

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

“Cosas de mujer”.

Mg. Mariana Inés Conde.

Cita:

Mg. Mariana Inés Conde (2004). *“Cosas de mujer”*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/494>

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>.

“Cosas de mujer”

Mg. Mariana Inés Conde

Instituto Gino Germani - FCS – UBA

Becaria Doctoral CONICET

condem@infovia.com.ar

Introducción

Entiendo que hay muchas formas de ver/leer una película. Y la construcción de un punto de vista supone un lugar de acceso privilegiado a y sobre ciertas problemáticas. Mi interés está puesto en el género (y específicamente el género femenino) como lugar problemático y problematizador del análisis de la cinematografía argentina en el período que muchos críticos han considerado su época de oro: las décadas del '30 al '50. En esta clave, realizo el abordaje interpretativo del discurso complejo de lo audiovisual en películas de la época, para lo que también acerco lo que hasta ahora son, apenas, apuestas metodológicas a futuro.

Leyendo textos, preguntando sujetos

Mi mirada sobre el cine argentino de los años '30 a '50 *pretende interrogarse sobre qué elementos del texto cinematográfico producían reconocimiento*. No es una interrogación (por ahora) sobre los espectadores. Pero esa pregunta asume que, para estudiar al cine como un elemento importante en la economía cultural de una época, es necesario saber quiénes fueron sus espectadores y qué experiencias vitales tuvieron en su vida cotidiana.

Entonces, hago pie en la teoría de la mano de Lefebvre cuando señala que “Las representaciones circulan, pero en torno a fijezas: las instituciones, los símbolos y arquetipos. Interpretan la vivencia y la práctica; intervienen en ellas sin por ello conocerlas ni dominarlas. Forman parte de ellas, sólo las distingue el análisis” (1983:28).

Y lo hago porque con su concepto de representación, Lefebvre está señalando agudamente la trama que se sitúa entre esas representaciones y la vida social. Lo que está marcando es que no existen representaciones en el vacío. Que toda representación, como tal y por ser tal, articula cosas (sean prácticas, sean experiencias, sean valores) que existen en esa vida social. Y a la cual esas representaciones, por así decirlo, le otorgan un modo de nombrarlas unificado. El funcionamiento de la hegemonía en la industria cultural se articula, según Martín Barbero (1987), sobre una lógica doble que implica, por un lado, la captura y puesta en escena de la cultura popular (objetos, prácticas, valores, creencias), y por otro la identificación/reconocimiento que posibilita en sus consumidores. En tanto prácticas específicamente significantes (Williams, 1981), entonces, los medios de comunicación ponen en circulación un conjunto de sentidos que habilitan la construcción de identidades sociales (Martín Barbero, 1983) y de un orden simbólico de lo social siempre negociado (Mata, 1991).

El sentido producido en el proceso efectivo de consumo será, al decir de de Certeau (1996), siempre desviado en relación al puesto en circulación, pero este desvío será mayor o menor en función de las experiencias de la vida cotidiana de los sujetos; “es la cultura de la época la que actúa” (Schmucler, 1994:11).

En esta línea señala Mata que estudiar la cultura masiva supone comprender “los procesos complejos que ocurren en y a través de los medios masivos de comunicación como instancias públicas de interpelación y reconocimiento, como dispositivos claves en la reproducción de los sentidos claves del orden social en tanto lugares donde emisores y receptores negocian esos sentidos” (1991:41).

Siguiendo a Schmucler (en Grimson y Varela, 1999), estas negociaciones dependen en última instancia de la experiencia, que sólo producirá sentidos radicalmente ‘otros’ si es contradictoria con el mensaje de los medios. De modo que se establecen, por así decirlo, correlatos: entre las representaciones que circulan y aquellos a quienes interpelan en función de sus experiencias. Quién da nacimiento a unas u otras (cuál de ellas resulta ser el origen de lo demás) tiene poca importancia de elucidarse (por lo menos aquí). Es la pregunta del huevo o la gallina. Lo que sí importa es que una no puede existir sin la otra.

Transformarse viéndose

Miro las películas de aquella época. Y las miro pensando, con ese doble juego mental, muy propio de los (psico)analistas que es el pensamiento flotante. Es una técnica extraña para quien no la practica, y plantea un sujeto imposible para quien la observa porque pareciera permitir estar en dos lugares a la vez. Efectivamente estoy en dos lugares a la vez: en la trama de la película que se me hace cada vez más conocida (por repetida), en la medida en que aumento mi corpus. Y en los elementos textuales significativos que se articulan de manera manifiesta con la teoría y con los conocimientos previos y me convocan

mis pregunta fundamental: *¿fueron estas películas instrumentos de enculturación para las mujeres?* Y si lo fueron: *¿cómo lo hicieron?*

Estoy pensando en la tesis de Martín Barbero (1987) que afirma que “El público mayoritario del cine provenía de las clases populares, y en la Norteamérica de ese tiempo [principios del siglo XX], de las más populares de todas que eran las desarraigadas masas de inmigrantes. La pasión que esas masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía” (159-160). Estoy pensando también que entre esas masas desarraigadas las mujeres ocuparon un lugar de mayor subordinación que los varones (fueron más explotadas en el mercado de trabajo, fueron atravesadas por las relaciones de poder en el ámbito de lo privado). Y estoy pensando asimismo en la complejidad que supone trasladar estas tesis a una Latinoamérica donde, como el mismo Martín Barbero dice, se junta el sentido de la modernidad con el de la diferencia y la discontinuidad cultural. Y en donde, entonces, ese cine funciona no sólo nacionalizando a los italianos, los españoles, los rusos, y a sus hijos (ya argentinos pero criados en lógicas culturales distintas y coexistentes) sino también urbanizando a los migrantes internos (Romano, 1973) y modernizando a todos.

Me hallo todavía en una etapa inicial, exploratoria, (más o menos) aleatoria (según lo plantea la programación televisiva). Una etapa que, sin embargo, se me aparece generosa, no sólo por la dimensión temporal del corpus (vi por lo menos una película por año desde 1934 y hasta 1955) sino también por la clase de indicios que me brinda.

Indicios que intento categorizar, ordenar por lógicas similares, aunque se resisten todavía a armarse en figura, que es a la vez el producto del ejercicio

de conocimiento y su ser ontológico. De tal modo que se vuelve una situación de compromiso en espiral, que en cada codo muestra lo anterior sólo desde una perspectiva.

En este sin sentido (todavía), una certeza: es prioritario leer los textos como si escondieran bolsillos invisibles donde meter nuestras manos (de analistas) y desenrollar la vida. Ya lo había planteado Monsivais (en Martín Barbero, 1987): desde los años '30 *al cine se va para verse, lo que*, operado por la magia de la representación, *permite transformarse*. Ésta es la función primordial del melodrama (Martín Barbero, 1987).

El género como problema (*gender/genre*)

No voy a repetir aquí el brillante análisis de Martín Barbero sobre ese melodrama (o, para ser más específicos: lo melodramático, que no define un género sino una forma de tratamiento narrativo). Quiero, en todo caso, producir algunas especificaciones que empiezan a surgirme como consecuencia de mi mirada preocupada por (entre/tenida en) las mujeres. Esto es más una apuesta (una línea de investigación) que una afirmación tajante.

Para Simões Borelli (1991), los géneros (fílmicos) son una de las formas en que las comunidades construyen y reproducen sus imágenes colectivas, y especialmente los valores (so)portados por ambas (comunidades e imágenes). En esta perspectiva es necesario, entonces, privilegiar el estudio (o la discusión) acerca de esos géneros. Y particularmente cómo definirlos (cómo producir clasificaciones de las películas, según qué parámetros, etc.).

Siguiendo la línea propuesta para la cinematografía argentina por la CINEMATECA trabajé en mi reflexión básicamente sobre dos géneros cuyos

plot difieren notablemente. La comedia supone uno muy sencillo, sin demasiados actores, sin giros en la historia. Si se pudiera graficar, el plot podría ser representado mediante una línea con una flecha que indicaría el sentido de esa historia.¹

El drama, en cambio, cuenta con plot más elaborados. La historia parece seguir una dirección y desemboca en otra. La trama plantea varios conflictos a la vez, tanto de actores primarios como de secundarios. Y, lo más interesante: lo que (a)parece anecdótico se vuelve central, porque se trata de historias que se cuentan por indicios (sí, como los policiales contemporáneos, que, a la inversa, en el cine argentino de aquella época semejan estructurarse sobre tipos psicológicos).

Ahora bien: ¿existía un público privilegiado de esos diferentes géneros? ¿Eran más mujeres que varones las que frecuentaban las comedias? ¿Podré saber cuántas de ellas se sentaban en las butacas los martes, el día de damas? ¿Cómo enterarme de a qué sectores sociales y culturales esas espectadoras pertenecían? ¿A alguien se le habrá ocurrido documentar su propio consumo cultural? Y si es así: ¿voy a tener la suerte de encontrarme con ese documento?

No lo sé por ahora. Hay muchas cosas que no sé. Y muchas que probablemente no sepa nunca. Hay que aceptar que hay cosas que se perdieron (Femenías, 2000). Hay datos que no están producidos. En este caso, porque el consumo fue tomado como lo otro de la producción, porque se ubicaba en el tiempo libre (el par opuesto complementario del trabajo). Y si se hubiera producido, probablemente las mujeres no se habrían registrado primero, a lo sumo luego, con los niños y los ancianos. Y esto porque, como

dijo Thompson (1995), las instituciones estuvieron *demasiado* en manos de los varones.

Y sin embargo, una sospecha: porque un género cinematográfico (postulado como privilegiado) para mujeres es la comedia romántica. Y es justamente allí donde se insiste en la re/producción de los valores sociales que informan la relación entre los sexos (y construyen los géneros), presentándolos como parte de un orden natural. Al punto de que se instala un mecanismo casi invisible por ordinario: si en ese mismo terreno genérico (en el doble sentido de *genre* y *gender*) los valores de la vida en común son enunciados/prescritos, su puesta en escena se realiza *por medio de un diálogo*, entre otros insignificantes, por cotidianos, sobre el tiempo, la cena, el vestido, la casa. Lo interesante de este mecanismo es que en el mismo momento en que se realiza propone un mundo de sentidos compartido, porque el diálogo necesita irremediablemente de dos que se comunican.

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

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

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

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

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

Luego de lo cual, la esposa, enamorada del médico que encarna Escalada, decide, sin embargo, retornar a los brazos de su marido y perdonarle la infidelidad con su secretaria.

Pues discutamos lo que ya sabemos

La pregunta que corresponde hacerse es acerca precisamente de esos valores que se re/producen. Y en este sentido es interesante releer el diálogo anterior: lo que asegura ese intercambio no es que las mujeres *deben* elegir novio y casarse, sino que es lo que hacen. Y justamente la apuesta del personaje de Legrand es interrogar los límites, al mismo tiempo de la mujer y del casamiento. Todo lo cual no impide que respete el contrato matrimonial.

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

Sin embargo, esta afirmación materna no lleva las cosas hacia la dirección que propone. Por el contrario: está puesta para servir de contraste, porque toda la película consiste en que la hija y su enamorado inventan que el personaje de Serrano trae mala suerte, convenciendo incluso al padre de la familia.

¿Cuestionamiento de los fundamentos del contrato matrimonial?²

Probablemente. Pero limitado: ese cuestionamiento no altera ni por un momento el papel de la mujer en el espacio de lo privado: el doméstico. En definitiva, nos enfrentamos a las representaciones posibles en una cultura durante y luego de una larga década de cambio del papel de la mujer en la sociedad (me refiero, claro, a la década del '30). De tal modo que éste se vuelve un mecanismo (¿privilegiado?) de convertir *lo otro* en *lo uno*. Y en donde entonces la persistencia de una mujer centrada en lo doméstico y representada privilegiadamente en su rol materno y por tanto 'esencial' (presente o posible, porque eso es la recién casada y la novia) no hace más que ser el estereotipo (prototípico) a través del que se piensa (sobre ella y sobre lo/s demás). Es correlativo, y por eso sintomático, el caso de la teoría (político/social): ésta es la época del feminismo de la igualdad (de raíces Ilustradas) en su versión liberal, cuyo argumento central parece girar en torno a la entrada a lo público de unas mujeres que, por naturaleza, pertenecerían al dominio privado.

Quizás una película lo pueda ejemplificar de manera clara. "Cosas de mujer" (1951) es, de algún modo, un film condensador. En éste, una mujer se ve asediada por sus obligaciones simultáneamente profesionales y familiares. Atender los casos de su estudio de abogacía le deja poco tiempo para su marido y sus hijos. Y esta situación la lleva a renunciar a su pareja (ya lo había hecho con su trabajo) y a hacer una vida brillante, hasta que vuelve al hogar respondiendo a su esencia, arrepentida, en donde la esperan con los brazos abiertos.

Y digo condensador con toda la intención: ésta es la única historia posible. El mensaje es sencillo: parece decirle a las mujeres que el mundo para ellas se agrandó, pero que en él se necesita un refugio. Y ese refugio está en casa.

Conflictos de clase en versión melodramática

La revisión de la condición femenina y de los vínculos que la mujer establece con otros es un trasfondo que puede encontrarse prácticamente en toda comedia. Muchas veces esta revisión convoca otras problemáticas de mayor envergadura, en donde los actores no necesariamente tienen que ser femeninos.

Éste es el caso del conflicto de clases. Ese conflicto, que algunas veces aparece tematizado, no desaparece sin embargo cuando no lo es. Por el contrario: toda historia en clave de comedia plantea la misma situación. Un ejemplo notable es “Cuatro corazones” (1939), escrita y dirigida por Enrique Santos Discépolo, que gira sobre la idea de la inferioridad económica y jurídica de una mujer (Irma Córdoba) que abandona a su marido llevándose a su hijo con ella. La historia de una desclasada a partir de su desvinculación con un varón.

Esta posición de partida (que no es poca), es complejizada en el desarrollo de la película, porque Discépolo - guionista la usa para discutir las posiciones sociales desiguales: “El hambre de los otros es un espectáculo que siempre divierte a los que ya han comido”, hará decir en un momento (irónico) en el que ha “contratado a unos pobres” para montar un cuadro teatral que no satisface al director de la boite por demasiado lúgubre. Y al que cambiarán por algo más

alegre, haciendo participar a esos mismos pobres (unas ancianas, un marinero, una prostituta, y la cantante Tania entonando un tango).³

Las diferencias sociales, y el conflicto que éstas acarrearán, son así por lo menos (aunque no únicamente) el fondo sobre el que las historias se desarrollan. Un conflicto de clases que es leído, en el caso de las comedias, en su versión melodramática: porque sus consecuencias más importantes se dan en el plano familiar. Y en general involucran una situación de pareja cuya fórmula es variable: la rica con el pobre; el rico con la pobre.

La rica con el pobre: es la anécdota de “Isabelita” (1940), en donde Alcira (personaje encarnado por una Paulina Singerman que siempre hacía de niña bien y caprichosa) pierde las ganas de vivir porque se aburre, y se le presenta como castigo la obligación de casarse con su novio rico que asegura, por el contrario, que “El matrimonio para el hombre es una tragedia, un yugo. Pero la mujer ¿qué más tiene que casarse?”.

Enamorarse, podríamos responder. Y es lo que le pasa a Alcira cuando conoce al personaje de Thorry. Esto provoca un cambio en ella: empieza a frecuentar el cine, va a los bailes populares, viaja en tranvía, va a la pizzería “Bachicha” a comer de parada una porción y un vaso de vino. Y cuando se encuentra con el hermano repite lo que él ya había descubierto: “El pueblo, no hay nada como el pueblo”.

Lo más interesante termina siendo la salida: que propone que las disidencias pueden limarse, que los demás deben aceptar el amor. Que un acuerdo es posible. Y que la diferencia sólo es económica y no moral: gigantesca maquinaria de inclusión social, el relato cinematográfico olvida las lógicas

culturales de un Occidente que, desde la Ilustración, había convertido a los pobres en peligro, y al peligro en inmoralidad.

Insisto en que es la época: el inicio del desarrollo económico implicó la necesidad, por un lado, de un acuerdo normativo y, por el otro, de una alianza de clases que, entre otras cosas, proveyera de los cuadros técnicos y administrativos de las industrias incipientes. De allí también la situación de contacto interclase. Y de allí todos los equívocos posibles.

Esta escena primaria (en el sentido freudiano) de la realidad social es la que va a ser convocada una y otra vez por las comedias. De tal modo que esta escena se convierte en un vínculo más del texto con su público.

Música y geografía, asignaturas no pendientes

Viendo las películas se me ocurre que estoy sentada frente a un texto en el que no me miro. Me pregunto si alguien se miró en ellos alguna vez, a la manera de un espejo transparente, porque en realidad es el/lo otro el lugar en que participa la mirada y de ninguna manera hace reflejo. Pero, se sabe, la mirada es algo que se dirige. Y entonces me interesa qué la convoca, cómo se la interpela.

Entre las convocatorias, cada vez más se delinea una certeza: los espacios y la música son dos ejes sobre los cuales se articulan reconocimientos. Y estos ejes están trabajados de manera particular. Los espacios tienen sus diferencias: pueden ser genéricos, como *la boîte*, *el café*, *el baldío*. Y pueden también tener nombre: como pasa con muchos de los hoteles y de las boites.⁴ Estos nombres son, para mí, ya un indicio de lo que el texto plantea para el reconocimiento, porque su presentación amerita un primer plano del cartel que

los anuncia, a lo que le sigue directamente un plano general de la entrada o una vista del interior. Leer ese cartel, desde la perspectiva de sus contemporáneos, ¿implicaba entonces un conocimiento del sitio que convocaba el nombre en cuestión? .

Estos lugares, o sus nombres, dan relieve a una geografía urbana con sus luces y sus sombras. Y en la que el centro es el lugar a donde se llega con transportes, indicio también del progreso técnico y material. Es sintomático que toda película contenga alguna imagen urbanita. Y que, en ella, lo que se privilegie en el cuadro sea justamente el tráfico de pasajeros, vehicular pero también tranviario (y mucho menos, muchísimo menos, ferroviario).⁵

La música también es síntoma: toda película contiene por lo menos una melodía completa (sin contar con aquellas que son comedias musicales). Esas melodías no forman parte de la musicalización de la película sino que son momentos centrales de la narración, o comentarios privilegiados de ella,⁶ que suponen una puesta en escena trabajada de manera particular: tanto la retórica visual, que se esmera en primeros planos, abiertos o cerrados, según se muestre o no la mano extendida hacia adelante, como la gestualidad del personaje, en general mirando hacia un horizonte deseado, y con brillos de añoranza en unos ojos cristalinos, le dan presencia a unas melodías urbanas, privilegiadamente tangos, que reponen el entorno musical de la época (los bailes, las radios, las revistas; de Ípola, 1985). Una música que parece funcionar, así, como referencia, y que se propone como ella, en tanto permite plantear que *la representación* está en relación de continuidad con *la vida*.

El fondo de experiencia

Esa continuidad propuesta por el texto cinematográfico es la que intento recuperar. Es un punto de partida y no de llegada, entre otras cosas porque estoy en plena etapa de realización de una investigación cuya envergadura es, temporal y materialmente, gigante. Una realización que, sin embargo, ya tiene algunas certezas.

Lo que es necesario proponer es el análisis de la tensión, el cruce o la distancia entre dos órdenes: el orden de la representación y el orden de la experiencia (de la práctica).⁷ Sólo recuperando esa relación compleja parece ser posible reconstruir analíticamente las vidas de esas mujeres que tanto me interesan. Es complejo. Complejo por doble vía: porque plantea metodologías distintas (y el entrenamiento disciplinar no es algo para despreciar) y porque supone un trabajo de recuperación de unas prácticas cuyo registro es casi inexistente (y cuando existe su acceso es menos sistematizado que el de las películas).

Complejo pero necesario, porque ese fondo de experiencia (Schmucler, 1994), y sólo él, permite entender qué se vivía y cómo se vivía en y a través de las películas. Y entonces, también, qué se veía. De tal modo que incluso *ese fondo de experiencia se vuelve el punto de partida privilegiado para realizar el análisis de los textos.*

Y esto, a su vez, significa reflexionar sobre los modos de acceso. En eso estoy. Tres instancias me aparecieron claves: los *materiales estadísticos*, producidos y almacenados institucionalmente (en el caso del cine, podría ser cantidad de salas, ubicación, programación, precio de la entrada y relación con el salario, cantidad de público promedio, etc.). El '*contexto histórico*', ya que delimita el campo de lo decible y lo representable (especialmente situación política,

relación de la producción cinematográfica con el Estado, grado de articulación de la sociedad civil, formas de socialidad y socialización, etc.), privilegiando algunas representaciones por sobre otras. Y las *memorias de los sujetos*, tanto a través de una reconstrucción operada por el analista (a través especialmente de los métodos de la memoria oral) como por medio de archivos orales y audiovisuales de época.⁸

Si la (mi) apuesta es pensar al cine como instrumento de integración, sólo esa tensión, esa distancia o esa intersección entre prácticas y representaciones permitiría dar cuenta, a la manera de una conjetura, del proceso de enculturación que fue capaz de operar. Nadie dice que sea fácil hacerlo. Y probablemente haya datos que no tengamos nunca. Pero no se puede negar que ya eso va a ser un dato (del pasado, pero para el presente y el futuro). Porque a lo que no es posible renunciar es a señalar que allí hay un vacío.

Bibliografía

de Certeau, M. (1996 [1980]): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

de Ípola, E. (1985): "El tango en sus márgenes", en *Punto de Vista*, Año VII, n° 25, diciembre.

Femenías, M. L. (2000): *Sobre sujeto y género*, Buenos Aires: Catálogos.

Forni, Floreal et al (1993): *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*, Buenos Aires: CEAL.

Grimson, A. y Varela, M. (1999): *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

Lefebvre, H. (1983): *La presencia y la ausencia*, México: FCE.

Martín Barbero, J. - (1983): "Memoria Narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, nº 10, agosto, Méjico.

- (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.

Mata, M. C. (1991): "Memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares", en *Diálogos*, FELAFACS, nº 30, Lima, junio.

Romano, E. (1973): "Apuntes sobre cultura popular y peronismo", en AA.VV.: *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires: Cimarrón.

Schmucler, H. - (1994): "Estudios de comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción", en *Causas y Azares*, nº 1, Buenos Aires.

Simões Borelli, S. (1991): *Géneros ficionais: materialidades, cotidiano e imaginario.*, Departamento de Antropología PUC/SP, São Paulo, mimeo.

Thompson, E. P (1995): "Entrevista con E. P. Thompson (1924-1993)", en *Punto de Vista*, año XVIII, nº 51, Buenos Aires, abril.

Williams, R. (1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.

¹ Incluso la comedia de enredos plantea linealidad, ya que el equívoco es generalmente uno solo y se soluciona fácilmente (un caso ejemplar es "La niña de fuego", 1952, con Lolita Torres y Ricardo Passano). Un indicador de esta 'sencillez' puede ser la no utilización de estructuras narrativas *in media res* con *racconto* o *flashback*, prácticamente un hábito en los dramas.

La excepción, en este sentido, confirma la regla. La comedia "Cosas de mujer" empieza con una Zully Moreno mirando a cámara (lo que supone una ruptura de la diégesis) señalando el tema de lo que se va a desarrollar a continuación: la historia (pasada) de su matrimonio y las complicaciones que supuso su

profesión de 'abogado' (*sic*). El carácter pedagógico de esta ruptura es un problema interesante a discutir.

² Otra película que es interesante es "Rigoberto" (1945), protagonizada por Enrique Serrano, ya que en ella se discute el valor del dinero en ese contrato. Serrano hace de un marido dominado por su esposa y su suegra, y humillado por todos, incluyendo a su hija, porque no tiene dinero. "Lo que se necesita en un hombre, m'hija", dice la esposa, "más que la seriedad es la fortuna. Una buena cuenta en el banco infunde respeto a cualquiera". Todo continúa en estos términos hasta que llega un amigo suyo y, viéndolo triste, le dice que uno de sus inventos es bueno y va a ganar mucho dinero. Entonces, Rigoberto asegura: "ganaré dinero para comprar dignidad, respeto...".

³ La mayoría femenina puede no ser un dato menor.

⁴ Reviere, por ejemplo.

⁵ Porque es sólo el que permite realizar el desplazamiento centro - periferia. En esta misma tónica: el avión y el barco casi no aparecen como medios de transportes. Y, cuando lo hacen, es porque los personajes se van de viaje. Pero para volver. Si aparece algún emigrado es en retorno: arrepentido por lo que hizo y sorprendido por lo que encuentra. Un ejemplo de esto es el amigo del protagonista de "Rigoberto": "Después de tanto tiempo afuera estoy asombrado del progreso de mi patria. Una nueva Argentina pujante", dice recién llegado de Estados Unidos, donde se fue a hacer fortuna recibido de ingeniero.

⁶ ¿Es el origen de esta lógica la filmografía de Carlos Gardel, primitivo video-clip cinematográfico? "Cuesta abajo" (1934), ofrece un momento ejemplar

cuando el cantor que él representa arrastra las sílabas del tango del mismo nombre en un bar de mala muerte del puerto neoyorquino.

⁷ Distinción metodológica/epistemológica, aunque no necesariamente ontológica, ya que toda representación captura prácticas, y es por lo menos discutible que una práctica no se constituya en el marco de unas representaciones que la conciben. Lo que es seguro es que su acceso, en tanto práctica vivida, supone una representación subjetiva, que llamo aquí experiencia.

⁸ Instancias a ser trabajadas por medio de la triangulación metodológica (Forni *et al*, 1993).