



JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Título de la ponencia: "Cuerpos para armar. Un recorrido por las representaciones de la maternidad en los lenguajes artísticos en la segunda mitad del siglo XX en la Argentina"

Autora: Daiana Di Clemente

Pertenencia institucional: Estudiante avanzado de la Universidad Nacional de Mar del Plata de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Historia. Miembro del Grupo de estudios sobre Familia, Género y Subjetividades. Departamento de Historia Facultad de Humanidades, UNMDP.

Eje temático 8: Corporalidad, socialidad y subjetividad.

Resumen:

El siguiente trabajo a presentar forma parte de un proyecto de investigación orientado a rastrear las representaciones de maternidad en los lenguajes artísticos en la segunda mitad del siglo XX en la Argentina.

En este caso hemos elegido el cine y en especial dos films del mismo guión realizadas en diferentes décadas con el propósito de rastrear las rupturas o continuidades en las conceptualizaciones de género.*

Como sabemos las representaciones genéricas se basan en muchos elementos, pero sin duda, el sexo (el cuerpo) se ha constituido en receptor de los códigos sociales, de las jerarquías y desigualdades. Y en este caso en particular nos preguntamos por el cuerpo femenino a través del elevamiento social que dio lugar en nuestra cultura occidental a la maternidad.

Nuestra intención es despegarnos de los tradicionales análisis que entendían al cine como una copia fiel de la realidad social.

Por el contrario, planteamos esta relación, entre el arte cinematográfico (referido a la teoría y metodología de este tipo de arte y su género) y su contexto de producción como inestable, fluida, llena de préstamos y resignificaciones.

** Las películas serían: "Los chicos crecen" una primera versión realizada en el año 1942 dirigida por Carlos H. Christensen y una segunda versión del año 1976 dirigida en esta oportunidad por Enrique Carreras.*

Introducción

La breve historia de la vida de Emma (Spiñemberg, 1935-1936) reseña la representación (pictórica) del destino del mundo íntimo de las trabajadoras del sexo, pensionando su estética con la representación de quienes han entrado por razones diversas en el comercio sexual. El pasaje del sosiego del hogar a los antros de prostitución es brutal y las escenas tienen un carácter despiadado y dramático.

El destino errante de Emma es por lo tanto el alter ego de las imágenes que se intentarán mostrar a los films elegidos para las protagonistas femeninas.

El rescate del sujeto mujer perdido en la visión universal y masculinista de la historia, obligó a reconstruir aquella parte olvidada y silenciada. Esta operación variaría según las concepciones ideológicas del investigador, oscilando entre una producción exclusivamente destinada a la visibilización, o por

estudios que se centran en la problematización social desde una perspectiva genérica (*Historia de las Mujeres e historia de género; 1999*).

A mediados de los años '80s, la historia de las mujeres pasaba por un momento de impasse en el que los conceptos y los métodos que habían venido dando forma a las investigaciones mostraban síntomas de agotamiento. Un mojón de esta historia es el esfuerzo de conceptualización (entre otros) de Joan Scott sobre la categoría género. Sus propuestas más intrépidas consisten en la historización de las categorías (las más evidentes: hombre, mujer, diferencia sexual), contemplar y analizar las operaciones del lenguaje y una estrecha relación analítica y real entre género y poder. Para Scott, el género permea la sociedad y construye las relaciones sociales pero, a la vez, el género es una construcción en sí mismo ^[1].

En la Argentina este derrotero historiográfico comprendió los primeros trabajos compilados en la Historia de las mujeres en la Argentina que centran sus trabajos en la esfera doméstica, la sexualidad y la vida privada y más contemporáneamente otros que retoman esta línea de análisis.

La elección de estas dos versiones no es azarosa responde a la necesidad de rastrear la manera en que el signo utilizable (Williams. R; 1994) dentro de una relación social continúa adquiere sentido y forma. Esta operación lejos de evocar una imagen democrática forma parte de un entramado de relaciones de poder que habilita una forma específica de significación.

En esta sintonía intentamos plantear la problemática teórica metodológica de entender la manera en que ha sido representada la *imagen femenina* y con mayor intensidad la *mujer- madre*. Sin duda esta configuración ha calado profundo en las conciencias de las féminas contemporáneas, pero ¿siempre ha sido entendido de la misma manera este binomio? ¿Qué siempre han sido asignados los mismos lugares para las mujeres?

De esta manera el universo simbólico y el de las representaciones se constituyen como instancias particulares donde detectar, a través de un lenguaje propio, la intersección del entramado social y cultural. La literatura, la pintura, el cine y la fotografía son artefactos culturales que trabajan con materiales y elementos de la sociedad, crean una manera de entender valores, identidades, etc. y ¿por qué planteamos que son maneras de entender la realidad y no un fiel reflejo?

Justamente por la utilización del lenguaje artístico y la caracterpística del mecanismo incorporado al montaje, edición, etc. Es que el cine debe interpretarse como un mediador y un foco de producción discursiva y de sentido implicado en la elaboración de significados, valores, ideología y representaciones de género, en el terreno social y en el subjetivo.

Con esta definición intentamos despegarnos de las lecturas tradicionales que entendían al arte cinematográfico como una mera representación de la realidad en la que se encontraba inmerso.

Y la elección de dos películas del mismo guión pero realizadas en diferentes contextos temporales ^[2] no es azarosa. Por el contrario tiene la intención de retomar, en un largo espectro temporal, alguna de las preguntas mencionadas con anterioridad con el fin de detectar qué significados adquirieron las relaciones de género a partir de indagar los lugares de las mujeres en las construcción de los mismos.

Las "mujeres", la "mujer" en el cine

Como indicamos en líneas anteriores el problema de la invisibilidad (Scott; 1992) de la presencia femenina en la historia habría planteado un nuevo campo de exploración académica. En el caso de utilizar al cine como fuente histórica esta cuestión parece poco viable. Como podremos observar la presencia femenina en los films será de primordial atención (Muñón; 1998) en un doble movimiento: el de culminación – producto de un proceso particular- y otro, productoras de significado (Manzano; 2000). En este sentido, a

traves de la utilización de la mujer como imagen (espectáculo, objeto a ser completado , visión de belleza) se intensifican las características paradójales de la existencia femenina en nuestra cultura. Que está al mismo tiempo atrapada y ausente en el discurso; se habla constantemente de ella, pero es inaudible e inexpressiva en sí misma; una existencia que se despliega como un espectáculo, pero que no es aun representada ni representable, que es invisible, pero que es, a su vez, el objeto y la garantía de la visión; un ser cuya existencia y especificidad es simultáneamente declarada y rechazada, negada y controlada (De Lauretis;

Bajo estas premisas nuestro trabajo se plantea el propósito de mostrar la manera en que las representaciones de mujeres se convirtieron en un genérico bajo la imagen de la “mujer”.

Podremos percibir entonces una edificación de la imagen de “mujer” que guía la primera de las versiones fílmicas (1942) a la cual se le continua la segunda versión, (1976) con sutiles diferencias que alteran de alguna manera los cánones femeninos establecidos.

Para poder comprender entonces estas variaciones segmentaremos el análisis en dos partes: en una primera instancia, rastreamos en qué manera esta representado el discurso acerca de las relaciones de género y los lugares que ocupan las protagonistas en la trama, siempre en relación con sus pares masculinos. Y en un segundo momento, intentaremos focalizarnos en las relaciones que atiene a los vínculos familiares que también le otorgan un sentido y significación en el binomio mujer- madre.

Las “unas” y las “otras”

En la escena inicial de los chicos crecen (1942) Susana a – mujer legal intenta enfrenta a su marido quien permanece a un lado de la escena, altivo expectante. La incertidumbre de su Susana no la deja vivir sospecha de los comportamientos de su cónyuge que se ausenta cotidianamente de su hogar, y en muchos casos sin explicaciones convincentes. Esta mujer quien apela a la autoridad que le otorga la libreta de casamiento increpa a su esposo en un último intento desesperado por creerle.

Mientras tanto Enrique parece no perder la calma una vez más a engañado a Susana con otra de sus artimañas. Pero en esta ocasión necesita de la intervención de su amigo Alberto Cavenague (soltero) para inculparlo, forzosamente, por la existencia de cristina y su sorpresiva aparición.

Estas imágenes que vislumbran varias relaciones afectivas en donde la impronta de género se hace evidente. La asimetría que se plantea se dirige desde Enrique (el hombre seguro, poderoso y varonil) hacia: por un lado, Susana la esposa fiel condescendiente que espera, otra vez, una palabra tranquilizadora. Y en otro sentido, se dirige hacia Cavenague su amigo y colaborador, el cual recibe una ayuda financiera ^[3] de Enrique que lo posiciona en una relación de desventaja (porque no puede decidir sobre su destino).

Sin duda la procedencia melodramática y los contrastes del blanco y el negro del film acentúan los rasgos emotivos de la escena. Para el caso de la segunda versión estos diálogos adquieren altibajos en la tensión emocional. En un primer momento parecen distendidas ante la participación de un espectáculo teatral ^[4] y posteriormente se intensifican por la aparición de una carta de Cristina (la mujer adúltera) en la casa.

En la versión de 1976 Susana adquiere un tono más agresivo y declara (a diferencia de su antecesora) no creer en su marido y vivir atormentada “*por el qué dirán*”.

Estas mujeres aparecen con sutiles diferencias en los distintos films, pero con la misma matriz argumental. Susana que no deja de respresentar a la mujer incompleta debido a la dificultad (desconocida

en la trama) de tener hijos, se la muestra con una expresión de continua tristeza ^[5]. En ambos casos es una mujer mayor y de las familias más ricas de Buenos Aires (aunque en la versión de 1942 esta característica se atenúa). En contraposición, su contrincante Cristina aparece con trajes de color o tonos más cálidos (en el caso de la primera versión) y una belleza resplandeciente, que posteriormente se identificará con la imagen maternal.

La oposición también se intenta crear a través de la “independencia” económica que Cristina poseía antes de conocer a Enrique y las sucesivas alusiones a la “*muchacha moderna*” por parte de Cavenague.

Esta característica seguramente responde al contexto temporal heredado de los turbulentos años '60, los cuales fueron testigo de rápidos cambios sociales y culturales entre los cuales podemos destacar: el cambio en la concepción tradicional de la familia y en ella el rol de la mujer en el hogar y en la sociedad (debido a su progresiva profesionalización y su efectiva inserción en el mercado de trabajo) (Plopkin; 2003).

Estas tensiones dentro del propio género (Bock; 1991) también es vivida por parte de los protagonistas masculinos, que en este caso vivirán una transposición de cuerpos a partir del reposicionamiento que otorga la paternidad en el desarrollo de la trama. De esta manera, en un comienzo describimos la actitud de Enrique el detentador del poder quien se vale de sus artimañas para engañar a sus mujeres y manipular por medio del soborno a su amigo.

En cambio, Cavenague es representado en ambos films como un ser sumiso, seguramente también incompleto por la carencia de un hogar bien constituido, insolvente económicamente y con una corporeidad abatida (representada en sus hombres caídos y su mirada perdida).

En esta puja de machos por el amor de Cristina, y de sus hijos, los protagonistas viven reiterados enfrentamientos. En el caso de la primer película (1942) la presencia de Enrique se hace más intensa y finalmente se define a través del artilugio de la locura (la cual había sido atribuida a Cavenague para justificar ante los chicos su ausencia del seno familiar). Después de esta salida de escena del burlador (Enrique), las cosas cambian y es Cavenague quien toma en lugar de este a través del ejercicio efectivo de la paternidad que Enrique no quiso o no supo sostener.

En el caso del film de 1976, la figura del amigo fiel adquiere mayor solvencia como “hombre” logra enfrentar a Enrique y hasta recurre al recurso de la violencia para tratar de imponerse a los deseos de su amigo. También aquí el acento está puesto en Alberto (Cavenague) pero de manera más contundente, puesto que el adúltero desaparece de la trama y no retorna. Su desaparición física indica la victoria de un padre legitimado por el amor de los chicos y el desempeño a tiempo de la paternidad disputada.

Son recientes los estudios que pusieron en evidencia esta jerarquía homosocial en la cual ser hombre se define más por lo que no se es (mujer principalmente) que por una esencialidad profunda. Dentro de esa jerarquía se encuentra lo que Michael Kimmel llama una “masculinidad Hegemónica” que funciona como la imagen de aquellos hombres que controlan el poder. A partir de esto, podríamos decir que los personajes de las dos películas son hombres que ansían ser importantes, ocupar el lugar de ese Hombre de poder.

Pero en estos films existe una crítica también a los desvíos de las conductas previsibles al hombre hegemónico. Como sabemos el marido jefe de familia tenía (con pocas variaciones) plena autoridad sobre sus hijos y su mujer (Barrancos; 1999). En el modelo familiar moderno la importancia de la cosanguineidad de las relaciones familiares era de suma para asegurar la descendencia y no cuestionar la virilidad masculina.

Las variaciones a la norma moral aparecen en estas cinematografías como ficciones posibles amparadas en prácticas inteligibles (sólo para el caso masculino). Pero en *Los chicos crecen* la crítica está puesta en quién resulta ser el vencedor en la historia, no será Enrique (el padre biológico) sino su amigo Cavenague que con amorosidad y tenacidad logra ganarse un lugar en la familia que Enrique no defendió a

tiempo. .

Pues bien, como pudimos observar la noción de “rival”, en el terreno masculino, alcanza las connotaciones de una épica necesaria para obtener el indispensable prestigio competitivo. En contraposición, la “rival” femenina representa un ritual ya escrito. (...) “Una “y “otra”, las dos, transitan fatalmente la condición femenina porque ambas (las iguales de sí), albergan una sanción pactada de antemano (Eltit; 2004).

Esta sanción es vislumbrada en los films y retomando las características anteriormente mencionadas por de De Lauretis: *existencia y especificidad es simultáneamente declarada y rechazada, negada y controlada*, vuelven ante nosotros como marcas de la actitud ambivalente ante la una y la otra. La primera de ellas amparada en los marcos legales y jurídicos y si bien es respetada (no puede vivir tranquila por el que dirán) es contrastada por una imagen investida por el mandato de la maternidad que paradójicamente no puede salirse de su condición subalterna y también sufre el descrédito social hacia ella y sus hijos.

Pero finalmente es Cristina quien aceptando las nuevas reglas del juego y la protección de Cavenague, se convierte en la heroína. De tal modo, esta mujer que al iniciar su drama estaba sola frente al mundo que la juzgaba injustamente se transforma en una auténtica mujer de familia.

Los sentidos y contrasentidos de la ecuación mujer-madre

La forma dominante del relato materno nace en relación a la nueva concepción de la infancia y en consecuencia a la constitución de la familia moderna en el siglo XVIII. En este nuevo proyecto familiar, inscripto en un proyecto político más amplio, sería necesario dotar de una identidad fuerte a la madre doméstica. Y la consigna para lograrlo fue constituir una relación entre los deseos y las aspiraciones personales.

En la Argentina este proceso de materialización de las mujeres no se dio de manera lineal y uniforme, por el contrario se signó por un enfrentamiento abierto entre sectores políticos antagónicos.

Finalmente y a pesar de las resistencias planteadas (Nari;2004), esta ficción simbólica logró organizar a un nivel prescriptivo los deberes de una mujer además de asignar cuál debían ser los proyectos de vida de las mismas. Este poder se construyó mediante tres premisas la naturalidad, la atemporalidad y la relación: a menos hijos, más mitos (Domínguez; 2006).

Esta relación casi natural que se estableció desde la modernidad entre la mujer y madre adquiere su cristalización en los tiempos de la expansión y difusión del cine en la Argentina (Cosse; 2006). Esta contemporaneidad fue utilizada para desplegar un sin fin de significaciones que intensificaban la encarnación de la abnegación y el sacrificio materno en la soledad de la crianza de los niños.

Este giro, que a principios del siglo había desafiado las costumbres y la moral instituida, estaba plenamente realizado en los años cuarenta: la mayor falta que podía cometer una mujer radicaba en abandonar a un hijo, rechazando el mandato maternal (Ruggiero;2000).

Estas configuraciones por lo general estarán representadas por las mujeres de las clases más humildes, pero el caso que nos atañe se plantea en un escenario sumamente diferente. Aquí Cristina (la madre ilegítima) no corre con el destino de la prostitución, la de trabajadora o cantante de cabaret. Por el contrario, no sufre la deshonra de estas ocupaciones pero sí de tener que mantenerse ella y sus hijos con el dinero de la “otra”. Puesto que en esta familia Susana representa al fantasma de la otredad que paradójicamente sigue vinculándose por medio del usufructo de su dinero por parte de Enrique. Este último es también investido con los rasgos de vulnerabilidad e inferioridad (económica) que en muchos casos padecen las imágenes de mujeres.

La intensidad del mandato familiar erigido bajo la figura del padre se destaca en la primera de las versiones (1942), representado por el foco de la cámara haciendo plano en el cuadro, del retrato paterno, ubicado frente a la mesa de tareas de los chicos.

En el segundo caso (1976) vemos una matización de estas conductas por la impronta de la corriente psi y en consecuencia un cambio entorno a las relaciones intergeneracionales (Ploptkin; 2003).

Por consiguiente, el padre (y en cierto caso la madre también cambia el tono normativo de su relación hacia sus hijos) ya no detenta el dominio absoluto ni sostiene una relación distante. Por el contrario se establece una relación de empatía a través de un acercamiento y la aparición de los juegos y la “proximidad” con los niños ^[6].

Y si bien se mantiene la asimetría entre la mujer-madre y el hombre-jefe de familia. La figura femenina en este caso adquiere más relevancia ^[7]. En este sentido es Cristina quien enfrenta a Enrique, lo va a buscar a su trabajo y hasta a su casa legal.

Pero su condón subalterna aún no ha cesado puesto que en ambos films la trama gira entorno a la disputa por la identidad, el verdadero nombre de los chicos y principalmente el estigma de nacimiento (Cosse, 2006) que intenta evitar su madre.

Es entonces cómo mediante de la problemática de los hijos ilegítimos como se articula la crítica (por parte de los directores) a los prejuicios y la moral tradicional que pesaban sobre las madres solteras. Y por otro lado, la redención que les otorgaba la resignación del amor pasional y fortuito ante la obligación del mandato materno.

Siguiendo esta argumentación, dentro del film (del 1942, por ejemplo) es Cavenague quien actúa como censor de las actitudes y comportamientos indebidos. Así en una escena dice a Cristina “*no es bueno señora que los chicos la vean besándose con el padrino (ese fue el rol atribuido a Enrique durante años), si quieren verse que no sea en esta casa*”.

Esta impugnación se dirige a la mujer adúltera en dos sentidos: primero porque debe guardar los modales para que los chicos no sospechen y salvarlos del sufrimiento de la verdad. Y por otro lado, es también a ella “defensora y guardiana del hogar” quien debe velar por el cuidado de todos los miembros de la familia.

Pues bien como plantea D. Guy. “los significados de la maternidad fueron variando hasta que la crianza se convirtió en el medio por el cual” medir” las prescripciones acerca de la “buena o mala” madre. Y a pesar de las sutilezas en las estéticas de las mismas, en los films este mecanismo se mantuvo intacto. Este es el destino que les aguarda cuando ellas han sido fieles a los mandatos maternos y se han sacrificado por darles a sus hijos la seguridad de un hogar bien constituido. Así, se otorga una reparación el horizonte tranquilizante del ideal doméstico mediante una figura masculina que les ofrece a estas mujeres el estatus de esposa, la legitimidad social de un padre para sus hijos y la seguridad de una familia bien constituida. Un destino que pocas veces labran ellas mismas y que lo reciben de hombres que honran al género masculino al aceptar redimirlas.

A modo de cierre:

A lo largo de nuestro trabajo de exploración por las representaciones de mujer y madre en el cine argentino, pudimos observar el juego de antagonismos entre los valores, las normas sociales, las conductas y las alteridades en consonancia con los fines pedagógicos y preformativos de un discurso amparado en la moralidad familiar que excedía el lenguaje cinematográfico.

La estrategia de disociar en el análisis las relaciones genéricas entre los sexos (mujeres y varones) y dentro de ellos, por un lado. Y por otro, la configuración genérica de la mujer maternal. De ninguna manera fue azarosa por el contrario, es un intento de descalibrar el binarismo instalado en la cultura occidental a del destino natural y manifiesto de la mujer- madre.

Por último quisiéramos marcar algunas conjeturas sintetizadoras:

- las representaciones de mujer en los casos analizados reflejan la existencia paradójica de la

misma e instalan el desarrollo de la transición entre las “mujeres” y la “mujer” deseada.

- La idea de femineidad que ronda en los films se construye mediante la premisa de la inferioridad, ya sea por medio económico o afectivo.
- Los lugares otorgados a las mujeres, aunque con sutiles diferencias, quedan entorno del seno familiar. Y a él deben responder.
- Hay un incesante moviendo pendular entre la virtud (maternal-femenina) y la deshonra (personificado en el deseo).
- El cuerpo de la mujer-madre es pensado siempre en plural, no adquiere sentido sin su prole. Es esta la que le brinda entidad de mujer completa, vivaz jovial.

Bibliografía:

- Amado A y Domínguez N. (2004): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*. Paidós; Buenos Aires.
- Barrancos, D (1999): “*Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras* en Devoto, f y Madero, m. (direc); Historia de la vida privada en la Argentina, tomo III , Buenos Aires
- Bock, G; (1991): “*La historia de las mujeres y la historia de género: Aspectos de un debate internacional*”, Historia social, 9 (España, Universidad de Valencia, Instituto de Historia Social).
- Burin MyMeler I; (2000): *Varones Género y subjetividad masculina*. Paidos, enos Aires.
- Butler J; (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*; PaidosBuenos Aires.
- Cosse, I; (2004): “*Cultura y sexualidad en la Argentina de los ´60: usos y resignificaciones de la experiencvia trasnacional*”, en Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Vol. 17, núm.1.
- Cosse, I; (2006): *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- DELEUZE, P, (2007): *La imagen-tiempo y la imagen en maovimiento*; Paidós, Buenos Aires
- Domínguez, N, (2006): *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Paidós, Buenos aires.
- Duby, G y Perrot, M (dirs.); (1991): *Historia de las Mujeres*;Taurus, Madrid.
- Bandinter, E (1991): *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII – XX*; Paidós, Barcelona.
- E. Zaretsky (1995) *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*; Alianza, Madrid.
- Devoto, F. y M. Madero (dirs.) (2000): *Historia de la vida privada en la Argentina*. Taurus, Buenos Aires.
- Felitti, Karina (2000) “*El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta*, en: Historia de las mujeres en la Argentina; Taurus, Buenos Aires.
- Foucault, M.; (1987) *Historia de la sexualidad*. 3 tomos; Siglo XXI, Madrid.
- Feijoo.M y Nari (1996) “Women in Argentina During the 1960s”, Latin American Perspectives, winter 1996, Vol. 23, number1
- Gil Lozano, V. Pita, M. G. Ini; (2000): *Historia de las mujeres en Argentina*, 2 Tomo. Taurus, Buenos Aires.
- Halperin,P y Acha, O; (2000): *Cuerpos, Géneros e identidades. Estudios de Historia de Género en Argentina*. Ediciones Signo, Buenos Aires.
- Kimmel Michael “*Homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina*” y Michael Kaufman “*Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres*” en: Teresa Valdés y José Olavaria (eds.); Op. Cit
- Lhumann, N; (1985): *El amor como pasión*. Ediciones 62/, Barcelona.
- Morant (dir.); (2006) *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 Volúmenes (De la Prehistoria a la Edad Media, El mundo moderno, Del siglo XIX a los umbrales del siglo XX, Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI), Cátedra, Madrid.
- Nari M; (2004) *Políticas de maternidad y maternalismo político, Buenos Aires 1890-1904*. Biblos, Buenos Aires.

Ploptkin, M.; (2003): *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910 –1983)*. Sudamericana, Buenos Aires.

Carli, Sandra; (1999) “*Escuela nueva y psicoanálisis. El tiempo de la infancia en la historia cultural argentina (1920-1983)*” en Ascolani, Adrián (comp.) *La educación en Argentina. Estudios de Historia*. Ediciones del Araca. Rosario.

Scott J (1999): “*El género: una categoría útil para el análisis histórico*” en M Navarro y C. Stimpson (comp.) *Sexualidad, género y roles sexuales*; Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Teresa Valdés y José Olavaria (eds.); *Masculinidad/es. Poder y crisis* Isis Internacional, nº 24.

Ormaecha Luis; (2005): “*Las comedias familiares en el cine argentino*” en *Historia género y política en los 70* Andrea Andújar, Débora D’Antonio, Nora Domínguez, Karin Grammatico, Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, María Inés Rodríguez, Alejandra Vasallo (comp.), Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Feminaria Editora.

[1] Nos referimos al clásico artículo donde la primera de las reflexiones sobre la categoría género, que a pesar de los años sigue teniendo vigencia “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en M. Navarro y C. R. Stimpson (comps.); **Sexualidad, género y roles sexuales**, Buenos Aires, FCE, 1999.

[2] Las películas serían: “Los chicos crecen” una primera versión realizada en el año 1942 dirigida por Carlos H. Christensen y una segunda versión del año 1976 dirigida en esta oportunidad por Enrique Carreras.

[3] Los dilemas morales en los cuales se divide el film serán entonces no sólo en términos de género únicamente sino además de clase. Cavenague no puede sostener una verdadera familia, sólo cuando logre solvencia económica estará elevado (junto con el desempeño del rol paterno) en su representación como un verdadero padre.

[4] Aquí es interesante rescatar la letra del número musical de la “morocho argentina”, la cual destaca el carácter pasivo y complementario (pero no igualitario) de su existencia para con el porteño argentino “*su dueño*”, en palabras de la protagonista.

[5] Esta expresión y la consecuente resignación parecen comunes con el destino muchas de las mujeres a las que no se le hacía fácil el sostenimiento del amor fortuito de los breves tiempos del noviazgo. ver al respecto Lhumann, N; (1985): *El amor como pasión*. Ediciones 62/, Barcelona; Barrancos, D (1999): *Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras* en Devoto, f y Madero, m. (direc); *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo III , Buenos Aires ; Taurus. Y también sobre las imposibilidades de denuncias jurídicas hacia sus maridos ver Barrancos, D, (1999): *Inferioridad jurídica y encierro doméstico*, en *Historia de las mujeres en la Argentina* Gil lozano, F, Pita, V y Iní, G. Taurus, Buenos Aires.

[6] Por ejemplo la interacción llega a tal punto que temas como la locura (tan sancionada en la versión de 1942) es tomada a broma en este caso y transformada en una alegre canción infantil.

[7] Otro ejemplo es la introducción de fenómenos inimaginados para los acartonados años ’40, como la declaración de “la madre ilegítima” y soltera de su arrepentimiento por no haber anotado a los chicos a su nombre.