

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955). El cine en la ciudad moderna.

Mariana Conde.

Cita:

Mariana Conde (2009). *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955). El cine en la ciudad moderna*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1397>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955). El cine en la ciudad moderna

Mariana Conde

La modernidad argentina fue una modernidad periférica, que incluyó un peculiar proceso de urbanización, cuyo epicentro fue sin dudas Buenos Aires. El desarrollo paulatino de su fisonomía moderna se inició hacia 1910. En este proceso, se configuró una topografía urbana ordenada en centro, barrios y suburbio.

Esta ciudad adquirió esa fisonomía por la incidencia simultánea y relacionada de la electricidad y la revolución en el transporte que significó el tranvía eléctrico. Los medios de transporte permitieron formar desde fines del siglo XIX el tejido urbano, y ampliar el espacio de la ciudad al contribuir a la formación de los barrios.

La urbanización fue constituyéndose con el aporte del proceso de migración trasatlántica que se inició hacia 1860 y que se asentó en centros urbanos. El caudal inmigratorio fue decreciendo paulatinamente hacia los años veinte y cesó casi completamente en los treinta. En esa década se inició la migración interna, del campo a la ciudad, y el asentamiento definitivo de las clases medias y populares, no sólo compuesto por los inmigrantes trasatlánticos, sino también por sus hijos, la primera generación nativa (González Leandri, 2001) y los migrantes internos.

Las formas que adquirió la integración social de la población fue, sin lugar a dudas, las que ofreció la escuela pública desde el siglo XIX, pero también la ofrecida por los medios de comunicación, que transitaron una diversificación de los dispositivos: a las revistas y los diarios comerciales de fines del siglo XIX, se sumaron en la década del veinte la radio comercial y el cine mudo, y en los años treinta el cine sonoro industrial. La importancia tanto del cine como de la radio estuvo dada porque no exigían competencias escolares.

Los medios de transporte, junto con los medios de comunicación y los electrodomésticos, implicaron una tecnologización de la vida cotidiana. Los medios de transporte proveyeron de una nueva experiencia, la experiencia de la velocidad, y el impulso a salir y transitar.

Los medios de comunicación también implicaron una tecnologización de la vida social de la ciudad. Por su aliento, la experiencia de la ciudad fue asimismo la experiencia de la información, y de la novedad, especialmente en lo que concierne a la prensa y la publicidad. La radio permitió modernizar a la población, no sólo como símbolo moderno de tecnología, sino por medio de la tecnologización de los negocios de electrodomésticos, contribuyendo a formar la imaginación técnica. Finalmente, el cine tecnologizó la experiencia visual móvil que la misma ciudad proveía.

El desarrollo de los medios de comunicación constituyó un público de masas y permitió, junto con la propia experiencia de la ciudad, un proceso de masificación cultural que se experimentó asimismo como la experiencia de las masas. Parte de esa experiencia de las masas fue su consumo masivo.

En conjunto, medios de transporte y medios de comunicación ensancharon el mundo, y movilizaron el ojo, y en lo que respecta al cine, éste unió para siempre en el registro subjetivo la experiencia de lo urbano, el régimen escópico, y el movimiento. El cine remonta su importancia a aquellos fenómenos con los cuales se trama: los medios de comunicación de manera inmediata, pero también la tecnologización de la vida cotidiana, la participación de ésta en el proceso de urbanización, que asimismo se une a la modernización.

En el cine

La modernización fue puesta en escena por la producción del sonoro industrial y esto implicó la escenificación del proceso de gestación de la ciudad de Buenos Aires. La forma en que se mostró la ciudad comprendió tres imágenes bien diferenciadas: la de la Gran Aldea, la ciudad campamento y la ciudad moderna del Centenario, que fue la representación privilegiada. Asimismo, el principio del siglo XX fue retratado como el momento en que la modernidad citadina se anunciaba.

La puesta en escena involucró al mismo tiempo un semejante ordenamiento territorial al experimentado por la propia ciudad: suburbios, barrios y centro fueron los espacios de la representación. Y mientras que el centro fue retratado como el espacio de la modernidad hecha presente, de los barrios y los suburbios se narró su paulatina constitución.

La representación que el cine realizó de la modernidad urbana involucró también la puesta en escena de los tres tipos de tecnologías que he señalado: los medios de transporte, los electrodomésticos y los medios de comunicación. Esta puesta en escena

contribuyó además al carácter realista de ese cine. De allí que los diversos medios de transportes aparecieran de manera recurrente en las representaciones que se hacían de la geografía urbana y permitieran configurar la imagen de la ciudad moderna como una ciudad en movimiento. La puesta en escena de la radio permitió señalar su carácter eminentemente narrativo, su posibilidad de conformar *comunitas*, y junto con el cine habilitaron caracterizar a sus públicos, preferentemente de clases populares.

Pero la puesta en escena cinematográfica de la ciudad involucró asimismo una adscripción de valores a la geografía urbana: el barrio fue caracterizado como el espacio de conformación comunitaria y el espacio de las familias trabajadoras, el espacio de la calidez del hogar y del amor, por lo tanto fue caracterizado positivamente, mientras el suburbio fue el espacio híbrido del trabajo y de la delincuencia y, por medio de los policiales, fue concebido como el espacio de la criminalidad. El centro fue el espacio al mismo tiempo de los sujetos sociales modernizados, en busca de esa felicidad, y de los peligros de la modernización.

La felicidad fue todo un dato de este cine, lo mismo que la infelicidad. Y esto se materializó en el elevado número de comedias y (melo)dramas producidos en el período. En el arco entre la felicidad y la infelicidad se desplegó la moral. Por eso ese cine operó otorgando significados a tres niveles: al nivel del escenario en el que se instalaron los cuerpos de los actores, al nivel de las formas de comportarse de estos cuerpos y al nivel de la adscripción de sus modos de sentir.

En esa adscripción de valores se inscribieron los comportamientos de las mujeres: las malas mujeres se retrataron en el suburbio o en los espacios cerrados del centro, su delito fue el del ejercicio de la sexualidad pública, la prostitución, y su destino la infelicidad. Mientras, el espacio del barrio fue el de las buenas mujeres felices, especialmente el de las madres (abnegadas) y fue también el lugar de partida de la milonguita, todavía chica de barrio, estereotipos que el cine tomó del tango para recrearlos. Esto significó además la puesta en escena de la ciudad regulada por significados de género.

La representación de las mujeres decentes en la cinematografía del sonoro industrial, a partir de los cuarenta, se estructuró diacrónicamente sobre una serie cultural construida sobre los diferentes momentos de la vida de las mujeres, planteando una progresión etaria, cuyo punto de llegada fue justamente la figura de la madre. El cine amplió la serie de mujeres decentes a partir de los inicios de la década de los cuarenta, cuando aparecieron las figuras de las ingenuas. Este inicio permitió la paulatina

representación de la moralidad que se pretendía para las mujeres: la de la pequeñoburguesía, en el que el hogar y el lugar de la mujer en el hogar fue pieza clave.

Este lugar y esta función garantizaban además la conexión de la modernidad con la tradición: ya que en la narración de los relatos históricos la maternidad como rol sociobiológico de la mujer era central para su definición. La figura de la madre resultaba además centro ordenador de la doble serie: no sólo el punto culminante de la serie de mujeres decentes sino asimismo el punto de partida y de contraste de la serie de mujeres indecentes cuyo estereotipo privilegiado fue el de la prostituta.

La representación de la mujer trabajadora se produjo en el sonoro industrial como deslizamiento del de la mujer-madre y su puesta en escena involucró la tensión que el mundo del trabajo constituía con respecto al hogar y al papel de la mujer en éste. Parte de esa puesta en escena incluyó asimismo la escenificación de los conflictos de clase, especialmente jugados en una pareja, y su resolución melodramática, por lo que puede argumentarse con Martín Barbero (1987) que se recupera el universo obrero del folletín, en donde el proletariado aparece sin conciencia de clase.

La escenificación del trabajo femenino involucró además los conflictos que generaba en todo el arco de posiciones sociales: la tensión con el hogar tanto para las mujeres de clases populares, en donde el trabajo se planteó como necesidad, como el conflicto que acarrea la vocación para las mujeres de clases medias, en donde el trabajo se planteó como desarrollo personal. Pero además, estas problemáticas se despliegan sobre un arco de tiempo: la mujer de clases populares y su relación con el mundo del trabajo a fines de los años treinta, la relación que las mujeres de clases medias guardan con la vocación a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, lo que señala el modo en que el tema del trabajo femenino fue reelaborado por las representaciones cinematográficas.

La representación cinematográfica contribuyó asimismo a señalar las formas del ascenso social, entre las cuales se habilitaron las vehiculizadas por el propio dispositivo tecnológico: las aspiraciones a estrellas, cantantes, actrices y cantores en las películas musicales.

El sistema de producción cinematográfico empleó mujeres en los cuadros técnicos menores pero la producción de los discursos cinematográficos (sea en la tarea de dirección como en la de producción de libretos) estuvo en manos de varones, por lo que los discursos cinematográficos vehiculizaron las posiciones de género masculino con respecto a aquello que representaron: la modernización, la urbanización, las mujeres, su trabajo, y el sistema de valores que debía regir su comportamiento.

Las mujeres

El imaginario social acerca de las mujeres en la cultura argentina se puso en revisión desde fines del siglo XIX. Esta revisión recondujo, sin embargo las cosas a donde estaban: el lugar de la mujer era el hogar y su destino principal era la maternidad. Ésta fue la posición de anarquistas, socialistas, feministas y reformistas, aunque entre ellas hubo disidencias en torno a la reivindicación de derechos políticos, el divorcio, y la adquisición de derechos civiles. La función maternal fue también ponderada por el discurso médico y éste habilitó asimismo la protección por medio del discurso jurídico.

La reivindicación de la mujer en tanto madre encontró continuidad en la política peronista, no sólo en el momento de ampliación de sus derechos políticos vinculados al voto, y en los discursos políticos de Eva Perón, sino en las políticas sanitarias. Y el conjunto de esta intervención del estado unió asimismo la importancia de la maternidad con la de la familia como base de la constitución de la sociedad y de la nación. Por sus características biológicas, la mujer se concibió como naturalmente equipada para realizar tareas de cuidado al otro: educación, enfermería, trabajo social.

El ingreso masivo de las mujeres al mundo del trabajo a partir de la década del treinta fue necesario debido a la expansión del sistema productivo, embarcado en una industrialización por sustitución de importaciones. Pero su caracterización social resultó negativa, en tanto esta entrada atentaba contra el hogar, base de la organización social.

Con epicentro en la industria textil algodonera, este ingreso condujo a una caracterización moral negativa de las obreras, que se tradujo en los discursos médicos y especialmente jurídicos acerca particularmente del control de la transmisión de las enfermedades venéreas, que hasta los años veinte se aplicaban a las prostitutas. Al mismo tiempo, la legislación adoptó medidas de protección al trabajo femenino basada en las peculiaridades del organismo femenino.

Desde el punto de vista de las obreras, su ingreso masivo al mundo del trabajo fue vivido como dislocante con respecto a su función social “natural”: la crianza de los hijos en el hogar. Y por eso mismo esta actividad se concibió como trasgresión, y se justificó bajo el signo de la necesidad, complementaria al trabajo masculino. El trabajo fue asimismo concebido por las propias trabajadoras como transición durante el período de soltería, al que el casamiento pondría fin, aunque para muchas trabajadoras la maternidad interrumpió brevemente su vínculo con el trabajo, que retomaron más o menos tardíamente en función de las necesidades familiares.

Sin embargo, el aporte de un ingreso para la manutención de la familia permitió a las trabajadoras la toma de conciencia paulatina de su derecho a participar en las decisiones familiares, en pie de igualdad con sus parejas. De allí que el trabajo puede señalarse como una de las vías, centrales, por medio de las cuales a partir de los años sesenta se afianzaron ideas acerca de la independencia femenina.

Las consumidoras

La concurrencia al cine ofreció a sus consumidoras un conjunto de experiencias múltiples. En primer lugar, ir al cine significó transitar la ciudad misma. En el barrio o en el centro, las mujeres desplegaron su estadía en el espacio público.

La ida al cine también permitía el aprendizaje de las permisiones y restricciones para las mujeres vinculada con la ciudad tamizada a través de la luminosidad. El cine, entonces, in-formó a estas consumidoras, en el sentido de que puso en conocimiento y dio forma a estas mujeres que lo consumieron. El día de damas fue, en este sentido, un espacio clave de la sociabilidad femenina, porque permitía experimentar esa actividad social sin tutelaje, es decir, se presentaba como un momento con el mayor grado de permisividad social.

Ir al cine fue también para las mujeres un aprendizaje de la sociabilidad pública, tanto para estar entre pares como para estar con varones. También implicó para las mujeres aprender a comportarse y vestirse de una manera moderna. Y al mismo tiempo implicó el aprendizaje de los valores que la moda de la ropa conllevaba a partir de los años cuarenta.

La ida al centro significó asimismo la percepción de la ciudad en movimiento desde los medios de transporte, que además permitieron percibir la velocidad. Esta percepción se reponía en el interior de la sala, por medio de la imagen-movimiento propia del cine. Y en conjunto constituían la variedad de ópticas que la ciudad misma involucraba. Por eso el cine fue el espacio de una ruptura de escala en la experiencia subjetiva y permitió configurar una mirada móvil femenina.

El cine proveyó a las mujeres de una superficie en donde mirarse. Ir al cine les ofreció temas y tramas para pensar, hablar y escuchar, tanto acerca de las películas como sobre la propia vida. En particular, el cine fue para las consumidoras parte del repertorio de dispositivos culturales que les permitieron hablar sobre su sexualidad (en correspondencia a las condiciones de las que proveyó el melodrama como espacio de discusión del mundo privado). Parte de su eficacia se debió, por eso, a la ampliación del

conjunto de lo decible y a la posibilidad de discutir su experiencia como mujeres. De allí que pueda concebirse que el ejercicio de una mirada móvil femenina no fue sólo con respecto a lo percibido sensorialmente a través de los ojos sino con respecto a su propio rol de mujeres dentro de la sociedad.

El consumo cinematográfico dio acceso a un dispositivo que implicó un conjunto variado de experiencias culturales que brindaron múltiples perspectivas para experimentar ser mujer, incluyendo aquellas ofrecidas por la polisemia de las películas y también por las propias del orden social con respecto a las mujeres. Ir al cine fue por eso un modo de constituirse subjetivamente y por eso mismo proveyó de una cierta identidad: la de ser sus consumidoras. Esto se constituyó asimismo en la ocasión de despliegue de un saber concebido como patrimonio personal: el saber acerca del cine y, en conjunto, del espectáculo.

El cine permitió simbolizar las modificaciones sociales acarreadas por el ingreso masivo de las mujeres al mundo del trabajo. El cine proveyó de historias “de lágrimas” vehiculizadas a través del (melo)drama como género corporal, por lo que esto permitía la experiencia de una catarsis del cuerpo trabajador. Pero además, el cine permitió soñar el ascenso social. Por eso el cine permitió soñar ser artista. Y esto se realizó como continuidad del consumo que a su vez proveía de una actividad recreativa para realizar en el tiempo libre.

El dispositivo como configuración de herencias de otros dispositivos

El dispositivo cinematográfico se caracterizó por tener una triple cualidad: fue un elemento material que ofreció la modernidad misma a la que elaboró en los discursos cinematográficos, convirtiéndose él mismo en elemento simbolizado por la representación cinematográfica. Y funcionó como un dispositivo modelador de la experiencia subjetiva.

Para Monsiváis:

Son escasas las vías expropiatorias de las claves de la vida moderna: la relación personal con la tecnología, el cine y la televisión (el acceso masivo, nunca personalizado); la música (el registro más inmediato y extendido de la sensibilidad contemporánea), y la literatura, el territorio clásico (2000: 29).

El dispositivo cinematográfico adquirió sus características del momento en que se constituyó como tal: fue una tecnología de masas, a las que representó para modelarlas. Y a la vez en tanto producto de una serie histórica (la invención de los medios de comunicación) se constituyó en las herencias de ciertos elementos de otros dispositivos.

En el caso de la radio, la puesta en escena de historias vinculadas al dispositivo radial permitió el traspaso de públicos de la radio al cine, así como lo permitieron las estrellas de la radio que actuaron en el cine, la transposición de personajes y asimismo la transposición de historias.

El cine heredó del género chico la recepción colectiva que permitió desde fines del siglo XIX la constitución de la comunidad moderna de impronta individualista. Pero el cambio de dispositivo modificó la escala a la que se produjo ese fenómeno social, correlativa al grado de masividad de la sociedad sobre la cual operó, al mismo tiempo en que lo realizó por medio de la tecnologización de lo visual.

El tango cantaba a la ciudad como mujer, de tal modo que la presencia del tango en la cinematografía permitía enunciar no sólo las reglas de las relaciones heterosexuales concebidas al calor de la efervescencia moral de la ciudad generada por el proceso inmigratorio a fines del siglo XIX, sino que también contribuía a regular el espacio público (urbano). La presencia del tango fue notable en la cinematografía durante su etapa inicial, cuando no sólo fue fuente de musicalización sino especialmente de personajes y tramas argumentales.

El tango también proveyó al cine sonoro industrial, en sus inicios, la tipología femenina madre/milonguita que serían el puntapié inicial de las series culturales descritas (las mujeres decentes/las mujeres indecentes) y permitió desarrollar en los años cuarenta la serie etaria de mujeres decentes que permitían consolidar la moral pequeñoburguesa de la familia, que requería el asentamiento de la estratificación social, como realidad (para las mujeres que participaban del ascenso social), como aspiración (para quienes lo soñaban).

El melodrama le otorgó al cine sonoro industrial la posibilidad de constituirse en vía de escape de las tensiones sociales y a su vez en hacedor de esta nueva moralidad. Especialmente destinado a las mujeres, proporcionó un espacio para discutir la sexualidad en el entorno del hogar. De tal modo el melodrama permitía regular el espacio privado y completaba, con el tango, la regulación completa del espacio social.

Pero si se lee todo el sistema de géneros, fueron las comedias y los (melo)dramas los que otorgaron los tonos para decir las historias de las mujeres que se estructuran en serie

cultural con el centro ordenador de la figura de la madre. En las comedias estaban las mujeres decentes como forma de la felicidad, habiendo además una correspondencia entre las diversas edades y los subgéneros de las comedias, que podían entenderse de este modo como narrativas de pasaje entre estados: de niña a señorita, de allí a novia y de novia a esposa en la serie comedias blancas, comedias románticas, comedias de enredos. Éstas implicaban además un proceso de exploración de los límites de la decencia en lo que concierne especialmente a los fundamentos del contrato matrimonial.

En los (melo)dramas estaban las mujeres indecentes como forma de la infelicidad. Si se piensa que en torno al trabajo la felicidad era la de los pobres y la infelicidad la de los ricos, la felicidad se materializaba en la decencia de la trabajadora. Y si tal como afirma Archetti (1999), el lenguaje de la moralidad es el de las emociones, entonces puede decirse que este cine encontró su función social en operar como dispositivo de decentización prometiendo la felicidad:

los asistentes a los cines exigen su representación en la pantalla, y les da igual si es a través de arquetipos o de estereotipos. Gracias a eso, surge masivamente la visión divertida y generosa de *lo popular*, alejada de la descripción de crueldades, angustias, desastres psicológicos que corresponden al desgaste prematuro de las vidas. Si el Pueblo colma las salas y los lugares que se improvisan como salas, lo hace para contemplar imágenes a fin de cuentas de alabanza a su condición. Surge, entre 1935 y 1955 aproximadamente, la idea de *lo popular* que domina el resto del siglo, que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos de *gleba* y *plebe*, y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos. Esta vez, el cine por su cuenta modifica las versiones del Pueblo (Monsiváis, 2000: 25).

Esa función social la realizó en(tre) las contradicciones: la producción cinematográfica recuperó lo popular pero lo puso en escena masificándolo, recuperó el carácter patriarcal moderno del dominio visual pero habilitó la paulatina conformación de una mirada móvil femenina; la producción cinematográfica fue preferentemente masculina pero habilitó el consumo femenino, representó los valores sociales promovidos pero otorgó a sus consumidoras la posibilidad pensarse, cuestionándolos: promovió el hogar pero alentó el ocio público, lo realizó desde la concepción de un régimen visual pero habilitó procesos que lo excedieron largamente: no sólo en el modelado de una subjetividad moderna sino también en el hecho de haber atravesado

los umbrales de las casas (como diría Thompson, 1990) y haberse instalado en la piel e incluso en la mirada de quienes fueron sus consumidoras.

La producción de sentido que implicó el sonoro industrial dio lugar, por esto mismo, a una estructura de sentimiento, ya que como formuló Williams (2000), se produjo una articulación entre las formas culturales y los cambios en las relaciones sociales, que permitieron una relación -tensionada- entre los discursos culturales hegemónicos y los modos en que se experimentaron:

Captar la cultura vivida, recortada sobre las instituciones, formaciones y experiencias que se organizan en la fijeza de un modelo o en las líneas de la tradición es el objetivo de las operaciones que permiten descubrir la estructura de sentimiento.

Toda formación cultural, afirma Williams, se define en una distintiva comunidad de experiencia. Desde un punto de vista, estructura de sentimiento es la cultura de un período determinado, pero es más que eso: es la forma en que esa cultura fue vivida por sus productores y su público, la experiencia concreta que comprende “actividades particulares integradas en formas de pensamiento y de vida”.

En efecto, el inventario de las figuras de la conciencia social en el campo de la cultura no alcanza a agotar las flexiones de sentido que afectan a la subjetividad de individuos, grupos o clases, frente a las producciones artísticas, literarias y filosóficas: precisamente, son formas de la conciencia social cuando, vividas en sus relaciones reales, se percibe su unidad y su carácter, algo más que los nexos sistemáticos entre elementos fijos de conducta o de significación. Tal es la conciencia práctica que, operando en el interior del campo cultural, define líneas de tensión entre los bienes producidos, las interpretaciones recibidas y transmitidas por la tradición y la experiencia concreta (Altamirano y Sarlo, 1980: 39-40).

A su vez, esta estructura de sentimiento se configuró en el cine en el momento en que la población se equiparaba en su composición genérica (González Leandri, 2001)¹ y se

¹ Señala el autor:

el índice de masculinidad bajó en Buenos Aires, desde 117,2 en 1914 a 99,3 en 1936 y a un 94,5 en 1947. hacia mediados de la década de 1930, el número de

producía la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo. Esto es: en el momento en que se produjo una efervescencia moral en función de modificaciones sociales. De allí que el cine se presentara como el espacio de regulación de las mujeres de clases populares, que eran las que estaban viviendo los cambios.

Entiendo asimismo que esto propuso una forma de enclasmiento (Bourdieu, 1979) en tanto y en cuanto las interpelaciones ocasionadas resultaran exitosas,² y permitieran la puesta a punto de la moralidad de las mujeres de las clases medias, para quienes el hogar resultaba un lugar posible.³

Preguntados por las formas en que la modernidad social se convierte en orden social, quiero sugerir que el cine fue el espacio en que esta modernidad se ofreció y vivió por parte de las mujeres de clases populares y, de este modo, ayudó a constituir esa forma del presente feliz y divertido. Aunque la risa, en este punto, supuso al mismo tiempo una forma del deseo (las formas de las aspiraciones de la movilidad social ascendente) y su distancia.

Una historia otra del cine

El retrato del barrio abarcó toda la producción cinematográfica del período y su puesta en escena realista puede entenderse como un relato genealógico cinematográfico acerca de la urbanización misma. El cine se consumió en el interior del país y fue llevado por camiones a los pueblos donde no había cinematógrafo, de tal modo que permitió experiencias perceptivas, imaginario y sociabilidad urbana allí donde no

mujeres ya sobrepasaba ligeramente al de hombres, superando una diferencia a favor de aquellos que era de 120.000 en 1914 (2001: 213).

² Las ilustraciones de los libros escolares durante el peronismo estaban motivadas por la misma lógica:

La mujer-madre siempre reina en el hogar y se ocupa de los pequeños mientras que el varón-padre se realiza fuera de él. Esas imágenes responden a viviendas de estilo clase media, tanto en el mobiliario como en la vestimenta de los personajes y en las actitudes masculinas y femeninas, afianzándose así ideas que (...) se emparentan con la de los grupos sociales que se ubican por encima de los sectores populares (Lobato, 1995: 54, sobre trabajo de Ciria, 1985).

³ El señalamiento de esto mismo en la producción cinematográfica norteamericana de la época lo realiza Haskell (1974).

existían, contribuyendo a la urbanización imaginaria de la población, proceso que se terminó históricamente a finales de los años sesenta.

El cine fue una producción industrial, con un sistema de estrellas y una producción en masa de películas destinadas a mujeres. Esta industria mantuvo vínculos estrechos con el teatro, la radio, la prensa, la industria musical, la publicidad y por medio de ella con la producción de bienes de consumo masivo. La ideología de la feminidad doméstica ponderada por el cine fue una forma de regulación del acceso al mercado de trabajo de las mujeres y constituyó la forma que adquirió entre las mujeres trabajadoras un imaginario de ascenso social. La industria cinematográfica y sus industrias asociadas permitieron la regulación del tiempo libre y completaron la regulación capitalista de la vida de las mujeres.

Al mismo tiempo, la presencia del tango en las películas permitía reactualizar la trayectoria del tango como representante de la argentinidad en el exterior y unir al mismo tiempo a la ciudad de Buenos Aires con la nación, por lo que su presencia, así como la producción de películas históricas, puede ser pensada como el modo en que se terminó de argentinizar a las clases medias bajas y a las clases populares.

Sin embargo, quisiera dejar sentado que los procesos sociales aquí analizados no se produjeron de igual manera y homogéneamente en todas las mujeres. La descripción de dicho proceso debe considerarse como una descripción de máxima, en el interior de la cual se desarrollaron las vidas reales de las mujeres que lo consumieron, que a veces fueron efectivamente amantes vocacionales de la cinematografía del período y a veces apenas lo frecuentaron.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980): *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: CEAL.
- Archetti, Eduardo (1999); *Masculinities, Football, Polo and Tango in Argentina*, New York: Berg.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinción*, Madrid: Taurus
- González Leandri, Ricardo (2001): “La nueva identidad de los sectores populares”, en Cattaruzza, Alejandro (dir.): *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Martín Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.

Monsiváis, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.

Thompson, Edward (1990): “Introducción: costumbre y cultura”, en *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.

Williams, Raymond (2000) [1977]: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.