- . *Una Modernidad Periférica : Buenos Aires, 1920 Y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988
- . *Jorge Luis Borges: a Writer on the Edge*. London: Verso, 2007.
- Scott, Robert E. "Argentina's New Constitution: Social Democracy or Social Authoritarianism?" *The Western Political Quarterly*, Vol. 4, No. 4 (Dec., 1951): 567-576
- Sebreli, Juan José. *De Buenos Aires y su gente: antología*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982
- . *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires: Hispamérica Ediciones Argentina, S.A. 1986
- Seibel, Beatriz. *De ninfas a capitanas: mujer, teatro y sociedad*. Buenos Aires: Legasa, 1990.
- Sevilla Fernández, José. *Giambattista Vico : metafísica de la mente e historicismo antropológico : un estudio sobre la concepción viquiana del hombre, de su mundo y de su ciencia*. Sevilla, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1986.
- Sintonía*. 19 de octubre de 1938.
- Sirvén, Pablo. *Breve historia del espectáculo en la Argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2010
- Sosa de Newton, Lily. "Mujeres y Tango." *La Aljaba* 4.1 (1999): 2-13.
- Stavenhagen, Rodolfo. "Visiones de largo plazo." *Cultura y globalización*. Dir. Francisco Blanco

- Figueroa. Colima, Colombia: Universidad de Colima, 2001: 143-161.
- Susti, Alejandro. *Seré Millones: Eva Perón, melodrama, cuerpo y simulacro*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Szwarczer, Carlos. *Teatro Maipo*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- ¡Tango! Dir. Luis Moglia Barth. Perf. Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Alberto Gómez, Alicia Vignoli, Pepe Arias. Argentina Sono Film, 1933. DVD
- Tappen, Kathleen. "The Status of Women in Argentina." *United States Office of Coordination of Inter-American Affairs*. Washington, D.C., 1946
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Toni, Luis Pedro. *Evita de los millones*. Buenos Aires: Corregidor, 2006
- Troncoso, Oscar A. *El Pacto Roca-Runciman, en Historia Integral Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1976.
- Ulanovsky, Carlos. *Días de radio. Historia de la radio argentina*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1996.
- Ulla, Noemí *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982
- Vom Hau, Matthias. "Unpacking the School Textbooks, Teachers, and the Construction of Nationhood in Mexico, Argentina, and Peru." *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 3, 2009:127-154.
- Vacarezza, Alberto. *El conventillo de la Paloma*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Viladrich, Anahí y Andrés A. Thompson. "Women and philanthropy in Argentina: from the society of beneficence to Eva Perón." *International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations* 7.4 (1996): 336-349
- Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso: Amando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997
- Walter, Monika. "Melodrama y cotidianidad. Un acercamiento a las bases antropológicas" en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago: Cuarto Propio, 2002
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Winkler Müller, María Inés. *Pioneras sin monumentos*. Santiago, Chile: Lom ediciones, 2007.

Wolf, Sergio. Diario *Clarín* 7 de julio de 2007. Web

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos*. Buenos Aires:
Galerna, 1991.