



Figuras del exceso Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos

El caso de Manuel Romero en Argentina

Agostina Invernizzi

Figuras del exceso
Desvíos de las narrativas heterosexuales
en los cines clásicos
El caso de Manuel Romero en Argentina

Agostina Invernizzi



publicaciones
ciencias sociales

(serie tesis posgrado ASAECA-UNQ)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alfredo Alfonso

Vicerrectora

María Alejandra Zinni

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Néstor Daniel González

Vicedirectora

Cecilia Elizondo

Coordinadora de Gestión Académica

María Laura Finauri

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Imagen de tapa

Jor López, "Muchachas".

Figuras del exceso
Desvíos de las narrativas heterosexuales
en los cines clásicos

El caso de Manuel Romero en Argentina

Agostina Invernizzi

Invernizzi, Agostina

Figuras del exceso : desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos : el caso de Manuel Romero en Argentina / Agostina Invernizzi. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-829-5

1. Cine. 2. Cine Argentino. 3. Cinematografía. I. Título.

CDD 791.430982

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Posgrado

<http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/>

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

 Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

 **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).

 **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.

 **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

Para mi abuela Rosa, la tejedora, a quien le gustan las películas de Niní Marshall, y para mi abuela Nena, la maestra, a quien le gustan las de Mirtha Legrand.

| ÍNDICE |

AGRADECIMIENTOS	11
PRESENTACIÓN	15
<i>Por Adelina Sánchez Espinosa</i>	
PALABRAS PRELIMINARES	19
Un lugar en el mapa.....	19
INTRODUCCIÓN	23
1. Presentación	23
2. Ejes de pensamiento	31
2.1. Itinerarios principales de la teoría fílmica feminista.....	32
2.2. Del placer visual al proyecto político de un cine alternativo...	34
2.3. La crítica de la representación.....	36
2.4. La teoría lesbiana.....	39
2.5. Derivas <i>queer</i>	40
2.6. Tiempo de afectos.....	42
3. Aproximaciones	44
4. Acercamientos	48
5. Estructura del libro	50

CAPÍTULO 1. Escenas internacionales	53
1. Presentación.....	53
2. El suceso internacional de <i>Mädchen in Uniform</i> (Leontine Sagan, 1931).....	57
2.1. Desembarco en Argentina y profilmaxis.....	61
2.2. F(r)icciones: si tuviera mil lenguas y mil bocas.....	68
3. Un modelo para armar. I <i>Grandi Magazzini</i> (Mario Camerini, 1939).....	81
3.1. “ <i>Quelli tipi di donne...</i> ”	87
3.2. <i>Building la felicità</i>	96
4. Lo que se insinúa, lo que se susurra. <i>These Three</i> (William Wyler, 1936).....	106
4.1. Underthe code(s).....	106
4.2. Un asistente del deseo.....	109
4.3. Lujuria de decir.....	114
4.4. El sí de las niñas.....	121
5. Conclusiones parciales.....	127
CAPÍTULO 2. Espacios de la modernidad. Modulaciones entre el mandato y el deseo en <i>Mujeres que trabajan</i> (Manuel Romero, 1938)	129
1. Presentación.....	129
2. Tiempos modernos.....	134
3. Mutis por el foro. Las trabajadoras entran en escena.....	142

4. Cartografías modernas e itinerarios de las mujeres.....	149
5. Políticas de la mirada.....	156
6. Del cuarto propio al salón compartido.....	158
7. Entre el socialismo y el feminismo.....	163
8. Prácticas sororas y comunidades afectivas.....	168
9. Del cuchicheo al estallido colectivo.....	173
10. La promesa de la (in)felicidad.....	177
11. Líneas de mutación y trayectorias díscolas.....	181
12. Huellas del deseo y paisajes lésbicos.....	185
13. Conclusiones parciales.....	193

CAPÍTULO 3. Figuras vacilantes: negociaciones del género en *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, 1939).....

1. Presentación.....	195
2. Mujeres universitarias.....	201
3. La emergencia del feminismo.....	203
4. Las profesiones en pugna.....	207
5. Espacialidades: la universidad, el departamento y los trayectos.....	211
6. Errancias políticas: una <i>flâneuse</i> en la noche porteña.....	216
7. Metáforas organicistas con tintes de amor romántico.....	222
7.1. Los celos.....	222
7.2. La declaración.....	226

8. La felicidad es para unas pocas.....	230
9. La construcción de un archivo hospitalario de desvíos.....	235
10. Conclusiones parciales.....	236
CONCLUSIONES GENERALES.....	237
BIBLIOGRAFÍA.....	247
ANEXOS.....	263
Fichas de películas.....	263
Películas citadas.....	265
Obras literarias citadas.....	269
Imágenes.....	270

| AGRADECIMIENTOS |

Este libro es la reformulación de mi tesis de la Maestría Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género –GEMMA–, realizada en la Universidad de Granada y en la Universidad de Bolonia gracias al apoyo de una beca de la Comisión Europea y defendida en 2020. Estoy profundamente agradecida con mi directora, Adelina Sánchez Espinosa, por haber confiado en mí desde el comienzo. Su ímpetu y generosidad al abrirme espacios, así como la agudeza de sus comentarios y su motivación constante al momento de emprender este trabajo, han sido un sostén invaluable. Cristina Gamberi no solo codirigió esta investigación, sino que, además, fue la primera en recibirme cuando me mudé a tierras extranjeras, con una calidez y hospitalidad que todavía recuerdo. Las conversaciones en una lengua nueva que me fascinó desde el comienzo, los cafés virtuales sostenidos durante la pandemia y sus observaciones novedosas fueron indispensables. También tuve la suerte de contar con un jurado de tesis alentador, compuesto por Orianna Aketzalli Calderón Sandoval, Beatriz Revelles y Gerardo Rodríguez Salas.

Esta investigación ha sido realizada gracias al apoyo económico provisto por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP), que me permitió hacer una estancia de investigación.

Sin embargo, el recorrido a ambos lados del océano no hubiera sido posible sin el impulso de Mónica Szurmuk que me motivó a emprender esta aventura y que es mi guía en tantas otras. Mi gratitud es profunda, por su enorme confianza desde el primer momento en que

comenzamos a trabajar juntas, por su paciencia y dedicación al leerme, y por su entusiasmo y vitalidad que contagian. A Marcela Visconti le agradezco por su lectura crítica y detallada, por sus comentarios inspiradores y por tener siempre una observación nueva anotada en su libreta para compartirme. A Pablo Piedras, por el cariño, la contención y la generosidad al acompañarme siempre. Afortunadamente, tengo la dicha de estar rodeada de profesionales a los que admiro, que creen en su oficio y que saben guiar desde el cuidado.

Este ensayo obtuvo el primer premio de la cuarta edición del Concurso para la Publicación de Tesis de Posgrado organizado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) y el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. A Catalina Donoso Pinto, Fabián Núñez y María Valdez, integrantes del jurado, les agradezco enormemente por haber elegido mi texto para su publicación. Este concurso, junto con el trabajo sostenido de la asociación, es de importancia vital para nuestro campo de estudio. También quiero agradecer especialmente a Mónica Rubalcaba, presidenta de la Unidad de Publicaciones, a Josefina López Mac Kenzie y a Julia Gouffier, por la edición y el diseño de este libro.

Este trabajo se realizó en colaboración con el Proyecto de excelencia Junta de Andalucía “Laboratorios de enseñanza responsable con perspectiva de género: la interacción entre culturas literarias y visuales como agente de intervención social” (P20_00337). Muchos espacios componen mi trayectoria formativa y han contribuido a ensanchar el devenir de esta investigación. Desde los grupos dedicados al cine clásico argentino dirigidos por Clara Kriger, donde empecé a imaginar los esquicios de este proyecto; hasta el grupo “Las construcciones de los personajes históricos femeninos en la cinematografía

nacional en posdictadura”, dirigido por Jimena Trombetta, pasando por el grupo “Cuerpos, testimonios, archivos. Figuraciones de los afectos y la violencia en la cultura argentina contemporánea”, dirigido por Alejandra Oberti y Marcela Visconti. Quiero agradecer especialmente al Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino, de la Universidad de Buenos Aires (UBA), dirigido por Jorge Dubatti, por abrirme las puertas y brindarme la posibilidad de investigar con libertad; al Instituto de Investigaciones en Estudios de Género de la UBA, dirigido por Mónica Tarducci; al Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Martín, dirigido por Silvina Grinberg; y al Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género de la Universidad de Granada, dirigido por Victoria Robles Sanjuán, lugares en los que forjo mi investigación en la actualidad.

Un agradecimiento especial le cabe a Ezequiel Lozano, por guiarme en mis primeros pasos cuando obtuve una beca de estímulo de iniciación a la investigación. A Laura Arnés y a Julia Kratje, por la infinitud de consejos en cualquier momento y lugar. A mis colegas de *Imagofagia*, la revista de AsAECA, les agradezco por permitirme colaborar con las tareas de edición que tanto disfruto.

En mi vida se produjo un giro de ciento ochenta grados desde el momento en el que empecé a enseñar (que es también aprender). Agradezco profundamente a la cátedra de Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica de la carrera de Artes de la UBA, donde tengo el placer de desempeñarme como docente, por el aprendizaje diario y la pasión con la que emprendemos cada cosa que hacemos. A Francisca Pérez Lence, por los debates cinematográficos sostenidos a cualquier hora, por ser mi pareja pedagógica y amiga. A la Diplomatura en Cine y Feminismos de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la

Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, coordinada por Lucas Martine-lli, Laura Milano y Romina Smiraglia, que gentilmente me invitaron a formar parte de un equipo docente rutilante.

Y este libro no podría ser posible sin la presencia incansable de mis amigas. A aquellas con las que compartí la maestría del GEMMA, les agradezco por la comunidad que fuimos capaces de crear en lugares donde casi ninguna era local. A las de siempre, que se adaptaron a mi modo de vida nómada y acompañaron los cambios desde el amor. A Ivana Bachmanovsky y a Anabella Ranalli, por el apoyo incondicional. A Jor López, que además de ser mi amiga es una gran artista y la autora de la imagen de la tapa del libro.

A mi mamá y a mi papá, les agradezco por estar siempre presentes, por cuidar de mi gata Simona, por permitirme seguir nuevos caminos y, sobre todo, por respetar mis elecciones. A mis hermanos, por acompañarme incluso en la distancia. A Luciana Invernizzi y a Ricardo Rodríguez, por ayudarme a cualquier hora; a mi sobrina Julia, por iluminar todo con su mirada chispeante desde que nació. A mis abuelas, Nena y Rosa, porque la curiosidad hacia las vidas de mujeres que describo en este libro surge de la admiración que desde chica sentí por ellas.

| PRESENTACIÓN |

Hay investigaciones que son necesarias y hay otras que están vehiculizadas por el deseo. A veces ambos factores se combinan y dan lugar a trabajos sagaces y aventurados, como el que hoy tengo el agrado de presentar. Quienes nos desenvolvemos en el campo de los Estudios de Género conocemos bien de pujas epistemológicas y disputas en torno a la relación compleja entre saber y poder. Un libro como *Figuras del exceso. Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos. El caso de Manuel Romero en Argentina* hubiera sido impensable algunas décadas atrás y su autora, consciente de ello, se vuelve eco de las genealogías feministas que la preceden para decir algo nuevo.

En una torsión magistral, Agostina Invernizzi abre los pliegues del cine clásico argentino y desarticula la mirada desde el género para leer películas que hasta este momento no habían sido contempladas desde esa lente. Su empresa no se detiene ahí, sino que, además, establece conexiones con cinematografías del período clásico de otras latitudes y vislumbra ciertos modos de narrar que configuran la problemática de los agrupamientos de mujeres en los complejos procesos de modernización, así como otras zonas de contacto con objetos y textos en los que las culturas públicas transnacionales toman a la figura emergente de la “chica moderna” como foco en cuestión. Invernizzi halla un corpus fílmico e inventa relaciones que sirven para repensar el centro del debate y ubicarlo en el acceso de las mujeres al trabajo asalariado extradoméstico y a la educación formal. Se trata de películas que desajustan las cuerdas del corset de género definido en la domesticidad y la maternidad. Son narrativas en las que emergen *figuras*

del exceso que desafían el mandato de reproducción como medio para el fin último de crear familias normativas y proponen nuevas formas de agrupamiento afectivo.

Hay algo que emerge de estas representaciones, que es propio de la potencia que otorga la grupalidad, y que directores como Manuel Romero en Argentina advirtieron con astucia precursora para su época. Las películas corales tienen como protagonista al conjunto, si bien existen figuras estelares que tienen mayor relevancia en los relatos. El grupo se presenta como un complejo objeto poliédrico desde donde observar lo que en ese entonces preocupaba en la sociedad, esa “la cuestión de la mujer”. Las integrantes del conjunto despliegan diferentes perfiles y, de manera fugaz, suspenden los límites de lo socialmente inteligible proponiendo otros repartos afectivos disidentes de la heteronorma, si bien las tramas conducen finalmente a la ordenación del “caos” como final propio de los géneros cinematográficos del período.

Cuando la autora me invitó a acompañar su investigación como directora del proyecto, en un principio me resultó llamativo que, sobre una producción tan vasta, como es la del cine argentino del período clásico-industrial, casi no hubieran sido practicadas lecturas desde el género y las sexualidades. Esta cuestión me remitía, a su vez, hacia dos preguntas fundamentales sobre quiénes escriben las historias y sobre la paradójica relación entre sujeto y sujeción donde las estructuras simbólicas funcionan, simultáneamente, como condición y como resultado de una acción performativa que posibilita la transformación. En estas paradojas Invernizzi se ubica de manera certera y nos convoca a mirar de otro modo, compartiendo la intuición de quien supo desde un principio que había que comenzar por *situarse* para encontrar la posición exacta de esas piezas que no terminaban de encajar.

El movimiento que efectúa es el de una crítica desde la proposición y no desde la destrucción, parafraseando a Rosi Braidotti y acudiendo a su formulación de políticas afirmativas capaces de crear imaginarios diferentes (2018).¹ Lejos de obturar sentidos o de intentar encapsularlos en una interpretación única, Invernizzi nos abre a nuevas lecturas e interpretaciones, inaugurando un resquicio desde donde leer de forma oblicua. Se trata, en otras palabras, de una propuesta de política feminista de localización que incentiva la producción de pensamiento y refuerza la epistemología crítica sobre cine. Y esto lo consigue realizando una tarea muy necesaria: la de revalorizar las aportaciones de autoras hispanoamericanas y argentinas, sin abandonar la teoría fílmica feminista anglosajona, pero dejando claro que el patrimonio va más allá de esta última.

En su capacidad crítica de poner en contacto películas corales de mujeres de diferentes puntos geográficos e imaginar nuevas conexiones, la autora confecciona un mapa que perfila la reconfiguración del espacio afectivo y del tiempo de manera transnacional. Sin lugar a dudas, *Figuras del exceso* establece un diálogo revelador. En un movimiento doble, inaugura no solo un nuevo capítulo para la historiografía del cine argentino sino también una nueva página en la epistemología fílmica feminista. Invernizzi, en resumen, consigue con esta obra sentar un imprescindible precedente para habilitar historias mucho más justas.

Adelina Sánchez Espinosa

¹Braidotti, Rosi (2018). *Por una política afirmativa: itinerarios éticos*, Barcelona, Gedisa.

| PALARAS PRELIMINARES |

Un lugar en el mapa

Una tarde de primavera, después del colegio y antes de la clase de gimnasia, me encontraba en la casa de mi abuela Nena. Tendría alrededor de 15 años. Durante un tiempo, los almuerzos de los miércoles se habían convertido en una rutina impostergable antes de volver a clase, en parte por la cercanía, en parte porque adoraba pasar tiempo con ella. La cocina de su casa, ese lugar revestido de azulejos del color del tiempo, y el bullicio de fondo de avenida Rivadavia, eran el epicentro de largas conversaciones en las que los temas se desplegaban como una trama infinita. Ese día, me contaba la historia de una joven que leía novelas policiales en su trabajo como vendedora de una gran tienda departamental y después se convertía en detective protagonista para develar un crimen. La rubia deslumbrante de la sección de fantasías que imitaba a un maniquí de modo chaplinesco era Mirtha Legrand y la película de la que hablaba era *La vendedora de fantasías* (Daniel Tinayre, 1950).

Como ésta existen otras situaciones y charlas que se repiten a la hora del té a través del tiempo. Mi otra abuela, Rosa, cuenta hasta el hoy, con una comicidad que la caracteriza, las anécdotas del rodaje de la película *Hay que educar a Nini* (Luis César Amadori, 1940), en la que actuaron sus hermanas, y en el medio nos canta algún que otro tango. Evidentemente, existía en esas películas algo que para mí era necesario ver, desde otro ángulo, quizás con la frescura que otorga el presente para quienes no vivimos en esa época.

Durante los últimos años de formación en la carrera en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, comencé a participar de un grupo de investigación sobre cine clásico argentino dirigido por Clara Kriger y, paralelamente, en la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). En 2016 formamos, junto con otrxs colegas, dentro de la misma asociación, una comisión de Géneros y Sexualidades. Ese mismo año, en el Instituto de Artes del Espectáculo, sede de trabajo del grupo de investigación que mencioné, organizamos las primeras jornadas de cine, teatro y género.

El 3 de junio de 2015 se origina en Argentina el movimiento Ni Una Menos, que toma su nombre de una frase del poema mejicano “Ni una mujer menos, ni una muerte más”, que la poeta Susana Chávez escribió en 1995 para protestar contra los femicidios en Guanajuato. Recuerdo ese día con la fuerza del presente, como si hubiese sucedido ayer, y a la vez, con el transcurso del tiempo de por medio. Siete años no es un lapso demasiado largo; sin embargo, desde ese entonces se produjeron cambios significativos para los movimientos feministas a nivel mundial. Recuerdo sentir en esa manifestación, marcada por el dolor y a su vez por el fervor, que allí se estaba gestando algo grande. Esto fue el corolario del hartazgo colectivo ante una cadena de femicidios a la que cada día se sumaba uno. Asistí a la manifestación con algunas compañeras de la clase de Antropología de Género (UBA) y docentes. Era el primer año que se daba la materia dentro del área de Antropología, dictada por la actual directora del Instituto de Investigaciones en Estudios de Género, Mónica Tarducci. Como es sabido, el movimiento impactó en el mundo y se replicó en diferentes latitudes. Motivo por el cual creo que, dentro de los feminismos, estamos de acuerdo en afirmar que esa fecha marca otro momento en la historia, un cambio de paradigma.

¿Por qué intento ubicar estos momentos? Desde ese entonces, nuevos espacios se abrieron en la academia. Espacios que existen, entre otras cosas, gracias a pioneras como Ana Amado y Nora Domínguez, que a mediados de los noventa, literalmente, abrieron paso a los Estudios de Género en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en el marco de estructuras patriarcales.

En lo personal, nunca pensé al activismo y a la academia como espacios escindidos. Y esto es así porque hay una genealogía que me precede. Reconocer y trazar genealogías es una práctica feminista. Pensadoras como Adrienne Rich y Donna Haraway han reivindicado un posicionamiento que parte desde el cuerpo y y que da cuenta de las coordenadas específicas que lo atraviesan. Nos han enseñado que los conocimientos son, primeramente, situados, que la mirada, siempre parcial, no viene “desde arriba, desde ninguna parte”. A lo largo de mis recorridos por la licenciatura, tuve que ejercitar algunos desvíos para acceder a perspectivas de género que, como tal, en ese entonces, se encontraban de manera dispersa. Especialmente en el período clásico-industrial, una crítica cinematográfica feminista se encontraba ausente, más allá de los comentarios agudos de teóricxs y docentes como Ricardo Manetti y María Valdez, que además impulsaban desde sus clases. Me llamó particularmente la atención que sobre una época tan vasta y múltiple en términos de producción no hubiese producciones teóricas que examinasen las obras desde miradas feministas. Especialmente sobre la década de los treinta, que significa un período clave para el acceso de las mujeres a espacios que antes les habían sido negados y donde el cine era concebido como una práctica cultural de las más destacadas en una sociedad que se estaba modernizando. En este sentido, me atrevo a decir que mi trayectoria por el cine clásico también es díscola.

El cine, ese arte capaz de conservar las trazas del tiempo de manera vívida, muchas veces marcha con y *contra* la historia, adelantándose a su época y habilitando la emergencia de figuras que *exceden* lo socialmente inteligible. Tomo prestadas las palabras de Adrienne Rich para decir que, “un lugar en el mapa es también un lugar en la historia” (2001: 207). Esta investigación es solo un intento para, desde mi mirada feminista, hacerles un lugar en la historia del cine argentino a esas figuras del exceso.

Agostina Invernizzi

1. Presentación

Durante la década de los treinta del siglo XX encuentro un fenómeno que se repite en las cinematografías locales de diversas latitudes: la proliferación de películas corales de agrupamientos de mujeres que sirven de base para elaborar conflictos sociales más amplios y para construir imaginarios de la nación y de los géneros sexuales. Estas narrativas abordan específicamente la diferencia sexual, planteando el binomio masculino/femenino como opuestos irreconciliables. En esta investigación me propongo abordar los modos de figuración de algunos imaginarios afectivos entre mujeres en el cine argentino clásico. En este sentido, mi trabajo se focaliza en aquellas películas en las que las formas de sociabilidad y los vínculos de compañerismo/sororidad se hallan determinados o condicionados por los espacios donde las mujeres, por fuera de sus respectivas familias, están agrupadas (internados de señoritas, pensiones, tiendas comerciales, entre otros).²

Particularmente, abordaré el caso de las películas argentinas *Mujeres que trabajan* (1938) y *Muchachas que estudian* (1939), ambas dirigidas por Manuel Romero, teniendo en cuenta las coyunturas históricas, políticas y culturales de la aparición de estas. No obstante, me inte-

²Existe un consenso historiográfico en Argentina respecto de la extensión del llamado cine clásico-industrial desde 1933 hasta mediados de la década de los cincuenta, cuando comenzaría un período de transición hacia la modernidad. Pueden consultarse las introducciones de las siguientes historias del cine argentino: Claudio España (2000); y Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009).

resa prestar atención a la identificación de este fenómeno de manera transnacional, observable en países que tuvieron procesos similares respecto a los modos en que el cine se desarrolló a nivel industrial como un vehículo privilegiado para difundir parámetros de comportamiento y sistemas de valores.³ Esto ocurrió en el marco de sociedades en diferentes estadios de sus procesos de modernización, de migración interna y de crecimiento exponencial de la vida urbana. Las mujeres fueron actantes fundamentales en el seno de estos procesos y el cine no solo registró estos acontecimientos, sino que fue un agente activo de las transformaciones. Recuperando las clásicas nociones de Marc Ferro (1980), el cine es fuente y agente de la historia. En este caso, de la historia de las mujeres.

Para sondear esta problemática analizaré dos producciones europeas, de Alemania e Italia, *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) e *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939), junto con la estadounidense, *These Three* (William Wyler, 1934), con el objeto de comprender el funcionamiento de ciertos modos de representación que pueden dialogar con las ficciones argentinas aquí propuestas. La pertinencia

³ Esta cualidad se intensifica en la década de los treinta debido a la circulación fluida de producciones, técnicas, artistas, modelos genéricos. El libro de Nadia Lie y Robin Lefere (2016) aborda el fenómeno de lo transnacional en el cine hispánico. Como afirma Lie: “El enfoque transnacional en el cine mundial implicaría un abandono de las concepciones binarias y a menudo opuestas entre diferentes cines (nacionales y otros), a favor de un modelo más dinámico y plural” (2016: 22). Contempla así las negociaciones y apropiaciones con respecto a Hollywood y a otros modelos foráneos, en una dimensión material del cine que admite su existencia como objeto de producción, distribución y circulación en el mercado. Trabajos como los de Ana Laura Lusnich (2014) abordan esta dimensión en el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. Así como Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2013) llaman la atención sobre el fenómeno transnacional en la época de oro del cine mexicano.

de esta elección se apoya, entre otros elementos que desarrollaré en este libro, en la existencia de un sistema de triangulación (Paranaguá, 2003: 15-18) durante el período clásico-industrial de la cinematografía (1933-1955), que configuró la forma en que las cinematografías de Argentina, México y Brasil instauraron narrativas propias a partir de intensos diálogos e intercambios con el cine de Hollywood y de ciertos países de Europa (principalmente Italia, Alemania y Francia). De este modo, los modelos de Hollywood se extienden como una matriz productiva y de sentido hacia otras cinematografías locales que, aunque con divergencias, las adoptan y las nacionalizan (Hansen, 2010; Paranaguá, 2003).⁴ En cuanto a la película alemana *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931), si bien se trata de una cinematografía menor con respecto a Estados Unidos e Italia, como demostraré en el primer capítulo de este libro, representa un caso relevante que influencia la producción cinematográfica internacional, con estreno y repercusión crítica en la Argentina.

Estas ficciones desafían ciertos límites impuestos por una pasión –heterosexual– que opera, en la mayoría de los casos como motor

⁴Como he señalado, la cuestión de la triangulación es central. Abordaré el caso argentino entendiendo el cine como un fenómeno transnacional. Si bien no analizaré todos los casos de películas en que se construyan estas tramas del deseo entre mujeres en espacios colectivos, me detendré en los casos de Alemania, Estados Unidos e Italia puesto que son paradigmáticos y fundamentales para la relación de triangulación con Argentina. A) la película alemana se estrenó en Buenos Aires en un período en el cual el gobierno nacional tenía inclinaciones filonazis, B) Hollywood fue el principal modelo genérico (*genre*) para los cines de América Latina, C) Italia es de carácter fundamental debido a la pregnancia de esta cultura en Argentina dada la inmigración, la estructura social, el funcionamiento de instituciones italianas en todas las provincias, etc. En todos los casos, además, se trata de modelos de cines industriales que Argentina y su industria tomaron como referencias. Véase: Clara Kriger (2009), Claudio España (2000).

narrativo de las obras del período y tensiona los roles establecidos de género, cuando entra en acción la ideología que regula las representaciones de las mujeres durante la época. En este sentido, Judith Butler (2014) formula una crítica de las categorías de identidad que se constituyen en la oposición binaria masculino/femenino en el contexto de la denominada matriz heterosexual, definida como la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. En estos filmes, a excepción del alemán *Mädchen in Uniform*, percibo que el núcleo principal de la acción dramática pasa por los diferentes estadios del conflicto amoroso de una pareja heterosexual, entendido este como discurso constituido por determinadas figuras o *topos* (lugares) fácilmente reconocibles (Barthes, 1998: 19). Sin embargo, en el corpus fílmico que localizo advierto ciertas intermitencias y opacidades en las formas de afectividad entre mujeres que, en línea con la noción de “autonomía del afecto” formulada por Brian Massumi (2002), se erigen como apertura y potencia para la novedad. En algunas ocasiones, dan cuenta de un deseo disidente en sus protagonistas; en otras, ponen de manifiesto alianzas entre mujeres que disputan sentidos al orden patriarcal. Así, estas ficciones vuelven posible, aunque desde la brevedad y la intermitencia, la emergencia de cuerpos inesperados que ponen en suspenso jerarquías y normas, y que se configuran como *excesos* de lo que constituye lo socialmente legible y lo políticamente reconocible para la época.

Podría pensarse que los espacios de agrupamiento se presentan como microcosmos de las comunidades imaginadas (Anderson, 1991) forjadas en la modernidad. Estos se exhiben como lugares de control y de transgresión. Se presentan como condición de posibilidad para algunos *excesos* sexo-genéricos ya que, justamente, al encontrarse es-

tos contenidos pueden ser controlados y regulados por el poder (Foucault, 1978; 2006). Dicho de otro modo, la condición de posibilidad para la emergencia de estas figuraciones está dada a partir del control dentro de los confines y, a veces, de la clausura heterosexual.

Desde este punto de vista, postulo que el núcleo principal mencionado (las fases de una pareja heterosexual) no está situado de manera fortuita, sino que, por el contrario, es justamente el que habilita, y al mismo tiempo obtura, estas formas de ingresar desde los bordes en el campo de lo visible. En esta línea, me interesa abordar los desvíos que se imprimen en las tramas narrativas desde la perspectiva de Sara Ahmed (2015; 2019a; 2019b) en tanto potencialidades éticas y políticas para, de algún modo, “hacerles un lugar” que en la historiografía del cine argentino les fue negado. La creación de un archivo hospitalario (Szurmuk y Virué, 2020), entendido como “medio que sirve para dar cuenta de aquello que en el corpus aparece de manera cifrada”, además de “recrear, desde la ficción, imágenes que dialoguen y expandan ciertos tópicos que, en el contexto de su producción, pudieron resultar extemporáneos o impensables” (2020: 67), es fundamental para contemplar, desde una crítica feminista, los desvíos que marchan, al mismo tiempo, con y contra la historia.

La concepción del cine como una forma pensante, y en tanto forma para cambiar la realidad, articula la reflexión sobre el medio que va desde Jean-Luc Godard hasta Agnès Varda, entre otrxs. El estudio político e ideológico de los filmes estriba en su *forma*. Lejos de develar contenidos encubiertos, examina cómo el cine crea y expresa imaginarios, al tiempo que permite divisar los tonos de una época (Williams, 2000). En este sentido, Rosi Braidotti (2004: 154) define el “imaginario social” como un conjunto de prácticas socialmente mediadas que funcionan como un

punto de anclaje para encuadrar y configurar la construcción del sujeto y la formación de la identidad. Estas prácticas son estructuras interactivas que configuran mutuamente el deseo, como anhelo subjetivo, y la agencia, entendida en un sentido sociopolítico más amplio.

Los contextos en los que surgen las producciones que abarca este corpus fílmico comparten similitudes, sin embargo, es preciso establecer las distinciones pertinentes para abordar cada obra desde su especificidad. *These Three* (William Wyler, 1936) surge en el contexto posterior a la Gran Depresión, originada en 1929 en Estados Unidos, mientras que las producciones de Alemania e Italia están marcadas por el ascenso de regímenes políticos totalitarios. Por otra parte, en la década de los treinta, la Argentina atraviesa un período político caracterizado por la sucesión de una serie de gobiernos de facto. La censura estatal recae sobre la producción cinematográfica desde las diferentes latitudes abordadas. En Estados Unidos formalmente a partir de 1934 comienza a regir el Código Hays; los totalitarismos europeos, con sus respectivos entes reguladores, controlan la producción cinematográfica al advertir el poder del cine sobre las masas. En Argentina, desde 1933 con la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, se pone en funcionamiento la primera junta de consejeros ad-honorem y más tarde el Ente, encargados de seleccionar los contenidos que podían ser exhibidos y de calificar a aquellos filmes que atentaran contra el decoro nacional (Maranghello, 2004; Invernizzi, 2014).

Indudablemente este factor opera no solo sobre la regulación de contenidos sino también de sus *formas*. Al igual que otras películas del período, las de este corpus se adecúan a las reglas de los géneros cinematográficos vigentes, siendo la unión de la pareja –heterosexual– una de sus normas predilectas (Altman, 2000). No obstante,

las ficciones que propongo analizar, dentro de la matriz genérica cinematográfica, avizoran nomadismos (socio-afectivos, del deseo, de los cuerpos, de los géneros, del lenguaje y de la mirada). Rosi Braidotti (2004) postula el nomadismo en tanto figuración política de la errancia, porque expresa salidas de la visión falocéntrica y lleva implícita la creencia en la potencia de la imaginación. Implica la subversión de las convenciones, el deseo de transgresión y el tránsito constante.

La elección del tema no apunta a una perspectiva de análisis sociológica y pretende evitar lecturas tautológicas que autentifiquen un estado social y cultural de las figuraciones fílmicas. El enfoque que intento practicar, en cambio, es el de pensar las afectividades entre mujeres como imaginario, práctica y deseo, y de examinar el género como tecnología social y el cine como tecnología de género, al igual que la construcción de la mirada, las posiciones del deseo en la narración, y los procesos de identificación y de distanciamiento. Entre los estudios que han adoptado esta perspectiva se pueden mencionar: Giuliana Bruno (1993); Giulia Colaizzi (2007); Teresa De Lauretis (1992, 1993, 1996); Mary Ann Doane (1991); Annette Kuhn (1991); Laura Mulvey (2007), entre otras.

Los siguientes interrogantes-problemas guían esta investigación: ¿qué efectos teóricos-estéticos-políticos admite la comprensión de las figuraciones fílmicas desde su constitución afectiva? ¿Qué zonas de no-dichos se pueden iluminar desde esta perspectiva? ¿Cómo se inscriben las afectividades de mujeres en los espacios fílmicos? ¿Qué fisuras estético-políticas producen en el orden temporal y espacial? ¿Cómo se configuran los excesos del género y del deseo? ¿Hay un desplazamiento del objeto del deseo femenino hacia las mujeres como sujetos deseantes? En términos de puesta en escena, ¿qué vínculos

se proyectan los entre las miradas de lxs personajes, la cámara y lxs espectadorxs? Estas preguntas comprenden un análisis de la narrativización del deseo en un sentido amplio, al tener en cuenta no solo al género y la diferencia sexual, sino también a la diferencia entre mujeres y hacia el interior de la subjetividad.

Por todo lo dicho, el objetivo general de esta investigación es estudiar la construcción de imaginarios y miradas disidentes vinculados a las relaciones entre mujeres plasmados en el cine argentino y los flujos transnacionales en la década de los treinta, prestando especial atención a múltiples dispositivos narrativos y soluciones de puesta en escena.

Dentro de los objetivos específicos se encuentran:

- A. Analizar los textos que componen el corpus fílmico brindando mayor énfasis a los elementos narrativos, enunciativos y de puesta en escena que configuran ciertos modos de mirar al género sexual.
- B. Abordar críticamente el corpus a partir de herramientas analíticas que se nutren de aportes de diversas áreas de estudios, tales como la teoría fílmica feminista, las teorías de los afectos, la teoría *queer*.
- C. Considerar la interrelación del corpus con los imaginarios sociales de la época de manera situada en función de los diferentes contextos de producción que atraviesan a las obras.
- D. Observar las influencias de la producción cinematográfica internacional sobre la producción nacional y entablar diálogos posibles.

E. Revalorizar las teorías cinematográficas hispanoamericanas y principalmente argentinas como contribución a los estudios fílmicos feministas.

Las hipótesis iniciales de mi investigación son las siguientes:

- A. En las películas seleccionadas se manifiestan imaginarios sexuales antagónicos que se plasman en sus diversos tratamientos espaciales y temporales. a) En términos espaciales: mientras que las figuraciones de afectividades disidentes entre mujeres se inscriben en el marco de espacios privados/interiores (internados de señoritas, pensiones, tiendas comerciales), los caracteres heteronormados se expresan en la esfera pública. b) En términos temporales: al interior de la diégesis se producen elipsis narrativas y duraciones de planos desiguales.
- B. Los cuerpos son sexualizados a partir del modo en que se inscriben en los espacios fílmicos. Las afectividades, al estar contenidas en el marco de espacios institucionales no entran en disonancia con las pautas y comportamientos morales fijados para las mujeres de la época.
- C. A pesar de que la censura institucional operó en el cine, estas ficciones pudieron ser visualizadas ya que contienen diferentes elementos neutralizadores o correctivos que aseguran su admisión en el campo cultural.

2. Ejes de pensamiento

Los ejes de pensamiento de esta investigación dan cuenta de un enfoque multidisciplinar que simultáneamente articula nociones de

la teoría fílmica feminista con otras conceptualizaciones provenientes de los estudios culturales, de género y *queer*, de la historia del cine y del análisis del discurso.

2.1. Itinerarios principales de la teoría fílmica feminista

Surgida al calor de la segunda ola del feminismo, la reflexión feminista sobre la imagen parte de un proyecto político de crítica socio-cultural más amplio enfocado hacia la desnaturalización de las relaciones de poder que construyen y perpetúan desigualdades, produciendo y ubicando cuerpos, sujetos, objetos y diferencias. Estas relaciones permean nuestra percepción del mundo, al tiempo que nos marcan en tanto sujetos históricos involucrados en los procesos de construcción cultural. En palabras de Giulia Colaizzi, la teoría fílmica feminista tiene como objetivo “incidir en la política cultural contemporánea y en nuestras vidas, contribuir a determinar una práctica que pueda apuntar a modos distintos y plurales para producir y leer las imágenes, nuestro imaginario y, finalmente, el mundo” (2007: 11).

El pulso de estas investigaciones adopta, desde sus comienzos, dos líneas fundamentales, el *ilusionismo*, o “teoría del papel/imagen” denominada por Annette Kuhn (1991: 21), que apela a la documentación directa de las mujeres; y el *formalismo*, abocado a la exploración del lenguaje cinematográfico y sus características formales, en otras palabras, al cómo significan las imágenes.

En 1972 acontecen dos hitos fundamentales: la celebración del primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York y la primera proyección de cine realizado por mujeres en el Festival

de Cine de Edimburgo, que tienen como corolario la emergencia de una serie de trabajos pioneros efectuados por las feministas norteamericanas.

La reflexión sobre el discurso filmico está atravesada por el enfoque sociológico e historiográfico junto con el activismo feminista. Como sostiene Giulia Colaizzi, “se trata de textos que se enmarcan en el proceso de politización de la sexualidad que caracteriza el movimiento de mujeres” (2007: 11). Trabajos como *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen (1973), *From Reverance to Rape*, de Molly Haskell (1974), *Women and Their Sexuality in the New Film*, de Joan Mellen (1974), reflexionan desde un lugar de profunda insatisfacción con las representaciones hegemónicas de las mujeres en el cine clásico y comercial: en tanto objetos de deseo, sujetos atrapados en categorías dicotómicas (activo/pasivo, madre/femme fatale, virgen/puta) y como cuerpos para ser exhibidos. Estos enfoques efectúan una crítica de los roles asignados a las mujeres en términos de positividad/negatividad, desde valoraciones sociológicas externas a las películas en un diálogo permanente feminismo. Como señala Teresa de Lauretis, las críticas hacia estas vertientes rápidamente aparecen:

Una de las “imposibilidades”, quizás la más seria para el feminismo, es que mientras que no pueden producirse ‘imágenes positivas’ de la mujer mediante la simple inversión de papeles o cualquier temática de la liberación, mientras que no se puede ofrecer una representación directa del deseo salvo en los términos de la polaridad edípica masculino-femenino, sólo pueden tratarse las cuestiones de la identificación, del lugar y el tiempo de las espectadoras dentro del filme (1992: 129).

2.2. *Del placer visual al proyecto político de un cine alternativo*

En 1975, la teórica británica Laura Mulvey publica su ensayo emblemático, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, donde aborda el problema de la mirada desde la incorporación de los aportes de las teorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas. Mulvey señala que el inconsciente de la sociedad patriarcal, capitalista y occidental ha moldeado la forma cinematográfica, controlando las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. La autora sostiene que existe una identificación entre el espectador y el protagonista masculino, dotado del poder activo de una mirada erótica, que ubica a la feminidad como espectáculo. En este sentido, indaga sobre los mecanismos de *voyeurismo*, *escopofilia fetichista* y *escopofilia narcisista*. La autora advierte sobre un sistema de tres miradas que confluyen en el aparato cinematográfico al que llama a deconstruir con fervor: la mirada de la cámara ante el evento profílmico, la mirada de lxs espectadorxs ante el producto final y la mirada de lxs personajxs en el interior de la trama ficcional. Con el objetivo de asegurar la transparencia de la narración y prevenir el distanciamiento crítico por parte del público, las convenciones del cine narrativo clásico someten las dos primeras a la tercera. Al respecto, es preciso aclarar, como sostiene Annette Kuhn:

Se considera que Hollywood es el caso límite, el paradigma de ese tipo de cine, aunque, claro está, las instituciones y las formas características del cine clásico no están en absoluto confinadas a la industria cinematográfica de Hollywood. De hecho, una de las características principales del cine clásico es su omnipresencia como modelo para los modos de producción y de representación de las industrias cinematográficas de todo el mundo. Este hecho tiene

importantes consecuencias en lo que se refiere a las expectativas con que los espectadores van al cine (1991: 35).

Los debates de este período se divulgan, mayormente, a través de las revistas *Camera Obscura* y *Screen*. Las discusiones giran en torno a dos cuestiones principales: la crítica hacia los modelos hegemónicos de representación promovidos por el cine de Hollywood; y el proyecto político de un cine feminista de vanguardia como respuesta. Claire Johnston plantea las bases de su propuesta en su ensayo *Notes on Women's Cinema* (1973), desde el concepto de “cine de mujeres”. En contra de la tradición de la cual surge, el cine de mujeres se presenta como un contra-cine que, hace un llamamiento a la deconstrucción de los mecanismos de representación, convirtiendo al cine en un instrumento político y práctica feminista. Como afirma Johnston en 1974:

Lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la “verdad” de nuestra opresión no puede ser “capturada” en el celuloide con la “inocencia” de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película (en De Lauretis, 1992: 14).

En contraposición a esa instancia de recepción pasiva que se produce ante el texto fílmico del cine narrativo clásico, el contra-cine feminista promueve un distanciamiento crítico por parte de lxs espectadores que subvierte la identificación estática con lxs personajes. Bajo estas premisas, el uso del antirrealismo se vuelve una estrategia discursiva eficaz. Algunos de los ejemplos que adscriben a esta línea son: *Riddles of the Sphinx* (Mulvey y Wollen, 1976) y *Thriller* (Sally Potter, 1979).

En su propuesta para la remoción de estrategias patriarcales del cine narrativo clásico, Mulvey afirma que es preciso inventar “un nuevo lenguaje del deseo” (2007: 83) a través de un cine “alternativo”, que conlleva a la destrucción del placer visual y, en consecuencia, al abandono de una posición contemplativa. En esta contienda, Ann Kaplan indica: “Hemos llegado, pues, a un punto en el que debemos poner en duda la necesidad de la estructura de dominio y sumisión. La mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición ‘masculina’” (1998: 62).

Teresa de Lauretis se opondrá a este planteo diez años más tarde y señalará que, “la tarea actual del cine de mujeres no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de *otro marco de referencia*, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino” (1993: 20) [las cursivas son mías].

2.3. La crítica de la representación

A principios de la década de los ochenta se efectúan transformaciones en los términos en los que se produce el debate feminista en torno al cine que, como señala Katy Deepwell (1998: 22), son producto del impacto del posestructuralismo, las teorías del sujeto, la deconstrucción y los abordajes críticos sobre las fronteras entre disciplinas. En este sentido, Giulia Colaizzi sostiene:

El pase de los setenta a los ochenta implica, desde un punto de vista teórico, un pase de la politización de la sexualidad –basada en el reconocimiento de la diferencia sexual como elemento determinante del imaginario social– a la crítica de la representación para

la cual la desnaturalización de la imagen va pareja a la deconstrucción de la feminidad y, más en general, a la deconstrucción del género como representación (2007: 15).

El ensayo de Laura Mulvey ha dejado huellas imborrables en los estudios fílmicos feministas. El análisis del dispositivo que conecta al espectador con la imagen en la pantalla es profundizado por Teresa de Lauretis (1992, 1993, 1996), cuyo aporte principal es la teoría del aparato cinematográfico como una tecnología de género “con poder para controlar el campo de la significación social y entonces producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género” (1996: 25). Asimismo, postula la noción de espectador/a como concepto generizado a partir de los modos de interpelación que activan procesos identificación.

Desde este enfoque, el género, en tanto representación y auto-representación, es producto de diversas tecnologías sociales y de discursos institucionalizados. Esta conceptualización del género resulta productiva, tanto para el análisis de las relaciones sociales, como de las construcciones semióticas y subjetivas. No solo articula las diferencias respecto de la Mujer, sino dentro de las mujeres en esa relación imaginaria: “las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación” (1996: 16). Permite centrar los procesos socioculturales que condicionan la posición de las mujeres en coyunturas históricas específicas y arrojar luz sobre las grietas en las que oponen resistencia: “porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (1996: 9).

Otras teóricas afines a la crítica de la representación, para la cual la desnaturalización de la imagen implica la deconstrucción de la feminidad y del género como representación que forman parte de mi marco teórico son Ann Kaplan (1998); Annette Kuhn (1991); y Mary Ann Doane (1982; 1987). Los trabajos de las dos primeras giran en torno a las preocupaciones de la crítica cinematográfica feminista. Por un lado, desde enfoques psicoanalíticos y lacanianos, analizan la representación de las mujeres en una serie de películas del cine clásico de Hollywood. Al mismo tiempo, desde la crítica, Kuhn se ocupa de las condiciones de recepción y de organización textual de las obras, de las intervenciones en el nivel de la interpretación y, principalmente, de cómo ejercitar una mirada feminista del y sobre el cine. Estos trabajos también se centran en el cine independiente hecho por mujeres que tiene como objetivo habilitar un espacio de enunciación propio.

Por su parte, Mary Ann Doane utiliza la noción de “mascarada de la feminidad” de Joan Riviere para hablar de un travestismo interior a la condición femenina: las mujeres –dentro y fuera del cine– serían estimuladas a identificarse con ciertos rasgos (como víctimas, objetos sexuales, incapaces) por las expectativas sociales hacia la posición femenina. En *The Desire to Desire* (1987) la autora lleva a cabo un análisis del *woman’s film* como género cinematográfico subdividido en tres categorías: maternal, médico y paranoico. Apunta, además, al modo en el que el deseo femenino se cristaliza allí como la capacidad de “desear el deseo”, que se resuelve en las formas del deseo maternal, del narcisismo y de la ansiedad. El estudio de Kaja Silverman (1988) es fundamental para el abordaje sobre la dimensión acústica del cine como determinante para la construcción del significante fílmico. En

este sentido, Silverman cuestiona, desde perspectivas psicoanalíticas, la primacía de la mirada en el aparato cinematográfico.

El pasaje de los ochenta a los noventa significará el giro epistémico en torno al concepto de género que dará lugar a la teoría *queer*. Desde los *Gay and Lesbian Studies*, que luego serán absorbidos por esta, se indagan las figuraciones fílmicas de gays y lesbianas en el cine norteamericano y europeo. Aquellos que trabajos que resultan de interés para mi investigación son: Richard Dyer (1990); Boze Hadleigh (2001); y el texto fundamental sobre la representación de las lesbianas en el cine norteamericano de Terry Castle (1993).

2.4. La teoría lesbiana

Durante la década de los sesenta, los debates feministas se nuclean en torno a las políticas sexuales desde la denuncia de la subordinación histórica de las mujeres, el análisis crítico del matrimonio, la familia y la heterosexualidad obligatoria en tanto matriz opresiva. En este marco se origina la politización del lesbianismo como práctica y teoría al interior del feminismo. Voces como las de Rita Mae Brown, Gayle Rubin, Sheila Jeffreys, Audre Lorde, Adrienne Rich, Monique Wittig, emergen para señalar la lesbofobia dentro del feminismo, denunciar al patriarcado como sistema basado en el intercambio de los cuerpos de las mujeres y defender la necesidad de crear vínculos afectivos entre mujeres como resistencia al sistema heteropatriarcal.⁵

⁵Progresivamente, durante la década de los ochenta, en la teoría lesbiana cobran fuerza las voces negras y tercermundistas. La Combahee River Collective (1977), Gloria Anzaldúa (1987), entre otras, son algunas exponentes.

Algunas concepciones provenientes de esta teoría me servirán para iluminar las diferentes coordenadas de los vínculos que propongo a lo largo de la investigación. Principalmente, me refiero a las tres ideas centrales de Adrienne Rich (2001): política de localización, que comprende al cuerpo como espacio político del sujeto femenino e inscribe al conocimiento como situado en la propia experiencia; *continuum lesbiano*, como un lazo metafórico e intensidad afectiva que une a las mujeres que cuestionan al sistema patriarcal; y heterosexualidad obligatoria, en tanto norma social y política. Asimismo, la reelaboración que efectúa Monique Wittig (2006) de la idea de contrato social rousseauiana que reemplaza por la de contrato heterosexual, en tanto institución. En esta línea, la crítica al concepto “mujer” como propia del imaginario masculino y su propuesta de la categoría lesbiana como tercera posición por fuera del binomio hombre-mujer que permitiría replantear las relaciones sociales. La autora postula a la lesbiana como desertora del contrato social heterosexual.

2.5. *Derivas queer*

En la década de los noventa se produce un giro discursivo en el pensamiento teórico en torno al concepto de género. En este contexto emerge la teoría *queer*,⁶ con exponentes como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick y posteriormente Judith/Jack Halberstam. Son fundamentales para mi trabajo las nociones de

⁶El concepto de “teoría *queer*” es encumbrado por De Lauretis en una conferencia dictada en la Universidad de California en 1990. El artículo titulado: “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities”, publicado al año siguiente, recoge la noción y, en una apuesta eminentemente política, plantea un horizonte discursivo alternativo.

De Lauretis (1996) y Butler (2014; 2018), que comprenden la idea de género en su articulación simultánea con el poder. Advierten sobre las dificultades de ubicar al sexo en un lugar prediscursivo y previo a la cultura, sobre el cual el género vendría a materializarse. De este modo, el género es entendido como ficción reguladora, en tanto cita que sostiene la gran narrativa de la heterosexualidad, y principalmente, como proceso de subjetivación material y semiótico.

Al sostener que “el género es un efecto discursivo” y que, a su vez, “el sexo es un efecto del género”, Butler vuelve inestables y susceptibles de resignificación ambas categorías. Como sugiere María Luisa Femenías (2003), Butler retoma a Foucault al señalar las dificultades de postular la existencia de un sexo ‘biológico’ y un género construido. Por el contrario, se trata de cuerpos construidos culturalmente donde, no existe la posibilidad de sexo “natural”, porque los acercamientos al sexo siempre están mediados por la cultura y el discurso. Para sintetizar estas ideas en palabras de Butler:

El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. Este planteamiento aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como *temporalidad social* constituida (2014: 273).

Al mismo tiempo, la atribución de género es obligatoria, codifica y despliega nuestros cuerpos afectándonos materialmente:

El “sexo” no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna

(...) No es una realidad simple o una condición estática del cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas (2018: 18).

En esta línea, la obra iluminadora de Kosofsky Sedgwick (1998) analiza al binomio heterosexual/homosexual como las dos grandes narrativas que estructuran al pensamiento occidental.

Para Teresa de Lauretis, el género no consiste en una propiedad de los cuerpos sino en “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (1996: 8). Para la autora la construcción del género es “tanto el producto como el proceso de su representación” y define al cine como una tecnología de género “con poder para controlar el campo de la significación social y entonces producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género” (1996: 25).

Por su parte, el trabajo de Halberstam (2008) es de carácter fundamental para mi investigación al abordar las masculinidades femeninas y contemplar las representaciones cinematográficas.

2.6. *Tiempo de afectos*

La reflexión en torno a los afectos y las emociones, que desde mediados de la década de los noventa cobra relevancia en el estudio de los tejidos de la vida social y origina aproximaciones divergentes al estudio cultural de lo político, intenta recobrar las emociones como zonas en donde se forjan las identidades sociales, especialmente las de género. En esta línea, el enfoque permite argumentar los procesos

de subjetivación que hacen a un lado una serie de dualismos como interior/exterior, público/privado, razón/pasión para dar cuenta de la construcción compleja del lazo social (Macón, 2013).

Específicamente, algunas nociones del pensamiento de Sara Ahmed se vuelven pilares de mi trabajo para analizar las trayectorias afectivas de los personajes que componen los filmes. En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed (2015) propone el concepto de “comunidades afectivas” para referirse a un tipo de comunidades que se establecen por tener en común ciertas formas de sentimientos y emociones: las emociones circulan en el interior de las comunidades y ayudan a darles coherencia. En su trabajo *La promesa de la felicidad*, la autora analiza el modo en el que la felicidad aparece asociada a determinadas elecciones de vida y no a otras, y concibe la historia de la felicidad de manera relacional: “acaso sea la promesa de que la felicidad es aquello que se recibe por establecer las relaciones correctas la que nos orienta a relacionarnos con determinadas cosas” (2019a: 22). En esta dirección, en *Fenomenología Queer* (2019b) aborda la orientación sexual como una cuestión fenomenológica y teoriza sobre la espacialidad de la sexualidad, del género y de la raza. Una fenomenología *queer* demuestra que las relaciones sociales están organizadas de manera espacial y que los cuerpos toman forma al dirigirse a determinados objetos que son accesibles dentro del horizonte corporal.

Para comprender las obras en su dimensión sociocultural e histórica, examinaré las series política, social, cultural, y cinematográfica en Argentina. Con el fin de contextualizar históricamente los imaginarios sociales de la época, remitiré a Alejandro Cattaruzza (2001); Beatriz Sarlo (2003); José Luis Romero (2009). Se tendrán en cuenta los trabajos que comprenden la historia sociocultural de las mujeres:

Dora Barrancos (2000, 2007, 2008, 2010); Verónica Giordano (2012); Adriana Valobra (2010); Marcela Nari (2004); Natalia Martínez Prado (2015); Mirta Lobato (2000); Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini (2000) y aquellos que alcanzan los discursos extendidos sobre la sexualidad y moralidad de principios/mediados de siglo: Daniel Balderston (2000); Dora Barrancos (2014); Fernando Devoto y Marta Madero (1999); Jorge Salessi (1995); Diego Armus (2007); Carlos Figari y Florencia Gemetro (2009). Las historias del cine argentino permitirán situar mi objeto de estudio en la coyuntura fílmica de cada etapa (Domingo Di Núbila, 1998; Claudio España, 2000; Ana Laura Lushnich y Pablo Piedras, 2009; Paulo Antonio Paranaguá, 2003).

Por último, para contextualizar los imaginarios socioculturales de las mujeres en Alemania e Italia tendré en cuenta los trabajos de: Cornelia Osborne (2011); David Henry, Jochen Fleischhacker, Charlotte Hohn (1988); Perry Willson (2011); Victoria De Grazia (1992); Nerina Milletti y Luisa Passerini (2007).

3. Aproximaciones

Los estudios con perspectiva de género en la historiografía del cine argentino sobre el período clásico-industrial son acotados. Específicamente, no se presentan antecedentes que contemplen una dimensión afectiva en las figuraciones grupales de mujeres en el período clásico industrial, ni en las películas de Manuel Romero. Sin embargo, existen una serie de trabajos que resultan valiosos a los fines de esta investigación. El artículo de Ricardo Manetti (2000) explora el melodrama como fuente de relatos para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos; y el trabajo de María Valdez (2000) revisa la comedia y dedica un apartado a la producción de Manuel Romero, y a los personajes

de la actriz Niní Marshall. El trabajo de Alejandro Kelly Hopfenblatt (2019) estudia los cambios y continuidades de la comedia burguesa en la década de los cuarenta y la formación de identidades femeninas en el cine de ingenuas. Aborda, además, la producción de Manuel Romero de los años cuarenta y menciona una de las películas de mi corpus. El libro de Clara Kriger (2009) dedicado al cine y peronismo, en algunas secciones aborda de manera general la representación de las mujeres durante el peronismo; y en un artículo reciente se ocupa de la representación de las trabajadoras en los docudramas del primer peronismo (2017). El ensayo de María Aimaretti (2017) comprende las diversas representaciones de las cancionistas.

Los estudios sobre sexualidades y afectividades disidentes de mujeres en el cine argentino son limitados. Como antecedentes se sitúan: el trabajo de Natalia Taccetta y Fernando Martín Peña (2008) en el volumen compilado por Adrián Melo (2008); y el apartado dedicado a “travestismo y lesbianismo” en el libro de José Luis Visconti (2009). El primero establece una cartografía integrada por películas que van desde mediados de la década de los cincuenta hasta los primeros años del nuevo milenio. Sin embargo, y al igual que el segundo, el trabajo se circunscribe bajo la categoría “lésbica/lesbiana”.

Por último, como antecedentes lejanos que abordan algunas dimensiones de mi tema de investigación en el cine contemporáneo, quisiera destacar una serie de trabajos insoslayables que adoptan perspectivas feministas. El libro de Julia Kratje (2019), que aborda los vínculos entre el goce, el ocio, el trabajo y lo doméstico; y su compilación reciente que analiza desde miradas feministas una serie de películas del cine argentino contemporáneo (2020). Lucas Martinelli

(2016) reúne una serie de trabajos sobre los cruces entre producciones audiovisuales y enfoques *queer*.

Desde los estudios culturales existen una serie de trabajos que incorporan perspectivas de género y que son de carácter fundamental para esta investigación, por ejemplo, aquellos que abordan la representación de las trabajadoras y mencionan en sus análisis a la película *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938). El artículo de Valeria Manzano (2001), desde una perspectiva historiográfica, se centra en la representación de las trabajadoras en el cine argentino de finales de la década de los treinta y comienzos del cuarenta, e incluye en su análisis dos filmes de Romero. Karina Elizabeth Vázquez (2017, 2018) aborda la vestimenta de las trabajadoras en el cine de Manuel Romero; y la corporalidad de Eva Perón y su relación con los imaginarios preperonistas en torno a las mujeres. El artículo de María Eugenia Cadús (2015) analiza la representación de la bailarina como trabajadora en una película de Romero. Por otro lado, la tesis doctoral de Paula Inés Laguarda (2011) aborda los personajes de Niní Marshall y las relaciones entre comicidad, género y performatividad. El artículo de Horacio Campodónico y Fernanda Gil Lozano (2000), desde una perspectiva historiográfica, aborda la representación de las mujeres en el ideario tanguero de las letras de canciones y el cine de los años veinte, y señala el pasaje de las milonguitas a las cancionistas.

Por otra parte, los libros de Cecilia Gil Mariño (2015, 2019) abocados a la nacionalización y popularización del cine argentino en la década de los treinta, junto con la figura del tango como un vector de la argentinidad y la modernidad de cara al mercado cinematográfico transnacional son interesantes para comprender el pasaje a la sonori-

zación y, por ende, a la industrialización. En esta línea se sitúa el trabajo de Matthew Karush (2012), dentro de la historia cultural, abocado a la cultura popular argentina en las décadas de los treinta y cuarenta, sobre la convergencia de medios entre la radio y el cine, y las configuraciones de imaginarios de lo nacional.

Dentro de los trabajos que abordan las películas internacionales que forman parte de mi corpus he tenido en cuenta el libro de Meris Nicoletto (2014) sobre las representaciones de mujeres en el régimen totalitario italiano; el de Jacqueline Reich (1998), que analiza la película de Mario Camerini desde los cruces entre fascismo, ideología y género; el de Raffaele De Berti (2004), sobre los imaginarios de Hollywood en el cine italiano de la década de los treinta.

En relación con los antecedentes consignados, este libro busca explorar líneas de análisis innovadoras. En principio, al problematizar la categoría lesbiana, y no solo circunscribirla al deseo erótico o sexual entre mujeres, se amplía el espectro de posibilidades desde donde se desestabiliza una estructura canónica del deseo y la reinención de los afectos. Así, con diferentes gradaciones, se presentan ficciones que proponen otros repartos afectivos por fuera de la heteronorma. Estas expresan diferentes tonalidades que, a partir de miradas (in)sutiles, roces, goces y susurros –desde lo fantasmagórico– habilitan intermitencias erótico/afectivas. Acallar estas obras implica imponer el silencio allí donde se intentó romperlo. Por eso, resulta imprescindible rastrearlas y hacerlas hablar en su especificidad, situándolas en la diferencia, proponiendo una lectura desde películas que han sido abordadas en otras direcciones y realizando una intervención feminista en la historia del cine argentino.

4. Acercamientos

El acercamiento metodológico de trabajo es de orden cualitativo. Privilegié la potencia de las obras para pensarlas como objetos que pueden ser leídos en el horizonte de su época. Este recorrido parte desde las obras hacia los contextos socioculturales e históricos y no en el sentido contrario. De esta manera, el análisis fílmico ordenó la reflexión hacia dimensiones históricas, sociales y culturales más amplias. El criterio de selección del corpus se basa en el impacto que tuvieron las obras a nivel mundial y a nivel local.⁷ Al mismo tiempo, contempla las formas en las que estos modelos persisten y son continuados en las cinematografías nacionales. Opté por un trabajo que articula, cohesionadamente, las herramientas teóricas con el análisis fílmico y no separa la teoría del análisis. Por el contrario, las obras y las teorías se retroalimentan y articulan de modo continuo. Atendiendo a esta premisa, las nociones centrales que componen el marco teórico de la tesis son introducidas y problematizadas a partir del abordaje crítico de los distintos textos fílmicos estudiados según un enfoque teórico-metodológico del cual se da cuenta en su especificidad a lo largo de todo el trabajo.

Para desarrollar estas hipótesis recurrí al relevamiento, sistematización y análisis de la bibliografía y de las fuentes pertinentes. En referencia a las fuentes, estudié tanto las películas del corpus, que considero como fuentes primarias, como otras fuentes secundarias

⁷Como he señalado en la Presentación, la elección del corpus se apoya en un enfoque comparatista que comprende al cine como un fenómeno transnacional. En este sentido, analizaré el caso argentino y me detendré en los casos de Alemania, Estados Unidos e Italia puesto que son paradigmáticos y fundamentales para la relación de triangulación (Paranaguá, 2003) con Argentina.

conformadas por la prensa periódica y publicaciones especializadas que complementan el análisis textual de las películas, y fuentes de críticas y reseñas para reconstruir, así sea parcialmente, la instancia de recepción de las películas y plantear discusiones que tengan en cuenta la dimensión histórica de la recepción.

Con respecto a la metodología para el análisis de los filmes, mi punto de partida fue la propuesta de Annette Kuhn (1991) que practica una mirada feminista basada en la combinación del análisis textual (películas) y el contextual (los marcos institucionales, sociales e históricos que rodean a las obras). Esta perspectiva la combiné, además, con otras herramientas metodológicas provenientes de los enfoques de Jacques Aumont (1993), David Bordwell (1996, 1997), André Gaudreault y François Jost (1995) y Santos Zunzunegui (1989), que me han brindado diversos marcos para el estudio de las estructuras narrativas, de la puesta en escena y de las formas de montaje del cine en el período clásico-industrial.

Para analizar las estructuras narrativas de los textos fílmicos, Kuhn (1991: 43-56) postula dos procedimientos específicos. El primero se basa en la segmentación de la trama y en un análisis de las alteraciones del argumento (las rupturas narrativas, las temporalidades y los puntos de vista). El segundo prioriza un análisis de las “funciones” de la narración de manera aislada, es decir, el desarrollo de lxs actants dentro de la intriga. El texto clásico se caracteriza por el predominio de la función narrativa y la acción se encuentra motivada en torno a personajes centrales que promueven la identificación con lxs espectadorxs. Las lecturas feministas han privilegiado la identificación de funciones persistentes en el cine clásico y su relación con “la mujer” como imagen que estructura la trama.

5. Estructura del libro

En esta introducción he brindado las coordenadas teóricas y metodológicas que guían mi trabajo. He establecido un recorrido por las diferentes teorías que utilizo desde un enfoque multidisciplinar. He especificado los criterios de selección que rigen mi corpus fílmico. He formulado una serie de preguntas que se convierten en mi punto de partida desde donde abordar a las obras y he postulado una serie de hipótesis sobre las que volveré a lo largo de los capítulos, junto con otras que se fueron derivando a partir del análisis de las obras de manera individual. Luego de la introducción, el libro propone tres capítulos y conclusiones.

En el capítulo uno formulo la triangulación entre Hollywood, los cines europeos y América Latina y vinculo el modo en el que las culturas públicas transnacionales se hacen eco de la preocupación ante la emergencia de una nueva figura, la “chica moderna”. De este modo, me propongo trabajar, a lo largo de las películas, las modulaciones específicas que adquiere ese modelo en los diferentes contextos de cines nacionales. Propongo un acercamiento historiográfico a partir de tres películas: *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931), *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939), *These Three* (William Wyler, 1936), que, desde Alemania e Italia y desde Hollywood, plantean la sociabilidad de mujeres a partir de una serie de espacios de agrupamiento. Las espacialidades que se inscriben en estos relatos van desde los internados de señoritas hasta las grandes tiendas comerciales. Se trata de espacios de la modernidad que están regidos por ciertas lógicas del orden y del encierro y que, al mismo tiempo, suponen cierta porosidad. Mi hipótesis consiste en que los límites de estos espacios se presentan como una condición de posibilidad para las transgresiones

ya que, justamente, al estar estas contenidas pueden ser controladas y reguladas por el poder. Asimismo, estas películas formulan “comunidades imaginadas”, en las que los lazos entre género, raza y nación se encuentran profundamente imbricados.

En el capítulo dos analizo la película *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), estableciendo relaciones específicas con los imaginarios de las mujeres del período. Efectúo, además, el análisis de un cortometraje recientemente recuperado, *La salida de la fábrica de cigarrillos “La sin bombo”*, del período silente en el que aparecen representadas unas trabajadoras de una fábrica de cigarrillos al salir de sus puestos de trabajo. Establezco puntos de contacto con las salidas de las trabajadoras representadas en la película de Romero y retomo vectores de análisis trabajados en el capítulo anterior sobre la representación en las tiendas de *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939). Examino las estructuras narrativas y la configuración del personaje de Luisa a partir de la figura de la “feminista aguafiestas”, postulada por Sara Ahmed (2019) y los desvíos impresos en la trama, que alejan a las mujeres de los mandatos de género dominantes. Analizo la configuración de paisajes lésbicos y los momentos de suspensión de las normas del proyecto disciplinador.

En el capítulo tres focalizo sobre la película *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, 1939), teniendo en consideración la situación del acceso de las mujeres a la educación superior en Argentina y los discursos propagados por el feminismo en las primeras décadas del siglo XX. De esta manera, observo que la configuración de los personajes se nutre de un universo discursivo que combina los discursos de las mujeres universitarias y las propuestas más radicales de las anarquistas. Finalmente planteo la necesidad de construir un archivo hospitalario,

como formulan Mónica Szurmuk y Alejandro Virué (2020), para cobijar los desvíos de la heteronorma trazados a lo largo de estas películas.

En las conclusiones reviso los resultados obtenidos a lo largo de la investigación y formulo mi línea de investigación futura, al continuar el itinerario que empecé pensando las comunidades afectivas de mujeres desde las cinematografías de otros países como España, y su vinculación con países de América Latina que también tuvieron producción industrial, como México, desde una mirada Sur-Sur.

| CAPÍTULO 1 |

Escenas internacionales

1. Presentación

En la década de los treinta se generan una serie de procesos en el cine que marcan un momento prácticamente refundacional para su historia en Occidente. El pasaje de la etapa silente a la sonora implicó la formulación de nuevos modelos narrativos que fueron adoptados como matrices de producción desde diferentes contextos por los cines nacionales. En el caso de América Latina, el pasaje a la sonorización impulsó una fase definitiva de la industrialización. Así, las relaciones entre los centros y las periferias se ven redefinidas, en términos de que las periferias crecen, aunque continúan siendo controladas por sus centros, principalmente por Estados Unidos. Existe, entonces “un diálogo, explícito o implícito, respetuoso o conflictivo, con los modelos dominantes” (Paranaguá, 2003: 29). De esta manera, la industria cinematográfica adquiere ciertos códigos de producción que son similares en las diferentes latitudes y ciertas narrativas modélicas que se comparten pero que, al mismo tiempo, se nacionalizan en cada país de manera diversa. Paulo Antonio Paranaguá señala una relación triangular entre los distintos puntos de producción: “La circulación transatlántica entre Norte y Sur no corresponde a esquemas binarios, ni a una dirección única. Tal vez sea posible generalizar la existencia de una relación triángulo entre América Latina, Europa y Estados Unidos, más allá del cine” (2003: 93).

En el marco de las culturas públicas transnacionales, se pueden observar ciertas preocupaciones que tienen que ver con la modernidad y con la modernización de las mujeres, especialmente con la emergencia de una nueva figura: “la chica moderna”. “De pelo corto, delgada, autónoma, usualmente hedonista y en algunos casos sexualizada, las representaciones de la *flapper*, *garçonne*, o ‘chica moderna’, gravitaban en los semanarios ilustrados y el cine, a la vez recogiendo y modelando experiencias de miles de jóvenes mujeres alrededor del mundo” (*The Modern Girl Around the World Research Group*, 2008). En los diferentes contextos socioculturales, y en base a las tradiciones históricas y políticas de cada país, estas figuraciones adquieren contornos diversos. En este sentido, me interesa observar cómo se constroen esos modelos desde el cine sonoro para pensarlos en relación con Argentina y establecer puntos de contacto que desarrollaré en los próximos capítulos. Este trabajo no apunta a pensar las relaciones entre Hollywood-Europa con Argentina como meras influencias, sino a observar el modo en el que estos modelos presentan modulaciones específicas en los diferentes contextos de producción, pero siempre en el marco de cines industriales.

Al concebir una reescritura de la historia internacional del cine clásico, Miriam Hansen postula que es cuestión de rastrear, no solo los mecanismos de estandarización y hegemonía, sino también la diversidad de formas en las que este cine fue traducido y reconfigurado en contextos de recepción tanto locales como translocales (2010: 253, mi traducción).

En otras palabras, tenemos que comprender las condiciones materiales y sensoriales bajo las cuales la cultura de masas estadounidense, incluido Hollywood, fue recibida y podría haber funcio-

nado como una matriz poderosa para los impulsos liberadores de la modernidad: sus momentos de abundancia, juego y posibilidad radical, sus vislumbres de colectividad e igualdad de género (...) (Hansen, 2010: 253, mi traducción).⁸

En este sentido, propongo un acercamiento historiográfico a partir de tres películas que, desde los países europeos de Alemania e Italia, y desde Hollywood, plantean la sociabilidad de mujeres desde los espacios de agrupamiento: *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931), *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939), *These Three* (William Wyler, 1936).⁹ Las espacialidades que se inscriben en estos relatos van desde los internados de señoritas hasta las grandes tiendas comerciales. Se trata de espacios de la modernidad que, en menor o en mayor medida, están regidos por lógicas del orden y del encierro y que, al mismo tiempo, suponen cierta porosidad. Su peculiaridad radica en que en ellos se da lugar a ciertas transgresiones que se vuelven el asunto central y motor de la acción. Mi hipótesis consiste en que los límites de estos espacios se presentan como una condición de posibilidad para las transgresiones ya que, justamente, al estar

⁸"In other words, we have to understand the material, sensory conditions under which American mass culture, including Hollywood, was received and could have functioned as a powerful matrix for modernity's liberatory impulses—its moments of abundance, play, and radical possibility, its glimpses of collectivity and gender equality (...)" (Hansen: 2010, 253).

⁹He especificado el criterio de selección del corpus tanto en la fundamentación de la investigación como en la metodología. Quisiera añadir que me he basado en los ejemplos que considero más representativos, donde las mujeres emergen como grupo social en una interacción específica con el entorno. He descartado otras películas que tienen como localizaciones las grandes tiendas o los internados de señoritas, pero se centran en una figura específica como protagonista, o los espacios sirven simplemente como un telón de fondo en el relato.

estas contenidas pueden ser controladas y reguladas por el poder. Asimismo, estas películas formulan “comunidades imaginadas”, en las que los lazos entre género, raza y nación se encuentran profundamente imbricados. Benedict Anderson plantea la siguiente noción de nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana (1993: 23).

Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (...) Es limitada, porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones (...) Es soberana, porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. Y, por último, se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal (1993: 25).

En los próximos apartados analizaré las películas a partir de algunos ejes que las vinculan entre sí: el ingreso de la modernidad en escena, los agrupamientos de mujeres jóvenes, los espacios de lo privado y de lo público, el acceso de las mujeres al mercado laboral y a la educación, las opacidades del deseo y las fugas de las narrativas heterosexuales, la regulación del Estado en escena. Lógicamente no todos los ejes se presentan a la vez, ni con el mismo vigor en todas las películas. En el caso específico de la película alemana *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan,

1931), trabajaré, además, su recepción en Argentina a partir del trabajo de archivo con el análisis de fuentes historiográficas.

2. El suceso internacional de *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931)

La película alemana *Mädchen in Uniform*, de Leontine Sagan, es considerada por la crítica cinematográfica como la primera figuración lésbica de la cinematografía mundial (Russo, 1981; Fleming, 1983; Dyer, 1990; Castle, 1993; Gramann, Schlüpmann y Rich, 2000; Hadleigh, 2001). El beso entre la alumna Manuela y la Srta. Von Bernburg ha quedado grabado en la retina de más de una generación y ha sido revisitado en ensayos y hasta en películas, como el ya clásico documental *The Celluloid Closet* (1995, Robert Epstein). Con un elenco y equipo de trabajo compuestos netamente por mujeres, la película es una adaptación de la novela *Das Mädchen Manuela*, de Christa Winsloe, de 1931, ambas obras surgidas durante la República de Weimar.¹⁰ La acción tiene lugar a comienzos del treinta en un internado de señoritas en la ciudad de Potsdam, en aquel momento perteneciente a Prusia, y narra, entre otras cosas, la admiración de las alumnas por una de sus profesoras, la Srta. Von Bernburg. Específicamente, la trama se centra en el vínculo amoroso entre una de las jóvenes, Manuela, y la docente.

¹⁰La República de Weimar fue el período de la historia de Alemania comprendido entre 1918 y 1933, tras la derrota del país en la Primera Guerra Mundial. Con un régimen político basado en una democracia parlamentaria, este período se caracterizó por la gran inestabilidad política y social, en el que se produjeron golpes de Estado militares y derechistas, intentos revolucionarios por parte de la izquierda y fuertes crisis económicas. Toda esta combinación provocó el ascenso de Adolf Hitler y el Partido Nacionalsocialista en 1933, que dio lugar al Tercer Reich, entre 1933 y 1945.

El tópico acerca de alumnas que se enamoran de sus profesoras no era del todo nuevo, al menos no en la literatura. En 1900 Colette publica *Claudine à l'école*, y en 1904 Gertrude Stein escribe *Fernhurst*. En 1931, la ya mencionada Christa Winsloe, saca su *Das Mädchen Manuela* y en 1933, la británica Ivy Compton-Burnett publica *More Women than Men*. Por otra parte, en la década de los veinte se produce la emergencia de algunas ficciones que tematizan el deseo entre mujeres. En 1922 Victor Margueritte publica *La Garçonne* y en 1928 irrumpen en el panorama literario inglés la exitosa *Orlando*, de Virginia Woolf; *The Well of Loneliness*, escrita por Marguerite Radclyffe Hall; y *The Hotel*, de Elizabeth Bowen.¹¹

Luisa Passerini (2018: 16) llama la atención sobre la película de Leontine Sagan, no solo por ser la primera en su temática, sino también por su recepción en Italia. La película fue presentada en el Festi-

¹¹A diferencia del éxito rápidamente alcanzado con *Orlando*, *The Well of Loneliness* no tuvo en un principio la misma suerte. Fue sometida a juicio y censurada, aunque en el medio del litigio fue traducida en varias lenguas. Para un estudio mayor de la circulación de la obra véase: Gilmore (1994), donde además se retoma la recepción de *Nightwood* (1936), novela de temática lésbica, de la escritora estadounidense Djuna Barnes. También es preciso señalar que varias de las ficciones mencionadas han sido adaptadas al cine. La película norteamericana *Children of Loneliness* (Richard C. Kahn, 1934), también titulada *The Third Sex*, se inspira en la obra Radclyffe Hall. Aparentemente censurada, su circulación es breve y en la actualidad se encuentra perdida. La producción cinematográfica de su realizador, Richard C. Kahn, está catalogada como "clase B". La película francesa, *The Pit of Loneliness* (1951), dirigida por Jacqueline Audry, retoma la marca del texto de Radclyffe Hall, pero se basa en la novela *Olivia* (1949), de Dorothy Bussy. Por su parte, la exitosa novela de Margueritte *La garçonne* recibió varias adaptaciones cinematográficas: en 1923, la versión de Armand Du Plessy es censurada tras el estreno; en 1936 aparece una versión de Jean de Limur; y en 1957 la lleva a la pantalla Jacqueline Audry, la misma que realizó *The Pit of Loneliness*. Por su parte, la obra de Colette, *Claudine à l'école*, es llevada al cine en 1917 por un realizador anónimo y en 1937 por Serge de Poligny. Y *Orlando* es llevada al cine en una maravillosa adaptación de Sally Potter en 1992.

val de cine de Berlín en noviembre de 1931 y premiada por el público en la primera edición del Festival Internacional de Cine de Venecia. Proyectada internacionalmente en el Reino Unido, Francia, Rumania, Estados Unidos, Japón, y en América Latina, en México y Argentina, durante el nacionalsocialismo fue inicialmente censurada. Se cortaron algunas escenas, luego fue prohibida y se permitió únicamente su proyección en el extranjero hasta 1949, cuando fue liberada. Dos décadas más tarde, en continentes diferentes se estrenan dos nuevas versiones: *Muchachas de uniforme/Mädchen ohne Liebe* (Alfredo B. Crevenna, México 1951) y *Onna no sono* (Keisuke Kinoshita, Japón 1954).

Al analizar las representaciones de las mujeres en el cine italiano del régimen, Meris Nicotello (2014: 214) retoma fragmentos de una entrevista realizada al cineasta Goffredo Alessandrini, quien alude a la película de Sagan como un “suceso internacional” a partir del éxito alcanzado en Venecia. El director de *Seconda B* (1934), cuenta que su película se inspira en *Mädchen in Uniform*, pero que, a diferencia de esta, que es un melodrama, la suya vira en dirección hacia la comedia y trata los temas “*alla italiana*”.^{12 13} En sus palabras, llama la atención sobre la obra de Sagan, al tratarse de una película dirigida por una mujer y a partir de la cual, las películas de colegiales se convirtieron en un tema “de moda”. Porque, “cuando una película va bien, todas

¹²Es decir, nacionaliza la película. Lo mismo que Paranaguá (2003) señala con respecto a los cines de México y Argentina en relación con los géneros del melodrama (vía bolero en México y tango en la Argentina) y de la comedia (vía ranchera en México y sainete en la Argentina).

¹³Actualmente me encuentro realizando un análisis comparativo de la película *Seconda B* que plantea los vínculos con el cine argentino de la época en una serie de películas que transcurren en internados de señoritas.

las demás la siguen detrás”. *Seconda B* es, entonces, la primera de una serie de películas surgidas en este período en Italia que transcurren en internados de señoritas y en las que el foco de atención está puesto sobre las adolescentes. El contexto de aparición y de producción de estas obras acaece durante el régimen fascista. La diferencia primordial entre la producción alemana y la italiana radica, justamente, en que el deseo entre la alumna y la profesora fue suprimido por un romance heterosexual.

Nicoletta Poidimani (2018), en su trabajo titulado “*Che razza di donne? Fantasma lesbico e disciplina della sessualità femminile nell’impero fascista*”, analiza los fines con los que fue utilizada la producción de Sagan en un momento específico de la historia. A partir de una referencia a la película encontrada en un número de la revista italiana *La Difesa della Razza*, publicado en diciembre de 1938, para sorpresa de la autora: “la primera película abiertamente lésbica es utilizada como pretexto para afirmar la primacía de la familia y de la maternidad en la esfera afectiva” (2018: 232, mi traducción).¹⁴ El comentario sobre el filme niega el amor entre mujeres como deseo autónomo, en cambio, utiliza la orfandad de Manuela como justificativo para hablar de una “falta de afecto” que la llevaría a buscarlo en los brazos de la señorita Von Bernburg.

El mensaje, por lo tanto, no está solamente destinado a disciplinar a las lesbianas potenciales, sino también a las mujeres heterosexuales que, si hubieran descuidado sus propios deberes maternos, no transmitiendo los principios de la feminidad “normal” y los límites impuestos por la apariencia a un determinado sexo,

¹⁴“Il primo film apertamente lesbico viene così utilizzato come pretesto per affermare il primato della famiglia e della maternità nella sfera affettiva” (2018: 232).

habrían podido causar el lesbianismo de sus hijas (...) (2018: 232, mi traducción).¹⁵

2.2. Desembarco en Argentina y profilmaxis

La curiosidad y el placer por los archivos me llevaron a preguntarme si esta película, que había provocado el revuelo internacional, habría desembarcado en Argentina. Gracias a un dato encontrado en la revista *El Heraldo del Cinematografista*¹⁶ de agosto de 1932, supe que *Mädchen in Uniform* fue proyectada durante ese mes en las salas porteñas. Como toda película aparecida en esta publicación, la acompañan una sinopsis y una crítica. A continuación, reproduzco los fragmentos que captaron mi interés.

Presenta un internado de niñas en una ciudad alemana. La más estricta disciplina reina en el mismo. Se quiere inculcar a las *niñas* a la rigidez prusiana, ahogando sus sentimientos de ternura y sus anhelos de amor. Así, cuando la *adolescencia exalta el ánimo* de una de las educandas, la directora del colegio, un símbolo adusto del espíritu del establecimiento solo encuentra el castigo como medio de reprimir esos *impulsos naturales*. Entre una de las instructoras y la

¹⁵“Il messaggio, quindi, non è rivolto solo a disciplinare le potenziali lesbiche, ma anche le donne eterosessuali che, se avessero trascurato i propri doveri materni, non trasmettendo i principi della “normale” femminilità e i limiti imposti dall’appartenenza a un determinato sesso, avrebbero potuto causare il lesbianismo delle figlie (...)” (2018: 232).

¹⁶La revista hace su aparición por primera vez el 15 de julio de 1931, bajo la dirección del crítico Chas de Cruz y se publica semanalmente hasta 1988. Regida por la frase: “Un servicio de crítica, información y análisis, libre de la influencia del aviso cinematográfico”, resulta de carácter fundamental para el ámbito de la exhibición. Las películas son presentadas por su título con un recuadro en el que figuran calificaciones numéricas (se otorgan de 1 a 5 puntos al argumento, al valor comercial y al artístico) y genéricas (se las distingue como comedia, melodrama, policial, farsa cómica, dramática, etcétera).

alumna ha nacido *el amor*. Nada *pecaminoso* hay en este sentimiento. Es, simplemente, *la sed de afecto natural* en todo ser humano, que se desborda por sobre los diques del convencionalismo y de la disciplina. Y una tentativa de suicidio de la *criatura* abre los ojos de la directora del colegio a la verdad. (...)

En sí, la película no tiene nada de “picaresco”; todo depende de *cómo* se le vea; los *mal intencionados* pueden encontrar que el amor de la alumna y la maestra es la exaltación de un *vicio repugnante*. Pero los que tengan cierta *cultura* apreciarán el *nobilísimo* fondo del asunto, que, pese a estas razones, puede parecer *audaz* y hasta *pornográfico* a los en exceso *puritanos*, por lo cual conviene anunciarla de modo que el público no se sorprenda. Para facilitar la tarea del exhibidor, damos dos textos distintos para el programa.¹⁷

El Heraldo del Cinematografista, miércoles 17 de agosto de 1932 [las cursivas son mías].

En la *sed de afecto natural* a la que alude el editorial del *Heraldo* resuenan las observaciones de Nicoletta Poidimani sobre la referencia en *La Difessa della Razza*. Para los editores, el *nobilísimo* fondo del vínculo entre Manuela y la señorita Von Bernburg reside en el amor maternal del que la pobre *niña* carece. Constantemente se infantiliza a Manuela con el objeto de no dejar dudas de que, solo se trata de una niña. De este modo, su deseo es subsumido en los *impulsos naturales* que tienen lugar en la adolescencia. Bajo este pretexto se señalan dos

¹⁷Lamentablemente, hasta el momento no he podido acceder a los dos programas distribuidos para la exhibición. Sería interesante observar de qué maneras es nombrado “lo pornográfico” aludido por la edición, de qué maneras se advierte y previene a lxs espectadorxs sobre cómo visionar este filme.

pautas de lectura posibles, una de los mal intencionados, que encuentran en el vínculo la exaltación de un *vicio repugnante* –al que ni siquiera son capaces de nombrar–; otra de la gente con *cultura*, que puede dimensionar el fondo distinguido de la cuestión. Sin embargo, para la tranquilidad de la audiencia, no dejan de remarcar que este vínculo se produce en los marcos rígidos de la disciplina. Ahora bien, ¿a quiénes se refieren específicamente con la clasificación de “gente con cultura”? Para los discursos higienistas y eugenésicos de la Argentina de comienzos del siglo XX, la homosexualidad era vista como un mal originado en el exterior, en este sentido fue asociada a la inmigración. Como señala Jorge Salessi, “la construcción de la homosexualidad fue utilizada en Argentina para definir y regular nuevas nociones de nacionalidad y clase social, además de sexualidad y género, de las mujeres y hombres de la ‘nueva raza’ que debía resultar de la inmigración” (1995: 179). Si bien la homosexualidad femenina no era penalizada, fue considerada por estos discursos como una enfermedad que afectaba al cuerpo sano de la Nación (Figari y Gemetro, 2009).

Más allá del revuelo causado en el exterior, el éxito obtenido por la dupla de las actrices que encarnan a la señorita Von Bernburg y a Manuela, Dorothea Wieck y Hertha Thiele, empujó al director Frank Wisbar a convocarlas nuevamente para llevar a la pantalla otra ficción lésbica, *Anna und Elisabeth*, estrenada el 13 de abril de 1933. Sobre la proyección de esta película en Argentina no he obtenido datos precisos; sin embargo, un número de la revista *Cinegrafi*¹⁸ publicado en marzo contiene una nota sobre una de las actrices, titulada: “La mo-

¹⁸Publicación abocada a la crítica cinematográfica especializada aparecida entre 1932 y 1937, dirigida por Carlos Alberto Passano.

ral de Hertha Thiele”. A continuación, reproduzco los fragmentos que captaron mi atención.

Y hace muchos años, así, que tras discutibles fines especulativos o en la convicción de hacer utilísima obra, se debaten en las salas ganadas por el film germano *problemas que afectan profundamente a la sociedad del país*.

No siempre se aclimatan esas preocupaciones a los países que reciben el celuloide profiláctico. Entonces, el drama de tesis pasa a ser el drama de escándalo. Lo archiconocido en Alemania se ignora, o poco menos, en el país extranjero a donde la película llega. Y lo que se destinó a combatir, pongamos por nada frecuente caso, resulta revelación de una lacra cuya existencia no sospechaba gran porcentaje de espectadores, alejados de cerebraciones tan complejas como las que estilan algunos directores. Y es aquí donde ese material, al someterse a todas las percepciones, cambia de aspecto y se hace pernicioso. Alemania trata hoy con igual facilidad un caso de la homosexualidad como una apología del nudismo. Otras veces toca, con valentía, un problema más extenso y fundamental, que hace tiempo le es predilecto: la defensa de la natalidad.

Es el de la producción “El primer derecho del hijo” a la que pertenecen los grabados de esta página. Asunto *serio* donde se quieren abatir instituciones criminales que burlan toda suerte de leyes y a través de cuyo desarrollo quiere hacerse resaltar el *culto a la vida*. Hertha Thiele presta de nuevo su expresión torturada a la Lotte de la película del doctor Mendhausen, que siguió un manuscrito de Thea Harbou, esposa de Fritz Lang.

“Moral de Hertha Thiele”, *Revista Cinegraf*, marzo de 1933 [las cursivas son mías].

Existe en estas primeras líneas una preocupación primordial por higienizar la imagen vernácula y ubicar “el problema que afecta a la sociedad” en el exterior. En consonancia con la crítica publicada por el *Heraldo*, para los redactores de esta publicación se trataría de un drama de tesis que en las salas argentinas resulta ser, no solo escandaloso, sino también *inmoral* al hacer apología de un tema “absolutamente desconocido” para la audiencia, la homosexualidad (femenina).¹⁹

Como señaló Jorge Salessi (1995), en la Argentina de comienzos del siglo XX el “pánico homosexual” fue un discurso extendido en el que la homosexualidad (masculina y femenina), entendida como un desvío de la sexualidad hegemónica y como un peligro para la cultura patriarcal, habría estado vinculada con el pecado, la criminalidad, el vicio, la locura o la enfermedad. Al respecto, Carlos Fígari y Florencia Gemetro añaden:

El discurso médico-legal trazaría desde fines del siglo XIX las formas psíquicas y somáticas de lo que se denominaría “inversión femenina”. La construcción de la “inversión” o la “homosexualidad” se hizo de acuerdo a una metodología médica taxonómica de patología y síntomas mediada por una epistemología causística esencializadora de los cuerpos. “Inversión” u “homosexualidad” adquirieron una entidad que, aunque confusa y ambigua sedimentaría una marca sobre los individuos practicantes del homoerotismo: el estigma de la degeneración y de la enfermedad (2009: 214).

¹⁹Los discursos higienistas proliferaban en Argentina desde fines del siglo XIX y lógicamente se extienden al ámbito de la sexualidad y de la educación. Véase: Norma Isabel Sánchez (2007).

Otro de los significantes que en la nota merece nuestra atención es el de “celuloide profiláctico”. Como se advierte, no solo la educación, la psiquiatría y la criminología fueron los únicos discursos en desarrollar estrategias de vigilancia y de control, sino que también se sumó a esta empresa el cine, y más específicamente, la crítica. Iván Morales (2017), al analizar integralmente la revista *Cinegraf*, señala que entre los objetivos principales de la publicación se destaca la idea de impulsar la industria cinematográfica argentina incipiente. Existe, además, la “misión de higienizar la imagen de Argentina, una preocupación por cómo es visto el país internacionalmente, ya sea por las películas nacionales que se exportan o por la imagen de Sudamérica que Hollywood ha construido” (2017: 106). Como afirma el autor, la necesidad de una “profilaxis cinematográfica” dirigida por el Ministerio de Relaciones Exteriores es impulsada desde los primeros años de la revista.

A una producción “inmoral” como fue *Mädchen in Uniform*, los editores contraponen la película *Das erste Recht des Kindes*, traducida como “El primer derecho del hijo”. Al año sucesivo de interpretar a la joven Manuela, Hertha Thiele, representa las complejidades de un embarazo no deseado. Luego de considerar el suicidio –antes que el aborto–, la protagonista lleva a curso la gestación ya que, “el primer derecho del niño es el de ser amado”.²⁰ La redacción enfatiza la seriedad de este tema, a diferencia de las *cerebraciones tan complejas* de las

²⁰Durante la República de Weimar se produjo una reducción de las penas en los casos de aborto. En 1927 se legaliza por causal de peligro para la vida de la gestante. Durante el nazismo las sanciones por delitos de aborto se incrementan nuevamente y desde 1943 es castigado con pena de muerte. Por otra parte, la esterilización forzada fue una práctica impuesta a sectores de la sociedad considerados indeseables o inferiores. Véase: David, Fleischhacker, and Hohn (1988). La película *La sombra del pasado* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2018) aborda esta cuestión.

que partía Sagan. De esta manera, “la moral de Hertha Thiele” quedaría redimida, para el puritanismo de los editores, con su nuevo papel de madre abnegada. Apartada del deseo y asumiendo el rol asignado para las mujeres en la sociedad, el de madre ejemplar. En *Das erste Recht des Kindes* entra en vigor la idea de la maternidad asociada al militarismo. Bajo la dictadura fascista, la maternidad es exaltada desde los discursos políticos y son implementadas campañas demográficas con el objetivo de poblar la nación (Willson, 2000).

Como señala Cornelia Osborne (2011), al igual que en el resto de Europa occidental, en Alemania la fecundidad nacional se encontraba en declive desde finales del siglo XIX. Durante la Primera Guerra Mundial y en toda la República de Weimar los índices continúan disminuyendo de manera drástica. En esta coyuntura, los declives en la curva de natalidad simbolizan el declive de la nación. Con el fin de revertir el *Geburtenrückgang*, la tasa de natalidad en declive, la medicina alemana se pone al servicio de la nación implementando una serie de medidas de política social entre las que se incluyen seguros especiales para niñas y otros incentivos financieros para estimular la fertilidad (2011: 143).

Es curioso que la publicación que reniega de la película de Leon-tine Sagan sea la misma que defenestra las producciones de Manuel Romero, tildadas de populistas y hechas para el consumo masivo. Evidentemente, en sus apreciaciones sobre la imagen nacional, no había cabida para estas cavilaciones. Pero, ¿qué es lo que hay en estas películas que tanto incomoda a Passano y su *troupe*? Para decirlo sin rodeos, se trata de figuraciones de mujeres que se distancian de los mandatos de género dominantes, y aún hay más, que con sus deseos desviados de la norma ponen en peligro el futuro de la nación. Porque,

aquí o allá, el patriarcado exige de las mujeres domesticidad, disciplina y maternidad.

2.3. *F(r)icciones: si tuviera mil lenguas y mil bocas...*

Sonidos de las campanas, vestidos largos a rayas y el ritmo acompasado del caminar anuncian el inicio de *Mädchen in Uniform*. Bajo la luz del sol que circunda los jardines del Großes Militärwaisenhaus, el gran orfanato militar de Postdam, se erigen los emblemas del imperio prusiano. La amplitud del exterior contrasta con los interiores del internado que, aun siendo de una extensión considerable, estarán demarcados por juegos de luces y sombras que abonan la idea de una atmósfera opresiva.

La señorita Von Kesten recibe a Manuela y a su tía, que hablan de la joven como si esta no estuviera presente en la sala. La tía de Manuela lamenta que la educación de su sobrina deje tanto que desear. Es que, como le aclara a la educadora, es huérfana de madre y, más allá de que su cuñado es un buen hombre, “los militares no saben nada de la educación de las jóvenes”. Cuando la señora se retira del establecimiento le recuerda a su sobrina “no seas la vergüenza de tu padre”.²¹

La modernidad es representada en escena de la mano del sistema educativo y de sus prohibiciones.²² Una tradición vinculada al esfuerzo, la austeridad y la disciplina del pueblo prusiano aparece desde el

²¹Las referencias a los diálogos en castellano de *Mädchen in Uniform* están basadas en el subtítulo de la película (versión que proporcioné para el visionado). En el caso de los filmes que analizaré en los próximos apartados, *I Grandi Magazzini* y *These Three*, utilizaré los diálogos en lengua original y realizaré las traducciones.

²²Como he señalado, el higienismo no solo impactó en la salud y la cultura, sino también en la educación.

discurso de las profesoras más antiguas de la institución que cada tanto, traen a la memoria: “Los prusianos sí que hemos pasado hambre. Hijos de soldados, madres de soldados, si dios quiere”, “lo que necesitamos es una vida disciplinada y orden, no una vida holgada y lujos”, “con disciplina y hambre, si no, no seremos nada”.



Figura 1. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Plano frontal del coro de las jóvenes.

Al recibir a Manuela, sus compañeras la advierten sobre las restricciones del internado y abren sus armarios para enseñarle todo aquello vedado por la autoridad. Chocolates, dinero, fotos de actores y actrices del *star system* alemán –de Henny Porten a Hans Albers– con *sex appeal*, ese concepto en inglés que tanto se esfuerzan por recordar, componen el repertorio de lo prohibido. Y lo más importante, Ilse habla de la

existencia de la misteriosa señorita Von Bernburg, por la que todas las alumnas suspiran, y advierte a Manuela que no se enamore de ella.

Durante el siglo XVIII, el Reino de Prusia fue uno de los primeros en introducir la educación primaria obligatoria y gratuita. El modelo se funda sobre los pilares de la disciplina, ética y obediencia. El acceso a la educación secundaria solo estaba dado a la aristocracia. Basándose en las observaciones de Foucault sobre el nacimiento de la sociedad disciplinaria, Ludwig Pongratz (2013: 145) distingue dos fases en la Historia de la Educación alemana en el proceso de formación del aparato de la escuela: una fase temprana o de inicio en la sociedad disciplinaria, representada en las reformas prusianas,²³ y una fase de transición hacia técnicas disciplinarias panópticas, caracterizada en la reforma pedagógica alemana de principios de s. XX. El autor señala, además, que en este segundo momento el aparato escolar se extiende y pierde su exclusividad burguesa.

Las tensiones suscitadas alrededor de la transición de los dos modelos educativos aparecen representadas desde los métodos coercitivos implementados por las educadoras más antiguas que se contraponen a una actitud más apacible de la señorita Von Bernburg. Al mismo tiempo, si bien Manuela es hija de un militar, también fue criada por su tía y se deja entrever la pertenencia a una clase social más baja que el resto de las alumnas del internado. En una escena posterior, al no tener ropa en buen estado, la señorita Von Bernburg le obsequia un camisón, una prenda tan íntima que se enlaza como médium al permitir un contacto *cuerpo-a-cuerpo* entre las dos.

²³Luego de la derrota en 1806 de la guerra contra la Francia napoleónica, Prusia inicia un proceso de modernización. Entre 1807 y 1819 se producen reformas de corte liberal aplicadas a la reestructuración de la administración y el sistema de producción agrícola e industrial.

El panóptico foucaultiano está situado en la escalera central que se erige como torre de control desde donde es posible divisar todos los movimientos del alumnado –y del profesorado–. Diferentes planos en picado ubicados desde la altura máxima son intercalados a lo largo del filme a modo de nexos entre una escena y otra. Al mismo tiempo, en diferentes pasajes la cámara adopta miradas escudriñadoras. Posicionada desde ángulos insólitos, transmite una presencia ubicua. La escalera será el espacio de encuentro donde se conocen por primera vez Manuela y la señorita Von Bernburg y será el medio a través del cual la joven busque el suicidio. Paradójicamente, Manuela intenta arrojarse del precipicio de la modernidad.



Figura 2. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Escalera central.



Figura 3. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Escaleras.

El principio analítico de localización o de división por zonas (Foucault, 2002: 147) configura la geografía espacial del internado y, en consecuencia, la de los cuerpos de quienes lo habitan. El ímpetu por trasvasar los confines puja de manera zigzagueante a lo largo de la trama. La suspensión del tiempo y del espacio se produce después de la representación de la pieza teatral *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Friedrich Schiller. Manuela, al interpretar el papel protagónico del Príncipe Carlos, es ovacionada por sus compañeras y profesoras. A modo de concesión para el alumnado, la autoridad despeja el camino solo por el momento de la cena. Mien-

tras tanto, en la cocina se prepara un ponche con alcohol que fluidificará del desparpajo. Las jóvenes beben, las carcajadas brotan y el roce se vuelve plural y colectivo cuando una de las muchachas comienza a sonar el piano. Un plano detalle del agrupamiento de los pies disloca la gramática del espacio. Por unos instantes las lógicas temporales y espaciales que rigen al proyecto disciplinador se suspenden para ceder paso a un *no lugar*, a aquellas heterotopías imaginadas por Foucault:

una especie de contra emplazamientos, de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están al mismo tiempo representados, contestados e invertidos; especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables (1978: 1).

Porque los excesos del deseo, no solo se imprimen en el vínculo entre Manuela y la señorita Von Bernbug, sino que, además, entre las jóvenes del internado el deseo circula de manera multidireccional y experimenta formas de intensidad primaria a lo largo de todo el relato. El momento del festejo, de ruptura de la sintaxis corporal disciplinaria, es el epítome de los roces previos que ya venían tejiendo las tramas afectivas entre el estudiantado. Cuando el éxtasis producido por la fiesta alcanza el punto álgido, Manuela, en su estado de embriaguez, se alza en el escenario para confesar a gritos su amor por la señorita Von Bernburg. En ese momento la directora irrumpe en el salón y se abre paso entre medio de las alumnas. Manuela, sin temor, pronuncia ante su rostro lo (in)decible.



Figura 4. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Vestidores.

Es llamativo que, a diferencia del resto de las ficciones que componen este corpus, en la película no haya referencias masculinas, ni un desenlace heterosexual en tanto solución predilecta de la época. Existe, en tal caso, un trasvasamiento de este recurso *queerizado* con fines propios. Desde el inicio de la trama, la figura de la señorita Von Bernburg se construye como epicentro de las fantasías de las muchachas. Los únicos personajes masculinos a los que se hace mención desde el discurso son: el padre de Manuela, de presencia nimia al comienzo del filme, el actor Hans Albers, en tanto ícono de moda para algunas



Figura 5. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Festejos.

de las adolescentes, y por supuesto, la figura del Príncipe Carlos de Asturias de la obra de Friedrich Schiller, a quien interpreta Manuela. Precisamente, la pieza de Schiller recrea los amores imposibles del infante con la esposa de su padre, Isabel de Valois. La declaración de amor de Manuela hacia la señorita Von Bernburg se produce desde el *drag*, es decir, bajo las ropas de Carlos. Pareciera como si, por un lado, la identificación con el papel sirviera de vehículo e impulso para la confesión amorosa, al mismo tiempo, como si el *drag* la exonerara de la transgresión en la que incurre.



Figura 6. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. El beso de buenas noches.

La otra referencia masculina aludida que merece nuestra atención es al personaje bíblico de Jacob. Es preciso remarcar que el discurso de la señorita Von Bernburg está atravesado por alusiones religiosas apoyadas en el luteranismo que son indisociables en su configuración como personaje. Cuando Manuela ingresa a la escuela, la señorita Von Bernburg la incita al rezo y a la fe divina para poder soportar el pasaje por la institución. Al mismo tiempo, el coro litúrgico se inmiscuye en diferentes momentos de la acción, como parte de la formación escolar. Así, en una de sus clases, la señorita Von Bernburg les pide a sus alumnas que reciten algunos pasajes del Génesis. Luego del turno de Mariechen,

Eldegard pronuncia un salmo muy elocuente en el que, desde primeros planos, Sagan superpone los rostros de Manuela y de su profesora fundiendo las miradas como si se estuvieran recitando mutuamente:

Oh, si tuviera mil lenguas y mil bocas,
con ellas entonaría, desde lo más hondo de mi corazón,
un cántico de alabanza tras otro,
por todo lo que Dios ha hecho por mí.²⁴

Luego de este instante viene el turno de Manuela, que a pesar de conocer de memoria el pasaje, ante la mirada intensa de la señorita Von Bernburg olvida lo que tiene para decir. Es interesante la torcedura que Sagan efectúa del pasaje bíblico, que convierte en un canal de deseo lesbiano. Se produce una fricción de los sentidos evocados por el texto, donde el deseo y el disciplinamiento se superponen. El principio de justificación luterano, bajo el cual solo Dios puede expiar la culpa y la pena del pecado si existe una devoción infinita, guiará el final del filme.

Acto seguido de la confesión después de la fiesta, que tuvo lugar bajo la mirada punzante de la directora, comienza la punición ejemplificadora de Manuela. A pesar de que las directivas ordenan al alumado no dirigirle a esta la palabra, el resto de sus compañeras intenta protegerla y bloquear la conspiración; pero el final es inminente. “Se ha producido un caso inaudito y muy triste de rebeldía”, anuncia la directora al resto del profesorado. “Lo que usted llama una falta, lo llamo yo *el espíritu del amor, que tiene mil formas*”, replica Von Bernburg sin titubear. El castigo de la joven será el aislamiento. A pesar de que

²⁴Se trata del Salmo 35:28, “Mi lengua hablará de tu alabanza todo el día”, que da lugar al himno “Oh, que tuviera lenguas mil”, compuesto por Charles Wesley en 1739.

la prohibición primera supone el no contacto entre profesora y alumna, estas se encuentran en la habitación de la señorita Von Bernburg. Manuela, ante la posibilidad de no volver a verla, llora inconsolablemente. Volviéndose eco de un discurso médico que no termina de interiorizar, la profesora, objeto impasible:

-Hay que curarte con *disciplina*.

-¿Curarme? ¿De qué?

-No debes quererme tanto...



Figura 7. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Intento de suicidio.

Entre las lágrimas y el adiós comienza la lenta procesión de Manuela por los pasillos del internado. Arrepentida, Von Bernburg sale de su

habitación llamándola por su nombre a los gritos, pero es interceptada por la directora, que ya vio salir a Manuela de su habitación. La profesora admite sin temores su responsabilidad al quebrantar el orden; también asume que tendrá que retirarse de la institución. Von Bernburg es acusada de la insurrección y de ser portadora de ideas revolucionarias.

El susurro colectivo y el paso acelerado se apoderan de las sombras del internado. Las compañeras de Manuela, al igual que Von Bernburg, presienten lo peor. Como si en cada segundo se jugase la vida de la joven, lo que comenzó siendo una búsqueda a hurtadillas se convierte en estado de alarma. Mariechen suena las campanas con vehemencia. Implorando al Padre Nuestro, Manuela camina a tientas hacia el patíbulo. La torre de control se puebla de los rostros de las muchachas. Planos en picado y contrapicado nos devuelven imágenes de la carrera emprendida por estas para alcanzar a Manuela. El final casi ha llegado, Manuela trasvasa el balcón para tirarse al vacío. Sus compañeras aúllan. Con la debilidad del cuerpo tembloroso, Manuela se desmaya y sus amigas la rescatan. Ajena a la adversidad, la sombra de la directora se ciñe por sobre los pasillos de la escuela, pero esta vez, ella es la observada. Con un paso acompasado mediado por un bastón, comienza a subir las escaleras cuestionando al alumnado por el alboroto. Asomadas desde diferentes ángulos de los balcones, las jóvenes revelan lo que estaba a punto de suceder de no haber llegado a tiempo.

Como si se tratase del final de una contienda, aparece en el cuadro la señorita Von Bernburg. El plano recorta las siluetas de la directiva y la profesora en el balcón de enfrente. Fuera de campo, los rostros de las alumnas presencian la escena. “Demos gracias a Dios, señora. Las niñas han evitado una desgracia que hubiéramos llevado siempre sobre nuestras conciencias”. Cabizbaja y azuzada por las miradas

juveniles, la directora se retira lentamente por las escaleras. Su procesión es seguida desde lo alto del edificio hasta que las campanas de redención tocan la última sentencia donde Manuela se recobra gracias al aliento y al cuidado de sus amigas. Inmersa en una atmósfera de profunda religiosidad, Sagan imagina para su joven protagonista la redención divina. Bajo dos órdenes disímiles que se contraponen, la voluntad humana –emparentada con la figura de la directora y a través del castigo– versus la voluntad divina –fomentada por la señorita Von Bernburg–, la fe de Manuela la expía de toda culpa.



Figura 8. *Mädchen in Uniform*. D.: Leontine Sagan, 1931. Directora.

El suicidio, entre otros finales trágicos e infelices, será durante mucho tiempo, tanto en el cine como en otras manifestaciones ar-

tísticas y culturales, la única solución posible para los personajes que encarnan las disidencias sexo-genéricas. David Foster, al leer la literatura latinoamericana afirma que “el suicidio ha sido siempre una de las privilegiadas clausuras narrativas de la historia homosexual” (2000: 65). La redención divina imaginada por Sagan no tendrá lugar para los personajes infelices de *The Children’s Hour* (William Wyler, 1961), donde Mrs. Dobie encuentra en la muerte el único destino posible ante la mirada inquisidora de un pueblo que la acechará hasta el final de sus días.

3. Un modelo para armar. *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939)

Come tante bamboline/ sono semplici e carine/ ma ti san tentar
 queste care ragazzine/ con due semplici moie/ ti sapran turbar,
 e il tuo cuore nei suoi sogni/ certamente volerà
 Là nei Grandi Magazzini per cercare la felicità...^{25 26}

Los títulos que dan comienzo a *I Grandi Magazzini* discurren entre figurines que contraen matrimonio, que practican esquí y otros deportes y, por supuesto, visten a la última moda. La familia nuclear es representada a través de bocetos de niñas que persiguen mariposas junto con sus padres. Estas imágenes componen una determinada es-

²⁵Como tantas muñequitas, son simples y bonitas, pero te saben tentar. Estas lindas chiquillas con dos simples sonrisitas te sabrán turbar y tu corazón en sus sueños ciertamente volará. Allá en los grandes almacenes para buscar la felicidad... [mi traducción].

²⁶Como señalé, en el análisis de *I Grandi Magazzini* y de *These Three* utilizaré los diálogos de las películas en la lengua original y realizaré sus respectivas traducciones.

tampa de la felicidad y sintetizan el repertorio de lo deseado. Se trata de figurines que, de algún modo, funcionan metonímicamente como lxs personajes de la trama. La modernidad ingresa en escena a través del consumo en las grandes tiendas. Un plano general nos sumerge en la multitud que asiste al centro comercial I Grandi Magazzini, mientras el ascensor sube y baja comunicando las plantas especializadas en los diferentes rubros. Imágenes similares de una multitud consumidora y del roce colectivo en el centro comercial emergen al representar el universo de *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938). Como afirma Raffaele De Berti (2004):

Los grandes almacenes, incluso en la versión italiana, llevan a asociar este símbolo de la modernidad con América y con sus películas tan queridas y vistas por los italianos hasta el año anterior. Los personajes del mito de la modernidad cinematográfica parecen identificarse así, incluso en las películas de la Italia autárquica, con el innegable sueño americano que encarna a la perfección el espíritu de la “nueva era” con la nivelación de clases sociales, la afirmación de la pequeña burguesía urbana, la exhibición de las mercancías en los grandes almacenes, los objetos de mobiliario, la afirmación de los medios de comunicación y el deporte, el uso del automóvil y sobre todo la aparición en el escenario social de una nueva figura femenina (2004: 12, mi traducción).²⁷

²⁷“Il grande magazzino, pur nella versione italiana, porta ad associare questo simbolo della modernità all’America e a ai suoi film tanto amati e visti dagli italiani fino all’anno prima. I caratteri del mito della modernità cinematografica sembrano così identificarsi, anche nei film dell’Italia autarchica, con l’inconfesabile sogno americano che incarna perfettamente lo spirito della ‘nuova era’ con il livellamento delle classi sociali, l’affermazione della piccola borghesia urbana, l’esposizione della merce nei grandi magazzini, gli oggetti di arredamento, l’affermazione dei mass media e dello sport, l’uso dell’automobile e soprattutto l’affacciarsi sulla scena sociale di una



Figura 9. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Plano central tienda departamental.

Lauretta Corelli, interpretada por Assia Noris, y Bruno Zecchi, por Vittorio De Sica, se conocen en el ascensor del centro comercial. La joven trabaja en la sección de artículos deportivos y Bruno es uno de los conductores de la casa. Este acaba de cobrar la indemnización por un accidente automovilístico que ha tenido en el pasado. En ese instante, el ascensor, que se encuentra poblado en su capacidad máxima, se detiene y Lauretta, ante el sobresalto, cae encima de Bruno. Segundos después, Bruno, al no encontrar entre sus bolsillos el dinero que apenas acababa de recibir, acusa a Lauretta del hurto. “*Mascalzone,*

nuova figura femminile” (2004: 12).

cretino!”, insulta Laretta, luego de haber sido culpada injustamente. La pareja estelar de Vittorio De Sica y Assia Noris ya había triunfado en los años anteriores con el filme *Daró un milione* (1935), e *Il Signor Max* (1937), ambas dirigidas por Camerini.

Luego de la desventura inicial, Bruno comienza a visitar a Laretta entre los mostradores de la sección y esperarla a la salida de la tienda, pero ella no le presta demasiada atención hasta que un día Anna, otra de las vendedoras de la sección, intenta seducirlo como parte de la coartada de un fraude que venía teniendo lugar desde hacía tiempo en la tienda. El señor Bertini, encargado del personal, Pietro, conductor de la casa y hermano de Anna, y esta última llevan adelante una asociación ilícita de tráfico de productos que implica el robo de grandes sumas de dinero. Paralelamente, el señor Bertini haciendo alarde de su posición acaudalada y de su potencial rol como varón proveedor sostiene el acoso sistemático hacia Laretta y su íntima amiga Emilia, recientemente separada de su marido y embarazada. El conflicto de la banda ilícita –intercalado con los devaneos de la pareja protagonista y las vivencias de las vendedoras en el interior de la tienda– se resolverá sobre el final y tendrá como heroína, justamente a la pareja de trabajadorxs que será recompensada por la patronal con un regalo de bodas. Como parte del final feliz, Emilia, la amiga de Laretta, se reconcilia también con su marido, Maurizio.

Le película de Camerini focaliza sobre un tópico recurrente en el período, las mujeres jóvenes que trabajan, prefigurando, además, la diferencia en el interior de las muchachas que integran el elenco. Al mismo tiempo, sitúa a las grandes tiendas como un espacio, no obstante, los peligros de la caída en la pérdida de moral, propicio para el ingreso de las jóvenes en la carrera matrimonial. De este modo, en vez

de confrontar la participación laboral de las mujeres con los mandatos de género definidos por la domesticidad y la maternidad, encuentra, como dice la canción, “nei Grandi Magazzini per cercare la felicità”, una vía para la conformación de la pareja heterosexual y para la consecución del matrimonio, es decir, de la felicidad en los términos planteados por las ficciones canónicas.

Por otra parte, la película presenta a la “chica moderna” en tanto consumidora –y objeto para el consumo–, además de plantear el acceso de las clases trabajadoras en la adquisición de nuevos bienes y de delinear la esfera de lo deseado. En el interior de la tienda se llevan a cabo una serie de transgresiones. Las de Lauretta y Gaetano se inscriben dentro del orden de lo pueril, tomar prestado un traje y beber alcohol a escondidas, respectivamente, a diferencia de la gravedad del fraude perpetrado por el señor Bertini, Pietro y Anna en una búsqueda desenfadada por alcanzar el ascenso social. El Estado aparece en escena desde el momento en el que todas las transgresiones son descubiertas y punidas. Entonces, mi hipótesis de lectura radica en que las tiendas, por un lado, prefiguran un microcosmos de la sociedad totalitaria donde todo acto opositor al orden –producido dentro de confines específicos– se encontraría controlado al ser castigado y censurado por la ley. Por el otro, en las tiendas se construye “un modelo para armar” la *felicidad* de las jóvenes mujeres que trabajan.

Si bien el fascismo italiano se ha caracterizado por la exaltación de una virilidad identificada con virtudes militares y de su par opuesto complementario, las mujeres como ángeles del hogar y madres prolíficas, como afirma Perry Willson (2011: 109), la importancia de la maternidad no era una novedad en Italia. Desde los discursos políticos en las conmemoraciones por el *Risorgimento*, la Unificación de Italia

a mediados de siglo XIX, hasta las ideas feministas, la maternidad ha sido enaltecida. Sin embargo, la diferenciación bajo el fascismo radica en la insistencia sobre la cantidad de hijxs producidxs y en su estrecho lazo con el militarismo. Mussolini encontraba en la disminución de la tasa de natalidad uno de los problemas máximos del Estado. En consonancia con el fascismo alemán, la baja de nacimientos simbolizaba la debilidad de la nación. Por este motivo, las mujeres fueron incentivadas desde los discursos públicos a través de campañas publicitarias de la prensa gráfica y de las transmisiones radiofónicas, a cumplir con sus deberes maternos, que no era ni más ni menos que “cumplir con la patria”. Se llevaron adelante, entonces, campañas demográficas y campañas “anti-adelgazo” porque las mujeres debían tener “curvas de madre” (2011: 110, mi traducción). La imagen de la “madre prolífica” se contraponía a la de la “mujer en crisis”, es decir, a la joven mujer moderna. Sin embargo, como ha demostrado Victoria de Grazia (1993: 166), el período de entreguerras revela contradicciones y complejidades, pues, no obstante, la ideología patriarcal, para millones de mujeres italianas se presentaron cambios significativos en las oportunidades ocupacionales y en las rutinas de trabajo.

En resumen, el fascismo divisó una situación económica contradictoria: quería una fuerza laboral con salarios bajos, pero buscaba asegurar el mercado para los hombres jefes de familia. Quería a las mujeres fuera del mercado laboral, pero en el centro de la carrera esperaba proteger a quienes trabajaban. Su solución fue intervenir a múltiples niveles, a través de leyes protectoras, por *inquadramento* (clasificación) y estatutos de exclusión. En un nivel, buscaba sacar a las mujeres de la fuerza laboral una vez que se casaban y tenían hijos, en otro, para supervisarlas en el trabajo irregular y discontinuo, típico de una

economía que se basaba en gran medida en el trabajo a domicilio o en los sistemas de producción (De Grazia, 1993: 181, mi traducción).²⁸

3.1. “*Quelli tipi di donne...*”

En su composición de personajes, Camerini delinea la diferencia en el interior de las mujeres a partir de diversas estrategias discursivas y de puesta en escena. Gaetano, el guardián de seguridad de las tiendas y amigo de Bruno, presenta, por ejemplo, categorías específicas para diferenciar a las mujeres. A las secretarías y a las vendedoras las ubica dentro de un grupo del que, según le aconseja a su amigo, es mejor mantenerse alejado. En la vereda opuesta coloca a mujeres como Lucía, una compradora habitual de la tienda, a la que cada vez que ve, comenta: “*Quanto mi piace quella!*” y asegura: “*Quella sì che ne vale la pena! Quella è una donna, non queste ragazzette smorfiose, senza consistenza, senza materiale!*”²⁹ En sus comentarios tienen resonancia las ideas mencionadas anteriormente sobre las “mujeres con curvas” y las “chicas modernas” como dos modelos de mujeres contrapuestos por la ideología fascista.

²⁸“To sum up, fascism oversaw a contradictory economic situation: It wanted a low-wage labor force, yet sought to secure the market for male heads of household. It wanted women out of work force, yet in the interest of the race it hoped to protect those who worked. Its solution was to intervene a multiple level, through protective laws, by inquadramento, and statues of exclusion. At one level, it sought to move women out of the work force once they married and had children, at another, to oversee them in the irregular, discontinuous labor typical of an economy that greatly relied on home work or putting out systems” (De Grazia, 1993: 181).

²⁹“¡Cuánto me gusta esa! ¡Esa sí que vale la pena, no estas chiquillas desabridas, sin consistencia, sin material!”.

Por otro lado, Bertini, el jefe de personal, nunca pierde la oportunidad de visitar a Lairetta en su mostrador y de invitarla a salir después del trabajo. Anna, que trabaja en una sección vecina, en tono burlón le asegura que “*perde il tempo con gli articoli sportivi*”,³⁰ refiriéndose a Lairetta a partir del puesto que ocupa y al mismo tiempo, volviéndola un objeto de consumo más. El personaje de Anna se configurará a lo largo del filme, en oposición al de Lairetta, como la joven sin escrúpulos que se corrompe moralmente con el fin de lograr el ascenso social. De esta manera, integra una banda ilícita con el objetivo de acceder a bienes de consumo como, por ejemplo, abrigos de piel, joyas y hasta una casa con empleada doméstica. En el circuito de la estafa, Anna participa con su cuerpo. Se sube al coche conducido por Bruno y le pide que la lleve a su casa para que, en ese tiempo, su hermano, Pietro, el otro integrante de la banda, pueda hacer las diligencias correspondientes. Allí, invita a Bruno a subir al departamento a tomar una copa. De esta manera, porta consigo los prejuicios sociales de la época de mujer liberada sexualmente vinculados a todas las trabajadoras en general, pero más precisamente a las que pertenecen al rubro comercial, además de las administrativas (De Grazia, 1993: 192). En este sentido, es criticada por sus compañeras en diferentes instancias por la cantidad de parejas y/o “pretendientes” que tiene y que ha tenido.

En el sistema de personajes, contrariamente, Lairetta ocupa el lugar de “muchacha honesta”. Como señala Meris Nicoletto (2014: 172), la actriz, Assia Noris, continuará interpretando el mismo personaje en películas posteriores y se convertirá en una especie de “marca de garantía” y de símbolo para el público italiano. En un pasaje inicial, Lairetta y

³⁰“Pierde el tiempo con los artículos deportivos”.

Emilia salen del trabajo y conversan sobre las prendas de ropa que se comprarán a fin de mes, luego de realizar horas extra. Bertini insiste en llevarlas de regreso a su casa, y, de paso, en el trayecto le propone a Lauretta un “sistema de salidas” después del trabajo, que esta, aunque con incomodidad, rechaza de manera firme. En el diálogo también se habla de la convivencia de las jóvenes y de la posición de Emilia, recientemente separada de su marido tras un año de matrimonio. En un discurso en el que Bertini se posiciona como varón proveedor, constantemente remarca que está allí para “ayudarlas” alegando que ellas son jóvenes, bonitas y que están “expuestas al peligro”.

Una escena posterior exhibirá al grupo de vendedoras conversar en los vestidores minutos antes de entrar al turno laboral. La charla resulta de nuestro interés porque allí se presenta la idea del matrimonio como solución económica para las mujeres y, al mismo tiempo, se refiere a la doble jornada –dentro y fuera de la casa– del trabajo reproductivo y productivo. Ida, una de las muchachas, se casará próximamente y sus compañeras le llevan regalos. Algunas celebran que dejará de trabajar, pero Ida remarca que lamentablemente deberá continuar en las tiendas porque con su marido deberán pagar los muebles de la casa en la que vivirán. Al respecto, una joven expresa: *“Io quando mi sposo voglio fare la signora, stare qui otto ore in piedi e poi correre a casa a friggere le uova al mio marito?”*³¹. La misma dificultad será experimentada por Bruno y Lauretta escenas posteriores cuando decidan contraer matrimonio y, por ende, adquirir el mobiliario para la casa. Como afirma Victoria de Grazia, en la década de los treinta

³¹“Yo cuando me case quiero ser una señora, ¿estar acá ocho horas parada para después correr a casa a freír huevos para mi marido?”.

en Italia, la moda trasciende las barreras de clase y los diferentes estratos sociales comparten tendencias, ampliando sus aspiraciones de vida moderna (1992: 221).



Figura 10. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Vestidores.

Superado el infortunio inicial, Laretta comienza a sentir celos de Anna al percibir el acercamiento con Bruno. Anna, que no posee mayor interés por el conductor más que molestar a su compañera, invita a Bruno a esquiar a los Alpes milaneses. Acto seguido, se dirigen hacia el mostrador de Laretta para comprar un traje de esquí.³² Es posible

³²Entre las prendas de vestir, al fondo del plano un cartel indica: “*Tessuti tessuti autarchi-*

advertir en este momento, por un lado, que se trata de un bien costoso para el salario del trabajador y al mismo tiempo, que es una actividad no frecuentada y novedosa para él. Como señalaba Victoria de Grazia, se trata de un período donde, al menos desde el punto de vista aspiracional, los sectores medios y bajos comienzan a compartir tendencias con las clases altas. Sin embargo, en una escena posterior en el bar de la estación, mientras Bruno espera a Anna con su traje para la nieve, se percibe la torpeza al no saber cómo llevar los esquís y unos muchachos, junto con los camareros del bar, se burlan de él.

Con el pretexto de ir a esquiar, Laretta decide presentarse en el bar para evitar que Bruno viaje con Anna, pero al igual que él, ella tampoco tiene un traje de esquí, entonces, decide tomarlo “prestado” momentáneamente de la tienda para, luego de usarlo, sin quitarle las etiquetas devolverlo al negocio. Para emprender la misión, realiza el turno extra y, cuando ya no queda nadie en el lugar, se cuela a hurtadillas entre los mostradores para tomar el traje. Cuando está a punto de lograr su objetivo arroja, sin querer, una caja al suelo, sonido que es advertido por Gaetano, el guardia de la tienda, que se dirige al sector para dilucidar la situación. Las luces se encienden y Laretta, sin saber a dónde esconderse, se camufla entre una decena de maniqués adoptando una pose inmóvil. A modo de *gag*, Gaetano no solo circula entre las figuras, sino que se detiene al lado de Laretta sin notar la diferencia con los maniqués hasta que, ante la resignación, emprende la retirada. A través de un primer plano, el motivo visual remarca por un

ci del primato italiano” / “Tejidos autárquicos de primacía italiana”. Como señala Chiara Faggella en su estudio sobre la historia de la moda, el fascismo se caracteriza por la desaprobación de lo foráneo, y fomenta un estilo de vida nacional que desdeña particularmente la moda parisina y la estadounidense (2018: 57).

instante el rostro aliviado de Lauretta al desarmar la pose y su corrección –acentuada por un sonido estridente–, al construirla nuevamente, ante la advertencia de que Gaetano aún no se ha retirado de la sala. La transgresión pueril de la empleada será utilizada posteriormente como chantaje sexual por parte de Bertini y la sospecha moral que caerá sobre ella –en tanto ladrona– será motivo de separación con Bruno.



Figura 11. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Maniqués I.

Según la “epistemología de la pose” postulada por Sylvia Molloy: el doble itinerario sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, al algo cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende representa, es una postura significativa; pero 2) lo



Figura 12. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Maniqués II.

no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como ‘pose’: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como impostura significante. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo (2012: 49).

Para las mujeres que aspiran ingresar al mercado laboral en el sector de ventas, la “buena presencia” es una condición *sine qua non* de cara a los empleos que implican la atención al público.³³ Ahora bien,

³³Lamentablemente, en la actualidad, el requisito persiste en algunos contextos.

¿qué significa, exactamente, tener una “buena presencia? O, más aún, ¿por qué la condición de “buena presencia” solo es requerida para las mujeres? Probablemente el *gag* mencionado conceda algunas pistas para responder a estas preguntas. La pose que construye Lauretta al transformarse en un maniquí más de la tienda con el objetivo de esquivar la mirada de Gaetano, no es más que la que adopta diariamente. La corrección de la expresión de agobio por el gesto sonriente forma parte del *mestiere delle commesse*, así como forma parte soportar el acoso del jefe y, cada tanto, de algún cliente. De esta manera, la pose devela el efecto del género o, dicho de otro modo, la pose actualiza un gesto diario que revela el carácter artificial del género. Como ha señalado Judith Butler en sus concepciones sobre el género como proceso de subjetivación (material y semiótico) y, simultáneamente, como ficción reguladora y cita que sostiene la gran narrativa normativa de la heterosexualidad:

El efecto del género se produce mediante la estilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. Esta formulación requiere una concepción de género como temporalidad social constituida (2014: 273-274).

En la película norteamericana *Our Blushing Brides* (Harry Beaumont, 1930), las vendedoras desfilan los diseños de la casa ante la mirada de sus clientes. En una amalgama que no distingue la escisión entre sujeto y objeto, las vendedoras se convierten en maniqués vivientes, objetos de pura contemplación estética para la mirada de la clientela –y del espectador– como diría Laura Mulvey. Vueltas objeto de placer

visual –dentro de la pantalla y fuera de ella– encarnarán la vocación de mediadoras del deseo del consumidor imaginada por Lisa Sanders, al observar el contexto de emergencia de la figura de la *shopgirl* inglesa a fines del siglo XIX:

la vendedora encarnó el momento mismo en que la fantasía entra-
ba en el proceso de intercambio de consumo: su vocación requería
la mediación en los deseos de los consumidores del otro lado del
consumidor, ya fueran mujeres que deseaban comprar los produc-
tos en exhibición, u hombres que pudieran desear a la “chica de
ventas” misma como otro objeto de mercancía. Sin embargo, en un
notable deslizamiento entre los procesos de venta y consumo, los
observadores de la clase media percibían a las “chicas de ventas”
como consumidoras de bienes y productos de ocio vinculados a las
fantasías producidas por la cultura popular, en particular fantasías
ligadas al género del romance (Sanders, 2006: 6, mi traducción).³⁴

Es interesante observar la subversión de algunos de estos tópicos
en una película como *Carol* (Todd Haynes, 2015), basada en la nove-
la estadounidense *The Price of Salt*, escrita por Patricia Highsmith en
1951. Situada en las grandes tiendas de Manhattan en vísperas de na-
vidad, la mirada de la *shopgirl*, Therese Belivet, se posa sobre la pre-
sencia deslumbrante de una cliente, Carol Aird, que camina por los

³⁴“*The shopgirl embodied the very moment at which fantasy entered the process of consumer exchange: her vocation required that she mediate the desires of consumers on the other side of the consumer, be they women who longed to purchase the goods on display or men who might desire the shopgirl herself as another type of merchandise. Yet in a striking slippage between the processes of selling and consuming, shopgirls were themselves perceived by middle-class observers as consumers of goods and leisure products bound up in the fantasies produced by popular culture, particularly fantasies tied to the genre of the romance*” (Sanders, 2006: 6).

pasillos en busca de una muñeca para su hija. El tiempo se realentiza con cada paso que da Carol. Primeros planos de su rostro y de sus manos revelan una mirada deseante, inminentemente subjetiva, desde el punto de vista de Therese. Paradójicamente, en una subversión de los códigos de género, la muñeca, a partir de los consejos de la vendedora, es reemplazada por un tren. La historia de amor comienza desde el momento en el que la clienta se olvida “accidentalmente” sus guantes y Therese se los envía a su casa. La mirada deseante de Therese será plasmada nuevamente en una serie de fotografías que le hará a Carol, sin que esta lo note. Poema visual del amor entre la vendedora y la clienta, esta historia tendrá un final feliz. A diferencia de Manuela, de *Mädchen in Uniform* y de Mrs. Dobie, de *The Children’s Hour*, las protagonistas consiguen sortear los obstáculos de la sociedad heteropatriarcal.

3.2. *Building la felicità*

Como ha señalado Raffaele De Berti (2004), aún en la Italia autárquica se cuela el sueño americano de la sociedad de consumo. Mirando la *screwball comedy* de Hollywood³⁵ y combinándola con rasgos de la tradición teatral de la comedia vernácula, *I Grandi Magazzini* construye su propio “modelo para armar” la felicidad.

Cuando Loretta vuelve a su casa luego de pasar el fin de semana con Bruno, le expresa a su amiga Emilia: “Soy tan feliz”. Y a continua-

³⁵Las películas más destacadas en este género son: *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934); *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934); *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936); *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937); *Nothing Sacred* (William A. Wellman, 1937); *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938); *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940).

ción, como si se tratara de un latiguillo: “Debemos casarnos”. Emilia, en una mezcla de alivio por dar con el paradero de su amiga luego de llevar todo el día buscándola sin tener noticias suyas y de desilusión, la abraza. Las amigas llevan más de un mes viviendo juntas en la casa de Emilia, luego de la separación con su marido. En ese instante, aparece en Emilia algo que se repetirá luego con Lauretta: el miedo a la pérdida de la amistad y, en consecuencia, el miedo a la soledad, a permanecer soltera, o mucho peor, separada en una sociedad que espera de las mujeres que cumplan con sus roles como esposas y madres.

Acompasada por el sonido de violines extradiegéticos, la escena contigua presenta a Bruno y Lauretta como una pareja consolidada en el cálido salón de un hogar:

–Da quando ero bambino sogno di avere una poltrona come questa. A casa nostra c’è ne era una, ma quella era del mio padre. Bisognava che mi decidesse a sposare per averne una.

–Ma allora tu non vuoi una moglie, vuoi una poltrona³⁶

La fantasía se fisura cuando Bruno se levanta y le pregunta el precio del salón a una vendedora. El salario del trabajador no alcanza a colmar el sueño pequeño burgués. Durante el descanso del turno laboral, la pareja se pasea por los corredores de la tienda planeando el mobiliario que desean comprar para la casa en la que convivirán luego de casarse. Como si se tratara de piezas intercambiables que se ejecutan en un tablero –el mercado de consumo–, lxs protagonistas son

³⁶“Desde que era chico soñaba con tener un sillón como este. En nuestra casa había uno, pero era de mi padre. Hacía falta que me decidiera a casarme para tener una. / Pero entonces tú no quieres una esposa, ¡quieres un sofá!”.

“depositadxs” en el salón hogareño como una pareja más, consumidora potencial del mobiliario. Este también es intercambiable y ajustable a toda pareja que aspire al matrimonio. Desde la puesta en escena, *I Grandi Magazzini* revela esta idea de manera magistral al colocar en la tienda maniqués que se asemejan a los propios personajes. Por ejemplo, en un pasaje anterior, traen a la sección de Lairetta a un maniqué que es igual a Bruno y el resto de las empleadas bromean con el parecido. De esta manera, trabajadorxs y maniqués funcionan como una cinta de Moebius en la que trabajador/x y consumidor/x son parte de una misma cara. Y donde, como afirmaba Lisa Sanders, los procesos de venta y consumo se retroalimentan. Toda la tienda felicita a la pareja que, a cada paso que da, anuncia su futuro matrimonio.



Figura 13. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Un modelo para armar.

La felicidad de Laretta se desmorona cuando Bruno, persuadido por los comentarios de Bertini, la acusa de ladrona y se separan. En una escena íntima y completamente doméstica, las dos amigas se encuentran en el salón de su casa remendando ropa –que evidentemente contrasta con el salón de fantasía de la escena anterior–. El siguiente diálogo discurre entre una música extradiegética que produce un sentido de dramaticidad y planos medios en los que Laretta teje y Emilia cose con una reluciente máquina *Singer*:

–*Laretta, coraggio.*

–*Io finirò come Anna, sai?*

–*No, tu non sei il tipo. Come non lo sono io. A noi non ci riuscirebbe nemmeno quello.*

–*Povera Emilia... tutti i nostri ragionamenti non ci impediscono di essere due disgraziate.*³⁷

Esta escena funciona como un condensador de los sentidos cristalizados en torno a las mujeres solteras. Por un lado, ya desde la actividad en sí que las amigas están realizando las ubica dentro de una pobreza que se despliega como pasado, presente y futuro. Inevitablemente, me resuena la maravillosa frase de Virginia Woolf que dice que “la libertad intelectual depende de las cosas materiales (...) Y las mujeres siempre han sido pobres, no solamente durante doscientos años sino desde el principio de los tiempos” (2018: 134).³⁸ La pobreza de esta

³⁷“¡Laretta, coraje! / Yo terminaré como Anna, sabes? / No, no eres del tipo. Como tampoco lo soy yo. Nosotras no lo lograríamos. / Pobre Emilia... todos nuestros razonamientos no nos impiden ser unas desgraciadas”.

³⁸Retomaré este punto en el siguiente capítulo al analizar las películas de Manuel Romero.



Figura 14. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Emilia cose.

escena se contrapone a la abundancia y la opulencia de las grandes tiendas, y nos conecta con la idea mencionada anteriormente, en la que el matrimonio se presenta como una solución económica para las mujeres. Las condiciones materiales del sistema heterocispatriarcal las ubican de antemano como *clase* en un lugar de pobreza. Los salarios de las mujeres, en este momento histórico, están pensados como soporte familiar, como segundo sueldo, y –como remarqué– solo la *necesidad* justifica su ingreso al mercado laboral. Al mismo tiempo, este tiene fecha de vencimiento: el momento en el que las mujeres se casan. Si la *necesidad* persiste porque el salario del jefe de familia no alcanza, estas continúan en el mercado. En esta coyuntura, “ser sola”



Figura 15. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Salón.

es un desborde para las normas hegemónicas de género y tanto Emilia como Lairetta lo advierten. Obviamente, estas condiciones materiales se combinan con una expectativa social que para ellas se rompe.

Esa “promesa de la felicidad” se termina de desvanecer a continuación cuando Maurizio, el marido de Emilia, retorna a su antigua casa a raíz del embarazo de su esposa. Como si no hubiese transcurrido el tiempo y pasando por encima del vínculo entre Emilia y Lairetta –pues, la amistad entre amigas es subestimada con respecto al vínculo heterosexual– Maurizio se instala en el hogar para ejercer su rol de *pater familias*. Entonces, la felicidad para Emilia retorna. Sara Ahmed teoriza el modo en el que la felicidad aparece asociada a determinadas

elecciones de vida y no a otras, y concibe la historia de la felicidad de manera relacional: “Acaso sea la promesa de que la felicidad es aquello que se recibe por establecer las relaciones correctas la que nos orienta a relacionarnos con determinadas cosas” (2019a: 22). Dicha promesa es responsable de la cercanía o distanciamiento de ciertos objetos, y es determinante para las formas en las que se despliega el mundo alrededor nuestro.³⁹

La expresión de Lauretta permite entrever cómo la felicidad y la infelicidad están separadas por una fina línea donde todo camino que se aleje de la forma del matrimonio es leído en términos negativos. Al mismo tiempo, es interesante pensar en las tensiones de sentido surgidas en torno al significante de *disgrazia*, que muchas veces es traducido como infeliz, pero que ambos términos tienen connotaciones diversas. Lauretta utiliza *disgrazia* en lugar de *infelicità*. Pareciera como si el término desgracia estuviese asociado al infortunio, a la desventura, en todo caso, a cierta agencia que es causada por el exterior de la cual el sujeto podría llegar a ser víctima, hasta cierto punto. También el término tiene una connotación espiritual, no asociada a lo religioso en un sentido estricto, sino más bien ligada a una idea de que existe una fuerza superior al ser humano. Por el contrario, la infelicidad tiene una connotación más personal, más ligada a lo individual y, en términos de Ahmed, conllevaría cierta responsabilidad en los acercamientos o distanciamientos del camino oficial. Lauretta pareciera expresar el sinsentido o la injusticia de la situación en la que

³⁹Sobre este aspecto profundizaré en el siguiente capítulo en relación con el personaje de Luisa, de *Mujeres que trabajan*, su alejamiento de los caminos oficiales y su configuración como “feminista aguafiestas”.

dos muchachas que, para la sociedad “hacen todo bien” y que siguen los mandatos oficiales, sean castigadas de ese modo.

Cuando el malestar llega al paroxismo, el sueño abandonado se convierte en pesadilla. Laretta llora en soledad en los pasillos de la tienda vacía. Como si fuese inducida por una fuerza superior, su mirada se dirige hacia el ascensor, símbolo de la modernidad por excelencia, que desciende de manera lúgubre. En ese instante, digno del *suspense* hitchcockiano, la puerta del ascensor se abre sola y un sonido espeluznante catapulta a Laretta a aproximarse a la cornisa que se para del vacío. La aparición del maniquí que se asemeja a Bruno con el letrero de “*Auguri*” torna aún más tétrica la escena que culmina con el grito y el desmayo de la protagonista.



Figura 16. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Ascensor.



Figura 17. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. "Auguri".

Pero como las amigas son “muchachas honestas” les corresponde un desenlace *feliz*. Gaetano y Bruno descubren el fraude, situación que exculpa a Lauretta, y se convierten en los héroes de las grandes tiendas. Entre sonrisas y halagos, la patronal premia a Bruno y por ende a Lauretta, con el mobiliario para la casa de matrimonio. Las dos parejas, Emilia y Maurizio; Lauretta y Bruno, junto con Gaetano, se retiran de los establecimientos y se detienen a mirar una vitrina en la que figura una plataforma giratoria con muñecas de porcelana. Maravillado ante el espectáculo, Maurizio indica: “È una piccola cosa, ma è un’idea. In una vetrina tutto sta nella idea e nel colore”.⁴⁰ Las reminiscencias del

⁴⁰“Es una pequeña cosa, pero es una idea. En una vitrina todo está en la idea y en el color”.

discurso fascista en defensa de la raza son innegables, que al mismo tiempo se ven potenciadas por el hecho de que Emilia se encuentra embarazada. De esta manera, la película se perfila como una vitrina de la sociedad totalitaria italiana donde en una pequeña idea, o construcción cerrada como es una narración, confluyen los ideales de raza, género y Estado-nación.⁴¹



Figura 18. *I Grandi Magazzini*. D.: Mario Camerini, 1939. Lauretta y Bruno.

⁴¹Ya se ha especificado el vínculo entre estas nociones en el apartado anterior al referir al uso de la película *Mädchen in Uniform* en un número de la revista italiana *La Difesa della Raza*. Para ampliar este tema revisar Nicoletta Poidimani (2018).

4. Lo que se insinúa, lo que se susurra. *These Three* (William Wyler, 1936)

4.1. *Under the code(s)*

En sus orígenes en 1895 el cine gozó de total libertad de expresión. Sin embargo, poco tiempo después, especialmente con el advenimiento del cine sonoro, las autoridades norteamericanas, azuzadas por la iglesia católica, advierten la potencia de sus imágenes y emprenden una contienda para regular sus contenidos y, por ende, sus *formas*. Con el pretexto de proteger la sensibilidad moral del público, el cine comienza a producirse en función de “mecanismos ideológicos y de poder” (Benet, 2004: 192). En este sentido, es preciso señalar que la censura opera en este medio de manera particular: “en primer lugar, porque tiene repercusiones directas en el estilo cinematográfico. En segundo, porque la censura está estrechamente ligada a la construcción industrial del cine y su establecimiento, depende, en gran medida, de sus agentes económicos” (Benet, 2004: 192).

Desde 1907 surgen comités de censura a lo largo del país hasta desembocar en 1922 en la creación de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) que tiene como objetivo unificar los criterios de censura de los diferentes comités y establecer normas que aseguren la estabilidad del negocio y la circulación de películas. En 1930, Will Hays, su director, pone en circulación un código que mayormente será conocido como “Código Hays”. Su elaboración se debe a un sacerdote católico, el padre Daniel Lord, que opinaba que el cine corrompía los valores norteamericanos. Para contrarrestar las influencias inmorales, la autoridad eclesiástica prohibió aquellas películas que glorificaran a los criminales, los gánsters, los adúlteros y las prostitutas. A la lista de censura se sumaron: los desnudos, el exce-

so de violencia, la trata de blancas, las drogas ilegales, el mestizaje, los besos lujuriosos, las posturas provocativas y la blasfemia (Black, 1998: 11). Pero no todo en el Código Hays era prohibición, sino que además sería bienvenida la promoción de las instituciones del matrimonio y de la familia, así como la defensa de la nación y el respeto por la religión. Por estos motivos, en 1934 se crea una oficina específica para la censura, la Production Code Administration (PCA), encargada de analizar y catalogar los guiones de las películas. Un director católico, Joseph I. Breen, acompañado por La Legión Católica de la Decencia, toma la dirección del ente regulador. Es posible advertir, entonces, el modo en el cual ceñirse al código Hays implica no solo seguir unas restricciones específicas con respecto al tratamiento u omisión de determinados temas, sino que representa también ceñirse a los códigos de género, reforzados en la institución del matrimonio, la familia y la heterosexualidad obligatoria.

De esta manera, los años locos de las *flappers*⁴² llegarían a su fin desde 1934⁴³ hasta el paulatino debilitamiento del código en 1966.

⁴²La actriz Clara Bow se convierte en el modelo de la *flapper* por excelencia con *Die Büchse der Pandora* (Wilhelm Pabst, 1929). Junto a ella, encabezan la lista: Greta Garbo, *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932); Marlene Dietrich, *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932); Gloria Swanson, *Music in the Air* (Joe May, 1934); Barbara Stanwyck, *Baby Face* (Alfred Green, 1933); Jean Harlow, *Read-Headed Woman* (Jack Conway, 1932), por citar solo algunos ejemplos. Véase: Lasalle (2001), Balmori Serrano (2015).

⁴³En el período pre-code las películas gangsteriles abundan: *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (William Wellman, 1931), y *Scarface* (Howard Hawks, 1932), son los ejemplos más renombrados. Las disidencias sexuales también gozan del régimen de lo visible, *Hell's Highway* (Rowland Brown, 1932), tematiza la homosexualidad masculina, en *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933), Greta Garbo le da cuerpo a un deseo bisexual. Las películas de Marlene Dietrich, estrella de la Paramount, se sitúan en esta dirección: primero en Alemania con *The Blue Angel* (1930) -prohibida por el nazismo en

Como sostiene Gregory Black (1998: 12), el “sistema de ‘autorregulación’ dominó a la industria cinematográfica durante la era dorada de los estudios en Hollywood”. Método que consistió justamente en la capacidad de volver opacos algunos contenidos para poder ser tratados en la pantalla grande. Realizadores como Alfred Hitchcock, David O’Selznick, Cecil B. De Mille, Otto Preminger, Elia Kazan, o Sidney Lumet, entre otros, incluirán entre sus argumentos temas vinculados al adulterio, la homosexualidad, el incesto, que deberán ser velados para pasar por alto la censura.

En estas coordenadas hace su aparición la película *These Three* (William Wyler, 1936), basada en la pieza teatral de Lillian Hellman, *The Children’s Hour* (1934). La obra de Hellman se inspira en la historia real de dos maestras de escuela escocesas cuyas vidas fueron destruidas cuando una de sus alumnas las acusó falsamente de tener una relación lésbica. Lógicamente las pautas morales de la época regían también para los escenarios de Broadway, sin embargo, al tratarse de una obra aclamada por la crítica, las autoridades de Nueva York omitieron la mención lésbica.

Debido al éxito de la pieza, el productor Samuel Goldwyn compra los derechos y contrata a Hellman como guionista para adaptar su obra. No obstante, para ser llevada a la pantalla grande es necesario adquirir un viraje en la historia. Así, el rumor sobre el vínculo

1933-, luego en Hollywood con *Morocco* (1930). A la lista de los excesos de Dietrich pueden sumarse, *Blonde Venus* (1932), *The Scarlett Empress* (1934), en todas estas ocasiones fue dirigida por dirigida por Josef von Sternberg. Sobre la figura de Dietrich en las películas de Von Stenberg, véase: Nuria Bou (2015). En la línea de películas que realizan un cuestionamiento de los mandatos de género proliferan las ficciones que tematizan: el ingreso de las mujeres al mercado laboral, y el divorcio, *The Divorcee*, (Robert Z. Leonard, 1930), *Design for Living* (Ernst Lubitsch, 1933), y que tratan la figura de la madre soltera, *Torch Singer* (Alexander Hall, 1933), entre otras.

amoroso entre las dos maestras será suplantado por un triángulo ¿heterosexual? donde, una de las dos maestras habría tenido relaciones sexuales con el prometido de la otra. Habrá que esperar casi treinta años para que la historia de Hellman sobre el rumor lésbico de las dos maestras pueda ser llevado al cine. En 1961 William Wyler estrenará *The Children's Hour*, donde Audrey Hepburn y Shirley MacLaine le ponen cuerpo a ese relato.⁴⁴

4.2. *Un asistente del deseo*⁴⁵

Con escenas que, desde la lejanía y el contraste, recuerdan al comienzo de *Mädchen in Uniform*, la modernidad ingresa en escena desde el comienzo del filme, también, a través de un sistema educativo. La multitud familiar asiste a la graduación de un Magisterio femenino. Las flamantes graduadas sujetan sus diplomas, desde un ángulo en el que estos aparecen de manera triunfante en primer plano. Entre sonrisas y aplausos, la mayoría de las muchachas reciben las felicitaciones de sus familias. A diferencia de estas, Karen Wright y Martha Dobie se abren paso solas entre la multitud. Karen no tiene familia y solo la tía de Martha, Lily Mortar, se acerca a saludarlas. Es posible advertir, desde el comienzo, la incomodidad e intromisión que genera la presencia de Lily en las jóvenes.

⁴⁴En Hispanoamérica la película fue traducida con el nombre de *La calumnia*.

⁴⁵Come he señalado, todos los diálogos de la película serán indicados en su lengua original y en las notas se encontrarán sus respectivas traducciones.



Figura 19. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. Graduación.

En una escena posterior, Martha y Karen se encuentran en una habitación y conversan sobre el tiempo por venir. Mientras Karen acomoda su ropa y organiza sus maletas, Martha se encuentra acostada en la cama con los brazos detrás de su cabeza imaginando el futuro. El tedio emerge en su expresión al proyectar su vida dando clases en alguna aburrida escuela. En ese instante, la ilusión brota en el rostro de Karen al imaginar la posibilidad de transformar una granja, que forma parte de su herencia familiar, en las afueras de Massachusetts, en un internado de señoritas. Con total complicidad, Karen se acerca a la cama para incentivar a su amiga. Martha, no del todo segura, duda de la viabilidad de la propuesta de la escuela “Dobie-Wright”. Con una

sonrisa, Karen exhorta: “*Take a chance with me*”.⁴⁶ El deseo circula entre las miradas de las protagonistas y toma la forma de un proyecto de vida compartido.



Figura 20. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. Habitación.

Un obstáculo inicial se presenta al descubrir que la propiedad de la abuela de Karen se encuentra en pésimas condiciones y prácticamente en ruinas. Cuando las jóvenes están a punto de retirarse y de abandonar el sueño de la escuela propia, en el medio del deshecho se erige la

⁴⁶“Date una oportunidad conmigo”.

figura del galán de la historia, el Dr. Joseph Cardin que, velado por una escafandra de apicultor, se encuentra recolectando abejas en la azotea de la casa. Como todo galán de Hollywood, siendo portador de una masculinidad hegemónica coquetea con las muchachas y se ofrece a ayudarlas en la reparación del establecimiento. En la escena contigua, Martha rasqueta una pared hasta que ingresa el Dr. Cardin. La joven intenta despegar con una espátula una noticia sobre la construcción del puente de Brooklyn que se encuentra adosada al muro. Martha le lee la noticia en voz alta al Dr. Cardin cuando, fuera de campo se oye la voz de Karen que lo saluda desde la planta de arriba, motivo suficiente para que este se retire de la escena en su acudida.

Como si de puentes, de uniones entre dos puntos distantes y de remociones se tratase, podría pensarse en la noticia como un detalle más –suministrado por Wyler desde la puesta en escena– en el marco de un triángulo entre los tres personajes donde, mi hipótesis consiste en que el deseo entre las maestras está presente, aunque mediado, por la figura masculina. En esta dirección se sitúa igualmente el comentario (im)pertinente de Mrs. Mortar, cuando al instalarse sorpresivamente en la casa y observar a Joseph, pronuncie: “*Is this an assistant?*” y las muchachas respondan: “*No, he’s just a friend...*”.⁴⁷ De este modo, el Dr. Cardin desempeña un rol clave en tanto “asistente del deseo entre mujeres”, útil al orden heteropatriarcal, fundamental para superar la censura que hubiese supuesto la representación del vínculo amoroso entre las maestras en 1936. Su inclusión es primordial para dinamizar la clausura del relato con el *happy ending*, a diferencia del trágico final al que se expone Shirley MacLaine en los sesenta y, al

⁴⁷“¿Es un asistente? / No, es solo un amigo”.

mismo tiempo, para impartir un mensaje edificante sobre el comportamiento adecuado cuando en el futuro de los niños se pone en riesgo con el comportamiento inmoral de lxs adultxs. Ya desde los títulos se hace referencia a “esos tres...”, volviendo tangible la triangulación, mientras que, en la película de 1961 titulada *The Children’s Hour* el desplazamiento se ubica en la figura de lxs niñxs. Dicho de otro modo, era necesaria la inclusión de un tercero para narrar lo inenarrable.



Figura 21. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. Escuela Dobie-Wright.

Mrs. Tilford, una antigua vecina de la abuela de Karen, colabora con una parte de su patrimonio para que la escuela Dobie-Wright se

ponga en marcha. Allí también envía a su maliciosa nieta, Mary Tilford, la autora material de la futura calumnia. La escuela comienza a desempeñar su funcionamiento con Karen y Martha en el rol de directoras y profesoras a las que se les suma, muy a su pesar, la tía de Martha, Mrs. Mortar. En una de las clases dictadas por Martha ocurre un suceso que, desde la puesta en escena, anticipa el conflicto que tendrá lugar más adelante. Una de las alumnas, Rosalie, debe leer en voz alta un texto y se traba en la palabra *indicate*.⁴⁸ La profesora la detiene y le explica el significado de la palabra, a lo que la niña añade: “*To inform*”.⁴⁹ Justamente ese será el rol de Rosalie en la mentira tramada por Mary: indicar, informar, señalar a sus profesoras y confirmar los hechos.

4.3. *Lujuria de decir*

El suceso del cual se desprende la calumnia inventada por Mary Tilford tiene lugar una noche en la que Martha y el Dr. Cardin conversan en su habitación mientras él espera a que Karen regrese a la casa. Minutos después, este se queda dormido y Martha permite que permanezca en su cuarto. El tiempo transcurre hasta que, repentinamente, él se despierta de manera violenta y arroja, sin querer, un vaso de leche que se encontraba próximo. Este momento es seguido por un primer plano del rostro de Mary, que se despierta por el sonido y abre los ojos también de manera violenta. El sonido despierta además a la intrépida Mrs. Mortar que se acerca a la habitación para dilucidar qué sucede. Al verlo

⁴⁸“Indicar.”

⁴⁹“Para informar”.

se sorprende y exclama: “*Oh, you’re a late visitor!*”.⁵⁰ Finalmente, el Dr. Cardin se retira, no sin antes comentarle a Martha, a modo de broma, que ojalá que cuando Karen y él se casen esta no deje vasos cerca de la cama antes de ir a dormir. La expresión es seguida por un primer plano que transmite la desilusión en el rostro de Martha. Mientras ella recoge los fragmentos del vaso roto, su tía, siempre intrépida, comenta: “*Joe is so in love with Karen*”⁵¹ y prosigue agregando que cuando Karen y Joseph se casen, esta no va a estar tanto tiempo en la escuela y que tendrá que hacerse cargo sola. Los comentarios son rebatidos por Martha, pero cuando su tía se retira llora fuertemente. El sonido de su llanto ingresa desde fuera de campo en un plano donde, desde el pasillo, se observa la sombra de su tía y el momento en el que esta ingresa en su habitación, que se encuentra justo frente a la de Martha. A continuación, la puerta abierta de la habitación de Martha nos permite verla llorando desde un ángulo perpendicular. La cámara continúa el recorrido y en un extremo del corredor, en las sombras, se encuentra de pie la niña Mary con una mirada maligna, que ha oído parte de la situación.

La segunda parte con la que la niña construye su mentira transcurre al día siguiente. Por un lado, tiene lugar una escena en la que Mary es castigada por Karen, justamente por mentir. Por el otro, Martha y su tía tienen una discusión en la que Martha, cansada de las intromisiones de Lily, la echa de la escuela. A continuación, esta es acusada por su tía de no querer que el Dr. Cardin y Karen se casen porque, según Lily, está enamorada de él, conjeturas a las que arriba luego de presenciar la escena nocturna. Cuando está por echar nuevamente de

⁵⁰“*Oh, eres un visitante tardío!*”.

⁵¹“*Joe está tan enamorado de Karen*”.



Figura 22. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. Martha y Dr. Cardin.

la casa a su tía, Martha escucha un sonido detrás de la puerta. Se trata de Rosalie y Evelyn, que oyeron parte de la discusión.

A raíz del castigo, Karen decide cambiar a Mary de la habitación que comparte junto con Rosalie y Evelyn. La niña, llena de ira y odio, se dirige a la habitación y obliga a sus compañeras a que le den dinero para irse a la casa de su abuela en un taxi. Las otras niñas, de carácter más tierno, se niegan e inocentemente comienzan a relatar lo que alcanzaron a oír de la discusión entre Martha y Mrs. Morton. Un primer plano acompañado de un pronunciado sonido extradiagético que produce un



Figura 23. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. Mary.

sentido de malicia devuelve el rostro encendido de Mary que capta algo en el relato de su compañera. Algo que en el momento no termina de hilvanar, pero que entiende que puede servir a los fines de concretar su plan de abandonar finalmente la escuela. Posteriormente, Mary empuja a Rosalie para que le dé el dinero y, casualmente, encuentra un brazalete que la niña ha robado. Con más calumnias, Mary amenaza a Rosalie para que haga todo lo que ella ordene. Rosalie llora desconsoladamente y, desde el más profundo dolor, jura obedecerle. Sin tener del todo elucubrado el plan, Mary arrastra también a Rosalie a casa de su abuela.

Ante la negativa de su abuela frente al pedido de permanecer en la casa, Mary comienza a hilar sus mentiras y a decir que las maestras están en contra suya y que la castigan porque ella sabe “cosas” que el resto de las niñas no saben. Ante el comentario, la abuela se ríe y le pregunta a su nieta a qué se refiere. “Things, funny things, they got *secrets*, grandma, funny secrets!”⁵² continúa Mary. Estas palabras producen la incomodidad y el nerviosismo de la abuela que prosigue con la indagación. A continuación, de manera fragmentaria, Mary comienza a lanzar frases que resultan suficientes para lograr su cometido y hace alusión a una horrible noche en la que pasaron “cosas” que no es capaz de pronunciar:

–“*What about Mrs. Dobie and Dr. Cardin, and Mrs. Morton told Mrs. Dobie that she knew what’s going on...*”

“*That awful night... Dr. Cardin was at Mrs. Dobie’s room, other times things happened, too. Well, I can’t say it out loud, I must whisper. Because it’s bad... Mrs. Dobie’s room is right next to us... [SUSURRA]*

–*Mary! Do you know what you’re saying? Are you telling me the truth? Honest, honest!*”⁵³

⁵²“Otras cosas, cosas peculiares, ellxs tienen secretos, abuela, secretos peculiares”.

⁵³“Qué pasa con Mrs. Dobie y el Dr. Cardin, y Mrs. Morton que le dijo a Mrs. Dobie que ella sabía lo que estaba pasando.../ Esa noche horrible... el Dr. Cardin estaba en la habitación de Mrs. Dobie, otras veces pasaron cosas también. Bueno, no puedo decirlo en voz alta, debo susurrar. Porque es malo... La habitación de Mrs. Dobie se encuentra al lado de la nuestra.../ ¡Mary! ¿Sabes lo que dices? ¿Me estás diciendo la verdad? / ¡De verdad, de verdad!”.



Figura 24. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. La calumnia.

Lo interesante es, justamente, aquello que se susurra directo al oído, que no se dice abiertamente, que es inaudible para lxs espectadorxs y que proyecta de manera potencial lo que allí se puede llegar a estar diciendo. No habrá a lo largo de la narración una referencia explícita sobre lo dicho, o más bien, sobre el motivo de la acusación de las maestras. Inclusive, avanzado el film cuando Mrs. Wright le pregunte al Dr. Cardin: *Were you and Martha..?*⁵⁴ se tratará de una frase

⁵⁴“¿Han estado tú y Martha...?”.

auto silenciada e inconclusa. Es curioso que nada se termina de decir completamente y al mismo tiempo, como público, sabemos de lo que se está hablando.

Lo dicho y lo silenciado configuran un territorio discursivo ambiguo que insinúa y señala un comportamiento sexual por parte de una de las profesoras. Independientemente de lo sucedido –se hará énfasis en la relación ilícita al tratarse del prometido de la otra profesora– la inmoralidad, ya de por sí radica socialmente en que una de las docentes se permita el espacio del sexo en la escuela. Como estableció Foucault (1978), el cuerpo es el soporte de un yo sexuado en relación con la cultura. Dado que el cuerpo sexuado sería lo más privado y, simultáneamente, lo más público, en él se articularían los conflictos entre el placer y el control, es decir, el poder y, en él podrían leerse los relatos reales o imaginarios, disciplinarios o libertarios que circulan en la sociedad. De esta manera, los entredichos de Mary instalan en lo público al cuerpo sexuado de Mrs. Dobie y lo vuelven objetable. El peso de la inmoralidad recae, precisamente, al tratarse de la profesión más casta y respetable para las mujeres en la época como es el magisterio.

Es interesante contrastar esta escena con la de la versión de 1961, *The Children's Hour*, donde en un diálogo muy parecido se sustituye el nombre del Dr. Cardin por el de Mrs. Wright. Sin embargo, allí la niña intenta reproducir los comentarios de Lily Morton que acusa a su sobrina de profesar una obsesión “unnatural”⁵⁵ por Karen. El deseo homo-erótico, como consecuencia de la discriminación de una cultura patriarcal y heterocentrada, se estructura entre lo secreto, lo sabido y lo dicho (Kosovsky Sedgwick: 1998). En ambas escenas, el solo acto

⁵⁵“Antinatural”.

del decir conduce a la lujuria. El susurro colma los vacíos lingüísticos relegados por el sexo aludido –heterosexual y lesbiano–.

La insinuación de lo lesbiano se configura como un efecto fantasmagórico que, desde lo no dicho, amenaza con contaminar la prístina familia nuclear heterosexual. En este contexto discursivo, la referencia a lo “antinatural” como omisión de lo lesbiano nos conduce a pensar, como señaló Butler, en aquellas configuraciones culturales del género que ocupan el lugar de “lo real” siendo naturalizadas y convertidas en hegemónicas: “La univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista” (2014: 99). Torciendo la lectura de Butler sobre los actos ilocutivos al seguir a Austin, en estas escenas se hacen cosas *sin* palabras, el silencio se vuelve performativo y declara a las maestras culpables.

4.4. El sí de las niñas

La mentira se configura a partir de la asociación entre lo que se escucha y lo que se ve *a medias*. Existe una relación paradójica en el hecho de dejar las *puertas abiertas* y lo que se puede hacer con la vida personal *puertas adentro*, entre lo que se exhibe y lo que debe permanecer al resguardo de lo privado. La escena nocturna en la habitación de Martha se produce a puertas abiertas desde el momento en el que ingresa Lily y dialoga con el Dr. Cardin y su sobrina hasta en el momento en el que Martha llora en su habitación y es escuchada desde el pasillo por su tía y, en las sombras, por Mary, que también las espía. El pasillo se configura, de este modo, como un espacio de circulación,

como una frontera porosa que permea los límites entre lo público y lo privado. Una situación similar tiene lugar cuando Rosalie y Evelyn escuchan detrás de la puerta la discusión entre Mrs. Morton y Mrs. Dobie. Este será el rumor distorsionado que llega a oídos de Mary y con el que termina de edificar su mentira. En una subversión de los mecanismos de control y de vigilancia aplicados en la institución escolar, las niñas se vuelven verdugas de sus propias maestras,⁵⁶ como el título de la obra de Hellman lo indica. Mrs. Tilford, les asegura a las docentes que pueden hacer de sus vidas “sus propios asuntos”, pero algo muy diferente ocurre cuando hay niñas de por medio. Sentenciosa, afirma: “*You’ve been playing with a lot of children’s lives*”.⁵⁷

El “portazo” final con el que se cierra la sentencia se produce cuando las niñas son llamadas a delcarar por lxs adultxs. Mary es indagada por el Dr. Cardin y las maestras:

-Dr. Cardin: *What did you see? What did you hear?*

-Mary: *I don’t know there were just things.*

-Mrs. Wright: *What things?*

-Mary: *I don’t know, but I saw plenty of things, we all did! And that’s why Rosalie got hurt.*

-Dr. Cardin: *Go on, Mary.*

-Mary: *One night you were at Mrs. Dobie’s room late.*

⁵⁶Los vínculos entre las niñas están regidos por un orden en el que también se ejerce el poder desde una oscilación entre la admiración y el sufrimiento. Mary es vista por las demás niñas como poderosa, Rosalie actúa desde el miedo y el dolor.

⁵⁷“Han estado jugando con la vida de muchas niñas”.



Figura 25. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. "Esos tres".

-*Dr. Cardin: And why did you think it was wrong to be at Mrs. Dobie's room?*

-*Mary: Because it was at night, and it was late... and I saw through the keyhole... and I saw things, and then I got scared.*

-*Mrs. Dobie: And I'm scared how she could see us.*

-*Mary: I was lying down the keyhole.*

-*Mrs. Dobie: "There's no keyhole on my door"*

-*Mary: I heard you, I heard you! I did see them!*"⁵⁸

⁵⁸44 ¿Qué has visto? ¿Qué has escuchado? / No lo sé, solo fueron cosas. / ¿Qué cosas? / No

La ausencia del “ojo de la cerradura” se convierte en el punto ciego del relato. Mary dice haber visto por un sitio inexistente. El significante *keyhole* comprende niveles de significación simbólicos que en la traducción al castellano se pierden. La fuerza de los sentidos evocados por el “agujero de la puerta” desde el cual es *posible ver* –no importa si ha sucedido o no, sino que ese vacío se despliega como proyección potencial– conduce a una triangulación de la mirada que inscribe en el interior del relato un régimen *voyeurista* de placer visual, que no es ni más ni menos que la instancia de espectación cinematográfica imaginada por Laura Mulvey. Porque “las puertas oyen” y porque a las puertas es posible atravesarlas es que los mecanismos de control se diseminan y son extensibles a toda persona que circule en el interior de la institución. Si la escuela de *Mädchen in Uniform* se caracterizaba por ejercer el control desde un panóptico, aquí las miradas se multiplican volviéndose plurales e imposibles.

Cuando la mentira cae por su propio peso, Mary delega en Rosalie el poder de la mirada indicando que, en realidad fue ella la que ha visto. La inocente niña es convocada e indagada. El significante “Helen’s Burton bracelet”⁵⁹ funciona como un látigo performativo que, a través del miedo y el dolor, hace que Rosalie confirme los hechos.

lo sé, pero vi muchas cosas, ¡todas lo vimos! Y por eso Rosalie se lastimó. / Continúa, Mary. / Una noche tarde, estuve en la habitación de Mrs. Dobie. / ¿Y por qué crees que está mal estar en la habitación de Mrs. Dobie? / Porque era de noche y era tarde... y miré por el ojo de la cerradura... y vi cosas y me asusté. / Y yo estoy asustada de cómo pudo habernos visto. / Yo estaba apoyada sobre el ojo de la cerradura. / Mi puerta no tiene cerradura. / ¡Los escuché, los escuché! ¡Los vi!”.

⁵⁹“El brazaletes de Helen Burton”.



Figura 26. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. El sí de las niñas.

-Mrs. Wright: She says that you saw certain things happened between Mrs. Dobie and Dr. Cardin that won't quite right.

-Rosalie: Oh, Mrs. Wright, I didn't, I didn't! I never said any such things, I never saw any such thing ever! I never said that. I never saw anything!

-Mary: Oh yes you did, you did it. You told me about your arm, you told us about what you saw, you're just trying to get out of it! I remember when you said it, because it was the day when Helen's Burton bracelet... the day when Helen's Burton bracelet was stolen, and nobody knew who did it...



Figura 27. *These Three*. D.: William Wyler, 1936. El triunfo de Mary.

-Mrs. Dobie: There's nothing to cry about Rosalie. You must help us by telling the truth.

-Mary: Grandma...I've got something to tell you...

*-Rosalie: Yes! I did see! What Mary said was right! I said it! I said it! I said it!*⁶⁰

⁶⁰“Ella dice que has visto ciertas cosas que han pasado entre Mrs. Dobie y el Dr. Cardin que no están del todo bien. / Oh, Mrs. Wright, ¿no lo hice, no lo hice! Yo nunca he dicho esas cosas, nunca he visto una cosa así. Yo nunca dije eso. ¡Nunca vi nada! / Claro que has visto, lo hiciste. Tú me has hablado de tu brazo, tú nos has contado acerca de lo que

Por último, quisiera añadir el modo en el que en *The Children's Hour* (1961) el deseo lesbiano se revela como un punto ciego inclusive para la propia protagonista que lo experimenta. En el comienzo, Martha no termina de ponerle palabras a sus sentimientos por Karen. Este vacío es colmado por la voz de la heteronorma, es decir de su tía, a partir del uso del significante *unnatural*. De esta manera, su deseo es designado desde el exterior y señalado como patológico. En un proceso de agnición, Martha emprende una lucha agónica consigo misma, parte de una homofobia interiorizada, que concluye con su propia destrucción y, por ende, de su deseo desviado. En un acto de confesión, Martha le dice a Karen que siempre la amó. Luego de pronunciar lo indecible se cuelga en su habitación.

5. Conclusiones parciales

El análisis de estas películas me ha permitido observar el modo en el que ciertos parámetros narrativos y motivos temáticos se repiten desde diferentes puntos geográficos. Como he señalado al comienzo de este capítulo, mi hipótesis reside en que los límites espaciales se erigen como condición de posibilidad para las transgresiones sexo-genéricas, ya que al estar estas enmarcadas dentro de límites específicos pueden ser reguladas por el poder. De esta manera, los cuerpos son sexualizados a partir del modo en que se inscriben en los espacios fílmicos. Existe, a lo largo de estas ficciones, una osci-

has visto, solo estás tratando de salir de esto. Recuerdo cuando lo dijiste, porque fue el día en el que el brazalete de Helen Burton... El día en el que el brazalete de Helen Burton fue robado y nadie sabía quién había sido... / No hay por qué llorar Rosalie. Debes ayudarnos diciendo la verdad. / Abuela... tengo algo que decirte... / ¡Sí! ¡Sí que los vi! ¡Lo que dijo Mary es cierto! ¡Lo dije! ¡Lo dije! ¡Lo dije!”

lación entre la tematización de las reglas que rigen los espacios y el quebrantamiento del orden.

En *Mädchen in Uniform*, por ejemplo, se presenta un momento caracterizado por la desmesura para los parámetros de la *normalidad* del lugar. Principalmente me refiero a las escenas fugaces que se configuran como heterotopías pasajeras, o “fisuras en el proyecto disciplinador” (Nelly Richard, 1998) que ceden paso a los no-lugares. Esos momentos de suspensión de las coordenadas temporales y espaciales donde la potencia del afecto se apodera de la escena tendrán lugar en las películas de Manuel Romero, como también tendrán lugar la reconfiguración del orden y la normativización.

Por otra parte, el cine argentino como todo cine nacional periférico, “con la esperanza de participar en la incipiente circulación internacional de imágenes, de ingresar por ese y otros cauces en el ‘concierto de las naciones civilizadas’” (Paranaguá, 2003: 18) también vehiculará una imagen de sí como una comunidad imaginada donde los lazos entre género y nación serán inseparables.

| CAPÍTULO 2 |

Espacios de la modernidad. Modulaciones entre el mandato y el deseo en *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938)

1. Presentación

En la Capital Federal trabajan, según el último censo, más mujeres de lo que a simple vista se sospecharía. Sobre un total de 1.132.352 personas que ocupan su tiempo en diversas tareas, con profesión determinada, o sin ella, 505.491, casi la mitad, son mujeres. Pasan, sin embargo, de 200.000 las mujeres que trabajan sin profesión determinada, aunque alcanzan también a 170.000 los hombres que se hallan en iguales condiciones. Tao Lao, “Las mujeres que trabajan”, 20 de junio de 1920⁶¹

Entre 1920 y 1921, bajo el pseudónimo de Tao Lao, la escritora Alfonsina Storni escribe en la columna “Bocetos femeninos” del diario *La Nación* sobre la presencia de las mujeres en el mercado laboral, y visibiliza la heterogeneidad ocupacional en la que estas se desempeñan y reivindicando su autonomía económica. Las “mujeres que trabajan” también ocupan las crónicas de Roberto Arlt, publicadas entre 1928 y 1942 para *El Mundo*. El ingreso de las mujeres en la esfera laboral ex-

⁶¹Publicado en: Méndez, Mariela, Queirolo, Graciela, y Salomone, Alicia (1998). *Nosotras y la piel: Selección de ensayos de Alfonsina Storni*, Buenos Aires: Alfaguara.

tradoméstica era motivo de discusión social desde comienzos de siglo XX. Como señala Graciela Queirolo, “La ideología de la domesticidad concibió el trabajo femenino asalariado como una actividad que atentaba contra la femineidad defendida a partir de la maternidad. Una pluralidad de discursos sociales no solo defendió estos principios, sino que contribuyó a su creación” (2010: 80).⁶² Así, las diferentes manifestaciones de la cultura de masas, que abarcan desde los folletines porteños publicados en *La Novela Semanal* (1917-1927), hasta las nacientes representaciones cinematográficas del período silente –y posteriormente del cine sonoro– se hacen eco de esta preocupación.

Tanto el poema “La costurerita que dio aquel mal paso”, de Evaristo Carriego, publicado en 1913, como la novela *Nacha Regules*, que Manuel Gálvez publica en 1919, y “La vendedora de Harrod’s”, un folletín escrito en 1919 por Josué Quesada, que integra *La novela semanal*, narran la existencia de jóvenes modernas que al ingresar al trabajo asalariado en las grandes ciudades corren el peligro de la pérdida de la moral. Todas estas son protagonizadas por mujeres de clases sociales bajas cuyo trabajo es emparentado con la prostitución. Estas narraciones son también llevadas al cine, *La vendedora de Harrod’s* (Francisco Defilippis Novoa, 1920), *La costurerita que dio aquel mal paso* (José Agustín Ferreyra, 1926), y adaptadas al teatro, en el caso de *Nacha Regules* en 1924, hasta su estreno en la pantalla grande bajo la dirección de Luis César Amadori en 1950. En la línea de las representaciones de trabajadoras de las grandes tiendas departamentales, además de *La vendedora de Harrod’s* (Francisco Defilippis Novoa, 1920), también se

⁶²En otro trabajo, Graciela Queirolo (2019) analiza las crónicas periodísticas de Alfonsina Storni y de Roberto Arlt sobre la presencia de las mujeres en el mercado laboral.

destaca *La chica de la calle Florida*, dirigida por José Agustín Ferreyra en 1922. Este último director, de raigambre popular, se sitúa como un antecedente del cine de Manuel Romero.

Acosadas sexualmente por sus patrones, enamoradas de algún *fijs à papa*, con familias por mantener, o solas en el mundo, asiduas concurrentes de las *garçonnière* o –en el lunfardo rioplatense– de algún “cotorro” que les proporcionará la conquista de bienes de consumo que, para las primeras décadas del siglo XX en Argentina solo estaban reservados para las clases acaudaladas,⁶³ las vendedoras, como las “*midinettes*” parisenses o las “*shop girls*” inglesas, emergen como figuras de la modernidad en el imaginario social vernáculo.⁶⁴

Con una diferencia temporal de casi dos décadas, la película *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), que fusiona elementos del melodrama tanguero, propio de la marca autoral de Manuel Romero, con otros pertenecientes a la comedia sofisticada, junto con la preocupación por el conflicto de clases y la conciliación social, retoma algu-

⁶³Como sostiene Natalia Milanesio (2020), las clases populares comienzan a tener acceso al mercado de consumo a partir del primer peronismo (1946-1955), donde la aparición del sujeto obrero-consumidor impulsa la consolidación de una nueva estética comercial.

⁶⁴En un artículo reciente, Juan Ospina León (2017) examina el género cinematográfico del cinedrama porteño silente, que se caracteriza por las representaciones de una Buenos Aires sombría y sórdida, de inmigración masiva y urbanización acelerada, y por la miseria, particularmente en los barrios de inmigrantes. Centrado en las “mujeres caídas”, el género enfatiza la inestabilidad social al enfrentarse a actores sociales emergentes y establecidos en varios lugares, como edificios, tiendas departamentales, cabarets y *garçonnières*. El autor sostiene que los cinedramas porteños hicieron visibles diversos grados de proximidad y separación sociocultural en el espacio urbano, advirtieron sobre los peligros de la movilidad ascendente y, al mismo tiempo, denunciaron la desigualdad de género y clase en Buenos Aires. Las películas que trabaja son: *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *La chica de la Calle Florida* (José A. Ferreyra, 1922) y *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928).

nos *locī* discursivos precedentes y remueve los sentidos cristalizados en torno a las mujeres que trabajan, específicamente a las vendedoras de las grandes tiendas.⁶⁵ A partir de un ingreso al mercado laboral que se encuentra justificado solo por *necesidad* y es de carácter transitorio (Lobato, 2000; Barrancos, 2007), la película de Manuel Romero *dignifica* a las trabajadoras, adelantándose al peronismo donde, la creación de la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943 configura un nuevo sujeto político que tiene como destinatario a las clases populares.

El contexto de emergencia de esta película se produce hacia finales de la década de los treinta. Este lapso temporal está caracterizado por dos sucesos trascendentales. Por un lado, los embates sufridos tras la crisis originada por la Gran Depresión de 1929⁶⁶ que dieron lugar al pasaje de un modelo agroexportador, sostenido desde el siglo XIX, a una paulatina industrialización del país con el fortalecimiento de las economías nacionales, la intervención del estado, la inversión

⁶⁵En su estudio sobre la comedia burguesa de los años cuarenta, Alejandro Kelly Hopfenblatt (2019) advierte la incorporación del mundo burgués en la producción cinematográfica de Manuel Romero que va de los años 1938 a 1942, a partir de algunos elementos narrativos de la *screwball comedy* norteamericana. Este género se caracterizó por la formulación de tramas románticas interclase capaces de poner en tensión las estructuras dominantes de la sociedad desde un punto de vista satírico. Para el autor: “Al retomar estas formas, Romero se diferenciaba justamente en sus desenlaces, cuestionando la conciliación armónica y proponiendo una mirada desconfiada con respecto a la viabilidad de una unión de este tipo” (2019: 114).

⁶⁶Como señala Juan Carlos Korol (2001), en la primera mitad de la década de los treinta los efectos de la crisis se tradujeron en la depreciación y en el aumento del desempleo. Entre las medidas adoptadas –algunas iniciadas desde el gobierno de Yrigoyen– se destacan la salida de la convertibilidad, la intervención del Estado en la economía a partir de la creación del Banco Central y el control de cambios, el aumento de los aranceles a las importaciones, la reducción de salarios y del gasto estatal, las juntas reguladoras de precios agropecuarios y la firma de acuerdos entre países vecinos.

en la obra pública y la implementación de políticas sociales –medidas que tendrán su florecimiento en la década de los cuarenta con el peronismo–. Por otro lado, se produce en el país el primer golpe de Estado, con el derrocamiento del presidente radical Hipólito Yrigoyen en su segundo mandato. El ascenso al poder de la dictadura del general José Félix de Uriburu (1930-1932) desembocará en una serie de gobiernos de facto, fraudes electorales y enfrentamientos sociales hasta 1943.

Como he señalado en el capítulo anterior, las trabajadoras de las grandes tiendas emergen como figuras en las distintas cinematografías nacionales y permanecen en escena por bastante tiempo. Películas de Hollywood como *Bad Girl* (Frank Borzage, 1931) o *You and Me* (Fritz Lang, 1938), por nombrar solo algunos ejemplos, son contemporáneas a *Mujeres que trabajan*, así como la película italiana analizada, *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939). Manuel Romero volverá a situar la acción en las grandes tiendas en la década siguiente, con *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) y *Navidad de los pobres* (1947). En la década de los cincuenta, Mirtha Legrand protagonizará *La vendedora de fantasías* (Daniel Tinayre, 1950) y *La pícara soñadora* (Ernesto Arancibia, 1956).

A diferencia de estas narraciones, que tienen como protagonistas a un personaje en particular dentro del entramado de las grandes tiendas, *Mujeres que trabajan* se centra en las vendedoras de manera grupal como sujeto social distinguiendo diferentes posiciones en el interior del grupo, pero aunándolas bajo una misma rúbrica. Así, mientras que algunas ven la carrera matrimonial como solución económica, otras imaginan presentes más libertarios, independientes y feministas. En este capítulo trabajaré los excesos sexo-genéricos a partir de la hipótesis de la presencia de elementos neutralizadores y correctivos que aseguran su admisión en el campo cultural.

2. Tiempos modernos

Las imágenes inaugurales de *Mujeres que trabajan* nos sumergen en el vaivén de la multitud que asiste a un gran centro comercial. Una banda sonora de orquesta acentúa con tonos rimbombantes el paso acelerado, el tropiezo y el ritmo propio de la ciudad moderna de comienzos del siglo XX. Este motivo musical será escogido para reiterar en diferentes escenas del filme los momentos en los que emerge el conglomerado urbano.

Existe un contraste entre la música festiva de la presentación y las escenas posteriores que, acompañadas por los acordes de un violín y un piano, producen un sentido de dramaticidad que anuncia la diferencia de clases tematizada en la película. El universo de las *boites* porteñas se nos presenta fragmentado en planos detalle observados desde una mirada oblicua que mira desde arriba. Un reloj que marca las 12 es seguido por los pasos de baile y una mano que sirve las copas. El reloj marca las 6, el letrero de la *boite* Tzigane tintinea, los pasos de baile continúan, un camarero se duerme, un violinista bosteza. Son las 7 y el violín se enfunda, las copas se retiran, las colillas de cigarrillos se barren y la aristocracia se retira.

Entre el bullicio y el balbuceo de alguna canción mediada por el paso de la noche y el alcohol, un grupo de jóvenes aristocráticos hace su salida triunfal de la *boite*. Ana María del Solar, interpretada por Mecha Ortiz, discute con Dolores, la prima de su novio, Carlos. Ambas se disputan el puesto de acompañante del muchacho en la parte de delantera del coche. Finalmente, Ana María decide irse a pie, pero el grupo de amigxs que la acompaña le advierte sobre el “qué dirá la sociedad” sobre una dama de su clase que se va caminando sola. Ana María afirma: “Dirá que mi padre, el poderoso financista se ha venido

abajo”. Acto seguido, el grupo decide acompañarla a pie. En el camino se topan con trabajadorxs que se preparan para comenzar sus jornadas laborales y con un ama de casa que baldea la vereda. Ana María, en su estado de embriaguez, y desde el desconocimiento absoluto, pregunta qué hace toda esa gente transitando por la calle “a la hora de dormir”. El resto le hace saber que se trata de trabajadorxs, aunque el tono de burla continúa. Ana María pateo el balde del ama de casa y un trabajador que está abriendo el negocio es interpelado por el grupo con Ana María como cabecilla que afirma: “hoy no se trabaja”. Esta arenga al resto al grito de “¡huelga general!” y de “¡viva la democracia!”. Un muchacho, a modo de broma, le quita la boina al trabajador y la intercambia por su galera.

Estos últimos enunciados en boca de la protagonista dan cuenta del crecimiento y avance del movimiento obrero que estaba teniendo lugar a fines de la década de los treinta en Argentina. Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX se destacan como tendencias dominantes el anarquismo y el socialismo, para luego abrir paso a una vertiente sindicalista y a un acercamiento paulatino al Estado que florecerá en la década de los cuarenta con la figura clave de Juan Domingo Perón.⁶⁷ El período que va de 1917 a 1921 está caracterizado por una gran ola de huelgas y aconteci-

⁶⁷Para un estudio exhaustivo sobre la historia del movimiento obrero en Argentina consultar los trabajos de: Julio Godio (1987, 2000), Hernán Camarero (2007), Claudio Díaz (2010).

mientos paradigmáticos como “La semana trágica” de 1919⁶⁸ y “La Patagonia rebelde” en 1922.⁶⁹

A continuación, nos adentramos en el salón de una pensión de trabajadoras que se encuentran a punto de desayunar antes de acudir a su jornada laboral. Esta escena retrata la intimidad del cotidiano de las mujeres que trabajan. Una muchacha tararea una canción mientras se peina frente al espejo, otras tres están reunidas alrededor de la mesa. Mientras una lee y fuma, otra se lima las uñas y una tercera escribe. La cuarta, que se acaba de despertar, les cuenta a sus compañeras que soñó que era una estrella de cine, que se casaba con Robert Taylor y que todo Hollywood asistía a la boda. Es interrumpida por un insulto lanzado por la muchacha que lee y fuma: ¡idiota! La otra responde: “Claro, como ella es una mujer práctica no ama los sueños. Ella no sueña nunca, solo lee. A ver a quién lee... Carlos Marx”. La joven cierra la discusión: “Quizás yo sueñe más que ustedes, pero en

⁶⁸La Semana Trágica se produjo en la segunda semana de enero de 1919, durante el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. El movimiento obrero fue gravemente reprimido y cientos de personas fueron asesinadas. La represión incluyó, además, el único pogromo del que se tiene registro en América. El conflicto se originó a raíz de una prolongada huelga declarada en la fábrica metalúrgica Talleres Vasena en reclamo de mejores condiciones laborales.

⁶⁹La Patagonia rebelde es el nombre que recibió la lucha protagonizada por los trabajadores anarcosindicalistas en rebelión en el Territorio Nacional de Santa Cruz, en la Patagonia argentina, entre 1920 y 1921. Sus inicios están vinculados a la crisis económica desatada tras la finalización de la Primera Guerra Mundial que causaron la baja del precio de la lana. Esta situación afectó gravemente a las haciendas ovejeras, los estancieros respondieron con una serie de despidos y con una reducción generalizada de las condiciones laborales. Los disturbios iniciales comenzaron con una serie de huelgas independientes distribuidas en la región, que luego se transformaron en huelga general. Estos sucesos culminaron con la toma de haciendas y el ingreso de la Armada. Entre 300 y 1.500 obreros fueron asesinados.

cosas que atañen al bien de todas. No en tonterías”. En ese instante ingresa en escena un chofer, Lorenzo, y pregunta qué sucede. Una de las jóvenes le explica: “Todavía creen en el príncipe que se casa con las pastoras”. Lorenzo pregunta: “¿Y por qué no? ¿No se han dado casos?” La que inició la discusión se dirige a una de las muchachas y agrega: “Sí, en las novelas. Pero no sueñes en tu casamiento con el director de los grandes magazines Stanley, querida”. La otra le responde furiosa: “Eso es envidia”. Y Sarita, la soñadora, se queja: “Claro que es envidia, todas sabemos que el director Stanley festeja *en serio* a Clarita”. Luisa, la lectora agrega: “Como a todas las secretarias que ha tenido antes que a ella”. Clarita la responde: “Sos una amargada”. Luisa concluye: “Y vos una ilusa. Se ve que has vivido siempre en el campo”.

Lorenzo, en defensa de Clarita, explica que “no todos los ricos han de ser *sinvergüenzas*”. Pero Luisa se manifiesta: “Usted está de parte de la burguesía. Es un chofer de casa de ricos, un esclavo moderno”. Lorenzo se queja: “¡Oiga, oiga, joven comunista, no se la agarre conmigo!”. Y la discusión se termina con la llegada de Doña Petrona, la encargada de la pensión, disculpándose porque se le quemó la leche. En ese momento irrumpe en escena Catita, el personaje estelar de Niní Marshall que hace su aparición en el cine por primera vez.⁷⁰

⁷⁰Catita es el personaje creado por la actriz Niní Marshall en mayo de 1937 para el programa de Juan Carlos Thorry en la radio El Mundo. Su observación minuciosa de la sociedad la llevó a crear algunos personajes emblemáticos como, por ejemplo, Catita y Cándida, dos arquetipos de la inmigración europea del siglo XX con los que intervino en gran parte de sus películas. Catita es hija de inmigrantes italianos, mientras que Cándida es una inmigrante española de la región de Galicia. Luego de su participación en *Mujeres que trabajan*, entre 1939 y 1940, la trilogía dirigida por Romero que incluye: *Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires* y *Luna de miel en Río*, continúa la evolución del personaje de Catita. Posteriormente el personaje protagoniza *Yo quiero ser bataclana* (1941), *Navidad de los pobres* (1947), *Porteña de corazón* (1948), *Mujeres que*

Con su humor característico, *Catita* disuelve el clima de tensión y las muchachas deciden ir a desayunar a una lechería cercana a la tienda donde trabajan. Se evidencia en estos primeros roces la presencia de los discursos sociales tendidos sobre las relaciones clandestinas entre las muchachas de clases inferiores con sus jefes y la imposibilidad de una pareja de clases sociales diferentes. Al respecto, Matthew Karush (2012) señala el matrimonio interclase como resolución de las diferencias sociales en las películas de Manuel Romero. Sin embargo, no creo que *Mujeres que trabajan* adscriba específicamente a esta línea. El romance entre Clarita y su jefe no termina bien como sí ocurre, por ejemplo, en *Navidad de los pobres* (1947). Por el contrario, lo que se evidencia es el contacto entre mujeres de clases sociales diversas. En todo caso, el final de la película atestigua la viabilidad de amistades interclase entre parejas de estratos sociales disímiles.

La escena siguiente nos transporta a un bar muy concurrido donde hombres y mujeres comparten mesas y un vendedor ambulante vende los periódicos del día. Su voz se mezcla con el sonido de las tazas que van y vienen de un lado al otro de la barra. En un extremo se sitúan las jóvenes trabajadoras. Algunas se encuentran preocupadas porque

bailan (1949), y *Catita es una dama* (1956), esta última dirigida por Julio Saraceni. Por su parte, el personaje de Cándida es desarrollado en las películas de Luis Bayón Herrera: *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940), *Cándida millonaria* (1941), *Cándida, la mujer del año* (1943), con dirección de Enrique Santos Discépolo, *Santa Cándida* (1945), dirigida por Luis César Amadori y, por último, *Cleopatra era Cándida* (1964), bajo la dirección de Julio Saraceni. Para un estudio más profundo sobre las biografías de Niní Marshall, se recomienda consultar: Susana Degoy (1997), Patricia Narváez (2003), Marily Contreras (2003) y, con posterioridad, Josefina Delgado (2006), así como el documental *La película de Niní* (Raúl Etchelet, 2005). La tesis doctoral de Paula Inés Laguarda (2010), titulada: “Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall”, realiza un estudio exhaustivo sobre los dos personajes mencionados.

están demoradas, aunque Clarita las tranquiliza adjudicando amabilidad a la jefa de sección. Luisa, mientras bebe su café con leche y come con fruición le recrimina: “Claro, vos porque sos la secretaria del jefe, pero a nosotras que somos empleadas nos tienen a mal traer. Si hubiera unión...”. Y Catita expresa: “Si será, ésta siempre con las ideas comunistas en la cabeza”.



Figura 28. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Luisa.

En ese momento ingresa con algarabía en escena el grupo de jóvenes aristócratas, tomando posesión del bar como si les perteneciera. Un primer plano nos devuelve el enojo en el rostro de Luisa. Las mu-

chachas susurran y comentan entre ellas acerca del lujo de la vestimenta de las damas. Luisa, se expresa de manera furibunda: “Gente inútil. Y pensar que nosotras trabajamos para que gente como esa se divierta. Si hubiera unión...”. En su estado de embriaguez, Ana María decide brindar en honor de las mujeres que trabajan y organizar una colecta al grito de: “hay que repartir la plata con los pobres”. La aristocrática dama les acerca el dinero y les dice que se compren vestidos, joyas. Las muchachas la enfrentan acusándola de burlarse de los pobres. La secuencia concluye con un diálogo enfrentado entre Luisa y Ana María:

–Luisa: En cuanto a eso de estar regalando su dinero, hace mal. Puede ser que algún día lo necesite.

–Ana María: ¿Yo? (ríe). Es difícil, sin embargo, me gustaría. Debe ser interesante ser pobre y orgullosa como ustedes.

–Luisa: No se lo deseo, pero nadie está libre de una broma del destino.

Las trabajadoras se retiran de la lechería y el grupo aristocrático hace lo propio, aunque antes de salir, el vendedor de periódicos anuncia a viva voz la quiebra y el suicidio de un poderoso financista. Ana María, en línea con su pedantería previa, le grita: “Déjese de suicidios a esta hora de la mañana”, sin saber que se trata de su propio padre.

Podría decirse que las primeras tres escenas se presentan como aglutinantes del conflicto principal. En la primera secuencia los personajes son nombrados, especifican el lugar que ocupan dentro de la trama y anticipan el conflicto de clase. Ana María del Valle quedará huérfana y sin recursos tras el suicidio de su padre, un poderoso financista en bancarota, y deberá ganarse la vida como el resto de lxs trabajadorxs de quienes se burla. El intercambio de sombreros que se

produce en la secuencia callejera puede ser leído como un gesto del corrimiento de clase efectuado por Ana María en su descenso social.



Figura 29. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Luisa y Ana María.

Asimismo, gran parte de los espacios públicos de sociabilidad modernos donde se desarrolla el filme quedan delimitados en estas escenas. Las grandes tiendas, las *boites* porteñas, el tumulto de la calle y el bar. Se trata de espacios masivos caracterizados por la mezcla y el contacto anónimo propio de la Buenos Aires en expansión de comienzos de siglo XX que, como observa Beatriz Sarlo, más que un concepto demográfico o urbanístico representa “una categoría ideológica y un mundo de valores” (2003: 16).

3. Mutis por el foro. Las trabajadoras entran en escena

George Didi-Huberman (2014: 149) llama la atención sobre el rol primordial que asume el cinematógrafo a fines del siglo XIX para la exposición de los pueblos, donde el cuerpo social en su totalidad se convierte en objeto principal de observación y cuestiona de qué manera, o de qué *formas*, estas “vistas” se exponían. Así, se remonta al origen de la historia del cine en 1895 con el primer filme proyectado: *La Sortie des usines Lumière* [La salida de los obreros de la fábrica Lumière]. El autor encuentra el valor diferencial de esta obra en el momento en el que lxs trabajadorxs pasan de improvisado a ser actorxs del primer filme de la historia. Sin embargo, advierte:

No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarse si la forma de exposición -encuadre, montaje, ritmo, narración, etc.- los encierra (es decir, los aliena y, al fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclausura (los libera a exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición) (Didi-Huberman, 2014: 150).

En tanto fenómeno cultural, la salida de trabajadorxs de las fábricas es evocada en las cinematografías locales de diversas latitudes. En Argentina, un cortometraje de autor desconocidx, realizado en algún momento entre 1904 y 1911 y recientemente recuperado por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken registra la salida de grupos de trabajadorxs de la fábrica de cigarrillos La sin bombo. Primero ingresan en el plano los trabajadores, que abandonan el establecimiento saliendo en filas ordenadas. Se evidencian las diferencias de clase en la vestimenta, a algunos se los ve vestidos de traje y galera, tal vez se trate de directivos; otros usan boina y presentan un aspecto más desalineado en

comparación con los anteriores. Sus rostros devuelven expresiones serias, a algunos se los ve fumando.

Posteriormente aparecen en escena las trabajadoras con sus largos vestidos y sus cabellos recogidos. A algunas se las puede ver tomadas del brazo, charlando y riendo. A continuación, observamos una segunda tanda de trabajadores que hace su salida de la fábrica. Esta vez, algunos se encuentran tomados del brazo. Luego de un corte, la grabación se lleva a cabo en exteriores donde se registran imágenes de las trabajadoras agrupadas, riendo, bailando, y jugando. Algunas se acercan a la cámara, otras corren y dan brincos de un lado al otro del plano.

Quisiera retomar las ideas de Didi-Huberman para reflexionar sobre los sentidos evocados en estas escenas e imaginar un diálogo posible con las múltiples salidas de las trabajadoras de las tiendas Stanley retratadas en *Mujeres que trabajan*.

En *La salida de la fábrica de cigarrillos "La sin bombo"*,⁷¹ el espacio cinematográfico se colma en su totalidad de los afectos y efectos que imprime la reunión de los cuerpos de las trabajadoras en tanto grupo social visible. Se evidencia un contraste lúdico en la salida de las obreras, a diferencia de la rectitud de sus colegas masculinos. En las escenas exteriores se vislumbra la sorpresa y la novedad ante la cámara. Como si estuviese presente el entusiasmo por ser captadas en el centro del plano y ser protagonistas de la historia. Aparece la complicidad entre compañeras, el contacto físico, la potencia transformadora de la risa y el murmullo colectivo. Porque, aunque en silencio (la copia

⁷¹Se trata de un título atribuido. Ver: Cappa, Carolina (ed.) (2019). *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

no conserva el sonido), estas imágenes nos murmuran. Son imágenes expansivas que liberan la presencia de las obreras en las fábricas o que, como diría Huberman, las *desenclaustran* y las gratifican así con un poder propio de aparición.⁷²

Si las imágenes de la salida de la fábrica, tanto de hombres como mujeres, están caracterizadas por cierto orden y medida, las posteriores develan una lógica del desparpajo y de la multitud (Hardt y Negri, 2004).⁷³ Pareciera como si, por unos instantes, las mujeres tomaran posesión de la cámara y se tratara de una escena “libre” donde, desde la expresión de sus corporalidades decidieran hacer lo que les place quebrando, por un lado, los modos habituales de relación social y por el otro, las lógicas de la autoridad. Al mismo tiempo, aparece en estas imágenes la inocencia y la sorpresa ante a la novedad por la presencia del artefacto, característica de los momentos iniciales del cine. En un juego donde lo uno y lo otro se entremezcla, donde, por un lado, las trabajadoras parecen actuar para la cámara y por el otro, gozan de una libertad expansiva. Estas imágenes otorgan un protagonismo particular a las mujeres que las ubican fuera de los espacios habituales donde eran retratadas.

⁷²En un artículo reciente, Alejandra Laera (2021) analiza el cortometraje a partir de la articulación entre pose y registro documental.

⁷³Michael Hardt y Antonio Negri (2004: 127) definen a la multitud en tanto “multiplicidad de singularidades”, entendiéndola por singularidad a “un sujeto social cuya diferencia no puede reducirse a uniformidad”. Al mismo tiempo, la diferencian de nociones como “pueblo”, entendida como “unidad artificial” pseudolegitimada por el Estado moderno, y “masa”, referida a la fuerza productiva en términos capitalistas. La multitud, en cambio, se caracteriza por la pluralidad y la multiplicidad. Véase: Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Multitud*. Barcelona, Debate.

La consolidación del modelo capitalista durante la segunda mitad del siglo XIX produjo en Argentina una serie transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales. El crecimiento exponencial de la población, producto del “aluvión inmigratorio” (Romero, 2009),⁷⁴ incrementó la demanda de bienes y servicios de alimentación, vivienda, vestido y educación que fueron cubiertas por el desarrollo industrial. Estos cambios fueron sustanciales en términos de oportunidades laborales para hombres y mujeres. Así, desde el último decenio, las mujeres se incorporan al trabajo asalariado fuera del hogar, especialmente en el mundo fabril. La industria alimenticia, frigorífica, y textil, así como las fábricas de cigarrillos y de fósforos, fueron la sede de trabajo de miles de obreras, en su mayoría inmigrantes, especialmente a comienzos de siglo (Lobato, 2000: 92).

Este factor ocasionó un fuerte impacto en las relaciones entre los géneros, provocando cambios sociales, morales e ideológicos que continuaron en las décadas posteriores. Como afirma Dora Barrancos, el concepto de *necesidad* es crucial para justificar el ingreso de las mujeres de los sectores obreros al trabajo asalariado fuera del hogar. Su participación era admitida socialmente en tanto aportantes de un segundo ingreso para incrementar el salario del marido, o para ayudar

⁷⁴Entre 1881 y 1914 se produce en Argentina el mayor flujo migratorio mediante el cual arriban más de 4.200.000 personas, especialmente europeos, con hegemonía de la cuenca mediterránea, de los países de Italia y España. En las décadas posteriores se registran, además, otros flujos migratorios. En 1869, la población argentina no alcanzaba los dos millones de habitantes, cifra que se vio duplicada con la inmigración. Teniendo en cuenta estos datos, es posible observar el enorme impacto que significó la inmigración para los diferentes órdenes socioculturales del país. Por este motivo, el historiador José Luis Romero (2009) caracterizó a esta nueva sociedad como “aluvial”. Véase también: Devoto, Fernando (2009).

a sus familias (2007: 148). En cuanto a su moral, se tendía un manto de dudas: “Las ‘fabriqueras’ eran, en todo caso, las más vituperadas acerca de sus malas costumbres, que las ponían en estrecha vecindad con la prostitución” (Barrancos, 2007: 150).

Como señala Mirta Lobato (2000: 96), desde los discursos difundidos por la prensa y las diversas acciones impulsadas por las instituciones se enfatiza el rol de la maternidad en las mujeres. Contrariamente, la mujer obrera es vista como “una especie de híbrido degenerado y potencialmente degenerador” para la sociedad que, al ingresar en el trabajo industrial, se convierte en “un elemento disgregador de la unión del hogar”. De esta manera, la fábrica se conforma como lugar de paso, ya que la realización de las mujeres se halla en el hogar y en la familia.

En este período surge también el concepto de “organismo femenino” que se convierte en un vehículo central para diferenciar el trabajo de hombres y mujeres, y para impulsar una legislación protectora de las obreras.⁷⁵ El Estado, junto con organizaciones gremiales, militantes socialistas y católicos intentan reglamentar el trabajo femenino. En 1907 se sanciona la primera ley protectora de la mujer obrera que prohíbe el trabajo en instituciones que afecten su organismo, así como el horario nocturno. Esta ley se altera en 1924, agregando la prohibición de despido por embarazo y estableciendo salas para el cuidado de infantes en las industrias de más de cincuenta empleadas. En 1934 la ley sufre nuevas modificaciones y se crea la Caja de Maternidad, que intenta saldar la tensión entre empleo y maternidad al establecer la licencia pre y posparto con goce de salarios.

⁷⁵Esta legislación fue impulsada tanto desde sectores reformistas como desde el movimiento obrero y el feminismo. Véase: Mirta Lobato (2007), Verónica Norando (2017).

Por otra parte, en consonancia con las ideas eugenésicas e higienistas,⁷⁶ se despliega una noción clave para comprender el rol de las mujeres como madres de la nación. La denominada “maternidad social” señala el cuerpo de las mujeres como depositario de la salud de la raza y de la nación a las que es preciso resguardar.⁷⁷ De esta manera, el trabajo asalariado en manos de las obreras es percibido, principalmente, como amenaza social (Barrancos, 2007; Lobato, 2000; Nari, 2004).

La incorporación de las mujeres en los rubros del comercio, los servicios y la telefonía se produce a partir del Centenario de 1910. El área del comercio crece exponencialmente en los años sucesivos en las grandes ciudades del país, elevando las cifras de empleo femenino. En Buenos Aires se inauguran tiendas comerciales como “Harrods”, “Gath y Chaves”, “San Miguel” y “La Piedad”.. Tal como se refleja en los demás rubros, “en su gran mayoría se trata de mujeres solteras

⁷⁶La eugenesia surgió a fines del siglo XIX a partir de las ideas del británico Francis Galton, que, inspirado en el darwinismo, sostenía el perfeccionamiento de la especie a partir de favorecer los matrimonios entre los individuos ‘mejor dotados’ y evitar la posibilidad de “degeneración”. En la Argentina, estas ideas fueron impulsadas desde numerosas políticas sanitarias y sociales que apuntaban al nacimiento de niños sanos y al control de elementos socialmente ‘indeseables’ (delincuencia, alcoholismo, enfermedades). Su recepción se enmarcó, en lo que Marcela Nari (2004: 36) señala, una perspectiva ‘transformista’ que confiaba en la posibilidad de los individuos y las ‘razas’ de ser transformados a partir de la adquisición de los caracteres del medio y luego transmitirlos mediante la herencia. Véase: Armus, Diego (2007), Armus, Diego y Belmartino, Susana (2001).

⁷⁷Como he señalado en el capítulo anterior, estas ideas son impulsadas por los regímenes políticos totalitarios a través de la figura de la “madre prolífica” y “madre de la nación”. Véase: Wilson, Perry (2011). “*Sposa e madre esemplare: sotto la dittatura fascista*”, en *Italiane. Biografia del Novecento*, Roma: Laterza, y Passerini, Luisa y Merjian, Ara H. (2001). “Gender, historiography and the interpretation of fascism” en *Qui Parle*, Vol. 13, No. 1, Fascism, Gender, and Culture (Fall/Winter 2001), pp. 157-163, Duke University Press.

jóvenes que posteriormente abandonarían sus puestos para dedicarse a las tareas de cuidados y trabajo reproductivo” (Barrancos 2007: 205).

Me gustaría pensar en las imágenes de la salida de las obreras de la fábrica de cigarrillos como una entrada en el régimen de lo visible y en tanto condición de posibilidad para un cine posterior, específicamente, vinculado a la representación de las mujeres trabajadoras, como las que forman parte del filme de Manuel Romero. Como hemos observado, la aparición de las mujeres en tanto grupo social, es decir como sujeto político, se produce con el ingreso al mercado laboral. Esta situación produce cambios sociales y culturales, específicamente en lo que respecta a las relaciones entre los géneros, de los cuales el cine de los años treinta se hace eco.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, sobre la situación social de las mujeres a comienzos de siglo XX en Argentina, las imágenes de las obreras de la fábrica de cigarrillos revelan su potencial subversivo. Por otra parte, podría pensarse que, con el avance de las décadas, la representación de las salidas de las trabajadoras de las tiendas Stanley, junto con la inmersión en el universo de la pensión, en sus historias y conflictos personales pugna por expandir los imaginarios sociales de las “mujeres modernas” que trabajan. Rosi Braidotti (2004: 154), Rosi Braidotti (2004: 154), concibe al “imaginario social” como un conjunto de prácticas socialmente mediadas socialmente que configuran la construcción del sujeto y la formación de la identidad, así como el deseo y la agencia. De esta manera, las imágenes de *La salida de la fábrica de cigarrillos “La sin bombo”* se convierten en un espacio de ensayo y de negociación para la configuración de otros imaginarios sociales sobre las mujeres trabajadoras en la sociedad argentina de principios de siglo XX.

4. Cartografías modernas e itinerarios de las mujeres

Tal como destacué anteriormente, las primeras imágenes de *Mujeres que trabajan* se sitúan en el universo de las tiendas Stanley, donde es posible observar la interacción entre clientes y empleadas, es decir el contacto entre diferentes clases sociales. Por otra parte, son frecuentes a lo largo del filme las escenas de las salidas de las trabajadoras de la tienda, sin embargo, la primera retirada que se nos presenta como tal alude al divertimento de la aristocracia y, en especial, al desconocimiento por parte de la protagonista acerca del mundo del trabajo.

Como es sabido, las comedias de Manuel Romero se caracterizan por una tematización de la lucha de clases donde finalmente los conflictos se resuelven en una posible unión o reconciliación entre las partes (Valdez, 2000). Indudablemente estas cuestiones atraviesan el filme que nos ataña. Sin embargo, me resulta llamativo el modo en el que *Mujeres que trabajan* retrata la diferenciación de clases en el interior de las mujeres y cómo este factor ilumina las diferentes pautas morales y sexuales que rigen para las jóvenes que provienen de sectores sociales disímiles. La retirada inicial de la *boite* junto con algunas de las salidas de las trabajadoras de la tienda tal vez nos brinden una pauta de análisis para abordar esta cuestión.

Cuando la protagonista, Ana María del Solar, tiene intenciones de volver caminando sola a su casa su comportamiento es reprobado por el grupo que la advierte sobre las posibles habladurías si una dama “de su clase” se vuelve a pie y sin compañía. A lo largo del filme, Lorenzo, más allá de no trabajar más como chofer de la familia, se convierte en “su fiel servidor y amigo” y la espera con el coche a la salida de todos los sitios, asegurando: “Yo estoy con usted a pie, en tranvía o en colectivo”. En esa frase, Lorenzo hace alusión, además, a los diferentes

medios de transporte utilizados por las trabajadoras para volver a sus casas. A diferencia de estas últimas, que vuelven con o sin compañía, el chofer enfatiza su presencia ante cualquier circunstancia.

Así, en el primer día de trabajo de Ana María como empleada de las tiendas Stanley Lorenzo se presenta a la salida. Mientras decenas de trabajadoras salen caminando solas, Catita le pregunta a Lorenzo si vino a buscarla a ella, pero este le explica que está allí por Ana María y cuando la ve sale con prisa del auto gritando: “¡Cuidado que ahí viene la niña!”. Para sorpresa de Ana María que le pregunta, “¿aquí también?”, Lorenzo no duda en responder: “Aquí y en todas partes yo soy su chofer”. Es interesante el uso del significante “niña” para referirse a Ana María, cuyo pasaje a la adultez se produciría a partir del matrimonio. En tanto niña de quien es preciso cuidar –resguardar su virginidad–, Lorenzo se presenta como “defensor” ante los potenciales peligros a los que se vería expuesta la joven si volviese caminando sola a su casa. Reverberan en estas imágenes las salidas de las trabajadoras de las tiendas Harrods relatadas en el folletín de Josué Quesada, donde una multitud masculina espera al acecho de las vendedoras. Resultan pertinentes para mi análisis las nociones Griselda Pollock (2013) vinculadas a la diferencia sexual en los espacios de la modernidad:

Los espacios de la feminidad son aquellos en los que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales. Son el producto de un sentido vivido de localización, movilidad, y visibilidad social, dentro de las relaciones sociales de ver y ser vista. Moldeados dentro de las políticas sexuales del acto de mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí misma trabaja para asegurar un orden social particular de dife-

rencia sexual. La feminidad es tanto la condición como el efecto (2013: 128).

De esta manera, se establece una diferencia entre las mujeres marcada por la clase que condiciona las prácticas sociales y los regímenes de movilidad y visibilidad social. Las vendedoras, en tanto objetos para la mirada y el consumo, vuelven solas a sus casas mientras Ana María es escuchada por Lorenzo ante las posibles lascivias. Podría decirse, además, que a lo largo de la película se representan los traslados de un sitio a otro y que varias secuencias tienen lugar en el movimiento del trayecto en sí. El coche se convierte en un símbolo de status y de la modernidad por excelencia. En palabras de Beatriz Sarlo, “automóviles, cámaras de cine y fotografía, proyectores completan este repertorio de la realidad y los deseos” (2003: 23) de la Buenos Aires de comienzos de siglo XX. Es interesante observar las escenas en las que Lorenzo dialoga con Catita y hace alusión a que pasará por el barrio a recogerla. Se percibe en Catita cierta fascinación por el coche, especialmente en la idea de pasearse por la zona obrera en la que vive y causar la envidia de sus vecinas, o como diría ella misma: “Que rabee (sic.) la chusma”.

Cuando Lorenzo busca a Catita en el barrio es recibido por la multitud del vecindario que toca su automóvil como un bien preciado. La totalidad del plano se colma de niñxs que se agolpan sobre el capó. Se escuchan voces con acentos diversos y el sonido de la bocina del coche se pronuncia cuando, cada tanto, alguien la hace sonar. No olvidemos que el personaje de Catita, “Catalina Pizzafrola Langanuzzo”, proviene de una familia de inmigrantes italianos y tiene trece hermanxs. Como aclara en una escena que transcurre en la pensión, son: “trece vivos y uno finado, que en paz descanse”. En este sentido, la escena configura los barrios populares de la periferia porteña. Mientras via-

jan en el coche, Lorenzo se queja con Catita por el modo en el que fue recibido y le dice que no volverá a buscarla ya que “son unos salvajes” que pareciera que “no han visto jamás un automóvil”.

Como señalé anteriormente, desde el discurso, Lorenzo constantemente marca la diferencia entre las muchachas y la “niña”. Al comienzo del filme, cuando relata la trágica historia de Ana María durante un desayuno en la pensión las muchachas le sugieren que esta debería buscarse un trabajo, pero Lorenzo les explica que Ana María “no es como ellas”, sino que es una *dama*. Una de las muchachas, Sarita, la que soñaba con casarse en Hollywood en una escena anterior de la pensión, dice: “Es como una novela”. Catita la interrumpe y entre sorbo y sorbo de café, dice: “No, es como una película que vimo’ (sic.) anoche en el cine a la vuelta de casa” y comienza a relatar el argumento sobre el amor entre una joven pobre y un muchacho rico. Las jóvenes la interrumpen para acotar sobre la película y luego Lorenzo se retira a buscar a Ana María. Mientras prende un cigarrillo, Luisa manifiesta que: “es un pobre esclavo del capital”. Lorenzo le explica que servirá a la niña Ana María, aunque ya no le paguen, y les pregunta a las demás si hace mal. Catita contesta: “Hace bien, y dios se lo va a pagar cuando se muera”. Cuando están por retirarse de la mesa Luisa pronuncia su discurso: “Tendrán que pasar muchos años para que podamos civilizar un poco a la humanidad. Hasta luego, crumiros”.⁷⁸

En otras oportunidades, en la salida de la tienda Ana María invita a las muchachas a subir con ella al coche. Dependiendo de la situación, algunas aceptan mientras que otras prefieren volver caminando. Es

⁷⁸En el contexto del movimiento obrero de comienzos del siglo XX el término *crumiro*, proveniente del italiano, es utilizado para referirse a los rompehuelga.

posible pensar en cierto agenciamiento por parte de las trabajadoras, o más bien en una posibilidad de elección, ya que, por enojo u orgullo, no deciden volver junto con Ana María. Y, sin embargo, más allá de ser segundada por Lorenzo a todas partes, podría decirse que con su descenso social Ana María comienza a gozar de una movilidad sin precedentes sobre la cual en un pasaje del filme asegura: “Me siento tan desorientada”. Su desorientación en el espacio tiene que ver con moverse en ámbitos que antes le eran ajenos y que aparecen como nuevos, con abandonar el mundo aristocrático al cual pertenece y comenzar su vida desde cero como una trabajadora más.

En su trabajo sobre la moral sexual regida para las trabajadoras en Argentina durante el período de entreguerras, Dora Barrancos (2000: 205) describe las preocupaciones en función de los diversos perfiles laborales y de las clases sociales. Como explica la autora, parte de la sociedad es reticente a la presencia de las mujeres en el mercado; sin embargo, en los años de posguerra y con la crisis de 1929 las necesidades económicas apremian. La única profesión que gozaba de estima social y de respetabilidad era la docencia, generalmente impartida por mujeres de los sectores medios. Dentro de los sectores trabajadores más calificados, algunas jóvenes se desempeñaron como telefonistas, empleadas de servicio público y de comercio. Generalmente, estos oficios eran los más juzgados en cuanto a la integridad moral de las jóvenes, ya que se les adjudicaba cierta “exposición” al tratar con el público masculino. En lo que respecta a las trabajadoras de fábrica, solía haber círculos de acuerdos que distinguían a las trabajadoras entre las “intachables” o las de “moral liviana”. Sin embargo, en palabras de la autora:

Es evidente que, aun cuando pesaran las mismas expectativas de conducta demandadas a las mujeres en general, en los sectores po-

pulares podían quebrarse las reglas (...). Muy probablemente deberían encontrarse diferencias relacionadas con la mayor libertad de las jóvenes, la posibilidad de cambiar de “filo”, de encontrarse con amigas hasta horas más entradas de la noche. La regla general de mediados de las décadas del treinta y del cuarenta era regresar a casa acompañadas no más tarde de las 22 horas, según contextos familiares, educacionales, étnicos y barriales (2000: 209).

Al mismo tiempo, la autora remarca que, a medida que la familia obrera asciende socialmente y se muda de localidades, la conducta moral exigida a las muchachas se asimila a los controles regidos para las capas medias. Como señala Dora Barrancos (2007: 149): “La Argentina moderna era una sociedad pacata y controladora, y la moral privada y pública era muy exigente con las mujeres”. La educación burguesa exigía de las jóvenes el atacamiento de mandatos patriarcales, entre los que, el más importante era no comportarse bajo ningún aspecto “como un varón”. “La niña ‘marimacho’ era el pavor de las clases medias, junto con la masturbación, que alcanzaba tanto a hombres y mujeres” (2000: 149). Mantener una conducta impoluta significaba, entre otras cosas, el mandato de comportarse “como una mujer” y no permitir en ninguna circunstancia licencias sexuales.

En lo que concierne al personaje de Ana María del Solar, me parece importante señalar cómo al comienzo del filme la protagonista expresa que desde que su madre murió nadie la espera en su casa por la noche y que su padre se encuentra muy ocupado en los negocios. Cabrían en estas frases ciertas intenciones de matizar a su personaje entre la desorientación y la incertidumbre en cuanto a las pautas morales y las buenas conductas. Al mismo tiempo, responsabiliza a la ausencia de la madre por la pérdida de estas y marca una diferencia con las congéneres de

la familia de su novio, cuya hermana se encuentra siempre acompañada por su madre y por su prima, y en una escena explícita que no quiere ser vista con Ana María porque algún día tendrá que casarse y no quiere que “la mancha de su apellido” recaiga sobre el suyo.

De esta manera, Romero atiende a la diferencia entre mujeres contraponiendo dos escenas paralelas en las que las damas aristócratas y las trabajadoras desayunan. Por un lado, aquella descrita anteriormente en la pensión y la siguiente, donde se encuentran Ana María, la hermana de Carlos y Dolores, la prima. Las damas se preparan para asistir al partido de polo del equipo de Carlos y se rehúsan a que Ana María las acompañe, pues a partir de su descenso social, no quieren “mostrarse en sociedad” con ella. Al mismo tiempo, recordemos la escena anterior del desayuno, donde la lechería se presenta como un espacio de mezcla e interacción de diferentes clases sociales y de género. Las ideas de Pollock son centrales para abordar las cartografías modernas como espacios marcados por las negociaciones entre género y clase:

Esos territorios de la ciudad burguesa no solo estaban marcados por el género a partir de la polaridad hombre/mujer. Se transformaron en sitios de negociación de identidades de clase afectadas por el género y de posiciones de género sometidas a la clase. Los espacios de la modernidad son aquellos en los que la clase y el género interactúan de maneras críticas, ya que son espacios de intercambio sexual (2013: 156).

Las escenas del ocio moderno se trazan a partir de imágenes del mundo del polo. A modo de encadenamiento surgen planos generales de un público conformado por personas de clases altas que disfrutaban del visionado del juego. El ritmo vertiginoso de la música que da co-

mienzo al filme acompaña la partida. Los caballos corren, los goles se marcan y el público se alza.

5. Políticas de la mirada

Las escenas de las tiendas Stanley son introducidas desde un plano general frontal donde se observa la puerta del establecimiento con su letrero, entre el sonido y la velocidad de los automóviles que atraviesan el plano. Una secuencia similar a la del inicio del filme nos inserta en la multitud y el movimiento del centro comercial donde se observa a las trabajadoras interactuando con lxs clientxs. También es posible advertir la llegada del director Stanley desde uno de los pasillos que separan las secciones de las vendedoras. La cámara se encuentra en una posición que podría pensarse que emula la mirada subjetiva de alguna vendedora que contempla el andar del caballero mientras saluda con la mano a sus empleadas. Pareciera como si se tratara de una pasarela de Hollywood. El diálogo entre Elvira, una de las muchachas, y Ana María, lo atestigua: “Joven, simpático, riquísimo y soltero. Ay, quién tuviera la suerte de Clara”.

En el interior del despacho lo espera Clarita, su flamante secretaria. Es llamativa la construcción de este espacio donde los dos escritorios se encuentran enfrentados y en el medio, sobre la pared del fondo, se divisa un espejo en el que solo es posible observar la parte inferior de quien pasa por delante. Durante un instante, las piernas de Clarita aparecen duplicadas en el espejo mientras ella atraviesa el salón para acercarse al escritorio del director. Como señalé en la primera parte de este trabajo, Laura Mulvey (2007), al indagar en los mecanismos psíquicos que los filmes activan en lxs

espectadorxs, sostiene que el modelo dominante de representación cinematográfica le otorga al espectador masculino la ilusión de una subjetividad omnisciente y omnipotente que reafirma las estructuras elementales de la psiquis patriarcal, capitalista y occidental en un régimen de placer visual. La autora plantea la oposición entre una mirada masculina activa y la feminidad como espectáculo donde las mujeres son exhibidas como objetos eróticos para los personajes masculinos, para ser captadas por la cámara y finalmente, para la contemplación del espectador.

La exploración de la autora sobre el *voyeurismo* y la escopofilia fetichista demarcadas en el modo en el que las mujeres son miradas y exhibidas, junto con la noción de *to-be-looked-at-ness*, quedarían ejemplificadas en un plano como el que acabo de señalar donde, a partir de la incorporación del espejo, las piernas de la secretaria se vuelven objeto de contemplación, tanto para el director Stanley como para el público. Es preciso señalar la sutileza del detalle, ya que no es un elemento central en plano, sino que aparece como un signo más de la puesta en escena que revela el vínculo secretaria-jefe. A diferencia de la famosa escena de un clásico del film noir, *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), donde la cámara se desliza detenidamente por las piernas de Cora Smith, protagonizada por Lana Turner, desde la mirada subjetiva de su amante, en este caso estamos frente a un elemento fugaz pero incisivo en el plano.

Por otro lado, en su ensayo Mulvey impulsa la invención de “un nuevo lenguaje del deseo” que implicaría la destrucción del placer visual y, en consecuencia, el abandono de una posición contemplativa. Este proyecto ha sido criticado años más tarde por autoras como Teresa de Lauretis (1981), quien señala que la negación del placer deja

sin problematizar la experiencia cinematográfica de las mujeres, que implica un cierto tipo de placer. En esta dirección, Ann Kaplan afirma:

Hemos llegado, pues, a un punto en el que debemos poner en duda la necesidad de la estructura de dominio y sumisión. La mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición “masculina” (1998: 62).

A los fines de esta discusión, resulta pertinente trasladar la atención al plano anterior donde el director se pasea por el corredor de la tienda y es contemplado por la cámara –como si fuera visto desde la posición de una vendedora–. La puesta en escena simula el andar propio de las entradas a las galas Hollywoodenses y la cámara observa de soslayo a su protagonista. Se trata de una mirada de anhelo en la que la vendedora se encuentra en una posición activa en tanto sujeto deseante y en la que por un instante deja de ser objeto de contemplación para la cámara, por más que su mirada esté dirigida hacia todo aquello que representa la modernidad: consumo, dinero, espectáculo, valores encarnados en la figura del director Stanley.

6. Del cuarto propio al salón compartido

“La libertad intelectual depende de las cosas materiales (...) Y las mujeres siempre han sido pobres, no solamente durante doscientos años sino desde el principio de los tiempos”.

Virginia Woolf, 1929

En su ensayo magistral, *Un cuarto propio*, publicado en 1929, Virginia Woolf señala, entre otras cosas, que para que las mujeres puedan

escribir ficción deben contar con un cuarto propio y con quinientas libras anuales. En *Mujeres que trabajan*, el traslado de Ana María a la pensión de las trabajadoras se vive, en las primeras escenas de manera traumática. Sin embargo, en unas breves líneas quisiera reflexionar sobre la importancia del cuarto propio para Ana María y la preponderancia que cobra el salón como espacio común compartido para la sociabilidad de las mujeres de una misma clase social.



Figura 30. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Ana María en la pensión.

Lorenzo convence a Ana María de que se traslade a la pensión donde él vive, luego de que esta es defraudada por Carlos al finalizar el partido de polo donde Dolores le entrega públicamente un premio.

Lorenzo asegura que la pensión: “Es humilde, pero la recibirán como una reina. Y verá qué diferencia de gente”. Como señalé, está presente a lo largo del relato el maniqueísmo en la construcción de los personajes donde, la burguesía es representada como carente de escrúpulos, mientras que la pobreza es bondadosa y honrada. La inmersión de Ana María en el mundo de las trabajadoras está marcada por dos escenas, por un lado, aquella en la que Doña Petrona, la dueña de la pensión, le muestra la casa y la que será su habitación, por el otro, la escena del salón donde Lorenzo le presenta a las muchachas a la hora de cenar.

En la primera, la cámara sigue el recorrido de Ana María junto con Doña Petrona y Lorenzo por la sobria habitación. La dueña de la pensión le asegura:

–Doña Petrona: La casa es *decentísima*. Las chicas son todas trabajadoras y *honradas*. El único hombre aquí es don Lorenzo, pero es igual que una mujer.

–Lorenzo: Señora, ¡por favor!

–Doña Petrona: Me refiero a la decencia.

Nuevamente el discurso sobre la decencia toma el protagonismo de la escena con el fin de alejar cualquier tipo de sospechas que se puedan tender sobre la integridad moral de las jóvenes que habitan la casa. La noción de honradez también forma parte de esta red semántica que, automáticamente remite a la idea de que las trabajadoras se deben “hacer respetar” (Barrancos 2000, 2007). Al mismo tiempo, es preciso señalar la feminización del personaje de Lorenzo que, de otra manera, no sería admitido dentro de la pensión.

Por la noche se lleva a cabo la cena donde se produce el encuentro entre Ana María y las trabajadoras. Desde un plano medio frontal

observamos a dos de las muchachas sentadas de espaldas y a otras de perfil bordeando la mesa. La cámara se acerca de manera perpendicular a Catita que introduce: “¡Qué bueno que esta noche vamos a conocer a la patrona de Lorenzo!” Algunas comentan sobre la tar-danza de Ana María, mientras que una de ellas se burla: “se estará vistiendo de *soirée*”.

Ana María llega secundada por Lorenzo y se produce el silencio en la mesa. La cámara se encuentra por encima de los hombros de las muchachas y lentamente se desliza entre sus rostros que intentan dilucidar de dónde la conocen. La posición adoptada no solo acentúa la situación de igualdad entre las trabajadoras, sino que también vuelve partícipe a la cámara que asiste a la ronda como si fuera una comensal más. Entre susurros, Sarita le dice a Clara: “Conozco esa cara”, “alguna cliente de la tienda”, responde la segunda. Mientras bebe su sopa, Ana María se siente observada hasta que, finalmente Luisa la interpela preguntando si es compradora de las tiendas Stanley. Ana María asegura que ha ido muchas veces, pero Luisa, que ya la reconoció, aunque finge no darse cuenta, le dice que no cree que sea de allí. Ante la sorpresa, Catita estalla: “¡Ya sé, la pituca de la lechería!”. El mismo plano del comienzo con las muchachas sentadas alrededor de la mesa se repite y con aires de desilusión, el resto del grupo aprueba el reconocimiento.

Luisa abandona la mesa y de pie, al lado del corredor, asegura: “Yo no soy digna de comer con tan aristocrática dama”. Ante el desentendido, Lorenzo pide explicaciones, pero nadie se las brinda. Luisa se remonta a lo dicho en la lechería y acto seguido, pronuncia un discurso ejemplificador sobre las mujeres que trabajan:

–Usted se burlaba de nosotras, pero ahora comprenderá que no trabajamos por placer, o por falta de capacidad para vivir la vida de ustedes. Trabajamos por *necesidad*, merecemos *respeto*. Más que usted, que ni si quiera se hallaba con su padre en el momento en el que podía necesitarla.

Posteriormente, Luisa presenta el caso específico de cada una de las muchachas que viven allí y la cámara enfoca desde primeros planos los rostros de cada una de ellas:

–Yo trabajo y estudio, algún día seré alguien por mis propios medios. 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...

–¡Trece hija! Trece vivos y uno finado, que en paz descanse (sic.).

–Y las otras lo mismo. ¿Y las cien muchachas de la tienda? ¿Y los millones de mujeres que trabajan en el país? Todas son *dignas* del respeto y de la admiración de los inútiles como usted y los suyos.

Luisa se retira y, afligida, Ana María expresa que debe retirarse. El resto de las muchachas la socorren, añadiendo que Luisa “es una amargada”. Entre palabras y gestos de aprobación cobijan a Ana María dentro de la casa, al mismo tiempo de asegurarle un empleo en las tiendas Stanley. Todas vuelven a sus lugares en la mesa y continúan cenando. Ana María, que sigue preocupada por la actitud de Luisa, luego de agradecer a Lorenzo le pregunta por ella. Este responde: “Ya verá, igual que todas las demás, oro en polvo”.

A lo largo de la película, la pensión siempre será representada desde el salón. Las únicas habitaciones que constan en imágenes son, la

de Ana María, donde llora en soledad después de que se retiran Lorenzo y doña Petrona; y la de Clara y Luisa, donde duermen juntas. El espacio que cobra protagonismo en el albergue de las trabajadoras es el salón, donde se tejen los lazos afectivos entre las muchachas. Es el sitio donde surgen y se resuelven los conflictos, donde se proporcionan los cuidados de manera colectiva.

7. Entre el socialismo y el feminismo

Para una comprensión cabal de la configuración del personaje de Luisa es preciso llevar a cabo un análisis que contemple las dimensiones históricas de la aparición de algunos tipos sociales como las mujeres que trabajan, las mujeres socialistas y por supuesto, la emergencia del feminismo.

La presión generada por el control oligárquico desde fines del siglo XIX fomentó la creciente movilización política en la que surgen la Unión Cívica Radical (UCR) y el Partido Socialista Argentino (PSA). En ese horizonte, hace su aparición el feminismo que, siguiendo las ideas de Adriana Valobra (2005), surge unido a la actuación de las mujeres en otros proyectos políticos disponibles, ya que muchas de las que lo profesaron lo hicieron desde una militancia partidaria antecesora o que marchaba al unísono de esa reivindicación. Al respecto, Dora Barrancos indica (2007: 126): “No fueron pocas veces en las que feminismo fue sinónimo de socialismo.” Como es posible observar, existen complejidades a la hora de hablar de un movimiento político feminista homogéneo en los primeros años del nuevo siglo.

El programa político del PSA impulsaba un cambio drástico en el régimen del gobierno en el que cobrara un peso decisivo el Parla-

mento, junto con la reforma de organismos del Estado, y el ascenso de las clases proletarias. Su agenda contemplaba las leyes de protección obrera, la creación de cooperativas, la acción educativa y cultural, la elevación intelectual de lxs trabajadorxs y la extensión del derecho de ciudadanía a las mujeres. Se trató de una de las fuerzas partidarias que animó la participación política de las mujeres y defendió los derechos femeninos.⁷⁹

La obra alemana de gran circulación, *La mujer y el socialismo* (1878), de August Bebel, tuvo gran relevancia para la congregación y organización de las trabajadoras. Diferentes agrupaciones surgieron en los primeros años del nuevo milenio. En 1902 se crea en Buenos Aires el Centro Socialista Femenino, donde se destacaron las hermanas Cherktoff. Su acción estuvo destinada a la promoción de los derechos de las mujeres y de lxs niñxs. Se manifestaron a favor del divorcio, cuyo primer debate parlamentario tuvo lugar en 1902, e impulsaron una Liga de Educación Laica. En 1907 inscribieron su accionar alrededor de la primera ley de protección del trabajo femenino e infantil, cuyo proyecto fue elaborado por la socialista francesa Gabriela Laperriere de Coni y sancionado por el socialista Alfredo Palacios (Barrancos, 2007: 128).

Otros grupos tuvieron un importante protagonismo en esta época: Unión y Labor, surgido hacia 1907 para la fundación de La Casa del Niño;

⁷⁹La actuación del anarquismo es insoslayable y merece una sección aparte, principalmente en lo que refiere en materia de sexualidad y derechos reproductivos de las mujeres. A través del diario *La voz de la mujer*, editado por Virginia Bolten, con circulación entre 1896 y 1897, las anarquistas dieron a conocer sus ideas sobre la doble opresión, de clase y de género, y más tarde con *Nuestra Tribuna*, una publicación dirigida a las mujeres que vio su luz en la década de los veinte gracias a Juana Rouco Buela. Véase: Bellucci (1990), Barrancos (1990), Figari, Hovhannessian, y Sacchetti (2010), Fernández Cordero (2017), Invernizzi (2021). Este tema será retomado en el siguiente capítulo.

y la Unión Gremial Femenina, que se desprende de la Unión Gremial de Trabajadores (UGT). En síntesis, las principales demandas impulsadas por las mujeres socialistas se aglutinaron alrededor del señalamiento de las relaciones laborales en desigualdad para las mujeres y el sufragio femenino, reivindicación que sostienen hasta su promulgación en 1947. Estas causas se combinan junto a las de la educación popular femenina, la lucha contra la trata de mujeres, la prevención de las enfermedades venéreas y la educación sexual (Martínez Prado, 2015).

La década concluye con dos jornadas históricas para la agenda feminista nacional en las que se distinguen dos posturas disímiles, una “reformista” y otra conservadora. En mayo 1910 se lleva a cabo el Primer Congreso Femenino Internacional organizado por la Asociación de Mujeres Universitarias junto con el Centro de Universitarias, el Centro Feminista, la Liga de Mujeres Librepensadoras y el Centro Socialista Femenino. Allí se impulsaron: la reforma del Código Civil, el divorcio, el voto femenino, la elevación educativa, cultural y científica de las mujeres. A la par, se organiza el Primer Congreso Patriótico de Señoras con motivo del Centenario, un poco menos comprometido en la reivindicación de los derechos femeninos y más abocado a testimoniar sus contribuciones a la vida nacional (Barrancos, 2008).

La trayectoria de la socialista Alicia Moreau transitó un camino paralelo y estuvo direccionada hacia el sufragio femenino. Dirigió la *Revista Humanidad Nueva*, fuente de divulgación de ideas socialistas. Impulsó la creación del Ateneo Popular, que tenía como objetivo elevar el nivel intelectual de lxs trabajadorxs. Se graduó en medicina y participó en la fundación de la Unión Feminista Nacional. Luego de establecer contacto con las sufragistas norteamericanas, creó en 1919 el Comité Pro-Derecho del Sufragio Femenino, que tuvo un gran protagonismo en la década de los

veinte. En ese mismo período participó también de la publicación *Nuestra Causa*, que congregaba a feministas socialistas de la época.

Como es sabido, la actuación de los feminismos en la década de los veinte, especialmente con el movimiento sufragista, agitó diferentes latitudes del planeta, comenzando por Norteamérica y los países europeos. En Argentina, la presencia de la italiana Julieta Lanteri es notable. Se graduó en la carrera de medicina y rápidamente se volcó al feminismo, logrando votar en las elecciones municipales de 1911. Asimismo, formó parte de la creación del Partido Feminista Nacional en 1920.

Dos publicaciones fundamentales destinadas a impulsar la liberación de las mujeres, la lucha por el divorcio y la igualdad jurídica tuvieron lugar en estos años: *Nosotras* y *Nueva Mujer*. En 1919 se llevó a cabo el primer debate por el sufragio femenino con un proyecto de ley presentado por el diputado Rogelio Araya, perteneciente a la Unión Cívica Radical. Para la década de los veinte varias agrupaciones feministas tenían presencia en el país, el ya mencionado Comité Pro-Derecho del Sufragio Femenino, la Unión Feminista Nacional, el Partido Feminista Nacional y la Asociación Pro-Derechos de la Mujer, presidida por Elvira Rawson, además de otras agrupaciones vinculadas al socialismo (Barrancos, 2008).

Los cuestionamientos sobre la incapacidad relativa de las mujeres fueron discutidos con vigor desde el siglo XVIII. La obra de la inglesa Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), y la de la francesa Olympe De Gouges, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791), marcaron la historia del feminismo, así como la Declaración de Sentimientos de Seneca Falls (1848).

En materia legislativa, estos cuestionamientos se produjeron en Argentina hacia fines de siglo XIX, fundamentalmente a partir de un

acceso cada vez mayor de las mujeres a la educación.⁸⁰ Hacia finales de la década de los veinte, tuvo lugar la reforma del Código Civil de Vélez Sarsfield de 1869 inspirado, entre otras fuentes, en la carta francesa de 1804, que declaraba a las mujeres como “incapaces” (Giordano, 2012) al equipararlas con un menor de edad. Las mujeres casadas estaban sometidas a la tutela del marido. Voces opositoras como la de Luis María Drago, desde 1886, apuntaban la gerencia de los bienes propios por parte de las mujeres. Desde el socialismo, Alfredo Palacios sostuvo un proyecto sobre las mujeres casadas que presentó en 1907, 1913 y 1915. Estos acontecimientos sentaron las bases para que en 1924 el Senado aprobara una medida denominada “Derechos civiles de la mujer soltera, divorciada o viuda”, impulsada por los socialistas Juan B. Justo y Mario Bravo. La norma establecía la igualdad de los sexos bajo cualquier estado conyugal de la vida civil, aunque aún no admitía un régimen pleno para las casadas, dado que algunas potestades continuaban bajo el mando del cónyuge. El tramo final de este debate dio como resultado la sanción de la ley 11357 que finalmente otorgaba “capacidad civil plena” para las mujeres (Barrancos, 2008).⁸¹

En 1936 se propone un anteproyecto de reforma de ley del Código Civil, cuya elaboración data de diez años antes, a cargo de una comisión de jurisconsultos dirigida por J. A. Bibiloni. Isabella Cosse (2008) describe las idas y contramarchas de la ley 11357 donde, a mediados de la década de los treinta, la escritora Victoria Ocampo, en

⁸⁰Este punto será profundizado en el siguiente capítulo al ser uno de los ejes de análisis principales.

⁸¹El permiso del marido ya no era necesario para estudiar, profesionalizarse, testificar, ni para administrar los bienes. Sin embargo, su autoridad persistía a la hora de comprar, vender una propiedad o generar cualquier tipo de contrato.

tanto presidenta de la UAM (Unión Argentina de Mujeres), desempeñó un rol central en la defensa de los derechos civiles de las mujeres. La propuesta de reforma de Bibiloni se enfocaba en las mujeres casadas. Apoyada en el matrimonio y la familia como bases de la sociedad, el código preveía el aval del marido para la toma de decisiones como, por ejemplo, ejercer una profesión u oficio fuera de la casa, constituir sociedades colectivas de capital y disponer de la administración de bienes. A través de escritos como “La Mujer, sus derechos y responsabilidades” y del trabajo mancomunado en subcomisiones de la UAM, las reflexiones sobre los derechos civiles de las mujeres tuvieron amplia difusión en este período. En ellos se transmitían ideas sobre el significado de la emancipación de las mujeres, el derecho a la libertad, a la expresión del pensamiento y a la creatividad para alcanzar la realización personal. De estas concepciones se desprende el rechazo de la UAM al proyecto de reforma de Bibiloni que finalmente no prosperó.

8. Prácticas sororas y comunidades afectivas

“Sororidad del latín *soror*, *sororis*, hermana, e-idad, relativo a, calidad de. En francés, *sororité*, en voz de Giselé Halimi, en italiano *sororità*, en español, sororidad y soridad, en inglés, *sisterhood*, a la manera de Kate Millett. Enuncia los principios ético políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres”.

Marcela Lagarde, 2006: 126

En una escena posterior a los discursos efectuados por Luisa en defensa de las mujeres que trabajan, se recurre nuevamente al espacio del salón para dar cuenta de una convivencia idílica entre las muchachas.

Un plano general abarca la totalidad de la sala mientras que las muchachas se encuentran reunidas alrededor de la mesa realizando tareas diversas. Los acordes pulsados por Ana María en el piano nos sumergen en una atmósfera pacífica y acogedora. A modo de instantáneas, suceden una serie de imágenes que retratan a cada una de las jóvenes mientras realizan sus actividades. Desde un plano medio observamos a Luisa que, entre bocanadas de humo y lecturas, reposa sobre el sofá. Elvira, mientras zurce calcetines, enseña a Sarita, la joven que carece de escolarización, a multiplicar. Por su parte, Clarita, pensativa, escribe una carta a sus padres. Doña Petrona, teje. La escena transcurre plácidamente sin el sonido articulado de las palabras, solo la melodía pulsada por Ana María hilvana el tejido sonoro y afectivo de la escena.

Postulo que imágenes como estas pueden ser leídas a la luz del concepto de sororidad. Posicionada desde los feminismos comunitarios latinoamericanos, la antropóloga mejicana Marcela Lagarde entiende a la sororidad en tanto dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo.⁸²

⁸²Es preciso señalar que Lagarde redefine un concepto ampliamente extendido por el feminismo de la segunda ola. Desde la consigna: “Private is political”, este movimiento se destacó por denunciar la subordinación histórica de las mujeres en un análisis crítico del matrimonio y la familia –en términos de institución patriarcal– y de la heterosexualidad obligatoria, en tanto matriz opresiva para las mujeres. Por su parte, Kate Millet, autora de un ensayo ineludible y referente del feminismo radical, *Sexual Politics* (1995), se vale del término *sisterhood* para referir a la unión de todas las mujeres sin distinción de clases sociales u origen étnico. Bajo el lema: “*Sisterhood is powerful*”, las feministas radicales entienden la “solidaridad política entre mujeres” para acabar con el sistema patriarcal. Para un análisis mayor del término, véase: Amorós (1997) y Colectivo de la Librería de Mujeres de Milán (1991). Asimismo, es preciso señalar que el concepto, gestado en los albores de la segunda ola, ha sido ampliamente criticado por las voces negras, lesbianas y tercermundistas, no contempladas por el feminismo blanco, burgués, heterosexual. El manifiesto de la Combahee River Collective (1977), junto con las



Figura 31. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Salón.

Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer (Lagarde, 2006: 126).

producciones teóricas de bell hooks (1981), Angela Davis (1981), Bonnie Thornton Dill (1983), Adrienne Rich (1984), con su ensayo crucial sobre las políticas de la posición, entre tantas otras, se convierten en el puntapié inicial para pensar un feminismo *interseccional*, concepto acuñado por Kimberlé Williams Crenshaw en 1989.

Podría decirse, además, que es Luisa quien estimula los lazos de cuidados y afectos entre las trabajadoras. Tal como he señalado en los apartados anteriores, a lo largo del filme constantemente se acentúa el contraste entre el grupo de mujeres de la alta burguesía y el de las empleadas. Mientras que las primeras se esfuerzan por defender el patrimonio familiar, y con ello, a la familia burguesa en tanto institución simbólica; escenas como la del salón compartido se cotejan para volver visibles los cuidados colectivos, la distribución de los bienes y el vivir en comunidad. Dicho de otro modo, dos modelos familiares disímiles entran en disputa: uno ligado al parentesco y otro a una familia elegida. En este sentido, la película contempla los vínculos entre mujeres desde dos ángulos opuestos: uno que imprime el cuerpo a cuerpo entre mujeres y distingue prácticas sororas; otro que da cuenta de una enemistad entre mujeres como resultado de la organización patriarcal del mundo, estimulada en la educación y socialización de estas.

Es posible pensar estas figuraciones en tanto cavilaciones de Romero sobre temas recurrentes en la época, como podrían ser: el miedo a la desviación de la familia burguesa a partir de los espacios ganados por las mujeres con los avances del feminismo y desde la inmersión en el mercado laboral, y específicamente, la aparición de un nuevo modelo de mujer.

Avanzado el filme, Clara queda embarazada del director Stanley –lo cual resulta dramático por tratarse de un hijo ilegítimo, “natural”, no reconocido–, y es Luisa quien impulsa una crianza múltiple entre las muchachas de la pensión al expresar: “Será *nuestro* hijo”. Formula así, la idea de una crianza compartida que atenta contra el *pater familias* y escapa de los caracteres de la familia nuclear del capitalismo heteronormativo. Escenas posteriores permiten ver el

entusiasmo de las muchachas al llevarle regalos al niño en la noche de Navidad. Estas imágenes demarcan una convivencia en la pensión –como espacio seguro– frente a las adversidades del mundo exterior que estigmatiza a las mujeres.



Figura 32. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Afectos y cuidados.

En su trabajo *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed propone el concepto de “comunidades afectivas” para referir a un tipo de comunidades que se establecen por tener en común ciertas formas de sentimientos y emociones a las que entienden de la mis-

ma manera: las emociones circulan en el interior de las comunidades y ayudan a darles coherencia. Ahmed enfatiza la propiedad de la circulación de las emociones como lo que les da fuerza, desde una perspectiva de economía afectiva (2015: 31). Bajo estas premisas podría pensarse el círculo de empleadas en tanto comunidad afectiva con sentimientos en común y un acuerdo tácito sobre ciertas formas de entender *su mundo*, que se contraponen a un afuera, más hostil, más fustigador.

9. Del cuchicheo al estallido colectivo

Dicen que silenciosas las mujeres han sido
De mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...

A veces en mi madre apuntaron antojos
De liberarse, pero, se le subió a los ojos
Una honda amargura, y en la sombra lloró.

“Pudiera ser”, Alfonsina Storni, 1920

Mujeres que trabajan organiza una trama vincular entre mujeres que es tejida en la intimidad del cuchicheo y del susurro. En diferentes momentos de la película se observa a las trabajadoras hablar en este registro. Algunas veces oímos lo que dicen, mientras que otras, el cuchicheo se produce únicamente en la gesticulación. Este surge para comentar la vestimenta de las damas de la alta burguesía, para dilucidar de dónde conocen a Ana María, para comentar los movimientos que se producen en el interior de las tiendas Stanley, para confabular sobre el motín en el que, en masa, se retiran de sus puestos de trabajo para sabotear la boda de Carlos con Dolores. Las trabajadoras literal-

mente se roban al novio y lo trasladan a la pensión donde se encuentra Ana María. Allí, entre la algarabía y los suspiros colectivos, celebran la unión de la pareja. Por otra parte, el cuchicheo también tiene lugar entre las mujeres de las clases altas para criticar a las empleadas de la tienda por no estar disponibles cuando ellas lo requieren.

A partir de la pregunta fundamental sobre el binomio femenino/masculino, Ana María Fernández inscribe la polémica desde un planteo que examina lo cultural en su dinámica histórica: “Cada época, en función de sus ‘necesidades’, delimita lo propio para cada sexo, pero desde un lugar ilusorio de naturalidad y atemporalidad. Lo imaginario social organiza el orden de lo ilusorio para cada sexo, instituyendo los géneros femenino y masculino” (1993: 44). Para Fernández, tal ilusión se constituye en la consolidación de las prácticas públicas y privadas, generando “gran parte de los procesos subjetivos y de los procesos materiales de la sociedad” (1993: 44).

En la práctica del cuchicheo, relegada a la esfera privada/doméstica, quedaría delimitado el eterno femenino. Al analizar la literatura argentina, Carmen Perilli afirma que las mujeres, al ser excluidas del canon, arman sus textos en otros lugares: “la historia de lecturas y escrituras se dice en otros espacios, instala lo político en lo íntimo (...)”. Se trata de “fábulas de un discurso universal que encierran el habla femenina en el susurro, la plática, el bordado, la costura, la limpieza, lo doméstico” (2010: 3).

Es interesante reflexionar junto a Kaja Silverman (1988) sobre la dimensión acústica en la construcción de significativo fílmico y, más precisamente, sobre las formas de articulación de las voces con los cuerpos. Para la autora, las voces de las mujeres siempre quedan atadas al cuerpo, mientras que las masculinas gozan del poder acusmá-

tico y de la posibilidad de enunciación “desde ninguna parte”, para utilizar las palabras de Donna Haraway.

(...) en su forma más ejemplar, el sujeto masculino del cine clásico ve sin ser visto y habla desde un punto de vista inaccesible. Estas cualidades se pueden designar de manera más eficiente a través de la voz en off incorpórea, pero también son recuperables de los usos mucho más terrestres a los que Hollywood generalmente le da la voz masculina (Silverman, 1988: 51, mi traducción).⁸³

Se desprende de estas ideas, la concepción del susurro como un registro inminentemente corporal y femenino. En esta instancia resulta preciso preguntarnos a qué fines sirve el cuchicheo, si se instaura como una resistencia silenciosa, o si, por el contrario, contribuye a una organización del orden femenino ilusorio. Mi respuesta es que este registro de habla oscila entre los dos polos. A través de él, las trabajadoras se organizan, crean sus propias reglas y pautas regidas en el interior del grupo y gozan de cierto agenciamiento. Al mismo tiempo, el cuchicheo se vuelve el motor de una rebelión, sí, pero que concluye en matrimonio. Pareciera como si, el deseo de las muchachas se circunscribiera a la culminación en el *happy ending* hollywoodense con el que soñaba Sarita al principio de la película. Desde este punto de vista, las trabajadoras, con sus cuchicheos, se vuelven eficaces para encausar la trama narrativa hacia el final feliz. El estallido colectivo se

⁸³“(...) in his most exemplary guise, classic cinema’s male subject sees without being seen, and speaks from an inaccessible vantage point. These qualities can be most efficiently designated through the disembodied voice-over, but they are also recoverable from the much more terrestrial uses to which Hollywood generally puts the male voice” (Silverman, 1988: 51).

produce cuando el grupo de empleadas ingresa de manera alborotada a la iglesia y roba al novio de la boda.

Las reflexiones de Mary Ann Doane (1982, 1987) con respecto a los procesos de identificación en la expectación y a las posiciones del deseo en la narración son útiles a la hora de sondar las vicisitudes entre el agenciamiento y la normalización. La autora recurre a la noción de “mascarada de la feminidad” de Joan Rivière para referir a un travestismo intrínseco a la condición femenina. Las mujeres, dentro y fuera de la pantalla, son inducidas a identificarse con ciertas características atribuidas a las mujeres, por las expectativas sociales hacia la posición femenina. La mascarada “constituye un reconocimiento de que es la feminidad misma la que es construida como máscara –como la capa decorativa que oculta una no-identidad” (1982: 234).

El enfoque de Doane nos empuja hacia una mayor problematización de la categoría misma de mujer, en la cual resuenan las ideas de Judith Butler (2007) y Teresa de Lauretis (1996) sobre el género como proceso de subjetivación (material y semiótico) y, simultáneamente, como ficción reguladora y cita que sostiene la gran narrativa normativa de la heterosexualidad. “El género es en sí mismo una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados, sin un original y una esencia” (Butler, 2007: 273). De esta manera, el deseo proclamado por el *happy ending* aparece como mascarada. En varios pasajes del filme, las trabajadoras hacen referencia a que lo que sucede en el interior de la trama “es como una película” y Luisa es quien rompe el efecto ilusorio de la ficción.

10. La promesa de la (in)felicidad

“La comodidad y la felicidad son muy probablemente resultado de un largo proceso de adaptación. Nos gusta aquello a lo que nos hemos acostumbrado”.

Charlotte Perkins Gilman, 1903

Como hemos observado, desde las primeras escenas de la película se perfilan los rasgos principales del personaje de Luisa. Podría pensarse, además, que es uno de los pocos personajes, si no el único, al que hace alusión el resto del elenco para catalogarlo y/o definirlo. En palabras de sus compañeras, Luisa “es una amargada” y siempre tiene “las ideas comunistas en la cabeza”. En la primera escena que transcurre en la pensión, Luisa, de algún modo, rompe con la fantasía de Sarita, que soñaba que se casaba con Robert Taylor en una fastuosa boda hollywoodense. Continúa la cadena desventurada interpelando a Clarita en cuanto a su relación con el director Stanley, donde para la protagonista, el final feliz de la secretaria que se casa con el jefe solo se produce “en las novelas”.

La figura de la feminista aguafiestas acuñada por Sara Ahmed es muy pertinente para comprender el itinerario del personaje de Luisa. En su trabajo *La promesa de la felicidad*, la autora analiza el modo en el que la felicidad aparece asociada a determinadas elecciones de vida y no a otras, y concibe la historia de la felicidad de manera relacional: “acaso sea la promesa de que la felicidad es aquello que se recibe por establecer las relaciones correctas la que nos orienta a relacionarnos con determinadas cosas” (2019a: 22). Dicha promesa es responsable

de la cercanía o distanciamiento de ciertos objetos, y es determinante para las formas en las que se despliega el mundo alrededor nuestro. Ahmed comprende los sentimientos no como algo que sencillamente resida en los sujetos y que se mueva desde estos hacia los objetos, sino como “el modo en que los objetos crean impresiones en los espacios de vida compartidos” (2019a: 40).

El teórico norteamericano Stanley Cavell (1999) ha teorizado sobre la *screwball comedy* hollywoodense, en tanto género cinematográfico surgido entre los años que van desde la Gran Depresión hasta la década de los cuarenta. Según el autor, las películas se caracterizan por la construcción de tramas que impulsan la unión de la pareja protagonista otra vez, dado que esta se ve amenazada por el divorcio u otras circunstancias. Son comedias de lo cotidiano que giran en torno a la reflexión sobre la felicidad y que están marcadas por una abundancia que se contrapone a la coyuntura socioeconómica de la época. El trabajo de Cavell me ha proporcionado un marco de referencia para pensar las ficciones que abordo. Sin embargo, si bien desde algunos elementos temáticos las películas de Romero podrían ser pensadas como *screwball comedy*, considero que la fusión con características provenientes de otros géneros cinematográficos, como el melodrama tanguero, la comedia social, por ejemplo, que se ven reflejadas en elecciones de puesta en escena, complejizan el estudio y la rúbrica a ese género. Por otra parte, considero que el enfoque de Ahmed aporta una perspectiva feminista divergente al estudio de Cavell.

Cuando se produce el enfrentamiento descrito en las líneas precedentes, Luisa se encuentra leyendo a Marx y Sarita la pone en evidencia. Esto nos conduce al final normativo del filme donde las últimas palabras de Luisa, y con las que concluye la película, son: “Tal vez si

yo hubiese encontrado un amor, no leería tanto”. De esta manera, se aduce a las elecciones de Luisa como causa de su infelicidad: estudio vs. amor (romántico). Y donde, además, como queda demostrado en la primera escena, su causa de infelicidad no es solo suya sino también del resto de sus compañeras por arruinarles las fantasías.



Figura 33. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Luisa, casamiento.

Es aquí donde resulta crucial abordar a este personaje desde la figura de la feminista aguafiestas teorizada por Ahmed. De acuerdo con la autora, el feminismo, particularmente el de la segunda ola, les brinda un espacio y un momento a los deseos de las mujeres que no siguen

el mandato de la reproducción de la forma familiar.⁸⁴ La figura del ama de casa infeliz, que no encuentra la felicidad en el trabajo doméstico, junto con la de la feminista aguafiestas, que arruina la fiesta “porque los objetos que prometen la felicidad no le resultan tan promisorios” (2019a: 129) comparten un mismo horizonte cultural. “En los espacios cotidianos, socialmente cargados, se atribuye a las feministas ser el origen de varios malos sentimientos, ser aquellas que arruinan la atmósfera, lo que a su vez permite imaginar (de manera retrospectiva) dicha atmósfera como algo común” (2019a: 130).

El personaje de Luisa podría pensarse entonces, como feminista aguafiestas, siempre disponible para arruinar la felicidad de sus compañeras y para romper el encanto del hechizo del cuento de hadas. Sin embargo, Luisa les recuerda a sus colegas: “Quizás yo sueñe más que ustedes, pero en cosas que atañen al bien de todas. No en tonterías”. En sus diferentes discursos, clama por la unión de lxs trabajadorxs y se convierte en portavoz de las ideas sobre las mujeres que trabajan. Rebate todos los prejuicios del período vinculados a las mujeres que se insertan en el mercado laboral y estimula lazos de cuidado y afecto entre las mujeres que suspenden, de manera temporal, las narrativas heterosexuales que organizan el relato. Es decir, los devaneos de la pareja principal, Ana María y Carlos.

⁸⁴Ahmed se basa principalmente en el ensayo paradigmático de Betty Friedan (1963), *Feminine Mystique*, y en el texto de Sheila Rowbotham (1989), *The Past is Before Us: Feminism in Action Since the 1960s*.

11. Líneas de mutación y trayectorias díscolas

Beatriz Sarlo (2000) analiza los folletines porteños de *La Novela Semanal* y *La Novela del Día*, surgidos entre 1917-1927, y observa que se trata de textos de la felicidad en los que se diseña un imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Para que las narraciones sean posibles estos órdenes deben entrar necesariamente en conflicto. Cuando el orden de los deseos se opone al social, la solución suele ser ejemplizadora: la muerte o la caída. El modelo de felicidad inscripto en estos relatos se basa principalmente en dos convenciones: una felicidad posible al alcance de la mano, vinculada a la culminación en el matrimonio y la familia; otra, que permite entrever que el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices (2000: 22). El folletín *La vendedora de Harrod's*, publicado en 1919 por Josué Quesada en *La Novela Semanal* (1917-1926), sirve como ejemplo de estas ideas, donde Carmen, una vendedora de la tienda de Harrod's se enamora de Juan Manuel Castelar, perteneciente a la aristocracia porteña, y mantienen un romance en la clandestinidad por más de tres años. Finalmente, el joven, por mandato familiar y social, contrae matrimonio con una dama de su misma clase.

Mujeres que trabajan se inserta en estas coordenadas. Con una estructura narrativa que combina elementos del melodrama tanguero, propio de Manuel Romero, la comedia sofisticada junto con la preocupación por el conflicto de clases y la conciliación social, la trama se organiza alrededor de los conflictos amorosos de tres parejas. Por un lado, Ana María y Carlos que, a pesar del descenso social de la joven y de los obstáculos antepuestos por la familia de él, se vuelven a juntar sobre el final del filme gracias a la sororidad de las trabajadoras. El

romance de Clara con su jefe, el director Stanley, se presenta como la cara dramática y como advertencia frente a los peligros de la sociedad moderna. El personaje de Clara vehicula los prejuicios morales tendidos sobre las trabajadoras. Es preciso señalar su carácter diferencial dentro del grupo, mientras que las demás se desempeñan como empleadas del sector de ventas, ella es la secretaria del jefe. Como ha señalado Dora Barrancos, este tipo de empleos, junto con los puestos en telefonía, eran socialmente desprestigiados. Clara no solo se convierte en madre soltera, sino que, además, reniega de su maternidad. Por otra parte, el acercamiento del director Stanley hacia Ana María se despliega en tanto pareja potencial, despertando los celos de Clara. Por último, la pareja de Catita con Lorenzo se presenta como el doble cómico de estas otras. Además, en el medio de los conflictos inscriptos en el triángulo amoroso formado por Ana María, Clara y Stanley, el personaje de Luisa circula de manera oblicua.

En diferentes momentos del filme, las conversaciones tenidas por los personajes discurren alrededor del tópico de la felicidad, donde esta se presenta como sinónimo de matrimonio y de ascenso social, o de sostenimiento del patrimonio familiar. De esta manera, el personaje de Ana María se encuentra en una tensión permanente entre dos mundos. Luego de la escena que relata una convivencia idílica en la pensión, Ana María, en un intento por generar la simpatía de Luisa, le pregunta a ésta si ya no la odia. Pero Luisa, le explica que personalmente no le guarda ningún rencor, sino que es a su clase a la que detesta; y que mientras que no sueñe con su antigua vida puede ser una más dentro del grupo. Segundos después, Carlos se presenta en la pensión para llevar de vuelta a Ana María a su casa. Con un tono irónico, Luisa afirma: “El pasado la reclama”.



Figura 34. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. Luisa y Clara conversan.

Carlos tiene intenciones de volver a estar en pareja con Ana María, a pesar del desprecio familiar. Sin embargo, ella se opone y justifica: “Ahora soy una obrera más en la masa anónima de las mujeres que trabajan”, “tu felicidad está en casarte con Dolores”. Pero Carlos insiste: “A mi lado serás rica y feliz”. Finalmente, la protagonista pone a prueba a su compañero, y decide que no se vean por seis meses. Una vez que este abandona el salón, Luisa encuentra a Ana María llorando: “mi pasado acaba de irse para siempre”. Una mirada de deseo cargada de cierto erotismo por parte de Luisa hacia Ana María marca este momento. La escena transcurre en silencio. Luisa se acerca, apaga la luz y en penumbras se retiran del cuadro abrazadas.

El otro personaje que empuja por traer de regreso a Ana María a su antigua vida es Stanley. En una escena donde la invita a cenar, vuelve explícito su argumento al señalar que ese mundo “ya no le pertenece”, e intenta seducirla con objetos del pasado: el champagne, la suntuosidad de la *boite*, el lujo de la vestimenta, entre otros. Le ofrece matrimonio y se postula como el benefactor que puede “salvarla de su nueva vida”, ya que ella solo es “una dama en desgracia”.

Nuevamente me resuenan las ideas fundamentales de Sara Ahmed sobre el aspecto relacional de la felicidad, donde esta se encuentra determinada por una orientación hacia algunos objetos y no a otros. Para Ana María, el retorno a su antigua vida, es decir el ascenso social, solo es alcanzable a través del matrimonio, mientras que, Luisa le deja entrever la posibilidad de habitar otros mundos, más vinculados al compañerismo entre mujeres, a valerse por sus propios medios sin coartar su propia libertad, y al tránsito por otros paisajes erótico-afectivos (sobre los que profundizaré en el próximo apartado). De esta manera, como afirma Ahmed, el feminismo se presenta como un des-pertar, “como horizonte para crear otras ideas de felicidad” (2019a: 164). Sin embargo, como mencioné anteriormente, el final del filme se vuelve aleccionador desde el momento en el que el personaje de Luisa, de algún modo, se desdice de su trayectoria y adjudica a la falta de amor su interés por el estudio. No obstante, la normatividad del enunciado, el itinerario díscolo de Luisa es destacable. Se trata de una figuración que desborda los límites de género y sexuales, y que se presenta como imaginario, práctica y deseo. Por estos motivos me resulta preciso situarla en su diferencia.

Finalmente, quisiera realizar algunos comentarios sobre el personaje de Clara desde una perspectiva que comprenda el horizonte de

la felicidad que circunda a lxs personajxs. Para Clara, la llegada de Ana María a las tiendas es sinónimo de “desgracia” desde el momento en el que Stanley se interesa por ella y la pone en su lugar como secretaria. Desde el comienzo del filme el vínculo con el jefe es cuestionado por Luisa, que la tilda de “ilusa” al pensar que algún día se casarán. Más adelante el tópico retorna en otra escena, cuando Clara explica que él necesita más tiempo para llevar esto adelante. Cuando el interés de Stanley por Ana María se vuelve evidente, estas tienen una conversación en la que, entre lágrimas, Clara dice: “Soy una mujer que usted ha hecho desgraciada”, y denuncia lo injusto de la situación en la que Ana María cuenta con ventajas por haber pertenecido a la misma clase social que Stanley: “una pobre muchacha como yo, no luchamos con armas iguales”, “la muchacha trabajadora debe dejarle el campo libre a la aristocrática dama”.

En línea con las novelas folletinescas analizadas por Sarlo (2000), y en concordancia con las normas de los géneros cinematográficos del período, el final de *Mujeres que trabajan* es reestructurador en la medida en que concluye con la figura del matrimonio e implica la conciliación de clases sociales. Se efectúa una boda doble en la que están presentes la clase trabajadora y la burguesía. Por un lado, Catita y Lorenzo, por el otro, Ana María con Carlos. Sin embargo, esta última aclara que seguirá su vida como “una mujer que trabaja”, y también él, a costa de casarse con Ana María, será “un hombre que trabaja”.

12. Huellas del deseo y paisajes lésbicos

Como he señalado en el apartado anterior, ciertas trayectorias en el personaje de Luisa expresan un corrimiento desde el género y el

deseo de las representaciones hegemónicas del período. Se trata de aquello que Nelly Richard (1998) llamaría sutiles “fisuras culturales” en el proyecto disciplinador que, con la sola presencia de su corporalidad se imprimen en escena.

Desde la caracterización, Luisa es la única dentro del grupo que fuma y se diferencia de sus compañeras al ser portadora de una “masculinidad femenina” (Halberstam, 2008).⁸⁵ Su gestualidad está plagada de muecas, utiliza expresiones irreverentes, es aquella a la que no le tiembla la voz ante una presencia masculina, la que mira a los ojos de manera desafiante, es la “compadrita”.⁸⁶ Me resultan llamativas, además, las maneras diversas en las que se presenta el personaje en la pensión y en la tienda. Mientras que los excesos se producen en el espacio íntimo, o más bien, fuera del ámbito laboral; desde la atención al público en la tienda se expresa una presencia dulcificada y feminizada por parte de la protagonista. Si en la pensión es posible observarla con trajes de camisas, corbatas, boinas –no resulta del todo claro si utiliza

⁸⁵Halberstam estudia las diferentes expresiones de diversidad de género de las mujeres, dentro de aquellas culturas de subculturas con géneros *queer* para las mujeres. Se basa en un amplio abanico de términos para referirse a la masculinidad femenina que varían en diferentes contextos culturales. Además, desde la teoría *queer*, las identidades *butch/femme* han sido ampliamente estudiadas en tanto posiciones subjetivas e identidades encarnadas. Véase: Bell and Valentine (1995), Case (1993), Eves (2004).

⁸⁶Compadrito es un término surgido en el área rioplatense utilizado para designar a un tipo social popular suburbano, aparecido en la segunda mitad del siglo XIX. El escritor argentino, José Gobello, al estudiar el lunfardo porteño, jerga popular que toma palabras de las lenguas que hablaban lxs inmigrantxs recién llegadxs al Río de la Plata, explica que “compadrito se llamaba al joven de condición social modesta que habitaba en las orillas de la ciudad... algo así como un gaucho que hubiera desensillado”. El compadrito está asociado al tango, al ser uno de los protagonistas de la creación del género. Despectivamente y determinado por el prejuicio social, el término pasó al lenguaje cotidiano para designar al hombre provocador, jactancioso y pendenciero.

pantalones en estas escenas o no– la tienda unifica a las trabajadoras en vestimentas de cuellos blancos, polleras y cabellos recogidos. Allí la expresión de Luisa se diluye con las del resto de las trabajadoras.

A lo largo del filme, Luisa es protagonista de tres escenas en las que se cuelan ciertas intermitencias y opacidades en las formas de afectividad entre mujeres que no deben ser interpretadas en clave heterosexual sino, como sugiere Laura Arnés (2016) al leer la literatura argentina, en tanto ficciones lesbianas. El término lesbiana admite diferentes significaciones; sin embargo, Arnés perfila la noción “en tanto locus de efectos y afectos sociales” (2016: 33), y se pregunta por los modos en que los sentidos de lesbiana son producidos o significados en contextos particulares. Así, emplea el término no como sustantivo, sino como un código de valor diferencial producido por el género y lo sexual en el marco de determinadas relaciones sociales desde donde es posible desestabilizar la estructura canónica del deseo. Es desde esta dirección que me gustaría pensar la noción.

Una de las escenas a las que me refiero está incluida en el apartado anterior y tiene que ver con la oscilación entre una nueva vida y la adrenalina ante un futuro incierto, estimulada por Luisa; y el retorno a un pasado burgués conocido, dado por las figuras de Carlos y Stanley. Por otro lado, el vínculo entre Ana María y Luisa aparece tematizado de manera conflictiva desde el primer acercamiento al inicio del filme, siendo que, Luisa es la que la enfrenta de un modo más virulento en el bar, la que le señala el mundo laboral, la que le hace un sitio dentro del grupo, a pesar de todo. Y Ana María, sabe que Luisa es más dura que el resto y se preocupa por agradarle.

En este momento de la historia del cine, el erotismo de las sexualidades disidentes toma forma de vacío u omisión. En consecuencia,

si de agudizar la mirada y de darle formas a ciertas ausencias se trata, concuerdo con la teórica norteamericana Terry Castle (1993: 33), quien, al leer representaciones de lesbianas en el cine norteamericano observa que “muchos tienen problemas para ver lo que está frente a ellos”, porque la lesbiana se mantiene como un efecto fantasmagórico, difícil de localizar. Parece siempre en otro lugar, en las sombras o en los márgenes, oculta de la historia. Basta con recordar al ama de llaves de *Rebecca* (Hitchcock, 1940), Mrs. Danvers, que es retratada en una obsesión “monstruosa” por su expatrona fallecida que la lleva a volverle la vida imposible a la nueva pareja de su patrón y a incendiar la mansión.

En el caso del vínculo entre Ana María y Luisa, considero que lo *lesbiano* podría localizarse en forma de miradas sugestivas, pausas y elipsis narrativas. Una mirada deseante por parte de Luisa cargada de cierto erotismo hacia Ana María se insinúa principalmente en dos momentos que son interrumpidos por medio de una elipsis. En la charla sobre el pasado, Luisa se acerca a Ana María, apaga la luz y en penumbras se retiran del cuadro abrazadas sin mediar palabra. El segundo momento es posterior a la charla de Ana María con Stanley, en cuanto al embarazo de Clara. La actitud sorora de Ana María, al retirarse del triángulo que conformaba junto a Stanley y Clara, despierta el cariño y la admiración de Luisa que la aparta y le expresa: “ahora sí podremos ser amigas”. En ese instante, esta se acerca lentamente para abrazarla y roza su mejilla con un beso muy cercano a su boca que nuevamente culmina en un fundido a negro.

Considero que la conformación de este personaje podría tener que ver, además, con cierta ubicación/tipificación social que realiza Romero de todas las mujeres por fuera de la norma: aquellas que no tienen interés por los hombres, un poco asexuadas, abocadas al estudio,



Figura 35. *Mujeres que trabajan*. D.: Manuel Romero, 1938. El beso de Luisa y Ana María.

algo masculinas. Como he observado, en este período las figuraciones lésbicas se encuentran dispersas. Entonces, cuando aparece cierta idea de lo lesbiano en pantalla no se refiere simplemente a un particular, sino a un universal. No representa a una sino a *todas*. En esta línea podría situarse un comentario menor que realiza Ann Kaplan al analizar la película *Blonde Venus* (Josef Von Stenberg, 1932), donde se refiere a la directora del hotel al que acude Helen, Marlene Dietrich, como “iconográficamente una lesbiana de Hollywood” (1998: 109). Más allá de la sonrisa que me produce esta referencia, no dejo de preguntarme a qué se refiere Kaplan exactamente con esta categorización. ¿Qué sig-

nifica o qué efectos conlleva *ser* “iconográficamente una lesbiana de Hollywood”? Inevitablemente esta pregunta me conduce a considerar el régimen de lo visible y a la acotación anterior que realicé sobre la universalización de lo lesbiano en la medida que la aparición de una representa a *todas*.

Como he señalado en los apartados anteriores, el personaje de Luisa se convierte en portavoz de las mujeres que trabajan y vehicula discursos que, sin ser explícitos necesariamente, efectúan una crítica del matrimonio en tanto institución burguesa y patriarcal, y claman por alianzas de mujeres para su cuestionamiento.

La crítica de la familia y del matrimonio –como institución patriarcal– y de la heterosexualidad obligatoria han sido baluartes del feminismo de la segunda ola. De allí deriva la politización del lesbianismo como teoría y práctica. Entre sus voces protagónicas, el ensayo magistral de Adrienne Rich (1980), “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, reverbera con vigor hasta nuestros días. La autora observa la necesidad de formular el modo en el que la heterosexualidad ha sido construida históricamente como una institución orientada hacia fines específicos. El económico, por ejemplo, ha permitido y sustentado la doble jornada laboral para las mujeres, junto con la división sexual del trabajo, como “la más perfecta de las relaciones económicas” (2001: 79). Para Rich, la incomprensión de la heterosexualidad como institución implica una negación del sistema de opresión, económico, racista, y de género, que se mantiene gracias a una multiplicidad de operaciones. Por otra parte, su trabajo es un parteaguas dentro del feminismo, ya que desde las primeras líneas señala la dificultad de cuestionar la heterosexualidad como deseo innato de las mujeres en el interior del movimiento.

Posicionada desde el materialismo francés, Monique Wittig (1979) también señala la obligatoriedad de la heterosexualidad y reformula la idea del contrato social rousseauiano al reemplazarlo por *contrato heterosexual*. Wittig entiende al contrato social como un acuerdo entre los individuos y el orden social y llama la atención sobre “aquellas reglas y convenciones que nunca han sido formalmente enunciadas” (2015: 50). De esta manera, contrato social y heterosexualidad aparecen como dos nociones superpuestas, “porque vivir en sociedad es vivir en heterosexualidad” (2015: 51). En este sentido, postula la categoría *lesbiana* como tercera posición por fuera del binomio hombre-mujer que permitiría replantear las relaciones sociales desde una posición excéntrica.

En conclusión, diré que las mujeres solo pueden entrar en el contrato social (es decir, uno nuevo) escapando de su clase, incluso si tienen que hacerlo como esclavas, fugitivas, una por una. Ya lo estamos haciendo. Las lesbianas somos desertoras, esclavas fugitivas; las esposas desertoras están en la misma situación y existen en todos los países porque el régimen político de la heterosexualidad está presente en todas las culturas. Así, romper con el contrato social heterosexual es una necesidad para quienes lo asumimos. Porque si hay algo cierto en las ideas de Rousseau es que podemos formar «asociaciones voluntarias» aquí y ahora (2015: 55).

Podría decirse que, a lo largo de la película, Luisa intenta impulsar esas fugas de las que habla Wittig, que aparecen tematizadas en el trayecto de Ana María. El corrimiento de clase, en las ideas de Luisa, puede ser sinónimo de un despertar, del tránsito por otros paisajes erótico-afectivos, de nuevas “asociaciones voluntarias” que escapan del matrimonio y del contrato heterosexual. Al mismo tiempo, pos-

tulo que los vínculos de cuidado que estimula Luisa discurren entre lo que Adrienne Rich imaginó hacia finales de los setenta como *continuum lesbiano*, para referir al lazo metafórico, e intensidad afectiva que une a las mujeres que cuestionan al sistema patriarcal:

El término *continuum lesbiano* incluye una gama de experiencia identificada con mujeres –en la vida de cada mujer y a lo largo de la historia– no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer. Si lo ampliamos hasta incluir muchas más formas de intensidad primaria entre dos o más mujeres, incluyendo el compartir una vida más profunda y rica, la unión solidaria contra la tiranía masculina, el dar y el recibir apoyo práctico y político, si podemos relacionarlo también con asociaciones de ideas como resistencia al matrimonio (...) empezaremos a atrapar bocanadas de historia y de psicología femeninas que han estado fuera de nuestro alcance a consecuencia de las limitadas definiciones, clínicas en su mayor parte, de lesbianismo (1986: 66).

Por último, me gustaría torcer⁸⁷ levemente la lectura de lo que anteriormente observé como un final aleccionador. Luisa llora de manera repentina después del casamiento de Ana María y Carlos, y de Catita y Lorenzo. Con la mirada perdida, lanza una de las frases que clausura el filme: “Tal vez si yo hubiese encontrado un amor, no leería tanto”. Considero

⁸⁷Rastreando la genealogía del término *queer*, Sayak Valencia (2017) halla sus orígenes en el siglo XVI, en la raíz germánica, derivada del Bajo Alemán que hace referencia a lo oblicuo, descentrado, torcido, perverso y raro. A su vez la derivación proviene del Antiguo Alto Alemán *twerh* que significa oblicuo, el cual se desprende de la raíz proto indoeuropea “*terkw*”, es decir: dar vuelta, torcer, girar. El verbo torcer proviene del latín *torquere*, que significa propiamente “girar, dar la vuelta”.

que este enunciado puede ser entendido en dos direcciones disímiles. Por un lado, remite a la idea del amor –romántico y heterosexual– normalizador como atenuante del pensamiento crítico y de su potencial político. Por el otro, creo que Luisa se refiere a “un” amor posible, y en cierto modo su lamento sucede luego de la partida de Ana María.

13. Conclusiones parciales

El abordaje del análisis fílmico de *Mujeres que trabajan* desde una dimensión afectiva me ha permitido identificar tramas feministas y diversas transgresiones sexo-genéricas que al ser iluminadas producen fisuras estéticas y políticas dentro del panorama del cine argentino clásico industrial. En la siguiente película que compone este corpus, Manuel Romero irá un paso más adelante al criticar explícitamente el matrimonio desde discursos que se nutren, entre otras cosas, de la proclama de las mujeres anarquistas. La construcción de un archivo hospitalario (Szurmuk y Virué, 2020) que contemple los desvíos de las figuras del exceso se vuelve necesario y será el corolario del final de este trayecto.

| CAPÍTULO 3 |

Figuras vacilantes: negociaciones del género en *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, 1939)

Los pájaros las sirenas nadadoras
Las traslúcidas aristas las alas
Los verdes soles los verdes soles
Las praderas violetas y lisas
Los gritos las risas los movimientos
victoriosos que afirman que
todo gesto es subversión.

Monique Wittig, *Las guerrilleras*, 1969

1. Presentación

Elijo comenzar este capítulo con un fragmento de la novela *Les Guérillères*, de Monique Wittig. Gestada tras tan solo un año de la revuelta de 1968 –con la que Wittig estuvo profundamente comprometida–, el calor de la revolución vibra entre sus pasajes. De carácter fuertemente utópico, *Les Guérillères* es una narración épica que comienza describiendo la paz tras el final de la guerra declarada contra el sistema patriarcal. La obra postula nuevos horizontes a partir de un orden sociopolítico por fuera de la heterosexualidad obligatoria y gravita en la potencialidad del lenguaje para revolucionar las percepciones sobre el mundo y las categorías binarias que se inscriben en los cuerpos.⁸⁸ En

⁸⁸En la novela *Le Corps Lesbien*, escrita en 1973, la autora profundiza estas propuestas desde la revolución del lenguaje, en relación con la categoría de lesbiana como tercera

su propuesta radical, imagina nuevos repartos afectivos que vuelven posibles otras formas de acción social.⁸⁹

En consonancia con la imaginación de nuevos horizontes afectivos, el inicio de *Muchachas que estudian* sitúa la acción en el marco de un Club Estudiantil Femenino que tiene lugar en la universidad, donde se lleva a cabo una discusión pública sobre “El matrimonio y la mujer que estudia”. La oradora es Ana Del Valle, interpretada por Pepita Serrador, la misma actriz que encarna a Luisa –la “feminista aguafiestas”– de *Mujeres que trabajan*. La conferencia, en tanto evento social de divulgación, era muy frecuente durante las primeras décadas del siglo XX. Esta, además, tiene la particularidad de estar dirigida a una audiencia netamente femenina y de plantear el rol espectral de las mujeres.

En un juego de primeros planos y planos medios, que las ponen en una posición de igualdad, se retrata tanto a la oradora en una exposición vehemente, como a las reacciones de sus compañeras en el público. Ana Del Valle expresa con absoluta firmeza y seguridad:

posición por fuera del sistema de género binario que posibilitaría nuevas formas de relaciones sociales.

⁸⁹La propuesta de Wittig fue criticada por Butler, por subsumir la categoría de “sexo” bajo el discurso de la heterosexualidad y por ubicar la categoría lesbiana, por oposición al binario hombre/mujer, por fuera de la cultura. Para la autora, esta relación continúa siendo binaria por el hecho de ser situada como oposición. “Si las oposiciones binarias implican jerarquías, entonces postular una identidad sexual ‘más allá’ de la cultura promete seguir estableciendo otro par de oposiciones que, a su vez, sugieren otra disposición jerárquica; la cultura heterosexual hegemónica se establecerá como el ‘Otro’ para ese sujeto poscultural, y bien puede ocurrir que una nueva jerarquía sustituya a la antigua –al menos en la teoría–. Además, definir la cultura como algo que se preocupa necesariamente de la reproducción de las oposiciones binarias es apoyar un supuesto estructuralista que no parece ni válido ni políticamente beneficioso” (205: 1990).



Figura 36. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Ana del Valle.

“Una vida dedicada al estudio no necesita amor. El matrimonio hace de la mujer una esclava y la convierte en un ser inferior al hombre, su dominador secular.” “Hermanas estudiantes, seguid el ejemplo mío y de mis amigas aquí presentes. Estableced una comunidad femenina y tratad de ser simplemente camarada de los hombres. ¿Hay algo más hermoso que una amistad pura entre un hombre y una mujer? ¿Hay algo más fructífero que la colaboración de dos seres inteligentes alejados de la materia y que solo viven para la ciencia? El amor anula el genio de la mujer. El matrimonio destruye su potencia intelectual. La llamada sensibilidad femenina, que no vacilo en calificar de vulgar sensiblería, ha sido causa del fracaso de infinitos genios de nuestro sexo. No escuchéis pues, la voz de la especie sino del intelecto. Buscad la compañía del hom-

bre, pero huid del hombre esposo que será vuestra anulación como seres inteligentes”.



Figura 37. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Final de la exposición.

Mientras que las espectadoras, con frases de aprobación, arengan y ovacionan el discurso de la oradora, los varones allí presentes –que en su mayoría son pareja de algunas de las asistentes– muestran total disconformidad. La figuración del espacio asambleario del Club Estudiantil Femenino es significativa de por sí, desde el momento en el que, parafraseando a Judith Butler, la congregación de los cuerpos en el espacio público –dentro de la pantalla, en la universidad, y fuera de ella– ejerce un derecho plural y performativo de la aparición que instala al cuerpo en el campo político. La autora concibe a las asambleas como formas de reunión que implican una performatividad plural, donde: “las accio-

nes corporeizadas tienen significados distintos que, en sentido estricto, no son discursivos ni prediscursivos. En otras palabras, estas formas de reunión ya son significantes antes (y aparte) de las reclamaciones que planteen (...) este modo de significación es una actuación conjunta de los cuerpos, una performatividad plural” (2017: 15-16).

El bullicio comienza a cobrar fuerza. Alguna de las asistentes, no del todo de acuerdo con estas palabras, sitúa como excepción a “los esposos Curie” en tanto unión fructífera. Entre el público, también se destaca la voz de una joven perteneciente a las clases altas, Isabel, que se pronuncia a favor de las ideas expuestas por la oradora. En este sentido, Ana del Valle, ante el griterío, afirma: “Cuando nuestra camarada Isabel que, por su posición social y su fortuna debería ser fácil presa de los convencionalismos del amor y del matrimonio está de acuerdo con nuestras ideas, ¿quién podrá rebatirlas?”. En ese instante se observa a una pareja en el público, donde ella está a punto de opinar algo, pero él la interrumpe, alegando: “No opines nada, ¡son locos!” y anula su posibilidad de expresión mediante un beso.

“El matrimonio es un yugo que debemos sacudir con energía” es la frase célebre pronunciada por una mujer que se oye entre el público y clausura el momento. Las propuestas emancipadoras e inminentemente feministas en las que reverberan las posibilidades de fuga del contrato sexual imaginadas por Monique Wittig y el *continuum lesbiano* teorizado por Adrienne Rich son compartidos en el interior del grupo de las estudiantes. Como he señalado, todo *exceso* o desvío sexo-genérico proyectado en las figuraciones del período clásico industrial deberá contener elementos neutralizadores en la trama o ser “redireccionado” sobre el final para posibilitar su admisión en el campo social y cultural. De esta manera, mi hipótesis consiste en que



Figura 38. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Discusión.

las prácticas feministas impulsadas por este grupo serán teorizadas desde la puesta en escena y, de algún modo, serán “puestas a prueba” para ser reconducidas hacia los mandatos de género sobre el final del filme. Sin embargo, esa redirección de los cuerpos no oblitera sus trayectorias previas, en palabras de Wittig, “todo gesto es subversión”.

Los colegios de señoritas, como he planteado, fueron una suerte de subgénero. En Italia fue utilizado para mostrar cosas que no se podían decir durante el fascismo. *Seconda b* (1934, Goffredo Alessandrini) es el puntapié inicial de una serie que continúa con películas como, *Maddalena... zero in condotta* (Vittorio De Sica, 1940), *Ore 9: lezione di chimica* (Mario Mattoli, 1940), *Teresa Venerdì* (1941), y *Un garibaldino al convento* (1942), ambas dirigidas por Vittorio De Sica, por citar los ejemplos más representativos. En Argentina este tópico también tuvo impacto, no en el

sentido del fascismo, sino por ser un género que ha tenido gran acogida y su trascendencia se puede observar en las décadas posteriores. *Muchachas que estudian* se encuentra en esta línea. Se pueden mencionar películas posteriores como, *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavallía, 1943), *La serpiente de cascabel* (Carlos Schlieper, 1948), *La mejor del colegio* (Julio Saraceni, 1953). Si bien *Muchachas que estudian* no se produce específicamente en un internado, la narración tiene por objeto la educación de las mujeres de un segmento etario específico, el nivel superior/profesional, y tematiza el modo en el que esto puede entrar en discordancia con los mandatos de género que las subyugan a la domesticidad y a la maternidad. En este sentido, se puede ver el funcionamiento de las instituciones en relación con las mujeres en el período.

Es preciso situarnos dentro de coordenadas específicas que contemplan la situación de las mujeres universitarias en el país, las diferentes vertientes del feminismo emergente que reivindican la educación de las mujeres, así como la recepción social de la noción de “feminismo”. En este sentido, creo que el discurso inaugural que da comienzo a *Muchachas que estudian* compone una trama que se nutre de elementos provenientes de los diferentes posicionamientos dentro del feminismo que estaban teniendo lugar en la época. Por un lado, claramente se enmarca en el imaginario de las “mujeres universitarias”, pero al mismo tiempo, en las propuestas más radicales resuenan algunos discursos propalados por las anarquistas.

2. Mujeres universitarias

La presencia de algunas mujeres en las universidades argentinas se registra desde fines del siglo XIX. A partir de la creación de las Es-

cuelas Normales en 1870 se multiplican las posibilidades de educación postescolar para las mujeres y los sectores menos favorecidos. Como observa Susana García: “Para la organización de estas instituciones se contrataron maestras norteamericanas, algunas de las cuales promovieron entre sus alumnas el interés por seguir estudios universitarios” (2006: 139). Entre las carreras más escogidas por las primeras universitarias destacan aquellas vinculadas a las ciencias de la salud: enfermería, farmacia, obstetricia, odontología, y medicina, tal como ocurre en otros países de Occidente. En 1889, Cecilia Grierson (1859-1934) es, no solo la primera mujer en graduarse en medicina y cirugía, sino también la primera en finalizar sus estudios en una carrera superior universitaria. Su trayectoria se convierte en referente para otras mujeres que siguen los estudios en la misma carrera. Desde comienzos del siglo XX se destaca por su participación en el movimiento de mujeres. Es fundadora del Consejo Nacional de Mujeres –que abandonará luego tras el rumbo conservador que este adopta– y de la Asociación Universitarias Argentinas en la que también participa Elvira Rawson, la segunda médica graduada en 1892 (Barrancos, 2007: 118). En los años sucesivos hasta 1910, se gradúan otras once médicas que, en su mayoría, se transforman en personajes públicos dada su militancia política. Tal es el caso de la médica italiana Julieta Lantieri, sufragista y candidata a diputada nacional en las elecciones de 1919 y de Alicia Moreau.

Como observa García (2006), la presencia femenina en las universidades aumenta de manera considerable durante la primera década del siglo XX. Se registran ingresos en otras áreas, además de medicina, como en humanidades y ciencias de la educación. Las primeras egresadas de derecho se registran recién a partir de 1910. Lo mismo ocurre con las de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. La Facultad de

Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, creada en 1896, presenta un caso paradigmático en la integración de mujeres. Entre las primeras nueve tesis presentadas en 1901, cuatro corresponden a mujeres, y entre las cuales se destacan la de Ernestina López y la de su hermana, Elvira López, sobre el movimiento feminista en Argentina. El trabajo de Sol Denot (2007) arroja luz sobre las particularidades que presenta el caso de la Facultad de Filosofía y Letras donde, las cifras de matriculación de varones y mujeres no presentan grandes diferencias entre sí, siendo, además, un espacio propicio para la discusión de la emergencia del feminismo.

3. La emergencia del feminismo

El término feminismo ya era utilizado por las mujeres de la elite, específicamente entre las damas del Patronato de la Infancia, que así nombraron a la sección “femenina” de la Exposición Nacional de 1898. Publicaciones de gran circulación como *La Nación* y *Caras y Caretas* reproducen rápidamente el término, refiriéndose a la “Sección Feminista”.⁹⁰ El mismo año, el sociólogo Ernesto Quesada escribe un ensayo que recoge la acuñación de la noción. El autor observa al feminismo como un fenómeno emergente de la modernización de las sociedades (Terán, 2000). Desde la naciente sociología, otras voces como las de Antonio Dellepiane, Rodolfo Rivarola, Alfredo Colmo, entre otros, se alzan a favor del acceso de las mujeres a la educación superior y de su inserción en el mercado laboral.⁹¹ El ensayo de Octa-

⁹⁰Dora Barrancos (2008: 52) efectúa un recorrido por las publicaciones que hacen uso del término.

⁹¹Una serie de ensayos y artículos enmarcados en el positivismo se publican en esta épo-

vio Bunge, presentado en 1901 al Ministerio de Instrucción Pública, incluye entre sus conclusiones unas “bases para resolver la cuestión de la educación de la mujer”. De acuerdo con Sol Denot:

Bunge leía al feminismo desde un análisis sociológico-económico, corriéndolo, así, de las querellas políticas que suscitaba. Al presentarlo como una “nueva consecuencia del principio universal de la división del trabajo” (Bunge, 1902: 426) lo ubicaba como parte de un proceso histórico del desarrollo de las sociedades (Denot, 2007: 8).

El trabajo de Natalia Martínez Prado (2015), realiza un aporte fundamental a la hora de pensar las tramas discursivas en las que emerge el “feminismo”, basándose en el análisis de la tesis de Elvira López (1901) y del primer periódico anarquista escrito por mujeres, *La Voz de la Mujer* (1896-1897). Para la autora, la tesis de López constituye una referencia invaluable:

A sólo un año de creado el Consejo, la tesis de Elvira López procuró legitimar la emergencia del feminismo y la inclusión de las mujeres a la vida pública a partir de una doble estrategia retórica: la acentuación de las figuras habilitadas por el imaginario social del período –como madres, esposas y en algunos casos, trabajadoras– y el rechazo explícito de los ideales emancipatorios más radicalizados que venían siendo bandera de las anarquistas (Martínez Prado, 2015: 2).

ca. El pedagogo Rodolfo Senet: *¿Es superior el hombre a la mujer?* (Senet, 1912); *Educación de la mujer* (Bunge, 1904); *La Mujer Moderna* (Mercante, 1908). Otros autores reflexionan sobre la denominada “cuestión femenina” en sus trabajos (Ingenieros, 1904/1956; Mercante, 1912; 1918; Ramos Mejía, 1899/1977; Senet, 1907; 1909).

Por su parte, el legendario: “Ni dios, ni patrón ni marido”, sintetiza las propuestas libertarias impulsadas por las mujeres anarquistas y vehiculadas a través del periódico *La Voz de la Mujer*, editado por Virginia Bolten entre 1896 y 1897. Esta publicación se distinguió de otras del período al señalar la doble opresión experimentada por las mujeres obreras, explotadas en las fábricas y en sus casas, como madres y esposas. Siempre de acuerdo con Martínez Prado (2015: 4), las anarquistas, sin tapujos, fueron capaces identificar con claridad a un “doble enemigo”: uno en común, junto a sus camaradas, reconocido en la burguesía; y otro, el de los “señores maridos”, entre quienes se encontraban sus propios compañeros. Denunciar la diferenciación de clases en el interior de las mujeres no imposibilitó “el señalamiento de una *común opresión* entre las mujeres, ‘doblemente esclavas’ ‘del capital y del hombre’” (2015: 6). De esta manera, la publicación constituía un segmento discursivo que apelaba a *todas* las mujeres –esclavas del matrimonio bajo el dominio masculino–.

Para las anarquistas, las feministas representaban valores burgueses, motivo por el cual Dora Barrancos no duda en caracterizar su feminismo de “contrafeminismo” (2007: 130). Las anarquistas no pedían la reforma del código civil, ni el divorcio, ya que se pronunciaban contra la concentración del poder en el Estado. Ejercieron la libertad sexual bajo las premisas libertarias del amor y la “unión libre”, contrapuestas al matrimonio y al ideal romántico. En materia de derechos sexuales y reproductivos, se caracterizaron por la difusión de métodos contracepcionales, apoyadas en ideas malthusianas y eugenésicas.⁹²

⁹²Para un estudio mayor sobre la acción política llevada a cabo por las mujeres anarquistas, consultar: Barrancos (1990; 2007; 2008), Figari, Hovhannessian, y Sacchetti (2010), Fernández Cordero (2017). Específicamente, sobre derechos sexuales y reproductivos: Bellucci (1990). Sobre sus representaciones en los discursos audiovisuales contemporáneos: Invernizzi (2021).

Como advierte Natalia Martínez Prado, la educación fue una de las principales proclamas anarquistas, como también resultó para las “feministas” del *Consejo Nacional de Mujeres*. Desde este punto de vista, la tesis de López intenta saldar las disputas de sentidos que recaían sobre el feminismo a comienzos de siglo, a partir de una diferenciación con otros proyectos políticos disponibles (2015: 8).

Después de revisar las trayectorias de los movimientos por la reivindicación de los derechos de las mujeres que estaban teniendo lugar en la época, me es preciso aclarar que, con esto, no estoy queriendo decir que Romero, en las películas que analizo, construya un discurso que evoque de manera explícita el proyecto político de las libertarias. Por el contrario, el director funda un relato en el que, entre otras cosas, se tematizan las reivindicaciones por los derechos de las mujeres desde un grupo social específico, las jóvenes universitarias, y se vale de un tópico controversial para el período, que es la esclavitud de las mujeres en el matrimonio, totalmente opuesto a la maternidad social (Nari, 2004) impulsada en esos años. En *Mujeres que trabajan* el foco de atención recae justamente sobre las trabajadoras –vituperadas a principios de siglo y algo más legitimadas en las décadas siguientes, especialmente después de la Primera Guerra Mundial– y lo hace desde las demandas impulsadas por las mujeres socialistas, vehiculadas a través del personaje de Luisa. En *Muchachas que estudian*, el objeto a problematizar son las estudiantes y el matrimonio. Allí Romero formula una red discursiva que se nutre del proyecto político de las mujeres universitarias –que mayormente profesaban tendencias socialistas– y de proclamas radicales que habían sido banderas de las anarquistas.

Es curioso que lo haga, aun cuando en la década de los treinta, el anarquismo había perdido fuerza en el país con la avanzada del socia-

lismo y del sindicalismo. En lo que respecta a los derechos femeninos, muchas de las luchas impulsadas en las primeras décadas del nuevo siglo serán alcanzadas durante el peronismo. En este sentido, es interesante pensar cómo Romero construye sus personajes, a medio camino entre las reivindicaciones feministas y los mandatos de género dominantes, siendo un observador de su época y adelantándose a algunos espacios ganados años más tarde, acotándose, al mismo tiempo, a los parámetros normativos.

4. Las profesiones en pugna

En *Muchachas que estudian* se representan las profesiones, se tematiza sobre el quehacer científico, la inserción laboral y las expectativas sociales para las mujeres. Aparece en estas jóvenes un discurso ligado al “afán por el conocimiento”, con elocuencias positivistas –especialmente en las jóvenes dedicadas a las ciencias duras– que se contraponen al matrimonio y a la maternidad. Luisa es estudiante de Derecho; Mercedes, Isabel y Alcira de Medicina; Ana de Biología. Avanzado el filme Lucy, la hermana menor de Dolores, viaja desde su pueblo natal a la gran ciudad con intenciones de estudiar Artes visuales. Magda, la muchacha a la que encuentran en el parque Ana y el profesor López, desea ser cantante.

Una secuencia acompañada por la música orquestal que da comienzo al filme exhibe a modo de instantáneas imágenes de cada una de las muchachas llevando a cabo sus estudios. En un quirófano se encuentran Isabel, Mercedes y Alcira observando una cirugía. Luisa estudia filosofía del derecho. Dolores bebe unas copas en la *boite* con sus amigos. Lucy boceta un retrato en sus clases de pintura. Ana y el

profesor López emprenden un experimento en el laboratorio. Por último, Magda toma lecciones de canto.

En este sentido, me interesa reflexionar sobre los modos en que algunos espacios estaban siendo negociados para las mujeres en estas ficciones. Desde las profesiones, la inserción laboral, la libertad de movimiento, hasta la libertad en las formas de experimentar los vínculos afectivos. Se trata de mujeres jóvenes que, a excepción de Isabel, son representadas sin sus familias y que están creando, de algún modo, familias alternativas, más no sea de manera temporal. Es llamativo el caso de Lucy que, con catorce años, viaja sola en tren hasta Buenos Aires para mudarse con su hermana y buscar oportunidades en la ciudad que son inexistentes en su pueblo natal. De esta manera, *Muchachas que estudian* ensaya modelos alternativos que negocian la modernidad y los “espacios de la feminidad” a los que alude Griselda Pollock, donde “La sexualidad, el modernismo o la modernidad están organizados por la diferencia sexual, y son formas de organizarla. Percibir la especificidad de las mujeres es analizar históricamente una configuración particular de la diferencia” (2013: 120). Valiéndose de la figura de la “chica moderna”, Romero crea matices y modos propios de leer el género.

Al señalar la emergencia de la “chica moderna” como un fenómeno transnacional que tuvo lugar en los grandes epicentros urbanos al finalizar la Primera Guerra Mundial, Cecilia Tossounian (2019), encuentra algunas particularidades con las que se dio este proceso en Argentina, específicamente, en la Buenos Aires de la década de los veinte. La “chica moderna” podía representar a la joven de clase alta, frívola y hedonista; a la trabajadora de “cuello blanco”; o a la milonguita, la muchacha de barrio que al perseguir las luces del centro se degrada entre el piringun-

dín⁹³ y el cabaret, y es motivo de letras de tango y de las representaciones cinematográficas a las que aludí al comienzo del capítulo anterior, especialmente las del período silente. Paula Botempo y Graciela Queirolo (2012) suman otras figuras al listado que, en el horizonte sociocultural de la época son percibidas como amenazantes y disruptivas para los mandatos de género que reforzaban las concepciones de feminidad definidas por la domesticidad y la maternidad:

Los cambios en las costumbres femeninas introducidos por las nuevas concepciones de belleza y asociados con una mayor libertad – cuerpos más descubiertos, circulación pública– alimentaron distintos estereotipos en las industrias culturales: la *vamp*, la feminista, la chica moderna, la trabajadora. Como todos ellos colocaban en un lugar de tensión a la feminidad doméstica y maternal, fue el estereotipo de la mujer moderna, fiel a la carrera matrimonial, a la domesticidad y a la maternidad el que se impuso como legítimo (2012: 59).

En cuanto a la feminista, las autoras remarcan el modo en el que, en la escena local, Julieta Lantieri, en tanto figura pública sufragista, se convierte en portadora del estigma de “desfeminizada” y es utilizada por la prensa gráfica⁹⁴ como advertencia para las lectoras sobre “los peligros de conquistar espacios que no le pertenecían y así transformarse en seres masculinos” (2012: 58). Merece la pena traer a colación un fragmento del artículo titulado “Feminidades”, escrito por Alfonsina Storni el 28 de marzo de 1919 para la revista *La Nota*:

⁹³En la jerga rioplatense, este término hace alusión a un bar de ínfima categoría, sucio y descuidado.

⁹⁴Las autoras analizan una serie de segmentos y semanarios femeninos: *La Mujer y la Casa, Para Ti, Femenil, Maribel, Vosotras*.

Si os hubieran dicho, hace dos meses, que en las próximas elecciones una mujer sería votada, hubierais reído, porque no hubierais sospechado jamás que, de pronto, así como un hongo brotado después de la lluvia, la doctora Lanteri hubiera puesto a prueba la galantería masculina.

La doctora Lanteri, persona de mi amistad y mi respeto, es mujer que ha dado pruebas de una gran originalidad. Siendo médica, y teniendo su consultorio siempre atestado de clientes, resolvió un buen día cerrarlo e irse a vivir de lo que le producía un criadero de gallinas que ella atendía personalmente. Mujer capaz de este rango no ha trepidado en exponerse en las plazas públicas a la malevolencia de una buena parte del pueblo elector.

Yo soy una curiosa nacida. Así, pues, cuando vi anunciada la candidatura de la doctora Lanteri, resolví investigar caso por caso la opinión personal de la mayor parte de los hombres que conozco. Amigos tengo a quienes su rasgo pareció digno de todo encomio, otros lo hallaron grotesco y ridículo (...)

Anduve, pues, a la pesca del hombrecillo perfumado, ardida en amor cívico, deseosa de penetrar a través de opiniones distintas el pensamiento del país, hasta que tropecé con él.

Conocerlo e irme directamente a satisfacer mi curiosidad fue uno.

-¿Qué opina usted de la doctora Lanteri?

-Que es fea -me contestó.

Me hizo tanta gracia que me estoy riendo todavía.

(En Méndez, Queirolo y Salomone, 1998: 22-23)⁹⁵

⁹⁵Méndez, Mariela, Queirolo, Graciela, y Salomone, Alicia (1998). *Nosotras y la piel: Selección de ensayos de Alfonina Storni*, Buenos Aires: Alfaguara.

5. Espacialidades: la universidad, el departamento y los trayectos

La escena contigua a la conferencia inicial nos sitúa en la puerta de la universidad. A través de un plano general, son retratadas la oradora junto con su grupo de amigas y algunos compañeros. Tal como observamos a lo largo de *Mujeres que trabajan*, las escenas se encuentran indicadas con la entrada y salida de los personajes con referencias espaciales específicas, de modo que, la narración se efectúa sin ambigüedades. Esto tiene que ver con una transparencia en el montaje y de los modos de representación adoptadas por las cinematografías del período (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005).

Se evidencia que las muchachas viven juntas, a partir de una conversación sobre los preparativos para la cena. Allí, Isabel, expresa su anhelo de vivir en una comunidad femenina. “Vivir todas entre amigas, donde todas para una y una para todas...esa es la única manera digna de vivir”. Mientras tanto, el coche familiar la espera para llevarla de vuelta a su casa. Cuando esta se retira, el resto del grupo opina sobre ella. Algunas se preguntan para qué estudia, dado que, con el dinero que posee su familia no le hace falta. Las estudiantes, y algunos amigos cercanos al grupo, específicamente, el profesor López, colega en biología de Ana, y el profesor Castro, interesado especialmente en Luisa, se vuelven en taxi.

Las diferentes pautas de conducta regidas para las jóvenes de clases sociales diversas se evidencian en este pasaje donde, al igual que Ana María del Solar, en *Mujeres que trabajan*, el tránsito urbano de las jóvenes de clases altas está secundado por el chofer de la familia. Se trata de aquellos “espacios de la feminidad” observados por Griselda Pollock, “en los que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales” (2013: 128).

Los trayectos de los viajes plasmados en las escenas siguientes son decisivos. En el transcurso de estos tienen lugar las discusiones entre dos de las parejas del grupo que ponen en pausa sus noviazgos. Por un lado, Isabel y Emilio, por el otro, Mercedes y Pedro. La primera, perteneciente a la clase alta; la segunda, de clase trabajadora, se conocen desde la infancia, provienen del mismo pueblo, hasta que migraron juntxs a la ciudad. Emilio acusa de charlatanas a las muchachas del grupo, mientras que Isabel las defiende: “Son mujeres libres, capaces de rebelarse contra su *destino*...no serés inútiles como yo”. Emilio añade: “Espero que cuando nos casemos te olvides de todo eso”. Isabel, le pide que se quede en su casa a cenar, ya que necesita tener una charla con él y con sus padres. Por su parte, Mercedes formula un discurso sobre el ascenso social y las dificultades de estudiar medicina para una muchacha sin suficientes recursos como ella. En esta charla también se enuncia la profesión de Pedro, estudiante de ingeniería y compositor de tangos. Frente al desasosiego, Mercedes le pide a Pedro posponer la boda.

La espacialidad de la casa de las muchachas es representada en la escena contigua. Con un uso similar al que recibe en *Mujeres que trabajan*, un gran salón servirá como escenario de reunión, ocio y conflicto a lo largo del filme. Sin embargo, aquí también se evidencian otros sectores de la casa como la cocina y algunas salas adyacentes o espacios intermedios de paso. Cuando las jóvenes arriban, Dolores, una de las muchachas que no asistieron a la conferencia, se está terminando de vestir para ir a bailar a una *boite*. Dos muchachos arriban al departamento para recogerla y, en tono bromista, añaden: “Les robamos a Dolores... sentimos no poder robarles a ninguna más”. Al oír esto, Alicia se retira a la cocina. Los muchachos continúan en la misma línea:

“¡esta es la casa de las bellezas!”. Ana, cansada de los comentarios, le propone al profesor López continuar con el trabajo en su habitación, mientras agrega: “estos jóvenes me han hecho acordar a los microbios”. Luisa aprueba el comentario de su amiga con la cabeza. Siendo la única mujer que resta del grupo, la dupla le pregunta si ella no sale de fiesta. El profesor Castro intenta responder por ella, pero ésta lo interrumpe: “Oiga, profesor, yo no necesito que nadie me defienda. Yo, sin ayuda, a estos tipos los agarro del pescuezo y los tiro por el balcón”. Cuando Dolores está a punto de salir, Luisa le advierte que tenga cuidado con ellos. Uno de ellos responde que son “tipos decentes”, aunque Luisa rebate: “¡Pero tenés una cara de pistolero!”.

A nivel de puesta en escena, en términos espaciales se presentan algunos elementos que abonan la idea de una atmósfera amenazadora. Es decir, la armonía de la casa de las jóvenes constantemente se ve amenazada por presencias masculinas o, como observaremos en las escenas posteriores, mediante la figura del amor romántico. Principalmente esta será invocada por el personaje de Emilio que, a través de los “celos” –figura perteneciente al discurso amoroso pregonada por Roland Barthes (1998)– introduce la discordia en el grupo. En la entrada del departamento donde viven las estudiantes, desde el ciellorraso del hall y por sobre la mesa del salón se ciñe una cuadrícula de sombras que emula una reja. Asimismo, la puerta tijera del ascensor que conduce al departamento y el tipo de persianas utilizadas en el resto de las habitaciones adoptan formas geométricas similares. Es posible observar, además, algunos cambios en los ambientes en el estilo de mobiliario utilizado que estaban teniendo lugar en aquellos años (Anderson, 2008) con la incorporación de la radio en los salones, por ejemplo. Este espacio se contrapone al salón burgués de la casa de

los padres de Isabel, caracterizada por un mobiliario más señorial, al estilo Luis XVI, y por la presencia de un piano.



Figura 39. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Departamento.

En la cena con sus padres, Isabel anuncia su partida de la casa familiar para mudarse con sus amigas, con el respaldo de haber alcanzado la mayoría de edad. Trabajaré, estudiaré y “seré alguien por su propio esfuerzo”. Indudablemente sus padres se oponen, pero ella decide marcharse igual. Emilio, con aires presuntuosos, afirma que se trata de: “teorías modernas que trastocan a las muchachas que estudian”.

Paralelamente, el momento de la cena tiene lugar en casa de las jóvenes. En la distribución colectiva de las tareas de cuidado, Alcira cocina y a Mercedes le corresponde lavar los platos. En la cocina, entre

gritos y llantos, Mercedes expresa que está harta de vivir en la inmundicia y la pobreza. Su amiga adjudica el malestar al cansancio, al que define como neurastenia. Más adelante tendrá lugar otra secuencia similar en donde se adjudica a esta dolencia el agobio de las muchachas. En las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, el discurso de la neurastenia se había extendido en Occidente, principalmente como una patología femenina (Gijswijt-Hofstra y Porter, 2001).

En medio de los descargos de Mercedes, donde, desde el salón le re-crimina al resto del grupo no tener “aspiraciones, ni ambición, ni inquietudes”, expresa el hartazgo ante su condición económica y social:

“No puedo seguir estudiando en estas condiciones, viviendo de la mísera pensión de mi familia, lavando platos y encerando pisos por las noches. Para estudiar con fruto es necesaria la abundancia, la tranquilidad, el *lujo*”.

En ese momento suena el timbre e ingresa Isabel, pidiendo hospitalidad. Sorprendidas, sus amigas le preguntan por su casa y por su novio. Desde un plano medio en el que Luisa se encuentra como mediadora entre las dos posiciones, de espaldas está Mercedes. Isabel asegura con solidez:

“He terminado con él y con mi vida de muñeca de *lujo*. Quiero luchar en la pobreza como ustedes, quiero estudiar y solamente la *necesidad* puede hacernos estudiar con provecho”.

Luisa las interrumpe: “Vos querés *lujo* y vos querés *paterío*.⁹⁶ Bue, está visto que a las mujeres no nos entiende ni el diablo, che.”

⁹⁶Proveniente del lunfardo, *paterío* denomina al lugar de la gente pobre, el vivir en la pobreza.

Nuevamente resuenan en estas palabras aquellos discursos extendidos sobre una *necesidad* para validar el rol de las trabajadoras (Barrancos, 2007), y en este caso a las estudiantes, en oposición al *lujo* que poseen las muchachas de clases altas, para las que el acceso a la educación en un principio estaba dado solo en tanto “madres de la patria”, es decir, con el fin de educar a sus hijos y contribuir al orden social (Nari, 2004). En línea con estas ideas, en una escena siguiente, Emilio se presenta a la salida de la universidad para buscar en coche a Isabel. Ella señala que ha decidido “romper con el pasado” y que se vuelve a pie. En consecuencia, Emilio le ofrece a Mercedes llevarla de vuelta a su casa en el coche. La fascinación por el vehículo, en la configuración de ese repertorio de deseos moderno al que aludía Beatriz Sarlo (2003), es similar a la que profesaba Catita en *Mujeres que trabajan*.

–Mercedes: ¡Qué lindo auto! ¡Parece un estuche!

–Emilio: Para la linda joya que lo ocupa en este momento...

6. Errancias políticas: una *flâneuse* en la noche porteña

“Nadie me espera, en una carretera que no conduce ni a la gloria,
ni a la riqueza, ni al amor”.

Colette, *La vagabunda*, 1920

La libertad de movimiento, el caminar sin rumbo. Sumergirse en el bullicio de una multitud anónima. Experimentar el roce fugaz de los extraños. Solo por el placer de caminar. Solo por el placer de mirar, gozando del privilegio de hacerlo sin ser mirado. Abrirse a las contingencias. Naufragar en posibilidades infinitas e impensables. Porque esa corporalidad no desencaja, está donde *quiera* estar. El mundo es

su casa, o su familia, como imaginaba Charles Baudelaire al describir el vagabundeo anónimo del *flâneur* del siglo XIX que hace su aparición en las calles parisinas para vivir una “experiencia moderna”. A las mujeres tanto la libertad de movimiento como el anonimato de la mirada históricamente les han sido arrebatados. Cuando han tenido que soportar la experiencia de la anonimidad ha sido contra su voluntad para acceder justamente a espacios que les estaban siendo negados. Ya lo dijo Virginia Woolf, “Durante la mayor parte de la historia, ‘Anónimo’ era una mujer”.

Griselda Pollock, al retomar las ideas de Janet Wolff en “*The Invisible Flâneuse*” (1985), sostiene: “el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que funciona dentro de la matriz ideológica burguesa, en la que los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por la superposición de la doctrina de las esferas separadas a la división entre lo público y lo privado, lo que en consecuencia derivó en una división de género” (2013: 130). Al no existir un correlato femenino de esta figura, los hombres devienen públicos y las mujeres *privadas*.

La corporalidad de Magda, la muchacha que vagabundea por el parque y es hallada por Ana y el profesor López, al desplegar sus alas, imprime un *exceso* en la cartografía de la ciudad moderna. Es un cuerpo femenino en fuga permanente que desborda los límites de lo socialmente inteligible. Con su desplazamiento, sin puntos de llegada ni de partida, disloca los espacios generizados o el orden social de la diferencia sexual. Se configura, de esta manera, como una subjetividad nómada *avant la lettre*.

Rosi Braidotti (2004) postula el nomadismo en tanto figuración política de la errancia, porque expresa salidas de la visión falocéntrica y lleva implícita la creencia en la potencia de la imaginación. Implica la

subversión de las convenciones establecidas, el deseo de transgresión y el tránsito constante. Su punto de partida es el cuerpo, que no debe ser entendido de manera biológica, sino más bien como “la superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico” (2004: 29).

En la oscuridad de la noche, Magda deambula sin dirección por un parque y se refugia con Ana y el profesor López del acecho de un policía que intenta censurar su andar. La diferencia con el transeúnte parisino es que se trata de un cuerpo femenino, de una *flâneuse* en la noche porteña. Al observar a Magda, el comisario pregunta si no han visto a una mujer *sola*. Pero la voz autorizada de Ricardo le dice que es su amiga, motivo suficiente para alejar a la autoridad. Magda intenta darles las gracias y emprender vuelo, pero Ricardo, le ofrece la seguridad –y el sedentarismo– del hogar de las muchachas. Sin apartar la mirada, Magda manifiesta: “pero yo no quiero ir a ninguna casa, quiero vivir sola, buscar trabajo, cantar...yo quiero ser libre”. Finalmente acepta la propuesta y Ana, a regañadientes, también lo hace: “no la ayudo por compasión ni por sensiblería, *la ayudo porque es mujer como yo*”.

Al llegar a la casa, las jóvenes la reciben con los brazos abiertos. La visten, la peinan y la maquillan para hacer de ella una “niña bien”. “Desde hoy se acabó la tristeza”, le dice con entusiasmo Luisa. En esa “promesa de felicidad” resuenan las ideas de Sara Ahmed, a las que hice alusión en el análisis de *Mujeres que trabajan*. Sobre este punto me detendré en los próximos apartados, donde el feminismo se presenta como un nuevo horizonte para inventar *otras* formas de felicidad, diferentes a la del proyecto normalizador.

Entre todas las muchachas, piensan en encontrarle un estudio, al igual que ellas, pero Magda les dice que lo único que quiere en la vida es cantar y segundos después les regala su voz a través del tango



Figura 40. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Magda.

“Como las aves”.⁹⁷ Anahid Kassabian (2002: 49) teoriza sobre el continuo imaginario de la atención respecto a la música en relación con otros componentes de la escena. Con la interpretación de “Como las aves”, los diálogos se suspenden y prácticamente no habrá elementos visuales o sonoros que compitan con la canción. El grito desgarrado de un pájaro tensa la atmósfera, creando una pausa en el ritmo vertiginoso de la narración.

Enjaulado, el ruiseñor
Ya no puede más cantar,
Y se muere de dolor

⁹⁷Pieza compuesta por Manuel Romero especialmente para esta película.

Suspirando por volar.
Nunca más su trino suave
El encierro y la crueldad,
Y yo soy como las aves
Sólo canto en libertad...

Libre...
Ir cantando por la vida.
Sola...
Sin hogar y sin guarida.
Y soñar, sin que apague la prisión,
Esta luz que el corazón
Lleva encendida.

Libre...
Quiero ser como el “pampero”.
Sola...
Y seguir mi derrotero.
Sin pensar, ni saber dónde llegar,
Sola y libre quiero ser
Para cantar.

A tu lado quise estar
Embriagada por tu amor,
Y perdí, de mi cantar
El embrujo soñador.
Es que no se encuentra calma

Nunca en la cautividad,
 Sólo canta con el alma
 El que canta en libertad.

La prisión invisible que lentamente se ciñe sobre el grupo de las muchachas se denomina amor romántico, aquel rival tan vilipendiado que intentará disolver sus lazos afectivos. En la cautividad, Magda caerá presa del embrujo soñador del profesor López. De esta manera, el tango “Como las aves” organiza la estructura narrativa al delinear la trayectoria del personaje de Magda, y le otorga a su vez, una voz dentro del relato. A través de un grito desgarrado, Magda expresa su deseo de transgresión y de tránsito constante. No serán muchos los momentos en la película en los que vuelva a hablar. Por otra parte, este personaje trae a la escena a una figura que se estaba abriendo camino en esos años, la cancionista. Como señala Cecilia Gil Mariño:

El pasaje de las milonguitas a las cancionistas de radio implicó la consideración de una dimensión trabajadora de estas mujeres que las puso en una situación de más igualdad frente a los hombres. Ya no se trataba de una marca estigmatizante, sino de un trabajo honrado para hombres y mujeres de los sectores populares, teñido de una aureola de prestigio para las clases medias y bajas, así como de cierta relevancia nacional al percibirse como parte de las redes de sentido de la identidad cultural argentina (Gil Mariño, 2015: 155).⁹⁸

⁹⁸En el imaginario tanguero, la milonguita era la chica de barrio que abandona su casa, encandilada por las luces de la modernidad, para mudarse al centro y “buscarse la vida”. Asociada a la milonga, al cabaret, y a la perdición, en el sistema de oposiciones, su antítesis es la “madre”. Véase: Horacio Campodónico y Fernanda Gil Lozano (2000).

Por último, quisiera añadir que la actriz que interpreta a Magda, Carmen del Moral, hace su aparición en el cine por primera vez con esta película. Tres años antes triunfaba profesionalmente como cantante en la radio El Mundo, desde donde también daría el paso al cine la actriz Niní Marshall. Desde comienzos del sonoro, películas como *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), *Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra, 1931) e *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), pasando por la trilogía de la SIDE de la dupla Ferreyra-Lamarque, con *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), por citar tan solo unos ejemplos, tematizan la inserción laboral de las cancionistas. Se perciben, entonces, las negociaciones que estaban teniendo lugar en este período en la conformación del imaginario social de la cancionista. Dentro y fuera de la pantalla, Carmen Moral y otras mujeres, se abren paso como las aves.

7. Metáforas organicistas con tintes de amor romántico

7.1. Los celos

La alianza entre mujeres es mirada con recelo por Emilio, el galán vanidoso que no soporta la negativa de Isabel y desde los márgenes la acecha. Cuando esta decide partir de casa de sus padres, Emilio les advierte que a la distancia cuidará de ella. Con sus apariciones intermitentes lleva a cabo un plan funesto: “Introducir la discordia en el grupo por medio de los celos, de la manera más antigua”. En sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes (1998) compone una galería de *topos* o figuras fácilmente reconocibles del repertorio amoroso. Los celos forman parte del entramado discursivo. La definición propuesta por el lexicólogo Émile Littré inaugura este pasaje:

Celos. “Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro” (Barthes, 1998: 54).

Si esta definición resulta un tanto holgada para el vínculo entre Isabel y Emilio, la incorporación de la presencia de Magda en la relación entre Ana y el profesor López surte el efecto deseado. Lo cierto es que, a través del plan de Emilio, los noviazgos pausados, el ya mencionado y el de Mercedes con Pedro, comienzan a “reconducirse” o redireccionarse, siguiendo las metáforas espaciales. Pero lo más importante es que Ana, la líder del grupo, abandona el proyecto emancipador ante la seducción del amor.

Emilio, haciendo alarde de su rol de varón “proveedor”, comienza a acercarse a Mercedes para asegurarle “un buen porvenir”. Delante de Isabel, la invita a un concierto de música clásica, un espacio ajeno a Mercedes, al que solía acudir la elite porteña. A la salida, atravesada por la emoción ante la experiencia estética, Emilio la invita a pasar la noche en su casa: “usted es una *muchacha moderna*, yo podría realizar todos sus sueños”. Nuevamente, aparece en estas líneas el discurso asociado a las jóvenes sin recursos que acceden a los bienes de consumo a cambio de sus cuerpos con los *fijs à papa* como benefactores. Sin embargo, Mercedes antepone la lealtad entre mujeres, a la que se hace referencia en diferentes pasajes del filme, y le dice que lo mejor es que se dejen de ver.

Paralelamente al plan de Emilio, Ana y el profesor López realizan un experimento con protozoarios. La operación con los microorganismos consiste en la aplicación de una solución alcalina que podría producir reacciones inesperadas. Ana observa detenidamente por el ocular del microscopio y percibe unos mínimos movimientos que le dicta al profesor. Él se acerca para visualizar el fenómeno y ella se

incomoda. La flamante científica, que en la conferencia inaugural proclamaba con fervor: “No hay amor que resista a un buen microscopio”, ha sido presa del “embrujo soñador”.



Figura 41. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Ana y el profesor López.

En las escenas posteriores, donde el profesor López se interesa por Magda, Ana no podrá controlar sus celos. Al llegar a su casa acompañada por su amiga Isabel, encuentra al profesor López charlando con Magda y, enfurecida, le reprocha no haber adelantado el experimento. Con agobio, Ricardo le responde:

– ¿Protozoarios? Estoy un poco harto de todo eso, Ana.

–¿Cómo?

–Discúlpeme, ¡pero yo soy un hombre!

-¿Y qué? ¡Yo soy una mujer!

-¡No, no, no, no! Usted... es un fenómeno biológico, un libro de química, ¡un protozooario que camina, nada más! Por eso hablo con Magda, y con sus amigas y con todas *las personas de su sexo*. Para convencerme de que en este mundo hay *mujeres* que no entienden nada de la subdivisión de los cromosomas.

Con un portazo, Ricardo abandona la escena. Ana, incrédula, le pregunta a Isabel: “¿has visto? ¡Está loco!”. Su amiga, como si esperase que ese momento sucediera, le dice:

-No, Ana, está enamorado, eso es todo.

-¿Enamorado? ¿Enamorado de mí? ¿Tú crees eso?

-Pero claro, si salta a la legua. *Es igual que todos...*

Isabel se retira y, exorbitada, Ana repite para sí misma. “¿Enamorado de mí? ¡Qué horror! ¡Qué horror!”. Al oír estas palabras, Magda, que se encuentra en segundo plano, llora profundamente. En estas expresiones resuenan las ideas de Judith Butler (2014), quien formula una crítica de las categorías de identidad que se constituyen en la oposición binaria masculino/femenino en el contexto de la denominada *matriz heterosexual*, definida como la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos.

Inmerso en la mitad de la trama, el experimento con los microorganismos se presenta como un correlato posible del plan llevado a cabo por Emilio, donde los “celos”, que también afectan a la líder del grupo, alteran el tejido afectivo de la comunidad. La figura del protozooario se vuelve paradójica al tratarse de un organismo, generalmente parasitario. De esta manera, los celos, o los microorganismos, actúan como catalizadores de una trama que, en línea con las figuraciones

del período, no podría concluir de otro modo que con el *happy ending*, es decir, con el matrimonio. Los celos, parasitarios de la alianza entre mujeres que cuestionan al sistema patriarcal, triunfan sobre el final.

7.2. La declaración

Otra de las figuras discursivas del *mestiere* amoroso proyectadas por Barthes es la ansiada declaración. Con ideas en las que resuena su obra precedente, *El placer del texto*, el lenguaje aparece asociado al placer y al gozo. Para la declaración el autor concibe:

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación (1998: 82).

A través de una canción que tiembla de deseo, Magda le declara su amor al profesor López. Los dos momentos de la película en los que Magda canta, la atmósfera se remueve. Su voz palpitante hace que el resto del grupo se detenga para contemplarla. Richard Dyer define a la canción como “una rica mezcla semiótica de sentimientos”. “Porque tienen letra las canciones pueden nombrar y promover emociones; porque implican música pueden desplegar una gama infinita de afectos (...)” (2011: 5). De esta manera, “Tango amigo” configura la acción

pasada y futura de la cancionista, además de acelerar los celos de Ana que desembocarán en su confesión de amor hacia el profesor López. Desde planos generales, el grupo observa con detenimiento a la cancionista y primerísimos primeros planos rozan su expresión. Su voz se vuelve rostro.



Figura 42. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. La canción-confesión.

La muchacha que solo quería cantar y ser libre, deberá sanar sus alas para poder levantar vuelo.

Este tango que al verter de su queja la emoción,
va directo con su acento a golpear tu corazón.
Es más que un tango, es algo así como un lamento,
es la voz del sentimiento, verdadera confesión.

Es el grito de un querer, el clamor de una ilusión,
torturado pensamiento que halla un eco en mi canción.
Y no comprendes esta voz, que en mi garganta,
se estremece cuando canta y solloza de pasión.

Tango amigo,
que tu dulce melodía
le confíe mi soñar,
y que pueda todavía
el pesar del alma mía
su cariño disipar.

Tango amigo,
en el ala de los vientos
llevaré con mi dolor
y que el estremecimiento
palpitante de tu acento
le hable siempre de mi amor.

Yo quisiera que al sentir de estas notas el fervor
comprendieras que mi vida sólo es vida con tu amor.

Si tú me alzaste, con piedad, en mi caída,
dile a mi alma dolorida que no pierda su valor.

Este tango es el latir de mi pobre corazón,
es la ofrenda agradecida a quien fue mi salvación.

Mas si jamás he de ocupar tu pensamiento,
yo no sé si en mi tormento hallaré resignación.

Entre los aplausos y los festejos grupales, la cámara se detiene para aproximarse a Ricardo que, con admiración, halaga a Magda:

-Usted es admirable, Magda. Pasaría la vida oyéndola cantar. ¿De dónde saca esa dulzura, esa emoción?

-Es que...cantaba para usted...

En ese instante, el grito de Ana irrumpe en escena. El resto del grupo, que continúa agrupado alrededor de Magda y del profesor López, se vuelve partícipe:

-ANA: ¡Basta, Ricardo, basta! Ya estoy harta de mentir y de engañarme a mí misma. Yo te quiero, Ricardo, ¡yo te quiero por encima de todos los protozoarios del mundo!

-RICARDO: Ana... ¿Será posible?

-ANA: Sí, y no estoy dispuesta a dejarte arrancar de mi lado por *una mujer encontrada en la calle*.

-MERCEDES: ¡Ana! No tienes derecho de decir así a esta muchacha.

-ANA: ¡Sí! el derecho de mi amor que es lo más sagrado para mí. Todas hemos vivido hasta hoy en un mundo falso, creyendo pertenecer a una humanidad superior y no somos otra cosa que *mujeres... ¡Mujeres!*

-ISABEL: Tú, Ana, la líder de nuestro grupo hablando de amor...

-ANA: Sí, de amor. Es como si hubiese recobrado la razón. No quiero ser tan imbécil como tú que has perdido a Emilio por tus ideas, o como esta, que por orgullo está dejándose quitar al hombre que quiere.

Mediante esta declaración, Ana no solo expresa su amor por el profesor López, sino que además desmerece la trayectoria emancipadora que ha tenido a lo largo del relato, basando en la diferencia sexual su interés por el amor, y recayendo nuevamente en las dicotomías masculino/femenino, mente/cuerpo, razón/emoción, público/privado, cultura/naturaleza, activo/pasivo, proveedor/ama de casa, que han dominado al pensamiento occidental.

De más está decir que los binarismos dan *forma* al relato. La vocación de Ana por la ciencia y su falta de interés por el amor la acercan a la idea de lo monstruoso, o del “fenómeno biológico”, como le recrimina el profesor López. Pareciera como si los personajes que realizan los mayores *excesos*, o corrimientos de género, fuesen doblemente punidos por Manuel Romero. Basta recordar el final de *Mujeres que trabajan* donde la trayectoria díscola de Luisa intenta ser redireccionada.

8. La felicidad es para unas pocas

El rol desempeñado por Luisa, de *Mujeres que trabajan*, en tanto “feminista aguafiestas” (Ahmed, 2019a), se ejercita en esta película de manera grupal. Todas, en menor o en mayor medida, comparten las ideas expresadas por Ana en el discurso inaugural y son contestatarias al sistema patriarcal. Esas ideas que le dan forma al tejido afectivo del grupo, volviéndolo un *continuum lesbiano*, en tanto formas de intensidad primaria entre mujeres. Una por una se alzan contra el machismo expresado por algunos personajes masculinos. El personaje de Luisa, interpretado por Sofía Bozán, merece una mención aparte. Desde la comicidad, en dupla con el profesor Castro, Enrique Serrano, rebate todas las embestidas con la velocidad de una esgrima verbal. Al igual

que Tito Lusiardo, el chofer de *Mujeres que trabajan*, el profesor Castro se encuentra feminizado, al no encarnar una masculinidad hegemónica, y lógicamente no representar ningún peligro para el grupo de muchachas. Tal es así que, después de la escena de la declaración mencionada en el apartado anterior, Luisa, desde el hartazgo, cree que habría que prohibirles la entrada a todos los hombres a la casa. El profesor Castro, confundido, le pregunta, ¿y yo?! “usted no es un hombre”, le contesta Luisa, “usted es un amigo”.



Figura 43. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Alicia y Mercedes bailan tango.

La reunión de estas mujeres en tanto comunidad afectiva (Ahmed, 2015) traza un desvío en las expectativas sociales de la época donde, la única felicidad posible, como ya he mencionado, es alcanzada a través

del matrimonio. Hasta que los experimentos se llevan a cabo, una felicidad feminista se cultiva. Ya lo expresó Luisa, al recibir a Magda con los brazos abiertos, e Isabel, al elegir la vía emancipadora y desviarse del camino oficial predestinado para las jóvenes de su clase.

La lección final nos dicta que la contracara de la felicidad de algunas es la infelicidad de otras que no alcanzan el destino admitido socialmente por no seguir los caminos oficiales. Las rebeldes se doblaron. Las promotoras de las ideas más radicales se excusan transformando sus discursos por vía misógina, adjudicando a la diferencia sexual “no ser más que mujeres”. Para las inmorales, la felicidad solo puede ser ajena. La perdición de Dolores, la muchacha de comportamiento dudoso, la “fanática de las *boites*”,⁹⁹ arrastró a su hermana, Lucy, que es víctima de un embarazo no deseado producto de una violación. “Yo nunca podré casarme”, le dice Lucy a su hermana al mirar con anhelo y tristeza la boda doble de Ana y Ricardo; y de Mercedes y Pedro, como si se tratase de una película.

⁹⁹Hace referencia a un titular levantado en Argentina 2014 por el diario *Clarín* para nombrar el femicidio de Melina Romero, “Una fanática de los boliches”. Este medio de comunicación, al que se le sumaron muchos más, estigmatizaron el femicidio de la joven por haberse efectuado en un contexto nocturno y de ocio. Como contrapartida, el medio feminista LatFEM publicó un informe titulado: “Todas somos fanáticas de los boliches”, que reúne videos, ensayos, notas, piezas gráficas sobre las vidas y femicidios de mujeres jóvenes de América Latina y el Caribe, en el que la culpabilización se convierte en reivindicación soberana. Disponible en: <https://latfem.org/memoria-feminista-para-las-fanaticas-de-los-boliches/>.



Figura 44. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. Casamiento.



Figura 45. *Muchachas que estudian*. D.: Manuel Romero, 1939. El lamento de Magda.

Es necesario destacar que las jóvenes “descarriadas” son aquellas que provienen del campo: Dolores y Lucy vienen de un pueblo del interior del país, al igual que Clara, en *Mujeres que trabajan*, que mantiene un romance clandestino con su jefe y queda embarazada de un hijo “ilegítimo”. Esta idea entra en concordancia con las migraciones del campo a la ciudad a partir de la industrialización que estaba teniendo lugar en el país luego de la crisis de 1929, y con el imaginario vigente desde principios de siglo, de las grandes ciudades como espacios de perdición para las inocentes campesinas y/o jóvenes pobres que se terminan prostituyendo para acceder a la opulencia de la modernidad. En esta dirección también se puede situar a Mercedes, que al comienzo antepone la lealtad entre amigas para cortar su vínculo con Emilio, pero sobre el final, cuando las bases del grupo tambalean, se dirige a su mansión, aunque es “salvada” por su amiga Alcira.

Las malas víctimas son aquellas que para la sociedad son responsables de lo que les pasa, las que se buscan el final infeliz, las que estaban “donde no deberían haber estado”. El orden del deseo se contrapone a la expectativa social, siempre recta, siempre oficial. Cuando esto sucede, como decía Beatriz Sarlo al divisar el imperio de sentimientos que les dan forma a las tramas folletinescas aparecidas entre 1917 y 1927, la solución suele ser ejemplificadora. A casi cien años de estas figuraciones, ¿podría decirse realmente que esto ha cambiado? Probablemente no, o no del todo. El cis-tema heteropatriarcal nos sigue matando, simbólicamente y físicamente. Pero existen nuestras resistencias, cuidados y alianzas. Y, sobre todo, existe una memoria feminista que se teje en las genealogías. Las fricciones producidas en estas películas, *Mujeres que trabajan* y *Muchachas que estudian* respectivamente, se ubi-

can en esos vacíos relegados por la historia del cine argentino. Ponerles palabras implica romper un silencio patriarcal.

9. La construcción de un archivo hospitalario de desvíos

Escoger este corpus fílmico significó ejercitar un itinerario de la mirada basado en los desvíos que se imprimen en las tramas narrativas. Desvíos que abordé a partir de la comprensión de las figuraciones fílmicas desde su constitución afectiva, con enfoques como el de Sara Ahmed (2015; 2019a; 2019b), o las propuestas de Adrienne Rich y Monique Wittig, entre otras, en tanto potencialidades éticas y políticas. Hallarles un lugar dentro de la historiografía del cine argentino –que hasta el momento les fue negado– forma parte de practicar una mirada y una crítica feminista. Como señaló Griselda Pollock:

Es relevante, entonces, desarrollar análisis feministas de los momentos fundacionales de la modernidad y el modernismo, discernir sus estructuras sexualizadas, descubrir resistencias y diferencias pasadas, examinar cómo las productoras desarrollaron modelos alternativos para negociar la modernidad y los espacios de la feminidad (2013: 163).

En este sentido, resulta crucial crear un archivo que reúna estos desvíos situándolos en un lugar diferencial de la tradición en la que están inmersos. Mónica Szurmuk y Alejandro Virué acuñan el concepto de “archivo hospitalario” como “medio que sirve para dar cuenta de aquello que en el corpus aparece de manera cifrada”, además de “recrear, desde la ficción, imágenes que dialoguen y expandan ciertos tópicos que, en el contexto de su producción, pudieron resultar contemporáneos o impensables” (2020: 67). En este sentido, la misión ar-

chivística, paradójicamente, toma las formas múltiples de los desvíos que marchan, al mismo tiempo, con y contra la historia, que tuercen las líneas del camino heterosexual.

10. Conclusiones parciales

Como he señalado en el capítulo precedente, pareciera ser como si los finales más normativos fuesen trazados, en las películas de Romero, sobre las corporalidades de los personajes que mayores corrimientos de las normas de género efectúan. Resulta, hasta poco creíble el modo en el que, en este caso, Ana, que supo ser Luisa en *Mujeres que trabajan*, abandona el proyecto revolucionario, colectivo y feminista. No obstante, ese proyecto ha dejado una huella imborrable que el final no oblitera.

| CONCLUSIONES GENERALES |

Al comienzo de este libro he partido de un suceso particular que ha captado mi atención al estudiar las historias del cine: la emergencia de películas corales de mujeres surgidas en espacios de agrupamiento durante la década de los treinta como un fenómeno que traspasa los límites nacionales y que se repite en las cinematografías de distintas latitudes. En este sentido, me he propuesto estudiar los modos de figuración de algunos imaginarios afectivos entre mujeres donde, como he sostenido, las formas de sociabilidad y los vínculos de sororidad se hallan determinados o condicionados por los espacios en los que estas se encuentran agrupadas.

Me he focalizado en el cine argentino clásico-industrial de la década de los treinta, en los casos de *Mujeres que trabajan* (1938) y *Muchachas que estudian* (1939), ambas películas dirigidas por Manuel Romero, y he establecido vínculos transnacionales con otras cinematografías industriales de la época, a partir de un sistema de triangulación entre América Latina, Europa y Estados Unidos (Paranaguá, 2003; Hansen, 2010). Desde esta perspectiva, los modelos de Hollywood se extienden como una matriz productiva y de sentido hacia otras cinematografías locales que, aunque con divergencias, las adoptan y las nacionalizan. Con el objetivo de comprender el funcionamiento de ciertos modos de representación que dialogan con el caso argentino he delimitado un corpus fílmico que comprende las producciones europeas, de Alemania e Italia, *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) e *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939) y la película estadounidense *These*

Three (William Wyler, 1934). La empresa no ha sido sencilla, dado que existen otras películas que abordan esta cuestión. Sin embargo, me he basado en los filmes que considero paradigmáticos –en línea con historiadorxs del cine que he citado oportunamente– donde las mujeres emergen como grupo social en una interacción específica con el entorno. He descartado otras películas que tienen como localizaciones las grandes tiendas o los internados de señoritas, pero se centran en una figura específica como protagonista, o los espacios sirven simplemente como un telón de fondo en el relato.

Como he sostenido, las ficciones que he seleccionado desafían ciertos límites impuestos por una pasión –heterosexual– que opera como motor narrativo de las obras del período y tensiona los roles establecidos de género, cuando entra en acción la ideología que regula las representaciones de las mujeres durante la época, definidas en el contexto de la matriz heterosexual. A excepción del filme alemán *Mädchen in Uniform*, que presenta un caso diverso, en estas películas percibo que el núcleo principal de la acción dramática pasa por los diferentes estadios del conflicto amoroso de una pareja heterosexual. Con diferencias entre sí, en el corpus fílmico que escogí se presentan ciertas intermitencias y opacidades en las formas de afectividad entre mujeres que se erigen como apertura y potencia para la novedad. Estas, ponen de manifiesto alianzas entre mujeres que disputan sentidos al orden patriarcal, configuran tramas feministas y, en algunos casos, formulan deseos disidentes en sus protagonistas. He sostenido que los límites de los espacios se presentan, justamente, como una condición de posibilidad para la emergencia de las transgresiones sexogenéricas ya que, al estar estas contenidas pueden ser controladas y reguladas por el poder. Asimismo, estas películas formulan “comuni-

dades imaginadas” en las que los lazos entre género, raza y nación se encuentran profundamente imbricados.

He trazado los ejes de pensamiento que guían mi trabajo a partir de un recorrido multidisciplinar que simultáneamente articula nociones de la teoría fílmica feminista, la teoría lesbiana, la teoría *queer* y las reflexiones en torno a los afectos. En este sentido, he señalado los principales aportes de cada uno de estos enfoques para mi trabajo. Posteriormente, he delimitado los antecedentes de mi tema de investigación y señalado la necesidad de realizar análisis desde miradas feministas sobre el cine argentino del período clásico-industrial. He privilegiado una metodología de trabajo de orden cualitativo, basada en la potencia de las obras como objetos que pueden ser leídos en el horizonte cultural de su época. En este sentido, el itinerario que planteo a lo largo de mi trabajo parte desde las obras hacia los contextos socioculturales e históricos y no al revés. En relación con el análisis fílmico, me he basado especialmente en la perspectiva de Annette Kuhn.

Teniendo en cuenta esta cuestión, a lo largo de los análisis de las obras se puede observar la productividad de los aportes centrales de las teorías feministas al campo de estudios sobre cine, tomando como referencias las nociones trabajadas por Laura Mulvey, Teresa Lauretis, Annette Kuhn, Mary Ann Doane, Kaja Silverman, entre otras. Sus perspectivas sobre el sistema de la mirada, del género como tecnología social y del cine como tecnología de género, al igual que la construcción de la mirada, las posiciones del deseo en la narración, y los procesos de identificación y de distanciamiento, junto con la dimensión acústica en la construcción de significante fílmico, resultan insoslayables.

En el capítulo uno de este libro he formulado teóricamente el sistema de triangulación cinematográfico y he establecido el modo en el que las culturas públicas transnacionales toman a la figura emergente de la “chica moderna” como foco de análisis. Como he demostrado, este suceso adquiere modulaciones específicas en los diferentes contextos de los cines nacionales. Así, por ejemplo, mientras que Italia se aboca a la situación concreta del ingreso de las mujeres al mercado laboral y a los nuevos consumos, las otras dos películas se centran en el tópico de la educación y en el rol social/moral de las maestras. Las espacialidades trazadas en los filmes de Sagan, Wyler y Camerini se circunscriben a los internados de señoritas y a las grandes tiendas comerciales. En ambos casos, se trata de espacios de la modernidad que están regidos por ciertas lógicas del orden y del encierro y que, al mismo tiempo, suponen cierta porosidad. He decidido abordar las obras a partir de varios ejes que las vinculan entre sí: el ingreso de la modernidad en escena, los agrupamientos de mujeres jóvenes, los espacios de lo privado y de lo público, el acceso de las mujeres al mercado laboral y a la educación, las opacidades del deseo, las fugas de las narrativas heterosexuales, y la regulación del Estado en escena. Estos ejes de análisis me han servido como apoyatura para pensar las películas de Romero en los capítulos posteriores.

Me resultó preciso situar al filme *Mädchen in Uniform* en un lugar diferencial con respecto a las películas que componen este corpus, por dos motivos. Por un lado, se trata de una producción dirigida por una mujer y compuesta por un grupo de trabajo netamente femenino. En una industria patriarcal como lo fue la cinematográfica desde sus comienzos, visibilizar la producción de cineastas mujeres, tal cual lo ha señalado la teoría fílmica feminista desde sus inicios, es un factor

político, así como lo es efectuar lecturas y relecturas feministas sobre la historia, motivo que me ocupa hoy.

Por otro lado, en relación con las hipótesis que he planteado al comienzo de esta investigación, *Mädchen in Uniform* es la única película del corpus donde las figuraciones lesbianas emergen “sin mediaciones” de una trama heterosexual. En este sentido, los años previos al ascenso del nazifascismo permitieron algunas licencias en los tópicos y, por ende, en los modos de representación, que en los años siguientes serán vetados. Como he mencionado, luego del éxito alcanzado internacionalmente, la producción fue censurada y utilizada en otros contextos también caracterizados por regímenes políticos totalitarios para advertir a las mujeres sobre el peligro de no encarnar sus roles como madres de la nación. He podido observar, a partir del trabajo de archivo con fuentes compuestas de publicaciones especializadas, que el desembarco de la película en Argentina se sitúa en esta dirección y da cuenta, además, de la necesidad de higienizar la imagen nacional y ubicar la homosexualidad femenina, en tanto desvío de la sexualidad hegemónica, en el exterior.

He señalado el impacto internacional que ha tenido *Mädchen in Uniform* donde, a partir de su estreno, las películas sobre internados de señoritas proliferan en las distintas cinematografías, convirtiéndose en una especie de subgénero. La película de William Wyler se sitúa en esta dirección y, a diferencia de la de Leontine Sagan, en el contexto institucional regido por el Código Hays en el cual surge, incorpora en su trama los devaneos de un vínculo heterosexual con el fin de mediar lo irrepresentable. En este sentido, las hipótesis planteadas al comienzo de esta investigación se adecúan perfectamente. Mientras que las figuraciones de afectividades disidentes entre mujeres se inscriben en

el marco de espacios privados/interiores, como ocurre en *Mädchen in Uniform*, los caracteres heteronormados se expresan en la esfera pública. Este motivo persiste en todas las ficciones que componen el corpus. El caso de Wyler es ejemplar, por las formas que adopta el vínculo lesbiano, desde las opacidades de las miradas y los desvíos narrativos que señalé a lo largo del análisis. Algunos de estos tratamientos, que se ven reflejados en términos espaciales y temporales, también se presentan en las películas de Romero.

Por su parte, la película *I Grandi Magazzini* (Mario Camerini, 1939) funciona a la perfección en tándem con *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), con respecto a la representación del universo de las grandes tiendas departamentales. Como he señalado, estas se presentan, en la película de Camerini, como un microcosmos de la sociedad totalitaria italiana y construyen un modelo para armar de la felicidad que confluye en la conformación de la familia nuclear heterosexual. Cuando este camino presenta escollos y/o desvíos de las metas oficiales, la solución suele ser trágica/ejemplificadora. Esta conclusión también se puede extender para las protagonistas del resto de las ficciones que componen este capítulo: Manuela casi se suicida, Lauretta corre la misma suerte, y el futuro de Karen y Martha tampoco es promisorio, pero estas tres últimas contienen el viraje/salvataje del matrimonio en sus vidas a último momento.

En el capítulo dos he analizado la película *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), partiendo de un recorrido que contempla las relaciones con los imaginarios en torno a las mujeres trabajadoras, cuyos roles eran motivo de discusión pública desde comienzos de siglo XX en las manifestaciones de la cultura de masas (novela folletinesca y cine silente). En este sentido, observo que algunos tópicos en los

modos de representar a las trabajadoras, específicamente a las vendedoras de tiendas, persisten hacia fines de la década de los treinta y son contemplados en la película de Romero, mientras que otros se ven transformados. Postulo que la película anticipa algunos de los cambios sociales que tendrán lugar en el peronismo con el florecimiento de las clases populares, la dignificación del trabajo y la configuración de un nuevo sujeto social.

En relación con las hipótesis planteadas, esta película se caracteriza por la presencia de elementos neutralizadores y correctivos que aseguran su admisión en el campo cultural. Así, por ejemplo, en el interior del grupo de las trabajadoras, mientras que algunas ven la carrera matrimonial como solución económica, otras imaginan presentes más libertarios, independientes y feministas. En consonancia con los imaginarios del período, el ingreso de las mujeres al mercado laboral se encuentra justificado solo por *necesidad*. Los diferentes excesos que configuran la trama se ven mermados, ya que la narración se apoya en los devaneos de la pareja heterosexual protagónica. Algunos modos de representación de las transgresiones sexo-genéricas que tracé en el capítulo anterior se repiten en esta narración. Así, por ejemplo, el deseo entre Luisa y Ana María toma forma de elipsis narrativas, de miradas sugestivas y de fundidos en negro. El personaje de Luisa, la figura del exceso por excelencia de este relato, transita de manera oblicua las normas de género y efectúa trayectorias díscolas que delinean otros paisajes sexuales y afectivos por fuera de la heteronorma.

En el capítulo tres he abordado la película *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, 1939) y he formulado relaciones con los imaginarios del período sobre las mujeres universitarias y los proyectos feministas vigentes. Con el fin de contextualizar la situación de las mujeres en

los niveles superiores de educación y la emergencia del feminismo en Argentina, realizo un breve panorama sociohistórico. En este sentido, postulo que los discursos inaugurales de la protagonista se nutren de la proclama de las mujeres anarquistas y de las universitarias. De esta manera, a partir de un movimiento pendular antagónico que se podría resumir en estudio/independencia, propio de la “chica moderna”, vs. matrimonio, la película pone a prueba los ideales emancipadores del grupo de estudiantes para subsumirlos en un final correctivo/ejemplificador. Las hipótesis se adecúan, aquí también los caminos oficiales se ven reconducidos con la presencia de los vínculos heterosexuales que concluyen en matrimonio. El filme no retrata específicamente los internados de señoritas, como lo hacen las películas de Sagan y Wyler, pero el foco está puesto en la educación de las mujeres jóvenes y sus futuros como madres y esposas que se verían imposibilitados con una independencia intelectual/laboral. Es en este punto donde reside el nexo con las películas mencionadas, además de los diferentes códigos de representación mencionados que persisten a lo largo de las obras. Sobre el final de este capítulo planteo la necesidad de construir un archivo hospitalario capaz de albergar los diferentes desvíos abordados a lo largo de la investigación, relegados por la historiografía del cine argentino. Creo una de las mayores contribuciones de mi trabajo es haber visibilizado y revalorizado una serie de teorías hispanoamericanas y especialmente argentinas como aportes para pensar la teoría fílmica feminista, sin dejar de lado a la teoría anglosajona, pero no siendo patrimonio únicamente de esta.

Por otra parte, tanto las nociones teóricas de exceso como de comunidades afectivas, creo que podrían ser ampliadas y que enriquecerían mucho más mi trabajo en una instancia superior. En este senti-

do, en mi línea de investigación futura planeo continuar el itinerario que empecé pensando las comunidades afectivas de mujeres desde las cinematografías de otros países como España, y su vinculación con países de América Latina que también tuvieron producción industrial, como México, desde una mirada Sur-Sur.

La realización de este trabajo ha sido sumamente placentera y me es grato pensar que con esta investigación efectúo una contribución a los estudios sobre cine desde las teorías feministas, y a las teorías feministas desde los estudios sobre cine; o por lo menos, mi intención es doble.

| BIBLIOGRAFÍA |

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*, México: PUEG-UNAM.
- _____ (2019). *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires: Caja Negra.
- _____ (2019). *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*, Barcelona: Bellaterra.
- Aimaretti, María (2017). “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”, en *Revista Imagofagia* N° 15. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1307>. Consultado el 20 de junio de 2020.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad [ie postmodernidad]*, Vol. 41, Madrid: Universitat de València.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Ibar Federico (2012). La decoración de interiores burguesa: 1860-1945, en VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40941>. Consultado el 17 de septiembre de 2020.
- Armus, Diego (2007). *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*, Buenos Aires: Edhasa.

- Armus, Diego y Susana Belmartino (2001). “Enfermedades, médicos y cultura higiénica”, en Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 283-329.
- Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*, Buenos Aires: Madreselva.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, y Vernet, Marc (1991). *Estética del cine*, Madrid: Paidós.
- Balderston, Daniel (comp.) (2000). *Sexualidad y Nación*, Pittsburgh: Inst. Internacional de literatura Iberoamericana.
- Barrancos, Dora (1990). *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires: Contrapunto.
- _____ (2000). “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta (eds.), *Historia de la vida privada en Argentina*, Vol. III, Buenos Aires: Taurus.
- _____ (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Barthes, Roland (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI.
- Bazán, Osvaldo (2004). *Historia de la Homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires: Marea.
- Bell, David, y Valentine, Gill (1995). “The Sexed Self: Strategies of Performance, Sites of Resistance”, Pile, Steve y Thrift, Nigel (eds.), *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, London: Routledge, pp. 143-157.
- Bellucci, Mabel (1990). “Anarquismo, sexualidad y emancipación femenina alrededor del 900”, en *Nueva Sociedad*, N° 109.
- Benet, Vicente (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona: Ediciones Paidós.

- Benhabib, Sayla, Cornell, Drucilla (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayo sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- Black, Gregory D. (1998). *Hollywood censurado*, Madrid: Cambridge University Press.
- Bontempo, Paula y Queirolo, Graciela (2012). "Las chicas modernas se emplean como dactilógrafas", en *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*, Vol. 11, Nº 2, pp. 51-76.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1993). *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- _____ (1997). *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Bou, Nuria (2015). "La modernidad desde el clasicismo: el cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg", en *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, Nº 19, pp. 36-42.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona: Ed. Gedisa.
- Bruno, Giuliana (1993). "Promenade autour de la caverne de Platon, 20 ans de théories féministes sur le cinéma", en *CinémAction*, Nº 67, pp. 135-140.
- Butler, Judith (2014). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- _____ (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2018). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós.
- Cadús, María Eugenia (2015). "¿Dejarás el baile por mí?": la representación de la bailarina como trabajadora en *Mujeres que bailan* de Manuel Romero, en *Revista Culturas*, Nº 9, Universidad Nacional de La Plata.

- Camarero, Hernán (2007). *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Campodónico, Horacio y Gil Lozano, Fernanda (2000). “Milonguitas encintas”, en Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Ini, María Gabriela (eds.), *Historia de las mujeres en Argentina, siglo XX*, Tomo 2, Buenos Aires: Taurus.
- Cappa, Carolina (ed.) (2019). *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.
- Castle, Terry (1993). *The Apparitional Lesbian*, Nueva York: Columbia University Press.
- Cavell, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Collective, Combahee River (1983). “The Combahee River Collective Statement”, en Smith, Barbara (ed.) (2000), *Home girls: A Black feminist anthology*, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 264-74.
- Castro Ricalde, Maricruz y McKee Irwin, Robert (2013). *Global Mexican Cinema: Its Golden age*, Bloomsbury Publishing.
- Contreras, Marily (2003). *Niní Marshall: el humor como refugio*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Cosse, Isabella (2008). “La lucha por los derechos femeninos: Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres”, *Revista Humanitas*, Vol. 26, N° 34, pp. 131-149.
- Crenshaw, Kimberlé (2017). *On Intersectionality: Essential Writings*, New York: The New Press.
- Davis, Angela (1981). “Reflections on the Black Woman’s Role in the Community of Slaves”, en *The Black Scholar*, Vol. 12, N° 6, pp. 2-15.

- De Berti, Raffaele (2004). *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta. Un genere a confronto: la commedia*, Milano: Edizioni Cuem.
- De Grazia, Victoria (1992). *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid: Cátedra.
- _____ (1993). “Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista”, en *Feminaria*, Vol. IV, N° 10, Bs. As.
- _____ (1996). “La tecnología del género”, en *Mora*, N° 2, Universidad de Buenos Aires.
- Deepwell, Katy (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid: Cátedra.
- Degoy, Susana (1997). *Niní Marshall. La máscara prodigiosa*, Buenos Aires: Manrique.
- Delgado, Josefina (dir.) (2006). *Niní Marshall: todas las voces*, Buenos Aires: Aguilar.
- Denot, Sol (2007). “La emergencia de las mujeres en la Universidad de Buenos Aires: transformaciones del campo intelectual y nuevos sujetos, 1889-1930”, V Encuentro Nacional y II Latinoamericano. La universidad como objeto de investigación, UNICEN, Tandil.
- Devoto, Fernando, y Benencia, Roberto (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Devoto, Fernando y Madero, Marta (1999). *Historia de la vida privada en Argentina*, Vol. II y III, Buenos Aires: Taurus.
- Di Núbila, Domingo (1998). *Historia del cine argentino*, Vol. I y II, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Diaz, Claudio. (2010). *El movimiento obrero argentino. Historia de lucha de los trabajadores y la CGT*, Buenos Aires: ediciones Fabro.

- Didi-Huberman, George (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Doane, Mary Ann (1982). "Film and the masquerade: Theorising the female spectator", en *Screen*, 23 (3-4), pp. 74-88.
- _____ (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londres: Routledge.
- Dyer, Richard (1990). *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, London: Routledge.
- _____ (2011). *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*, New York: Routledge.
- España, Claudio (dir.) (2000). *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Eves, Alison (2004). "Queer Theory, Butch/Femme Identities and Lesbian Space", en *Sexualities*, Vol. 7, Nº 4, pp. 480-496.
- Faggella, Chiara (2018). "Lifestyle and Fashion in Mario Camerini's Romantic Comedies *Il Signor Max* and *I Grandi Magazzini*", en *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, Vol. 11, Nº 1, pp. 56-66.
- Femenías, María Luisa (2003). *Judith Butler: Introducción a su lectura*, Vol. 49, Buenos Aires: Catálogos.
- Fernández Cordero, Laura (2017). *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fernández, Ana María (1993). *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires: Paidós.
- Ferro, Marc (1980). *Cine e historia*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Figari, Carlos, y Gemetro, Florencia (2009). "Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo XX", en *Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana*, Nº 3, pp. 33-53.
- Figari, María Rosa, Hovhannessian, Maria Marta y Sacchetti, Laura (2010). "De Anarquistas y Feministas; mujeres latinoamericanas a principios del siglo XX", en *Revista Posibles*, Nº 6, Serie Centenario-Bicentenario.

- Fleming, Martha (1983). “The Celluloid Closet: Looking for What Isn't There”, en *Jump Cut*, N° 28, pp. 59-61.
- Foster, David William (2000). *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Foucault, Michel (1978). “Espacios otros: utopías y heterotopías”, en *Carrer de la Ciutat*, N° 1. Disponible en: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/425?locale-attribute=es>. Consultado el 8 de agosto de 2020.
- _____ (2002) *Historia de la sexualidad*, Vol. I, Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2006). *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.
- Frontera, Agustina y Zanellato, Romina (2017). “Memoria feminista para las fanáticas de los boliches”, en *LatFEM*. Disponible en: <https://latfem.org/memoria-feminista-para-las-fanaticas-de-los-boliches/>. Consultado el 1° de noviembre de 2020.
- García, Susana (2006). “Ni solas ni resignadas: la participación femenina en las actividades científico-académicas de la Argentina en los inicios del siglo XX”, en *Cuadernos pagu*, N° 27, pp. 133-172.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós.
- Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Ini, María Gabriela (eds.) (2000). *Historia de las mujeres en Argentina*, siglo XX, Tomo 2, Buenos Aires: Taurus.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*, Buenos Aires: Teseo.
- _____ (2019). *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gilmore, Leight (1994). “Obscenity, Modernity, Identity: Legalizing The Well of Loneliness and Nightwood”, en *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 4, N° 4, pp. 603-624.

- Giordano, Verónica (2012). *Ciudadanas incapaces: la construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*, Buenos Aires: Teseo.
- Godio, Julio (1987). *El movimiento obrero argentino, 1870-1910: socialismo, anarquismo y sindicalismo*, Buenos Aires: Legasa.
- _____ (2000). *Historia del movimiento obrero argentino: La época de las corrientes sindicales fundadoras, 1870-1943*, Vol. 1, Buenos Aires: Corregidor.
- Gramann, Karola, Schlüpmann, Heide, Rich, B. Ruby (2000). “Madchen in Uniform”, *Frauen und Film*, Nº 62, PROGRAMM, pp. 91-95.
- Hadleigh, Boze (2001). *The Lavender Screen: The Gay and Lesbian Films: Their Stars, Makers, Characters, and Critics*, New York: Citadel Press.
- Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*, Madrid: Egales.
- Hansen, Miriam (2010). “Vernacular modernism: Tracking cinema on a global scale”, en *World Cinemas, Transnational Perspectives*, pp. 287-314.
- Hardt, Michael, y Negri, Antonio (2004). *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona: Editorial Debate.
- Henry, David, Fleischhacker, Jochen and Hohn, Charlotte (1988). “Abortion and eugenics in Nazi Germany”, en *Population and Development Review*, Vol. 14, Nº 1, pp. 81-112.
- Hooks, Bell (1981). *Ain't I a woman: Black women and feminism*, Vol. 3, Boston: South End Press.
- Invernizzi, Agostina (2021). “Miradas oscilantes y escuchas posibles. La poética autoral de Daiana Rosenfeld en el documental Salvadora (2017)”, *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, UNICEN, ISSN 23470135.
- Invernizzi, Hernán (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Kassabian, Anahid (2002). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge.

- Kaplan, Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra.
- Karush, Matthew (2012). *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*, Durham: Duke University Press.
- Kelly-Hopfenblatt, Alejandro (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*, Buenos Aires: Ciccus.
- Kosofsky Sedgwick (1998). *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- Korol, Juan Carlos (2001). “La economía”, en Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 17-47.
- Kratje, Julia (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2020). *Especjes oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo*, Buenos Aires: Editorial La cebra.
- Kriger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2017). “La representación de las mujeres trabajadoras en los docudramas del primer peronismo”, en Iribarren, María (coord.), *La imagen argentina. Estudios cinematográficos de la historia nacional*, Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.
- Laera, Alejandra (2021). “Trabajadoras a la vista (documento y pose en los inicios de un cine argentino)”, en *Revista Transas*, Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: <https://www.revistatransas.com/2021/05/01/trabajadoras-a-la-vista-documento-y-pose-en-los-inicios-de-un-cine-argentino/>. Consultado el 15 de julio de 2022.
- Lagarde, Marcela (2006). “Pacto entre mujeres. Sororidad”, en *Aportes para el debate*, pp. 123-135. Disponible en: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>. Consultado el 18 de abril de 2020.

- Laguarda, Paula Inés (2011). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Nini Marshall* (Tesis de doctorado), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/92>. Consultado el 8 de junio de 2020.
- LaSalle, Mick (2001). *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York: St Martin's Press
- Lefere, Robert, y Lie, Nadia (2016). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Boston: Brill.
- Librería, Colectivo de mujeres de Milán (1991). *NO creas tener derechos*, Madrid: Horas y horas.
- Lobato, Mirta (2000). "Lenguaje laboral y de género. Primera mitad del siglo XX", en Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Ini, María Gabriela (coords.), *Historia de las mujeres en la Argentina, Siglo XX*, Tomo 2, Buenos Aires: Taurus.
- _____ (2007). "Historia de las instituciones laborales en Argentina: una asignatura pendiente", en *Revista de Trabajo*, Vol. 3, Nº 4, pp. 145-154.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lusnich, Ana Laura (2014). "Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial", en *Toma uno*, Nº 3, pp. 99-110.
- M.F. Gijswijt – Hofstra, R. Porter (2001). *Cultures of Neurasthenia from Beard to the First World War*, Amsterdam y New York: Rodopi.
- Macón, Cecilia (2013). "Sentimus ergo sumus", en *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, Vol. 2, Nº 6. Disponible en: <http://rlfp.org.ar/wp-content/uploads/2013/07/Sentimus-ergo-sumus-Cecilia-Macon.pdf>. Consultado el 8 de septiembre de 2020.

- Manetti, Ricardo (2000). “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos”, en España, Claudio (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933/1956)*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Manzano, Valeria (2001). “Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942”, en *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, Vol. 2, Nº 14, pp. 267-289.
- _____ (2019). “Feminismo y juventud en la Argentina del siglo XX”, en Larrondo, Marina, y Ponce, Camila (2019). *Activismos feministas jóvenes: emergencias, actrices y luchas en América Latina*. Buenos Aires, Buenos Aires: CLACSO, pp. 21-38.
- Maranghello, César (2004). “La censura cinematográfica en la Argentina (1932-1962)”, en *La censura en el cine Hispanoamericano*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Marshall, Niní y Salvador D’Anna (1985). *Mis Memorias*, Buenos Aires: Ediciones Moreno.
- Martinelli, Lucas (comp.) (2016). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Martínez Prado, Natalia (2015). “La emergencia del feminismo en la Argentina: un análisis de las tramas discursivas a comienzos del siglo XX”, *Revista Estudios Feministas*, Vol. 23, Nº 1, pp. 71-97.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual*, Durham: Duke University Press.
- Melo, Adrián (comp.) (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Lea.
- Méndez, Mariela, Queirolo, Graciela, y Salomone, Alicia (1998). *Nosotras y la piel: Selección de ensayos de Alfonina Storni*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Milanesio, Natalia (2020). *Cuando los trabajadores salieron de compras: nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Millet, Kate (1995). *Política sexual*, Universidad de Valencia: Cátedra.
- Milletti, Nerina, y Passerini, Luisa (eds.) (2007). *Fuori della norma: storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, Torino: Rosenberg y Sellier.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Morales, Iván (2017). “La revista Cinegraf (1932-1937): crítica especializada, modernidad conservadora y la búsqueda de una imagen nacional”, en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol. 10, Nº 2, pp. 83-118.
- Mulvey, Laura (2007). “El placer visual y el cine narrativo”, en Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana.
- Nari, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*, Buenos Aires: Biblos.
- Nicoletto, Meris (2014). *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Norando, Verónica (2017). “Izquierdas, género e industria textil argentina. Los partidos comunista y socialista ante las demandas de las trabajadoras, 1936-1946”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 44, Nº 2, pp. 87-109.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Perilli, Carmen (2004). “Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Nº 28. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/151987.pdf>. Consultado el 15 de octubre de 2020.
- Pierini, Margarita (dir.). *La novela semanal (1917-1926)*, Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires: Editorial La Página S.A.
- Poidimani, Nicoletta (2007). “Che razza di donne? Fantasma lesbico e disciplina della sessualità femminile nell'impero fascista”, en Milletti, Neri-

- na, y Passerini, Luisa (eds.) (2007). *Fuori della norma: storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, Torino: Rosenberg y Sellier.
- Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Fiordo.
 - Pongratz, Ludwing (2013). "La reforma educativa como estrategia gubernamental". *Profesorado. Revista de Currículum y formación del Posgrado*, Vol. 17, Nº 2, pp. 141-152.
 - Reich, Jacqueline (1998). "Consuming Ideologies: Fascism, Commodification, and Female Subjectivity in Mario Camerini's" *Grandi magazzini*", *Annali d'Italianistica*, nº 16, pp. 195-212.
 - Rich, Adrienne (2001). *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*, Barcelona: Icaria.
 - Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
 - Russo, Vito (1981). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York: Harper y Row.
 - Salessi, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
 - Sánchez, Norma Isabel (2007). *La higiene y los higienistas en la Argentina: 1880-1943*, Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
 - Sanders, Lise (2006). *Consuming Fantasies: Labor, Leisure, and the London Shopgirl, 1880-1920*, Columbus: Ohio State University Press.
 - Sarlo, Beatriz (2000). *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*, Buenos Aires: Catálogos editora.
 - _____ (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Silverman, Kaja (1984). “Dis-Embodying the Female Voice”, en Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams (Eds.), *Re-vision. Essays in feminist film criticism*, Los Angeles: The American Film Institute.
- _____ (1988). *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Szurmuk, Mónica y Virués, Alejandro (2020). “La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta”, en *El taco en la brea*, N° 11 (diciembre-mayo), pp. 67-77. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ELTacoenlaBrea/article/view/9154>. Consultado el 27 de junio de 2020.
- Taccetta, Natalia y Peña, Fernando Martín (2008). “El amor de las muchachas”, en Melo, Adrián (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Lea.
- Terán, Oscar (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910)*, Buenos Aires: Ed. FCE.
- The Modern Girl Around the World Research Group (2008). *The Modern Girl around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham: Duke University Press.
- Tossounian, Cecilia (2019). *La Joven Moderna in Interwar Argentina: Gender, Nation, and Popular Culture*, Gainesville: University Press of Florida.
- Osborne, Cornelie (2011). “Social Body, Racial Body, Woman’s Body. Discourses, Policies, Practices from Wilhelmine to Nazi Germany, 1912-1945”, en *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, Vol. 36, N° 2, pp. 140-161.
- Valdez, María (2000), “El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo”, en España, Claudio (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Valencia, Sayak (2017). “Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal”, en *Parole de Queer*. Disponible en: [260](http://parole-</div><div data-bbox=)

dequeer.blogspot.com/2017/07/sayak-valencia-queer.html. Consultado el 20 de octubre de 2020.

- Valobra, Adriana (2010). *Del hogar a las urnas. Recorridos de la ciudadanía política femenina. Argentina, 1946-1955*, Rosario: Prohistoria.
- Vázquez, Karina Elizabeth (2017). “Ni rara, ni extraordinaria: política y corporalidad en Eva Perón”, en *Sociedade e Estado*, Vol. 32, Nº 1, pp. 39-59.
- _____ (2018). “Género sobre género. Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero”, en Rossi, María Julia y Campanella, Lucía (eds.), *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura de América Latina*, Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, pp. 81-100.
- Visconti, José Luis (2009). *La senda tenebrosa. Una aproximación a la imagen de la mujer en el cine argentino (1990-2007)*, Buenos Aires: Simurg.
- Wilson, Perry (2011). “Sposa e madre esemplare: sotto la dittatura fascista”, en *Italiane. Biografía del Novecento*, Roma: Laterza.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Madrid: Ediciones Península.
- Wittig, Monique (2015) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Buenos Aires: Los libros de la mala semilla.
- _____ (2019). *Las guerrilleras*, Buenos Aires: HEKHT.
- Woolf, Virginia (2018). *Un cuarto propio*, Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra.

Fichas de películas



Mujeres que trabajan

Dirección: Manuel Romero
 Guion: Manuel Romero y Nini Marshall
 Estudio: Lumiton
 Producción: Lumiton
 Distribución: Lumiton
 Estreno: 6 de julio de 1938 en el Cine Monumental (Buenos Aires, Argentina)
 Música: Alberto Soifer
 Fotografía: Luis Romero Carranza
 Montaje: Juan Soffici
 Escenografía: Ricardo Conord
 Elenco: Mecha Ortiz, Tito Lusiardo, Nini Marshall (Catita), Alicia Barrié, Pepita Serrador, Sabina Olmos, Fernando Borrel, Alita Román, Mary Parets, Enrique Roldán, Hilda Sour, Alimedes Nelson.



Muchachas que estudian

Dirección: Manuel Romero
 Guion: Manuel Romero
 Estudio: Lumiton
 Producción: Lumiton
 Estreno: 6 de septiembre de 1939 en el Cine Monumental (Buenos Aires, Argentina)
 Música: Francisco Lomuto
 Sonido: Juan M. Sánchez
 Dirección de Fotografía: León Schaffer
 Montaje: Juan Soffici
 Escenografía: Ricardo J. Conord
 Elenco: Sofía Bozán, Enrique Serrano, Alicia Vignoli, Delia Garcés, Pepita Serrador, Alicia Barrié.



Mädchen in Uniform

Dirección: Leontine Sagan
Guion: Christa Winsloe y Friedrich Dammann
Producción: Carl Froelich
Productora: Deutsche Film-Gemeinschaft
Estreno: 27 de noviembre de 1931 (Alemania)
Música: Hansom Milde-Meißner
Fotografía: Reimar Kuntze y Franz Weihmayr
Montaje: Oswald Hafenrichter
Elenco: Dorothea Wieck, Hertha Thiele, Emilia Unda, Hedwig Schlichter



These Three

Dirección: William Wyler
Guion: Lillian Hellman
Producción: Samuel Goldwyn
Productora: Samuel Goldwyn Productions
Distribución: United Artists
Estreno: 18 de marzo de 1936
Música: Alfred Newman
Fotografía: Gregg Toland
Montaje: Daniel Mandell
Elenco: Miriam Hopkins, Merle Oberon, Joel McCrea, Bonita Granville



I Grandi Magazzini

Dirección: Mario Camerini
 Guion: Mario Camerini, Ivo Perilli
 Producción: Giuseppe Amato
 Productora: Amato Film, Era Film
 Distribución: Generalcine
 Estreno: 10 de agosto de 1939 (Italia)
 Música: Alessandro Cicognini, Giovanni D'Anzi, Cesare A. Bixio
 Sonido: Giovanni Paris
 Fotografía: Anchise Brizzi
 Montaje: Mario Camerini
 Escenografía: Guido Fiorini, André Andrejeff
 Elenco: Vittorio De Sica, Assia Noris, Enrico Glori, Luisella Beghi, Virgilio Riento, Milena Penovich, Andrea Checchi, Mattia Giancola

Películas citadas

- Anna und Elisabeth* (Frank Wisbar, 1933)
- Ayúdame a vivir* (José Agustín Ferreyra, 1936)
- Baby Face* (Alfred Green, 1933)
- Bad Girl* (Frank Borzage, 1931)
- Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937)
- Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932)
- Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938)
- Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939)

- Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941)
Cándida, la mujer del año (Enrique Santos Discépolo, 1943)
Carol (Todd Haynes, 2015)
Casamiento en Buenos Aires (Manuel Romero, 1940)
Catita es una dama (Julio Saraceni, 1956)
Children of Loneliness (Richard C. Kahn, 1934)
Claudine à l'école (realizadorx anónimx, 1917)
Claudine à l'école (Serge de Poligny, 1937)
Cleopatra era Cándida (Julio Saraceni, 1964)
Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, 1943)
Daró un milone (Mario Camerini, 1935)
Design for Living (Ernst Lubitsch, 1933)
Die Büchse der Pandora (Wilhem Pabst, 1929)
Divorcio en Montevideo (Manuel Romero, 1939)
Elvira Fernández, vendedora de tienda (Manuel Romero, 1942)
Grand Hotel (Edmund Goulding, 1932)
Hasta después de muerta (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916)
Hell's Highway (Rowland Brown, 1932)
His Girl Friday (Howard Hawks, 1940)
Ídolos de la radio (Eduardo Morera, 1934)
Il Signor Max (Mario Camerini, 1937)
It Happened One Night (Frank Capra, 1934)
La borrachera del tango (Edmo Cominetti, 1928)
La chica de la calle Florida (José Agustín Ferreyra, 1922)
La costurerita que dio aquel mal paso (José Agustín Ferreyra, 1926)
La garçonne (Armand Du Plessy, 1923)

- La garçonne* (Jacqueline Audry, 1957)
- La garçonne* (Jean de Limur, 1936)
- La Ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938)
- La mejor del colegio* (Julio Saraceni, 1953)
- La película de Niní* (Raúl Etchelet, 2005)
- La pícara soñadora* (Ernesto Arancibia, 1956)
- La salida de la fábrica de cigarrillos “La sin bombo”* (autor desconocidx, 1904-1911)
- La serpiente de cascabel* (Carlos Schlieper, 1948)
- La sombra del pasado* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2018)
- La vendedora de fantasías* (Daniel Tinayre, 1950)
- La vendedora de Harrod’s* (Francisco Defilippis Novoa, 1920)
- Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931)
- Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931)
- Los celos de Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1940)
- Luna de miel en Río* (Manuel Romero, 1940)
- Maddalena... zero in condotta* (Vittorio De Sica, 1940)
- Morocco* (Josef von Sternberg, 1930)
- Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, México 1951)
- Mujeres que bailan* (Manuel Romero, 1949)
- Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra, 1931)
- Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938)
- Music in the Air* (Joe May, 1934)
- My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936)
- Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1947)
- Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1947)
- Nothing Sacred* (William A. Wellman, 1937)

Onna no sono (Keisuke Kinoshita, Japón 1954)
Ore 9: lezione di chimica (Mario Mattoli, 1940)
Orlando (Sally Potter, 1992)
Our blushing brides (Harry Beaumont, 1930)
Porteña de corazón (Manuel Romero, 1948)
Queen Christina (Rouben Mamoulian, 1933)
Read-Headed Woman (Jack Conway, 1932)
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940)
Riddles of the Sphinx (Mulvey y Wollen, 1976)
Santa Cándida (Luis César Amadori, 1945)
Scarface (Howard Hawks, 1932)
Seconda B (Goffredo Alessandrini, 1934)
Shanghai Express (Josef von Sternberg, 1932)
Teresa Venerdì (Vittorio De Sica, 1941)
The Awful Truth (Leo McCarey, 1937)
The Blue Angel (Josef von Sternberg, 1930)
The Celluloid Closet (Robert Epstein, 1995)
The Divorcee (Robert Z. Leonard, 1930)
The First Right of the Child (Fritz Wendhausen, 1932)
The Pit of Loneliness (Jacqueline Audry, 1951)
The Postman Always Rings Twice (Tay Garnett, 1946)
The Public Enemy (William Wellman, 1931)
The Scarlett Empress (Josef von Sternberg, 1934)
Thriller (Sally Potter, 1979)

Torch Singer (Alexander Hall, 1933)
Twentieth Century (Howard Hawks, 1934)
Un garibaldino al convento (Vittorio De Sica, 1942)
Yo quiero ser bataclana (Manuel Romero, 1941)
You and Me (Fritz Lang, 1938)

Obras literarias citadas

Claudine à l'école (Colette, 1900)
Das Mädchen Manuela (Christa Winsloe, 1931)
Fernhurst (Gertrude Stein, 1904)
 “La costurerita que dio aquel mal paso” (Evaristo Carriego, 1913)
La garçonne (Victor Margueritte, 1922)
La niña Manuela (Christa Winsloe, 1931)
La vagabunda (Colette, 1920)
La vendedora de Harrod's (Josué Quesada, 1919)
More Women than Men (Ivy Compton-Burnett, 1933)
Nacha Regules (Manuel Gálvez, 1919)
Nightwood (Djuna Barnes, 1936)
Orlando (Virginia Woolf, 1928)
 “Pudiera ser” (Alfonsina Storni, 1920)
The Children's Hour (Lillian Hellman, 1934)
The Hotel (Elizabeth Bowen, 1928)
The Price of Salt (Patricia Highsmith, 1951)
The Well of Loneliness (Marguerite Radclyffe Hall, 1928)

Imágenes

Mujeres que trabajan (Manuel Romero, 1938)

Archivo fotográfico del Museo de los Estudios Lumiton



Nº de Inventario:
6738. Colección:
Ricardo Colombo.
Año: 1938. Pepita
Serrador y Mecha
Ortiz.

Nº de
Inventario:
6736.
Colección:
Ricardo
Colombo. Año:
1938. Sabina
Olmos.





N° de Inventario:
4183. Colección:
Municipalidad de
Vicente López.
Año: 1938. Tito
Lusiardo, Mecha
Ortiz, Pepita
Serrador, Alita
Román, Sabina
Olmos, Berta
Aliana, Almedes
Nelson, Niní
Marshall, María
Vitaliani.



N° de Inventario:
6737. Colección:
Ricardo Colombo.
Año: 1938.
Set de filmación
café bar.



Nº de Inventario: 6739.
Colección: Ricardo Colombo.
Año: 1938. Niní Marshall.



Nº de Inventario:
4184. Colección:
Municipalidad de
Vicente López.
Año: 1938. Mecha
Ortiz y Fernando
Borel alrededor
de varias
trabajadoras.



Nº de Inventario:
6735. Colección:
Ricardo Colombo.
Año: 1938.
Enrique Roldán,
Alicia Barrié y
Mecha Ortiz.



Nº de Inventario:
6741. Colección:
Ricardo Colombo.
Mecha Ortiz y
Tito Lusiardo.

Archivo fotográfico del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken



Afiche *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero 1938).



Programa *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero 1938).

Noticias del Cine Argentino



Mecha Ortiz y Fernando Borel, principales intérpretes de la producción de sello "Lumiton" "Mujeres que trabajan", realizada sobre argumento y dirección de Manuel Romero, que ocupará la cartelería del GRAN CINE MONUMENTAL durante la presente semana.



Precio de venta: 0.10 ctvs.

GRAN CINE MONUMENTAL

La Catedral del Cine Argentino

Agostina Invernizzi

Anuncio del estreno de *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938) en el cine Monumental.

LA NACION
BUENOS AIRES
17 JUL 1988

37057

2988

"Mujeres que trabajan" cincuenta años después

Con motivo de haber cumplido este mes 50 años el film nacional "Mujeres que trabajan", estrenado en 1938 y dirigido por Manuel Romero, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, con la organización a cargo de la Dirección de Bibliotecas Populares y la colaboración del Museo del Cine Pablo Christian Duerós Hicken, organizó un acto celebratorio para mañana, a las 19, en la Biblioteca de la Mujer Alfonsina Storni, Venezuela 1938.

Se agasajará a protagonistas de aquel célebre film: Nini Marshall, a quien las autoridades entregarán una distinción ya que cumple también 50 años con el cine-, Sabina Olmos, Alita Román y Almedes Nelson.

Habrà una mesa redonda sobre "la mujer y el trabajo" cuyas panelistas serán la Dra. Florentina Go-

mez Miranda, la Dra. Susana Sommer, la escritora María Esther de Miguel, María Pasut, la montajista Silvia Ripoll y la Dra. María Cristina Franconi. Coordina María Merkin. Se exhibirán secuencias del film de Manuel Romero con comentarios previos del crítico Claudio España. Presidirá el acto el secretario municipal de Cultura, Dr. Félix Luna.

Otras proyecciones

En los días subsiguientes, en el mismo lugar, a las 19, se proyectarán los films argentinos "Alta en el setenta y cinco", con Silvana Roth (el martes); "La maestra de los obreros", con Delia Garcés (el miércoles); "Para vestir santos", con Tita Merello (el jueves); y "Enigma de mujer", con Ana Mariscal (el viernes). Todos tratan sobre el trabajo femenino. La entrada es libre y gratuita.

Homenaje a *Mujeres que trabajan* a 50 años de su estreno en la Biblioteca de la Mujer Alfonsina Storni. Distinciones a las protagonistas y mesa redonda sobre "la mujer y el trabajo".

Muchachas que estudian (Manuel Romero, 1939)

Archivo fotográfico del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken



Nº de Inventario:
4174. Colección:
Municipalidad de
Vicente López.
Año: 1939. Alicia
Barrié, Pepita
Serrador, Delia
Garcés, Alicia
Vignoli, Enrique
Serrano, Sofía
Bozán, Ana May,
Carmen del
Moral, Perla Mux.

Nº de Inventario: 4174.
Colección: Municipalidad
de Vicente López. Año:
1939. Delia Garcés, Alicia
Vignoli, Enrique Serrano,
Sofía Bozán, Ana May,
Perla Lux.



Archivo fotográfico del Museo de los Estudios Lumiton



Afiche *Muchachas que estudian*
(Manuel Romero, 1939).

***Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931)¹⁰⁰**



La señorita Von Bernburg junto a
la directora de la institución.

¹⁰⁰Imágenes digitalizadas disponibles en la web.



La señorita Von Bernburg regala un camisón a Manuela.



Ilse y Manuela.



Edelgard y
Manuela

Figuras del exceso Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos

El caso de Manuel Romero en Argentina

Haciendo un recorrido suspicaz y atento por varias cinematografías, Agostina Invernizzi rescata una serie de films corales que plantean sociabilidades alternativas de mujeres en Alemania, Italia y Hollywood, y en Argentina en su período clásico. Con un análisis agudo y fresco, y con la impronta de la teoría feminista y *queer*, la autora analiza la emergencia de corporalidades inesperadas que son leídas como excesos epocales y traen consigo la promesa de lecturas más complejas, completas y promisorias del cine argentino.

Mónica Szurmuk

Con notable imaginación crítica, Invernizzi analiza figuraciones de imaginarios afectivos entre mujeres en el cine argentino clásico, en sintonía con películas de otras geografías. En este libro hay un gesto crítico potente, que cambia los modos de situar los films, desacomoda saberes, traza conexiones no esperadas, y produce desplazamientos y dobleces. Desde esta relectura lúcida e innovadora, la autora efectúa una intervención feminista en la historia del cine argentino.

Marcela Visconti