

2018

Género sobre género. Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero

Karina Elizabeth Vázquez
University of Richmond, kvazquez@richmond.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Género sobre género. Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero." In *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura de América Latina*, edited by María Julia Rossi and Lucía Campanella, 81-100. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2018.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Género sobre género

Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero

Karina Elizabeth Vázquez

¿Dónde están los hilos cortados de la lengua
que arman letras pálidas sobre la respiración de la piel?

Ángela Pradelli
El sol detrás del limonero (47)

La vestimenta ocupa un lugar de privilegio en el estudio de las representaciones visuales y de los artefactos de consumo como textos culturales. Es una herramienta central de las corporalidades sobre las que se edifican las identidades sociales, puesto que la vestimenta cataliza las relaciones entre las representaciones impuestas por los que poseen los medios para significar y las que produce cada comunidad a partir del acceso a esos mismos medios (Lobato 18). De este modo, las industrias culturales, especialmente el cine, la radio y la prensa vehiculizan figuraciones que mediante la publicidad y el consumo son apropiadas y resignificadas por los individuos. Esta relación de poder entre los que poseen los medios para significar y los que consumen sentidos no es ni recta ni unidireccional. Por el contrario, las apropiaciones responden a una dinámica sinuosa de imposición, absorción, rechazo y resignificación que se inscribe en los tejidos de las prendas —y con ellas en la piel—, dejando traslucir conflictos de clase irreconciliables. La vestimenta como una membrana que interpreta y reproduce códigos puede ocultar, borrar, invisibilizar las marcas que sobre el cuerpo dejan los procesos sociales, pero al mismo tiempo, en el acto mismo de ocultarlas, las resalta con sus propias rugosidades.

Los estudios de género han recuperado las superficies corporales que exponen una cartografía de la experiencia más amplia que la simple visualización de usos y costumbres¹. En estos mapas trazados por los hilos del género se revelan los sentidos articulados por las transformaciones sociales directamente vinculadas con el mundo de la política. Por otra parte, desde la semiótica, la crítica literaria y la historia, se ha abordado la contigüidad entre las industrias culturales, el consumo y las corporalidades con particular atención a los efectos de la modernización de las primeras cuatro décadas del siglo XX². Por lo tanto, las lecturas en clave histórica e historiográfica de las corporalidades femeninas revelan la compleja amalgama de sentidos que se entretajan entre las redefiniciones de la domesticidad (cada vez más funcional, mecánica y serializada), y de los patrones de belleza propagados por la publicidad y el consumo. Allí, el mundo del trabajo aparece apenas como una variable de la reproducción cotidiana de la vida material y no como la continuidad (y contigüidad) entre las horas y los días de las mujeres (Ellis: 80, 90, 93; Femenías 8; Wolkowitz 14, 21, 37).

Este ensayo estudia de modo comparativo la vestimenta de las trabajadoras en el cine de Manuel Romero, a partir del análisis de su representación de la empleada doméstica y las vendedoras de tienda. Encorsetadas en

1 El cuerpo como texto o mapa del sentido ha ocupado un lugar prominente en los estudios culturales. Enfoques como el feminismo materialista, que combina la fenomenología y las teorías de la percepción con la neurociencia y la filosofía de lo háptico, ven al cuerpo, con su orientación a la acción y al tacto, como superficie donde ocurre el acto inicial de creación de sentido, una unidad productora de conocimiento. Es decir, el cuerpo y lo sensorial, como emplazamientos de la mente o la conciencia, constituyen en verdad el *locus* de la subjetividad (Moi; Pitts-Taylor; Young). Asimismo, los códigos del vestido han sido analizados recientemente desde la óptica de los estudios de género centrados en diversas áreas de la producción cultural y de la historia social de las décadas de 1960 y 1970 en Argentina (Andújar, D'Antonio, Gil Lozano, Grammático y Rosa, Manzano y Tarzibachi).

2 Tal es el caso de los estudios sobre las siluetas dóciles del folletín, los cuerpos consumidos del realismo, los modelines estáticos de la publicidad, las sombras inquietantes de la prensa y las figuras vivas del cine (Lobato, Traversa, Vázquez *Aprendices*). Desde esta perspectiva, el cuerpo y la corporalidad son vistos como textos culturales centrales que hablan acerca de los procesos de subjetivación relacionados con las experiencias de la vida material.

uniformes, enfundadas en géneros rústicos y modeladas en cortes toscos, sirvientas, vendedoras y empleadas han representado de la mano del melodrama las tensiones y conflictos de la sociedad argentina de las décadas del treinta y del cuarenta. El análisis propuesto explora específicamente el papel de la vestimenta en la película *Isabelita* (1940), en breve diálogo con *Muchachas que trabajan* (1938), con el propósito de indagar la forma en que esta segunda piel encarna apropiaciones, resuelve ansiedades y propicia el devenir de identidades de género y clase. El propósito último de este ensayo es corroborar que debajo de la cutícula rígida y lineal del melodrama se encuentra una sinuosa trama de hilos por la que se entretajan, en la continuidad de las horas y los días, los agenciamientos y las identidades de las trabajadoras. En el mapa del sentido trazado por la mirada crítica, el cuerpo femenino aparece como una instancia de contacto, creación y apropiación de significados que se inicia en el campo de la percepción. Esta mirada inquisidora no solamente descubre las líneas que señalan las distancias entre los cuerpos, sino que también registra los contactos entre las corporalidades, esas zonas de apropiación en las que los cuerpos se tocan, chocan, confunden, distinguen y distancian como parte de la afirmación de las identidades de género, clase y etnia que resultan de las experiencias asociadas a la reproducción del mundo material. En estas cartografías de corporalidades emergentes, las costuras de esos contornos de carne y hueso de las trabajadoras han sido escasamente estudiadas.

En consonancia con un sistema cultural dador de prestigio que busca ocultar las marcas del trabajo en el cuerpo femenino, estas ficciones cinematográficas se distancian de la realidad laboral femenina de las fábricas y ofrecen un panorama donde el “género” (es decir, la tela) es una herramienta central en las estrategias laborales de las mujeres que ingresan a la población económicamente activa. Del universo de estereotipos femeninos que parecen seguir a rajatabla la representación de los antagonismos de clase, en algunas películas de Romero las trabajadoras forman un grupo sobresaliente a la hora de analizar el lugar de la corporalidad como medio de conocimiento y el papel que juegan la vestimenta y el consumo a la hora de “encarnar” estrategias laborales y políticas. Lejos del mundo de las fábricas

y los arrabales que pueblan la literatura realista del mismo periodo, sus trabajadoras cumplen el mandato de no exhibir las marcas del trabajo sobre el cuerpo. Trajes sastre, vestidos simples, tacones, sombreros, uniformes, cofias y delantales son las superficies sobre las que se inscriben las marcas de la identidad de clase, pero al mismo tiempo son la piel que preserva la decencia y la buena apariencia de estos “cuerpos fuera de lugar”. Telas, polvos, labiales y accesorios, genuinos o de imitación, son el maquillaje que denota y al mismo tiempo oculta; son la llave de acceso al mercado laboral y también los terrenos en los que el significado de las apropiaciones culturales³ se dirime como intencionalidad. Cabe entonces preguntarse si con la apropiación de los códigos visuales de femineidad burguesa, los personajes de Romero buscan ocultar las marcas de identidad de clase y género que subyacen a los “géneros” o intentan crear un distanciamiento que les permita devenir en otra cosa.

La hipótesis central de este análisis es que la serie de adecuaciones que hacen los “cuerpos fuera de lugar” de las trabajadoras de Romero por medio de la vestimenta no es únicamente un ajuste ideológico-cultural a la

3 El mundo del trabajo ha sido abordado con mayor frecuencia desde el campo de los estudios culturales e históricos, que desde la crítica literaria o de cine. Los tiempos y espacios por los que discurren las vidas laborales, los cuerpos que reproducen la materialidad cotidiana, especialmente aquellos que guardan relación con las labores manuales o poco calificadas, han ingresado de manera secundaria y muy limitada en el programa de interrogantes críticos. Más allá del estudio del tropo de la obrerita y de recientes trabajos que se ocupan de los sirvientes y el mundo de la domesticidad, y de referencias conectadas a otros abordajes, el ojo crítico sobre la relación entre los cuerpos, las labores (especialmente las manuales), las retóricas verbales mediante las cuales el discurso literario es un acto de enunciación y los discursos culturales han ocupado un espacio marginal y asociado a otras disciplinas como la sociología, los estudios del trabajo, los estudios interdisciplinarios de género, la historia y la antropología cultural. Recientemente, este patrón ha comenzado a invertirse gracias a los estudios sobre cine, fotografía y artes visuales, muchas veces encuadrados desde la óptica de la historia cultural o de la investigación histórica abocada al estudio de las industrias culturales y los discursos políticos, los cuales han entablado un diálogo profuso y enriquecedor con los estudios literarios, especialmente en un presente donde las teorías de los afectos y la fenomenología de la experiencia son retomadas desde el materialismo feminista.

identidad “más acabada” de la clase media, sino también un agenciamiento crítico de esa identidad, que se produce por medio de la apropiación distanciada. Esta propuesta de análisis se hace eco de dos posturas críticas sobre los sentidos que se le pueden adjudicar a la apropiación de los códigos de femineidad y belleza burgueses por parte de las mujeres trabajadoras. En su estudio sobre las trabajadoras urbanas en las primeras décadas del siglo veinte en Estados Unidos, Nan Enstad observa que al apropiarse de esos códigos las mujeres trabajadoras neutralizan el estigma que crean las marcas físicas del trabajo (205-06). Pero este proceso de apropiación nunca es individual, sino colectivo; no es un hecho aislado, sino que tiene lugar en una red de acciones, retóricas y situaciones, es decir, experiencias de producción de sentido asociadas al lugar de las mujeres como trabajadoras y consumidoras. Por lo tanto, las mujeres trabajadoras echan mano al único recurso disponible (en un mundo donde las representaciones “digeribles” de lo laboral están dominadas por los hombres), desde el cual pueden crear una imagen pública y una comunidad interpretativa (205). Por otro lado, en su estudio sobre la apariencia de las trabajadoras durante la década del cuarenta, especialmente durante el surgimiento de la figura política de Eva Perón, Barbara Weisntein plantea que si bien al adoptar los códigos de femineidad burguesa las mujeres trabajadoras sostuvieron la predominancia de la identidad laboral masculina, es decir, continuaron subsumiendo la identidad de clase y género en la de género exclusivamente (162), esta reapropiación propició una identidad alternativa de la cual Eva Perón es su figura icónica (173).

Ambas observaciones presentan aspectos interesantes a la hora de explorar la relación entre trabajo femenino y vestimenta en los albores del peronismo tal como aparecen retratados en el cine de Manuel Romero. En primer lugar, cabe preguntarse qué comunidad interpretativa laboral y femenina es posible vislumbrar en estas películas. En segundo término, qué diferencias plantea al respecto el director cuando retrata a la empleada doméstica frente a las vendedoras y empleadas de oficina, y qué mensaje ideológico desliza indirectamente. Y, por último, qué distinción sobre el empleo doméstico formula su película *Isabelita* a la hora de reflexionar sobre la relación entre empleadas y empleadores, y el papel que cumple la vestimenta

si se la entiende como una “segunda piel” en la que los conflictos sociales se diluyen o exacerban. En este sentido, estas corporalidades fuera de lugar se encuentran en consonancia con aquella otra que un lustro más tarde encontraría en la figura de Eva Perón su soporte político. Feas que intentan encajar en una iconografía social donde se privilegian los códigos de belleza de la cultura dadora de prestigio, las corporalidades de las muchachas de Romero serán la caja de resonancia de la estridencia de la voz de Eva Perón.

Las películas de Manuel Romero han ingresado al campo de la lupa crítica por representar un escenario urbano porteño transformado por la modernización y la propagación de las industrias culturales y el consumo hacia fines de la década del treinta (Karush 163, Kriger 235). No obstante, salvo algunos ensayos⁴, la relación entre corporalidad, trabajo, vestimenta y formas de apropiación de sentido ha sido escasamente abordada. Al respecto, la “proyección” que hace Romero de la mujer trabajadora urbana hacia finales de la década del 30 bajo las categorías de la empleada de tienda, la oficinista y la empleada doméstica ofrece información valiosa para comprender el entramado material y simbólico, visual y verbal que edifica un imaginario sobre el carácter político del cuerpo femenino. Entre 1930 y 1940, las mujeres ocupan un cuarto de la masa asalariada (Elena 33), y la demanda de trabajadoras dobla a la de hombres —63% contra 37%— (Queirolo “Vendedoras” 38). Al mismo tiempo, pese a la tendencia a abandonar el empleo en el servicio doméstico por otras posibilidades laborales, especialmente hacia fines de la década de 1940 (Pite 102), la demanda de empleadas en los servicios asociados a lo doméstico aumentó en este periodo y consolidó la feminización del sector. Las películas de Manuel Romero que se enfocan en las mujeres trabajadoras son una especie de cuña cultural mediante la cual se puede comprender más ampliamente la inserción laboral femenina en un contexto en el que el empleo doméstico coexiste también

⁴ Me refiero a los que abordan el papel del trabajo en la identidad y las relaciones de género en algunas de sus películas (*Diez Puertas*, *Manzano*), y a los trabajos que abordan la relación entre el género y lo laboral anterior al peronismo desde la perspectiva de la literatura y las artes visuales (Lobato; Queirolo “Malos pasos”, “Mujeres” y “Vendedoras”, Vázquez *Aprendices* y “Trabajo”).

con el avance del “taylorismo doméstico” que propone la mecanización de las tareas, la incorporación de la cocina eléctrica, y con ello, la reducción de los espacios y de las tareas (Pérez 43).

Sobre el cine de este director se ha señalado que sus tramas siguen los lineamientos del melodrama y las fórmulas hollywoodenses (Karush 162-75; Kriger 235). Sus películas muestran los espacios sociales en los que tendrán enorme impacto cultural las políticas promotoras del bienestar social durante el peronismo (Elena 17), y proponen una indagación de corte social y de género que terminan en propuestas conciliatorias a partir del “*true self*” femenino. Se ha sugerido que desde los títulos, el director plantea sintagmas que abren un abanico de representaciones femeninas amplio, aunque todos conducentes a la vía de la igualdad social por medio del matrimonio interclase (Karush 166-175), como en *La rubia en el camino* (1938), *Caprichosa y millonaria* (1940), *Gente bien* (1939), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1940), *Muchachas que estudian* (1939), *Muchachas que trabajan* (1938), e *Isabelita* (1940), entre otros títulos. Sin embargo, pese a estas generalizaciones que remarcan las resoluciones felices y “tranquilizadoras” propuestas por el director, sus personajes van más allá del argumento melodramático. Tanto lo actancial como el conjunto de códigos verbales y visuales que articulan, los agenciamientos de las trabajadoras de Romero desestabilizan el equilibrio ideológico restablecido por los desenlaces armoniosos de las tramas melodramáticas. Aunque lo social no parezca ser el eje de su estética realista, los personajes proponen una descripción agresiva de la desigualdad social urbana, en la que la oficina, el conventillo, la cocina, el salón, la calle, la mesa y los pasillos son espacios de coexistencia entre los distintos sectores sociales. De esta manera, pese a esa estructura tradicional y lineal del melodrama, las películas de Romero se revelan más complejas al exponer zonas de contacto social y personal en las que se articulan y tematizan conflictos sociales y ansiedades que estallarán con la llegada del peronismo.

En su indagación sobre las limitaciones que presenta la utilización de la categoría “género” para comprender la experiencia de lo femenino, Toril Moi propone emplear en cambio la noción de “*lived body*” (65). En un retorno al existencialismo, y ciertamente a la fenomenología, esta crítica propone

una idea unificada del cuerpo físico en la que se detaca su papel agenciador en contextos socioculturales específicos. Este “*body-in-situation*” nos permite leer las figuraciones del cuerpo y la corporalidad como los terrenos ontológicos y epistemológicos que materializan en el plano del individuo esa otra realidad que es el mundo del trabajo: “To claim that the body is a situation is to acknowledge that the meaning of a woman’s body is bound up with the way she uses her freedom” (65). Por otra parte, como indica Iris Marion Young, la idea de un “*lived body*”, es decir, de un cuerpo definido a partir de la experiencia específica, rechaza radicalmente la distinción entre cultura y naturaleza (17), y no podría ser más disonante de la noción del cuerpo como modelo o maniquí, tan asociada a la vestimenta. En este sentido, las tramas de Romero retratan un paisaje social complejo que rompe las dicotomías que parecen dominarlo a simple vista. Las retóricas binarias⁵ producen y replican los modos del “habla” y las formas de mirar desde las cuales se ha construido lo femenino. Pero estos *corsets* disciplinadores de la mirada⁶ se encuentran constantemente minados por el conjunto de gestualidades y movimientos corporales de los personajes de los sectores sociales bajos o “del pueblo” (como enfáticamente señala el film); es decir, las líneas directrices

5 Tales como femenino-masculino, razón-emoción, civilizado-bárbaro, público-privado, intelectual-sensorial (Young 2005).

6 Los estudios de W. J. T. Mitchell abren la puerta para elaboraciones analíticas sobre el carácter sensorial de las imágenes. En este ensayo mi punto de partida son los trabajos de Oscar Traversa sobre las figuraciones del cuerpo en la prensa entre 1918 y 1940, donde propone que el cuerpo no “es”, sino que se “aloja” en una trama de palabras e imágenes que le dan consistencias específicas, y exhibe tematizaciones particulares, a lo largo de la historia. Las imágenes/palabras (Hernández Hernández) construyen-figuran los cuerpos, por lo que el análisis de los mismos así como puede dar cuenta de los códigos de percepción de esos cuerpos y construidos por ellos mismos, también provee información sobre las zonas de contacto y los modos socioculturales que hacen emerger tales figuraciones. Por lo tanto, el concepto central en este análisis es el de “figuración”, que es mucho más amplio que el de imagen y puede prescindir de esta. La figuración nos permite pensar en los modos de emergencia de la imagen o en su articulación de un modo más dinámico y según la diversidad de sus componentes.

que rigen la escala de jerarquías sociales es permanentemente cuestionada por la voluptuosidad del accionar de estos cuerpos fuera de lugar.

Tomando en consideración lo señalado por Oscar Traversa sobre el papel central que tienen las figuraciones corporales publicitarias a la hora de analizar y comprender el imaginario social sobre la corporalidad femenina de la época, las muchachas de Romero sugieren modos de emergencia o la materialización de “otros cuerpos”. Las imágenes “modeladoras” propuestas en la publicidad de las décadas del veinte al cuarenta presentan de modo creciente, cuerpos geométricos, sensuales, delicados y “desconectados” del contexto. Cuerpos cuya función es mostrar la vestimenta en un gesto o pose que no delata ni un antes ni un después; es decir, cuerpos/sujetos sin una historia, sin las marcas de su relación con la vida material. Traversa indica que se trata de “cuerpos en negativo”, maniquíes que borran su rol mismo de cuerpos portadores de contenido (es decir, que niegan la corporalidad), con el fin de constituirse en nada más que soportes de la particularidad de ese objeto que funciona como “segunda piel”: la ropa. Al respecto, la película *Isabelita* es particularmente interesante, ya que si bien nuevamente se repiten fórmulas del melodrama y los cambios de roles no suponen la inversión de las situaciones de clase, los personajes femeninos dan cuenta con mayor agudeza de las ansiedades que despierta la corporalidad del “otro” y sus marcas de clase. Los cuerpos fuera de lugar y las corporalidades disonantes de sus personajes desarticulan el gesto vacío del maniquí, cuestionando el ideal de femineidad burguesa a partir del uso de sus propios códigos.

El argumento de la película gira en torno a la transformación social que Alcira, una joven rica, moderna y con aspiraciones feministas, experimenta al ingresar al mundo de su mucama, Elena. Asediada por el hastío y un novio con el que no quiere casarse, Alcira busca escapar de los mandatos de su clase por medio de una aventura. Acostumbrada a maltratar a los sirvientes y a burlarse del “pueblo”, desdeñando la vida del trabajo, se embarca en un proceso que la enfrenta con sus prerrogativas de clase y le devuelve una imagen de sí misma que le revela su estúpida frivolidad. De modo desafiante, Alcira se niega a asistir al Teatro Colón con su familia y le ruega a Elena que se quede con ella, interrumpiendo así los planes personales de su

empleada doméstica. Para poder llevarlos a cabo, Elena acepta, entre burlesca y seria, llevar a su patrona a una fiesta de cumpleaños. Si para ésta se trata de “salir” a explorar una vida más diversa y divertida que su entorno social, para la mucama se trata de hacer una obra de bien y ayudar a que esa “pobre muchacha” se reconcilie con la vida. Pero también, “llevarse” a cuentas a la patrona es para Elena una estrategia que le permite no tener que quedarse en su lugar de trabajo. Indudablemente, esta situación es una extensión forzada de la jornada laboral mediante la invasión de su vida privada; sin embargo, podría decirse que será también la oportunidad para que Elena haga uso de su propia voz frente a su empleadora. Para poder ingresar en ese mundo, la joven rica debe hacerse pasar por una empleada doméstica llamada Isabelita; es decir, debe convertirse en un par de su propia mucama. Con este fin, debe cambiar su vestimenta y adoptar el habla y la gestualidad modelada por su empleada. Como estrategia para evitar que los errores delaten la falsedad de su identidad y origen social, su cuerpo se convierte en una caja de resonancia de la corporalidad de su empleada, quien asume el control de las situaciones (y de la corporalidad de Alcira), al marcarle lo que se debe y lo que no se debe hacer. Aquello que al comienzo no es más que una aventura para la mujer de clase alta, se transforma en un cuestionamiento sobre su identidad social a causa del amor que siente por un hombre trabajador a quien llega a conocer gracias a su empleada doméstica.

A pesar de los enredos amorosos y la resolución de las tensiones sociales por medio del matrimonio, *Isabelita* convoca dos corporalidades antagónicas que van más allá de la exposición de las diferencias de clase y se enfoca en la resolución de las ansiedades que provoca la cercanía especular entre patrona y empleada. En efecto, el personaje de la mucama representa el cambio social en la composición de la población económicamente activa, así como la feminización y racialización de este tipo de trabajo. Pero lo más notable de esta trama es que Isabelita es otra empleada doméstica, una identidad inventada por la mucama para que en ella ingrese su empleadora; es decir, Isabelita es un *alter ego* por medio del cual la empleada doméstica se distancia tanto de su identidad laboral, como de su patrona, y desde esa distancia negocia la relación entre la imposición y la apropiación de códigos

de vestimenta y belleza. Al mismo tiempo, Isabelita es un *alter ego* de la patrona, quien al ingresar con esa identidad en un terreno social desconocido para ella se encuentra a merced de su empleada. Es aquí, en las instrucciones que ésta le da para vestirse, hablar, comer y moverse, donde se pueden observar las sinuosidades de las relaciones de poder entre la circulación y el consumo de los códigos de vestimenta y femineidad burguesa.

El cuerpo tosco y resistente, el claro emplazamiento del cuerpo de la empleada en la espacialidad de lo íntimamente vinculado a los desechos, lo sucio, lo descartable (y que no debe verse), así como a la producción de lo nutritivo, lo renovado, lo limpio, se distingue del cuerpo de la empleadora y se separa de éste por el uniforme. Contrariamente a *Muchachas que trabajan*, en esta película la joven rica no ingresa al mundo del trabajo, del uniforme y de los cuerpos fuera de lugar por la necesidad económica. No es la amenaza de perecer y la necesidad de subsistir lo que mueve a este delicado cuerpo vestido con sedas y colores claros, sino el aburrimiento provocado por su medio social. La “lúdica” propuesta de su empleada la lleva a transitar otro espacio de sociabilidad que le genera nuevas ansiedades y al mismo tiempo le sosega otras. Por un lado, el cambio de identidad de joven rica a empleada doméstica, enfrenta a la empleadora a la necesidad de desprenderse de una corporalidad en la que las marcas de clase escriben su identidad de género; la ropa oscura, las tallas menos estilizantes, las hechuras menos sofisticadas y las pieles de imitación la colocan en un *locus* de intencionalidad diferente. La ansiedad que le despierta el encuentro con la corporalidad de su empleada le devuelve una identidad y se contrapone a la inquietud que habitualmente provoca en las empleadoras la semejanza física que puedan tener sus empleadas. En este caso, el dominio de la situación de sociabilidad por parte de la mucama hace que la proximidad entre ambas en el ámbito laboral de ésta última no sea percibida por su patrona como una amenaza a su identidad de clase y género.

En la trama, Elena se revela como un cuerpo dueño de sus espacios y acciones, inteligente y autónomo, nada más contrario al estereotipo de la mucama embrutecida y dependiente. Su *alter ego*, Isabelita, es la posibilidad de objetivar fuera del campo laboral una identidad de clase y género que

le es propia y ajena al mismo tiempo. Se trata de la identidad que construye con su agenciamiento y también de aquella que le impone la relación con su empleadora; es decir, se trata de una identidad que se halla atravesada por el distanciamiento crítico. Por lo tanto, si en la proximidad compleja y conflictiva entre empleada y empleadora, la vestimenta (así como la comida), sirve fundamentalmente para diferenciar el lugar jerárquico de la segunda, en esta película puede observarse que vestimenta y comida refrendan la identidad de clase de la empleada doméstica. La patrona debe “habitar” a Isabelita, y para ello debe ocultar sus marcas de clase (diríase que se produce el proceso inverso al de las trabajadoras que buscan borrar las marcas del trabajo); la empleadora debe “trabajar” en su propio cuerpo las marcas de clase que habitualmente la vestimenta busca irremediablemente ocultar, mientras que la empleada, en su distanciamiento logra crear un *locus* crítico e interpretativo en el que la vestimenta adquiere un sentido más acabado. Aunque Elena trate de no traspasar las líneas jerárquicas que la separan de Alcira, la situación la empuja a apropiarse de una voz de control y un agenciamiento que claramente la ponen en situación de dominio y autonomía. Al respecto, cabe mencionar que tanto en esta película como en otras, Romero muestra escenas en las que la comida tiene un papel importante⁷. En *Isabelita* hay una escena en la que ambas mujeres van a comer al departamento de un amigo del novio de la mucama, de quien se ha enamorado Isabelita. Desde la olla en la que se hierve la pasta, hasta los cruces de brazos y conversaciones en la mesa, la situación subvierte las convenciones de clase establecidas: el bochinche desplaza al silencio y la espontaneidad supera el orden. Es en la mesa donde Isabelita debe esforzarse más por mostrar las marcas de clase; es decir, si la comensalidad como marcador de clase impone jerarquías por medio de la supresión de las voces, en esta escena la comensalidad del “pueblo” es una instancia de igualamiento por medio de la expresión (de

⁷ Al igual que la vestimenta, la comida, la relación con los alimentos y las normas de comensalidad son indicadores de clase (Gorbán 69). Lo nutricional es también uno de los medios por los cuales discurre el poder *sotto voce*, por lo que la comensalidad establece claramente jerarquías explícitas e implícitas.

hecho, empleada y empleadora están compartiendo la mesa, pero con los códigos de la empleada), que reemplaza la que aparece al comienzo de la película, donde Alcira se niega a formar parte de la cena burguesa.

El juego especular entre las dos mujeres plantea una situación en la que la cercanía de ambas corporalidades, distintas en un comienzo y similares hacia el final, da lugar a una experiencia de doble apropiación. En *Isabelita*, la vestimenta de esa corporalidad fuera de lugar representa la diferenciación. Pese a que la permutación de identidades tiene un fuerte efecto en los cuerpos de ambos personajes, en la empleada doméstica es posible observar una conciencia de la diferencia de clase: su corporalidad no borra ni las marcas del trabajo, ni las contradicciones que le genera la apropiación de otros códigos de belleza. Aunque exista en ella el deseo de consumo para tener una apariencia “deseable” a la mirada social, el hecho de que las situaciones de contacto tengan lugar en sus espacios de sociabilidad le otorga visibilidad y un poder agenciador frente a su empleadora. Su cuerpo no aparece gastado, erosionado por el trabajo, sino que más bien se robustece cada vez más gracias a sus relaciones sociales. No se trata aquí de una mucama abusada, sino de todo lo contrario: su corporalidad es protagónica, su visibilidad en tanto modelo al que aspira (aunque temporariamente) su empleadora le restituye el dominio de su tiempo; y qué otra cosa es su cuerpo en las horas de servicio sino tiempo a merced de la identidad del otro.

Si bien es cierto que descubrir la “felicidad de los pobres” es aquello que conduce a la joven rica a cuestionar su conjunto de valores sociales y morales, también es importante notar que en el acto de permutación de vida nocturna con su empleada doméstica, ésta adquiere un protagonismo inédito para los parámetros cinematográficos nacionales de figuración de la empleada sumisa y sin personalidad o poseedora de un linaje oculto. Al igual que en otras películas, el matrimonio interclase es la solución de los conflictos de los personajes, construyendo lo que Karush, apoyado en el concepto de Sommer, considera como romances nacionales (167-68). No obstante el carácter acertado de esta afirmación, lo cierto es que estas resoluciones muestran zonas de contacto y de emergencia de otras figuraciones menos nítidas (pero no por ello menos políticas), en el momento histórico

de referencia, que aluden de manera crítica al modelo consumista que va imponiéndose desde las industrias culturales (entre ellas, la prensa).

Al hacerse pasar por mucama, la joven rica ve su cuerpo vestido de una manera que no solamente asocia su figura con la de un cuerpo más agenciador, trabajador, sino que además la “reubica” socialmente en una situación donde lo que se privilegia es lo colectivo y una noción de intimidad (compartida, como sucede en el departamento y en las cenas que allí tienen lugar) distinta a la del individualismo burgués. Como señala Traversa con respecto a la ubicación espacial de los cuerpos femeninos “geométricos” que exhibe publicidad de la época, el cuerpo de la joven pasa de no tener nada ante sí a tener un horizonte (153 y 213). Por su parte, la empleada doméstica no sufre una transformación en su forma de vestir, aun cuando por efecto del acceso al consumo aspire a la vestimenta y los productos anunciados en la radio y en la publicidad gráfica. Lo que sí adquiere su cuerpo es densidad agenciadora a causa de la especularidad entre su cuerpo y el de su patrona, ahora devenida en una “igual”. Su presencia se corre de los espacios de la reproducción material de la intimidad burguesa y se reposiciona en su entorno social, junto a pares que son, por otra parte, críticos de la realidad en que viven. En ese mundo, la empleada doméstica es antes que nada una mujer más, con una identidad y una personalidad específicas. Alcira logra casarse con el muchacho trabajador, por lo que el matrimonio interclase nuevamente aparece como nivelador social, y Elena se casa con su novio de igual estrato social. Aun a pesar de esta adhesión al ideal del matrimonio, el desenlace de la película no presenta la imagen solidificada de una mucama que supera su condición laboral gracias a la feliz unión conyugal. Por el contrario, Elena prevalece como un ser inteligente, solidario y, sobre todo, capaz de negociar por sí misma sus instancias de autodeterminación a partir del distanciamiento. Opuesta a la imagen de la empleada que derrocha devoción por sus patronos o siente deseos de identificación con su empleadora, este personaje de Romero sugiere otro cuerpo emergente, uno que se sabe consciente de su propio tiempo y de sus intereses. La vestimenta como segunda piel juega aquí el papel de restituir esa sensación de tiempo recuperado, más que la de ser una apropiación que asimila la identidad de

la trabajadora a los patrones de belleza burgueses. Por otra parte, Isabelita en tanto *alter ego* de la empleada doméstica es una segunda piel que desde el distanciamiento especular le permite “recuperar su tiempo” y el sentido de autonomía. Para estas mujeres, la vestimenta no es un fin para alcanzar una identidad acabada, sino una estrategia de mercado (Enstad 1996) y una oportunidad de agenciamiento público y privado.

Este potencial crítico que subyace en la aparente actitud complaciente de la empleada doméstica se observa también en otra película emblemática de Manuel Romero: *Muchachas que trabajan* (1938). La historia toma lugar precisamente en una tienda por departamentos, espacio en el que confluyen y se dirimen identidades de clase disonantes, y en el que las jóvenes trabajadoras cambian de piel para pasar de la vestimenta civil al uniforme laboral. El grupo de jóvenes empleadas, inicialmente enfrentadas a la joven de clase alta que las desprecia, transita una serie de situaciones que despierta la solidaridad de género cuando la joven rica cae en desgracia y comienza así una experiencia de aprendizaje que la lleva a superar los prejuicios de clase. Convertida en una empleada más, gracias al apoyo de sus compañeras logra recuperar el amor de su novio (perteneciente a la clase alta), al tiempo que entre todas resuelven la situación de abuso laboral. El matrimonio como resolución de los problemas es así minimizado por la presencia contenedora e identificadora de las compañeras de trabajo. Su corporalidad no la regresa al mundo de las figuras geométricas publicitarias que habitan los reductos de la clase alta, sino que en ella se hace carne esa identidad laboral y solidaria de las compañeras de tienda.

La argumentación visual del cine de Romero hace emerger a estos “otros cuerpos” en el momento de finalización del gusto nacional, que se modela en el cosmopolitismo europeo, al tiempo que clausura una imagen de cuerpo local rural y asociada, en el caso femenino, a lo nutricional. Los cuerpos “fuera de lugar” de las trabajadoras representan ese *locus* de intencionalidad del sentido en una manera ambigua. Por un lado, sus personajes intentan encubrir la falta de sofisticación y la insuficiente calidad de sus vestimentas por medio de la imitación, señal de una voluntad de asimilarse a los parámetros estéticos y de femineidad impuestos por la cultura dadora de prestigio.

Especialmente en los eventos sociales o momentos de ocio, las trabajadoras pueden deshacerse del típico uniforme de vendedoras o empleadas de oficina. Por otro lado, esta intencionalidad de asimilación al modelo femenino burgués no debería interpretarse como un simple acatamiento sumiso, sino que dado el claro accionar de los personajes para lograr mayor control de su situación de trabajo —más allá de la resolución de los desencuentros amorosos—, tanto sus uniformes como su ropa “civil” aburguesada pueden entenderse como una de las distintas estrategias que las mujeres trabajadoras deben utilizar para obtener una apariencia que les permita ser parte de la población económicamente activa. Tal como surge en el juego especular y de distanciamiento entre la empleada doméstica y la empleadora en *Isabelita*, en *Muchachas que trabajan*, los cuerpos emergentes exhiben cambios en la corporalidad en los que la vestimenta, como segunda epidermis, se convierte en el *locus* de una intencionalidad individual y colectiva, como muestra el cambio de piel de la joven rica que abraza la causa de los trabajadores.

Conclusiones

La figuración de los cuerpos fuera de lugar de las trabajadoras en estas películas de Manuel Romero muestra dos cuestiones interesantes. Por un lado, el melodrama como una estructura narrativa visual y verbal que borra y silencia las marcas del trabajo en los cuerpos femeninos con el propósito de reestablecer cierto equilibrio ideológico. Por el otro, la naturaleza dicente de la corporalidad que hace imposible ocultar las marcas de la relación de los cuerpos con la vida material. La empleada doméstica, la joven patrona con aires de feminista, la vendedora de tienda y la secretaria desafían o atenúan las geometrías impersonales de los avisos de cosméticos, fajas, jabones, *corsets*, tinturas para cabello y polvos blanqueadores. Pese a que las tramas de Romero las encorsetan en el matrimonio, sus cuerpos fuera de lugar proyectan identidades de género y clase inéditas hasta ese momento, gestadas entre el distanciamiento, la solidaridad, el agenciamiento y la autonomía crítica. La empleada doméstica sale del ámbito de la casa y es mostrada en coexistencia

con sus pares en situaciones de consumo y entretenimiento, pero también de mirada crítica. Su personaje deja de exhibir la chatura pasiva y su cuerpo deja de ser un reproductor de la materialidad de los otros. Asimilándose de modo crítico, Elena muestra una personalidad y una interioridad propias que, pese a no ser retratadas en primer plano, hacen visible la erosión del estereotipo de la mucama embrutecida, consecuyente y resignada a la humillación de los otros. En el fondo, ella es la protagonista.

Las figuraciones de los cuerpos femeninos del cine de Romero ponen en escena una semiosis social que trasciende esa supuesta maleabilidad —la de la asimilación de la mujer trabajadora a los códigos de femineidad de la mujer burguesa. Mediante de la representación de instancias de solidaridad, crítica y resistencia, las películas indican la autodeterminación de las trabajadoras con respecto a los mandatos de clase, algo que en gran medida explicará el posterior contexto de recepción del peronismo. La figuración de sus cuerpos en los distintos espacios laborales urbanos y la representación de sus “texturas” emocionales erosiona los estereotipos de clase y género, y pone de manifiesto la construcción de “dispositivos reguladores de la mirada”. Las corporalidades femeninas que encarnan sus personajes muestran una “síntesis” de las complejas relaciones entre distintas experiencias de acceso y movilidad social.

Estos otros cuerpos y sensibilidades tienen menos en común con el carácter acomodaticio del cuerpo femenino de la publicidad de la época, que con el cuerpo femenino hacedor o agenciador que se observará con la llegada del peronismo hacia mediados de la década del cuarenta. No es el consumo el artífice de sus identidades, sino la intencionalidad de devenir *otras*. Si bien es cierto que Romero propone salidas acomodaticias para las vicisitudes que enfrentan sus personajes femeninos, la corporalidad de sus muchachas no respira la heteronormatividad compulsiva de la femineidad burguesa, sino que exhala la estridencia de una intencionalidad que cuestiona los dispositivos de construcción de la mirada, y que sin duda rompe con formas previas de mirar y ser miradas, así como de decir y *ser dichas*. En las películas de Romero, las trabajadoras se apropian de códigos de vestimenta y de femineidad sin por ello borrar las marcas de su identidad de clase; se

apropian y se distancian. Sus cuerpos no son solamente superficies dóciles, maleables, que buscan invisibilizar las marcas del trabajo. Por el contrario, en el proceso de apropiación individual y colectivo, los cuerpos fuera de lugar de las muchachas de Romero se convierten en un *locus* agenciador y lleno de futuridad política. Su corporalidad y capacidad de agenciamiento quiebran las superficies geométricas de los maniqués. En este sentido, ellas le ponen el cuerpo al género.

Obras citadas

- Andújar, Andrea, Débora D'Antonio, Fernanda Gil Lozano, Karin Grammático y María Laura Rosa. *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2009.
- Diez Puertas, Emeterio. "Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 20 (2015): 131-38.
- Elena, Eduardo. *Dignifying Argentina. Peronism, Citizenship, and Mass Consumption*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.
- Ellis, Jacqueline. "Revolutionary Photograph of Working-Class Women by Ester Bublely 1940-1943". *Feminist Review* 53. *Speaking Out: Researching and Representing Women* (1996): 74-94.
- Enstad, Nan. *Ladies of Labor, Girls of Adventure. Working Women, Popular Culture, and Labor Politics at the Turn of the Twenty Century*. Nueva York: Columbia University Press, 1999.
- Femenías, María Luisa. "De los estudios de género a los debates sobre género". Dir. Mirta Zaida Lobato. *Historias con mujeres. Mujeres con historia*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. CD 2.
- Gorbán, Debora. "El trabajo doméstico se sienta a la mesa: La comida en la configuración de las relaciones entre empleadores y empleadas en la ciudad de Buenos Aires". *Revista de Estudios Sociales* 45 (2013): 67-79.

- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Karush, Matthew. *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Lobato, Mirta Zaida. *Historia de las mujeres trabajadoras en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- . "Trabajo, cultura y poder: dilemas historiográficos y estudios de género en la Argentina". Dir. *Historias con mujeres. Mujeres con historia*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. CD 2.
- Manzano, Valeria. "The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958-1975". *Journal of Social History* 42.3 (2009): 657-76.
- . "Trabajadoras en la pantalla. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942". *La Ventana* 14 (2001): 267-87.
- Mitchell, William John Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago, 1986.
- . *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago, 1995.
- Moi, Toril. *What is a Woman*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Pérez, Inés. "Un 'sistema luminoso' para el ama de casa. Avatares del discurso de racionalización del espacio y el trabajo doméstico en Argentina, 1930-1960". *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia - UNR* 3.5 (2011): 119-37.
- Pite, Rebekah E. "Entertaining Inequalities: Doña Petrona, Juanita Bordoy, and Domestic Work in Mid-Century Argentina". *Hispanic American Historical Review* 91.1 (2011): 97-129.
- Pitts-Taylor, Victoria. *The Brain's Body. Neuroscience and Corporeal Politics*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Pradelli, Ángela. *El sol detrás del limonero*. Buenos Aires: El Bien del Sauce, 2016.

- Queirolo, Graciela. “Malos pasos y promociones. Aproximaciones al trabajo femenino asalariado desde la historia y la literatura (Buenos Aires, 1919 - 1939)”. *Anuario de la Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Artes. UNR* 22 (2009-2010): 67-95.
- . “Mujeres que trabajan: una revisión historiográfica del trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940)”. *Novo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico* 3 (2006): 29-49.
- . “Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)”. *Estudios Feministas* 22.1 (2014): 29-50.
- Tarzibachi, Eugenia. “Mujer anzuelo. Desnudar la mirada en la visión de un cuerpo inesperado”. *Pensar la Publicidad* 4.1 (2010): 227-46.
- Traversa, Oscar. *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- . “Las memorias de la publicidad”. Comp. O. Traversa. *Cuerpos de papel II. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007. 9-28
- Vázquez, Karina Elizabeth. *Aprendices, fabriqueras y obreros. El trabajo industrial en la narrativa argentina del siglo XX (1930-2007)*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- . “Trabajo y literatura: el topos de la mujer obrera en la narrativa argentina del siglo XX”. *El Interpretador* 34 (2008). <<http://locadicampo.blogspot.com/2008/09/el-interpretador-n-34.html>>.
- Weinstein, Barbara. “The Don’t Even Look Like Women Workers”. *International Labor and Working-Class History* 69 (2006): 162-76.
- Wolkowitz, Carol. *Bodies at Work*. Londres: Sage Publications, 2006.
- Young, Iris Marion. *On Female Body Experience. Throwing Like a Girl and Other Essays*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.