

TRABAJADORAS EN LA PANTALLA PLATEADA. REPRESENTACIONES DE LAS TRABAJADORAS EN EL CINE ARGENTINO, 1938-1942

VALERIA MANZANO

Como plantearon claramente y hace bastantes años quienes sentaron posición al respecto de historizar las relaciones sociales de género y a las mujeres, el “problema de la invisibilidad” estaba implicando antes que nada una perspectiva teórica y política que hacía de las mujeres el sujeto ausente de la historia.¹

Al trabajar con cine en tanto documento de reconstrucción del pasado, esa “invisibilidad” es difícilmente sostenible. Las imágenes en movimiento llevaron desde sus inicios a las mujeres al celuloide. Ahora bien, el desafío de quienes pretendemos hacer historia de las mujeres y del género a partir de este particular documento puede plantearse en cómo esas mujeres se *ven, cómo se representan*. Entendemos, con Stuart Hall, que el proceso de *representación* constituye un momento clave en la circularidad de la cultura, en tanto *medio de producción* de significados.²

¹ El más explícito es indubablemente Joan Scott. “El problema de la invisibilidad”, en Carmen Ramos Escardón (comp.). *Género e historia*, Instituto Mora, México, 1994.

² Stuart Hall, “The Work of Representation”, en Stuart Hall (ed.). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE/Open University, Londres, 1999.

Vinculado a esto, consideraremos aquí al cine en tanto *práctica significativa*: esto es, un producto cultural que trabaja con elementos y materiales de la sociedad y la cultura, sobre los cuales crea sentidos.³ De esa manera, un conjunto de actitu-

³ Raymond Williams. *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 13.

des, valores, formas de conciencia parte de una cultura históricamente deter-

minada, pasan a las imágenes en movimiento —como sugiere Raymond Williams respecto a la literatura—, en tanto *figuras semánticas*: personajes, relaciones entre personajes, comienzos

⁴ Véase Raymond Williams, *The English Novel, from Dickens to Lawrence*, Paladin, Londres, 1974.

y finales, etcétera.⁴

Son precisamente las *figuras* en torno a las mujeres trabajadoras creadas por el cine argentino las que nos interesa rastrear en este trabajo. Con y a partir de ellas, afirmamos, es posible acceder a un conjunto de discursos sociales en torno a las trabajadoras, que a la vez condicionaron y posibilitaron las representaciones de las mismas en la pantalla plateada.

Hemos elegido un conjunto de filmes entre 1938 y 1942. Ese interregno constituye lo que algunos críticos han denominado “época de oro” del cine argentino. Ateniéndonos a consideraciones puramente cuantitativas, no hay dudas de que el calificativo tiene asidero: la producción filmica fue *in crescendo* de manera ininterrumpida en esos años, pasando de 39 filmes estrenados en 1938 a 51 en 1942. Podríamos plantear, además, que es precisamente en ese periodo en el cual se consolida para el caso argentino aquello que Noël

Burch denomina como Modo de Representación Institucional (MRI), caracterizado por la linealidad temporal; la constitución de una espacialidad de campo/contracampo; la clausura narrativa y la prefiguración de un sujeto-espectador ubicuitario. En fin, la producción diegética que instituye la “ilusión de realidad” propia del cine clásico.⁵

De ese periodo, entonces, hemos optado por analizar aquellas películas en las cuales las representaciones de las trabajadoras son vértebras del relato. Populares todas, inscritas en los códigos del MRI, operaron a partir de la política de géneros (*genre*) que a partir de su economía narrativa posibilitó su decodificación, sin mayores perturbaciones, por un público espectador familiarizado ya con estilos, actores y actrices, etcétera.⁶

En el transcurso de estas páginas intentaremos avanzar en una hipótesis acerca de las dificultades de representación de las mujeres trabajadoras. Afirmamos que, aun en medio de un proceso histórico iniciado en las primeras décadas del siglo xx, caracterizado por la continua incorporación de las mujeres al mercado de trabajo, las resistencias para la concepción de esas nuevas *figuras* eran enormes. O se era mujer (con las características de construcción histórica de feminidad) o se era *trabajadora*.

⁵ Noël Burch. *El trabajo del infinito*, Cátedra, Madrid, 1995. Para el caso del cine argentino, ver: Claudio Bapafá (ed.). *El cine argentino. Industria y clasicismo*, vol. 2, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000.

⁶ Con respecto a esto último, el MRI en su versión argentina se completó con la emergencia de un conjunto de revistas, columnas en los principales diarios y programas de radio en los cuales el cine se convirtió en el principal referente. De esa manera, se sentaron las bases de construcción de un *star system* local. La instauración del mismo, y la fijación de actores y actrices a “papeles” o “personajes”, posibilitó que fueran más sencillas todavía las tareas de los espectadores/as en la decodificación de las narrativas fílmicas.

REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES. CONSTRUCCIÓN DE LA MUJER

Desde una perspectiva ya clásica para el análisis de las representaciones de las mujeres en el cine, Teresa de Lauretis afirma:

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus

⁷ Teresa de Lauretis. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 64.

efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales.⁷

La idea de la mujer/imagen, poseedora de ciertos atributos valorados positivamente por una cultura dada, se desprende de esta extensa cita que hemos elegido para abrir el trabajo. En el cine clásico, en su versión argentina, la creación de esa mujer/imagen corrió en paralelo al proceso de construcción misma del MRI. Reminiscencias del tango mediante, se fue configurando en la Argentina una versión local de lo melodramático que, visto retrospectivamente, construyó por reducción un limitado arsenal de tipos de mujer/imagen. Las

directrices de ese proceso pueden sintetizarse en las trayectorias más recorridas por las mujeres "heroínas" en las narrativas fílmicas: Novia-que-espere a su "galán" enfrascado en algún amorío con prostitutas/"Galán" arrepentido que vuelve a la novia/Horizonte del casamiento/Horizonte de la maternidad (estas dos últimas alternativas pueden ser latentes o manifiestas).

Estructura binaria, entonces, que en el desenvolvimiento de las narrativas fílmicas se refuerzan, además, a partir de dos dimensiones: los espacios estructurantes y lo "temporal". Las novias habitaban en los barrios, esos espacios sociales que irrumpen en la fisonomía de Buenos Aires con el correr del siglo xx y que se constituyen en los lugares por excelencia de las familias proletarias que, siguiendo caminos de un flexible ascenso, llegaron a la vivienda propia a base de esfuerzos comunes y tenacidad.⁸ Opuesto al barrio se encuentra el espacio de la "perdición" y el desconsuelo: el Centro. Promesa de aventuras y agitación, las imágenes del Centro son las de la noche: cabarets, prostitutas. Novia de día, prostitutas en la noche, los recorridos de los sucesivos galanes anudaron esos espacios simbólicos. La apoteosis de esos relatos fueron los filmes del director Manuel Romero, sin duda el más "productivo" y popular del periodo que trabajamos en este artículo.⁹

⁸ Para un análisis de la imputación de los barrios y su impronta en la conformación de una poética del tango, ver: Adrián Gaxelik. *La gullita y el parque. Espacio urbano y cultura política en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

⁹ Algunos de los títulos de las películas romerianas que remiten a esa estructura de relato fueron: *Los muchachos de antes no usaban*

gmina, *Gente Bien*, *La muchachada de abordo*.
 Reconoceros, sin embargo, que en la mayoría de
 estos filmes, las mujeres prostitutas son
 presentadas en función de haber perdido anazgo
 en el barrio, pero que ese camino "hacia la
 perdición" puede ser desandado. Al menos, esa
 es la esperanza.

Novia-que-espera, futura esposa y
 madre. Tal es la prescripción, tal es la
 mujer/imagen construida por las pe-
 lículas del cine argentino en esa "etapa

de oro". Recordamos aquí que esa actitud de pasividad (ob-
 jetivada en la espera) es la que resalta Laura Mulvey en su
 análisis de la mujer como objeto de placer visual en las pelí-
 culas clásicas de Hollywood.¹⁰ A ni-

¹⁰ Laura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative
 Cinema" y "Afterthoughts on 'Visual Pleasure
 and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's
Duel in the Sun (1946)", en *Visual and Other
 Pleasures*, Indiana University Press, Indianapolis,
 1989.

vel diegético, plantea Mulvey, es desde
 la "mirada masculina" donde accede-
 mos a la historia narrada en los fil-

mes y en esa capacidad de controlar ritmos, tiempos y formas
 de mirar se objetiva la asimilación de lo masculino con lo
 activo. Aquí el ejemplo de los "galanes" del cine argentino,
 en su búsqueda de distintos placeres, controlando mediante
 sus decisiones finales de regreso al barrio y a la sufriente
 heroína que espera.

Pero si la alteridad de esas heroínas fue la mujer/prostitu-
 ta, también lo fueron esas otras que trabajan. Híbridos inasibles,
 ¿cómo representarlas? Las tensiones de los modos clásicos
 de representación cinematográfica de las mujeres estallan en
 esa disyuntiva.

¿MUJER O TRABAJADORA O MUJER TRABAJADORA?

Posiblemente en este artículo estemos historizando lo excepcional. Las imágenes de los trabajadores y las trabajadoras son poco frecuentes en la vertebración de los relatos fílmicos en esa “etapa de oro” del cine argentino. Posiblemente la institución del cine en tanto espectáculo puede explicar el por qué de esa ausencia. El trabajo se convierte en la alteridad del espectáculo: el tiempo laboral y el tiempo del ocio suelen ser contrapuestos. La experiencia del trabajo, rutinaria y cotidiana, poco tiene que ver con lo espectacular, extraordinario, excepcional, que ha sido el material con el cual el cine clásico optó operar.

Así y todo, nos encontramos con estos cuatro filmes en los cuales se suspenden algunos de los ejes centrales que marcamos en el apartado anterior: se desplaza la disyuntiva “barrio/centro”, centralizándose como espacios estructurantes de las narrativas a los lugares de trabajo mismos, y con eso carece de sentido la otra oposición entre la noche y el día. Fundamentalmente, la historia narrada es controlada en el mundo diegético por las mujeres.¹¹

¹¹ Nos referimos con esto a la distinción que desde la narratología fílmica se formula en torno a “narrador explícito” y “narrador implícito”. El primero es diegético y es a partir de su “punto de vista” desde donde accedemos al transcurrir de la historia. El segundo, mientras tanto, se ubica en un lugar por fuera del espacio diegético y muchas veces ha sido identificado con el “director”, fundamentalmente en el denominado cine de autor. Ver: André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.

LAS VENDEDORAS DE TIENDA

Las tiendas constituyeron el espacio por excelencia en las representaciones cinematográficas de las trabajadoras. Vendedoras de los “Grandes Establecimientos Stanley” eran las *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938).¹² En

¹² Ese mismo año se estrenó *Los apuros de Claudina* (Miguel Coronato Paz) cuya protagonista trabajaba también en una tienda.

el filme, un grupo de muchachas comparten trabajo y pensión, dando con una integración y sociabilidad acabada que es puesta en tensión con la llegada de una nueva inquilina, Ana María (Mecha Ortiz). Esta última, aristócrata arruinada que en una mañana trasnochada intentó regalarles dinero a las trabajadoras que desayunaban en una lechería, generará un conjunto de resistencias. A su llegada a la pensión se produce una de las secuencias del filme más elocuentes.

Luisa (Pepita Serrador) ya se nos había presentado en distinción respecto al resto de sus compañeras. Su tono de voz, sus ademanes, su vestuario (*simil* varón) y fundamentalmente sus lecturas la hacían diferente. Leía a Karl Marx en los ratos de ocio y clamaba por la “unión” de los trabajadores (0:13). Fue la encargada de presentar la situación de cada una de sus compañeras a la recién llegada y en ese acto formal, se encargó de remarcar que “trabajamos por necesidad” (0:26).

El concepto de *necesidad* es central para la construcción de las representaciones de las mujeres que trabajan. Sólidamente anclado en diferentes tradiciones, en otros productos culturales contemporáneos se multiplica. En la revista

Para Tí, por ejemplo, destinada a un público lector compuesto por mujeres, el tema “trabajo” aparece recurrentemente y las páginas del semanario se pueblan de consejos para las mujeres que salen del hogar, identificando ese traspaso de las puertas de la casa con estas motivaciones:

La muerte de tu padre, el derrumbe económico de tu hogar, *te obligan* a formar parte de ese gran ejército de mujeres que trabajan y que luchan por la vida (cursivas nuestras: V.M.).¹³

¹³ “Escollas (a una joven que empieza a trabajar)”, en *Para Tí*, 2 de agosto de 1938.

Las trayectorias de las mujeres en el filme, entonces, desplegadas en esa presentación, hicieron que el *espacio en continuum* tienda-pensión operara en tanto aglutinante de nuevas solidaridades, cimentadas y perseguidas por la *trabajadora militante* Luisa, una de las *figuras* centrales construidas en la narración.

Ese *continuum* alterna en la narración con otro, marcado por oposición: la oficina del patrón y su aristocrática mansión, a la cual se le suman los restaurantes de lujo a los cuales acude. La representación del patrón se condensa en su lasciva mirada en primer plano: alegoría indudable de la doble explotación, a la vez sexual y social, a la cual sometía a las trabajadoras.¹⁴ No hay, en esa representación, lugar para el acuerdo: “no es porque sea mi patrón, pero

¹⁴ Ese eje narrativo es el más celebrado por el comentarista Ángel Boffa, publicado en un semanario de la Central de Trabajadores Argentinos, de tendencia socialista: “Muestraase

con abundancia el proceso de corrupción del poder capitalista, que no cesa con explotar a las mujeres empleadas, las hace víctimas de delitos carnales, obviando las contingencias de orden moral". *Revista CGT*, 8 de julio de 1938, p. 11.

²⁵ Desde allí se explican algunas de los comentarios, poco elogiosos, que se le prodigaron a la película: "Mujeres que trabajan" es un gran título, una gran realización y un gran elenco puesto al servicio de un argumento vulgar, cuyos personajes, salvo uno o dos, actúan siempre en un plano convencional. Es un gran título: 'Mujeres que trabajan' tiene sugestión de grandeza. Es un título que promete llevar al espectador al mundo ansioso, bullanguero, sentimental y abnegado en que viven las mujeres que deben ganar el pan con el fruto de su esfuerzo(...) Pero la película se quedó en el título. Ha corrido su largo metraje sin llegar, apenas en breves toques, al alma femenina". *Cine Argentino*, núm. 10, 14 de julio de 1938, p. 4.

es un sinvergüenza", señalará Catita (Niní Marshall). El enfrentamiento, de esa manera, se torna ineludible, pero sus límites son claros. Comedia de enredos mediante los choques trabajadoras-patrón se circunscriben a la anécdota.¹⁵

Mientras tanto, la clausura narrativa nos parece más elocuente en torno a la representación de las trabajadoras. La antigua aristócrata Ana María, compenetrada con su "nueva vida",

será quien, al reencontrarse con su novio y ante su propuesta de casamiento, explicita: "No me pidas que deje esta vida, ahora soy una obrera. Una más entre las mujeres que trabajan" (1:12).

La capacidad "redentora" del trabajo es la prescripción final, es el "mensaje" moral. Desde las *Mujeres que trabajan*, y fundamentalmente desde la *trabajadora militante*, la tarea realizada con Ana María fue la de "conversión": desde una antagonista de clase (equiparada en sus primeras imágenes al patrón) a una solidaria *compañera*.

La transformación operada en Ana María es elocuente al respecto de las operaciones que se ponen en juego en el dispositivo filmico a la hora de evidenciar las dificultades para representar a las trabajadoras en tanto "mujer". Ana María,

personificada por Mecha Ortiz —sin duda una de las más rutilantes estrellas del firmamento local en ese momento—, se constituye en un texto en sí misma. Ya sea por sus personajes anteriores, como por la publicidad que recibía en los semanarios para cinéfilos, se había convertido en la Mujer del cine argentino, con las características asignadas que intentamos descifrar en el apartado anterior. Pues bien, así cargada de significaciones hace su ingreso en el relato de *Mujeres que trabajan*. Rubia, fina, estilizada, sumisa, con un horizonte de casamiento probable: todo se quiebra. Asistimos a su transformación signada desde la propia iconografía: cambio de vestuario, cese de maquillaje, desmoronamiento de la feminidad, entendiendo por esto último aquello que Joan Kelly planteara como “inferioridad auto-asignada”.¹⁶

Como planteamos más arriba, el filme no escapa sino que refuerza el

concepto *necesidad* como *leit motiv* para que las mujeres trabajen fuera del hogar. Por necesidad o no, agregamos, el trabajo en sí mismo es presentado como una posibilidad de autoafirmación de las mujeres que se constituyen identitariamente en torno al mismo, por más que algunas sueñen con un matrimonio que las “saque” de esa condición. En la construcción de esa identidad de mujeres que trabajan sobrevuela fantasmáticamente un dilema: el de la doble explotación a la cual potencialmente son sometidas al traspasar el

¹⁶ Joan Kelly: “La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres”, en Marysa Navarro y Catherine Stimpson (comps.). *Sexualidad, género y roles sexuales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

umbral del "hogar". Es quizá por eso que en la construcción de los personajes en la película de Romero se refuerzan sobremanera lo sencillo del vestir y moverse de estas mujeres

¹⁷ Ese es el caso de Clara (Alicia Barrié), quien enamorada del patrón tuvo un hijo suyo. La única trabajadora que aparece preocupada por su maquillaje es Catita, pero el recurso de la comicidad hace que a ella "se le tolere" esa actitud. Con respecto a la "sonrisa" en torno a la "integridad moral" de las trabajadoras, ver: Dora Barancos. "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras", en Fernando Devoto y Marta Madero. *Historia de la vida privada en Argentina*, vol. 3, Taurus, Buenos Aires, 1999, p. 206 y ss.

que no darían el "mal paso", sino por "amor".¹⁷

Contrastemos ahora esas representaciones de mujeres trabajando con las que provienen de *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Manuel Romero, 1942). En el filme, Elvira Durand

(Paulina Singermann) es la hija del dueño de los Establecimientos Durand. Regresando de un viaje de tres años por los Estados Unidos del New Deal, la cena familiar de bienvenida a Elvira se interrumpe con la llegada de una comisión de trabajadores de las tiendas que solicitan la reincorporación de despedidos. El padre de Elvira no quiere atenderlos y ella le recrimina: "¡Mister Ford no tiene horarios para sus empleados!" (0:26) El padre accede al encuentro y ante la interrogación de Elvira sentencia que "sus" trabajadores son unos *papanatas socialistas* (0:28).

La familia reunida se pregunta qué ha pasado con Elvira: "Ahora es seria, reflexiva...", son las palabras de una tía sorprendida. El refuerzo de esta expresión viene a cuento, ya que desde la textura de la comicidad, las mujeres han sido poco más que esas "irracionales con polleras". Y es desde los guiños de la comedia donde se inscribe *Elvira Fernández...*

Pero Elvira Durand decide convertirse en Elvira Fernández: “quiero ser empleada de mi padre, una pobre empleadita que se gana el pan” (0:32). La sorprendida mirada de su novio, con quien le esperaba casamiento, no logra detener el “capricho” de Elvira. Al día siguiente, los Establecimientos Durand se nos presentan a través de escrutadores primeros planos en un largo plano secuencia en el cual la mirada de Elvira se entromete en cada rincón, queriendo captarlo todo de una vez. Al llegar a la entrevista de trabajo, el jefe de personal discute con el padre de una muchacha despedida, *por ser demasiado decente*. El jefe responde: “¡si cuida la moral de su hija mándela al convento y no a trabajar!” Nuevamente la integridad moral de las trabajadoras es puesta en cuestión en boca de jefes o patrones. Uno de los consejos de la mencionada revista *Para Tíva* en ese sentido:

El ambiente en que actúas no es el de tu hogar, es algo completamente distinto. Aquí, en el lugar de trabajo, las palabras adquieren otro significado, porque son muchos los que las interpretan, y muchos también los que no te conocen. Convéncete, estás trabajando entre desconocidos. ...La malicia y el mal pensamiento están constantemente alrededor de la mujer que trabaja. No des, entonces, motivo a que se hable mal de ti.¹⁸

¹⁸ Revista *Raza Tí*, 18 de enero de 1942.

La "pobre empleadita" Elvira, impostando sus modales, comenzará a descubrir los secretos de la doble explotación a la que se somete a las vendedoras de tienda. Cuando la vive en carne propia, será la primera en organizar una huelga, de la cual se pone al frente. La excepcionalidad de Elvira será puesta de manifiesto de varias maneras. La más importante, nos parece, es la que apunta a la posibilidad de que narrativamente se le asignen los atributos de mujer y de (transitoriamente) *trabajadora*, sin que pierda los primeros.

En definitiva, puede seguir siendo mujer de nuevo cuño (activa, "reflexiva"), pero recostada sobre el horizonte de expectativas finales de toda mujer: el casamiento, que en este caso es promesa. Es más, su matrimonio futuro será uno interclasista, con un trabajador "de" su padre. Sobrevuela en el filme una perspectiva política, en la cual los "sujetos trabajadores peligrosos", limados de sus aristas más álgidas, pueden ingresar a conciencia en un contrato con los sectores más esclarecidos de la burguesía (la familia Durand). Ese contrato, objetivado en el matrimonio, será como éste, eterno.

La niña bien Elvira no dejó de ser una trabajadora de paso. Es tal vez por eso que no dejó de ser rubia, estilizada, "adornada". No dejó de ser "excepcional" en medio de esas otras mujeres de los Establecimientos Durand que sólo se adivinan detrás de los mostradores, haciendo gala de una coquetería profesional, exigida por jefes y patrones, pero que no podían brillar en competencia con Elvira. Ser *mujer* y ser *traba-*

jadora sólo es representable en el filme de Romero con base en la impostura.

TRAS LA MÁQUINA DE ESCRIBIR

Lejos de la comedia, encontramos en una secuencia de *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), otra representación de las trabajadoras, en este caso en el ámbito abarrotado de una oficina, donde se nos descubre Luisa.

Nos interesa particularmente una secuencia, dijimos, porque aparece dísloca en la narrativa general del filme (en el cual las trabajadoras y trabajadores no vertebran el relato). En ésta, un contador apesadumbrado por problemas en su casa (José Gola), comienza a tener dificultades en la realización de sus tareas en la oficina y es acosado por el jefe de la misma, quien le exige que sea “una máquina perfecta” (0:27). Luisa es la única voz que se alza en la oficina para sentenciar acerca del jefe: “¡cómo abusa ese miserable!” (0:28). Acto seguido se para de su escritorio y va a ofrecer su apoyo al compañero sancionado, en medio del enmudecimiento general.

El ámbito de la oficina, en este caso, aparece demarcado como el espacio de la *igualdad* entre hombres y mujeres trabajando. Allí, la figura de Luisa como *compañera* atraviesa la narración. En tanto trabajadora, está inmersa en una red relacional doble: con el contador a quien ayuda, con el otro

oficinista que la corteja. Otro de los peligros posibles del estar afuera del hogar es el que deviene, precisamente, de este último tipo de relaciones. Nuevamente los consejos de *Para Tí* son elocuentes al respecto:

Entre tú y ellos no hay amistad posible. Una afabilidad correcta, pero algo distante, debe ser tu invariable norma de conducta. La oficina no es una agencia matrimonial, y mucho menos el lugar apropiado para un flirt o la coquetería provocativa e insinuante. Ello acarrearía

grave perjuicio para tu decoro de mujer que trabaja.¹⁹

¹⁹ Revista *Para Tí*, 2 de agosto de 1938. |

Con el contador y el otro oficinista, casi siguiendo las líneas de conducta de *Para Tí*, el trato es cordial, y en la configuración de la espacialidad profílmica, en ninguno de los planos Luisa aparece ensombrecida por la presencia de varones, sino en un lugar estrictamente simétrico. La cordialidad “fría” con el compañero oficinista contrasta con el apoyo ofrecido al contador.

Esas actitudes diferenciadas se remarcan desde la narración mediante la utilización de distintos tipos de planos para mostrar a Luisa. Con el compañero, Luisa aparece sentada detrás de la máquina de escribir, casi como un apéndice de la misma. También así aparece su compañero, evidenciando las mediaciones “necesarias” para el establecimiento de un

diálogo "decente". Con el contador, mientras tanto, accedemos a una Luisa de cuerpo entero.

¿Por qué esa diferenciación? Creemos que en el caso de la relación entablada entre Luisa y el contador las mediaciones son de otro tipo. El contador apesadumbrado tiene una familia y en ella, unos hijos que son el tema de conversación. Luisa, soltera, es sin embargo la única que en la oficina puede comprender el amor del padre por los niños. Luisa no es madre, pero indudablemente existe en ella, ese "sentimiento maternal" al cual apela el contador. La apelación a esos valores maternos, creemos, ofician de mediación necesaria para alejar las posibilidades de erotización de esa relación, que se vuelve casi infantil.

Nuevamente nos encontramos con una representación iconográfica de la trabajadora en la cual aparece desprovista de los atributos de la mujer, aunque en este caso se advierten los rasgos de feminidad que se prescriben desde distintos discursos. Como adelantamos, Luisa parece ser la trabajadora "modelo": correcta, fría en su relación con el compañero. Pero en este caso, no es sumisa, no calla su voz ante lo que considera injusto. Es desde ese rasgo, fundamentalmente, desde el cual se aleja del ideal de mujer/imagen. El recorrido hacia la ayuda al contador, los pasos que sigue con la cámara rodeándola, la alejan de la pasividad asignada a la mujer y nuevamente nos encontramos con la "excepcionalidad" de la trabajadora y la *compañera*.

LA SEGUNDA MADRE

¿Son trabajadoras las maestras? Desde 1884, con la sanción de la Ley 1.420 en Argentina (que garantiza la educación básica de manera gratuita, laica y obligatoria), se profundizaron los modelos de formación docente en las antes llamadas Escuelas Normales. En el último cuarto del siglo XIX, la "tradicción normalizadora" fue tomando consistencia. Tras cinco años de instrucción secundaria, maestros y maestras salían hacia las escuelas cada vez más pobladas. Evidentemente, la formación científico-disciplinaria era endeble, pero las tareas socialmente asignadas a maestros y maestras eran de otra índole: *civilizar*, hacer de esa masa de niños y niñas "bárbaros", que muchas veces ni siquiera hablaban castellano, la base de una nueva ciudadanía. Como plantean algunos estudiosos de la historia de la educación en Argentina, la empresa educativa se orientó más hacia el disciplinamiento y la homogeneización ideológica que a la

²⁰ María Cristina Davini. *La formación docente en cuestión: política y pedagogía*, Paidós, Buenos Aires, 1995, pp. 21-28.

formación de habilidades o al desarrollo de conocimientos.²⁰

¿Quién podía garantizar mejor ese proceso de *socialización* o de *aculturación* que las mujeres? Los supuestos "dotes naturales" de las mujeres para el trato con los niños fueron invocados desde diferentes ámbitos de diseño de políticas educativas decimonónicas y la docencia en Argentina "nació femenina". De acuerdo con el Censo Nacional de 1914, 85% de las plazas docentes del país eran ocupadas por mujeres,

creciendo hasta 91%, según una encuesta del Departamento Nacional del Trabajo, en 1932. Pero para la década de 1930, a la tarea de “socializar” niños y niñas se le sumó la de “formar” a adultos en la multiplicación de escuelas patrocinadas por empresas.²¹

Tal es la experiencia inmediata con la cual trabaja el filme *La maestríta de los obreros* (Alberto de Zavalía, 1942). Una joven recién salida de la Escuela Normal, Enriqueta (Delia

²¹ En verdad, la formación de adultos tiene una raigambre sólida en la historia de la educación en Argentina. Desde fines del siglo XIX, las asociaciones mutuales o vecinales tomaron a su cargo las tareas educativas, como así también después lo hicieron los sindicatos o los recientemente creados partidos obreros. Ver al respecto Dora Baranovsk. *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991.

Garcés), acepta un puesto en una escuela de fábrica, situada en un barrio humilde de las afueras de Buenos Aires. La llegada a ese espacio de lo desconocido es remarcada iconográficamente en una secuencia: el descenso del tranvía que “trae” a la maestra desde espacios más céntricos, la desorientación y el primer encuentro hostil con uno de sus futuros alumnos, quien directamente le tira barro. Un barrio embarrado, una maestra embarrada, son los preanuncios de una tarea difícil. La “vocación”, ese ideologema de la tarea docente, aparece recurrentemente en boca de la joven para definir el porqué aceptó esa plaza. Su ilusión, comentada explícitamente, era poder encontrar el “alma de niño, que seguramente se esconde tras la fachada de rudos trabajadores” (0:10).

Así, la maestríta comienza con sus clases. La transformación sufrida en su corporalidad no se hace esperar: ahora deja de vestir ropas blancas, transmutándolas por otras que, no

solamente más oscuras, la cubren hasta el cuello. Desaparece también el maquillaje y ya no hay sombreros, sino un peinado para "pasar desapercibida". Pero su cuerpo no se obtura, sino que en el escalón que la devuelve a los atentos ojos de sus alumnos obreros, se realza. Ella es quien dispone de los saberes que sus alumnos necesitan (desde la geografía hasta las matemáticas), ¿cómo situarse en función de esa asimetría básica? Elige presentarse como "compañera", pero eso no resulta. Es en voz de los obreros sindicalizados que se nos devuelve la imagen de otra obrera, de una trabajadora que tanto por vocación como por "necesidad" (aparece de manera explícita, nuevamente, este concepto: "mi padre murió en un accidente, me quedé huérfana") debe salir a ganar su sustento.

Como anotamos, la corporalidad de la maestría aparece a la vez deserotizada y en exposición. Ese último rasgo será el que despierte la imaginación del alumno que la había embarrado. Él, que no es obrero en primera instancia sino un "rufián" de barrio, comenzará a perseguir y a acosar a la maestra. Hay una demarcación narrativa que nos alerta al respecto. Sus persecuciones se sitúan allende el barrio obrero. Cuando la maestría "sale" del barrio, transmuta su vestuario y, con ello, se le devuelven los atributos de la feminidad. Es ése el rasgo "capturado" por el alumno y con ese as en la manga sale a su encuentro. Sólo y tan sólo *fuera* del espacio áulico, la trabajadora es *mujer*, como si de dos puntos irreconciliables se tratara.

Los momentos de la relación erótica maestra/maestría (luego obrero) requieren de la construcción narrativa de nuevos espacios: los límites, las fronteras del barrio, que son esquinas o paradas de tranvías. Pero el erotismo de esa relación adquiere un lenguaje particular, que es el de las miradas. Como plantea Beatriz Sarlo al respecto de la impronta de las miradas en las novelas folletinescas, los ojos adquieren el estatuto de "espejo del alma".²² Las contradicciones de la mujer, debatiéndose entre la vocación y el trabajo/el deseo, se expresan mediante esos primeros planos de los ojos.²³

Pero atendamos a la clausura narrativa del filme: el rufián, amor mediante, comienza a trabajar en la fábrica. Descorazonado por los desplantes de la maestra a vivir una "pasión carnal", provoca un accidente en los talleres, y al querer resolverlo, él mismo se accidenta gravemente. La maestra, sintiéndose culpable, lo visita en su lecho de muerte. Por vez primera, el punto de vista desde el cual accedemos a la narración es traspasado al varón. Desde su perspectiva del campo, la madre y la maestra aparecen simétricamente encuadradas. Envuelta en llanto, la maestra le da por fin el beso tan ansiado, ante la presencia de la madre.

La muerte, entonces, viene a oficiar de clausura (recurso banal, podríamos plantear, característico de la construcción

²² Beatriz Sarlo. *El imperio de los sentimientos*, tesis, Buenos Aires, 2000.

²³ En una de las pocas atenciones prodigadas al cine argentino por la revista *Sur*, la escritora "alma" de la revista, Victoria Ocampo, comenta: "Delia Garcés, con su encanto de adolescente, sus grandes ojos suaves, y su gran boca en esa carita tímida (...) habla y se mueve (a Dios Gracias) sin la menor afectación" (el subrayado es nuestro: v m.): "Cinematógrafo", en *Sur*, n.º 90, marzo de 1942, p. 68.

de lo melodramático a partir de la trama) y así la maestra es devuelta a ese estatuto. Al borde de traspasarlo, el umbral de la mujer le es negado de forma manifiesta y contundente. Vocación, necesidad: la trabajadora es eso.

PALABRAS FINALES

Las representaciones de las trabajadoras en el cine argentino de su "época de oro" oficiaron en tanto construcción de una alteridad para la construcción de la mujer.

Caminos obturados, clausuras notablemente ideologizadas: representaciones truncadas de la mujer trabajadora que hacen que el binomio se disuelva en alguno de sus términos, pero que no logre cristalizar en uno solo. La irrepresentabilidad de la *mujer trabajadora* viene a significar la imposibilidad de concebir a esa *figura* en el entramado cultural de la Argentina, aun en un momento tan "avanzado" como la vuelta de página de la década de 1930.

La mujer trabajadora implicaría un avance profundo de la mujer en los senderos de lo habitualmente denominado como "público" y la prescripción de la mujer es la reclusión en lo privado. Así, en las representaciones cinematográficas, todo un conjunto de dispositivos narrativos de lo fílmico se ponen de manifiesto para dar cuenta de lo imposible. Desde lo melodramático o desde lo cómico, la iconografía nos devela de qué manera la trabajadora es "desfeminizada" y deserotizada.

Tras un breve interregno entre 1943 y 1946, en el cual la producción de películas decae y los ejes temáticos y narrativos varían, es recién con el advenimiento del peronismo en tanto movimiento político y social fundamental en la escena argentina, cuando las percepciones en torno al trabajo y a las trabajadoras comenzarán a variar. A partir de 1946, el cine en tanto práctica significativa operará en función de otros materiales y la *dignificación* del trabajo, partiendo del discurso oficial, hará posible la construcción narrativa de la mujer trabajadora.

Es más, hacia 1946, dentro de la constelación de posibilidades de "reconocimiento", existe una *figura* que indudablemente resuelve en sí misma ambos términos de mujer trabajadora: es el caso, obviamente, de Eva Perón. Pero esa historia ya es otra. Sin embargo, para indagar en torno a la impronta de las representaciones de las mujeres trabajadoras durante el peronismo, es necesario destacar que se cuestan sobre la memoria vivencial de las experiencias históricas y sus representaciones, arraigadas en los últimos años de la década de los treinta.