

EL CINE COMO CLAVE DE ESCUCHA DE LOS RELATOS DE VIDA.  
LAS MUJERES, LA CINEMATOGRAFÍA ARGENTINA DEL '33 AL '55 Y SU CONSUMO

*Mariana I. Conde*  
*Universidad de Buenos Aires (Argentina)*  
*condem@infovia.com.ar*

## Resumen

En este trabajo reviso los relatos de vida de tres mujeres ancianas, con el propósito de recuperar sus experiencias de consumo cinematográfico y revisar qué implicancias tuvieron en sus vidas. Especialmente: para evaluar la hipótesis según la cual los consumos culturales habrían permitido completar el proceso de integración a la comunidad en la Buenos Aires de los años '30, en pleno proceso de modernización y de integración de las mujeres al mundo del trabajo.

## Introducción

Yo creía que las entrevistas iban a ser relativamente sencillas, porque presumía que las ancianas a las que iba a entrevistar iban a querer hablar conmigo. De hecho, así fue. Sin embargo, lo que no preví fue que esto iba a traerme complicaciones: ellas querían hablar pero demasiado poco y demasiado. Demasiado poco, porque pautar cada encuentro resulta/ba complejo: las enfermedades y también las ocupaciones fueron y son defendidas a rajatabla por mis entrevistadas. Dan muchas vueltas para acordar una cita, muchas veces las arreglan y las olvidan. Otras, los pautan y luego se enferman, por lo que es complejo tener cierta asiduidad en cuanto a las entrevistas.

Por otro lado, hablan demasiado, en el sentido de que necesitan contar todo, contar 'desde el principio' (esa es mi percepción) para que yo entienda. Entonces me cuentan su vida. Y yo las escucho (en parte porque no me queda otra, en parte porque me interesa –y acá la pregunta que me hago no tiene necesariamente respuesta- saber cómo es que alguien tiene ganas de vivir tantos, tantos años).

Y que me cuenten su vida genera resistencias, tanto mías como de ellas, porque a mí me produce vértigo hacerme responsable de esa/s historia/s y porque a ellas les produce, recordarla/s, emociones que son inmanejables. Entonces lloran, sufren o añoran. La rememoración (Ricoeur, 2004) es también una trampa.

Una trampa que yo no puedo evadir, pero que además me coloca en cierto pedestal: como soy la depositaria de su memoria, no pueden morirse sin dejármela. Esa fue la opinión de Lola cuando salió del hospital la última vez que la internaron por un problema pulmonar. Se lo dijo a la hija.

## I. Ellas y yo

Me cuesta empezar porque me siento en el medio de un proceso al que veo interminable. Y cuanto más esfuerzos hago para llegar a un lugar seguro, menos posibilidades tengo de lograrlo, o pienso que tengo menos de esas posibilidades.

Sé, sin embargo, que hay ciertas cosas que me propongo pero no cumplo, y hay otras que no me propongo pero salen, se hacen solas. Entre las primeras me contaría a mí y al modo en que entiendo, sobre el que me da que pensar Bajtin (1999) cuando habla de dialogismo y monologismo. Claro está: me esfuerzo por lo dialógico pero me sale lo monológico. Y es un pecado cometido dos veces: tanto cuando entiendo como cuando convierto a esa entrevista en escritura.

Básicamente porque resumo los dichos de mis entrevistadas antes de repreguntar y en ese resumen interpreto de un modo determinado, lo que implica un cierre del sentido (Robin, 1996). De modo que, en primer lugar, volver a trabajar con las entrevistas, volver a escucharlas, (me) implicó un aprendizaje sobre mí.

Qué no debo hacer en el futuro, qué tengo que aprender en el presente. Reescribir este trabajo, para conseguir una versión final que me resulta imposible, es también un aprendizaje: de lo que debo decir, del tono en que debo hacerlo, pensando en que esta instancia de escritura es el momento de comunicar aquello que resulta como certeza o incerteza (meta de lo que Ricoeur –2004- llama la fase escrituraria/representativa de la historia).

Porque debo hablar para alguien (la academia) en un tono acorde (a ella, aunque no sé si lo esté haciendo, creo que no, y menos

aún si tenga ganas) para convencer de que eso que hago puede ser nombrado como “conocimiento”.

Aunque la opacidad en el decir es doble, y no sólo por mi culpa: porque yo no soy transparente cuando escribo lo que escuché de un modo que tampoco fue transparente; pero a su vez están mis entrevistadas, que tampoco son transparentes (y en cierto modo no espontáneas) en las narraciones que vienen haciendo de sí mismas, y lo que me importa entonces cuando desando el recorrido de sus palabras es develar (o desvelar) sus opacidades aunque no sé si pueda hacerlo con las mías.

Aun a sabiendas de que la ‘verdad’ de la narración es un espejismo, es sólo el uso de un procedimiento por el cual se construye un verosímil a través de “la astucia del detalle” (Arfuch en Robin, 1996:14), lo que produce un *efecto de real* (Barthes, 1970).

Esa verdad, entonces, gira en torno a la enunciación permanente del Yo que opera identificación: las palabras de las ancianas son testimonio pero también constructoras de su identidad, y el lugar de emergencia de su subjetividad (Benveniste, 1971), una *acción diferida* (Freud en Foster, 2001) que estructura por recurrencia, por anticipaciones y reconstrucciones.

Y en mi caso veo, o creo ver, cómo se opera el proceso en estas mujeres, ya que las miro descubrir lo catártico de narrarse a sí mismas, lo moldeable que resulta, de este modo, la vida que me narran. Así, la entrevista se convierte, sobre todo, en una puesta en sentido (Ricoeur, 2004).

Un proceso semejante al del psicoanálisis (que yo practico) pero que me parece inverso (en vez de desarmar, alienta el armado de un discurso) aunque, en todo caso, está sostenido por el mismo mecanismo. Un mecanismo que, por su edad, ellas en general no conocieron (nunca, o por lo menos en los años que me narran).

## II. Lola

Pero practican. Dice Robin que “Uno se inventa una historia que tiene que ver a veces con hechos reales, a veces no, pero luego uno pasa a ser realmente su propia historia” (1996:53). Y la primera entrevista que tuve con Lola me parece que lo confirma.

La entrevista fue la más completa y la más ordenada de las primeras que tomé. Fue prolija: ella me contó su vida desde el principio, y me la contó completa iniciando un relato detallado en el punto en que, me parece que según ella, esta historia se volvía significativa: su pubertad. Desde allí recorrimos, ambas, lo central de su verdad: su enamoramiento del señor G, que terminaría siendo su marido, su casamiento, sus hijas.

Esa primera entrevista con el tiempo me disgustó: básicamente, porque me perturbó encontrar allí todo lo que fui a buscar (Lola terminó siendo una informante demasiado brindada). Y porque ella refrendó mi hipótesis apresuradamente: sagaz como creo que es, en parte adivinó mis preguntas, en parte se las dije. Pero en todo caso las contestó.

Luego Robin dice que “Toda historia sigue un esquema narrativo del cual uno es normalmente prisionero. (...) ¿Y de dónde viene este esquema narrativo si la gente habla espontáneamente? Viene de lo que uno aprendió en la escuela, o simplemente de las películas que uno fue a ver, o de las historias que se cuentan en familia -que a su vez siguen este esquema narrativo también-” (Robin, 1996:65-66).

Este esquema narrativo es la *ilusión referencial*, que aparece en el realismo del siglo XIX, y que consiste en contar una historia como si sucediera frente a nuestros ojos. Frente a mis ojos, efectivamente aparece Lola contándome su encuentro con G. (así lo llama ella a quien fuera su marido, por el apellido). Contándome que bailaron un año en el club del barrio (Santa Rita) sin que fueran novios, que no podían serlo porque él era de origen italiano y ella español y a los padres no les gustaba eso, que el sábado y el domingo se bailaba milonga allí, que también iban a los clubes de barrio grandes donde tocaban orquestas; que en el primer baile grande al que asistió cantó Alberto Marino. Que a G. no lo veía en la semana, que pasaron meses entre que se conocieron, en un baile de carnaval, y la primera vez que bailaron, en la cena del 9 de julio.

Todo en un presente (histórico) me lo cuenta, con un brillito en los ojos marrones, chiquitos, arreglados con rímel y delineador. También me cuenta que se casó con él en el ‘43, a los 20 años, y tuvieron tres hijas, que ella se quedó viviendo con la madre, ya de casada, porque el hermano era hermano y no hermana y entonces eran las mujeres las que tenían que quedarse con una madre que no quería, a su vez, quedarse sola. Y además la madre participó desde el principio en el noviazgo: ella establecía los días y horarios de visita y los acompañaba al paseo, ya cuando eran novios. Al cine, por ejemplo, aunque no, no se sentaba en el medio como fantaseó esta entrevistadora (o sea yo).

Iban a los cines de barrio (Sol de Mayo, en Nazca y Jonte; Villa Mitre, en Camarones y César Díaz). Lola se acuerda que a principios de los ‘40 con un peso, en esos cines, se veían tres películas y el noticiero. Una de las tres era ‘de indios’, me dice, y que al marido le gustaban más las norteamericanas. Lola se acuerda de varios títulos de películas: “Los martes orquídeas”, “Las aguas bajan turbias”, “Marianela”. Las de Lolita Torres, todas, me dice. A Lola le gustaban los tacos porque bailaba. Y esto me lo dice a continuación de haberme nombrado a Lolita Torres. Entonces recuerdo que Lolita Torres bailaba y cantaba y su papel en las películas (de joven) fue el de niña casadera con atributos. A Lola le gustaba bailar ya de casada también, por eso todos los meses se compraba zapatos en casas importantes: Gatchaves, La Mondiola, La Piedad, Harrod’s. Yo le pregunto por la ropa,

pero ella me dice que la ropa hecha vino después de los años '50. Y algo debe saber: porque de soltera estudió corte y confección y luego trabajó en un taller como costurera fina (en la época, todavía, en que la ropa se hacía y se mandaba a hacer). Lola, además, es arreglada y hasta coqueta aún ahora, ya de anciana. Se pinta los labios con un *rouge* que no llega a ser fucsia, pero casi, y su pelo siempre está cortado y peinado de manera perfecta, con un teñido castaño claro que le tapa las canas. Lola vive de una pensión que le dejó el marido, o sea que no tiene plata, sin embargo siempre la veo bien vestida, con una buena blusa y un buen pulóver. Blusas de esas que les gustan a las señoras grandes: llenas de volados a lo María Duval.

### III. Lita

Lita es coqueta y por lo tanto no me dice cuándo nació, aunque sé de manera indirecta que tiene más de 80 años, de los cuales trascurrió treinta y pico como maestra de escuela primaria y luego directora. Y éste es todo un dato, empezando por lo estético, para apreciarla. Lita lleva todavía ese aire que, en mi memoria, tenían las antiguas maestras de escuela inicial y que se basaba en mucha pintura, especialmente en los ojos, *rouge*, y un peinado de peluquería, con mucho *spray*. La veo y me la imagino a la noche, con la redecilla puesta y la almohada semiparada para no aplastárselo. También la huelo con esos productos: Lita lleva un perfume que persiste en el ambiente y que es una mezcla de ese *spray* de pelo, cosméticos, colonia y talco. Y una higiene a la antigua que se basa en el lavado corporal sin llegar a ser baño.

Si hay algo que ordena su relato es su profesión. De maestra se recibió a los 18 años y ejerció en el campo de la provincia de La Pampa, su lugar de origen. Luego vendría a Buenos Aires a estudiar obstetricia, junto con la hermana que se anotó en el profesorado de historia. Lita nació en una familia de tres hermanos más, con una madre maestra y profesora de piano.

Sin embargo, "Yo quería ser artista de cine", me dice con una media sonrisa cómplice y una voz afectada y algo engolada (en una *entonación expresiva* –Bajtín, 1999- que la hace aparecer aristocrática). Su aspiración se inició a los 13 años, más o menos, cuando en General Acha, donde fue a vivir con su tío juez, recortaban con una vecinita de su edad las revistas del espectáculo con sus actores favoritos.

Por esa misma aspiración estudió actuación por correspondencia, ya que en la zona rural en donde vivía no había modo de tomar lecciones presenciales. "Yo lo que quería era venir a vivir acá", me dice justamente en relación con sus sueños actorales. Sueños que además no encontraban la oposición familiar ya que el papá era "medio artista": cantaba, tocaba la guitarra, recitaba.

A Lita le gustaba el cine de la época. Ese cine al que, sin embargo, califica de no realista porque "se disimulaba mucho". Pero Lita no habla del cine sino de la sociedad: para ella se disimulaba en el medio social, no en las películas. Y, en todo caso, el disimulo de las películas, que más que disimulo era omisión, tenía que ver con "reflejar" esa realidad en la que, por ejemplo, no se podía comunicar públicamente si se tenía un embarazo de soltera.

Le insisto nuevamente, porque me interesa el tema, y me contesta, ahora sí, citándome una película. Me ejemplifica los tabúes sociales con "Camila", la película de los años '80 que narra la relación entre un cura y una señorita de sociedad. Entonces, me parece que Lita confunde ahora el tiempo de la narración cinematográfica con el tiempo de la vida y con el momento en que se produjo la película. Y toda su confusión gira en torno al ejercicio de la sexualidad.

También confunde el personaje con la actriz cuando me habla de Lolita Torres, sus películas y los besos que nunca dio porque el padre no la dejaba. Por eso, concluye, el cine contaba más o menos la realidad, porque la realidad del sexo, especialmente, no aparecía; ni el embarazo, ni los besos. Yo lo miro exactamente al revés: justamente porque no lo contaba, ese cine era igual a la sociedad que lo producía.

### IV. Paca

"Qué querés saber, preguntáme". Así empezaron todas las entrevistas que tuve con Paca. Y esta frase, que me pasó inadvertida al principio, se me presenta ahora como fuente de explicación de las narraciones que me ofrece de sí. En susurros, Paca me dice que el conocimiento es un plus que permite pararse de otro modo en el mundo (y que ella me lo dé y yo lo requiera probablemente sea una forma de equilibrar la relación asimétrica que supone mi rol de preguntar y el suyo de responder).

Me narra, entonces, su vida de inmigrante española pobre y huérfana, venida en exilio económico a los 21 años desde Mérida (a donde había llegado desde su pueblo natal, Villa González, Provincia de Badajoz), y a pesar de todo lo que había probado, ya que aun siendo huérfana de madre y padre, ella había intentado estudios de cultura general, con una maestra particular, y de telefonista, tarea que nunca pudo ejercer porque tenía brazos cortos.

En su casa ya existía una preocupación por la educación. Su padre fue un zapatero ilustrado, militante republicano durante la Guerra Civil, lo que le costó la vida a los 9 años de Paca. Y esta ilustración redundó en una instrucción primaria para su hija, en escuela privada (presumo que se trata de educación privada, con maestra particular), tal como gusta decir ella, hasta los 12 años.

El estudio también informó la relación con sus hijos: "Yo quería que estudiaran y tuvieran un buen empleo", dice. De sus hijos

tendrá opiniones disímiles justamente por lo que lograron conseguir profesionalmente. Ante mi pregunta de a qué se habían dedicado, ella me responde que “a estudiar, por lógica”. Y me aclara que “no tenía capacidad el chico”, que es “chico”, o sea que no tiene nombre, a diferencia de M, la hija.

Incluso este criterio de conocimiento/desconocimiento aparece en referencia a su suegra, aunque a modo de disculpa. Cuando llegó a la Argentina en 1948, y para escapar de los brazos de su tío, quien le había pagado su pasaje en barco, se volvió a Buenos Aires desde la provincia de Córdoba. Y en la ciudad pidió la ayuda de una familia de su pueblo. Esa familia se convertiría en su familia, la madre en su suegra, el hijo en su esposo. La suegra la hacía baldear el patio, lavar la ropa y planchar los sábados para pagar la pieza (que le cobraba 15\$ además) y la comida. Y eso Paca lo recuerda con molestia hacia ella, ya que por esa tarea era víctima, me dice, de reproches: “te comiste el sudor de mi marido” le dijo una vez. Aunque, y aquí nuevamente, eso lo hacía “porque como era analfabeta, no sabía decir las cosas”.

## V. En el cine

En las narraciones que aquí transcribo en parte, encuentro tres tópicos centrales: en Lola el matrimonio, en Lita la sexualidad y en Paca la maternidad. Tres tópicos que son recurrentes en el cine de la época y, especialmente, en el cine que tematizaba sobre las mujeres (Conde, 2005).

Sin embargo, es obvio que con estos datos no puedo establecer relaciones de causalidad y, más obvio aun, que la presencia de esos tópicos en la cinematografía no es casualidad sino la consecuencia de que ese cine es un producto *de su época*. Estoy hablando de los años '30 en adelante, la modernización económica y cultural de la Argentina (con epicentro en Buenos Aires) y la entrada masiva de las mujeres al mundo del trabajo.

De modo que desecho, ahora mismo, cualquier fantasía de que mis entrevistadas pudieron o pudieran decirme algo así como que sus vidas fueron de esa manera y no de otra, porque el cine les había permitido soñarlas/hacerlas de esa manera y no de otra.

La desecho, pero sólo formulada en esos términos, porque me parece reconocer al cine en *el modo en que Lola me narra su vida*, el modo en que la rememora, la vuelve relato y le da forma (Ricoeur, 2004), un poco a lo Lolita Torres: buscando un galán para enamorarse, con mucha música y taconeo, venciendo los obstáculos familiares y arribando a un final feliz.

En Lita en cambio, como en Paca, la cuestión que se juega centralmente es la del desarraigo primero, y luego, la integración a una sociedad percibida como más abierta, la de la ciudad de Buenos Aires que, efectivamente, estaba más urbanizada y era más cosmopolita que sus pueblos de origen.

En ambos casos, la clave es el *cambio en los valores sociales y en el sistema de permisiones y restricciones*. En Paca, la pobreza material era tal que no tengo registro de consumos simbólicos en Buenos Aires. De hecho, el discurso de Paca está estructurado en torno al conocimiento como clave del ascenso social (que se lee en lo que desea para sus hijos) y la *máquina cultural* (Sarlo, 1998) por excelencia, en principio, sería la escuela.

Y la diferencia entre el allá y el acá se nota especialmente en su relato acerca del uso del tiempo libre y los modos de divertirse en España, cuando recuerda, por ejemplo, que en el pueblo se entretenían dando una vuelta, yendo al campo, participando de las fiestas de los santos, y frecuentando los domingos los bailes en los salones, en donde tocaban las orquestas de violín y saxofón.

Buenos Aires le trajo, entonces, muchas responsabilidades y pocas libertades; lo más importante de todo fue, sin embargo, pasar de un pueblo chico y cerrado -donde sentía el comentario de los otros, y donde no quería que hablaran de ella-, a una ciudad que percibió como más moderna, no tanto como ahora, me aclara, pero que permitía notar la diferencia con el pueblo. Evidentemente, Paca está relatando esta percepción después de haberla internalizado. Me pregunto si habrá aprovechado esta diferencia. Y más aun, *cómo la habrá (re)conocido, en qué momento se volvió decible para ella, de dónde sacó las palabras con las que me lo comunica*.

En Lita, en cambio, no sólo hay consumos simbólicos sino que a esos consumos se les exige que estén a la altura de los nuevos valores que se perciben. Si bien Lita ya había sufrido varias veces el desarraigo (ya que de Toay, su pueblo natal, pasó a Ucal, otro pueblo pampeano y de allí a Bahía Blanca), venir a Buenos Aires dice que “fue duro”, a pesar de sus 30 años de edad, porque de una casa familiar iba a pasar a vivir en una pensión de estudiantes, para varones y mujeres, en Corrientes y Paraná. Aun cuando: “Allá hay una sociedad muy estrecha. No te admiten porque sí”, no hay mezclas de clases como aquí en Buenos Aires, otro isotopismo con el cine que una película como “Elvira Fernández, vendedora de tienda” (1942) ejemplifica muy bien.

A ella le preocupan los valores sociales, las trasgresiones, las prohibiciones. Y todas esas cosas girando en torno a la relación con el varón. Le preocupan cuando me cuenta que en Bahía Blanca la mayor aspiración de una joven (maestra) era casarse con un marino. Algo que ella no hizo: llegó soltera a los 30 años y recién en Buenos Aires se puso de novia con R, quien sería su marido. Me aclara, inmediatamente, que tuvo muchos pretendientes. Pero de casada ya no: “o yo me hacía la burra, yo ya estaba completa”, me aclara. Y se contradice: porque me había asegurado antes que no se quería casar, “no quería perder la libertad”.

Me parece que la clave para entender la narración de Lita se encuentra en la confusión entre lo social y su representación cinematográfica. Para mí, esta confusión es síntoma de un sistema de reenvíos entre la representación cinematográfica y la vida, que no tengo idea de cómo habrá funcionado, pero que abona la hipótesis de que el imaginario puesto en escena por el cine modeló la subjetividad de sus consumidoras (Brea, 2004), sus públicos privilegiados ya desde la producción y comercialización (por ejemplo en la elección genérica de las películas -comedias y románticas-, o en su puesta en pantalla -los martes con tarifa reducida, denominado 'día de damas'-).

Su discusión acerca del realismo del cine marca, además, una distancia pronunciada entre lo que ella percibía que era y lo que debía ser (no se hablaba de sexo / se debía hablar de sexo). Y en todo caso, la exigencia al cine (que además es una exigencia injusta, porque el cine de la época sí hablaba de, por ejemplo, la maternidad en soltería, como en "De padre desconocido" -1949-) funciona como marca de lo que al cine se le pedía (¿y podía cumplir?): *señalar, recrear, discutir lo que antes estaba oculto, estaba prohibido*.

En definitiva: mi intuición de que parte de la eficacia de ese cine se debió a la ampliación del conjunto de lo decible, permanece intacta como intuición. Pero me parece que no cabe duda que en Lita y en Paca se escuchan / se leen ideas nuevas, que ellas mismas perciben (o percibieron en su momento) como nuevas; y que la pregunta acerca de dónde ellas sacaron esas ideas todavía puede iluminar la indagación sobre sus consumos.

#### Bibliografía

BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

BARTHES, R. "El efecto de realidad", en *VVAA: Lo Verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística General*, México, Siglo XXI, 1971.

BREA, J. L.. *El tercer umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004.

CONDE, M. "Madre no hay una sola", en *Memorias del II Congreso Internacional de Artes, Ciencias y Humanidades "El cuerpo descifrado"*, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, México DF, 25 a 28 de octubre, 2005.

FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

RICOEUR, P. *La historia, La memoria, El olvido*, Buenos Aires, FCE, 2004.

ROBIN, R. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales y CBC, UBA, 1996.

SARLO, B. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.