

Del ámbito público a reimaginar lo común “Las muchachas de antes”:

trabajo y política en la cultura argentina

Autor:

Angilletta, Florencia

Tutor:

Rodríguez, Fermín

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

Tesis de Doctorado

Área Literatura

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

Del ámbito público a reimaginar lo común
“Las muchachas de antes”: trabajo y política en la cultura argentina

Tesista: Florencia Angilletta

Director y consejero de estudios: Fermín Rodríguez

Buenos Aires, diciembre de 2022



A "Nino" Canavese, a Elsa Alicia Viña y a mi otra abuela, esa mujer

Agradecimientos

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por los modos de leer, y al CONICET, por la beca doctoral que hizo posible esta escritura. A Fermín Rodríguez, cuyas continuas señales de literatura y vida impulsan, atraviesan y sostienen estas páginas, con generosidad, audacia y lucidez. A Miguel Vitagliano, maestro que ha abierto el camino. A Adriana Amante, en el filo de sus intervenciones en el “Taller de tesis”, decisivas para la elaboración última. A las directoras de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina* –Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte– y a las coordinadoras de los tomos –en especial a Tania Diz– por los reveses de la trama de la crítica y de los feminismos, que tanto ensanchan el juego y propulsan esta apuesta. A las y los docentes de “Teoría Literaria I”, “Teoría Literaria III” y “Teoría y Estudios Literarios Feministas” con quienes compartimos la pasión por leer. A las y los estudiantes de TEA, la UBA y FLACSO: las clases son un laboratorio de pensamiento. A los préstamos, comentarios, invitaciones e intercambios con Soledad Quereilhac, Sebastián Hernaiz, María Pía López, Pablo Luzuriaga, Facundo Ruiz, Silvana Aiudi, Julia Otero, Nicolás Viotti, Pablo Touzon, Agustín Cesio, José Natanson, Martín Sivak, María Mansilla, Laura Fernández Cordero, Marcos Zangrandi, Marcela Vidondo, que en distintos momentos han atravesado estas escrituras. A Graciela Alicia Rodríguez, por lo visto en los jardines. A Mario Angilletta, por la libertad. A Élica Lenci y Gabriela Gallo, por el coraje y la bendición. A mis familias, por todo. A los compañeros y compañeras en la pelea. A Ana Camarda, capitana, y al impulso final de Juan Manuel Lacalle; en ellos, mi agradecimiento a Letras Vuelve. A Virginia Cosin, Emilia Castañeda y Carolina Dalmastro, por arrimar el fuego. A Florencia Biasoli, Emilia Richmond y Agustina Martínez, por las diferencias y el don de la amistad. A Cecilia Seta, en las citas, las conversaciones, la complicidad. A Laura Cucinotta, Gabriela Azar, Lucía Oderiz, Bárbara Mouzo, Luciana Czudnowski y a la memoria de Federico Soriano, por los años de lecturas compartidas, la fibra de lo que vino después, y por lo que cobija los días. A Martín Rodríguez; nuestras abuelas y madres están vivas en estas páginas. A Alexandra Kohan y Martín Kohan: las largas risas de todos estos años han cambiado mi vida. A Pablo Ali, por el compromiso con el decir y la trinchera de la edición, fundamentales, y por la aventura del pensar juntos. A Joaquín Linne, en el amor después del amor y en la reimaginación de lo común, por la inteligencia extrema y el trabajo compartido, sin lo cual esta tesis no hubiera sido posible. A Agustina Larrea, hermana en el carrusel del siglo XX, de las palabras y de la vida. A Silvina Espósito, por la voz. A Martín Zangrandi, por el pasado que somos y porque nunca deje de cambiar, en el encuentro que lo reescribe todo, empezando por acá.

En casa de los padres de Mita, La Plata, 1933

—El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel.

—Me dio más trabajo este mantel que el juego de carpetas, que son ocho pares... si pagaran mejor las labores me convendría tomar una sirvienta con cama y dedicar más tiempo a labores, una vez hecha la clientela ¿no te parece?

—Las labores parece que no cansaran pero después de unas horas se siente la espalda que está un poco dolorida.

—Pero Mita quiere que le haga un cubrecama para la camita del nene, con colores vivos porque tiene poca luz en los dormitorios. Son tres piezas seguidas que dan las tres a un jol con ventanales todos tapados con una tela de toldo que se puede correr.

—Si yo tuviera más tiempo me haría un cubrecama. ¿Sabés qué es lo que más cansa? Escribir a máquina sobre una mesa alta como la que tengo en la oficina.

Puig, La traición de Rita Hayworth, 1968

ÍNDICE

OBERTURA

0x00. LA VIDA EN COMÚN, SUS TEXTURAS	17
0x01. Modos de leer: producir el archivo de ciudadanías	17
0x02. Literatura y vida	22
0x03. La costura del archivo: escribir la época	28
0x04. “Las muchachas de antes” como reimaginación de lo común	34
0x05. La forma del problema	37

PRIMER ACTO: DAR EL MAL PASO

1x00. LA COSTURA, FÁBRICA DE NACIÓN	43
1x01. El ciclo de las costureritas	43
“La costurerita que dio aquel mal paso”: una trabajadora salida del cuadro de De la Cárcova	43
Ficciones del trabajo	49
Canta el tango como ninguna	55
La semana de trabajo: una novela	63
Todos los márgenes el margen	66
Relatos de “caída”	67
1x02. La Singer, cápsula de tiempo	69
Costura, cultura, vida	69
La máquina en la Argentina de multitudes	71
1x03. Las señoritas	75
1x04. Coser la arquitectura	79
Las preguntas por el barrio	79
Trenes, tranvías, subtes	81
El Borges de Carriego y las fotografías que fundan espacios	83
1x05. Coda. Vestir a Eva con palabras: las memorias de Paco Jamandreu	88
2x00. LAS COSTURERITAS ESCRIBEN SUS PASOS	91
2x01. Reescribir el ciclo de las costureritas	91
Y ¿si no daba el “mal paso”?	91
Sus propios pasos	97
El peronismo de las cosas y las multitudes	103
Oveja negra, oveja blanca	108
2x02. Museo de costureritas	111

2x03. Escribir otros pasos	117
2x04. Coda. Travesías entre siglos	124
Textiles	124
Disfraces	126
El peligro de las vestiduras	127
Telenovelas que “muestran la hilacha”	130

SEGUNDO ACTO: LAS URNAS POR ASALTO

3x00. ARGENTINAS, A LAS URNAS	137
3x01. Emma Zunz, una trabajadora textual	137
3x02. Ficciones del sufragio	141
3x03. Esas mujeres escriben	148
3x04. Las casas y el trabajo de la ciudadanía	153
3x05. “Che piba, vení, vota”	157
La enfermera que sostiene la urna	164
3x06. Democracias en disputa	167
3x07. Los feminismos y los votos	169
3x08. Coda. Eva Perón, la última costurerita	171
Muchachada	176
4x00. EL PERONISMO: UNA MÁQUINA DE HACERLAS ESCRIBIR	179
4x01. Trabajadoras ante las puertas del cielo	179
4x02. Las “patas” en la fuente	185
“Se dice de mí”	185
Aristocratización: las reinas del trabajo	193
Ya nadie va a escuchar tu remera, pero se oirá tu afiche	199
4x03. Cuando las teclas de la máquina vociferan	206
Apretar las teclas	206
Patria y muerte: las teclas de Brum	208
Cruzar la lengua: las teclas de Prilutzky Farny	211
Carta a la abuela: las teclas de Eguren	214
“El anónimo pueblo de la patria”: las teclas de Demitrópulos	220
La arquitectura del siglo: las teclas de Venturini	223
Las cartas siempre llegan a destino	226
4x04. Una hermana menor: las “patas” en el <i>court</i>	231
4x05. Coda. Soltarle el pelo a Evita: las reescrituras	238
De Eva Perón en <i>Gatica</i> , <i>el Mono</i> a las chicas que van a la confitería	239

INTERLUDIO

5x00. COSER FUTUROS, VOTAR Y VIVIR LO COMÚN	247
5x01. Fin de siglo	247
Las secretarías del capital	247
2001. De Brukman a la cooperativa de trabajo “18 de diciembre”	257
5x02. Trabajar y votar: hacer la clase	258
5x03. Juvenilias	263
1983. La larga juventud de todos estos años	263
1973. Las fotos	268
5x04. Coda. Literatura y democracia	275
1993. “Yo no estuve ahí”: leer <i>El Dock</i>	275
Ruinas, escombros, zonas de promesas	279

FINALE ULTIMO

REIMAGINAR LO COMÚN	283
Referencias bibliográficas	293

LISTADO DE IMÁGENES

OBERTURA

Imagen I: “Después de misa; grupo paseando por Sáenz Peña”, circa 1949
Haylli, cedida por herederos/as de Haylli

Imagen II: “Después de la lluvia. Roque Sáenz Peña nocturna”, circa 1946
Haylli, cedida por herederos/as de Haylli

1x00. LA COSTURA, FÁBRICA DE NACIÓN

Imagen I: “Sin pan y sin trabajo”, De la Cárcova, 1894
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Imagen II: Publicidad gráfica de las máquinas de coser Singer

Imagen III: Publicidad gráfica de las máquinas de coser Singer

Imagen IV: “Paraguay al 2.600”, Coppola, 1929
Colección Malba

Imagen V: “Jaurés al 1.000”, Coppola, 1929
Colección Malba

Imagen VI: “Patio con luna” y “El almacén rosado”,
Ocampo, Martín Fierro, n° 42, 1927
Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)

Imagen VII: “Veraneando en la ciudad”, Heinrich, 1959
Colección Malba

2x00. LAS COSTURERITAS ESCRIBEN SUS PASOS

Imagen I: “Breve historia de Emma”, Spilimbergo, 1935-1936

Imagen II: “Ramona costurera”, Berni, 1963

Imagen III: “Primeros pasos”, Berni, 1936

Imagen IV: “Telas”, Forner, 1947
reproducida por Bertúa (2016)

Imagen V: “Obelisco”, Stern, 1951-1952
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Imagen VI: “Aborígenes del Gran Chaco”, Stern, 1958-1964
Colección Proa

3x00. ARGENTINAS, A LAS URNAS

Imagen I: Elecciones en San Juan, 1928
Archivo General de la Nación (AGN)

Imagen II: “En espera de votar. Primera votación femenina en la Argentina,
plaza 25 de Mayo”, 1951
Haylli, cedida por herederos/as de Haylli

Imagen III: Ley 13.010
Biblioteca del Congreso Nacional

Imagen IV: Fotograma "La mujer puede y debe votar", 1951
AGN

Imagen V: Voto de Eva Perón, Pinéldes Fusco, 1951

Imagen VI: Eva Perón fumando

4x00. EL PERONISMO: UNA MÁQUINA DE HACERLAS ESCRIBIR

Imagen I: Tita Merello, circa 1945

Imagen II: "Evita", sin firma, circa 1947

Imagen III: "Ya el campo es tuyo...", Aristo Téllez, sin fecha

Imagen IV: "Criollita", Gaspar Besares Soraire, sin fecha

Imagen V: "Empadronamiento", sin firma, circa 1951

Imagen VI: "Evita mártir del trabajo", Arístides Rechain, 1952

Imagen VII: "2do. Plan Quinquenal", Héctor Alfonsín, 1953

Imagen VIII: "Buenos Aires Puerta de Turismo", Pelissier, sin fecha

Imagen IX: *El Gráfico*, 1950
Archivo TEA

Imagen X: *El Gráfico*, 1951
Archivo TEA

Imagen XI: Confitería La Ideal, circa 1940
Archivo personal

INTERLUDIO. COSER FUTUROS, VOTAR Y VIVIR LO COMÚN

Imagen I: Fotografía de la cubierta del libro
Historia de una desobediencia, 1983

Imagen II: Elecciones en Argentina, 1951
AGN / Recuperación del Archivo Palabra e Imágenes de Mujeres (APIM)

Imagen III: Elecciones en Argentina, 1973
AGN / Recuperación del Archivo Palabra e Imágenes de Mujeres (APIM)

Imagen IV: Festival del Triunfo Peronista, 1973

Imagen V: Marta Merkin, 1973-1974
Diego Goldberg, cedida por Inés Ulanovsky

Imagen VI: Velorio de Perón, 1974
Marta Merkin, cedida por Inés Ulanovsky

Imagen VII: "Sin pan y con trabajo no pago", Avena, 2020

FINALE ULTIMO. REIMAGINAR LO COMÚN

Imagen I: Carnet sindical, circa 1950
Archivo personal

OBERTURA

OBERTURA

LA VIDA EN COMÚN, SUS TEXTURAS

*Para armar un libro hay que hacer
como las modistas que cosen
siempre del lado de adentro
y cuando dan vuelta la tela esas costuras
que ellas trabajaron confiadas
desaparecen para dejar ver
un aceptable
lado de afuera.
Kamenszain, "Lo que empieza donde termina"*

0x01. Modos de leer: producir el archivo de ciudadanías

La imagen de portada es una foto publicada en el libro *Alberto Haylli fotógrafo* (2021): un grupo de mujeres paseando un domingo alrededor de 1949.¹ Sus vestimentas ostentan los modos de subjetivación vinculados al ocio y a la circulación pública –lo que se conoce como “prendas de domingo”–. Entre ellas se denota complicidad, códigos y la coreografía corporal señala no ya la constrictión y el pudor de décadas anteriores, sino la cotidianidad y el afianzamiento de su estar en la calle. Las mujeres no se encuentran insularizadas, sino que también hay un niño –denotado por el corto de sus pantalones– y la espalda de un hombre que se presupone las mira.

Leer esta fotografía propulsa el hilo del que tejer un archivo de ciudadanías en el que se conectan órdenes literarios, sexuales, históricos y económicos: materiales de la cultura argentina con énfasis en la literatura de las primeras décadas del siglo XX. Así, a partir de la lectura del trabajo y del sufragismo, se busca reescribir la clásica división del ámbito público hacia zonas de lo común, en los “modos de subjetivación” aquí propuestos como “las muchachas de antes”. Este dispositivo crítico es atravesado por el ámbito público leído en tanto actos vivos que motoriza la literatura, la

¹ Alberto Haylli produce Junín como “frontera, pueblo y ciudad” (Iparraguirre, 2021: 13). “Su hijo Mario me contó una vez que en Junín a Haylli le decían San Pedro: tenía las llaves de la ciudad” (Iparraguirre, 2021: 17). Su estudio fotográfico comercial está atravesado por la calle, las posibilidades técnicas, así como por la cercanía con la familia presidencial a partir de Juan Duarte, oriundo de Junín. Sus fotografías de Junín producen la Argentina en esa época vertiginosa y decisiva. Las fotos de Alberto Haylli publicadas por Ediciones Ampersand (2021) han sido cedidas por los/as herederos/as de Haylli.

productividad del “entre” para espacializar líneas de contacto e intersección, y la propuesta de las historias mínimas –“las hermanas menores”–. La organización retoma principios de la forma de la ópera: esta obertura, dos actos –con sus respectivas escenas, y las codas que actualizan las preguntas del presente–, un interludio y un *finale utimo*.

La elección de un grupo de mujeres en una calle de Junín –pueblo de la provincia de Buenos Aires–, cuyos nombres y trayectorias se desconocen, se enlaza con los “modos de leer” (Ludmer, 1985) a partir del dispositivo crítico de las hermanas menores, que permite conectar las luchas feministas, laborales y políticas con las disímiles condiciones de posibilidad, etnográficas y situadas, para las mujeres. En estas operaciones de lectura desde la literatura se yuxtaponen textualidades más transitadas por la crítica, como las de Evaristo Carriego, J. L. Borges, Victoria Ocampo o Alfonsina Storni, junto con otras más laterales, como la novela semanal, algunas del grupo Boedo y las escrituras de María Luisa Carnelli y Alicia Eguren, entre otras. Este anclaje es lo que se propone como “arquitectura”, en tanto modo de tramitar la experiencia epocal de la vida en las ciudades, y como “ficciones mestizas”, que tensionan las escisiones de la llamada modernidad.



Imagen I: “Después de misa; grupo paseando por Sáenz Peña”, circa 1949
Haylli, cedida por herederos/as de Haylli

Esta fotografía –fecha dos años después de la sanción del voto– condensa el “ciclo de las costureritas” y la “máquina de hacerlas escribir”: dos apuestas por leer el

trabajo y los derechos políticos desde el entramado de la literatura y desde los géneros. En su conjunto, las lecturas del trabajo –a partir de la costura– y de la política –en torno al derecho al voto femenino– organizan los modos de subjetivación de las muchachas de antes como formas de reimaginar lo común. La imagen busca extremar esta gestualidad cuando las mujeres logran cada vez un mayor acceso a los trabajos, las calles, las urnas, las escrituras y las palabras públicas, al dinamizar transformaciones afectivas, económicas, políticas y textuales.

La construcción del archivo de ciudadanías es producida mediante la intersección de la teoría literaria, la teoría feminista y la crítica literaria feminista, la bibliografía crítica específica sobre los materiales, las coordenadas históricas y los análisis políticos sobre el trabajo y el sufragio. La forma en la cual se construye esta tesis está fundada por los modos de leer en tanto organización del archivo, al poner en circulación literatura, política, economía y afecto a partir del “agenciamiento” (Deleuze y Guattari, 1980), el “entre” (Barrancos, 2008; Masiello, 1997) y el “intersticio” (Pollock, 2010). Este acto de productivizar la lectura acontece en el encuentro o contacto entre las diferencias y las oscilaciones.

Desde las coordenadas de la época de la primera mitad del siglo XX en la Argentina, esas mixturas pueden leerse en la conjunción de la cultura del trabajo y la cultura del consumo, o la cultura del sufragio y la cultura de clase (Karush, 2013; Milanesio, 2014; Montaldo, 2016). No como una armonización, dilución o conciliación, sino en tanto estado de interrogación sobre literatura y política, al ensamblar materialidades distintas desde lecturas no segmentadas que intentan mantener viva esa conflictividad.²

El archivo de las ciudadanías no es la recopilación exhaustiva de los materiales que darían cuenta de su constitución sino, más bien, el detenimiento que horada –en este caso– las escisiones de la llamada modernidad y conecta los materiales desde

² Estos modos de leer el “entre” conforman las gramáticas de Masiello (1997) –*entre civilización y barbarie*– y Barrancos (2008) –*entre la casa y la plaza*–. La escritura de Sarlo (2008) modula otra forma del “entre” cuando se propone leer la experiencia de mediados del siglo XX atravesada en simultáneo por Borges en la literatura y Perón en la política. Nótese también: “Un cuerpo tiene lugar entre otros: lo que se piensa en estas exploraciones son las formas y los sentidos de ese *entre* que reclama otras epistemologías, que desborda la distinción entre individual/colectivo para pensarse en términos de red, de ontologías relacionales, de viralidad y contagio, de ensamblajes (Giorgi, 2014: 297).

lugares inesperados.³ Estas formas de construir los cortes sobre la lengua política ponen de manifiesto las diferenciales maneras de accesibilidad a la enunciación y circulación de palabras públicas, así como los desvíos, negociaciones y alianzas. Los protocolos entre la literatura, la crítica, la política y los feminismos exponen tanto la productividad de transitar esas zonas como la fragilidad de algunos de estos matices, al modo de “horadaciones” (Didi-Huberman, 2007).⁴

Trabajar con el trabajo y el voto –con sus ficciones– no supone, entonces, un detenimiento en el material literario, en la fotografía o en el discurso político, sino en aquello que calibra los órdenes. Los materiales portan sus condiciones de producción y enunciación específicas. El trabajo del archivo no borra ni oblitera estas particularidades, sino que intenta agrupar su reimaginación de lo común.⁵

Los modos de leer se vinculan con el estatuto de lo literario, cambiante en las distintas producciones de las yuxtaposiciones, a partir de ambivalencias y disputas, que pueden ser analizadas mediante la transformación del ruido en voz. ¿Qué “reparto de lo sensible” (Rancière, 2000) produce que ciertas interpelaciones sean leídas como ruidos, palabras o voces públicas? La audición es *performance*, acto que produce ruido y música, o ruido y voz, “modos de escuchar” (Frith, 2014) –cierta forma de reescribir sensorialmente los “modos de ver” (Berger, 1972)–.⁶ En la primera mitad del siglo XX, la irrupción de las multitudes se conecta con las maneras en que las minoridades,

³ Sobre la noción de archivo, véase el mal de archivo y la imposibilidad (Derrida, 1995); el vacío o el ardor (Didi-Huberman, 2007); la relación institucional con el saber (Foucault, 1976); las salas (Pollock, 2010) leídas como constelaciones; el reparto de lo sensible (Rancière, 2000).

⁴ “Es un saber infinito: la infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada. No hay ningún ‘sí o no’, ni ‘omnisciencia o negación absoluta’, ni ‘revelación o velo’. A través de la destrucción misma y de la destrucción de los archivos de la destrucción, se tiende sobre esto un brutal velo, que sin embargo deja entrever un poco –y así nos sacude– cada vez que percibimos en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio; cada vez que vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto. Por esta razón el saber necesita también de la imaginación. Cuando las imágenes desaparecen, desaparecen también las palabras y los sentimientos –es decir, la transmisión misma. [...] Así, el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos” (Didi-Huberman, 2007, s/n).

⁵ Museo del consumo y museos virtuales (Montaldo, 2016; Pollock, 2010; respectivamente) operan como modos de construir los vínculos entre los objetos e implican discusiones en la producción viva de lo común. La noción de archivo también está atravesada por los mundos en común (Garramuño, 2015), las imaginaciones materiales (Cortés Rocca y Horne, 2021) y los afectos (Ahmed, 2015; Berlant, 2020). Acerca del “entre” desde el psicoanálisis, véase Kohan (2022).

⁶ “Desencadenar una voz es quitarle su individualidad, lo que nos lleva directamente a la cuestión de la identidad vocal, a la voz *como persona*” (Frith, 2014: 345)

como las mujeres –en especial, aquellas con accesos diferenciales de clase–, tramitan esta disponibilidad.⁷

Nuevas continuidades entre lenguaje y sonido, entre palabra articulada y grito, ruido, opacidad sonora en la lengua, esto es, *la inestabilidad entre palabra y voz*. [...] Ese deslizamiento o indecisión entre palabra y sonido o ruido es, según Rancière, una instancia en donde se demarca el límite de lo político: la de la decisión en torno a qué constituye palabra pública que define el mundo en común, y qué, en cambio, pertenece al ruido insignificante. (Giorgi, 2014: 75)

Leer desde la vida reorganiza escisiones como arte y cultura, lenguaje y mundo, sociedad y Estado. La literatura es productora de los materiales que le dan forma a la posibilidad de estos modos de leer. La multiplicidad –que también son relaciones de poder– produce diferenciales de sexo-género (Butler, 1990). La reimaginación de lo común es propuesta como las fricciones entre lo civil y el Estado que desbordan –no anulan– los cruces entre gobierno y sociedad. Por eso se seleccionan las dimensiones del trabajo y del voto como flujos concomitantes de las producciones ciudadanas.

Así, se tensiona la dicotomización típica de la primera mitad del siglo XX entre ámbito público y privado. Desde la literatura, más que pensar en una “salida” de las mujeres, se impulsan desplazamientos y flujos. A partir de la lectura de Gordillo (2018), se propone la interpelación arquitectónica ante este archivo por fuera de la “ideología de la ruina”. La operación de quitar a los materiales del pasado los objetos de contemplación les devuelve su potencia crítica y despliega los modos en que producen fenómenos de violencia, así como de enfrentamiento a esa violencia en los recorridos muchas veces sinuosos de la producción ciudadana.

Ver a todas las ruinas, independientemente de su forma, *como escombros*. Esto quiere decir que no pretendo abandonar la palabra “ruina”, sino percibir y concebir las ruinas *de otra manera*. Por eso utilizaré la palabra “ruina” con regularidad y de dos maneras: para nombrar lugares reducidos a escombros, y *además* para nombrar aquellos escombros que fueron reificados por expertos como objetos muertos del pasado. “Los escombros”, en definitiva, conllevan una crítica a la ideología de la ruina y ven a las ruinas como la sedimentación de procesos de violencia y declinación antes que como objetos de contemplación. (Gordillo, 2018: 25)

Las lecturas sobre la literatura *desde* el género (Molloy, 2002) tensionan las hipótesis de la modernización y sus esferas, al producir reimaginación entre la agencia y la sujeción. La escritura en la imaginación del mantel de *La traición de Rita Hayworth*

⁷ Multitudes, masas y pueblo, desde luego, no son sinónimos sino ficciones sobre estas subjetividades políticas, cuyos repertorios y disputas son abordados en esta escritura.

(Puig, 1968) funciona como si un fragmento pudiera colocarse al lado del otro, como si la literatura escenificara el procedimiento del modo de leer: unir, suturar, desplegar, superponer lo diferente. Los géneros como texturas vivas, fragmentos de literatura que son de trabajo, de costura, de escritura, de política, al modo de un *patchwork* armado con retazos.⁸ El futuro de las costureritas de *La traición de Rita Hayworth* (Puig, 1968) propulsa leer el pasado, que nunca deja de cambiar, en su oscilación entre ruinas y escombros (Gordillo, 2018).

En lo común se imbrican las lecturas sobre la vida –como las de Agamben (1996), Deleuze y Guattari (1980), Foucault (1976)–, las operaciones que sobre éstas producen líneas posteriores de las políticas de la vida –como las de Hardt y Negri (2004, 2011)– y las feministas –como las de Berlant (2016), Federici (2010)–.⁹ Esta constelación irradia diferencias acerca del trabajo, las leyes, los cuerpos y los afectos.¹⁰ Los feminismos en plural como comunidad política o, más aún, como modo de poner en común lo político. La producción de este archivo de ciudadanías propone lo común como interrogación –distante de la comunidad, del declive de la nación o de la clase– que impulsa, desde la lectura de las ficciones, la reescritura de la arquitectura entre público y privado, entre economía y política, entre sociedad y Estado, entre literatura y vida.

0x02. Literatura y vida

No hay *afuera* de las instituciones, ni siquiera para los modos de producción de subjetividad feminista. Como señalan Foucault (1976) y Preciado (2009), los espacios

⁸ La conformación del archivo de ciudadanías a través de materiales literarios, fotográficos, políticos, cinematográficos, periodísticos, de los veinte y treinta, y de los cuarenta y cincuenta, es una construcción al modo de una “promesa”, no como una verdad que todavía no ha sido leída, sino en lo que el pasado puede seguir siendo leído: “Una promesa debe prometer ser cumplida, es decir, no limitarse solo a ser ‘espiritual’ o ‘abstracta’, sino producir acontecimientos, nuevas formas de acción, de práctica, de organización” (Derrida, 1995). Los archivos de ciudadanía pueden cobijar el “basurero de la historia” (Marcus, 2012).

⁹ Agamben (1996: 13) propone la distinción entre *zoé*, “el simple hecho de vivir común a todos los vivientes” y *bios*, “la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo”. Para Agamben, la nuda vida, que constituye el fundamento oculto de la soberanía, se ha convertido en todas partes en la forma de vida dominante. Así diferencia entre las formas de vida y la forma-de-vida como “una vida que no puede separarse nunca de su forma” (Agamben, 1996: 13) en la que “en su modo de vivir, se juega el vivir mismo” (Agamben, 1996: 14).

¹⁰ Sobre la política de la vida, véase la discusión a propósito de la biopolítica y la crítica literaria a partir de Agamben (1996), Deleuze y Guattari (1975), Foucault (1976), así como Giorgi y Rodríguez (2007).

están atravesados por relaciones de poder y de agencia.¹¹ Inscriptas en estas tensiones, que corporizan a la vez el paradójal desplazamiento de las mujeres, se leen zonas de porosidad: la interpelación política del “mal paso”, los efectos inesperados del voto femenino. Género y economía modulan la gramática de las ciudadanías. La arquitectura de los espacios impregna sus conflictos y aspiraciones. Las ficciones aquí reunidas contienen y desbordan lo decible e imposible de cada una de estas espacialidades, y por eso siguen interrogando al presente.¹²

Los feminismos “empiezan” junto con la noción de ciudadanía; son, según Valcárcel (1991), “hijos no queridos de la Ilustración”. El pensamiento ilustrado implica una mirada racional del mundo y del sujeto, una lectura sobre la naturaleza y el contrato social, el orden o progreso posibles. Aunque el reclamo francés invoca “libertad, igualdad, fraternidad”, no explicita entre quiénes. La operación política que propulsa a los feminismos es cuestionar los destinatarios de esa tríada. Los sucesivos feminismos, en particular poscoloniales, interpelan esta genealogía vinculada al Estado: moderno, constitucional, ilustrado, burgués. Desde estos cimientos modernos, los feminismos están atravesados por la irrupción de la burguesía, y por eso no pueden analizarse sin las revoluciones del siglo XVIII –industrial, estadounidense,

¹¹ Foucault (1976) discute con una concepción sustancial, negativa y jurídica del poder, en tanto poder soberano ligado al contractualismo político. En el contractualismo político, en diálogo con el pensamiento hobbesiano, la soberanía presupone al sujeto y a la ley, a la vez que funda la unidad esencial del poder. “El derecho que se formula como ‘de vida y muerte’ es en realidad el derecho de *hacer* morir o de *dejar* vivir” (Foucault, 1976: 128). Foucault interpela esta teoría como derecho de vida y muerte pero, al poner el foco en las relaciones mismas de poder, en sus modos de funcionamiento y no en su origen, formula un dispositivo biopolítico en el que “el viejo derecho de *hacer* morir o *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de hacer *vivir* o de *arrojar* a la muerte” (Foucault, 1976: 130). Este poder biopolítico se desarrolla desde el siglo XVII en dos formas principales, que no son antitéticas, sino que constituyen dos polos enlazados por un haz de relaciones: la anatomopolítica del cuerpo humano y la biopolítica de la población. Una vez que Foucault piensa “el poder sin el rey”, imagina “el sexo sin la ley” (1976: 88). Así demuestra que las sociedades modernas no solo están atravesadas por la hipótesis represiva –la potencia del no, de la censura, de la prohibición– sino por los poderes micro y macro articulados en el dispositivo de sexualidad. Foucault (1976) distingue la prohibición de la norma. Ese deslizamiento de una prohibición –no hacer X– a una norma –instar a hacer Z–; no tanto el énfasis en lo que “no”, sino en lo que “sí”.

¹² Preciado (2009) relee a Foucault desde la arquitectura y analiza la dinámica de funcionamiento de las micropenalidades sobre la materialidad de los baños públicos. Cada sujeto que se enfrenta a algún tipo de signo en la puerta de un baño debe decidir si es al que podrá ingresar. La micropenalidad actúa porque otros sujetos son los que confirman si esa decisión se corresponde con la identificación sexo-genérica que el Estado ha hecho de ese sujeto. Además, Preciado distingue entre la privacidad de la cabina femenina y la publicidad de los mingitorios masculinos, para cuyos cuerpos solo la analidad requiere un espacio íntimo. De este modo, cada vez que el sujeto se deshace de sus desechos rehace su género. Desde los baños como pequeña molécula arquitectónica, se potencia la distinción en la cual la producción masculina es construida como pública, mientras que la femenina es leída como privada.

francesa-. Estos comienzos se encuentran atravesados por el Estado moderno, la democracia y el capitalismo.

“Sistema sexo-género”, “patriarcado” y “falocentrismo” son tres maneras de nombrar y pensar el dispositivo de gestión social histórica y conceptualmente articulado en los varones.¹³ Feminismo y género no son equivalentes: feminismo es un concepto del siglo XVIII; género, del XX. El pseudopsiquiatra estadounidense Money – tras los hallazgos de Stoller– inventa el término “género” como diferente de lo hasta entonces entendido por “sexo” (Preciado, 2010). Los feminismos se reapropian del género –en su faceta inicialmente médica– como una noción relacional, posicional e histórica. El género es relacional porque nunca es en sí mismo, sino que acontece relacionamente; es posicional porque es móvil y es histórico porque se modifica históricamente. Género porque son relaciones: no identidades, no esencialismos, ni siquiera roles. Como propone Scott (2009), “el género solo es útil como pregunta”.¹⁴

Nombrar a los feminismos en plural –y no en singular como “el” feminismo– da cuenta de la inscripción en cada época y de sus disputas en esas coordenadas (Angilletta, 2017). Así, organizan luchas a la vez que, en sí mismos, están constituidos por luchas. A su vez, la politización feminista de los materiales teóricos, críticos y literarios propone a la universidad como un territorio de intervención política, “un campo de fuerzas atravesado por relaciones de poder” (Richard, 2011).

La explosión de los esquemas público/privado produce una transformación, y lo hace en una tesis sobre literatura –*Política sexual* (Millet, 1970)–. Los desplazamientos en el espacio movilizan la lucha por la ciudadanía hacia la reconfiguración “radical” del territorio mismo. Su intervención está modificando la propia arquitectura de cómo se configura el Estado nación: la domesticidad se politiza,

¹³ El “sistema de sexo-género” es el “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana” (Rubin, 1975). “Falocentrismo” remite a la significación cultural del genital masculino –falo– y al sistema cartesiano –logos– (Irigaray, 1974). “Patriarcado” alude al pacto de varones, la fraternidad; así la democracia no es solo la distribución de poderes y la aceptación de una mayoría, sino también una forma de distribución de las mujeres entre varones (Pateman, 1988).

¹⁴ La posibilidad de nombrar como “mujeres, lesbianas, trans, travestis, bisexuales y no binaries” se inscribe en este recorrido de desplazamientos de lo público. A la vez, la política del nombre es siempre inconclusa y nunca puede agotar la multiplicidad que nombra. La nominación es un problema: con ella se clausura, pero sin ella no se puede intervenir. La utilización del “mujeres” convoca este estado de interrogación y conflictividad. Dadas las tramas históricas, recién en el Interludio se textualiza como “las mujeres y las disidencias sexuales”; no obstante, en distintos momentos las apelaciones a las “ficciones lesbianas” (Arnés, 2016) complejizan estos entramados literarios e históricos.

la privacidad se torna pública, las fronteras estatales se difuminan. La ciudadanía desde los feminismos tiene esa configuración múltiple –las luchas públicas, las luchas privadas–, para después implosionar la división entre estas esferas o ámbitos: la participación de las mujeres y las disidencias sexuales en la construcción de lo público –voto, trabajo remunerado, derechos, poder, escritura/lectura– y la reinención de lo público como zonas de lo común –instituir, escribir, cuidar, trabajar, maternar y abortar también es político–. En sí mismos, son una máquina de trabajo contemporáneo, de atravesar la época por el conflicto del tiempo, de la vida, del dinero.

La crítica literaria feminista interviene sobre los modos de leer, no sobre una parte de ellos. Las teorías feministas pueden ser operaciones de teoría literaria. Las críticas literarias feministas activan archivos y recolocan escenas de lectura (Arnés, 2016; Arnés, De Leone y Punte, 2020; Batticuore y Vicens, 2022; Diz y Angilletta, 2023; Domínguez, 2007; Franco, 2007; Masiello, 1997).¹⁵ Así como los feminismos son operaciones de lectura, las críticas literarias feministas también son productoras de teorías. La frase de Millett (1970) “lo personal es político” es una operación de crítica literaria, no tan distante de la de Butler (1990) al deshacer “sexo/género/deseo” a partir de los actos de habla performativos de Austin y la discusión con Derrida. Los feminismos están enlazados a los modos de leer.¹⁶

La lectura y la construcción del archivo permiten diferenciar entre esperanza y promesa. En línea con la propuesta de Ahmed (2015), si bien la esperanza puede tener una dimensión activa –como en *Esperando a Godot*–, puede distinguirse de la promesa en tanto la esperanza se organiza a partir de la espera de un contenido ya prefijado. Así, la esperanza resulta teleológica en la medida en que el contenido de esa espera aparece incluido en el enunciado. Por el contrario, la promesa produce otra relación con el futuro ya que introduce –a diferencia del juramento– un acontecimiento inesperado. La promesa nunca es promesa de un contenido prefijado, sino un modo de producción de futuro en relación con la experiencia histórica. Fernández Cordero (2021) señala que los feminismos están atravesados por el futuro porque impulsan nuevas formas de vida. Vincular a los feminismos con el futuro incide ante las

¹⁵ Sobre las críticas literarias feministas, véase Angilletta (2020).

¹⁶ Pollock (2010: 56) advierte la paradoja frente al canon: discutirlo pero no “reproducir” su hegemonización: La construcción virtual de un “museo feminista” no implica “una idea de coleccionismo de cosas realizadas por mujeres sino una práctica en funcionamiento, un laboratorio de crítica y teoría que interviene en y negocia las condiciones de producción”.

“ideologías del fin” –fin de la historia, fin del trabajo, fin del arte–. Ante la operación política de leer a los feminismos como mera “política de las identidades”, revitaliza y subraya sus potencias transformadoras ante las condiciones materiales. En definitiva, leer desde el género posibilita, más que nombrar aportes novedosos sobre la historia de las mujeres, discutir la época misma, sus articulaciones, sus efectos.

Las mujeres y las disidencias sexuales, lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, intersexuales e incluso la adición de “+” o “*” marcan la constante puesta en cuestión de las *identidades*, y que en la misma forma de la lengua pueda producirse esta incomodidad sobre quiénes son convocados/as y en cuáles posiciones de poder.

Sabemos que cuando decimos mujeres estamos nombrando una construcción política, que incluye lesbianas, travestis, trans. Mujeres es el nombre más rápido de nuestra aparición pública, pero al tiempo que lo usamos lo ponemos al borde del estallido, para que muestre todo lo que conlleva y encubre. (López, 2019: 82)

Tanto los modos de vivir –y producir narrativas sobre las vidas– como las formas de la política atraviesan y son atravesadas por los feminismos. La operación es doble: la política intersecta los sexos y géneros, a la vez que la sexualidad es una intervención política. Rancière (1996: 48) puntúa la diferencia entre poder y política, y cuestiona a quienes buscan “asegurar que ‘todo es político’ porque en todos lados hay relaciones de poder”. La democratización de las ficciones es un hilo de lectura (Rancière, 2015). Más que del desborde de la política sobre la economía o la sociedad, se intenta leer las conquistas de lo común –la producción de la vida– que los órdenes textuales y sexuales desencadenan de un modo inaugural en esas décadas y que siguen atravesando el presente.

Estas lecturas proponen transformaciones en las nociones de poder, de sujeto y de espacios. Ya no se trata de un poder que opera de arriba abajo, sino de uno productivo, capilar y múltiple, en cada arquitectura. La aparente interioridad y exterioridad del sujeto se reconfigura en la misma producción de subjetividad, donde se afinan los poderes. Modos de subjetivación es una manera de producir un corte ante la noción de personaje, leída como individuo –en tanto teleología que contiene una finalidad y una totalización–. En cambio, esta operación permite leer los cortes no solo entre los llamados personajes sino entre cada personaje, como producciones

porosas que mixturán la sujeción y la agencia.¹⁷ En esta topología, las arquitecturas no pueden comprenderse desde una mirada monolítica, sino que cualquier institución habilita a la vez tramas de desestabilización y de institucionalización.¹⁸

Público y privado, adentro y afuera, arriba y abajo: después de estas lecturas lo que cae es pensar en el individuo, porque la individualidad –ese voluntarismo– responde a cierta producción de sí mismo que se desmigaja. Aquí se abre una torsión: del debate por los sujetos políticos hacia una densificación de la pregunta por la subjetividad. Desde Foucault (1976) el individuo no existe –sí los sujetos–, y los sujetos ya no pueden leerse en la mera clave binaria. ¿Cómo lidiar con esa producción de subjetividad?¹⁹

La agencia se vincula con las lecturas sobre el afecto (Ahmed, 2015; Berlant, 2020), en la capacidad de afectar y ser afectado. Distinta de la binarización entre opresión y empoderamiento, no como unidad cerrada y deliberada, sino justamente intersectada con la noción de vida, que produce fisuras en el individuo. La agencia desencadena formas de intervenir y negociar; en efecto, Butler (1997) propone agencia distante de la noción de libertad soberana –propia del “acto de habla” del sujeto soberano de la metafísica tradicional–, en tanto la performatividad se inscribe en un proceso de repetición y citación –distante del “sentido” y la “intencionalidad”–. Para Butler (1997), la agencia comienza donde la soberanía termina. Desde la lengua, desde las ficciones, la agencia implica una noción atravesada por los aquí propuestos modos de subjetivación, en tanto formas de leer no personajes –como individualidades cerradas–, no representaciones o referencialidades –en tanto coagulaciones o cristalizaciones nítidas–, sino movimientos, desplazamientos, destellos, interrupciones, torsiones que productivizan el “entre”, los mestizajes de las ficciones, la política de las multitudes.

¹⁷ Sujeción y agencia son formas de leer también desde el corte la producción de subjetividad no solo como resultante sino también como proceso. Estos modos están hechos tanto de lengua como de vida y las ficciones son espacios decisivos para agujerear estas modulaciones.

¹⁸ Ningún poder funciona realmente –o solamente– así: vertical, prohibitivo, censor. Ningún sistema de la modernidad –democracia, patriarcado, capitalismo– se organiza de ese modo, como aquello frente a lo cual se podría modificar desde la externalidad (Foucault, 1976). Las polaridades se enfrentan con “tener adentro” aquello que se quiere combatir. Incluso cómo *resistir* también se genera desde esas coordenadas. Los modos de creación, de trabajar y hacer sostenible la vida son epidérmicos: producen hábitos, gustos, compras, fantasías, sistemas, órdenes, derechos, repliegues, familias, clases, sexo. Producen esta misma escritura.

¹⁹ *Después de Freud* ningún sujeto sabe todo de sí y de su deseo; *después de Marx* ningún sujeto está libre de sus condiciones materiales; *después de Nietzsche* ningún sujeto comunica sin fisuras.

El lenguaje político de la primera mitad del siglo XX suele organizarse a partir de la distinción entre mayoría y minoría (Cattaruzza, 2009). No obstante, minoría y minoridad no son equivalentes: la minoridad es leída como devenir que no se asocia a un número sino a intensidades (Deleuze y Guattari, 1980).²⁰ Cierta vocabulario crítico organiza los modos de construir sujetos políticos desde multitudes, masas, pueblo, plebeyización, periferia. Estas intervenciones son disímiles, sobre todo, en las formas de sostener –aun en su inversión– un centro, o en construir otras arquitecturas posibles. La minoridad se enlaza con alteridad y subalternidad, pero aquí la minoridad dinamita la noción de centro (Deleuze y Guattari, 1980). Su potencia política –a diferencia de la plebeyización– produce otras formas de lectura sobre la llamada modernización. Minoridad implica leer otras vinculaciones por fuera de la lógica del centro, de arriba abajo, de superioridad e inferioridad, de representación e identidad, para extremar las tensiones entre la agencia y la sujeción.²¹

0x03. La costura del archivo: escribir la época

El archivo está conformado por materiales desde comienzos del siglo XX hasta los años cincuenta. Esta arquitectura se complementa con un interludio que agrupa derivas en cuatro escenas –2001, 1983, 1973 y 1993, como intersecciones del cruce democracia, literatura y feminismos–; y con un conjunto de yuxtaposiciones, codas, de estos bloques temporales en cada nodo propuesto –trabajo y voto–, a partir de reescrituras, pequeños retornos o *ritornellos*.

Desde la Ley Sáenz Peña (1912) –que legisla el voto universal, secreto y obligatorio para los ciudadanos varones–, hasta la efectivización del voto femenino (1951), estas décadas configuran un primer momento de la sociedad de masas, atravesada por la progresiva conquista política de derechos, por los cambios en las formas de vida y, también, por la irrupción de subjetividades políticas como las de

²⁰ Desde que existe la política de masas, existe la apelación a esa “mayoría silenciosa”, pero la expresión está grabada en el uso que hace el presidente estadounidense Richard Nixon, sobre todo, ante la guerra de Vietnam. Más recientemente, la conversación pública organiza las tensiones entre las “mayorías silenciosas” y las “minorías intensas”. La expresión “gente común” está en el título del libro de Carassai (2013).

²¹ “La fuerza política de los lenguajes allí donde confeccionan y rearticulan órdenes de cuerpos a los que asignan ‘valores’ a partir de economías cambiantes –la ‘ficción normativa’ no es una ilusión o una imaginación que encubre o reprime una ‘realidad’: es una ficción *que se vuelve realidad*, que se hace cuerpos e identidades, que se reapropia y diversifica en culturas, lenguajes y prácticas.” (Giorgi, 2004: 19)

anarquistas y socialistas.²² Constituyen una significativa ampliación de la ciudadanía, aunque incluyan los años treinta; así, contrastan con la democracia restringida del anterior sistema conservador-liberal, y también funcionan como un pasaje hacia las transformaciones del final del siglo XX.

La conformación del archivo toma los elementos del pasado como ficciones en tanto textualidades que no representan o ilustran sentidos ya construidos, sino que constituyen procesos de producción. Las problemáticas del presente son las que propician los interrogantes hacia el pasado, pero no como un develamiento o teleología, como si ese pasado albergara una verdad o causa, sino como modos de leer que intersectan constelaciones diferenciales que también son las construcciones temporales de este archivo. En el interludio se construye una constelación de ficciones organizadas en cuatro cortes –2001, 1983, 1973, 1993– que exhiben estos diálogos entre los desafíos de la ciudadanía contemporánea y las primeras décadas del siglo XX. En definitiva, la organización temporal está atravesada por el “entre”: entre literatura e historia, entre pasado y futuro, entre luchas sufragistas y acceso al mundo del trabajo asalariado.

En las ficciones se aglutinan fuerzas sociales, sus puntos de giro, sus quiebres e, incluso, sus anticipaciones. A la lectura de lo público puede expandirse aquello que sostiene Piglia (1986) acerca de la posibilidad de la literatura de intervenir más sobre las producciones de verdad y sensibilidades de la historia que la historia misma.²³ Gamero (2007) señala que puede leerse “Casa tomada” (Cortázar, 1951) sin el peronismo, pero que ya no puede leerse el peronismo sin “Casa tomada”. Siguiendo esta operación, se propone que es posible leer ciertas ficciones sin las modificaciones de las relaciones laborales y el acceso al voto femenino, pero que ya no pueden leerse la reimaginación de lo común y sus efectos para las mujeres y las disidencias sexuales en la Argentina sin estas textualidades. La propuesta es que el laboratorio de la

²² Aunque el voto en la Argentina no está limitado, es su condición secreta y obligatoria la que garantiza la efectividad real de la libertad del voto –las historias orales recuperan las de quienes votan con un militar o policía que les señala el revólver cuando osan elegir otra boleta que no es la conservadora–. Recién con la efectivización de la ley, se establecen las garantías para los comicios y se respetan sus resultados. Así llega al poder el radicalismo con Hipólito Yrigoyen en 1916.

²³ “Hay una manera de ver la política en la literatura argentina [...] más interesante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos” (Piglia, 1986: 121).

imaginación pública que es la literatura produce zonas o conexiones inesperadas, al desplegar nuevos movimientos en las formas de vida que desbordan la lógica cronológica, representacional o tautológica.

Período y época no son sinónimos, ni equivalentes; a veces se superponen, pero raramente comienzan y culminan juntos. En la producción de este archivo, la periodización, aunque no esté dada y pueda construirse, es una cronología, una cuenta, un lapso que empieza y termina, mientras que lo epocal es un estado de la “imaginación pública” (Ludmer, 2010), atravesado por sensibilidades, flujos, espectros, escombros.

Modernización ha sido el modo predominante de leer las primeras décadas del siglo XX en la Argentina.²⁴ Las discusiones entre estética y política marcan los alcances y utopías de este significante. A estas lecturas de la modernidad, se suma la ya clásica distinción entre modernización y modernidad (Berman, 1982).²⁵ Propuestas como las de Benjamin (1940) ponen en crisis los sentidos coagulados de la modernidad. A la vez, el modernismo organiza un conjunto de escrituras que constituyen el primer movimiento estético inaugural en América Latina.²⁶

²⁴ Según Calinescu (1987), en oposición a la antigüedad pagana y a su temporalidad cíclica, en la Edad Media el término “modernidad” surge apoyado en condiciones de posibilidad específicas. “Una conciencia de tiempo [...] histórico, lineal e irreversible [...] cuando la palabra *modernus*, un adjetivo y nombre, se forjó a partir del verbo *modo* significando ‘recientemente, ahora mismo’” (Calinescu, 1987: 23). A partir del siglo XIX, la modernidad no es unívoca, dado que está atravesada por tensiones: la modernidad burguesa, que conjuga el progreso científico, la consolidación del capitalismo y el culto a la razón; la modernidad estética, cuyo emblema *l’art pour l’art* congrega una inflexión antiburguesa y antimercantilista –esta última fundada en la estética de Kant y Schiller, en “su idea de la necesaria autonomía de toda creación artística” (Huyssen, 1986: 26)–. Ciertas inflexiones de la modernidad estética –la dimensión de “lo nuevo”, el cuestionamiento de la autoridad y el ideal de belleza fugaz– desencadenan las vanguardias históricas, signadas por su radicalización. Estas “no criticaban únicamente al arte precedente *qua arte*, sino a la misma ‘institución’” (Huyssen, 1986: 27), a la vez que abogaban por la reconciliación del arte con la praxis de la vida.

²⁵ La modernización corresponde al conjunto de procesos sociales, económicos y políticos que, desde los albores de la Revolución francesa, configuran al Estado-nación y al capitalismo; mientras que la experiencia de modernidad alude a la vivencia contradictoria que los sujetos experimentan en torno a estos procesos: rechazo y fascinación, en simultáneo.

²⁶ Sobre las vanguardias, las neovanguardias y las modernidades, véase Huyssen (1986). Sobre las disputas en torno a la modernidad, véase Latour (1993), entre otros. “La hipótesis de este ensayo es que la palabra ‘moderno’ designa dos prácticas completamente diferentes que deben permanecer distintas si se espera sean efectivas, pero que recientemente se han empezado a confundir. El primer esquema, la ‘traducción’, crea mezclas entre formas de ser completamente nuevas, híbridos de la naturaleza y de la cultura. El segundo, la ‘purificación’, crea dos zonas ontológicas completamente diferentes: la de los seres humanos por un lado; la de lo no humano por el otro. Sin el primer esquema, las prácticas de la purificación no tendrían sentido ni fruición. Sin el segundo, el trabajo de traducción sería lento, limitado, o incluso abandonado. [...] Mientras consideremos estas dos prácticas de la traducción y purificación separadamente, somos verdaderamente modernos, es

En la Argentina, tras las intensas disputas sobre la forma de país que signan el siglo XIX y la institucionalización de las presidencias históricas –Mitre, Sarmiento, Avellaneda–, el siglo XX se inicia con el sistema liberal que abarca desde 1880 hasta 1916. Durante las primeras décadas de este siglo, suceden profundas transformaciones entre las dos guerras mundiales, que marcan el pulso internacional, y el advenimiento del radicalismo y el peronismo, que marcan el pulso nacional.

La época conformada por las primeras décadas del siglo XX abarca el ascenso de las multitudes y las masas en la sociedad y en el Estado, con procesos mixtos de ciudadanía que comienzan con la Ley Sáenz Peña y el acceso de Yrigoyen al poder (1916), y concluyen con el derrocamiento de Perón (1955). Los hitos políticos –ascenso del yrigoyenismo, ascenso del peronismo– se yuxtaponen con las luchas sociales –crecimiento del anarquismo y del socialismo, junto a la progresiva sindicalización y a la inclusión de los derechos laborales en la Constitución (1949)–, así como con los golpes militares, los años treinta y su ciclo conservador, el derrocamiento del peronismo y su proscripción.

Estas décadas coinciden con el apogeo del siglo “XX corto” (Hobsbawm, 1990), motorizado por la caída de los imperios –ruso, astrohúngaro, otomano–, las dos guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945) y la Revolución rusa (1917). Son tiempos signados por la masificación de la radio, las primeras imágenes en televisión, la democratización del ocio y el consumo (Karush, 2013; Montaldo, 2016). Aun en sus matices, en esta época acontece un proceso de transformación de la ciudadanía, de las formas de vida y de las modulaciones de sexos y géneros (Salessi, 1995).

Del mismo modo que el archivo de ciudadanías disputa sentidos en la superposición de elementos diferentes, la ciudad de las primeras décadas del siglo XX, como Buenos Aires, está atravesada por la yuxtaposición de acontecimientos en simultáneo: inmigración europea; migraciones internas; incremento poblacional; desarrollo económico en fábricas, talleres y servicios; crecimiento de las clases populares y medias; aumento de la red de transportes; progresiva electrificación; consolidación de los barrios; nuevas formas de sociabilidad –la esquina, el café y los paseos familiares a la parroquia, las tiendas y los bailes (Armus, 2002; Romero, 1990)– ; impulso de mercancías como la vestimenta; mayor alfabetización; dinamización de

decir, nos suscribimos voluntariamente al proyecto crítico, a pesar de que ese proyecto se desarrolla únicamente a través de la proliferación de híbridos” (Latour, 1993: 10-11).

bibliotecas populares, sociedades de fomento y clubes; despliegue de editoriales y proliferación de medios de comunicación (Cattaruzza, 2009, Gorelik, 1998).²⁷



Imagen II: “Después de la lluvia. Roque Sáenz Peña nocturna”, circa 1946
Haylli, cedida por herederos/as de Haylli

Los dispositivos textiles –como la sastrería en Junín, véase imagen II– dinamizan dispositivos textuales que se enlazan con las transformaciones de los modos de escuchar. Estas operaciones intersectan las ficciones de las primeras décadas del siglo XX. Atravesar esta época desde los géneros y las políticas de la vida recorta ficciones y problemáticas en las que, a la vez, se imbrican las modificaciones y tensiones en el estatuto de lo literario (Ludmer, 1985) y entre cultura y consumo como modo de leer la sociedad de masas (Montaldo, 2016).²⁸ Los años veinte y treinta, bajo el prisma moderno, pueden obliterar la lectura del peronismo como modernización.

Volver sobre el primer peronismo desde los géneros permite releer estas torsiones: el peronismo puede ser moderno o, al menos, no es antimoderno –el “anti-anti” que propone la revista *Contorno* pensado como modo de lectura para la modernización–. A partir de este prisma, los años veinte y treinta son profusamente

²⁷ “El conflicto entre la grilla y el parque en la metropolización de Buenos Aires se ve como un conflicto entre artefactos materiales que llevan grabadas definiciones culturales y políticas de cómo debe ser la ciudad para la vida pública y la ciudadanización” (Gorelik, 1998: 18).

²⁸ “La ‘cultura’ ha dejado de ser atributo de una elite para pasar a ser el nombre del vínculo entre clases y su propiedad siempre está en disputa” (Montaldo, 2016: 20).

analizados desde la historia literaria. Esto ocurre tanto en las vanguardias –J. L. Borges, Oliverio Girondo, Norah Lange, entre otros/as– como en el “realismo” atravesado por los “saberes del pobre” (Sarlo, 1988), que abarca desde Elías Castelnuovo hasta Roberto Arlt, y puede incluir a María Luisa Carnelli y Nydia Lamarque. Los años cuarenta y cincuenta también son leídos desde la historia política, a partir del impacto de las sociedades de masas y el ascenso del peronismo al poder.

Los procedimientos de lectura disponibles en los estudios culturales (Ford, Rivera y Romano, 1985; Sarlo, 1985) hacia el tango, la novela semanal y la prensa, pueden abrirse hacia nuevos núcleos de lecturas desde los géneros.²⁹ Los feminismos constituyen una operación de lectura por la cual las ficciones son recolocadas como materiales que no agoten sus sentidos en la discusión contenidista o retratista con la que en ocasiones se lee la “literatura social” en tanto escenas de explotación.³⁰

Tras el peronismo, la modernización vuelve a circular como significante disponible desde los sesenta (Terán, 1991). La propuesta de vinculación entre literatura y política disputa los sentidos de la modernización en las producciones culturales durante el peronismo, que han sido más refractarias a este análisis.³¹ Esta operación implica no solo leer la capilaridad modernizadora del peronismo, sino sobre todo, cuestionar los sentidos coagulados de la modernización y sus efectos binarizantes sobre el pensamiento nacional.

Numerosas investigaciones orbitan en los años veinte y treinta (Altamirano y Sarlo, 2007; Armus, 2002; Barrancos, 1999; Caimari, 2004; Romero, 1990; Sarlo,

²⁹ Los debates sobre cultura popular y masiva –la posibilidad misma de esa “distinción”– interpelan la conformación de los estudios culturales desde la escuela de Birmingham y las relaciones entre tecnología y cultura. “Gente común” –presente también en Frith (2014)– descoloca desde la operación de la vida los flujos de lo cultural. Acerca de las intervenciones sobre la cultura, la masividad y los géneros, véanse las producciones de Angela McRobbie y Janice Radway.

³⁰ Así como en las últimas décadas ha podido leerse Boedo (Alle, 2015; Korn, 2017; Vitagliano, 2012), cuya forma “superadora” se encontraba en las escrituras de Roberto Arlt; el archivo que producen estas décadas en su conjunto puede seguir siendo *desbloqueado* a partir de la lectura que los feminismos hacen del trabajo y del voto. Sobre las ficciones del trabajo, véase además las producciones de Roberto Mariani.

³¹ La dupla civilización-barbarie produce oposiciones que concentran esta dicotomización –nacional-internacional, *folk*-cosmopolita, liberal-conservador, urbano-rural–. La terceridad que supone la lectura desde el género permite desplazar la oposición a una yuxtaposición que lee, no los momentos civilizados o bárbaros, sino aquellos de la “y”, de la hibridez, las negociaciones. Nótese: “Existe una tercera posición que no se sitúa en el borde de la civilización ni en el territorio del bárbaro: en los preceptos de las mujeres escritoras hay una pronunciada combinación de ambos que socava la lógica binaria y revaloriza la imagen que proclamó el deseo de la Argentina de entrar en la modernidad. Cerca de 100 años de documentación de mujeres dan cuenta de esta afirmación” (Masiello, 1997: 18).

1988) o en los cuarenta y cincuenta (Barry, 2009; James, 1990; Milanesio, 2014; Plotkin, 1994; Torre, 2002). La propuesta es leer la vinculación entre ambas. *Los años literarios* leídos como *años políticos* y los *años políticos* como *años literarios*.

“Moderno” puede considerarse una categoría nativa –presente en las publicidades, la prensa y las voces de las personas de esa época– focalizada en las lecturas históricas desde la llamada modernidad. Sin obliterar la potencia de estas operaciones de lectura, la propuesta de este archivo de ciudadanías es producir la cultura del consumo como cultura política sin segmentaciones, de modo que el diferencial acontezca en el contacto, en el “entre”. Las torsiones que implican los textos ante esa *cultura* pueden discutirse desde los modos de leer y desde la literatura.

Estas décadas han sido pensadas por hipótesis de “mezcla” (Sarlo, 1988), como si la modernización fuese una operación espacial que propulsara en sí divisiones tajantes: lo público y lo privado, el negocio y el ocio, el espacio de la casa y el de la formación o el empleo. Volver sobre estas décadas desde géneros implica torsionar las hipótesis de mezcla y escuchar zonas comunes a partir de ficciones que tornan indiscernibles las clásicas divisiones de la modernización, en una época pensada a través de las multitudes.

Periodización sostiene las escisiones entre la serie literaria, la histórica, la de los feminismos. En cambio, lo epocal propone un estado de la imaginación pública hojaldrado de sensibilidades, flujos ciegos, espectros, promesas, escombros, en una tonalización no siempre coincidente, que porta emergencias, continuidades, rupturas, desvíos. Archivar ciudadanías no solo involucra los modos de leer y materiales seleccionados, sino que además delinea lo epocal como una interrogación por esos bordes –siempre en tensión–. La propuesta opera por cortes que arman o desarman escenas, puntualizan, agujerean y reconectan pasajes que recolocan franjas temporales –los años veinte y los treinta, el peronismo, entre otras–. Estas operaciones fisuran linealidades y teleologías, y así productivizan las formas de lo común, leídas desde la literatura.

0x03. “Las muchachas de antes” como reimaginación de lo común

La lectura del trabajo y del sufragismo a partir del dispositivo crítico las muchachas de antes construye un archivo de ciudadanías en el que se reescribe la

noción de ámbito público como reimaginación de lo común.³² “Ámbito público” conforma la teoría de las esferas (Habermas, 1981), vinculada con la llamada “modernización”, cuando la relación con lo social es interpelada por el Estado – productivización de la *oikonomia*–, que los feminismos analizan como “división sexual del trabajo” (Scott, 1993), al dividir producción y reproducción, reconocimiento e invisibilización, modulaciones de género para varones y mujeres. La literatura, como señala Armstrong (1987) para la novela inglesa decimonónica, es un dispositivo que inventa a la “mujer doméstica”. La lectura de Armstrong desestabiliza las clásicas nociones de representación e historia, así como las relaciones de poder. Esta intervención, que puede leerse como arquitectónica, se vincula con la de Millet (1970) sobre la literatura estadounidense, al proponer en su “política sexual” que “lo personal es político”. Butler (1990) también desafía desde los feminismos los cruces entre ciudadanía, lengua e historia.

La lectura propuesta como las muchachas de antes impulsa una reimaginación de lo común más allá del ámbito de lo público. Lo común se lee a partir de los actos vivos que motoriza la literatura en el trabajo y la política. No se propone que toda dimensión ciudadana se reduzca al ejercicio del trabajo o el voto, sino que la época puede reescribirse mediante los modos de subjetivación organizados, desde las ficciones, en torno a las dinimizaciones que propulsan la práctica laboral remunerada y la lucha sufragista para las mujeres. Se subraya la productividad del “entre” como forma de espacializar las líneas de contacto. La época, muchas veces transitada por la noción de mezcla, es abordada desde los géneros en tanto ficciones para enfatizar zonas comunes. La propuesta de las historias mínimas –aquí, las hermanas menores–, propulsa las condiciones de posibilidad en estas yuxtaposiciones. Esta apelación no alude solo a las militantes, las divas, las cantantes de tango o las reinas del trabajo, sino a sus “primas” –resuena el título del libro de Venturini *Las primas*– quienes comparten el espacio con los otros modos de subjetivación, pero cuyas trayectorias pueden ser disímiles.

³² “Las muchachas de antes” dialoga con el título de la película *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937), a partir del tango “Tiempos viejos” (Canaro y Romero, 1926). La película tiene una reversión homónima (Carreras, 1969). *Las muchachas* es además el título del documental de Marino (2011) sobre la experiencia de las jóvenes que participan del Partido Peronista Femenino. “Las muchachas de antes” también reescribe la fotografía *Los muchachos, Av. de Mayo entre Casa Rosada y el Congreso* (Facio, 1974).

“La costurerita que dio aquel mal paso” (Carriego, 1913) inaugura un dispositivo crítico que textualiza el peligro de dar el “mal paso” como modo de tramitar las tensiones y desafíos que organizan la circulación pública de las mujeres. Este dispositivo adquiere, en los años veinte y treinta, despliegues en la literatura, los tangos y la novela semanal, mientras que, en las décadas siguientes, hasta los cincuenta, una constelación de reescrituras fricciona estas imaginaciones y problematiza las conquistas del trabajo y el derecho al sufragio femenino. Este derecho “hace máquina” (Deleuze y Guattari, 1980) con dispositivos de enunciación que tienen diversos impactos en la ciudadanía: los simulacros del voto en los años veinte, la lucha en la prensa –por ejemplo, en las columnas de Storni– y los debates en ocasión de la sanción del voto femenino que pueden trazarse en las escrituras de Alicia Moreau de Justo, Victoria Ocampo y Eva Perón. Así se parte de la costura y del sufragio como formas de organizar el trabajo y la política, que motorizan las tensiones y contradicciones epocales.

Si bien “La hermana menor” es el título de un texto sobre Silvina Ocampo –hermana menor de Victoria Ocampo–, funciona, más que como personaje, como dispositivo crítico.³³ Las hermandades menores puntúan los modos de subjetivación en las imaginaciones literarias de las multitudes, en la producción viva de lo común. El dispositivo la “prima de” surge de la lectura de las hermanas menores de quienes están en la ESMA –en tanto extremo de los espacios de tortura–, de quienes participan de los flujos de los setenta desde la sociedad, la economía, el trabajo, el rock, pero no necesariamente a través de la militancia política directa –ni padecen en la misma escala la violencia de sus efectos–.³⁴ La época puede ser leída mediante la intersección de las textualidades de las hermanas mayores y las menores. La noción de “prima”, menos que cierta familiaridad, manifiesta la posibilidad del contacto, del encuentro que estas textualidades imprimen sobre la política.³⁵ Este dispositivo crítico construye, en sus modulaciones, modos de leer que atraviesan las primeras décadas del siglo XX, en especial, porque han sido vinculadas con énfasis a los nombres propios, y las hermandades menores intentan extremar las conexiones entre esas singularidades y las multitudes.

³³ Sobre los pasos de vida Silvina Ocampo como hermana menor, véase Astutti (2011) y Enríquez (2014).

³⁴ Véase el Interludio.

³⁵ Nótese los ecos de la propuesta de Tinianov (1927) en su consideración de la evolución literaria, aquí leída como de “tías” a “sobrinas”.

A partir de estas dimensiones que conforman la reescritura de lo común, se formulan los siguientes interrogantes: ¿de qué modos contrastar, desde la literatura argentina de las primeras décadas del siglo XX, la simultaneidad del recrudescimiento de la ideología de la domesticidad junto con la puesta en cuestión de la división sexual del trabajo? ¿Cómo pueden vincularse las transformaciones de los materiales literarios con los cambios en la sociedad y el Estado, cuando irrumpen las multitudes y las mujeres? ¿Cuáles son los efectos de volver sobre una época transitada por la crítica a partir de una lectura desde los géneros que analiza los movimientos textuales, sociales y afectivos del trabajo y de la política, como reescrituras de la ciudadanía hacia la reimaginación de lo común?

0x04. La forma del problema

La organización sigue algunos principios de la forma de la ópera, género musical que cristaliza los cruces entre clases, sexos, épocas y prácticas artísticas.³⁶ La ópera se apropia de la forma del barroco: la apuesta de esta escritura, que entrecruza textualidades, se constituye a partir de esa gramática. Comienza con esta obertura que mapea las coordenadas.

Siguiendo con la gramática de la ópera, después de la obertura, se divide en dos actos. El primero se concentra en torno a “dar el mal paso”. Su primera escena, en torno al “ciclo de las costureritas”, dispositivo crítico con distintas derivas que textualiza las trayectorias de las jóvenes que salen del barrio –o de los pueblos– y migran al centro. Su segunda escena constituye las reescrituras del ciclo en las que se contrastan los “pasos” fundacionales con sus reversiones, torsiones y alianzas. El segundo acto se aboca a la participación política y social, a “las urnas por asalto”. La primera escena traza los efectos de las escrituras por el derecho al voto, con sus modulaciones, continuidades y divergencias. La segunda escena interpela el peronismo y las escuchas sociales, leído como “una máquina de hacerlas escribir” y como transformación de los modos de escuchar. El interludio articula las repeticiones y diferencias con las operaciones del presente. En *Finale ultimo*, la última parte de la ópera, se propone, mediante este recorrido, la reimaginación de lo común como modos de leer el trabajo y la política en la primera mitad del siglo XX en la Argentina. Las

³⁶ Sobre el cruce de la ópera, la escritura y las ciencias, véase Dosse (1997), en torno a su análisis de Lévi-Strauss.

construcciones de las costureritas que dan el “mal paso” y de las hermanas menores son modos de leer a las muchachas de antes desde la literatura.

Producir un archivo de ciudadanías implica leer ficciones propuestas como ficciones del trabajo y del sufragio –en tanto nodales de lo público–. Esa misma operación desestabiliza qué es lo público, al friccionar las escisiones de la modernidad. La propuesta es sutilizar los modos de escuchar más allá de las estridencias, e incluir pliegues, silencios, disputas. Esta operación crítica produce la reimaginación de lo común en tanto forma de disputar una zona porosa, ni dada ni estable, que enlaza vida, literatura, Estado, modos de subjetivación. Desde los géneros permite releer tradiciones y rearticular colocaciones, que interrogan no solo al género sino, fundamentalmente, a la literatura.

Los modos de leer son efectos: formas en que lo epocal y lo común acontecen. Lo que sigue no es una historia del empleo asalariado ni del sufragismo en la literatura –identidades o esencialismos–, ni una presentación exhaustiva de todas las figuraciones posibles –acopio de representaciones o *exemplum*–. Archivar no es totalizar –nunca podría serlo–: ni tautología, ni denuncia, ni dicotomización, ni recuperar del pasado –mucho menos hacerlo desde la ideología de la ruina, en tanto objeto de contemplación–. Se trata, más bien, de recolocar ciertos escombros e, incluso, leer entre sí las ruinas y los escombros.

Estas tensiones entre ruinas y escombros desbordan la recuperación de los materiales –el hallazgo, el inédito– hacia una construcción de una época en que esa fuerza opera con otras sedimentaciones. Archivar es, entonces, los modos de leer que habilitan el encuentro con el material, las recolocaciones de los materiales y las formas en que lo epocal produce ese archivo de ciudadanías. La obertura y el *finale ultimo* se adelantan en “Sin pan y sin trabajo” (De la Cárcova, 1894) y desbordan los desenlaces del ciclo de las costureritas y la máquina de hacerlas escribir.

Multitudes desfocaliza las voces y subraya las escuchas. Por eso se proponen modos de escuchar –mestizos– y no modos de la voz –las voces como cierta escena de la escisión, lo letrado y lo iletrado–. Las escuchas son los encadenamientos de los cantos y las teclas, cuyas temporalidades adelantan o impulsan, nunca relativizan. Lo mestizo no armoniza lo contrario, no disuelve las fuerzas políticas –estéticas–; opera en el “entre”, en lo procesual, en lo que hace máquina. Las muchachas de antes como

reimaginación de lo común es una apuesta por la forma que hace de la gramática de la ópera una exploración barroca por continuar interrogando la literatura y la vida.

PRIMER ACTO
DAR EL MAL PASO

1x00

LA COSTURA, FÁBRICA DE NACIÓN

Cierta mañana la epidermis de una oveja empezó a esponjarse en immaculados vellones. Poesía pura, pues, es mi abolengo, si bien a través de máquinas, tintas, tijeras y agujas haya perdido mi condición primitiva para convertirme en un elegante traje tailleur. Catalogado, marcado a precio fijo, me colgaron de dos brazos de madera y viví apretujado entre otros vestidos unos cuantos días. Pronto empezaron a sacarme con frecuencia de mi encierro. [...] Un buen día me arrollaron, me envolvieron, me ataron y fui transportado a través de la gran ciudad [...] fui colgado nuevamente de dos brazos de madera [...] Al día siguiente de mi encierro vi que, frente a un espejo, una dulce mujercita rubia se cubría conmigo. Yo me sentía feliz porque tuve la intuición (los trajes somos muy perspicaces) de que echaría a correr mundo y podría ver muchas cosas interesantes.

Storni, "Historia sintética de un traje tailleur", 1919

1x01. El ciclo de las costureritas

"La costurerita que dio aquel mal paso": una trabajadora salida del cuadro de De la Cárcova

La costurerita que dio aquel mal paso...
–y lo peor de todo, sin necesidad–
con el sinvergüenza que no la hizo caso
después... –según dicen en la vecindad–

se fue hace dos días. Ya no era posible
fingir por más tiempo. Daba compasión
verla aguantar esa maldad insufrible
de las compañeras, ¡tan sin corazón!

Aunque a nada llevan las conversaciones,
en el barrio corren mil suposiciones
y hasta en algo grave se llega a creer.

¡Qué cara tenía la costurerita,
qué ojos más extraños, esa tardecita
que dejó la casa para no volver!... (Carriego, 1913)



Imagen I: “Sin pan y sin trabajo”, De la Cárcova, 1894
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

“La costurerita que dio aquel mal paso” (Carriego, 1913) produce tres interpelaciones críticas: la de la “costurerita”, la del “mal paso” y la del demostrativo “aquel”, que funciona como vinculación. La de la costurerita se tensiona en oposición con la costurera y las fuerzas domésticas. Esa domesticidad, así como sus relaciones con las escenas de trabajo y producción, operan en una línea desde “Sin pan y sin trabajo” (De la Cárcova, 1894), el primer cuadro obrero con crítica social en el arte argentino; es pintado al final del viaje de estudios de De la Cárcova en Turín y Roma, donde toma contacto con el naturalismo como modo de afrontar el conflicto social urbano (Malosetti Costa, 2001).

Esta mixtura entre la experiencia europea y la construcción de una imagen, luego icónica de la pintura nacional, es organizadora de esas zonas de contacto del “ojo estrábico”, que impulsa la cultura argentina desde el siglo XIX.¹ Así, De la Cárcova opera como un “dandy socialista” (Malosetti Costa, 2016) para los problemas argentinos. Malosetti Costa (2001) relocala el cuadro junto con “Le lever de la bonne” (Sívori, 1887), “La toilette” (Schiaffino, 1888), “La vuelta del malón” (Della Valle, 1892) y “La sopa de los pobres” (Giudici, 1884). A fines del siglo XIX, estas obras tensionan la

¹ Sobre la lectura del siglo XIX y sus cruces con el siglo XX y escritoras pioneras como Emma de la Barra, véase Batticuore y Vicens (2022). “El siglo XIX es [...] un siglo marcado por dos fuerzas en tensión para las mujeres: aquella que pretende devolverlas al hogar e idealiza ese rol a través del discurso de la domesticidad [...] y aquella otra que las llama al afuera y a la acción y que, en el caso de Sudamérica, disparará primero la guerra y, ya hacia finales del siglo, el reclamo de la propia ciudadanía” (Vicens, 2020).

profesionalización del arte, la intervención del Estado, junto a deslizamientos y cuestionamientos acerca de las mismas nociones de Estado y arte. En efecto, las “bellas artes” son discutidas en relación con la política y la economía, junto a “su importancia estratégica para el destino de la nación” (Malosetti Costa, 2001: 15).

La productividad de la tensión entre la colocación del cuadro como obra de arte en sus circuitos de legitimación –al empezar por el propio Museo Nacional de Bellas Artes– se yuxtapone a la resemantización como imagen de protesta social en marchas, asambleas, banderas (Malosetti Costa, 2016). Constituye así la conformación de una imagen socialmente disponible. Una imagen-imán que atrae deseos, luchas, épocas.²

A diferencia de producciones futuras como “Manifestación” o “Desocupados” (Berni, 1934), el cuadro de De la Cárcova resalta por la incorporación pionera de una mujer y un bebé en esas coordenadas: en él, las mujeres y la niñez forman parte de la escena del trabajo o de la desocupación. Producciones siguientes disocian estas escenas: la de la manifestación respecto de la doméstica. Si bien imágenes posteriores señalan la colectivización de la lucha que en el cuadro está contenida en lo familiar, este tránsito hacia lo común pierde la conexión inaugural que el cuadro mantiene entre la producción y la reproducción que el trabajo pone en contacto. “Sin pan y sin trabajo” articula lo que una fase de la modernización en cierta medida escinde: la pobreza como afectación de la vida y las condiciones materiales de trabajo como aquello que vincula la mesa familiar con la vida laboral.

En “La costurerita que dio aquel mal paso”, el diminutivo “costurerita” funciona porque presupone a la costurera, quien, como en el cuadro, cuida al bebé en brazos y baja la vista hacia el espacio de la domesticidad. En cambio, la costurerita toma la costura como elemento doméstico fronterizo y hace de esta posibilidad una travesía,

² En el 120º aniversario del Museo Nacional de Bellas Artes, se publica un libro colectivo sobre De la Cárcova. Allí Malosetti Costa (2016) reconstruye cómo la publicación de parte de su trabajo de tesis doctoral sobre “Sin pan y sin trabajo” se superpone en 2001, en las coordenadas de esa crisis, con la recuperación de aquella imagen decimonónica. Las reapropiaciones del cuadro, al modo de reescrituras, reactivan, en cada disputa histórica, su fuerza como imagen ante la desocupación, la crisis, la lucha. En *Perón, sinfonía de un sentimiento* (Favio, 1999) se incluye el cuadro dentro de un montaje de imágenes que vincula las luchas peronistas con el pasado obrero nacional. En 1968 Carlos Alonso reversiona el cuadro en el que se superponen tres viñetas y debajo una escena definitoria: la mujer mira de frente desafiante y apoya la mano sobre la mesa. Las reescrituras del cuadro incluyen “Vidrios empañados” (Renzi, 1978), “Resumen de la semana” (Aibar, 2009) y el fotomontaje “Sin pan y con trabajo no pago” (Avena, 2020). El cuadro incluso es reapropiado desde 2001 en la lucha de las obreras textiles de la fábrica Brukman. De este modo, en “Sin pan y sin trabajo” se despliega una línea posible del ciclo de las costureritas: de la esposa del trabajador a la obrera textil, quien toma el cuadro como elemento de lucha por sus condiciones laborales. Véase Interludio.

en la que se enclavan la fascinación y el rechazo de la época. La interpelación crítica del “mal paso” es una forma de desplazamiento que fricciona las expectativas domésticas y habilita –a la vez que pone en sospecha– la circulación por el centro, los márgenes, los bordes. El demostrativo “aquel”, con su marcación deíctica, señala que el “mal paso” es una textualidad continua entre literatura y vida, que la lectura de la época pone en contigüidad. En ese “aquel” se actualiza la productividad del ciclo: no es que “La costurerita que dio aquel mal paso” invente ni copie, sino que funda desde la literatura una textualidad que organiza la vida y las formas que la ponen en circulación.

El poema es publicado en el libro póstumo *La canción del barrio* en 1913, un año después de la sanción de la Ley Sáenz Peña, cuando la ciudadanía tiene un filón múltiple de institucionalización y lucha: las multitudes empiezan a tener un primer contacto con el Estado a partir de las transformaciones desde el radicalismo y el yrigoyenismo, y crece la militancia anarquista, socialista y sufragista. Ya en un libro anterior de Carriego, *El alma del suburbio*, circulan construcciones que luego son reelaboradas por el cancionero del tango, como la sabiduría popular de “las comadres del barrio”, el derrotero de “la mujer del obrero, sucia y cansada”, la vida sacrificial de “la viejecita”, el “residuo de fábrica” o la tísica “linda, joven y alegre” a la que le “llegó el descenso” (Carriego, 1908: 82-95). Aunque estas ficciones condensan estribaciones del lamento y la queja, no ponen en juego la moralización.

A nivel formal, los poemas de *La canción del barrio* son dodecasílabos acentuados en la sexta que, además, condensan estrategias retóricas de lo que se denomina el “sencilismo” –“la sencillez del lenguaje, la inmediatez y el registro de la existencia cotidiana” (Freidemberg, 1996: 11)–. Son escrituras de lo ordinario: un velorio, un chisme, una enfermedad.³ La enunciación se construye con un énfasis en la dimensión auditiva, en especial, en la “heteroglosia de las voces populares” (Monteleone, 2006: 211): “según dicen en la vecindad” o “en el barrio corren mil suposiciones” (Carriego, 1913: 143). Los “modos de escuchar” (Frith, 2014) producen desplazamientos entre los ruidos y las voces, entre las habladurías del conventillo, los

³ Entre las escrituras de Carriego y de Borges se triangula la de Enrique Banchs y esos efectos *barriales*. En efecto, “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1932) funciona como el revés, antelación o condición de posibilidad del *Carriego* (Borges, 1930): la pregunta por la escritura es la pregunta por la *fundación* de una escritura. En estas configuraciones sobre los barrios resultan decisivos los modos de subjetivación para las mujeres en estos desplazamientos.

rumores de la vecindad y las posibilidades de enunciación para las mujeres –¿qué pueden decir cuando son habladas?–.⁴

En “La costurerita que dio aquel mal paso” no hay nombre propio; justamente la profesión –costurera– y el diminutivo –costurerita– producen los modos de subjetivación: una nueva dinámica laboral, no exenta de una mirada que la infantiliza. La enunciación infantil es la forma a través de la cual se tramitan los posibles riesgos que conlleva el viaje al centro por seguir al “sinvergüenza que no la hizo caso” (Carriego, 1913: 143).

Este rasgo ingenuo se enfatiza en “Caperucita roja que se nos fue”, al comparar a la costurerita con la protagonista de la fábula infantil que equivoca su circulación –y por eso se encuentra con el lobo–.⁵ La enunciación es la de un hermano que dice “¡Ah, si volvieras!” (Carriego, 1913: 144) y que le reclama que regrese al hogar a cumplir sus funciones domésticas: “La casa es un desquicio: ya no está la hacendosa / muchacha de otros tiempos” (Carriego, 1913: 144). Después el texto concluye: “Mi madre disimula, pero a escondidas llora, / con el supersticioso temor de verte lejos... / Caperucita roja, ¿dónde estarás ahora?” (Carriego, 1913: 144). Estos poemarios no responden a la pregunta espacial porque inician el ciclo, pero solo enuncian desde el trayecto del barrio y el lamento por la partida. Son las escrituras de los años veinte y treinta las que indagan otras trayectorias y describen, sí, la dinámica del centro y de los márgenes.

“La costurerita que dio aquel mal paso” constela con otros poemas de *La canción del barrio*: “La que hoy pasó muy agitada”, “¿No te veremos más?”, “La inquietud”, “Cuando llega el viejo”, “Aquella vez que vino tu recuerdo”, “Por ella”, “¿Qué será de ti?”, “Por la ausente”, “La vuelta de Caperucita”.⁶ En “El alma del suburbio”, apertura del libro homónimo, más allá de los conflictos, puede leerse la cohesión que implica el barrio entre el “gringo”, las “comadres”, los “parroquianos”, la “tísica”, la “mujer del obrero” (Carriego, 1908: 82-83). “Residuo de fábrica” (Carriego, 1908: 92) contrasta con el dispositivo de las costureritas: la trabajadora tísica que padece las condiciones

⁴ Nótese: “Los desplazamientos de las voces producen cambios también en los espacios, las acciones y las temporalidades” (Domínguez, 2007: 281).

⁵ La famosa historia de Caperucita Roja forma parte de los cuentos tradicionales compilados por Charles Perrault en el siglo XVII. Esta ficción, entre otras, condensa una expectativa compartida: el temor a que las mujeres fértiles –ya atravesadas por la sangre– circulen por el espacio colectivo –el bosque– sin seguir las recomendaciones de las madres y puedan ser devoradas por un lobo –ícono máximo de la “temeridad” masculina–.

⁶ El ciclo de las costureritas en Carriego también forma parte del cuento “La chica más linda de mi barrio” (Carriego, 1912).

materiales de existencia. Se diferencia a la tísica –el deterioro sobre el trabajo– de la costurerita, para quien la degradación por la enfermedad puede surgir tras el viaje. La tuberculosis opera como enfermedad “romántica” y enfermedad social (Armus, 2002).

Hoy ha tosido mucho. Van dos noches
que no puede dormir; noches fatales,
en esa oscura pieza donde pasa
sus más amargos días, sin quejarse.
El taller la enfermó, y así, vencida
en plena juventud, quizás no sabe
de una hermosa esperanza que acaricie
sus largos sufrimientos de incurable.
(Carriego, 1908: 92)

En las escrituras de Carriego, la arquitectura de la casa no es homogénea y admite modulaciones diferenciales. El living es el espacio en el que se tramitan estas ansiedades en torno a las trayectorias de circulación de las mujeres. En “La inquietud”, la familia reunida en el living se pregunta dónde está la hermana. “Por la ausente” también acontece en una escena de living en el que se organiza la intimidad y se señala la ausencia de quien ha dejado el hogar.⁷ “La vuelta de Caperucita” ordena el regreso de la hija pródiga, la costurerita que regresa al orden familiar.

“Has vuelto”, publicado en *Caras y Caretas* en 1911, posee afinidades electivas con “Mi noche triste” (letra de Pascual Contursi, 1917) –inaugural del tango canción–, a partir de esta afectación vinculada con el barrio como dinamizador de subjetivaciones. El ciclo de las costureritas no funciona como lateralización de flujos principales, sino como modo de leer que tensiona y reorganiza las direcciones mismas de esos flujos. Así, el ciclo de las costureritas es propuesto como dispositivo crítico que tracciona “modos de leer” (Ludmer, 1985) el trabajo “desde el género” (Molloy, 2002) durante las primeras décadas del siglo XX.

Fundado entre literatura y vida a partir del poema “La costurerita que dio aquel mal paso”, este ciclo adquiere formas neurálgicas durante la época que integran las décadas del veinte y el treinta en algunas zonas de la literatura, las letras de tango, la prensa, la fotografía y el cine. Si bien no todo trabajo para las mujeres en las primeras décadas del siglo XX se reduce a la costura, esta puede leerse en tanto fábrica de producción de las tensiones, en especial, sobre “respetabilidad” (Skeggs, 2019). “La

⁷ Puede armarse una constelación que vincule los desplazamientos de las mujeres y la tramitación familiar de esa modificación a partir de escenas de living. Estas escenas en las poesías de Carriego encuentran eco en el envío que realiza Moglia Barth (1951) en ocasión del voto femenino, donde también la conversación y disputa familiar se dinamiza mediante una escena en el living.

respetabilidad es normalmente la preocupación de aquellos que no son considerados respetables. [...] No sería algo deseable, algo que hay que demostrar y conseguir, sino se la hubiese considerado una propiedad de ‘otros’, de aquellos que eran valorados y legitimados” (Skeggs, 2019: 23). La lectura espacial intenta no esencializar el análisis del trabajo –como rastreo de trabajadoras o personajes–, ni limitarlo a su carácter economicista –como repertorio del retrato social–.⁸

La propuesta de este dispositivo crítico opera como tramitación de los desplazamientos de las mujeres ante las luces del centro –ocio–, el trabajo asalariado y el consumo, en tanto modos de torsionar la domesticidad, así como otras dimensiones de la llamada modernización. También fricciona las maneras de leer las hipótesis de las esferas, al articular zonas de reimaginación entre la agencia y la sujeción desde los géneros que intervienen ante distinciones organizadoras de la época, como Boedo y Florida, político y personal, trabajo y lucha, arte y compromiso.⁹ A través de este dispositivo crítico, pueden leerse las formas de vida en tanto interrogación desde los géneros hacia las tramas y moldes de una época que no cesa de afectar al presente, con sus tensiones en torno a una literatura de izquierda, la arquitectura, la sociedad de masas, la progresiva conquista de derechos, las luchas anarquistas y socialistas, y el golpe de Estado con su ciclo conservador, así como la propulsión del peronismo.

Ficciones del trabajo

Las ficciones del trabajo son una forma de leer la literatura y la vida. Desde el género, el trabajo es un modo de escuchar la primera mitad del siglo XX. En esa época, para las mujeres las alternativas habituales pasan por ser costureras, realizar tareas domésticas, o a lo sumo llevar a cabo labores pagas en sus casas –“coser para afuera”–; o ejercer como maestras normales, que se incorporan a la vida pública en tanto extensión de la tarea maternal (Nari, 2004). El trabajo de las costureras es realizado mayormente dentro del hogar, aunque requiere circulación para su encargo y entrega;

⁸ Trabajos previos sobre las costureritas pueden rastrearse en Armus (2002), Campodónico y Gil Lozano (2000), Diz (1999), Mitidieri (2021), Queirolo (2008), Saftta (2006), Tossounian (2021). Si bien distintas investigaciones exploran materiales sobre costureritas, la proposición del ciclo de las costureritas es inaugural como una trama de lectura del siglo XX. Las primeras décadas del siglo XX, así como la época que puede leerse a través de ellas, resultan fundamentales de esta articulación, que tiene cierta culminación durante el peronismo y, a la vez, continúa hasta el presente. Véase 2x00.

⁹ Sobre las tensiones entre “forma” y “contenido” en esas décadas, véase Alle (2015) y Vitagliano (2012).

estos desplazamientos dinamizan la relación público-privado al punto tal que la trayectoria de quienes inician una travesía es nombrada a partir de esta profesión. El ciclo de las costureritas es un dispositivo crítico no de las mujeres que trabajan, sino del trabajo en el siglo XX desde las multitudes.

Ningún modo de producción puede explicarse sin comprender cómo se enlaza la fuerza de trabajo con su reproducción. La lectura de dónde está el trabajo busca conectar las escenas de producción social con las de reproducción de la vida. La definición unívoca de capitalismo resulta insuficiente: hay distintos capitalismos entre sí e incluso puede complejizarse la instauración del capitalismo como tal –ese “lodo y sangre” que chorrea el capital “cuando viene al mundo”– (Marx, 1867). Las revoluciones burguesas (Hobsbawm, 1994) –nacimiento del Estado moderno, forma de producción capitalista– disponen una arquitectura subjetiva típicamente urbana: el espacio de la casa, emplazada en villas o barrios, y el espacio del trabajo, en fábricas, oficinas, dependencias.¹⁰

La historia de la separación de hogar y trabajo selecciona y organiza la información de tal modo que ésta logra cierto efecto: el de subrayar con tanto énfasis las diferencias funcionales y biológicas entre mujeres y hombres que se termina por legitimar e institucionalizar estas diferencias como base de la organización social. Esta interpretación de la historia del trabajo de las mujeres dio lugar –y contribuyó– a la opinión médica, científica, política y moral que recibió ya el nombre de “ideología de la domesticidad”, ya el de “doctrina de las esferas separadas”. Sería mejor describirla como el discurso que, en el siglo XIX, concebía la división sexual del trabajo como una división “natural”. (Scott, 1993: 407)

La escisión moderna de las esferas públicas, privadas y estatales –la clásica teoría de las esferas (Habermas, 1981)– divide entre un ámbito privado –el de la casa, los afectos, los vínculos–, uno público –el del trabajo, la política, la sociedad civil– y uno estatal –el del Estado–. Desde los feminismos se cuestiona cómo esta división opera por géneros. La “división sexual del trabajo” y la “ideología de la domesticidad” distribuyen varones y mujeres según ámbitos público/privado y trabajos

¹⁰ ¿Cómo puede leerse el pasaje o transición del feudalismo al capitalismo desde los géneros? Federici (2010) explora la “acumulación originaria” y la división sexual que somete la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo; la “mecanización del cuerpo proletario” y su transformación en una máquina de producción de nuevos trabajadores. Estudios sobre la Edad Media matizan estos postulados y señalan ciertas formas de poder ejercidas por las mujeres. No obstante, lo que resulta decisivo es la transformación entre el final de la Edad Media y la modernidad en la reconfiguración genérica, arquitectónica y económica. Con el comercio, es decir, el intercambio de bienes y servicios, comienza la distinción entre el tiempo que produce valor y el tiempo que lo gasta. Pero ¿cómo se reorganiza esta distinción en la reproducción de la vida?

productivos/reproductivos (Scott, 1993).¹¹ A esto se suman las valoraciones diferenciales de reconocimiento/invisibilización: lo que se paga o lo que no, lo que es anónimo o lleva firma, lo que se considera prestigioso o común (Amorós, 1994). Mientras los varones se ocupan del ingreso del dinero, las mujeres se dedican a garantizar una cierta calidad de vida en el hogar. Esta ideología emerge en el siglo XIX como un discurso que, ideologizando las diferencias “naturales”, institucionaliza la división sexual del trabajo (Scott, 1993).

Arendt (1958) propone distinguir entre labor y trabajo, al proponer a las labores como las actividades que hacen posible la vida; la labor es una actividad obligatoria dictada por la condición humana de tener –y mantener vivo– un cuerpo. Tareas esenciales, efímeras, repetitivas y, por lo general, dedicadas al cuidado y la preservación de la vida. Arendt lee lo que Marx (1867) no puede: la productividad de la labor es diferente a la del trabajo –Marx confunde al *animal laborans* y al *homo faber* (Arendt, 1958)–.¹² Aunque se derrocara el capitalismo, las labores jamás podrían ser abolidas porque son inherentes a la vida.¹³

Considerar el ascenso de la mujer doméstica como un acontecimiento fundamental de la historia política no equivale, como podría parecer, a presentar términos contradictorios, sino a identificar la paradoja que da forma a la cultura moderna. También es seguirle la pista a la historia de una forma de deseo específicamente moderna que, a principios del siglo XVIII, cambió los criterios que determinaban qué era lo más importante en una mujer. En innumerables tratados educativos y obras de ficción que se suponían escritas para mujeres, esta forma de deseo apareció al tiempo que lo hacía una nueva clase de mujer. (Armstrong, 1987: 15)

Los feminismos disputan leer como trabajo aquello que hace posible la modernidad –o incluso la revolución misma–.¹⁴ También impulsan una relectura de la

¹¹ Ideología de la domesticidad también es conceptualizado por Nash: “Otro elemento a destacar en el discurso de la domesticidad es que, a diferencia de otras épocas, su eje fundamental se asentaba en la idea de la división de las esferas. Assignaba al varón un papel social en la esfera pública de la producción y de la política y, en contrapartida, delimitaba la actuación femenina a la esfera doméstica, al hogar y a la familia. La casa era el máximo horizonte de realización femenina y el modelo de feminidad se definía por el prototipo de madre, esposa y ama de casa” (Nash, 1993: 615).

¹² En *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (Engels, 1884), sí se lee la vinculación entre el mundo del trabajo y el mundo doméstico.

¹³ De hecho, Arendt (1958) ironiza que la única forma de suprimir las labores sería tener un esclavo. En algún punto, esa caricatura de la sociedad griega dedicada a la ciudadanía, el deporte y el arte se sostiene en la mano de obra esclava dedicada a la reproducción vital.

¹⁴ Distintas investigaciones feministas destacan que en la Revolución francesa y la rusa la intervención de las mujeres es decisiva; en especial, a partir de las luchas que desencadena el aumento del pan. De hecho, “pan y rosas”, consigna histórica de las huelguistas de principios del siglo XX, sintetiza la imagen de esa lucha por la vida posible. Con vidas y luchas de entre siglos

invención de las “mujeres domésticas”, quienes ejercen el poder de la domesticidad y transforman un ingreso en una calidad de vida deseable (Armstrong, 1987). Trabajo, clase y vida se intersectan. La clase no solo como algo que empieza en el salario, sino como un proceso que se construye mediante el consumo, el ocio, la educación, las formas de vida.

Las transformaciones laborales están vinculadas con los llamados procesos modernizadores. En la lectura desde los géneros, el siglo XX se caracteriza por las contradicciones: tanto agudizaciones de la ideología de la domesticidad como modos de intervenirla y torsionarla. La operación de la división de las esferas se superpone con el crecimiento de la “mujer trabajadora” (Scott, 1993). En la Argentina, el trabajo asalariado femenino, cuya magnitud no se refleja en la matriz censal, padece un sistema diferencial de remuneración y carece de legitimidad social (Lobato, 2007; Queirolo, 2020).¹⁵

En la ciudad de Buenos Aires, en los años de entreguerras, las mujeres se visibilizaron en una enorme cantidad de actividades asalariadas que se diferenciaron unas de otras por las tareas, los tiempos, los lugares, las habilidades requeridas, los niveles salariales: *servientas, obreras, costureras, vendedoras, telefonistas, dactilógrafas, maestras, profesoras, parteras, enfermeras*. Esta expansión y diversificación del trabajo femenino asalariado constituye un engranaje del proceso de modernización socioeconómica que había comenzado a fines del siglo XIX y que alcanzó un punto de madurez en las décadas de 1920 y 1930. Dicha modernización articuló una economía dinámica gracias a la expansión de los sectores secundario y terciario, con movimientos migratorios de distintas procedencias –transoceánicas, países limítrofes, del interior– y con una urbanización que se tradujo en la expansión barrial y demográfica, especialmente de la ciudad de Buenos Aires. (Queirolo, 2008: 141)

El trabajo se extiende primero en el domicilio; luego, en fábricas y talleres como textiles y de alimentos; por último, en rubros de servicios como telefonistas, empleadas de comercio y vendedoras (Andújar *et al.*, 2016; Gil Lozano, Pita e Ini, 2000). La feminización de la docencia y su masividad (Morgade, 1997) es construida como extensión de la tarea maternal (Nari, 2004), junto con las actividades de socorro

–entre el XIX y el XX–, Alexandra Kollontai, Rosa Luxemburgo y Clara Zetkin irrumpen las coagulaciones entre izquierdas y feminismos. Véase Hartmann (1979). En la Argentina son muchas las mujeres que traccionan de modo pionero esta intersección. Para producir el capital o combatir esa forma de distribución, alguien tiene que cuidar a los/as hijos/as y hacer la comida. Los feminismos se preguntan por qué ese alguien siempre son las mismas personas.

¹⁵ Las investigaciones sobre trabajos y mujeres en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina implican un debate sobre las “curvas”.

y cuidado, como la enfermería.¹⁶ Crece el trabajo domiciliario –*sweating system*– en tareas como costureras, modistas, planchadoras o lavanderas. Las mujeres intervienen en la vida pública barrial y en actividades de beneficencia (Di Liscia y Maristany, 1997). Se incrementa su participación en huelgas (Lobato, 2007), en partidos políticos y en la militancia feminista (Barrancos, 2007; Palermo, 2012), al tiempo que se expande la prostitución y sus impactos sociales en los vínculos entre la familia, el Estado y las políticas de control (Grammático, 2000; Guy, 1994).¹⁷

Las mujeres inmigrantes, las de la clase trabajadora y las de clase media baja se alfabetizaron y comenzaron a escribir como parte de su compromiso con la política, con los sindicatos y con la educación. Fueron piezas clave en la expansión del público lector a través de la enseñanza, la publicación y la escritura. También influyeron en que la cantidad de trabajadoras asalariadas alcanzara cifras sin precedentes. (Szurmuk y Torre, 2015: 191)

Los trabajos femeninos producen la tensión entre deshonor y virtud, a la vez que contribuyen a escenificar mitos “en la medida en que las imágenes se multiplican hasta convertirse en un punto natural” (Lobato, 2007: 298). “Caída” es un modo de textualizar esta tensión epocal (Barrancos, 1999; Lobato, 2007; Nari, 2004; Queirolo, 2008), al permear la imaginación en torno a la posibilidad del “mal paso” y los cruces entre trabajadoras y “putas”, signados por la amenaza que orbita sobre las mujeres que salen de sus casas: costureras, vendedoras, obreras, secretarias, oficinistas, actrices, cantantes de tango, militantes políticas. Con estos modos de leer, se tensiona la dicotomización típica de la primera mitad del siglo XX entre ámbito privado y público.¹⁸

La lectura no es clasificación, por lo que no se propone una adjetivación del trabajo *per se*, sino que su lectura implica posiciones etnográficas, situadas, que pongan en juego las dinámicas de construcción de subjetivación que ese trabajo supone. Lo que rodea al trabajo es trabajo: las amistades laborales, el transporte, celebrar los cumpleaños con las compañeras de oficina, participar de las fiestas de fin de año, las marchas o reuniones sindicales. Los modos de subjetivación del consumo

¹⁶ “La politización de la función materna tuvo diferentes concretizaciones a lo largo de la historia y la cultura argentina y de acuerdo con diferentes circunstancias históricas, la acción de politizar varía sus significados” (Domínguez, 2007: 21).

¹⁷ Otra posibilidad de desplazamiento es la del viaje (Szurmuk, 2007). “La literatura de viajes como género les ofrecía la posibilidad de jugar con los límites de lo aceptado, mientras podían seguir pretendiendo que sólo estaban desempeñando los papeles de buena mujer, buena madre y buena maestra” (Szurmuk, 2007: 25).

¹⁸ Las ficciones del trabajo también se vinculan con las profesiones, los espacios de profesionalización, de estudio y el problema del cuidado. Véase Aguilar (2014), Allemandi (2016).

muchas veces fundan modos de subjetivación laboral y política, a partir de materiales literarios.¹⁹ Y trabajar es también *trabajar* por mejorar las condiciones laborales.²⁰

Desde la literatura, más que pensar en una “salida”, se proponen desplazamientos, así como flujos entre las esferas. Leer como trabajo el cuidado de la vida enlaza la productividad en la domesticidad con el capitalismo, y las conquistas ciudadanas con otras prácticas de esta incipiente sociedad de masas –consumo, ocio, prensa–. La lectura sobre el trabajo permite explorar los encuentros entre literatura, cultura, política y Estado como formas de construcción de ciudadanía, así como otras instancias que contradicen, alteran y reformulan los modos de subjetivación.

La lectura propuesta no es económica o social –a la manera de un impresionismo de escenas laborales–, sino política. A la vez, no implica la politización compulsiva, sino las producciones contradictorias, que desde los textos torsionan las hipótesis de la modernización en tanto escisión o segmentación. No se trata de dar por sentado las construcciones de identidades cristalizadas –lo que las trabajadoras *son*–, ni de buscar en la literatura un correlato o correspondencia de esas representaciones –lo que las trabajadoras *representan*–. De este modo, se anudan dos conflictos decisivos para pensar el mundo del trabajo y la política: el problema de la identidad y la representación.

Las “ficciones” son tanto el documento como la agencia de la historia cultural (Armstrong, 1987: 39); esta noción se entrelaza con los usos críticos de “ficciones del dinero” (Laera, 2014) y “ficciones lesbianas” (Arnés, 2016).²¹ Aquí las ficciones del trabajo son un conjunto de textualidades que producen el trabajo en tanto recolocación crítica que permite leer una constelación de textos como modos de escuchar las transformaciones entre economía y política en las primeras décadas del siglo XX. Se producen en la intersección entre los desplazamientos –con las

¹⁹ Quienes ganan dinero con el trabajo y consumen en las tiendas de las avenidas, en conexión con la demanda y la lucha por el voto femenino. Las mujeres que toman el tranvía, vinculadas con los cambios en la circulación, el trazado urbano y la producción de diversos cruces entre el barrio y el centro. Véase Milanesio (2014), en su propuesta del consumo como una forma de leer los modos y articulaciones entre trabajo y peronismo.

²⁰ Sobre las luchas, véase Camarero (2007).

²¹ Laera (2014: 13) propone “ficciones del dinero” no como textos que refieran al dinero sino como aquellos en los que el dinero funciona como matriz narrativa, en los que se revela “algo de la propia ficción” y posibilitan leer “zonas veladas de espacios y temporalidades en la Argentina”. Nótese sobre ficciones lesbianas (Arnés, 2016: 32): “Un espacio que se construye y que se hace posible en la multiplicidad de diferencias [...] en el encuentro de citas, guiños y contradicciones”.

expectativas de respetabilidad que suponen-, en las estrategias para desplegar otra arquitectura y reconfigurar el ámbito público como reimaginación de lo común.

Distintos hitos sociales –la huelga de inquilinos/as, los reclamos de maestras, la lucha sufragista, entre otros– motorizan a las mujeres en la primera fila de la sociedad. El cuidado, lejos de insularizar la participación de las mujeres, provoca otro modo de intersectar la conquista de derechos y los procesos sociales a partir de espacios políticos no siempre contenidos en las narrativas institucionales. En definitiva, las ficciones del trabajo yuxtaponen escenarios, sindicalismos, consumos, anhelos, clases. No metaforizan el trabajo ni acopian escenas de trabajadoras, sino que interrogan la literatura como arquitectura y pregunta: dónde está el trabajo. Dónde está el trabajo, qué parte lo produce, dónde está su valor, cómo se lo negocia o salariza, cómo se construye la clase, cuándo sucede la movilidad, cómo corta o transforma la vida.

Canta el tango como ninguna

En los años veinte y treinta, “La costurerita que dio aquel mal paso” es reescrita en letras de tango, literatura y cine, que construyen la “leyenda romántica del otro mundo”: la vida de las “milonguitas” en el cabaret y en el centro (Armus, 2002). Mediante la “conformación de un lenguaje laboral generizado, basado en la contradicción moral/trabajo/espacio público” (Lobato, 2007: 330), se activa un imaginario por el cual las costureritas, las milonguitas y las trabajadoras que se alejan de la ideología de la domesticidad “caen” en la prostitución.

“Milonguita” (1920, letra de Samuel Linnig) es fundacional sobre esta inflexión de las costureritas con sus pasos por la vida del centro y el cabaret.²² Muchas letras de tango continúan y cuestionan este imaginario: “Flor de fango” (1917, letra de Pascual Contursi), “Margot” (1921, letra de Celedonio Flores), “Mano a mano” (1923, letra de Flores), “Milonguera” (1925, letra de José María Aguilar), “Pompas de jabón” (1925, letra de Enrique Cadícamo), “Mano cruel” (1928, letra de Armando Tagini), “Esta noche me emborracho” (1928, letra de Enrique Santos Discépolo), “Muñeca brava” (1929, letra de Cadícamo), “Atenti, pebeta” (1929, letra de Flores), “Malena” (1941,

²² Tal como documenta Salomone (2006), “Milonguita” es estrenado en la representación del sainete *Delikatessen House*, y ese mismo año Carlos Gardel y Raquel Meller lo graban en disco. “Su texto se articula desde la voz de un narrador que interpela a Milonguita, una mujer de cabaret, recordándole su antigua identidad cuando era la Estercita inocente que vivía en el barrio” (Salomone, 2006: 244).

letra de Homero Manzi), “Los mareados” (1942, letra de Cadícamo), “Percal” (1943, letra de Homero Expósito), “Margo” (1945, letra de Expósito), “Bolero” (1947, letra de Reinaldo Yiso), “Che bandoneón” (1949, letra de Manzi), “¿Sos vos? Qué cambiada estás” (letra de Flores) y “Fangal” (1954, letra de Santos Discépolo y Expósito).²³

En “Flor de fango” la enunciación es de quien conoce –“te manyo de hace rato”– y puede reponer lo sucedido: describir los elementos de la vida del centro –“las alhajas, los vestidos a la moda y las farras de champán”–, las compañías como el boticario y el comisario, e incluso señalar el momento en que “empezó tu decadencia”. En “Pompas de jabón”, la operación también es de quien conoce y nomina como “pebeta de mi barrio”, pero a diferencia del tango anterior aún la “caída” no ha acontecido, solo se describen las actuales prácticas: “andás paseando en auto con un bacán, / que te has cortado el pelo como se usa, / y que te lo has teñido color champán”. La interpelación busca advertir sobre el futuro –que la enunciación considera inmodificable– y abogar por un cambio de vida. En cambio, en “Atenti, pebeta”, la escena se construye desde la prevención y la advertencia: “cuando vengas para el centro, caminá junando el suelo, / arrastrando los fanguyos y arrimada a la pared”.

Los cruces entre tango y poesía también están hechos de lenguaje, con el mismo nombre de Carriego: “parecés un verso del loco Carriego”, en “Viejo ciego” (1925, letra de Manzi) o “acaso tu pena es la que Carriego, / rimando quartetas, a todos contó”, en “Cabeza de novia” (1929, letra de Cadícamo). Las yuxtaposiciones entre tango y poesía habilitan que en el cancionero convivan elementos del lunfardo, como “mishé”, “camba”, “junando” o “fanguyos”, junto a metáforas como “derrochás tus abriles” o metonimias del tipo “a esos sobretodo con catorce ojales no les des bolilla”.

En “Flor de fango”, “Pompas de jabón” y “Atenti, pebeta” persiste la escisión entre barrio y centro, complejizada con la dimensión temporal. Hay tangos que, a la manera de un narrador omnisciente, relatan el comienzo, desarrollo y fin trágico de la peripecia; algunos interpelan sobre el fatal destino de la vida licenciosa y otros advierten a las muchachas sobre los peligros del centro. Más allá de sus diferencias, construyen narrativas trágicas –el destino contenido en el comienzo– que

²³ “Milonguera” (1925, letra de Aguilar) se opone a la trayectoria de la milonguita. Son varios los tangos que refuerzan y desvían este itinerario: “Zorro gris” (1921, letra de Francisco García Jiménez), “Desdichas” (1923, letra de Contursi) y “Pinta Brava” (1925, letra de Mario Battistella). La relación de las mujeres con el dinero es transformada en “La mina del Ford” (1924, letra de Contursi) y “Quevachaché” (1926, letra de Santos Discépolo). Todas las letras de tango son tomadas de Romano (1993).

homogenizan los modos de subjetivación: “como tantas flores de fango, / irás por esas calles a mendigar”, en “Pompas de jabón”. Se suprimen las historias, o al menos, “la trayectoria de la costurerita no tiene suspenso” (Armus, 2002: 239).

La Buenos Aires de esas décadas se tramita también en los bailes: en los carnavales, los clubes, las milongas. Los códigos del baile son espacios de producción que a veces complejizan las expectativas de las letras en el encuentro de los cuerpos. Bailar dinamiza desde pautas de cortejos hasta pertenencias de clase. En el sainete “Los dientes del perro” (Weisbach, 1918), bailar tango para una empelada doméstica puede ser dar un “mal paso”. Cada generación es también una coreografía sexual. La gramática del tango suele estar organizada por tres cortes, a la vez temporales y espaciales. Sus inicios a comienzos del siglo XX lo sitúan en “quilombos”, “romerías”, prostíbulos, espacios marginales y clandestinos donde es frecuente que bailen varones entre sí o con mujeres que se alejan de los órdenes domésticos.²⁴ En estos comienzos se subordina el baile a la música. Hacia 1917, acontece entre el ascenso de Yrigoyen, la Reforma Universitaria, el lanzamiento de “Mi noche triste” (1917, letra de Contursi) y la voz de Carlos Gardel (De Ípola, 1985).

Bailar no es como ir al cine o quedarse en casa leyendo. Se baila con hombres, se baila con sexo. [...] ¿Qué tienen en común éstas y muchas otras piezas de teatro y letras de tango? La figura compuesta de la mujer y la noche que en los años veinte, más que en cualquier otra década del siglo, funciona como contundente imagen de un momento particular de la Argentina de las diversiones y los placeres. (Pujol, 1999: 122)

El tango empieza a desplazarse y gana cada vez más ciudad: se convierte en música ciudadana –en este cambio, se despliega un proceso de adecentamiento a través (aunque no solamente) del viaje a París–. Puede escucharse en la radio de una casa y bailarse en una fiesta de fin de semana. Empieza a ser parte de la cotidianidad. No obstante, las dinámicas de las milongas marcan posibilidades y desafíos ambivalentes en torno a las expectativas de género. De Ípola (1985: 13) señala que la declinación del tango es estrictamente contemporánea al apogeo del peronismo.²⁵ Varela (2016) se diferencia de esta lectura: en cierto modo, el procesamiento de la época realizado por el tango *pasa* al peronismo y sus *muertes* coinciden. El tango

²⁴ “La morocha” (1905, letra de Ángel Villoldo) reescribe este comienzo del tango con una letra que tempranamente propone modos de subjetivación audaces y con desplazamientos de movimientos para las mujeres.

²⁵ Esta afirmación provoca una respuesta en la misma revista, en el artículo “Peronismo y folclore: ¿Un réquiem para el tango?” (Vila, 1985: 45-48), en la que se señala que en esa triangulación De Ípola omite el folclore.

cuerpo a cuerpo *muere* cuando *muere* el peronismo.²⁶ Construcción de cronologías de esplendor y agotamiento: el tango *muere por* el peronismo *muere con* el peronismo. Las lecturas de la culminación de este corte del tango se superponen con uno de los finales posibles del ciclo de las costureritas: Eva Perón como la última costurerita.²⁷

Rosita Quiroga, María Luisa Carnelli, Azucena Maizani, Tita Merello, Mercedes Simone, Ada Falcón, Dorita Davis, Libertad Lamarque, Amanda Ledesma, Nelly Omar son algunas de las mujeres que participan en el tango, como letristas y sobre todo cancionistas.²⁸ El tango organiza una arquitectura múltiple: la letra –uno de los espacios más complejos para la incorporación de mujeres–, la escena del baile y la interpretación –uno de los espacios más mixtos–, dado que son muchos los tangos cantados tanto por varones como por mujeres. Esta disponibilidad de la letra para ser reescrita en las condiciones de enunciación torsiona los sentidos conservadores que muchas veces la lectura lineal del cancionero oblitera; la escena de escucha y del baile opera como espacio de democratización tensa.²⁹ Sobre todo, las mujeres son parte del tango en la pista de baile, donde dinamizan relaciones de poder: las quebradas y los firuletes son parte de una sociedad de masas en que cada vez más mujeres trabajan y luchan por el voto.³⁰

En los años veinte prolifera la producción de un modo de subjetivación que adquiere distintas resonancias en el mundo y en la Argentina, y que ha sido conceptualizado como la “joven moderna” (Tossounian, 2021). Esto produce tanto protección –letras que advierten sobre los peligros– como condena –letras que juzgan

²⁶ “Se ha discutido si el peronismo marca el apogeo o el comienzo de la decadencia del tango –culminación, en todo caso–, pero es indudable que lo que está en auge es el baile popular, y la música de Buenos Aires encarna la tradición más estable en la materia. No hay barrio que no tenga su club con cartelera de baile” (Pujol, 1999: 157). Sobre los vínculos entre tango y política, Varela (2016) propone “hacer del abrazo un hecho político” y reordenar a través del tango prostibulario, tango canción y tango de vanguardia.

²⁷ Véase 2x00.

²⁸ “Pero yo sé” (1928, letra de Maizani) transforma las condiciones de enunciación porque es una mujer quien produce la ficción de conocer los desplazamientos del varón. Lo dicho y lo deseado, lo escuchado y lo prohibido.

²⁹ Las lecturas del tango han sido tempranamente escritas por mujeres como Tania, Eladia Blázquez Noemí Ulla y Estela Dos Santos. A partir de las reescrituras del tango coincidentes con su revitalización en el siglo XXI, son varias las investigaciones que abordan tanto una recolocación de las lecturas sobre el tango como la proposición de nuevas dinámicas como el tango *queer*.

³⁰ Estas tensiones son procesadas en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937). Véase 2x00.

esta trayectoria-. Pero sobre todo produce fascinación: la mayoría de las letras de tango de esta época se ocupan de la circulación de las mujeres.³¹

El cancionero del tango tramita configuraciones urbanas entre el arrabal y la tonalización ciudadana, entre la añoranza del suburbio ante la nueva arquitectura y los márgenes. Ciertas letras organizan las tensiones que esta música produce respecto de los desplazamientos de las mujeres. “La danza de las mucamas” (Pujol, 1999) condensa el ascenso del trabajo como modo de subjetivación. Los feriados y la conquista del tiempo libre aumentan la posibilidad del baile. Las *tribus* tangueras se organizan por barrios que desarrollan códigos en las milongas –la pista la abren los locales; no se puede sacar a bailar a alguien de una pareja comprometida, aunque estén peleados–.

En “Che bandoneón” se esboza: “Estercita y Mimí, como Ninón, / dejando sus destinos de percal / vistieron al final mortajas de rayón, / al eco funeral de tu canción”. En “Bolero” se produce la transformación del tango, que ya no es la música peligrosa para mujeres, clandestina, sino la exigida incluso para los rituales de noviazgo. En “Margo” se reactualiza la trayectoria de la mujer que va a París y vuelve llorando. Sin embargo, el tango no moraliza este itinerario, sino que lo despliega.³²

En “Percal” un tipo de tela sintetiza las tensiones sobre los desplazamientos de las costureritas, al unir dispositivo textil y dispositivo textual. Los códigos de la milonga también son de vestimenta, de la pilcha dominguera al desdén por el uso del percal. En “¿Sos vos? Qué cambiada estás” se organiza la trayectoria de las mujeres a partir de la vestimenta.³³ El percal es una tela barata usada, en general, como *ropa de*

³¹ Lo común acontece en los cortes que pueden producirse en el tango y en el rock, intersticios que torsionan los sentidos coagulados en torno a la dominación; no solo como víctimas ni tampoco como *self made woman*, sino como producciones barrocas frente a estos órdenes. En estas coordenadas, puede inscribirse la conexión entre las costureritas y “The House of the Rising Sun”, canción folklórica emblemática en los sesenta, grabada por primera vez en los años treinta (Clarence Ashley y Gwen Foster, 1934), que activa una retórica respecto de la circulación de las mujeres por el espacio público y los “malos pasos”: “¿A dónde tenías que ir?”. Son varias las reversiones y en Argentina es famosa la de Palito Ortega. “La casa del sol naciente” extrema la vinculación del ciclo de las costureritas con la narrativa internacional de la “joven moderna” (Tossounian, 2021), así como propulsa las singularidades del ciclo en una Argentina de multitudes.

³² En “Madame Ivonne” (1933, letra de Cadícamo) se recrea la trayectoria parisina: “Ya no es la papusa del Barrio Latino, / ya no es la mistonga florcita de lis, / ya nada le queda... Ni aquel argentino / que entre tango y mate la alzó de París”. En “Claudinet” (1942, letra de Julián Centeya) se sucede la “caída” en las calles parisinas: “La calle dio el encuentro insospechado, / la calle fue después quien te llevó”.

³³ “Perdoná si al campanearte luciendo como al descuido / el caché de ese vestido de lujo que aura gastás / quedé diciendo pavadas y sin poner disimulo / te batí como un chitrulo: ‘¿Sos vos? ¡Qué

barrio. La gramática de esta tela es tan poderosa que el tango señala que el movimiento de la juventud fuera de la casa deja atrás “tu percal y mi pasado”. Esta construcción une la forma de vida de un varón con una tela utilizada por una mujer y produce el contrapunto de las transformaciones vertiginosas que estas ficciones del trabajo motorizan.

Percal...
 ¿Te acuerdas del percal?
 Tenías quince abriles,
 anhelos de sufrir y amar,
 de ir al centro a triunfar
 y olvidar el percal.
 Percal...
 Camino del percal,
 te fuiste de tu casa...
 Tal vez nos enteramos mal...
 Solo sé que al final
 te olvidaste el percal.
 La juventud se fue...
 Tu casa ya no está...
 Y en el ayer tirados
 se han quedado
 acobardados
 tu percal y mi pasado.
 La juventud se fue...
 Yo ya no espero más...
 Mejor dejar perdidos
 los anhelos que no han sido
 y el vestido de percal.

Las ficciones del trabajo son decisivas en “La costurerita” (letra de Leopoldo Torre Ríos y José Ferreyra), “Fosforerita” (letra de Amaro Giura, 1925) y “Mucamita” (letra de Arturo Rodríguez Bustamante, 1929) –analizadas como “trabajadoras asalariadas” por Queirolo (2008)–. A esta constelación se suma “Caminito del taller” (letra de Castillo). “Fosforerita” dinamiza obreras en el tango y trastoca los sentidos coagulados de los desplazamientos para las mujeres en la reimaginación de lo común.

Fósforos, fosforeras,
 palomitas en bandadas
 que encontré en las madrugadas
 de mi loca juventud.
 Escuchando los piropos
 de patotas embriagadas
 que en alegres carcajadas
 ofendieron tu virtud.
 Obreritas de mi pueblo,

cambiada estás! / [...] Las pilchas que un día en el barrio usaste / tal vez las tiraste en algún rincón / en fija has tirado tus llantos y quejas / como pilchas viejas de tu corazón”.

tan alegres, tan limpietas,
 que encontré en las mañanitas
 cuando el sol iba a llegar.
 Hoy los miro con respeto
 y bendigo vuestras manos
 que era el pan de tus hermanos
 y alegría de un hogar.

Las formas de vida ligadas a condiciones materiales intersectan el “ideologema del matrimonio” (Diz, 2012) y las pautas económicas que organizan ese acuerdo, así como las torsiones de las trayectorias de vida. “Mano a mano” propone una imaginación igualitaria, porque, aunque persiste cierta advertencia hacia el “mal paso” –“cuando seas descolado mueble viejo”–, la postulación de una cuenta imaginaria en la que una mujer y un varón podrían estar “mano a mano” quiebra esta misma expectativa, e incluso finaliza con la promesa de la ayuda de “jugarse el pellejo [...] cuando llegue la ocasión”.

En “Los mareados” la trayectoria en los desplazamientos incluye la posibilidad de la bebida, cuyo acto no encuentra censura: ambos toman, se marean y forman parte de manera equivalente de este acto entre lo íntimo y lo público. Esta interpelación sobre la bebida está al comienzo de *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938), cuando la protagonista está borracha. La constelación también orbita en “Esta noche me emborracho”.

¿Qué es lo que diferencia estos nuevos tiempos de los *viejos tiempos* que rememora un tango especialmente nostálgico y elegíaco? En principio, a las mujeres de la “mala vida” ya no hay que buscarlas sólo en las casas de citas, en los espacios de la prodigalidad sexual. [...] La mujer es el gran tema de la ciudad y sus recovecos nocturnos. (Pujol, 1999: 123)

El ciclo de las costureritas en el tango finaliza con “Fangal” y “Malena” –aunque la culminación se adelanta en “Se va la vida” (letra de María Luisa Carnelli, 1929) y se propulsa en los pasos de vida de Tita Merello–. Transformaciones de los modos de escuchar. No solo las mujeres cantan tango, sino que lo hacen como nadie más. Las multitudes se producen en este contacto con la singularidad, al punto que se dice “tus venas tienen sangre de bandoneón” y los tangos pueden cruzar por el “barro del callejón”. La voz de Malena vuelve al barrio, hecha canción.

Malena canta el tango como ninguna
 y en cada verso pone su corazón.
 A yuyo del suburbio su voz perfuma,
 Malena tiene pena de bandoneón.
 Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
 tomó ese tono oscuro de callejón,

o acaso aquel romance que sólo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.
Malena canta el tango con voz de sombra,
Malena tiene pena de bandoneón.

[...]

si tu voz es la flor de una pena,
sólo sé que al rumor de tus tangos, Malena,
te siento más buena,
más buena que yo.

La culminación del ciclo en el tango es decisiva para este dispositivo crítico. Durante los años veinte y treinta, como se ha señalado, se repite –y en cada repetición se diferencia– el “mal paso” de las mujeres. Este “mal paso” es procesado a partir de dos afectos: el lamento –retrospectivo– y el peligro –prospectivo–. El lamento es organizado por la añoranza; la gramática adoptada es la evocación de una escena –una arquitectura– que ya no es posible: esas pebetas, esas niñas de barrio y una ciudad que ya no es tal. El peligro se vincula con la advertencia hacia lo que podría suceder cuando se transitan otros espacios. “Fangal” torsiona el ciclo de las costureritas al proponer la caída por pisar una banana. Cuando el “mal paso” se parodia es síntoma de que el ciclo ha finalizado, o al menos, su apogeo. “Fangal” extrema las transformaciones sobre los desplazamientos de las mujeres: la caída ya es motivo de humor.³⁴

Yo la vi que se venía en falsa escuadra,
se ladeaba, ¡se ladeaba por el borde del fangal!...
¡Pobre mina que nació en un conventillo
con los pisos de ladrillos, el aljibe y el parral!
Alguien tiró la banana, que ella pisó sin querer,
y justito, cuando vi que se venía ya decúbito dorsal,
¡me la agarré!...

Fui un gil
porque creí que allí inventé el honor,
un gil
que alzó un tomate y lo creyó una flor;
y sigo gil
cuando presumo que salvé el amor,
ya que ella fue
¡quien a trompadas me rompió las penas!...
Ya ven,
volví a la mugre de vivir tirao,
¡caray,
si al menos me engrupiera de que la he salvao! ...

³⁴ Desde Tinianov (1927) puede leerse la parodia como cierto agotamiento de la “ostranenie” que produce el procedimiento: puede ser parodiado aquello que se ha automatizado. Hutcheon (1985) insiste en la parodia como una “dedicación” que precisa –tanto como torsiona– la letra que es parodiada.

(Esto dijo el “cusifai” mientras la “cosa” retozaba, retozaba ya perdida en el fangal, y él tomaba una ginebra desastrosa entre curdas y malandras en la mesa de aquel bar...). Si alguien tiró la banana, él, que era un gil, la empujó y justito cuando vio que se venía ya decúbito dorsal, ¡se le prendió!...

La semana de trabajo: una novela

Literatura plebeya (éste es también el adjetivo que la vanguardia arroja a las revistas de ficciones periódicas), escrita por escritores a quienes los miembros de pleno derecho del campo intelectual no consideran sus iguales o, por lo menos, no lo hacen en tanto escritores de estas ficciones. Escritores de literatura para sirvientes. Arrojadados fuera del círculo del prestigio, pueden sólo redimirse de esta condena mediante la redacción de otras obras, práctica que, por lo demás, muchos de ellos intentan. (Sarlo, 1985: 92)

Estas textualidades, las de las novelas semanales, en especial de las décadas del veinte, pueden constelarse con la proliferación de las escrituras del ciclo de las costureritas, como “La vendedora de Harrod’s” (Quesada, 1919a), “La costurerita que dio aquel mal paso” (Quesada, 1919b), “La hija del taller” (Fingerit, 1921), “La guacha” (Muzzio, 1921). En la novela semanal circulan mujeres que trabajan, aunque las mujeres profesionales no orbitan en las ficciones sino en las publicidades que integran estas publicaciones (Labeur y Pierini, 2000).

En “La vendedora de Harrod’s”, la escritura interpela a las “compañeras”, y se señala que la protagonista trabaja primero como costurera y luego en la famosa tienda. Los modos de subjetivación están atravesados por quien deja la costura –espacio fronterizo entre la casa y el trabajo– y formaliza su tarea como vendedora. La dinamizante escena del consumo ligada a la vestimenta y las técnicas de sí atraviesa su construcción como trabajadora, así como la circulación –ir y volver en tranvía–: “Comenzó el éxodo interminable de muchachas [...] La calle parecía brindarles la libertad que tanto anhelaban desde la jaula del taller y el mostrador” (Quesada, 1919a: 19).

La protagonista –Carmen– y el *partenaire* –Juan Manuel, un muchacho adinerado– se conocen en la tienda, y el primer diálogo se produce mientras ella espera el tranvía para volver a su casa. La textualidad se organiza a partir del transporte, el camino, la circulación entre el centro y el barrio, y la posibilidad o no de dar el “mal paso”. Ante la invitación del pretendiente, Carmen le responde: “déjeme

pues que siga mi camino y no se salga usted del suyo, que es bien distinto” (Quesada, 1919a: 23). Las escenas de encuentro son en los transportes y el auto es el lugar del “mal paso”; incluso, en el texto se menciona a este vínculo como “noviazgo de la calle” (Quesada, 1919a: 25), al enfatizar que es una relación atravesada por la dinámica de lo público, tanto por sus afectaciones –tienda, transporte– como por sus riesgos –“mal paso”–.

El texto finaliza con Juan Manuel casándose con una mujer de su clase, lo que se anuda con la desdicha de Carmen. Pero, tras el éxito de este folletín, se escribe una secuela organizada a partir del ascenso de Carmen mediante el trabajo como diseñadora de modas y, ante la viudez de Juan Manuel, su reencuentro como pareja. Más allá de las dimensiones de consumo y lectura que promueve la serialización del folletín, esta reescritura del ciclo puede leerse como torsión en tanto el ascenso de Carmen sucede por el trabajo y no por el matrimonio. Resulta un desvío respecto de la trama clásica del melodrama, en la cual el matrimonio es la posibilidad de un cambio o afianzamiento de clase. En definitiva, “La vendedora de Harrod’s”, a partir de una trama amorosa, motoriza una biografía laboral de costurera a vendedora, y de vendedora a diseñadora de moda.³⁵

“La hija del taller” (Fingerit, 1921) se organiza por la trayectoria de una mujer que da el “mal paso”, aunque tiene la innovación de desplegar, no una estructura familiar clásica, sino a una madre soltera que también ha podido lograr el ascenso social por la vía laboral, a partir de administrar un taller de costura que regentea. La lectura del trabajo como ordenador de la vida se torna insistente: “en la vida hay que trabajar” (Fingerit, 1921: 48).³⁶ Esta madre costurera se contrapone con su hija, costurerita que jaquea las formas de ingreso de dinero en la casa. En los albores de su juventud, la hija aprende costura en el taller: “Se iba creando en su imaginación [...] una nostalgia por los lujos de que todas esas ropas eran testimonios íntimos” (Fingerit, 1921: 56). La vestimenta es el dispositivo en el que se tramita la posibilidad de los

³⁵ De este modo, “La vendedora de Harrod’s” puede leerse como una trayectoria laboral y arquitectónica ampliada respecto de otra producción de la novela semanal, como “La costurerita que dio aquel mal paso”.

³⁶ La fiesta del bautismo de la hija, en el taller, puede leerse en constelación con la escena de las pensionistas ante la llegada del bebé en *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938). En ambas escenas, grupos de compañeras trabajadoras participan, mediante afectos, regalos y circulación de bienes y capitales, de la crianza de ese bebé, sin moralizar la falta del marido o de la organización familiar tradicional. Véase 2x00.

desplazamientos. De nuevo, la costura es tanto producción de la domesticidad como elemento que permite dinamizar la imaginación de otras formas de vida.

La chicuela se hacía mujer en medio de esa atmósfera de caídas, de murmuraciones: Pepa que se escapó con el muchachito del automóvil Ford; Manuela, que se fue a vivir con el vejete Ciervo, quien la había puesto departamento; se le iba llenando la cabeza de dudas sobre lo que era mejor o peor. Veía repetirse las deserciones, y a cada deserción era en el taller un comentario sobre lujos, maravillas, dinero gastado jubilosamente. (Fingerit, 1921: 56)

Finalmente, la hija da el “mal paso” al mantener un vínculo de amantazgo; el texto la nombra como “amante” (Fingerit, 1921: 38). La madre sufre por el destino de la hija, a la que lee no como trabajadora honrada sino como mantenida y no casada. Esta tensión se extrema cuando el amante pretende comprar la casa familiar donde han vivido madre e hija. La contraposición entre la madre como costurera y la hija como costurerita se productiviza en distintos fragmentos: “Tiene suerte la muchacha. A otras, cuando han dado malos pasos, no les suele ir tan bien” (Fingerit, 1921: 37); “No dirá usted que su hija no está mejor como dueña de una casa, con alhajas y halagos de toda laya, que si trabajara humildemente” (Fingerit, 1921: 40).

Esta novela semanal contrasta dos escenarios del trabajo y de la circulación de las mujeres por lo público: la de la madre que ha dado el “mal paso”, pero ha conseguido vía el trabajo un modo de subjetivación de ascenso y la de la hija que ha dado el “mal paso” al cuestionar el trabajo como organizador de la vida y producir otras prácticas para obtener dinero. Aun en estas diferencias, se mantiene el cuestionamiento de la vida familiar: para la madre, el “mal paso” es ser madre soltera y separarse del padre de su hija; para la hija, mantener una relación de amantazgo. Estas ficciones interpelan semanalmente la lectura déctica que ha iniciado “La costurerita que dio aquel mal paso”, aunque en esa misma repetición las diferencias yuxtaponen domesticidad y desplazamientos, así como trastocan los modos de subjetivación que las arquitecturas propulsan.³⁷

³⁷ Nótese: “La aceptación de lo ficcional, el placer en la estetización del relato son condiciones para que otros posibles narrativos y estéticos sean aceptados. Sin duda, estas ficciones repetidas y deficientes pueden bloquear el mismo camino que han abierto. Puede suceder que un consumismo facilista se constituye en obstáculo de otras ideologías literarias y que un modelo tan aceptable de literatura se imponga como regla de gusto y configure de manera excluyente el horizonte de sus lectores. De hecho, podría decirse que sucedió lo contrario: el público nuevo no quedó indefinidamente fijado en el Imperio de los Sentimientos, sino que logró compartir este imperio con otros. [...] Las novelitas sentimentales pueden haber sido, más que un obstáculo, un agradable desvío o una sencilla estación para las iniciaciones” (Sarlo, 1985: 230).

Todos los márgenes el margen

Tangos (Tuñón, 1926) retoma las trayectorias de las milonguitas, en una inflexión que incorpora la conflictividad de un nombre propio, un relato y un motivo. Si antes las costureritas son “flores de fango” que tramitan la diferencia en la igualdad –la historia de todas es la historia de una–, las reescrituras posteriores tramitan la igualdad en la diferencia –la historia de una es la historia de ella–. En *Tangos*, glosas para el diario *Crítica*, se construyen varias ficciones a partir del cancionero y “apunta[n] a la complejización del conflicto [con] procedimientos tales como metáforas y personificaciones que resignifican las identidades sexuales” (Diz, 2010: 3). Abundan las formulaciones coloquiales del tipo “¡Si l’habré junao a la cusifai!” (González Tuñón, 1926: 120), junto a marcaciones culturales como “impresionismo” (González Tuñón, 1926: 38), “Bola de Sebo” (González Tuñón, 1926: 38), “Chopin” (González Tuñón, 1926: 123) y “Kropotkine” (González Tuñón, 1926: 151). En su arquitectura, se amplía la ciudad con la incorporación del arrabal y los bajos fondos, y se reformulan las tensiones entre el barrio y el centro con la inclusión de un nuevo espacio estético: los márgenes.

Con construcciones disímiles, la trayectoria de la milonguita atraviesa las glosas “Bichitos de luz”, “Coralito”, “Rulitos” y “Callecita de mi barrio”.³⁸ En “Bichitos de luz”, el escenario de la acción es un bar de los bajos fondos y la protagonista es “La romántica”, una tísica que “emboba” a todos los parroquianos (González Tuñón, 1926: 41). Su final no es trágico: sale del bar con el menos pensado, el hombre de la pata de palo. “Coralito” organiza el itinerario de quien deja el suburbio, triunfa en el centro y muere finalmente por una sobredosis de cocaína. “Rulitos” también recrea la trayectoria de quien abandona el barrio e incluso se niega a volver cuando el novio de antaño la busca; ella también muere de sobredosis de cocaína. “Callecita de mi barrio” reconstruye el devenir de Regina; su ingreso en el mundo de la noche es una forma de ganarse la vida ante la pobreza de sus condiciones materiales y su final se liga a cierta evocación del pasado.

Tangos recupera el imaginario de “La costurerita que dio aquel mal paso” y el de las milonguitas de las letras de tango en construcciones como “dio el mal paso por necesidad [...] Su alma milonguera había sido modelada con el barro del arroyo

³⁸ Otras de las glosas de *Tangos* también pueden leerse en constelación con este dispositivo crítico.

Maldonado” (González Tuñón, 1926: 120); “otra vez las luces del centro malograron la inocencia del suburbio” (González Tuñón, 1926: 142); “un mal paso empujó a Regina hacia la calle Maipú” (González Tuñón, 1926: 152). Sin embargo, en la arquitectura de este espacio de los márgenes no todo es conmisericordia: es recurrente la alegría y por eso las muchachas están “dilapidando sonrisas” (González Tuñón, 1926: 39). Incluso la trayectoria al centro permite el disfrute, aunque limitado: “conquistó el centro y se bañó en el bullicio de sus luces” (González Tuñón, 1926: 122).

Estas milonguitas ya no son las ingenuas “caperucitas”; pueden tomar decisiones sobre sus formas de vida. “La romántica” dice: “Soy de otra pasta y nunca lograré querer, porque hice del olvido una profesión de fe” (González Tuñón, 1926: 42). Coralito afirma: “Ya no podría vivir la vida mezquina de antes... Levantarme con el sol y salir a despertar las calles, camino del trabajo” (González Tuñón, 1926: 145). En “Callecita de mi barrio” se radicaliza la construcción de la milonguita sin escindirla de las condiciones materiales de posibilidad: “Entre entregar cacho a cacho su juventud a la fábrica de bolsas de arpillera para terminar sus días con la resignación de una obrera jubilable y disfrutar de ella bordeando el abismo, prefirió esto último. Hizo bien” (González Tuñón, 1926: 152).

En la producción de la época, “la prostitución es más digna que el trabajo en fábricas. El margen, entonces, no es un lugar sino un punto de vista desde el cual González Tuñón critica la sociedad actual” (Diz, 2010: 6). *Tangos* no romantiza los márgenes, sino que desencadena los modos –incluso por momentos en común– en el que las costureritas desafían las expectativas de domesticidad y construyen agencias donde el poema fundacional de Carriego insinúa prácticas de sujeción.

Relatos de “caída”

Nacha Regules (Gálvez, 1919) también se inscribe en las tensiones que atraviesa el ciclo de las costureritas, y en especial en las complejas relaciones entre trabajo y prostitución. Narra la peripecia de una prostituta que, al modo de las “caperucitas”, tras ser engañada en su juventud, experimenta su primera “caída”.³⁹

³⁹ Los relatos de “caída” organizan las escrituras de *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal* (1922), en contraste con *La maestra normal* (1914), todas de Manuel Gálvez. “La historia de la literatura argentina puede contarse a través de la figura de la prostituta” (Domínguez, 2007: 152). “La prostituta viene a sintetizar esa incómoda colocación de las mujeres que no están asociadas a un lugar doméstico específico, ni formalmente ocultas de la escena pública. En los albores del siglo

Yo tenía veinte años, pero era una chica [...] Belisario [...] consiguió enamorarme. Lo consideré mi novio, y no dudaba que se casaría conmigo [...] Convinimos en encontrarnos a la tarde en la plaza del Once [...] Me hizo subir a un coche y me llevó muy lejos [...] Yo no me imaginaba sus planes. Intentó la violencia contra mí. Yo me defendí, lloré. Todo fue inútil. Él era fuerte, hábil y yo estaba enamorada. ¿Qué otra cosa podía suceder sino lo que sucedió? (Gálvez, 1919: 67-68)

El “mal paso” de Nacha se inscribe en los relatos de “caída” de otras prostitutas que circulan, como Julieta, Eugenia e Irene. En *Nacha Regules* se tramita el recurrente ímpetu de las prostitutas por cambiar de vida, imposibilitado por la dinámica de acoso masculino y las escasas posibilidades de ascenso social. Tras su trabajo en una tienda, se aclara que “el gerente le hizo el amor, amenazándola con echarla si no se le entregaba” (Gálvez, 1919: 69). O en diálogos entre las vendedoras se especifica: “Un día, una de ellas le dijo que era inútil querer ser buena y resistir: todas caían, tarde o temprano, porque este era el destino de las mujeres pobres” (Gálvez, 1919: 69). Sobre este conflicto orbita *Nacha Regules* en “un ejemplo de la tensión entre estética y moral en el arte” (Jarkowski, 2010: 18).

Aunque en *Nacha Regules* se señala que “no son degeneradas, son víctimas. Muchas quisieron trabajar, y los salarios irrisorios [...] las arrojaron al vicio” (Gálvez, 1919: 116), tampoco deja de culpabilizarlas: “Yo no he perdido a ninguna mujer; ustedes se pierden solas. Se pierden porque les gusta el vicio” (Gálvez, 1919: 141). En efecto, *Nacha Regules* “marca el momento más alto del acercamiento de Manuel Gálvez a una visión crítica de la cuestión social, aunque muestre al mismo tiempo sus límites” (Gramuglio, 2006: 159). La intervención sentimentaliza el conflicto, omite su sordidez y construye un final de reinserción doméstica; solo el sacrificio final de Nacha permite su regreso al mundo hogareño.

La forma de la escritura se organiza a partir de la repetición continua de la “caída” de otras trabajadoras. Lo común se desplaza en tanto la ficción de una trayectoria se sostiene en repetirla: como el molde de un dibujo que se replica. Este destello formal que podría correr el ciclo de las costureritas queda diluido: el final del problema trabajo-espacio-dinero es resuelto por la vida familiar, que reinscribe a Nacha en el retorno doméstico. Aun así, la reimaginación de lo común es aquello que permite leer un relato de “caída” seguido de otro: la colectivización del conflicto.

XX, las mujeres en la literatura representan la imposibilidad de contener el comportamiento aberrante de los subalternos, de conservar el límite entre las poblaciones populares y elitistas, y de evitar la intrusión de los otros en los centros de poder del Estado” (Masiello, 1997: 15).

1x02. La Singer, cápsula de tiempo

Costura, cultura, vida

En una escena fundante de la cultura occidental, Beard (2018: 16) relata que, en *La Odisea*, de Homero, el hijo de Penélope, Telémaco, proclama: “Madre mía, vete adentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar y de la rueca. El relato estará al cuidado de los hombres”. Así monta la codificación del silenciamiento de las voces públicas de las mujeres. Desde la Antigüedad dos excepciones habilitan la escucha: la expresión de las mujeres como víctimas –a partir de Lucrecia, quien puede denunciar a su violador– o la expresión para sus intereses sectoriales –Hortensia, por ejemplo, como la portavoz en Roma–. La dificultad para escuchar la palabra de las mujeres como voz pública: ni “víctima” ni limitada a la “agenda de sus propias causas”; como voz investida de autoridad y de *mythos* (Beard, 2018).⁴⁰ Los vínculos entre tejido, lectura y géneros organizan una constelación: tejer –unir con las manos las piezas textiles– se vincula con tejer el relato –unir las piezas textuales–. La imbricación entre lectura, tejido, costura y mujeres es antigua, múltiple y productiva.⁴¹

Aquí se proponen cruces entre la lectura de la tecnología a través de las instituciones y los medios de comunicación, así como mediante las transformaciones domésticas. Los cambios de los electrodomésticos ordenan las mediaciones tecnológicas (que suelen ser pensadas a través de los saltos técnicos de las telecomunicaciones –con el ejemplo paradigmático de la radio en las primeras décadas del siglo XX–), pero la lectura de las formas de vida precisa yuxtaponer los cambios en los medios de tecnificación de lo viviente. Uno de estos elementos es la máquina de coser.

⁴⁰ Los modos de leer la Antigüedad clásica y las mitologías, incluso a partir de este señalamiento de Beard (2018), también ponen en tensión las dicotomías activo/pasivo, íntimo/colectivo, al producir negociaciones, oportunidades y desvíos que pueden producirse ante narrativas que parecerían menos fisuradas.

⁴¹ Esta yuxtaposición es la que orbita en la textualidad que construye Penélope en *La Odisea*, que teje de día y desteje de noche, o en las noches de Sherezade, narradora de *Las mil y una noches*. También son recurrentes, en distintas mitologías, las diosas asociadas al tejido y la guerra. En América Latina resultan inaugurales los vínculos entre la hilandería y las voces públicas de las mujeres –entre otras, Kirkwood y Rivera Cusicanqui–. La costura como espacio fronterizo, otra forma de hilos de textos, de culturas de vidas no siempre letrados. Otra forma de escritura de una literatura sin libros. Véase también López y los “nudos” (2021: 16): “*Bricoleur*, tan resonante en el francés, por acá parece aludir a las manualidades que solemos despreciar como pautas del quehacer del género. Retomar esos moldes, esas costuras, para apropiar y subvertir”.

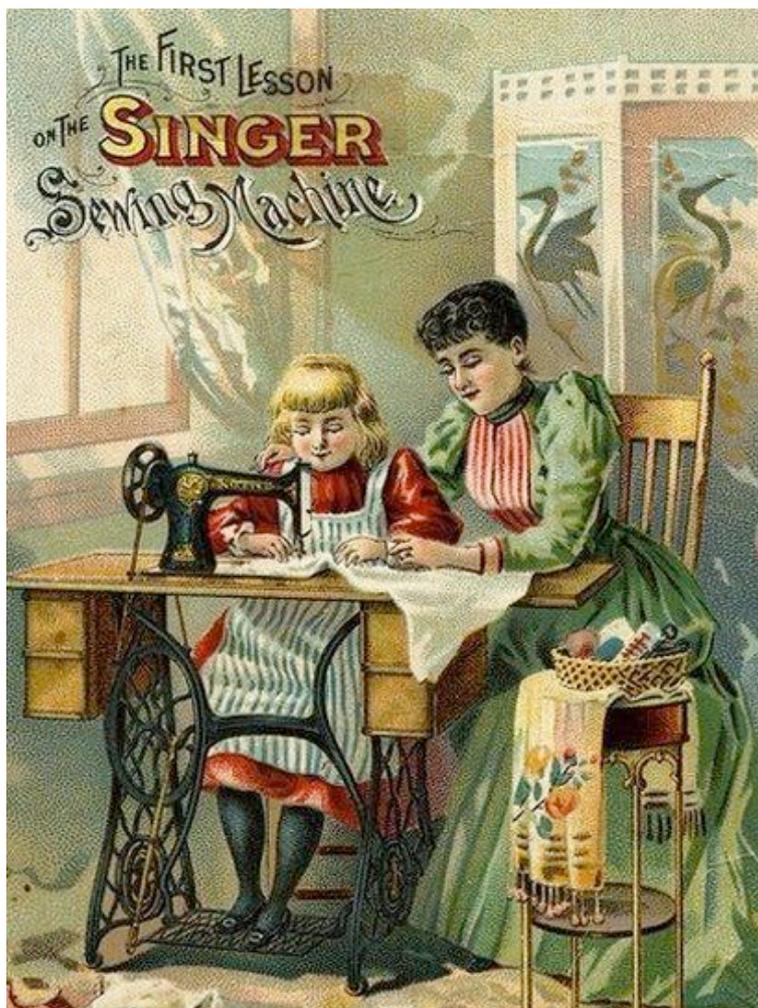


Imagen II: Publicidad gráfica de las máquinas de coser Singer

Distintas publicidades de la Singer internacional cristalizan la tensión entre costureras y costureritas.⁴² Para publicitar sus máquinas, Singer recurre a la filiación entre madre e hija alrededor de una escena doméstica: continuidad de la costura. Se refuerza el dispositivo crítico de la costurerita como aquella que desafía esta expectativa espacial -hogar- y laboral -costura-, al dinamizar un modo de subjetivación diferencial. La costura opera como aprendizaje doméstico entre generaciones y, a la vez, resulta el espacio donde puede producirse un desvío; lugar bifronte que modula la domesticidad y habilita las diferencias.⁴³

⁴² En 1851, Merrit Singer funda, junto al abogado Clark, la Singer Corporation, empresa que patenta la máquina. Si bien el dispositivo ya existía, logra que la aguja se mantenga en movimiento vertical y evita que los hilos se enreden, lo cual significa un salto técnico. A partir de entonces el modelo se expande. La patente es “el motor de coser”. Al final de la Primera Guerra Mundial, son cada vez más populares.

⁴³ “Desde comienzos del siglo hasta su finalización, el tipo más representado de trabajo femenino es la costura, que se identificaba más con el sexo que con la clase social, lo cual suministraba una manera de representar el trabajo de las mujeres que dejaba de lado aspectos discutibles, relativos a

La revolución industrial es vertebrada por la revolución textil. La vestimenta tracciona tanto la producción de mercancías como la producción de la vida: la relación entre las multitudes y la costura se entrama a partir de la moda. Lo desnudo y lo vestido orbitan como modos de lectura sobre los cuerpos. Los géneros tramitan estas tensiones a partir de los cambios que acontecen en las prendas (Baldasarre, 2021; Saulquin, 2006).

La máquina en la Argentina de multitudes

La máquina Singer produce la transformación y tecnificación de la costura. En la Argentina desde 1954 la fabrica la empresa Macoser. La planta en San Francisco, provincia de Buenos Aires, pone en marcha la producción de máquinas domésticas con el sello “industria nacional”. A través de la Fundación Eva Perón se distribuyen de forma masiva.⁴⁴

Me acuerdo de la carta de una mujer a quien había mandado una máquina de coser. De los primeros trabajos que cobró me mandó cinco pesos. Lamento no tener aquella carta a mano para transcribirla aquí íntegramente, porque no tenía desperdicio. En cada línea se veía, cómo es de pura y de limpia, el alma grande de los pobres. Todas las cartas tienen algo de esa grandeza. (Eva Perón, 1951: 184)

La máquina doméstica impacta en las clases medias y trabajadoras. Permite arreglar la ropa a la familia y a vecinos/as, así como sumar algún ingreso adicional. Si en las casas hay una máquina de coser, se la denomina “la Singer” por la fuerza social de la marca, que consolida la figura de la modista de barrio. Es la herramienta de trabajo de numerosas mujeres: desde las modistas que hacen o remiendan ropa por encargo hasta su desarrollo como máquina de trabajo masivo.

diferencias sociales o económicas y al trabajo industrial, pues concentraba la atención exclusivamente en el consenso acerca de la feminidad. Cuando se pintaban mujeres de clase obrera en tanto tales, se tendía a mostrarlas en la cocina, empeñadas en las tranquilizadoras tareas domésticas de coser o cocinar. La publicidad de máquinas de coser explotaba la identificación entre costura y feminidad, y prometía un mejor cumplimiento de los roles tradicionales. En 1896, por ejemplo, un anuncio de Singer llamaba a su producto una ‘máquina de la madre’ y ‘el regalo de boda mejor recibido’, que ‘ayuda enormemente a la felicidad doméstica’, y una S gigantesca se arrollaba en torno a una matrona gorda y plena de confianza en sí misma. Así, a pesar de la revolución industrial en los sobreexplotados talleres de las manufacturas, las diferencias por sexo se perpetuaban en la medida en que las mujeres trabajaban con máquinas de coser, tanto en su casa como en la fábrica” (Higonnet, 1993: 328-329).

⁴⁴ Otros dispositivos icónicos de consumo durante los cuarenta en la Argentina son la marca de piletas de lona Pelopincho y las heladeras Siam. Véase 4x00.



Imagen III: Publicidad gráfica de las máquinas de coser Singer

Al implicar la democratización del acceso a la indumentaria, se vuelve un dispositivo controversial que tecnifica la relación histórica entre costura y mujeres, y a la vez moldea tensiones domésticas (véase Imagen III). La Singer está en la casa, pero moviliza a las mujeres afuera del hogar. La costura y la puerta son espacios fronterizos porque, aunque todavía no impliquen un trabajo asalariado con sus jornadas y prácticas específicas, requieren circulación –caminar, circular, tomar un transporte–, contacto con clientes/as, dinero, intercambio de bienes y servicios. Es un elemento fronterizo de trabajo en la casa: de subjetividad de consumo –moda– a subjetividad política –trabajo–, cristaliza una expectativa hogareña y, al mismo tiempo, resulta una conexión entre hogares.

Los desplazamientos de las mujeres están atravesados por los cambios textiles. Del vestido a la pollera –a partir de la masividad de la vestimenta de trabajadoras que precisan para la circulación ropa más ágil que el miriñaque o un peinado semirrecogido–, de la pollera al pantalón –con la habilitación del uso de esta prenda y

hasta del jean para las mujeres-. Las prendas funcionan como “tecnologías de género” (De Lauretis, 1989). Las tecnologías de género son el producto de una suma de tecnologías sociales, “... de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (De Lauretis, 1989: 8). Leer los órdenes textiles permite conectar tensiones, contradicciones y desafíos de las ficciones del trabajo en las primeras décadas del siglo XX.

No podemos comprender cabalmente la historia social, cultural ni visual de Buenos Aires sin atender al análisis de la indumentaria y a sus representaciones contemporáneas, así como tampoco se terminan de aprehender los sentidos de aquella máquina cultural compleja y eficiente que cimentó la difusión de la moda occidental hasta entrado el siglo XX si no tenemos en cuenta casos como el porteño. (Baldasarre, 2021: 22)

¿De qué modos se visten las trabajadoras, las votantes? ¿Qué genera aquello que se tiene puesto? La moda como cruce de subjetividad de consumo y subjetividad política (Milanesio, 2014; Tossounian, 2021). Esas apropiaciones propulsan el vínculo de las multitudes con los dispositivos textiles en un movimiento paradójico, que trafica tanto sujeciones del capitalismo como posibilidades de reapropiaciones y desvíos. La lectura de las primeras décadas del siglo XX puede hacerse a partir de la moda y, en especial, de este dispositivo entrelazado con las multitudes –a partir del trabajo– y con las mujeres –a partir de mayores desplazamientos públicos–. Milanesio (2014) señala la gran escala del salto en el consumo de prendas de vestir durante el peronismo. La moda resulta un dispositivo de tránsito entre mercado, modos de subjetivación, cultura del consumo y cultura política; leída como texto, ofrece avances en las formas de vida de la primera mitad del siglo XX para las mujeres, así como deslices de reimaginación de lo común.

En la Argentina del siglo XX, la construcción entre costura, mujeres y escritura adquiere una inflexión específica con la costurera y la costurerita. La canción folclórica “Arroz con leche” cristaliza esta expectativa doméstica: “Arroz con leche / me quiero casar / con una señorita de San Nicolás / que sepa coser / que sepa bordar / que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. “Que sepa coser/ que sepa bordar” cifra la importancia de la máquina de coser como dispositivo de subjetivación durante las primeras décadas del siglo XX. La domesticidad es un territorio de intervención, un espacio al cual tecnificar, eficientizar, dotar de sentidos singulares vinculados con una posición distinta de las mujeres, no solo fuera de sus casas sino dentro de ellas. Diversos manuales, bibliografías y prensa periódica producen esta tarea vinculada con la

modulación de la domesticidad (Nari, 2004) y su poder (Armstrong, 1987). La formación en la costura se encuentra ligada a una educación sentimental hogareña, una transmisión entre abuelas, madres e hijas, y también a una creciente industria educativa: los cursos más difundidos son los de “corte y confección” y la propia Singer produce manuales y textos que acompañan la compra de la máquina.⁴⁵

La Singer como elemento técnico tensiona los dispositivos que vinculan la moda con las multitudes. Los modos de subjetivación de las mujeres trabajadoras son atravesados por las formas de vestimenta. En la primera mitad del siglo XX la diseñadora Coco Chanel produce una revolución: desafía las expectativas de la época y transforma las vestimentas a través de un tacón más bajo, cartera con correa y uso de pantalones, entre otros elementos que dinamizan la típica cultura sastre o corsé de la alta costura.⁴⁶

Chanel no es la tienda en la que pueden comprar las mujeres que tienen la Singer en la casa; no obstante, impacta en la moda al permear la construcción de las formas de vestimenta para las trabajadoras a través de la serialización de estas tendencias. Una de ellas es la masificación de la alhajería, al habilitar el consumo de aros, pulseras y colgantes por fuera de los circuitos típicos de las joyas, en general organizados por herencias u obsequios de varones. Mediante la producción y el consumo de alhajas de fantasía, que abaratan los costos al no estar hechas de elementos como el oro y la plata, su circuito de compra-venta se extiende del clásico regalo hecho por varones como un elemento que las mujeres pueden comprar para ellas mismas.

Victoria Ocampo se viste con ropa de Chanel y produce en este uso una técnica de sí (López Seoane, 2016). La conexión entre ropa y letra organiza varios pasajes de su escritura. Esa Europa empieza a llegar a cada barrio: un imaginario que a través del

⁴⁵ Otra forma de conectar los desplazamientos de las mujeres por la letra en estas décadas es a partir del arco que se produce entre los manuales de la Singer y los cuadernos de las academias Pitman para formar mecanógrafas, escenas de contacto con la escritura que trafican saberes y movimientos públicos.

⁴⁶ Cocó Chanel es una diseñadora y empresaria francesa de modas que funda su tienda de ropa y accesorios. Algunas de sus prendas ícono son el vestido negro, el traje de *tweed*, los estampados marineros o náuticos. La moldería produce figuras sin las hombreras y las pinzas que caracterizan hasta entonces la alta costura. Aún eclipsada por los prestigios y circuitos de legitimaciones de la sociedad europea, Chanel introduce dentro de esas díadas desvíos que conectan las técnicas de sí de la vestimenta con las nuevas formas de vida para las mujeres que, al producir desplazamientos más dinámicos, precisan de una ropa menos rígida que el miriñaque y un calzado más urbano.

consumo flexibiliza aspiraciones y produce torsiones en la amplificación de las tecnologías de género.⁴⁷

El traje moderno, que podría ser defendido pragmática y racionalmente, que podría ser argumentado, es en cambio adorado y recibido como un pase de magia. Estamos ante una distorsión o desplazamiento que será clásico en Ocampo, que suele consumir ciertos bienes culturales obedeciendo protocolos ajenos a los que rigen la producción y circulación [...] El “ruido” estético que produce esta combinación es eco de un ruido más profundo, de uso: Ocampo incorpora como artículo singular y distintivo un objeto que ha sido pensado y producido como bien masivo hiperaccesible [...] En su percepción del Chanel que lleva la propia Chanel, igualmente distorsionada, puede leerse además una concepción ampliada de lo moderno y una descripción impresionista del modo en que opera la modernización en América Latina. En efecto, Ocampo recibe ese signo distintivo de la modernidad reactivando imágenes arcaicas, más propias de la experiencia religiosa o mágica que de la sensibilidad urbana y moderna asociada con la célebre costurera. (López Seoane, 2016: 167)

Los pasos de vida de Ocampo contrastan con los de Eva Perón, que en el viaje a Europa se viste con ropa de Christian Dior, típica casa de la alta costura europea.⁴⁸ Aquí el efecto es otro: un cuerpo trabajador vestido de princesa. Este cruce de cuerpos y vestuarios modernos y aristocráticos ablanda los modos en que la vestimenta torsiona los imaginarios de género y clase. Ambas estrategias combinan aristocracia y trabajo con sentidos distintos, aunque no opuestos: Ocampo introduce la vestimenta de las trabajadoras europeas en la aristocracia argentina y Duarte es un cuerpo de trabajadora vestido con la casa aristocrática. Importa menos cada definición en sí –aristocrática, trabajadora– que el consumo como una estrategia de mixtura que posibilita el encuentro de lo diferente. A través de este dispositivo, se modulan tramas de género que son, a la vez, tramas de ciudadanía.

1x03. Las señoritas

El magisterio constituye una de las formas de producción de expectativas domésticas. Las maestras como madres de la nación forman el proyecto político desde el siglo XIX que reescribe “el ángel del hogar” como una posibilidad de trabajo para mujeres –en especial, solteras– que contribuyen a la domesticidad fuera de sus casas y que probablemente prescindan del trabajo una vez que transiten el matrimonio. Aún

⁴⁷ Sobre la lectura de Ocampo acerca de Eva Perón vestida de Dior, véase Zangrandi (2018).

⁴⁸ Christian Dior, diseñador de moda francés y creador de las tiendas Dior, en el siglo XX adapta las voluminosidades de la vestimenta nobiliaria y utiliza materiales y colores estridentes. En una entrevista de 1953 le preguntan “¿cuál es la reina que más le ha gustado vestir?” Responde: “la única reina que vestí fue Eva Perón”.

así, esta gramática conservadora es torsionada por las posibilidades que ofrece el magisterio –sobre todo para las mujeres de pueblos, de familias más modestas– como contacto con las letras, las bibliotecas, la circulación pública, el dinero, la reescritura del origen e incluso la política.⁴⁹ Las trayectorias de formación educativa son uno de los espacios de lucha de las mujeres por participar de los estudios superiores.

A partir de una escena de escuela, Sarlo (1998) despliega la trayectoria de Rosa del Río, a comienzos del siglo XX: cose en la familia, toma el tranvía, estudia para maestra becada, llega a directora de escuela. El texto dice –trae– su voz, su tono: “salvajes”, “parrandas”, “copetudas”. Es la ficción de la posibilidad de integración, de ascenso mediante el acceso a la letra en la formación como maestra. El magisterio en esas décadas implica tanto modulaciones de clase como bifurcaciones. La trayectoria de Del Río produce el itinerario desde el momento en que una prima “copetuda” la mira por encima del hombro hasta el día en que obtiene el cargo como directora de escuela y, con su salario, puede viajar a Europa (Sarlo, 1998: 18).

Del Río es la madre de Sarlo, quien le da voz: “Yo siempre fui una maestra muy moderna” (Sarlo, 1998: 21); “los libros de la escuela eran lo único que me sacaba del barrio y me hacía pensar que había otro mundo” (Sarlo, 1998: 21); “a mí, por supuesto, ni se me pasaba por la cabeza morirme tuberculosa” (Sarlo, 1998: 30). Sarlo lee una lección de anatomía estatal escolar a partir de dos fuerzas que hilan la audacia –y el autoritarismo– de Del Río, enhebradas en los cuerpos estudiantiles: las “cabezas rapadas” para evitar la propagación de piojos y las cintas azules y blancas para celebrar las fechas patrias.⁵⁰ “Una chica pobre, hija de inmigrantes, extraída por esa operación cultural que fue el normalismo de las filas de las operarias futuras, de las potenciales costureras, para formarse como maestra en la última década del siglo pasado” (Sarlo, 1998: 47). Así, se desliza entre la crítica literaria y la crítica cultural: lee una escena –llamémosla etnográfica– con los modos de leer de la literatura.

La feminización de la docencia se vincula con la maternalización durante las primeras décadas del siglo XX (Nari, 2004). Los primeros trabajos de las mujeres son

⁴⁹ La literatura procesa tempranamente las imaginaciones entre los ángeles del hogar, las maestras y las prostitutas. Sobre las posibilidades del desafío del magisterio, véase Di Liscia y Maristany (1997). Ficciones de las maestras y también formas de las voces públicas del magisterio. Las maestras son construidas desde umbrales. En “La guacha” (Muzzio, 1921), puede leerse tanto el maternalismo, que extrema la tarea docente en tanto extensión de la labor maternal, como el desvío que produce esa misma tarea como reimaginación de lo común –en la escritura se subraya el reconocimiento que hace la comunidad de la maestra–.

⁵⁰ Nótese la fotografía “Almuerzo en la escuela” (Haylli, 1949).

pensados como extensión de la tarea maternal, en tanto las imaginaciones públicas disponibles para quienes trabajan fuera de sus casas han sido, sobre todo, las de las maestras, las de las enfermeras y las del trabajo doméstico –aunque ocupen, desde luego, también tareas en fábricas, oficinas, comercios–. Las alternativas más habituales son la costura, mujeres que realizan tareas domésticas, o que a lo sumo llevan a cabo labores pagas en sus casas –coser para afuera–; o el magisterio, quienes se incorporan a la vida pública desde la tarea maternal (Nari, 2004).

Esta imaginación normalista es el pulso de *La maestra normal* (Gálvez, 1914).⁵¹ *Las señoritas* (Ramos, 2021) conecta esa imaginación con el siglo XIX, e investiga el grupo de maestras que, a instancias de Sarmiento, viajan desde Estados Unidos a la Argentina. Entre esta superposición de trayectorias, Ramos explora “el nexo entre la abuela inglesa de Borges y las maestras de Paraná” (2021: 15), el ocultamiento de la muerte por sífilis de una de ellas y un amor lésbico.

Entre 1869 y 1898 el gobierno argentino contrató a sesenta y una maestras estadounidenses –probablemente viajaron nueve más que no están registradas de modo formal– para trabajar en escuelas normales del interior del país, en muchos casos para fundarlas y, en ocasiones, para ayudar a construir las. O para defenderlas, cuando se convirtieron en fortines sitiados durante las luchas sangrientas que agitaban la región. (Ramos, 2021: 15)

Pensar a las maestras es pensar los proyectos de nación (Caldo, 2014; Fiorucci, 2022; Morgade, 1997). Allí donde más parecen disponibles para encarnar una pose conservadora, pueden torcerla. Juana Manso, Sara Eccleston, Rosario Vera Peñaloza, Angélica Mendoza y las hermanas Olga y Leticia Cossettini son algunos nombres de estas pioneras. Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia son dos maestras normales que parten de sus pueblos a Buenos Aires, a escribir otra ficción.

Rosa del Río dice a su padre que quiere estudiar, y así tuerce su destino de costurera: esa es la estratagema de muchas, la forma en que se trafican las relaciones de las mujeres con los libros a partir de la escuela. ¿Qué puede pasar si las mujeres leen? Entre la candidez y las transformaciones del mundo laboral, el magisterio habilita tanto una respuesta acorde a las expectativas de género –producción de recato, maternalismo, nacionalismo– como la potencialidad de reorientar ese contacto con los libros y el dinero ganado mediante el trabajo. Las señoritas también se

⁵¹ *La maestra normal* (Gálvez, 1914) sitúa en una narración de provincia la trayectoria de Raselda en el entrecruzamiento del trabajo y del amor. En el texto se productivizan tensiones generacionales y el peligro del “mal paso”, por ejemplo, en la secretaria del director.

despegan de las prácticas de domesticidad, pero esta salida laboral, atravesada por procesos de respetabilidad, se diferencia del “mal paso” de las costureritas. A la vez, es posible leer ciertos desplazamientos en las escrituras o en los pasos de vida de quienes hacen de esta condición de posibilidad un encuentro con las bibliotecas, con la sociabilidad, con la política, que quizás no hubiese sido posible de otro modo.

La figura pública de maestra le permitió vivir su vida en la forma que deseaba: al describirse como madre de todos los niños, podía vivir una vida sin hijos en su propia compañía y con su pareja mujer, mientras defendía los roles tradicionales de las mujeres. Al igual que Gabriela Mistral, Ada Elflein utilizó la figura de la maestra como protectora desinteresada de los niños y niñas para llevar una vida en la que no enseñaba, en la que no era madre, en la que no era heterosexual. Los casos de Mistral y de Elflein muestran las sutilezas y posibilidades que las identidades profesionales de la maestra o de la periodista ofrecían. La enseñanza y las actividades asociadas –escribir libros de texto, pertenecer a la dirección de una escuela, diseñar programas educativos– eran espacios de transición entre lo doméstico y lo público, donde las mujeres solían abrirse puertas unas a otras. (Szurmuk y Torre, 2015: 199)

En la escuela se aprende qué es una clase, la pertenencia, la diferencia, lo común. “Rosa del Río es portadora de la ideología escolar en todos sus matices y contradicciones” (Sarlo, 1998: 15). La escuela otorga a esas maestras dinero, lecturas, cine, amigas, confiterías, sindicalización, política. “Señoritas” puede ser el nombre de una forma de despliegue de voces, que articulan cierta relación con la cultura, de la que no siempre quedan registros –a veces sí, como en las producciones de Herminia Brumana o Angélica Mendoza–.

Su articulación como trabajadoras acontece en un arco que va desde la huelga docente en Mendoza (1919) hasta la conformación de la Central de trabajadores de la educación de la República Argentina (CTERA, 1973). La misma nominación “trabajadores de la educación” busca deslindar los sentidos de amor y cuidado, con los que históricamente se piensa al magisterio, de su condición sindical vinculada a derechos laborales.

Las maestras proliferan en la literatura argentina. *Juvenilia* (Cané, 1884), “La señorita Cora” (Cortázar, 1967), las institutrices en los textos de Silvina y Victoria Ocampo, las maestras en la narrativa de Manuel Puig, “La señorita Estrella” (Hernández, 1982).⁵² La tensión entre la maestra como reproductora de la cohesión

⁵² En la literatura contemporánea las maestras en textos como los de Hebe Uhart y Martín Kohan. *Jacinta Pichimahuida* (1966) en los sesenta inmortaliza el otro *dictum* de la maestra argentina. Esta saga tiene su contrapunto en las películas protagonizadas por Luis Sandrini; por ejemplo, *El profesor hippie* (1969), que dramatiza ese contraste de la “joven y vieja guardia”. En una

nacional o como quien puede producir un desvío “de izquierda” se organiza tempranamente en la película *La maestra de los obreros* (De Zavalía, 1942), a partir de la relación de la docente con sus estudiantes en una escuela nocturna.⁵³ Las señoritas son ese umbral entre sociedad y Estado, entre norma y desvío, pasado y futuro, tradición y novedad. Entre la casa y la plaza.

1x04. Coser la arquitectura

Las preguntas por el barrio

La imaginación pública coagula la ficción del “paso” como un modo de tramitar la cada vez más creciente circulación de mujeres en las primeras décadas del siglo XX. El “mal paso” atraviesa la construcción de una arquitectura, leído como un dispositivo de género que produce cuerpos, vidas, sexualidades (Preciado 2010). La constelación del ciclo de las costureritas parte de esta matriz arquitectónica, porque es a través de textualidades, reescrituras, imágenes y proliferaciones de esta imaginación que se proponen, impulsan y negocian los tránsitos por la ciudad.

El Estado-nación, las revoluciones burguesas, las ciudades, las formas de producción económica capitalista anudan la distinción entre un espacio productivo, asalariado y reconocido, en el que la mayoría de los asignados son varones; de un espacio reproductivo, no asalariado y no reconocido, en el que la mayoría de las asignadas son mujeres. Esta distinción se vincula con una de las operaciones básicas de la modernidad, que es la división por esferas: el espacio privado, el público y el estatal. Al jerarquizar las relaciones de poder puestas en juego, así como sus formas de

constelación no exclusivamente argentina, son muchas las ficciones que trabajan con la parábola de la transformación personal a partir de una experiencia de aprendizaje –el ejemplo típico es *La sociedad de los poetas muertos* (Weir, 1990)–. Esta fricción entre cultura letrada e iletrada, alfabetización y cultura popular lleva el cuerpo de la maestra al extremo en *La patota* (Tinayre, 1960) y en la *remake* homónima (Mitre, 2015). En la película *La patota* la protagonista tras recibirse de profesora de filosofía responde ante el cuestionamiento del padre de por qué va a trabajar. Y señala: es una “es una necesidad de mi espíritu”. Hacia el final, los muchachos dicen: “que flor de lección nos dio la maestra, no la vamos a olvidar en la vida”. Esta interpelación da cuenta de que los procesos de enseñanza aprendizaje desbordan el aula y, aún en los controversiales procesos de resignificación de los cuerpos, las maestras son construidas como pedagogía de lo social.

⁵³ Desde sus instancias más homogeneizantes –*la letra con sangre entra*– hasta los sueños de la revolución –muchas desaparecidas de los setenta son maestras–, las señoritas están en el umbral.

intervención y fundación de nuevos itinerarios, los feminismos la leen como división sexual del trabajo.⁵⁴

Ante esta división espacial, ciudad es la forma de nombrar una organización atravesada por las hipótesis de la modernización. En cambio, arquitectura enfatiza los modos de subjetivación en los que esa ciudad es vivida por las multitudes y las mujeres.⁵⁵ Desde la literatura, la arquitectura hace de la ciudad una tecnología de lo viviente. Distinguir entre espacios, ciudades y arquitectura –aun cuando por momentos se solapan o imbriquen– permite atisbar, más que las diferencias, los matices que hacen de una cuadrícula, de un lugar, un modo de subjetivación poroso y productivo. Arquitectura es, entonces, la forma de leer la reimaginación de lo común que producen las multitudes.

La escritura de Carriego implica la transición entre siglos. Nace en Entre Ríos en 1883 y muere en Buenos Aires en 1912. En 1908 publica *Misas herejes* y, en forma póstuma, *La canción del barrio*. Los modos de subjetivación de las mujeres en sus poemas están atravesados por la obrera, la tísica, la huérfana, la solterona, la soñadora, la madre y, en efecto, la costurerita. Las escrituras de Carriego fundan “ojos”, modos de ver esa Buenos Aires cuando está a punto de transformarse. Gorelik (1998) señala que el mito del barrio se consolida desde la melancolía ante las transformaciones urbanas. Freidemberg (1996) sostiene que el barrio según Borges es un invento de Carriego, pero que el propio Carriego es un invento de Borges.

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso

⁵⁴ En estas secuencias de arquitectura, son recurrentes las escenas de puertas, como elementos fronterizos. “Dar el portazo” opera como un movimiento concéntrico en el que se yuxtaponen itinerarios desafiantes para las mujeres que salen –de sus provincias, en los procesos de migraciones internas; de sus casas, en la división sexual del trabajo; entre otros–.

⁵⁵ Las hipótesis de la modernización, aun cuando se nominan como hipótesis de mezcla, continúan segmentando los acontecimientos de la primera parte del siglo XX y mantienen escisiones entre género, cultura, sociedad, Estado, consumo, literatura y política, que obliteran las producciones contradictorias y desbordantes que pueden leerse en la yuxtaposición.

baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A estas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo. (Borges, 1930: 375)

A través de las costureritas, Carriego funda el barrio cuando el barrio aún se encuentra en proceso de metamorfosis. La costurerita es síntoma de la vertiginosidad de los cambios en las formas de vida: Buenos Aires está siendo atravesada por la electrificación, la incorporación de nuevos transportes, la mutación de los objetos de las vidrieras, la transformación de la prensa –crecimiento de diarios, suplementos, revistas, folletines– y la masificación de la industria editorial (Gorelik, 1998). La fascinación y el rechazo que producen estas primeras décadas coagulan en el espacio del barrio. Escenarios urbanos que, ante la aceleración de los cambios, operan como extensión de la domesticidad. Las casas, construidas como espacios protegidos de los peligros urbanos, se amplían hacia el barrio, como si las formas de vida hogareña impregnasen esa configuración. Así emerge la contraposición entre el barrio y otros espacios: el centro, el margen o incluso zonas dinamizantes, como la confitería o el tranvía.

La arquitectura es producida a partir de esta yuxtaposición de cartografías, donde los desplazamientos de las mujeres delimitan o habilitan zonas de orden familiar y recato; de trabajo y peligrosidad de la “caída”; de torsión, desafío o aventura ante estas diadas. Las formas de leer estas configuraciones impactan en sus modos de subjetivación. La expresión “una mujer de su casa”, como la intervención sobre quienes cumplen las expectativas de la domesticidad –producción de valor doméstico, cuidado, pudor sexual–, se superpone con “una chica de barrio”, para quienes permanecen entre ciertas fronteras espaciales sin desafiar las trayectorias de circulación establecidas. En una misma textualidad pueden alternar prácticas domésticas o barriales con otras que la cuestionan.

Trenes, tranvías, subtes

Aun en sus límites, *Nacha Regules* no deja de producir las tensiones de una arquitectura atravesada por el deseo y el peligro. En la escena del tranvía se tramitan las contradicciones de la circulación para las mujeres, tanto la aventura como la potencial violencia ejercida por varones: “Al lado de Nacha, un hombre leía una revista ilustrada, y poco a poco, maquiavélicamente, trataba de poner su pierna en contacto

con la de ella. A Nacha la distrajo un instante la pueril maniobra, pero acabó por arrinconarse” (Gálvez, 1919: 217).

Una constelación de escenas en trenes se organiza entre las escrituras de Simone De Beauvoir, Marguerite Duras, Annie Ernaux y Alfonsina Storni (Batticuore, 2020). Las tensiones sobre trabajo, prostitución y espacios –formas de agencias y sujeción– se dinamizan en el transporte público, al funcionar como disparador de lo común, de sus potencias, pero también de sus conflictos.⁵⁶ Allí se retoma un poema de Storni (1925), en el que una joven viaja en tren hacia las afueras de la ciudad mientras lee un diario.⁵⁷

Las escenas de tranvías, trenes y subtes conforman un entramado desde América Latina vinculado con el ciclo de las costureritas: las trayectorias de las mujeres que se alejan de sus casas. Los encuentros en el transporte organizan conflictos entre deseos, violencias e itinerarios de lo común escritos en sus cuerpos.⁵⁸ Las arquitecturas son lugares de cruce y circulación, tanto en las formulaciones entre el barrio y el centro –en “La costurerita que dio aquel mal paso”, las letras de tango y *Nacha Regules*– como en la construcción entre los márgenes y el centro propuesta por *Tangos*. Borges (1930) señala que Carriego es el primer “descubridor”, “inventor” y “espectador” de los arrabales porteños. Pero también, “más que el tema del barrio, lo que encontró fue una prosodia, una posición ante las palabras, una manera de ver y sentir” (Freidemberg, 1996: 27). En el ciclo de las costureritas, el barrio produce la fundación de un espacio cuando ese espacio está en crisis, en tanto extensión de la domesticidad.

⁵⁶ Batticuore (2020) cita a De Beauvoir: “En las fiebres, los gestos, los actos que me ligaban a un hombre elegido reconocía los movimientos de mi corazón y mi libertad; pero mis languideces solitarias solicitaban a cualquier otro; de noche, en el tren Tours-París, una mano anónima podía despertar a lo largo de mi pierna una turbación que me enloquecía de despecho. Callaba esas vergüenzas; ahora que me sentía arrastrada a decirlo todo, ese mutismo me parecía una piedra de toque; si no me atrevía a confesarlas, es porque eran inconfesables. Por el silencio a que me condenaba, mi cuerpo, en vez de un guión, era un obstáculo y le guardaba un ardiente rencor”.

⁵⁷ “Voz escuchada a mis espaldas, / en algún viaje a las afueras, / mientras caía de mis faldas / el diario abierto, ¿de quién eras? / Sonabas cálida y segura / como de alguno que domina / del hombre oscuro el alma obscura, / la clara carne femenina. / No me di vuelta a ver el hombre / en el deseo que me fuera / su rostro anónimo, y pudiera / su voz, ser música sin nombre. / ¡Oh simpatía de la vida! / ¡Oh comunión que me ha valido, / por el encanto de un sonido / ser, sin quererlo, poseída!” (Storni, 1925: 299). Nótese también “Juntos”, de Emma de Cartosio, 1958: “En el ómnibus y en el siglo. / Lo que importa es que vamos juntos. / Tú y yo, tú y él, él y yo...”.

⁵⁸ “La jerigonza” (Lispector, 1974) transcurre en un tren. La protagonista tiene que tomar un vuelo de avión, y precisa este transporte para llegar al aeropuerto. Cuando se sube, percibe la violencia de un grupo de varones. Para defenderse, actúa como prostituta, lo cual disuade ese intento, pero termina con su expulsión del vagón. Al otro día lee en un periódico que otra mujer fue atacada en ese mismo tren. Esta escritura, al igual que “Emma Zunz” (Borges, 1948), organiza la tensión entre ficción y prostitución, aunque aquí esa ficción está rota, y quien la ejerce, corrida de la posibilidad de la circulación pública. Véase 2x00.

El barrio como la casa de casas, opuesto al centro como un espacio sin casas, sin domesticidad. Los márgenes de *Tangos* construyen otro lugar que permite narrativizar aquello indecible para el poema inaugural de Carriego y para parte del cancionero popular: las posibilidades de agencia. No obstante, ni aquel poema ni el tango pueden leerse solo como formas de sujeción, sino como escrituras de conflictos que no siempre armonizan ni encuentran los mismos ritmos. Los transportes no son solo lugares de tránsito, sino espacios que posibilitan contactos, riesgos y desafíos de los desplazamientos de la domesticidad.

El Borges de Carriego y las fotografías que fundan espacios

La operación de Borges sobre Carriego también puede leerse a partir de esta arquitectura de los espacios para las mujeres. Más allá de lo que escriba sobre Carriego, la decisión táctica de tomarlo como objeto del texto relocaliza esta operación sobre los espacios. Señala que “la mejor poesía de Carriego, la intitulada ‘Has vuelto’” (Borges 1930: 413) –“de cuando era joven... la novia... ¡quién sabe!”–. Sobre “La costurerita que dio aquel mal paso” sugiere “su contratiempo orgánico-sentimental” (Borges, 1930: 403).⁵⁹

El *Evaristo Carriego* de Borges comienza con una cita de De Quincey (“... *A mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered*”). Pone en jaque cualquier barrialismo o folclorismo. Lo que conecta esas textualidades es la literatura misma. La llegada de Borges a Carriego es literaria. Palermo precedido por la pregunta de De Quincey sobre la verdad.⁶⁰

La cita de epígrafe funcionaliza preguntas, hipótesis, sobre la relación entre verdad y poesía, como un programa aplicable a la propia producción. Carriego ofrece, justamente, el pretexto para generar un espacio en el cual la distancia con la poesía criollista, convertida esta en objeto, y la distancia también con el sujeto productor de esa poesía (histórica a la vez que estética) se traduce en una serie de marcados procedimientos de escritura en prosa y de intensas reflexiones sobre esos mismos procedimientos. (Ledesma, 2019: 325)

⁵⁹ Véase también “Carriego y el sentido del arrabal” (Borges, 1926) y “Ascendencias del tango” (Borges, 1928).

⁶⁰ Esta operación ha sido leída en clave de la propuesta de *Martín Fierro* como forma de conectar criollismo y vanguardia (Sarlo, 1982). Sobre los cruces entre Borges y De Quincey, véase Ledesma (2019). Acerca el epígrafe, véase apartado “De Quincey” + “Writings” = “De Quincey-Writings” (Ledesma, 2019).

Ledesma (2019) propone que *Evaristo Carriego* es un libro del período yrigoyenista, aunque publicado en 1930. Lejos de documentar ese Palermo, Borges no propone cumplir una misión de cronista para la posteridad, sino autorizar el texto para dar ingreso a la literatura a un nuevo “Palermo de 1889”, o como para tomar ese Palermo en tanto apoyo para producir una nueva literatura (Ledesma, 2019: 329). La operación de escritura de Borges es tanto literaria como arquitectónica.

La inclusión en *Evaristo Carriego* (Borges, 1930) de las fotografías “Paraguay al 2.600” y “Jaurés al 1.000”, de Horacio Coppola, recruce la apuesta formal.⁶¹ Esta operación enfatiza la afectación del barrio como espacio de disputa. Coppola no traduce en imágenes a Borges, sino que hace emerger una forma arquitectónica y urbana novedosa porque, a diferencia de la vanguardia que rodea a Borges, es capaz de ver, con Borges y Le Corbusier, “una Buenos Aires diferente” (Gorelik, 2021: 81).

El libro trata sobre Palermo, el barrio en el que vivió el poeta Carriego, que le interesa a Borges porque es el suyo propio, en el que había situado su famosa “fundación mitológica de Buenos Aires”. Pero ninguna de las dos fotografías es de Palermo, como se advierte en sus leyendas originales: “Casas de barrio en Buenos Aires. Jaurés (antes Bermejo) al 1.000” y “Esquina en las antiguas orillas. Calle Paraguay al 2.600”. [...] Ambas fotografías están tomadas en el radio de un par de cuadras, en una zona ya en 1929 bastante céntrica, bien alejada de Palermo, ubicada en el límite [...] con Balvanera, a apenas unas pocas cuadras de Plaza Once. (Gorelik, 2021: 84)

⁶¹ La exposición de fotos que Grete Stern realiza junto a Coppola en 1935, a instancias de *Sur*, se considera fundacional de la fotografía moderna. Hasta entonces, la fotografía circula como una práctica familiar o comercial pero esta exposición es releída como “mito de origen” de la relocalización artística del dispositivo fotográfico. Las series fotográficas de Stern y Coppola generan un artefacto que fricciona los espacios y los modos de subjetivación. Las relaciones entre fotografía, dispositivo artístico, comercial y familiar atraviesan las transformaciones técnicas y afectivas del siglo XX. La fotografía en sus inicios es una práctica excepcional. Es necesario pagar para tener una fotografía en la casa: constituye un objeto suntuario o excepcional. Esta relación se transforma con la masificación de las cámaras Kodak y su progresiva disponibilidad. Con “cultura Kodak” se da cuenta de las prácticas asociadas al uso analógico de la fotografía, como los álbumes familiares y las fotos en papel, el revelado en negocios, la compra de rollos y la mayor selectividad de momentos fotografiables. En esta cultura, las fotos marcan momentos de pasaje, ritos y festejos. La progresiva digitalización transforma las pautas de esta cultura (Linne y Basile, 2014). Escrituras recientes productivizan cada vez más la “imaginación material” (Cortés Rocca y Horne, 2021), así como distintos accesos a la cultura audiovisual y a las materialidades fotográficas.



Imagen IV: "Paraguay al 2.600", Coppola, 1929
Colección Malba



Imagen V: "Jaurés al 1.000", Coppola, 1929
Colección Malba

Dos casas, dos fachadas, dos capturas que vehiculizan cierto silencio, un recogimiento frente a la velocidad de las mutaciones urbanas. La sobriedad criolla viva y en retirada. Modos de escuchar también sobre el silencio. Las fotografías no ilustran, sino que articulan ese universo barrial: pensar a Carriego es pensar el barrio, y ese barrio en su domesticidad extendida es el espacio tanto de orden familiar como de

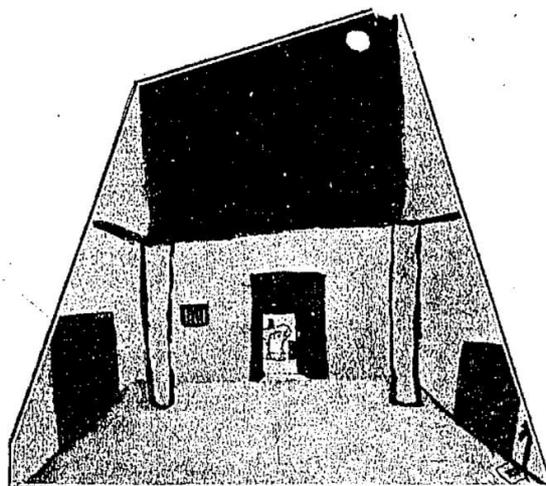
frontera hacia otros desplazamientos que emprenden las mujeres (véase las vías del tranvía en Imagen V). No son fotografías de personas ni acciones, ni siquiera detenidas en algunos elementos: son fotos de espacios. Salir de lo telúrico mediante esta producción de arquitectura.

Estas fotografías de 1929 pueden pensarse en constelación con los dibujos que Silvina Ocampo realiza tras la publicación de *Luna de enfrente* (Borges, 1925), luego impresos en el número 42 de la Revista *Martín Fierro* en 1927. En “Patio con luna”, los cimientos y la fachada de un patio con un cielo negro en el que sobresale la luna; en “El almacén rosado”, la calle ocupa gran parte de la imagen. En ambos dibujos se enfatiza la estructura del patio y el almacén, casi al modo de croquis urbanos. Constelar los dibujos de Silvina Ocampo, que adelantan la imaginación de las fotografías de Coppola, permite entrever que los espacios conforman arquitecturas porque ya tienen inscriptos los modos de subjetivación que los veinte y los treinta hicieron de ellos.⁶²

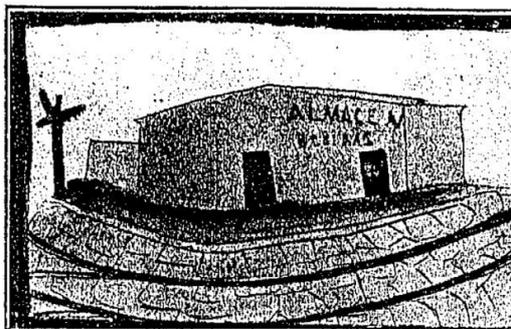
⁶² “Casas enfiladas, casas enfiladas, / Casas enfiladas. / Cuadrados, cuadrados, cuadrados. / Casas enfiladas. / Las gentes ya tienen el alma cuadrada, / Ideas en fila / Y ángulo en la espalda. / Yo misma he vertido ayer una lágrima, / Dios mío, cuadrada” (Storni, 1918: 149). “Cuadros y ángulos” organiza la arquitectura a través del procedimiento de subjetivar la lágrima. La imaginación pública arquitectónica atraviesa la escritura, así como los dibujos de Silvina Ocampo, aunque con distintas modulaciones. La fila, el cuadrado y la forma es el modo en que se tramita la experiencia urbana.

MARTIN FIERRO

APUNTES DE UNA ARTISTA



SILVINA OCAMPO. — Patio con luna.



SILVINA OCAMPO. — Almacén rosado.

Imagen VI: “Patio con luna” y “El almacén rosado”, Ocampo, *Martín Fierro*, n° 42, 1927
 Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)

Treinta años después, una fotografía de Annemarie Heinrich interviene las posibilidades de desplazamientos.⁶³ En “Veraneando en la ciudad”, de 1959, el humo de la arquitectura puede ser visto desde una terraza donde una mujer posa en activo descanso. Esta fotografía lleva a una mujer al lugar más alto de la imaginación urbana –la azotea, casi tocando el cielo–, y así reescribe el ciclo de las costureritas y las imágenes precedentes sobre el barrio al poner el cuerpo –probablemente de una trabajadora– en el lugar máximo de un edificio. El “cielo por asalto”, que se configura en los setenta como otra imaginación disponible, se despliega visionariamente en esta icónica imagen de Heinrich, que habilita una lógica espacial no circunscripta a la oposición entre centro y margen, entre habilitado y prohibido, sino recolocada. Las costureritas llegan a la terraza.

⁶³ Sobre las producciones y los pasos de vida de Annemarie Heinrich, véase Cortés Rocca (2015).

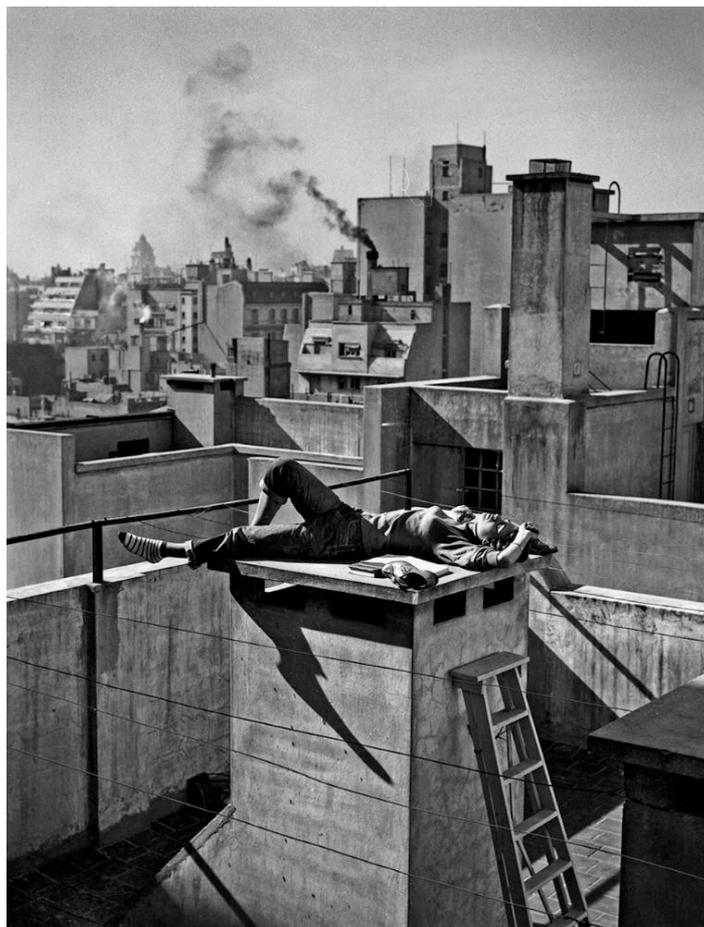


Imagen VII: "Veraneando en la ciudad", Heinrich, 1959
Colección Malba

1x05. Coda. Vestir a Eva con palabras: las memorias de Paco Jamandreu

En *Evita fuera del balcón* (Jamandreu, 1981) se productiviza el ciclo de las costureritas al yuxtaponer el itinerario de una mujer que transita desde el pueblo hasta la política con los dispositivos de la vestimenta como motores de transformación y ciudadanía. Esta alianza entre costura y trabajo, telas y textos, consumo y política es sintomatizada en las palabras del modisto; más aún, en que formen parte de la constelación de escrituras sobre Eva Perón. *Evita fuera del balcón* ficcionaliza los pasos de vida de Eva Perón a partir del contacto –decisivo– con los pasos de vida del modisto Paco Jamandreu. Memorias, voces, recuerdos conjugan cierto “efecto de verdad” de estas ficciones. El texto, que se detiene en las rutinas de Eva Perón, en sus vínculos con otras mujeres, se excusa de no ser un libro “político”: “Pinto, totalmente fuera de toda idea política, escenas de vida de la mujer del siglo” (Jamandreu, 1981: 7). Su forma es la de “manejar géneros, lápices, pailletes, plumas” (Jamandreu, 1981: 22).

Aquí también las habladurías forman parte de la interpelación política del “mal paso”: “Con ésta sí que va a tener trabajo ‘ña Juana, ésta no es como las otras, es rebelde, siempre suelta por el camino” (Jamandreu, 1981: 10). Los desplazamientos de las mujeres y de las migraciones internas son señalizados también como movimientos de la letra y de las imágenes: “La capital. ¡Cómo soñaba con ella! Sólo la conocía a través de las revistas” (Jamandreu, 1981: 11).

Sin mirar para atrás metió un día sus pocas y usadas pilchas en la pequeña petaca de cartón prensado con punteras de cuero duro y al otro día, también sin mirar para atrás, con su gastada pollerita a cuadros, con su mil veces lavada blusa blanca, con su pequeña boina, en la que una larga pluma que alguna vez había querido ser de faisán, parada a un costado sosteniendo su cabo largo y puntudo detrás de la pequeña oreja quedaba tiesa, casi como una desafiante muestra de su personalidad, se trepó al enorme y antiguo tren, que ella sabía la llevaría a su destino; los altos tacos torcidos de los zapatos blancos, heredados de la hermana telefonista, se trabaron en el primer escalón como mirándola a pensar de nuevo en su partida. (Jamandreu, 1981: 14)

El arribo a la ciudad se ficcionaliza atravesado por la sociedad; no hay desplazamiento que no se inscriba en este itinerario: “Cuando bajó en Retiro [...], se hundió en la multitud” (Jamandreu, 1981: 15). En *Evita fuera del balcón*, Jamandreu rememora el sábado en que la conoce: “Debía ser mucho más audaz, ambiciosa y atrevida que yo, por lo menos me pareció al ver la forma como abría la puerta, de par en par y rápidamente. El solo gesto de abrir una puerta puede demostrar miedos, cobardías, traumas, seguridad y hasta pudores” (Jamandreu, 1981: 19). La frontera espacial de dar el portazo como ícono de la transición entre espacios es reescrita a partir de la fuerza con la que Eva Perón es capaz de abrir una puerta. Lo que hacen las mujeres con la puerta como organización de las tensiones arquitectónicas.

El dolor ante la muerte de una gran amiga, Anita Jordan, es señalizado en el texto. Compartían “un solo vestido de fiesta y un solo sombrero paquete” (Jamandreu, 1981: 40); solo podían usarlo cada una a la vez. Esta construcción de la clase a partir de los vestidos fricciona las tensiones entre desplazamientos y tecnologías de género, como formas de tramitar el trabajo de pertenecer a una clase o de anhelarlo. Tensiones también arquitectónicas: “En el living había muebles muy costosos pero tan mal combinados que uno podía sentirse Madame Recamier tirado en un diván de brocato y de repente pasaba a ser Milonguita” (Jamandreu, 1981: 41).

Los vestidos producen la transformación pública de Eva Perón. En la gira europea, “los españoles la ven azorados bajar del avión en Barajas, con un calor de 42 grados, con un vestido de encaje rojo” (Jamandreu, 1981: 52). Ese viaje cambia sus

decisiones textiles y sus peinados, así como es motivo del contacto con el modisto Dior.

La de la Fundación es una mujer elegante pero sencilla, muy de vestidos de falda en campana, mangas tres cuartos en *foulard*, casi siempre de pequeños estampados, lunares o rallas, simples vestidos de faldas tableadas de hilo con iniciales o motivos bordeados en colores; sombreros pequeños o rectas capelinas de ancha ala. (Jamandreu, 1981: 66)

Esta Eva Perón se diferencia de la que concurre a las recepciones oficiales y luce esplendorosa entre “alhajas, plumas y pailletes” (Jamandreu, 1981: 66). Pero también se distancia de la que jamás da importancia a la ropa de casa y usa “clásicos deshabillés que cualquier mujer de clase media usa entonces” (Jamandreu, 1981: 70). *Evita fuera del balcón* despliega mediante los dispositivos textiles, que son también operaciones de escritura, formas de desplazamiento, de respetabilidad y de ficciones del trabajo. Vestir a Eva con palabras.

Evita fuera del balcón es darle voz al vínculo del modisto con Eva Perón, a la circulación de palabras producidas, pero también es la puesta en acto de la escritura que la confección de los vestidos provoca sobre Eva Perón. El montaje del texto intercala palabras con imágenes. Así, la escritura es también el croquis de esos vestidos. Escribir con telas a partir de las yuxtaposiciones entre los desplazamientos minoritarios compartidos: “Yo la inventé, ese es mi gran y único mérito. Para eso tenía acaso la misma audacia de Eva, sus mismos dolores de la vida adolescente en un pueblo” (Jamandreu, 1981: 44). Hermandades menores unidas en las telas. El dispositivo crítico de las hermanas menores puntúa la forma de los “pasos” –pequeños, mínimos, diferenciales– en las ficciones del trabajo y adelanta las condiciones de posibilidad de las ficciones mestizas y la máquina de hacerlas escribir. Las hermandades menores son decisivas para construir un archivo de ciudadanías desde la reimaginación de lo común.

2x00

LAS COSTURERITAS ESCRIBEN SUS PASOS

*Yo vine desde tu carne
hasta este nuevo sendero. [...]
Avanzamos en todas las ciudades del mundo;
¿oyes esto?
Y frente a eso,
¿qué son las pobres voces
de los que se quedaron definitivamente lejos?
¿Qué son las voces muertas
de los que dan consejos?
Afuera con todas esas ellas,
¡no las temas!
¡Verás qué vida más amplia
se encuentra por nuestra senda!
Barrandéguy, "Canción rota de la madre", 1935*

2x01. Reescribir el ciclo de las costureritas

Y ¿si no daba el "mal paso"?

Versos de una... (Beter, 1926) son poemas que producen una performance política, la de la ficción de una prostituta ucraniana, y reescribe el ciclo de las costureritas al articular los desplazamientos de las ficciones del trabajo. Al trabajar con el sexo, aunque con distintas fuerzas respecto de la "respetabilidad" (Skeggs, 2019) y las políticas de exclusión y pertenencia de la época, en "Amorío ciudadano" se actualiza el cruce de las circulaciones y las reinenciones de género: "Me cree una novia ingenua / que va a brindarle sus encantos" (Beter, 1926: 103). "La calle" y "Canción ciudadana" enfatizan esta arquitectura urbana.

Me entrego a todos, mas no soy de nadie;
para ganarme el pan vendo mi cuerpo
¿qué he de vender para guardar intactos
mi corazón mis penas y mis sueños? (Beter, 1926, "Quicio": 15)

Toda desnuda me ofrezco a tu instinto,
muerde mis pechos, estruja mi cuerpo,
quiero brindarte esta fiesta de carne
para que olvides tus días acervos.
(Beter, 1926, "A un obrero": 28)

Contigo entre las manos,
me es tan sencillo desnudar el “yo”:
una mujer de todos que cuida su dinero
y una mujer de nadie que dice su canción.
(Beter, 1926, “A mi libreta de ahorros”: 29)

Aunque ciertas escritoras resultan cercanas al espacio de Boedo, como María Luisa Carnelli, Nydia Lamarque y Amparo Mom, de modo sintomático no son leídas por los boedistas como parte de ese grupo.¹ “La” escritora boedista es una falta. La única, Clara Beter, después se descubre una invención de César Tiempo: “una farsa esperanzadora de la que los integrantes del grupo Boedo fueron un poco víctimas y un poco cómplices, en donde seguir la esperanza de la prostituta era para muchos lo más parecido a cambiar el mundo, pero cambiar al mundo era a su vez un asunto literario” (Schvartzman, 2015: 13).

La literatura argentina de las primeras décadas del siglo XX se ha organizado en barrios, y esta dinámica manifiesta la cercanía entre la imaginación espacial y la literaria. Boedo y Florida es el nombre de esta operación colectiva. Mientras que Florida se ha leído a través de la forma y la vanguardia, Boedo se ha leído vinculado a la ideología y al realismo social, atravesado por los debates en torno a una “literatura de izquierda” (Alle, 2015).² Esta binarización es releída a partir de Alle (2015), Korn (2017), Ojeda y Carbone (2006), Vitagliano (2012), entre otros/as, al analizar las “formas” de Boedo, junto con otras intervenciones que tensionan las fricciones entre vanguardias estéticas y políticas.³

¹ Durante los años veinte y treinta, Carnelli, Lamarque y Mom, entre otras, escriben poesías, textos periodísticos y, en algunos casos, narraciones. A partir de una modulación que combina su militancia de izquierda con sus condiciones de enunciación desde el género, estas textualidades participan de la reescritura del ciclo de las costureritas al reimaginar otros modos de subjetivación para las mujeres: en Carnelli, sobre el trabajo; en Mom en *Contra*, sobre la moda; en Lamarque, sobre el lenguaje. Aun en sus distancias, esta constelación incluye los textos de Salvadora Medina Onrubia, Alfonsina Storni y Alicia Eguren.

² Esto es tensionado por los cambios a partir de 1936, cuando la Unión Soviética *decreta* el realismo social.

³ “La posibilidad de sustracción, lo que alude no sólo a romper con la ilusión de la unión entre palabras y cosas sino también con la dicotomía ‘forma’ y ‘contenido’. De ningún modo se trata de una consideración anacrónica en cuanto a lo que Castelnuovo podría considerar en los años 30, ya que Mijaíl Bajtín, su contemporáneo casi absoluto, propone la complejidad de ‘la forma artística’ superando el binarismo dicotómico por la multiplicidad ternaria. Es más, se trata de una reflexión que parte de un campo ideológico afín al de Castelnuovo, en el que no es una cuestión menor la distancia con el stalinismo, y en un libro cuya primera edición se realizó en 1929, dos años antes del viaje de Castelnuovo a Rusia. ‘La forma artística’, sostiene Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, ‘no abarca un contenido ya preparado y encontrado, sino que permite por primera vez encontrar y ver este contenido’. La tríada coloca a la ‘forma artística’ en el vértice superior y a los otros dos, ‘contenido’ y ‘forma’ –acaso este último lo deberíamos llamar ‘procedimiento’– supeditados a la decisión de la primera. Ni comunión entre el libro y el mundo; ni tampoco

Que Castelnuovo sea un “formalista” y que esa característica funcionara como el elemento disruptor para lo que él mismo juzgaba que debía ser la orientación de su literatura [...] Escribir es, para Castelnuovo, rehusar el artificio; algo imposible, ya que la negación de esa instancia no hace sino redoblarla [...] Cuanto más “contenidista” pretende ser, más tropieza con la condición “formalista”. (Vitagliano, 2012: 82)

De este modo, las reescrituras del ciclo de las costureritas permiten repensar la histórica división entre Boedo, Florida y la “zona alternativa”. Los estudios de Ojeda y Carbone (2006) sobre los veinte y los treinta delinear, en efecto, esta zona en la que participan escrituras como las de Roberto Arlt, los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari y Alfonsina Storni.

Korn (2017: 14) se dedica a “explorar la participación cultural y política de un conjunto de escritores, que adhirieron al peronismo tras difundir, participar y compartir idearios de izquierda”. Así, mediante las escrituras de Elías Castelnuovo, Jorge Newton, César Tiempo, Luis Horacio Velázquez y José Gabriel –que comparten tanto el grupo Boedo como la editorial y revista *Claridad*– puede leerse “otra interpretación a la que señala el nacionalismo como la exclusiva usina que alimenta las políticas culturales del peronismo” (Korn, 2017: 14).

A la distinción espacial entre Boedo y Florida, se superponen los “mitos de la mujer escritora” (Diz, 2012), al enfatizar que son leídas en su excepcionalidad y cuestionar por qué muchas se conocen más por sus vidas que por sus textos. Algunas cercanas a Florida, como Norah Lange. Pero, sobre todo en el espacio de Boedo, surge la pregunta de por qué no existe una bodeísta. Esta interrogación cruza literatura y vida de modo que la misma textualidad de la escritora produce ese cuerpo que falta. Como si a la textualidad se superpusiera esta problemática leída también como texto a partir de su ausencia. Para cierto imaginario, producir la interpelación política de una escritora precisa de la prostitución o, más aún, de las mujeres que dan “el mal paso”.

Yo me limito a lo que sé: Buenos Aires [...] Soy un habitante circunstancial de Buenos Aires a la que adoro ávidamente en lo que tiene de europeo: su vicio. [...] Y yo creo que en París o en Hamburgo sería tal como soy: porteño por los cuatro costados. (Olivari, 1929: 194)

Las escrituras de Olivari están atravesadas por el dinero, el trabajo y la arquitectura. Estas textualidades, en tanto productoras de ciudadanía, interpelan a las mujeres y, en especial, a las trabajadoras. “Las únicas mujeres que interesan al yo

dualidad. La tragedia de Elías Castelnuovo fue tratar de ser el escritor imposible. El desafío de la crítica sigue siendo leer más que su consabido destino” (Vitagliano, 2012: 95).

lírigo, las únicas sobre las cuales posa su mirada, son aquellas que trabajan” (Ojeda y Carbone, 2006: 29), a punto tal que las manos se señalan como “trabajadoras” (Olivari, 1929: 43) y que este atributo se encuentre disponible para “manos” exhibe la importancia del trabajo como organización de su escritura. En esta constelación puede leerse la reescritura del ciclo de las costureritas que producen *La amada infiel* (1924), *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929).

“La costurerita que dio aquel mal paso
y lo peor de todo sin necesidad”.
Bueno, lo cierto del caso,
es que no se la pasa del todo mal.

Tiene un pisito en un barrio apartado
un collar de perlas, y un cucurucho
de bombones; la saluda el encargado
y ese viejo por cierto, no la molesta mucho.

Pobre la costurerita que dió el paso malvado...!
Pobre si no lo daba, que aun estaría
sinó tísica del todo, poco le faltaría.

Ríete de los sermones de las solteras viejas,
en la vida muchacha, no sirven esas consejas
porque... piensa!... si te hubieras quedado...! (Olivari, 1924: 64)

Esta reescritura del ciclo –pícaro– retoma de forma explícita el poema de Carriego y señala que, ante las condiciones materiales, el “mal paso” es una opción disponible para intervenir sobre el trabajo. La dimensión espacial es tan fundacional para producir este ciclo, que el verso final señala “piensa!... si te hubieras quedado...!” y así fricciona las relaciones entre expectativas y espacios. La escritura de Olivari, al releer el ciclo con humor y extremar la pregunta espacial, constela con la operación de Beter. La domesticidad se vincula al conflicto, no al desplazamiento de la casa. “La costurerita que dio aquel mal paso” no funciona de manera insular en las textualidades de Olivari, sino que integra un sistema de operaciones sobre la arquitectura, el trabajo, el dinero y las mujeres. De hecho, contrasta con “La dactilógrafa turberculosa”: “pobre yegua flaca y trabajada” (Olivari, 1926: 77).

El dispositivo de Olivari activa una distinción similar a la propuesta por Armus (2002) acerca de la producción cultural de la tuberculosis entre tísicas y costureritas –como se ha leído en la poesía de Carriego–. Las construcciones de las tísicas vinculadas a las condiciones hostiles de vida –“las obreras que trabajan en los días del menstruo” (Olivari, 1929: 189)– y las costureritas como quienes desafían estos órdenes –que también son órdenes de enfermedad– y emprenden otros itinerarios.

También pueden leerse las mujeres tísicas vinculadas al romanticismo: “Te recuerdo virgen y muerta, Bárbara! / en un dulce recuerdo reumático y romántico” (Olivari, 1929: 171).⁴

El “mal paso”, en su torsión, se extiende a los varones: “Mujer con quien hubiera sido / feliz, compartiendo su destino, / a pesar del cuello almidonado, / dogal ciudadano / de nuestra cobardía, hermanos” (Olivari, 1929: 187). Otro poema que constela la reescritura del ciclo es “Canto a la dactilógrafa”.

La miseria te obligará a mostrar la hilacha;
 escuchá este consejo:
 entrégate a un burgués. [...]
 ¿Diez horas de trabajo en la oficina
 no te han llenado de rabia todavía? [...]
 Cara ex dactilógrafa, actualmente prostituta,
 tu caso es un simple caso de permuta
 en la bolsa social,
 te hemos perdonado porque al cabo tú eres
 idiota como lo son todas las mujeres,
 menos mamá [...] (Olivari, 1926: 85-86)

Aquí se extrema el procedimiento de ironizar los imaginarios del tango, en la incorporación de la distinción “madre / puta” como risible, motivo de burla –lo que la época procesa es aquello de lo que a veces puede reírse–. No obstante, la posición de enunciación mantiene la condición de quien, ante la escena, aun con valores desplazados, enuncia la condición masculina como la del que interpela por qué las mujeres siguen o no tales expectativas. Aquello que parece disidente puede ser lo que se dice –el *dictum*–, pero no la forma de enunciación, que persiste en la pregunta y la interpelación directa a las mujeres.

Yo espero que el suburbio te levante
 una estatua
 atorranta
 de pelos crinudos y bella garganta.
 Yo sé que la fábrica
 te ha dado un desmayo elegante
 en la cadera
 y al dibujar el tango su compadrada
 estaba alcanzada
 tu historia
 ramera! (Olivari, 1926: 119)

⁴ Nótese en “Mi escuela” (Storni, 1918: 736): “–Hay una enfermedad muy común entre la gente pobre de nuestra ciudad: la tuberculosis. Esta enfermedad es sumamente contagiosa: el mate tomado con bombilla es muy peligroso, porque los tuberculosos dejan su microbio en la saliva adherida a la bombilla... Los niños me escuchaban con atención. De pronto, un chico de nueve años, moreno, delgadísimo, se levantó de su asiento: –Mi mamá murió de eso –explicó con naturalidad”.

El gato escaldado está dedicado a Enrique González Tuñón y a María Luisa Carnelli, quienes también producen reescrituras sobre el ciclo. Estas reescrituras, a su vez, colisionan con los desplazamientos del tango “Se va la vida” (Carnelli, 1929), letra firmada con el seudónimo Luis Mario, interpretado por Azucena Maizani. Carnelli es considerada la primera letrista de tango. Para intervenir ante las históricas asignaciones enunciativas desde el género, traviste la autoría de sus canciones bajo los seudónimos “Luis Mario” –un juego semántico de su propio nombre– y “Mario Castro” –el nombre de su hijo–. Entre sus letras se encuentran “Se va la vida”, “Malevo”, “Linyera”, “Cuando llora la milonga”, “Quiero papita”, así como letras de zambas, rancheras y milongas, que cuestionan las expectativas de género (Abbate, 2019). Estas ficciones dinamizan los vínculos entre vida, dinero y espacios, y corren la respetabilidad como matriz decisiva de los ordenamientos de género. La interpelación política al “mostrar la hilacha” textualiza un modo de subjetivación que trastoca el elemento textil –elemento de la costura– hacia un dispositivo de escritura que quiebra las asignaciones espaciales y productiviza una arquitectura enlazada a las ficciones del trabajo.

Se va la vida...
 se va y no vuelve.
 Escuchá este consejo;
 si un bacán te promete acomodar,
 entrá derecho viejo.
 Se va, pebeta,
 quién la detiene
 si ni Dios la sujeta
 lo mejor es gozarla y largar
 las penas a rodar.
 Yo quiero,
 muchacha,
 que al fin mostrés la hilacha
 y al mishio
 recuerdo
 le des un golpe de hacha.
 [...]
 Pasan los días,
 pasan los años,
 es fugaz la alegría,
 no pensés en dolor ni en virtud,
 viví tu juventud. (Carnelli, 1929)

Dentro del prisma de las reescrituras del ciclo de las costureritas, acontecen apropiaciones, desvíos e interrogaciones. El cruce entre mujeres y trabajo encuentra dos antecedentes en los que se solapa la literalidad de “mujeres” y “trabajadoras”: la

columna en *La Nación* “Las mujeres que trabajan” (Storni, 1920) y la película *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938).⁵

A partir de la lectura de estos materiales que superponen arte y sociedad, y politizan sus condiciones de enunciación e interpelación, se tensionan las preguntas en torno a los cruces sobre género y clase, así como también acerca de los accesos diferenciales, las alianzas inesperadas y los devenires minoritarios ante las vertiginosas transformaciones de la primera mitad del siglo XX. Leer a partir de los feminismos no implica agotar el impacto de sus significaciones sino, más bien, producir contactos novedosos que permitan otra disputa sobre esas décadas en su conjunto (Franco, 2016; Masiello, 1994).

El ciclo de las costureritas –y sus reescrituras– produce la arquitectura urbana porque resulta indisociable de la cartografía que funda el barrio como extensión de la domesticidad, frente al centro –escenario de transgresiones y excesos–, y distinto de otras configuraciones espaciales. La urbanización acontece en lo que sucede en la suma de estas arquitecturas: barrial, central, marginal; las relaciones de las mujeres con estas cartografías son conflictivas, en parte porque las trayectorias urbanas son tan deseadas como rechazadas. Las tensiones entre circulación y virtud extreman el riesgo de que las mujeres “públicas”, en tanto se desplazan del ámbito privado, sean prostituibles, lo que trastoca los regímenes de respetabilidad.

Sus propios pasos

¡Quiero trabajo! (Carnelli, 1933) insiste en esos espacios u objetos fronterizos –la puerta, la ventana, el transporte– que tramitan la circulación entre el afuera y el adentro, lo íntimo y lo social, y emergen como reimaginación de lo común. “Desde afuera llegan [...] un olor confuso de frituras, de humo y de óxido de carbón” (Carnelli, 1933: 25). Ni las casas ni los modos de subjetivación están exentos de esas afectaciones: son un perfume que llega hasta la nariz. Aquí puede leerse la acelerada

⁵ “Los observadores de la clase media calificaban de tediosa, claustrofóbica [...] y perversa la vida en el burdel, pero no es tan claro que las trabajadoras lo vivieran de esa manera (aunque tuvieran otras quejas). La vida en el prostíbulo dejaba tiempo libre y margen para actividades de recreo –tocar el piano, charlar, cantar, leer novelas ligeras–, todo lo cual ha de haber constituido un auténtico placer para las mujeres de la clase trabajadora cuyos empleos alternativos habían sido el de costurera o el de sirvienta. Las busconas que hacían la calle y vivían en cuartos alquilados también participaban en una subcultura que desafiaba los códigos de la respetabilidad femenina y, al mismo tiempo, estaba condicionada por la precariedad y expuesta a los terribles peligros de la ‘vida’” (Walkowitz, 1993: 394).

transformación del mundo laboral, de la arquitectura y de las formas de vida para varones y mujeres. Los efectos de estos cambios se avizoran desde el comienzo con la mención de los postigos y el ingreso de la luz a la casa, como la arquitectura ciudadana que ya es parte de la intimidad, el contacto entre lo público y lo privado y la difusión de esas fronteras.

Veinte años después de “La costurerita que dio aquel mal paso” (Carriego, 1913), se publica *¡Quiero trabajo!* El contrapunto entre estos dos textos articula la manera en que la literatura de esos años coagula las distintas modulaciones de las ficciones del trabajo. La pregunta por las formas de circulación de las mujeres en el ámbito laboral implica negociaciones, supuestos y expectativas en torno a los géneros. *¡Quiero trabajo!* se estructura en tres partes. En la primera, se relata la infancia de Susana Miller, su protagonista, y el fin de su adolescencia, con la iniciación sexual y el casamiento. La segunda parte comienza con un aborto y continúa con su matrimonio atravesado por la pobreza, su partida de la casa y el inicio en la prostitución, a lo que sigue un nuevo intento amoroso en el que vuelve a fracasar. La tercera parte se compone de escenas de explotación entre patronos y empleados, y la insistente búsqueda laboral que culmina con un llamamiento revolucionario.

Los pasos de vida de Carnelli, nacida en 1898 y fallecida en 1987, son afines a las políticas de izquierda: milita en el Partido Comunista y viaja como corresponsal de la revista *Ahora* a España, donde mantiene una activa participación en el frente republicano durante la Guerra civil. Entre los años veinte y treinta, publica artículos en revistas como *Caras y Caretas*, *El Hogar* y *Atlántida*; los poemarios en un principio ligados a la retórica de la intimidad –*Versos de una mujer* (1923), *Rama frágil* (1925)– y luego a la retórica social –*Poemas para la ventana del pobre* (1928), *Mariposas venidas del horizonte* (1929)–, junto a *¡Quiero trabajo!* (1933). Hija de una familia burguesa en ascenso, pese a la censura paterna e influenciada por sus nueve hermanos, frecuenta el mundo del tango y del margen cultural. Como escritora, letrista y periodista, transgrede las formas de vida epocales: se casa joven, tiene un hijo y al poco tiempo se separa. Una de sus parejas más importantes es Enrique González Tuñón, quien la acerca a la vida periodística en torno al diario *Crítica*. *¡Quiero trabajo!* es publicada por la editorial Tor, con prólogo de Tristán Marof, dentro de la colección “Cometa”.

En *¡Quiero trabajo!* el “ideologema del matrimonio” (Diz, 2012) se constata en todos los matrimonios: en el del padre y la madre, en el de su hermana y en el de

Susana. Sobre sus padres describe la “entrecortada felicidad conyugal” (Carnelli, 1933: 45) y, ante el fallecimiento de su madre, le apena “su vida más que su muerte misma” (Carnelli, 1933: 56). Su noviazgo recrea los ritos previos: “ansiedad, ternura, deseo y luego desilusión y descontento” (Carnelli, 1933: 46) y el casamiento ocurre “por temor a la severidad de mi padre [...] luego por un recóndito anhelo de libertad que me bullía en el alma” (Carnelli, 1933: 46). Más que una elección, el casamiento es la única posibilidad para cambiar la forma de vida de hija por la de esposa. Ante el casamiento de su hermana, se sustancia el matrimonio y el hogar doméstico como una experiencia de vida: “Hogar, dulce hogar. Se ha idealizado eso mucho. Estoy sobresaturada de escenas felices leídas o reproducidas en telas y estampas. Puede que eso se viva. Pero serán otros seres. Los que conozco no son de esa naturaleza” (Carnelli, 1933: 93).

¿Cómo se vinculan matrimonio y dinero? El matrimonio es supuesto sinónimo de transformación de “una cantidad dada de ingresos en una calidad de vida deseable” (Armstrong, 1987: 108). La invención de la “mujer doméstica” puede leerse como un espacio de poder, dado que la domesticidad organiza modos de subjetivación, técnicas de sí, repertorios de prácticas (Armstrong, 1987). Las mujeres domésticas son las que producen ese hogar. El dinero ingresa a través de los varones y del espacio público, pero transformar ese dinero en calidad de vida es tarea de las mujeres, que la literatura procesa tanto en su sujeción como en su agencia.

Considerar el ascenso de la mujer doméstica como un acontecimiento fundamental de la historia política no equivale, como podría parecer, a presentar términos contradictorios, sino a identificar la paradoja que da forma a la cultura moderna. También es seguirle la pista a la historia de una forma de deseo específicamente moderna que, a principios del siglo XVIII, cambió los criterios que determinaban qué era lo más importante en una mujer. En innumerables tratados educativos y obras de ficción que se suponían escritas para mujeres, esta forma de deseo apareció al tiempo que lo hacía una nueva clase de mujer. (Armstrong, 1987: 15)

En *¡Quiero trabajo!* esta expectativa social no se cumple; muchas veces el matrimonio no brinda seguridad económica: “Tengo marido [...] y vivo en una miseria casi absoluta” (Carnelli, 1933: 54). La pobreza asociada al matrimonio resulta innovadora en tanto pone en discusión la casa como el espacio armónico en el que se complementan, según la “ideología de la domesticidad” (Scott, 1993), ámbito público y dinero con ámbito privado y “calidad de vida deseable” (Armstrong, 1987: 108). Este vínculo entre dinero y matrimonio se acentúa cuando se advierte que hasta el esposo “vendería [mi] cuerpo” (Carnelli, 1933: 55). Más allá de señalar la cercanía entre

pobreza y prostitución, opera el imaginario epocal según el cual el ingreso de dinero de las mujeres al espacio del hogar es pensado desde la prostitución.

Ante el fracaso matrimonial, no se acude a la “figura de la victimización de la mujer y la culpabilización del hombre” (Diz, 2012: 291): “No odio a mi marido. No debe ser. Malbarató mi vida. Pero todos fuimos juguetes de idéntica fatalidad. Él, yo, todos nosotros” (Carnelli, 1933: 46). En esta “fatalidad” se leen los intentos por exponer al matrimonio como producción y no forma de vida incuestionable. Una de las transgresiones de circulación de los afectos es la del adulterio, en particular porque para las mujeres de esa época es una “posibilidad [...] prácticamente ausente” (Cosse, 2006: 85): “Le he sido infiel a mi marido y esto lo digo con tranquilidad de conciencia. [...] Todo se produjo naturalmente, sin pasión y sin tragedia. Fui hacia los brazos de otro hombre buscando [...] quién sabe qué, humana piedad probablemente” (Carnelli, 1933: 54).

La madre es construida como costurera: “cose en la Singer dale que dale. El ruido del pedal, monótono, amodorrante, acompaña su romántica canción” (Carnelli, 1933: 25). Es costurera, pero no costurerita; sus modos de subjetivación se enlazan con los de las mujeres domésticas, frente a los cuales se oponen los de Susana. Tras el fin de su matrimonio, ella se pregunta “¿hacia dónde encaminar los pasos?” (Carnelli, 1933: 58), y luego, tras otro traspié amoroso, “¿adónde ir otra vez que no tropiece siempre con los pedazos de mi rota esperanza?” (Carnelli, 1933: 78). Si ya no es posible el espacio del hogar paterno ni del hogar matrimonial, ¿qué otro espacio podría llegar a habilitarse para las mujeres?

Estas preguntas –en apariencia retóricas– exponen la interpelación política del “mal paso” como una producción que opone la díada –esposa/prostituta– y espacios –hogar/prostíbulo–. Los flujos entre modos de subjetivación y espacios son tan próximos que la “caída” se textualiza con una imagen de movimiento: “dar el mal paso”. Esta operación se complementa con el procedimiento de la elipsis que media entre la pregunta y el párrafo siguiente en el que Susana ha devenido prostituta: “Este baño tibio [...], esta mesa provista, este interior suntuoso, estos billetes nuevecitos que se renuevan siempre en mi cartera” (Carnelli, 1933: 61). La elipsis refuerza la operatividad de la interpelación política del “mal paso”, en tanto la causalidad entre el final matrimonial y la prostitución es una lectura de lo epocal.

En la estadía en la pensión, Susana conoce a varias muchachas que han “caído” y se interesa por sus historias. La estrategia es la de insertar los relatos de “caída” para enfatizar los distintos imaginarios epocales que orbitan sobre la virginidad, el trabajo y el matrimonio. En estos pasajes se agudizan la fragmentación, la elipsis, la intervención de la escritura: la misma forma tramita la novedad y ruptura que esta textualidad mantiene con otras materialidades culturales.

Primero, la “caída” por la ingenuidad: “Creí que los hombres me querían [...] Después me di cuenta que con todas era igual” (Carnelli, 1933: 88); segundo, la “caída” por el “berretín”: “¡Las cosas que pensaba! [...] En irme a Europa [...] en ser doctora, ingeniera, artista [...] Cuando el tango se hacía más tristón yo pensaba en prostíbulos” (Carnelli, 1933: 89); tercero, la “caída” por el “pecado”: “La primera vez que lo vi me dejó zonza. [...] Después volvió, todos los días, y me daba besos y me acariciaba en el zaguán. [...] En el cuarto de los viejos ocurrió todo” (Carnelli, 1933: 23); cuarto, la “caída” por el engaño amoroso que no culmina en matrimonio: “Siempre me decía que [él] era de una gran familia y que cuando el padre volviera de Europa se casaba conmigo. Pero ni una cosa ni la otra; no se casó y era además un pobre diablo” (Carnelli, 1933: 90-91).

La interpelación política del “mal paso” alterna con una narración irónica y por momentos cínica. El texto señala un aspecto no tan relatado, el de los clientes/acosadores –que también son parte de un verso de Olivari–: “Otra vez he vuelto a escuchar la sucia propuesta ‘si usted quisiera...’ [...] Para eso todos son bien dispuestos, todos se muestran generosos y compasivos [...] Pero no, señores, no, QUIERO TRABAJO” (Carnelli, 1933: 140). En su estadía en la pensión, tiene que pagar el alquiler y, ante la infructuosa búsqueda laboral, señala: “Debí aceptar la invitación de mi vecina de cuarto, que es bailarina del Tabarís. [...] Pero es que eso es justamente lo que no quiero, volver a empezar” (Carnelli, 1933: 81). Las tensiones entre pobreza y prostitución intervienen ante las causas y consecuencias: eran “bajos salarios y no el trabajo mismo [...] lo que las condujo a la prostitución” (Scott, 1993: 431). Inscripta en las fuerzas epocales, este texto puede leerse como una intervención sobre estas trayectorias sociales mediante la politización de las formas de vida en Susana y sus desplazamientos entre la casa y la arquitectura ciudadana.

La narración, que alterna entre la tercera y la primera persona, en la tercera parte muta hacia una diseminación del “yo”, mediante la superposición de distintos fragmentos que funcionan al modo de un *collage* roto sobre el trabajo. Aumenta desde

la textualización el volumen social de la trayectoria singular de cada trabajadora. La ficción de Susana es la de una época. A través de esta torsión, el texto esboza modos de reescribir lo común. El efecto se construye por la yuxtaposición de distintos fragmentos que problematizan las condiciones de trabajadores/as.

Susana no se asimila a las subjetividades ni de esposa ni prostituta (Diz, 2012); menos aún a la subjetividad burguesa –que solo se construye desde el “prejuicio” (Carnelli, 1933: 76)–, ni a la de feminista o católica, a quienes mira como hipócritas, en un caso, y como “mujeres viejas y secas” (Carnelli, 1933: 97), en el otro. Los modos de subjetivación a partir del trabajo transforman su vida: “He aquí lo verdaderamente doloroso: no sé ganarme decorosamente la vida. Me acobarda la lucha, no se me ha preparado nunca para ello” (Carnelli, 1933: 58).

La Revolución rusa les brinda, a quienes no tienen la legitimación de la alfabetización tradicional, el acceso a una “nueva cultura política” (Sarlo, 1988: 129). *¡Quiero trabajo!* tramita esos “saberes”, a la vez que reescribe el ciclo de las costureritas: genera en la textualidad misma la inclusión de esta cultura política. La izquierda es la manera en que se organiza esta errancia y el contacto con lo laboral como un modo de fabricación de estas formas de vida. La revolución resulta legible en un doble movimiento: enlaza formas de organización social y, a la vez, habilita la reconfiguración de las relaciones de género y la promoción de la unión “feminista”: “Mujeres de toda la tierra, hombro con hombro, trencemos la cadena, solidariamente” (Carnelli, 1933: 101).

¡Quiero trabajo!, al deslindar la búsqueda laboral de la interpelación política del “mal paso” –que solo lee posible este desplazamiento como prostitución–, inaugura una torsión del ciclo que trastoca los efectos de las textualidades de Beter, Olivari o el tango “Se va la vida” (Carnelli, 1929) hacia zonas que conectan el trabajo como modo de reescritura de la ciudadanía. Como si se pasara de la defensa de la prostitución a la posibilidad de que la prostitución no sea la única salida laboral para las mujeres que dan el “mal paso”. Las reescrituras son distintas del ciclo, pero incluso pueden diferir entre ellas.

Estos modos de afectación reescriben tanto el “ideologema del matrimonio” (Diz, 2012) como la interpelación política del “mal paso”. Susana esboza el vínculo con un “amigo”, que en el imaginario amoroso abre la pregunta en torno a otras relaciones entre varones y mujeres, más allá del matrimonio: “Sentémonos también, y

confortémonos mutuamente. El tronco del pino, bajo cuya sombra verde nos acogemos, dice que todos fuimos ingenuos y románticos [...]. Amigo, dame tus manos amplias” (Carnelli, 1933: 106). La búsqueda de trabajo se presenta como “vía de emancipación femenina” (Nari, 2004: 96), por lo que resalta aún más la operación de Susana, quien ensaya “[sus] propios pasos” ante el “mal paso”.

Pude rampar, hasta el fondo. [...] Por mis propios pasos he tomado el rumbo, de nuevo. [...] No habrá quien pueda extorsionar mi miseria. Soy fuerte, soy consciente, soy libre. Soy yo misma reconquistada. Busco trabajo. Quiero trabajo. (Carnelli, 1933: 140-141)

En estas formas de afectación también se enmarca la decisión de abortar, en la que “se actualiza la lógica feminista” (Diz, 2012: 284): “Yo no quiero un hijo ¿para qué? [...] No tengo dinero, comodidad, descanso, ni el más ínfimo motivo para ser feliz” (Carnelli, 1933: 49). *¡Quiero trabajo!* construye modos de subjetivación que producen tensiones entre la agencia y la sujeción, en las contradicciones de la época, y resulta un laboratorio de las ficciones del trabajo para explorar estas dimensiones inmersas en la arquitectura de la que es parte y también construye.

El peronismo de las cosas y las multitudes

¡Quiero trabajo! organiza los modos de subjetivación con las multitudes, que también articula *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938).⁶ Esta película, inaugural como torsión del ciclo de las costureritas, despliega los recorridos de la “niña bien en desgracia”: la protagonista vive entre fiestas, paseos y salidas, pero su cotidianidad cambia ante el suicidio del padre por dificultades económicas.⁷ El chofer de su casa media entre mundos del trabajo y del ocio, y entre clases. Ante el cambio de situación, la lleva a una pensión donde viven trabajadoras. Allí empieza su empleo como vendedora de tienda –al igual que ellas– mientras se distancia de la relación con su

⁶ Los años del apogeo de la producción de Romero coinciden con la denominada “edad de oro” del cine argentino. Su filmografía atraviesa el problema del trabajo para las mujeres en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), *La rubia del camino* (1938), *Muchachas que estudian* (1939), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), *La Rubia Mireya* (1948), *Mujeres que bailan* (1949), *El patio de la morocha* (1951). *Mujeres que trabajan* es el debut cinematográfico de Niní Marshall en el personaje de Catita. Los pasos de vida de Niní Marshall, así como sus producciones, cruzan de forma pionera el trabajo de hacer reír, otra de las formas de intervención sobre la letra. La filmografía de Romero es analizada en *Figuras del exceso: desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines industriales de la década de los treinta. El caso de Manuel Romero en la Argentina*, de Agostina Invernizzi (tesis inédita UBA).

⁷ La vinculación entre suicidio del padre y trabajo cruza tanto *Mujeres que trabajan* como “Emma Zunz” (Borges, 1948).

histórico pretendiente. Mantiene un fugaz romance con el dueño de la tienda, hasta enterarse de que otra trabajadora ha quedado embarazada de él. Así se conjuga el itinerario de la protagonista con este derrotero de una costurerita en torno al “mal paso”. A este contraste se suma la multiplicidad de formas de vida de las trabajadoras que están en la pensión –Catita, “la comunista”, entre otras-. En el final, más allá de los desenlaces particulares, se enfatizan los modos de subjetivación en tanto afectación entre ellas que desborda las singularidades hacia las multitudes.

Al comienzo de *Mujeres que trabajan* lo motoriza la dicotomía entre pobres y ricos en la escena de la lechería, pero la innovación es que esta dicotomía no se monta sobre el valor del dinero sino en torno al valor del trabajo como modo de subjetivación asociado en forma explícita a las mujeres, a la manera de una educación sentimental. El foco no se detiene solo en las trabajadoras, sino en leerlas en el espacio de las multitudes, tanto en la pensión como en la tienda y, en especial en la escena final, al abandonar sus puestos. La reescritura del ciclo se produce en la vida de la secretaria del dueño de la tienda, con quien mantiene un romance. Cuando queda embarazada, él se desentiende. Si bien ante el embarazo se reactivan nudos melodramáticos –ella no sabe cómo explicárselo a sus padres que viven lejos-, sobresale la dinamización de lo común ante esta “caída”.⁸ En la pensión las compañeras dicen “nosotras lo criaremos, será nuestro hijo”, y ninguna de las trabajadoras moraliza el desenlace ni le pregunta por qué tuvo relaciones sexuales antes del matrimonio.

Entre las innovaciones de *Mujeres que trabajan*, hay una mujer alcoholizada. Las expectativas de cumplimiento doméstico surgen, por ejemplo, cuando en la pensión dicen “somos honradas”, y también se enfatiza la respetabilidad porque “todas son dignas de respeto y admiración”. Cuando las trabajadoras se reúnen ante la llegada de la “niña bien en desgracia”, “la comunista” presenta a cada una subrayando las prácticas de vida y esfuerzo. Pero el diálogo final de esa secuencia culmina con una pluralización –“todas las mujeres”-, de modo que cada relato se enmarca en las multitudes. Como si las formas de vida produjeran una reescritura de lo común que no es la suma de sus partes –los modos de escuchar las trayectorias una a una- sino lo que sucede en el contacto entre ellas.

⁸Sobre melodrama, véase Karush (2013) y Sarlo (1985); acerca de la vinculación del “mal paso” con la Argentina peronista, véase Acha (2013). La lectura del melodrama, aún en sus mediaciones epocales, también puede constelarse con las contradicciones analizadas por Justo Von Lurzer y Spataro (2015).

A partir de este material, puede señalarse la diferencia entre el peronismo como partido y como interpelación social (Rodríguez y Touzon, 2019). Más que un prolegómeno, las disputas de sentido de los años veinte y treinta se leen como articulación, desafío, posibilidad de las experiencias de las décadas posteriores. El peronismo en tanto relato explicativo absoluto de la Argentina –como si toda ficción del trabajo fuese peronista– se distancia de ponderar su interpelación social. Desde esta lectura, la proposición de un “peronismo de las cosas” es la de aquello que puede tocarse, producir ciudadanía en lugares inesperados, anudar interpelaciones políticas entre consumo y trabajo, en la relación entre Estado y sociedad civil, a la vez que modular nuevas formas de vidas para las mujeres y las expectativas de género.⁹

El final de *Mujeres que trabajan* se organiza en torno a la huelga en la tienda y el abandono de los puestos de trabajo. El motivo que impulsa esta decisión es afectivo, pero aun así se esboza la posibilidad de constituirse como multitudes ante una escena laboral. El matrimonio retorna como un horizonte de regulaciones genéricas –“la comunista” dice “tal vez si hubiera encontrado el amor no leería tanto”–, aunque la afectación como trabajadora no puede escindirse de ese tándem. De hecho, la protagonista señala que ya no puede volver a la vida –sin trabajo– de antes, porque “es una mujer que trabaja”, a lo que el *partenaire* responde que él también “será un hombre que trabaja”.

Aunque persistan núcleos de sujeción, no se aligeran las contradicciones que propulsan una reescritura del ciclo de las costureritas vinculada a un espacio social distinto –la pensión y la tienda– y a una reimaginación de lo común puesta en marcha por el encuentro entre mujeres con orígenes de clase distintos. En todas estas lateralizaciones, el trabajo se lee como afectación decisiva de los modos de vida, no meramente una necesidad ligada a condiciones materiales, sino productor de una educación sentimental, imposible de ser reducido a una mera pedagogía o moral aplanadora –“pobre pero honrada”–, al incorporar afectos diversos, como la astucia y la incertidumbre.

En *Muchachas que estudian* (Romero, 1939) también se procesa el matrimonio y la clase, pero aquí el contrapunto, visionario, no está dado por la respetabilidad, sino por el estudio como agencia para las mujeres. Comienza con el planteo de priorizar el

⁹ La constelación del “peronismo de las cosas” se adelanta en la maquinaria de la Singer, e incluye los modos de subjetivación vinculados a elementos como las cortinas y espacios como Mar del Plata, explorados en distintos actos y escenas de esta tesis.

estudio sobre el matrimonio y, si bien se avizora que este supuesto será rebatido en el final, toda la peripecia, al exhibir esta contradicción, resulta innovador. De algún modo, esta matriz se repite en otras producciones de Romero, que terminan con la normalización asociada al matrimonio. Aun así, la exploración del trabajo y el estudio –como del baile en *Mujeres que bailan* (1949)– genera torsiones para la época.

Un espacio diferencial en la filmografía de Romero es la convivencia entre amigas. En este caso, muchachas que estudian, y algunas lo hacen lejos de sus familias. En sus conversaciones se enfatiza “estudio, lucha, afán”; se señala la desigualdad y la convicción de “ser alguien por mi propio esfuerzo”. En *Muchachas que estudian* se contraponen los modos de subjetivación de la muchacha que abandona el lujo inútil y se va de su casa a vivir entre amigas, con los de la muchacha que aspira más que al destino provincial y no quiere conformarse, quiere irse al mundo a triunfar, tiene aspiración y ambición. Al convivir juntas mientras estudian, las muchachas producen un espacio de lo común distinto del núcleo familiar clásico, aunque esa horizontalidad implique tensiones respecto de la “farra” y la noche que encarna una de ellas, como si aun dentro de esa horizontalidad unas se ocuparan de lavar literalmente los platos y otras de dar el “mal paso”. Una de ellas dice: “Prefiero que se pierdan por amor antes que...”, lo que enfatiza la producción de respetabilidad entre las propias mujeres. En un momento esta tensión se extrema cuando se afirma: “esta es una casa decente”.

A este grupo se suma Marga, quien está en la calle y se ha ido de su casa porque el padre la golpea. A la pensión también llega la hermana de quien da el “mal paso”, que se pierde en su mismo camino y termina embarazada. *Muchachas que estudian* alterna entre desplegar la independencia de las mujeres que quieren forjar su trayectoria y las matrices de respetabilidad de la época. Cuando Marga canta el tango en la pensión, dice: “canto de libertad”, y luego “sin hogar y sin guarida, libre”, “sola y libre quiero ser para cantar”. Estos movimientos expansivos que cuestionan la domesticidad, vinculados con modos de subjetivación que no sean los de la maternidad, el matrimonio y la familia, se superponen con expectativas de respetabilidad, en especial en torno a la gestión de los cuerpos y el sexo. Un momento de tensión es cuando a la estudiante que sale de noche, de “farra”, las demás le advierten el peligro de dar el “mal paso”, en especial cuando llega su hermana menor dedicada a la pintura y surge el temor de la nocturnidad, el exceso y el desenfreno. Las hermandades mayores y menores subrayan la escritura de los “malos” pasos y de los *otros* pasos.

En la filmografía de Romero se despliega tanto una matriz que reinserta las transgresiones dentro de una narrativa doméstica como las contradicciones que hacen de estos pasos públicos exploraciones disímiles, actos vivos: en las ocupaciones –trabajo, estudio–, en los espacios –pensión, convivencia entre estudiantes–, en los vínculos –la amistad y no la familia–. Su gramática reescribe lo común al tensionar la distinción público-privado, familiar-social, compromiso-transgresión.

Las transformaciones del tango afectan *Muchachas que estudian*. Al tango ya lo cantan las mujeres, como en “Tango amigo”. Al desenlace lo motoriza la pérdida de la hermana menor y el enfrentamiento de las parejas antes separadas. Lo que resalta, aun frente a estas matrices por momentos conservadoras, es la lealtad de las mujeres. Pero con la partida de Marga, la chica de la calle, se advierte un límite respecto de las formas de vida más difíciles de incluir en la sociabilidad femenina. Tras el “mal paso”, la hermana menor queda embarazada y la propuesta es que no se lo diga a su familia de origen, pues la ayudarán las demás. Esta dimensión frente al embarazo, no moralizante, coincide con la de *Mujeres que trabajan*. En el casamiento, acontece cierta reescritura de las multitudes, porque son tres parejas que se casan en simultáneo.

En *Mujeres que trabajan* y *Muchachas que estudian* el embarazo es el mayor peligro de dar el “mal paso”. Pero la reescritura se produce en las multitudes al tramitar esta interpelación política que reinventa lo común. Años después, este dispositivo fricciona la productividad del peronismo, así como su desborde: las multitudes y lo común en tanto aquello que propulsa y a la vez aquello que nunca puede ser obturado o contenido por completo. En el ciclo de las costureritas se distingue lo común de la comunidad. La comunidad es la coagulación, estabilización o cristalización de esa triangulación entre lo instituyente y lo instituido que es lo común.

Todas las intervenciones de Catita interpelan ficciones del trabajo, y el trabajo es una ficción de época que anuda en el peronismo –aunque no se circunscribe a él–. Las producciones de Romero esbozan al peronismo antes del peronismo, son fundamentales para leer las vinculaciones entre mujeres, trabajos y ciudadanías. Algunas lecturas sobre su cine se han anclado en la “modernidad” de las protagonistas (Tossounian, 2021) y subrayan su afectación respecto de las imaginaciones de Hollywood. Las textualidades de Romero están interpeladas por el melodrama: construcción que atraviesa la lectura del folletín y la novela sentimental de las décadas del veinte y el treinta (Sarlo, 1985), así como las conexiones que establece Karush

(2013) entre el melodrama y el peronismo –al proponer que la disponibilidad narrativa del peronismo ya se encuentra en el melodrama–.¹⁰

“Nos hemos pasado la vida por los cinematógrafos” (Beter, 1926: 103). “Esta mujer desconocida / la habré visto quizá en un tranvía, / o mejor en un film, prodigiosa cinta” (Olivari, 1929: 183). La producción de las formas de vida para las mujeres es una operación arquitectónica que cruza espacios, poniendo en contacto el transporte con el cine. Los cambios en los modos de subjetivación que enhebran los desplazamientos son relanzados mediante los dispositivos del cinematógrafo y el tranvía. En “Emma Zunz” el cine es una experiencia urbana, que diseña y produce una arquitectura: las mujeres trabajan, salen con amigas, van al club, al cine, a la peluquería, compran ropa en las avenidas del centro, toman té en las confiterías, usan transporte público. En efecto, incluso el cine tiene hasta un “día de damas”. Así, trabajo, consumo y política son dimensiones que se articulan tanto desde la literatura como desde la vida.

Oveja negra, oveja blanca

Las producciones de Romero pueden leerse a partir de la proposición “oveja negra, oveja blanca”, porque los modos de subjetivación de sus textualidades incluyen tanto la trayectoria de los desplazamientos y los efectos de los “malos pasos” como los recorridos y pertenencias hacia otras formas de la vida en común.¹¹ De algún modo, el dispositivo crítico de las ovejas habilita modos de leer a la “niña bien en desgracia” –oveja negra– como el ascenso de la “bella pobre” –oveja blanca–, típicos de las hipótesis de modernización.¹² En la filmografía de Romero la trayectoria de Catita

¹⁰ Respecto de los afectos arquitectónicos del cine en los modos de subjetivación, Jamandreu señala que los modos de escuchar la película *De corazón a corazón*, protagonizada por Greer Garson en 1941, motorizan para Eva Perón la importancia de los cambios en la ley de filiación para no estigmatizar a los hijos naturales. “Eva fue indiscutiblemente una feminista sui generis de agallas y de fondo aun cuando no bien informada” (Jamandreu, 1981: 112).

¹¹ Tal como se propone en 4x00, la animalización es un procedimiento tensionado por la máquina de escribir del peronismo –“las patas en la fuente”–, que a su vez es atravesado por dimensiones de género. Así, “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951) produce una animalidad desde los géneros que puede incluir aspectos vergonzantes. La decisión de construir un dispositivo crítico que vincule la animalidad de las ovejas con los modos de subjetivación para las mujeres no alienta esta matriz por momentos conservadora, sino que intenta mostrar sus fisuras, incluso en las reescrituras de estas animalidades. Nótese: “El animal es allí un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como ‘humana’” (Giorgi, 2014: 15).

¹² “Niña bien en desgracia” y “bella pobre” son las formas en que Sarlo (1985) lee las repeticiones y matrices de las novelas semanales. Nótese: “En la prensa y ficciones literarias [...] cobraron forma la

muchas veces tracciona el arco narrativo de la oveja blanca, que integra un modo de subjetivación a las multitudes.

El dispositivo de las ovejas se propone como modo de leer los imaginarios socialmente disponibles de las primeras décadas del siglo XX y, sobre todo, sus cruces. “El animal remite menos a una forma, un cuerpo formado, que una interrogación insistente sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos” (Giorgi, 2014: 34). Las costureritas son quienes pueden, cual oveja blanca, emprender una trayectoria de ascenso; a la vez que los peligros y las adversidades que acontecen en esa trayectoria, cual oveja negra, pueden romper su pertenencia con esos espacios de origen: la familia, la casa, el barrio. La imagen del rebaño desencadena una forma de multitudes frente a la cual ciertas mujeres pueden desobedecer y correrse –la trayectoria del “mal paso”–, aunque también producir la integración a estas circulaciones. Leer los desplazamientos de las ovejas permite cruzar textualidades y posibilidades de provocar pertenencia, trayectoria, exclusión, “mal paso”, ascenso.

A la memoria de mi desdichada amiga J. C. P.
porque éste fue su verbo

“Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, del amor sin ley,
Que no puede ser como las otras, casta de buey [...]

Mirad cómo se ríen y cómo me señalan
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan
Porque ven que una loba ha entrado en el corral
Y saben que las lobas vienen del matorral).

Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!
No temáis a la loba, ella no os hará daño.
Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos
Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos! [...]

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La que pueda seguirme que se venga conmigo. (Storni, 1916: 80)

pobre obrera, la costurerita que dio el mal paso y la maestra normal [...] El trabajo femenino en industrias en expansión como la textil, en fábricas y talleres en términos generales y en el trabajo a domicilio. (Lobato, 2007: 46)

“La loba” se pregunta ¿qué te hace loba?, y el texto señala que es el sustento lo que sostiene este modo de subjetivación en tanto ganarse la vida se vincula a trabajar. La ciudadanía es un hacer, no un ser.¹³ La constelación de los poemas de “la loba”, mediante la imaginación del rebaño, es otro modo de intervenir ante las construcciones arquitectónicas de la pertenencia y la exclusión. Así continúa la interpelación política de las ovejas, forma explícita en las escrituras de Storni para organizar las trayectorias de las mujeres.

Oveja descarriada, dijeron por ahí.
Oveja descarriada. Los hombros encogí.

En verdad descarriada. Que a los bosques salí;
Estrellas de los cielos en los bosques pací.

En verdad descarriada. Que el oro que cogí
No me duró en las manos y a cualquiera lo di.

En verdad descarriada, que tuve para mí
El oro de los cielos por cosa baladí.

En verdad descarriada, que estoy de paso aquí. (Storni, 1918: 148)

En los años cuarenta el dispositivo de las ovejas puede pensarse respecto a los pasos de vida de Victoria Ocampo –oveja negra que tensiona las expectativas familiares y sociales– y a los de Eva Perón –oveja blanca que integra, junto a las multitudes, a mujeres bastardas, desclasadas, “grasas”–. Los pasos de vida de Ocampo no cumplen con las expectativas de producción de género para su clase social: no tiene hijos, trabaja, tiene amantes. Los de Eva Perón, en sus orígenes son reescritos a través de procesos de legitimación –hacer también de las descamisadas sujetos de ciudadanía–.¹⁴ En definitiva, los rebaños reimaginan lo común cuando son mestizos, cuando cruzan lo diferente.

¹³ El poema “La loba” constela con los dos siguientes: “La muerte de la loba” y “El hijo de la loba”, donde se lee “hijo del amor y el pecado” (Storni, 1916: 83) y organiza el problema de las filiaciones y la sangre, una torsión del dispositivo de las ovejas: la pregunta por el origen. Son otras formas de interrogarse por la vida, así como los poemas “Fecundidad” o “Transfusión”.

¹⁴ Sobre los pasos de vida de Victoria Ocampo y Eva Perón, véase 3x00.

2x02. Museo de costureritas



Imagen I: "Breve historia de Emma", Spilimbergo, 1935-1936

La serie "Breve historia de la vida de Emma" (Spilimbergo, 1935-1936), más que una imagen que coagula una escena, es un dispositivo plástico que requiere, para contar una vida, una sucesión de imágenes que tramen la significación socialmente disponible del cruce entre condiciones materiales y prostitución. Las construcciones

plásticas de las trabajadoras pueden organizarse a partir de los grabados compuestos por 36 piezas.¹⁵ En los bocetos hay una Emma niña: esta insistencia por desplegar una trayectoria de vida se vincula con el itinerario, el movimiento, el “mal paso” y el peligro de la “caída” del ciclo de las costureritas.¹⁶

Lo que “Breve historia de Emma” despliega es la imposibilidad de recortar la causalidad de la prostitución en una sola escena o imagen. Por eso el dispositivo adquiere la forma de una sucesión. Superpone episodios a partir de una noticia en la que se ha constatado la muerte de una prostituta (Wechsler, 2006). Respecto de estas escenas, algunas dimensiones del ciclo de las costureritas son reescritas porque en varios de los trabajos Emma se encuentra rodeada de otras mujeres, mientras que en otros está alrededor de la cama, o adquiere protagonismo la arquitectura, que constituye parte de los itinerarios de Emma. En estas imágenes vuelve a ponerse en juego la tensión generacional entre costureras y costureritas: entre el cumplimiento y la puesta en tensión de la domesticidad. Más que de un contraste generacional, se trata de las contradicciones entre quienes producen modos de subjetivación vinculados con la vida hogareña y quienes friccionan o irrumpen esas trayectorias a través de la puesta en acto de otros desplazamientos.

La constelación plástica del ciclo de las costureritas incluye “Ramona costurera” (Berni, 1963), superpuesta al cuadro “Primeros pasos” (Berni, 1936).¹⁷ Al igual que en “Breve historia de Emma”, estas imágenes se enfocan en la tensión epocal en torno a dar el “mal paso”.

¹⁵ El nombre Emma se lee en conjunto con la trabajadora del cuento “Emma Zunz” y con la bailarina de “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951); véase 4x00.

¹⁶ En contraste con “La planchadora” (Spilimbergo, 1936).

¹⁷ Sobre la serie de Ramona, véase Giunta (2014).

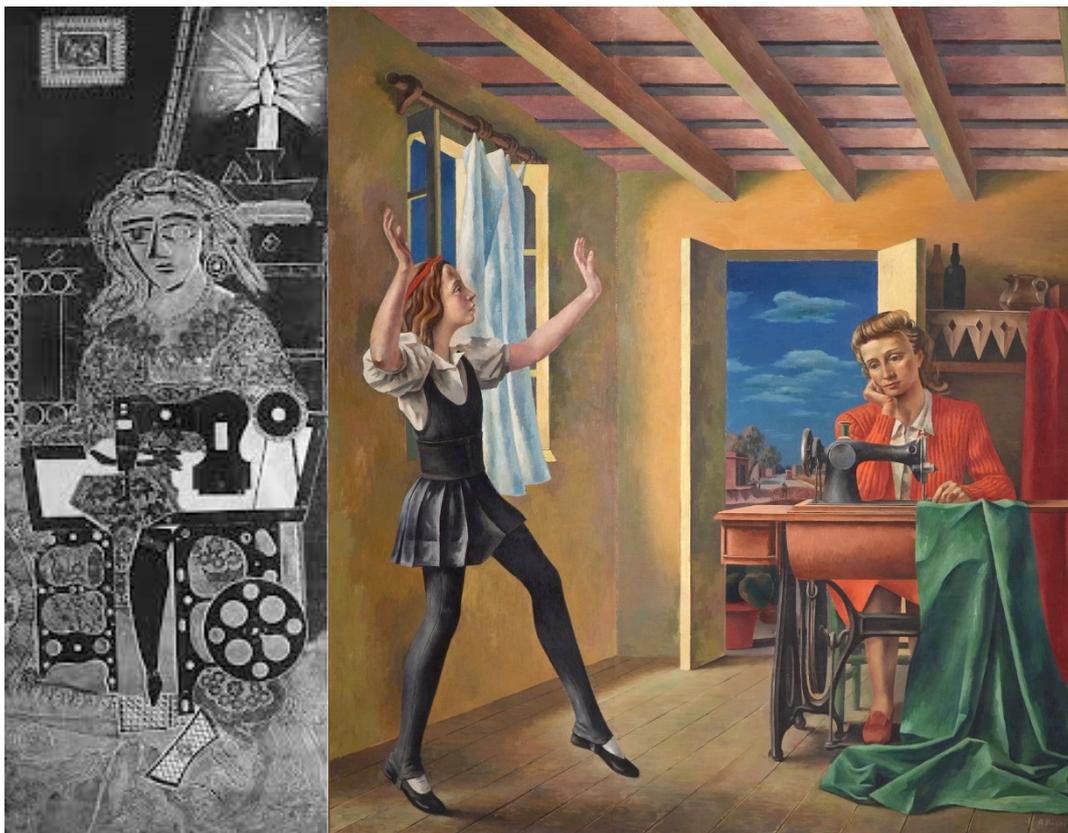


Imagen II: "Ramona costurera", Berni, 1963

Imagen III: "Primeros pasos", Berni, 1936

El título "Primeros pasos" interviene el imaginario arquitectónico para las mujeres. Aunque "paso" pueda vincularse al mundo de la danza, dado el atuendo de la hija, es posible leer la importancia que adquiere el movimiento como dispositivo organizador de género. En esta imagen se enhebra el contraste generacional entre madre costurera e hija costurerita. Los modos de subjetivación son construidos en la forma de la coreografía corporal: la quietud de una y el movimiento de la otra; la madre sentada mira hacia abajo, mientras que la hija de pie, con la mirada en alto, da un paso de baile.

"Primeros pasos" mantiene cierta textualidad con "Sin pan y sin trabajo" –una escena doméstica, una ventana, una disposición de objetos–, pero esta domesticidad es friccionada por el movimiento. La costurerita es quien va a dar algún paso y transformar el modo de subjetivación de la madre, atravesado por la costura en tanto máquina de domesticidad y desvío. La Singer como maquinaria de género y elemento fronterizo: ícono de la casa y que permite salir de ella, a punto tal que en esta imagen la puerta ya está abierta. De la ventana de "Sin pan y sin trabajo" a una puerta abierta de par en par –como si dejara entrar el olor de las frituras de *¡Quiero trabajo!*–: la

arquitectura hogareña se enlaza con la urbana, y los modos de subjetivación del trabajo para las mujeres acontecen en esta multiplicidad. “Primeros pasos” tramita los flujos de desplazamientos de una época, una domesticidad de puertas abiertas, una imaginación pública que afecta los modos de subjetivación hogareños. No es una *salida* al ámbito público; son desplazamientos donde la casa forma parte de estas transformaciones.¹⁸

Las producciones de Raquel Forner quiebran el clásico retrato –una de las condiciones de enunciación típica para las mujeres, junto con la naturaleza muerta– al tensionar los cruces entre la intimidad y las multitudes, y proponer otros movimientos, como en “Bañista” (1928) y “El drama” (1942).¹⁹ En “Bañista” las mujeres están en un espacio hasta entonces menos habilitado para ellas –la playa–. Este tránsito implica una construcción de vestimenta específica que difumina los límites de lo desnudo y lo vestido.²⁰ “El drama” se inscribe en las imágenes sobre guerras: otra constelación vinculada con la participación de las mujeres en una de las experiencias públicas más extremas del siglo XX.²¹

A la arquitectura urbana la atraviesan los escaparates y las vidrieras. Disposición de objetos que capturan la mirada de los/as transeúntes y mixturán la cultura del consumo, la cultura del trabajo y la cultura política. Las tareas laborales y las de compra dinamizan la construcción de ciudadanía. Los modos de escuchar son las interpelaciones que los objetos producen en esas vidrieras. Allí sobresale la intervención que Forner realiza en 1947 para las tiendas Harrod’s a partir del uso de telas (Bertúa, 2016). Este entramado textil reescribe el ciclo de las costureritas.

¹⁸ Véase “Puertas y ventanas” en Rancière (2019).

¹⁹ En las primeras décadas del siglo XX, quienes participan en el arte plástico son Emilia Bertolé, Raquel Forner, Eugenia Crenovich, entre otras. Acerca de los cruces entre arte y género en estas décadas, véase Bertúa (2012), Gluzman (2016).

²⁰ Las playas conforman una arquitectura decisiva para los desplazamientos de las mujeres, que incluye la proliferación y disputa de sentidos. Un destino como Mar del Plata atraviesa a Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Eva Perón.

²¹ Los desplazamientos de las mujeres en el ámbito público en las primeras décadas del siglo XX están atravesados por las experiencias de la guerra. En especial en el caso argentino, impactan en los modos de conformación política las guerras mundiales y la guerra civil española.



Imagen IV: "Telas", Forner, 1947
reproducida por Bertúa (2016)

La revista *Idilio* organiza un consultorio sentimental en el que el sociólogo Gino Germani responde preguntas de mujeres y Grete Stern, a partir de estos textos, realiza sus fotomontajes, serie conocida como "Sueños" (1948-1951).²² En este laboratorio se superponen los sueños de derrumbe, los sueños de trenes, los de realizaciones futuras –el portazo, la puerta–, los que incluyen libros. Entre ellos, se incluyen sueños de caída y de vestidos, en números consecutivos. Juntos, formalizan los sueños de época: la "caída" y la vestimenta como modo de procesar la vertiginosa sensibilidad de esas décadas.

Superpuestos, los fotomontajes y las fotografías de Stern delinean la arquitectura de la época. "Obelisco" (1951-52) mixtura las imaginaciones de Stern con los cruces arquitectónicos de las imágenes de Coppola. El espacio se cifra a partir del ícono del Obelisco, los autos y el cartel de "Perón cumple" detrás de la iluminación eléctrica. Las multitudes se desenvuelven en la yuxtaposición de estos elementos –el peronismo de las cosas– y en la escala en la que se capturan las imágenes de los cuerpos. Una oscilación en torno a si es una arquitectura para los cuerpos o unos cuerpos para la arquitectura. Entre esos cuerpos, mayormente de varones, hay algunas mujeres. Esta lectura se infiere a partir de sus vestimentas. Leer la ropa es leer los

²² Sobre las producciones y los pasos de vida de Grete Stern, véase Bertúa (2012).

géneros. La ropa es la forma en la que las mujeres inscriben otras tramas entre los espacios, dispositivos textiles y textuales.

Esta arquitectura ciudadana, icónicamente urbana, que reescribe el ciclo de las costureritas a partir de leer una trabajadora en el centro desde su ropa, contrasta con “Aborígenes del Gran Chaco” (1958-1964). Una mujer indígena, junto a una máquina de coser, amplía las ficciones del trabajo. Leer lo común ya no es solo leer los modos de subjetivación de quienes desafían lo instituido, sino también lo instituyente. Escribir en los pliegues. Las ficciones del trabajo adelantan las ficciones mestizas propulsadas por la máquina de escribir del peronismo, vinculadas con las ficciones del sufragio. Las ficciones mestizas son también lo que sucede entre la fotografía del Obelisco y la del Chaco, el encuentro entre lo diferente.



Imagen V: “Obelisco”, Stern, 1951-1952
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Imagen VI: “Aborígenes del Gran Chaco”, Stern, 1958-1964
Colección Proa

2x03. Escribir otros pasos

Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas... esto ya está bastante bien y ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas lánguidos. Demuestra, cuando menos, una dosis de buen gusto que no escasea en la chica: gracioso peinado, copiado de las personitas que forman la aristocracia de su barrio, y observado prolijamente en el cine, gracias a la bienaventurada fila de adelante que, para fortuna de la costurerita, no está más allá de medio metro y permite ver hasta cómo se hunden las horquillas en la envidiada y elegante cabeza. Trajecito oscuro, lo que afina la silueta y le da cierto chic: detalles imitados a las mismas artistas de cine; zapatos y medias caros –un sacrificio de la familia–, carita fresca y un poco tosca: esas cosas que tiene la inmigración. [...] La costurerita lleva un atado que la delata [...] En el tranvía la costurerita lo pone sobre su falda y calcula el precio de las docenas; poca cosa; el hilo está caro, hay muchas costureritas, el trabajo no es permanente... Y el tranvía la arrastra a través de la ciudad, bajo el paquete, escasamente promisor, y que procura ser lo menos visible que se pueda [...] En las tardes de cine, las costureritas se reúnen en grupos y se van a ver a las humildes norteamericanas que, como en los cuentos de hadas, son arrebatadas hacia el quinto cielo por un millonario; justamente como antes lo eran por un príncipe. (Storni [*Tao Lao*], 1920: 926-928)

“La costurerita a domicilio” (1920), columna firmada por Tao Lao que Storni escribe para “Bocetos femeninos” en su columna en el diario *La Nación*, comienza con una producción espacial –“sale a la calle”– y reescribe el ciclo de las costureritas en las multitudes al desplegar sus itinerarios en una arquitectura: el barrio, el trabajo, el

tranvía, el cine, el baile. La vestimenta es tanto la producción de su trabajo –el atado, aquello que circula en la falda, la prenda a coser– como la confección de su ropa: el trajecito que imita al de las estrellas de cine. Los modos de subjetivación están atravesados por el cine como experiencia de grupalidad.

Aquí se productiviza el cruce entre el barrio y la modernidad –internacional–: muchachas argentinas que miran películas norteamericanas (Tossounian, 2021). La forma de esta ficción explora las expectativas de género del ciclo de las costureritas –“carita fresca”, “personitas”, “destino”, “nido”– y sus reescrituras, que se dirimen en el espacio de la lengua: “Ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas lánguidos”. La ficción de la costurerita a domicilio produce una torsión capaz de contener y coagular la poesía de Carriego. Como en “Fiesta” (Storni, 1925), darse vuelta desde la misma forma. Capas de salidas. Salirse del ciclo es salirse de la lengua.²³

Alfonsina Storni nace en Suiza en 1892. En sus primeros años, vive con su familia en San Juan y Rosario. Las dificultades económicas la llevan a trabajar de costurera a domicilio y de obrera en una fábrica de gorras: sus pasos de vida están atravesados por el dispositivo textil. Se emplea como cajera y vendedora. Tiene alguna participación en el mundo de la actuación y estudia en la escuela normal, en la que se recibe de maestra. Llega a Buenos Aires con su escritura bajo el brazo y con un hijo como madre soltera. Este desplazamiento es compartido con el de Salvadora Medina Onrubia, quien también viene a Buenos Aires desde una provincia –Entre Ríos– y es madre soltera. Storni colabora en revistas como *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, el periódico *La Nota* y el diario *La Nación*; participa en la sociabilidad intelectual de la época y publica varios libros de poesía.²⁴

“Una golondrina” (Storni, 1919), publicado en *Hebe*, se organiza a partir de la trayectoria de una joven que, tras la pérdida de su familia de origen, se casa con un hombre que la violenta.²⁵ Tienen un hijo y finalmente ella da el “portazo”, otra forma

²³ Los diarios y las revistas marcan el pulso de la publicación periódica en las primeras décadas del siglo XX en Argentina. Tossounian (2021) lee a partir de la prensa las formas de vida para las mujeres como “jóvenes modernas”. “La costurerita a domicilio” (Storni, 1920) constela con “La muchacha del atado” (Arlt, 1920), textos emblemáticos de las reescrituras del ciclo de las costureritas en la prensa. A estas ficciones puede sumarse las columnas que Amparo Mom escribe en la revista *Contra*. Las escrituras de Roberto Arlt productivizan otras zonas de las ficciones del trabajo leídas desde el género. Sobre sus escrituras, véase Drucaroff (1999).

²⁴ Sobre las producciones y los pasos de vida de Storni, véase Diz (2007), Salomone (2006).

²⁵ Las golondrinas son otra forma de intervenir el dispositivo de las ovejas. Nótese: “¡Llebadme golondrinas! ¡Llebadme! ¡No temáis! / Yo soy una bohemia, una pobre bohemia / ¡Llebadme a donde vais!” (Storni, 1916: 49). Este poema extrema los desplazamientos, los ciclos y la

de tramitar el “mal paso” al arrojarse a la calle por fuera de la expectativa y refugio de la domesticidad. Aquí acontece un primer doblez: su tramitación del conflicto a partir de conseguir un trabajo opera como sustento y modo de subjetivación. Ella se relaciona con otro hombre; aun sin poder adoptar el semblante de un matrimonio legal, este vínculo desencadena un retorno a lo doméstico. Pero esta secuencialidad es rota porque ella lee.

Las escenas de lectura conectan modos de subjetivación del trabajo con el bovarismo: con las lecturas que sacuden a las mujeres de sus expectativas domésticas e inflaman otros lenguajes, mundos y recorridos. Ecos de *Madame Bovary* (Flaubert, 1856): Emma Bovary escribe vínculos que primero lee. Para el bovarismo, la lectura es una producción de lo público: los “malos pasos” también se hacen leyendo, porque leer es desplazarse. La lectura no como lo otro de la vida, sino como producción de lo viviente. Es sintomático que sea en las escrituras de Storni –salidas de lengua– donde se tramiten escenas de lectura que motorizan cambios de vida. La lengua puede ser la forma del “mal paso”.

Leyendo una novelita de Francis Jammes, *Historia de una muchacha apasionada*, se había quedado inquieta, preocupada. [...] Momentos hubo en que arrojó el libro y otros en que se abrevó en sus páginas con una avidez desconocida. Yo quisiera sentir así –pensó. [...] La novelita de Francis Jammes vuelve de golpe a su imaginación y entonces toma a su hijo en brazos y lo besa: pequeño mío, piensa, tu mamita es una mala mujer... (Storni, 1919: 709-710).

“Una golondrina” dinamiza escenas de lectura como actos vivos que atraviesan también “La perfecta dactilógrafa” (Storni, 1920) y “Mi maestra” (Storni, 1920). Allí, la secuencia superpone la salida de la escuela, del trabajo, que implica tomar el tranvía. Una vez sentada, la escritura continúa mediante el sueño y la gramática desplegada en la escuela soñada. Entrecruzamiento de distintas dimensiones: la escena escolar atravesada por la enfermedad y la pobreza junto al tranvía como espacio de otra

ambivalencia entre pertenencias y exclusiones como modo de fundar lo común. También es un modo de nombrar un tipo de inmigración –llamada “golondrina”–. La golondrina es recurrente en las escrituras de Storni, también en relación con las lobas y las ovejas. En “Han venido” se despliega la repetición insistente de golondrinas: “Mi hermana, la menor, ha interrumpido: / –Las golondrinas pasan...” (Storni, 1920: 231). En “Golondrinas” (1934, letra de Alfredo Le Pera): “Golondrinas de un solo verano / con ansias constantes de cielos lejanos. / Alma criolla, errante y viajera, / querer detenerla es una quimera. / Golondrinas con fiebre en las alas, / peregrinas borrachas de emoción... / Siempre sueña con otros caminos / la brújula loca de tu corazón. / Criollita de mi pueblo, / pebeta de mi barrio, / la golondrina un día / su vuelo detendrá. / No habrá nube en sus ojos / de vagas lejanías / y en tus brazos amantes / su nido construirá...”.

escritura urbana, la onírica. La escuela de la enseñanza y la del sueño.²⁶ Los espacios de transporte yuxtaponen el sueño –la escritura– y la lectura. Los modos de subjetivación también interpelan aquello que se lee.

Si de siete a ocho de la noche se sube a un tranvía se lo verá en parte ocupado por mujeres que se dirigen a sus trabajos y que distraen su viaje leyendo. Si una jovencita lectora lleva una revista policial, podemos afirmar que es obrera de fábrica o costurera; si apechuga con una revista ilustrada de carácter francamente popular, dactilógrafa o empleada de tienda; si la revista es de tipo intelectual, maestra o estudiante de enseñanza secundaria, y si lleva desplegado negligentemente un diario no lo dudéis... consumada feminista... (Storni, 1920: 908)

“La perfecta dactilógrafa” y su clasificación de lecturas de mujeres en el tranvía puede enlazarse con “Atardecer en una biblioteca” (Lamarque, 1926) –literatura con libros en la mano–. Ya no se trata de una escena de intimidad –la lectura como práctica hogareña, sobre todo del siglo XIX, vinculada al “ángel del hogar” o la lectura bovarista que se desplaza en lo que lee–, sino como una actividad dinamizante en el espacio público.

¿Cuántos de todos ellos estarán estudiando?
 ¿Y cuántos como yo
 fantaseando? [...]
 Por casualidad
 Al levantarlos de cuando en cuando
 Mis ojos se encuentran con los de cualquier compañero.
 (Lamarque, 1926)

En “Golondrina”, en varios pasajes la escritura rompe y hace un salto a la interpelación, con exclamaciones como “amigas, ¡perdonadla!” (Storni, 1919: 717). Como si el texto articulara lo común en la escena de lectura. El desencadenante es el encuentro con el amigo de su pareja, de quien se enamora. Después de varias dilaciones, abandona su casa, a su pareja e hijo y viajan a Montevideo –la huida precisa un escenario que no puede ser el mismo de su domesticidad–. El final persigue las resoluciones melodramáticas más emparentadas con la lógica del folletín, para las cuales al “mal paso” le sigue la muerte. En este caso, el suicidio, que vuelve sobre la escritura de *Madame Bovary* –*escribir es escribir la muerte*–. Este desenlace no aplaca la fuerza que motoriza esta escritura al desplegar dos secuencias del “mal paso”: la primera, dejar al padre de su hijo por un futuro; la segunda, dejar al hijo por un amor. “Se lanza a la calle salvadora, amplia, abierta a su esperanza” (Storni, 1919: 705). La

²⁶ Toda una constelación de escrituras de Storni se vinculan con el magisterio, entre las que se incluyen la narración “Mi escuela” y las columnas “La normalista” y “Por qué las maestras se casan poco”. Véase 1x00.

calle puede no ser ocasión de peligro sino de salvación, al trastocar los pliegues espaciales: la casa como refugio, la calle como peligro.

Las interpelaciones políticas del “mal paso” organizan las tensiones de las madres legítimas e ilegítimas como en el texto “Madre”, publicado en *Caras y caretas* en 1926, en el que se contraponen una madre que acaba de parir con una empleada de la casa echada al enterarse de estar embarazada. Se señala que lo que sienten frente a ella es “vergüenza” (Storni, 1926: 776).

En la columna “La normalista” se asocia el procedimiento con el de “Historia sintética de un traje tailleur” a través de hacer hablar al “papel” acerca de la maestra, luego mezclado con la subjetivación, de quien dice que es “inteligente y capaz” (Storni, 1920: 920). “Las mujeres que trabajan” (Storni, 1920) vuelve sobre la inclusión de datos estadísticos y clasificaciones como personal de servicio doméstico, educadoras, telefonistas, profesiones sanitarias, industrias y artes normales, letras y ciencias, bellas artes, comercio. En la columna “La médica” (Storni, 1920: 934) se vincula esta profesión con el movimiento y los derechos políticos: “En nombre del derecho de la modernidad, un pequeño grupo de mujeres pide ya la igualdad moral para ambos sexos”. En torno a las condiciones de la circulación pública, cuestiona “movimientos aproximados que cuesta mantener la irreprochabilidad callejera” (Storni, 1920: 946). Las escrituras de Storni escriben otros pasos y adelantan travesías que las ficciones desde los géneros modulan y propulsan como reimaginación de lo común.

Las dinamizaciones arquitectónicas también son articuladas en las escrituras de Norah Lange. En el poemario *Los días y las noches* (1926), se señalizan estas insistencias territoriales “Calle”, “Versos a una plaza”, “Versos a una puerta”, “Ventana”, “Palermo”. En *El rumbo de la rosa* (1930) figura “Poema de suburbio”, y el título de su primer poemario, *La calle de la tarde* (1924), textualiza un espacio. Son varias las piezas en las que resuena esta operación: “Cientos de una multitud”, “Todas las sendas”, “Ciudad”, “Un tren sonámbulo”.²⁷

A lo lejos
la ciudad rojiza
con su jardín a oscuras.
En mi sonambulismo eterno
sueño con países rojos

²⁷ Sobre las producciones y los pasos de vida de Norah Lange, véase Astutti y Domínguez (2010). Distantes en modulaciones y escenas, son fundamentales la escritura y la participación de Delfina Bunge en las configuraciones de los desplazamientos y movimientos hacia lo común.

jardines llorando
 piedad de luz en los caminos.
 Sola
 mi corazón sin rieles
 se aleja
 como un tren, agonizando. (Lange, 1924: 61)

La ciudad deletrea su vida
 con un grito de acero [...]
 La obscuridad
 anida en los hilos. (Lange, 1924: 65)

Al pasar por las vidrieras
 se miraba dulcemente
 creyéndose mejorada. (Lange, 1924: 219)

Discursos (Lange, 1942) recopila las palabras brindadas a escritores/as, como a María Carmen Portela de Aráoz Alfaro y Marta Brunet. Sobresale el dedicado a Amparo Mom en 1939, cuando Mom se embarca hacia Europa: “Se envuelve en una falda agitanada que sólo Amparo Mom es capaz de desplegar sobre unos tacos relucientes que agregan un nuevo vértigo al vértigo habitual” (Lange, 1942: 119); “Tal vez esta noche llore porque no pudo hacerlo en la última Asamblea de la Unión de Mujeres, cuando debió levantar el cargo de que esa institución desconoce el problema de las costureras portátiles” (Lange, 1942: 119). En especial, se destaca el “interrogatorio textil” (Lange, 1942: 121) con el que Mom lee, y la “performance” (Lange, 1942: 119) de llanto con la que organiza sus intervenciones. “Su actividad lagrimal [...] Su cabeza que ya de por sí representa todas las instituciones” (Lange, 1942: 122). Entre pasajes poéticos y discursos en torno a los dispositivos textiles de Mom, se puntúan escenas de desplazamientos y transformaciones hacia lo común.

Los “Poemas 1934-35” (Barrandéguy, 1934-1935) están dedicados a los amigos de siempre “en *Claridad*, en *La Tortuga*, en la lucha”. Las producciones de Emma Barrandéguy provocan otros pasos que enlazan literatura y vida. En el primer poema “Posición”, el trabajo ocupa espacio: “La tierra ha de ser de ellos, y colectivamente hemos de / trabajarla” (Barrandéguy, 1934: 45). En “Encuentro con lo vivo”: “Hemos aprendido a decir: ‘compañero’ con fervor / y hemos deletreado en cada hora la página de la vida / campesina ruda y desamparada” (Barrandéguy, 1934: 47). En “Mirada sobre el pueblo y mi vida”: “Cuando Salvadora / Medina paseaba su magnífica soledad por las calles” (Barrandéguy, 1934: 50). En “La deschalada”, se pregunta sobre las manos que hacen la rica humita envuelta en chala “para el almuerzo de / los burgueses” (Barrandéguy, 1935: 51), y “cuántas horas de trabajo” implican

(Barrandéguy, 1935: 51). En “Primero de Mayo”: “Es Primero de Mayo. / Guiando la esperanza / hay una estrella roja, / que prendieron del cielo / las manos proletarias” (Barrandéguy, 1935: 60)²⁸. Estas insistencias textuales productivizan las ficciones del trabajo como modos de subjetivación, tanto de las tareas como de los espacios y, en especial, de las luchas por las mejoras en las condiciones laborales y las transformaciones entre afectos y espacios.²⁹

Sé la bienvenida como una hermana joven. Ven, entra; mi sofá azul es lo bastante ancho para las dos. Es cómodo, mullido, hospitalario, con grandes almohadones para tus perezas [...]. Yo te consolaré. Yo soy una maga que sé bellos conjuros de palabras [...]. Yo haré dulce tu pena. Lo verás, amiga. [...] Yo pondré esencia de frangipane para ti, en el frasco esbelto de cristal tallado con tapón de oro, que fue de una abuela lejana [...]. Ella, como tú, habló esa lengua húngara, dulce y ceceante. Con ella, dicen que hizo versos muy bellos. Yo, que heredé su pecado, la recuerdo siempre con amor. Guardo, encuadernado en piel y en oro, un libro muy viejo. [...] Yo no lo comprendo. Lo leerás tú. De tus labios oiré el ritmo meloso y ceceante. Luego me dirás qué es lo que dicen. Así la conoceré más. Podré amarla mejor. Los versos de la muerta olvidada te darán en tu lengua la bienvenida. [...] Mientras tú mirabas a la calle sin ver, yo pensaba decirte todo esto. (Medina Onrubia, 1926: 30-31)

“El quinto” (Medina Onrubia, 1926) marca un hito en la escritura de los pasos al textualizar la mirada de una mujer sobre la otra desde la calle. Aquí se lo lee como ficción del trabajo no porque se produzca una escena laboral, sino porque esa dinamización pública del contacto entre lo diferente está epocalmente organizada por el trabajo en tanto interpelación de la subjetivación de la vida.³⁰ Las escrituras y los pasos de vida de Onrubia se enlazan con los de Barrandéguy. La letra, pero más aún las escuchas entre esas textualidades, dinamizan otras formas de lo común. La escritura de “El quinto” textualiza el encuentro público entre mujeres como forma de procesar la imaginación de las multitudes. Imaginar hacerse amigas desde la calle es transformar dónde se pone la oreja y adelantar los mestizajes de las máquinas de escribir de las décadas posteriores.

²⁸ Véase también “El obrero” (Storni, 1920).

²⁹ En esta constelación también puede incluirse *Habitaciones* (Barrandéguy, 2002), leída como “ficción lesbiana” (Arnés, 2016).

³⁰ “El quinto” es también leído como “ficción lesbiana” (Arnés, 2016: 78): “esta ficción consigue atentar contra uno de los pilares de la modernidad: la separación entre lo público y lo privado”. En la constelación de las ficciones del trabajo, son decisivos como reescritura de los pasos *Almafuerte* (Medina Onrubia, 1914) y *El libro humilde y doliente* (Medina Onrubia, 1912-1918). Sobre estas escrituras, véase De Leone (2013). Acerca de las producciones y los pasos de vida de Medina Onrubia, véase Diz (2012), Escales (2020) y Saïtta (1995).

2x04. Coda. Travesías entre siglos

Textiles

Juana Iburguren, la madre de Eva Duarte, trabaja en la costura para mantener a sus hijos. Es una costurera: hace de la costura un tráfico o una posibilidad de combinar dinero y cuidado de la vida, expectativa doméstica y circulación pública. No obstante, sus pasos de vida la distancian de la ideología de la domesticidad de otras costureras: no está casada y es amante del padre de sus hijos, quien tiene una familia pudiente en Chivilcoy. En distintas textualidades se subraya el arrojo de Iburguren cuando decide ir al velorio de Juan Duarte y responder ante el rechazo por ser la familia bastarda.

Eva Duarte nunca cose un ojal. Sin embargo, un conjunto de escrituras la nombran costurerita, entre ellas *Eva Perón, la biografía* (Dujovne Ortiz, 1995). En los cambios a partir de la experiencia peronista, coagula esta productividad del ciclo de las costureritas: tanto las mutaciones en la circulación en los espacios como la reescritura de lo común mediante las ficciones del trabajo.

El peronismo produjo una ruptura relevante en las formas de representar el trabajo femenino y aunque es cierto que buena parte de su discurso político promovía la importancia de la mujer en el hogar, en la práctica otorgó poderosos impulsos a la participación gremial y política. (Lobato, 2007: 307)

Cuando “La costurerita que dio aquel mal paso” señala “que dejó la casa para no volver” (Carriego, 1913: 143), organiza un problema sintomático en distintas construcciones sobre los desplazamientos de las mujeres en el siglo XX: “dar el portazo”. Quienes dejan su casa reniegan de un modo de subjetivación ligado a la domesticidad y a ciertas inflexiones vinculadas al recato, a la obediencia, al cumplimiento –nunca lineal ni total– de expectativas de género. Escrituras disímiles, contextos diferenciales, menciones no exhaustivas, pero que dan cuenta de la recurrencia de esta imagen que consolida el ciclo de las costureritas. La transformación de la domesticidad como la inauguración de nuevos modos de subjetivación.³¹

³¹ *Casa de muñecas* (Ibsen, 1879), considerada primera obra de teatro del drama moderno, finaliza con esta imagen: la de la salida de la mujer de la casa. *La historia oficial* (Puenzo, 1985), con guión de Aída Bortnik y protagonizada por Norma Aleandro, también tiene este mismo desplazamiento. Son solo algunas menciones dentro de esta constelación productiva de las “puertas”, que se puntualizan en distintas escenas de esta tesis –los postigos en *¡Quiero trabajo!*, la fantasmagoría de la puerta en “Las puertas del cielo”–.

Eva Perón es la última costurerita y Juana Ibarburen es la última costurera. Este dispositivo crítico permite desplegar las transformaciones en los pasos de vida de quienes desafían la ideología de la domesticidad, así como la de quienes, aun ante un mayor cumplimiento de las expectativas de género, producen torsiones. Las ficciones del trabajo no son solo propulsadas por las costureritas como quiebre ante los pasos de vida de las costureras, sino también las que acontecen “entre” costureras y costureritas. El espesor de la reimaginación de lo común, tanto en las reescrituras de las ficciones ante los “malos pasos” y las “caídas” como en el ablandamiento de las lecturas frente a la rigidez de las escisiones.

Si “el hogar más poderoso es el que llevamos en la cabeza” (Armstrong, 1987: 291), la reimaginación de lo común más poderosa es la que sucede en el “efecto de verdad”. La mención a la “cabeza” no circunscribe una realidad inmaterial –que nuevamente produciría la oposición material-inmaterial–, sino que activa la porosidad. La arquitectura ciudadana no sucede solo de la puerta para afuera: las transformaciones de lo común afectan la vida. Desde esta operación de lectura, hacer temblar la escisión público-privado típica de la modernidad –como los géneros– posibilita suspender la dicotomía entre la casa y la plaza como espacios icónicos de producción de intimidad y politicidad. La arquitectura ciudadana se construye en los efectos de verdad de ficciones del trabajo, a veces con portazos, con domesticidad, con estridencias, con sutilezas.

El ciclo de las costureritas es un dispositivo crítico viviente en la cultura argentina. Su fuerza se aloja en la cantidad de reescrituras, torsiones y desvíos que acopia en materiales como poesía, folletines, tango, teatro, prensa, narraciones, pinturas, que exponen los conflictos en torno a las mujeres y al trabajo. Esta productividad culmina en “las muchachas de antes” que escriben. En Eva Perón, con sus discursos –en cierta forma, la última costurerita– o en “las patas en la fuente” en tanto reescrituras de la respetabilidad.³²

La continuidad del ciclo puede hallarse en *Simplemente María* (Alcántara, 1969) –ícono de la telenovela, costurera que triunfa como diseñadora de modas–, en *La costurera y el viento* (Aira, 1994), *Luto* (Santoró, 2006), en la Cooperativa textil Brukman, en el boom del diseño de autor/a, en la proliferación de talleres “clandestinos” (Gago, 2014) o en la telenovela *La Leona* encabezada por una

³² Véase 4x00.

costurera.³³ A esta constelación puede sumarse la fotografía de trabajadoras del rubro textil en la tapa del clásico libro de Barrancos (2008) sobre el desplazamiento de las argentinas. Las formas de circulación producidas mediante las trayectorias de las costureritas en distintos momentos del siglo XX –y aun del XXI– constituyen una imaginación socialmente disponible para tramitar, intervenir y reescribir las fricciones entre trabajo y género como modos de reimaginar las ciudadanías desde lo común.

Disfraces

“El disfraz” (Hernández, 1959), publicado en el número 256 de *Sur*, está organizado por dos costureritas: por primera vez se hace de la costura una “ficción lesbiana” (Arnés, 2016).³⁴ En esta escritura, la amistad se extrema hasta el erotismo. La amistad entre mujeres es otra forma de reimaginar lo común que atraviesa las transformaciones de lo público, como se adelanta en el “El quinto” (Medina Onrubia, 1926), donde también mirar por el balcón es estar en contacto con la calle. Uno de los dispositivos que más se consolida en el siglo XX es el de la amistad femenina.³⁵ Delfina y la narradora son amigas, comparten el trabajo, toman el tranvía, se cuentan intimidades, lecturas, incluso barajan la posibilidad de vivir juntas.

La Delfina me cedía el asiento de la ventanilla, me hablaba de su novio, de las actrices de cine que admiraba, de la novela que veía por las noches. Yo le prestaba libros y revistas. Aunque nunca fui a la escuela, tengo instrucción [...] A veces, cuando vuelvo del trabajo, me siento en la hamaca del patio y digo malas palabras hasta calmarme. El loro que perteneció a mi padre las escucha y aprende a repetir las. Antes solía entonar “La Cumparsita”; también silbaba los primeros compases del Himno Nacional. Ahora insulta, maldice. Eso me divierte. (Hernández, 1959: 31-32)

Delfina es elegida reina del Sindicato de Costureras y su “mal paso” es irse con una compañía de revistas. “Me contó sus verdaderas intenciones: no era de su agrado, pero, a falta de algo mejor, aprovechaba esa oportunidad para salir de la provincia. No iba a pasarse la vida encerrada en la sucursal” (Hernández, 1959: 33). Esta trayectoria es atravesada por otra expectativa de domesticidad ante la propuesta de casamiento

³³ Las obras de teatro “Mi vida después” (Lola Arias, 2009) y “Pueden dejar lo que quieran” (Fernando Rubio, 2011) hacen del elemento textil un dispositivo para la construcción de la memoria, y continúan reescribiendo el ciclo, así como cualquier conversación o periódico en que se siga discutiendo dónde está el trabajo.

³⁴ Para un análisis de este número y del “dispositivo Sur” desde las disidencias sexuales, véase Arnés (2017) y el trabajo pionero de Giorgi y López Seoane (2012).

³⁵ Véase Interludio.

por parte del dueño y el abandono del teatro de revistas. Aun así, la pareja de Delfina mantiene “la manía de los desnudos artísticos” (Hernández, 1959: 33). Este “mal paso” –esta trayectoria– es posibilitado por la narradora que le presta sus ahorros para que inicie su travesía.

Entre la candidata a ser nombrada jefa de la sección de ojales y la reina del Sindicato de Costureras, median dispositivos atravesados por la costura. La presencia-ausencia de Delfina es motorizada por estos dos elementos (Arnés, 2016): el disfraz de noche que utiliza en el baile de Carnaval en el que es elegida reina, y que le regala a Delfina cuando se marcha, y el disfraz de Cleopatra usado en la imagen fotográfica que le envía. El final del texto dinamiza temporalidades: Delfina se viste con ese disfraz y hace subir al vendedor de bebidas gaseosas (antes de la muerte del padre de la narradora, cuando se produce la llegada de Mercedes, quien trabaja en la casa, y es despedida después de verla acostarse con este vendedor). “El disfraz” enhebra estos dispositivos textiles con las posibilidades de las ficciones del trabajo, no solo como empleos sino también como dinamización de la escritura, actuación de una literatura a la que cada vez más le llegan los libros.

Me pongo la capa brillante, suelto mi cabellera que me cae más abajo de la cintura; me contemplo en el espejo. La imagen me sobresalta de admiración. Parezco un insecto suntuoso de ojos saltones y piernas delicadas. Pero abandono el espejo y ensayo repetirme en voz baja: me llamo Delfina, Delfina Coronel. (Hernández, 1959: 36)

El peligro de las vestiduras

Los textos “La jerigonza” (Lispector, 1974), “Las vestiduras peligrosas” (Ocampo, 1970) y “Emma Zunz” (Borges, 1948) organizan tensiones sobre los desplazamientos de las mujeres y reescriben el ámbito público –típica escisión de la modernidad– como reimaginación de lo común. “Maria Aparecida –Cidinha, como la llamaban en casa– era profesora de inglés. Ni rica ni pobre: sobrevivía, pero se vestía con esmero. Parecía rica. Hasta sus valijas eran de buena calidad” (Lispector, 1974: 353). Estos modos de subjetivación señalizan que Cidinha viaja entre lenguas, entre el inglés y el portugués, como transita entre espacios. El texto se inaugura con una escena de traslado –con el propósito de su partida a Nueva York– que puede leerse como el acceso a la *ciudad letrada*.

Para llegar al aeropuerto a tomar el avión, viaja antes en tren. La oposición entre estos dos transportes forma parte de las tensiones y de los accesos diferenciales de las

multitudes. En la escena del tren, el primer contacto es a través de la mirada: “Ellos miraron a Cidinha. Esta desvió la mirada y miró por la ventana del tren” (Lispector, 1974: 353). Aquí se produce el dispositivo escópico del transporte: la ciudad organizada a partir de la mirada. Frente a este dispositivo, los “modos de escuchar” (Frith, 2014) afectan la arquitectura de los regímenes de escucha. Las fronteras entre ruido y voz.

En principio, los potenciales atacantes hablan la jerigonza. En el texto, se manifiesta que este uso de la lengua es una producción sobre el saber y sobre quienes acceden a ella. La jerigonza es lengua de la infancia, primero, para cuidarse de los adultos. Después es la lengua de la violencia hablada por *ellos*, en ese entre-nos. El movimiento que produce Cidinha es que la habla en la infancia para defenderse de los adultos y, cuando los varones hablan en jerigonza sobre el potencial ataque, para protegerse inventa otras lenguas, una jerigonza dentro de otra, que es la de hacer de “puta”.

“Además, nunca se había conocido por dentro. En cuanto a conocer a los otros, ahí era entonces que empeoraba” (Lispector, 1974: 354). La interioridad “por dentro” y la apelación a “los otros” son contornos del conflicto de la imaginación de las multitudes. Esa ficción mestiza constela con el propio mestizaje de Cidinha, que reza a la virgen, fuma y piensa: “Entonces pensó: si finjo que soy prostituta, ellos van a desistir, no les gustan las viciosas” (Lispector, 1974: 355). El paso al acto es un paso de cuerpo: producir un cuerpo. Como Emma Zunz, Cidinha escribe con su cuerpo de qué forma quiere ser leída. “Entonces se levantó la pollera, hizo gestos sensuales –ni sabía que sabía hacerlos, tan desconocida era para sí misma–, se abrió los botones del escote y dejó sus senos medio a la vista. Los hombres de repente se espantaron” (Lispector, 1974: 355). Ante los efectos producidos, Cidinha continúa la performance de “hacer de puta”: “sacó de la cartera el lápiz labial y se pintó exageradamente. Comenzó a canturrear” (Lispector, 1974: 355).

El texto superpone “canturrear” con el “reírse” de los hombres; “canturrear” es también un ejercicio lingüístico. En la escritura se yuxtaponen varias lenguas: el inglés, el portugués, la jerigonza y el canturreo. Los modos de subjetivación de Cidinha ponen la lengua, la extreman, o extreman el “reparto de lo sensible” entre ruidos y voces, entre vergüenza y respetabilidad. De hecho, “el guardia del tren vio todo” (Lispector, 1974: 355). Ve todo, pero no escucha nada. Ese pasaje escópico del ver al escuchar es parte de la ciudadanía de las multitudes sintomatizada en la lengua, cuando lo que es

ruido empieza a temblar como voces. Las legalidades chirrían porque no pueden “escuchar”. Esa tensión entre un régimen previo –la mirada, la distancia, el contacto a medida– y la transformación con la democracia de las multitudes cuando el cuerpo es sonido. La lengua es la producción de lo que puede escucharse. Estar juntos/as se vuelve un hecho de lengua. Hacer enunciables los dispositivos.

Frente a esta dáda –Cidinha y los varones potenciales atacantes–, la mediación estatal. Aquí también, como en “Emma Zunz”, la producción de los cuerpos es una relación con la ley: “Apareció el guardia del tren. [...] No dijo nada, pero fue al maquinista y le contó. Este dijo: –Vamos a solucionarlo: la voy a entregar a la policía en la primera estación” (Lispector, 1974: 355). Efectivamente, un soldado baja a Cidinha del tren y una joven la mira con desprecio. “Cidinha no sabía cómo explicarle al policía. La jerigonza no tenía explicación. Fue llevada al calabozo y allá fichada. La llamaron con los peores nombres” (Lispector, 1974: 355). Cidinha es puesta en prisión por actuar de “puta”. Esquiva el crimen, pero se torna criminal frente a los ojos de la ley.

Paradójicamente, los accesos a la *ciudad letrada* –en el inicio, irse a Nueva York a perfeccionar el idioma– es la escritura de otra arquitectura a partir del pasaje de las lenguas como sonidos y actos –escribir su putez, hacer de la escritura gesto, acto, performance–. Presumiblemente, Cidinha comparte trayectoria laboral con “Emma Zunz”, con esas ficciones del trabajo y ese archivo de ciudadanías que son ciertas textualidades latinoamericanas del siglo XX.³⁶ La violencia es respondida tanto por Cidinha como por Emma Zunz con un acto de escritura: esas son las torsiones de los accesos a la *ciudad letrada*. La ciudad ya es una arquitectura, una tecnología de lo viviente. La relación con la ley es la especularidad de una relación con el dinero: “Ni rica ni pobre: sobrevivía [...] Parecía rica [...] no era rica” (Lispector, 1974: 353). Estas insistencias textuales son síntomas del ascenso de la arquitectura de masas; parecer rica es un ejercicio de consumo, una técnica de sí.

Cidinha pierde el avión. Va a una esquina, a un kiosco y se entera por un diario –otra torsión de lengua, una escena de lectura–: “en titulares negros estaba escrito: ‘Joven violada y asesinada en el tren’ [...] Tembló toda. Había sucedido, entonces. Y con la joven que la había despreciado” (Lispector, 1974: 356). Esta duplicidad, una mujer

³⁶ Esta interpelación, aunque pequeña, impulsa una línea que conecta este archivo de ciudadanías con las ficciones latinoamericanas.

violada por otra, es el motor de “Las vestiduras peligrosas” (Ocampo, 1970). Darle ficción a la relación laboral entre quien dibuja vestidos y la modista que los ejecuta.

Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes. [...] La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos [...] –Debió de sucederme a mí –me contestó enjugándose las lágrimas. [...] Al día siguiente volvió con el dibujo de un vestido no menos extravagante, para que se lo copiara [...] –¿Qué tiene de malo? [...] ¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso? (Ocampo, 1970: 541).

El revés de la interpelación política del “mal paso” es la violación. La producción del cuerpo violado como un dispositivo que no es personal sino otro molde de lo común, el del peligro. Pero ante esta violencia la reimaginación dinamiza, aun en contextos hostiles, formas de agencia en los modos de subjetivación y las escrituras de otras arquitecturas posibles. El peligro es también lo que pueden producir esas vestiduras: lo que hacen con lo que hicieron de ellas. Hebras e hilachas.³⁷

Telenovelas que “muestran la hilacha”

En la década del veinte, después de la “Gran Guerra”, y durante los inicios de la radiofonía en Estados Unidos, las industrias necesitan expandir sus consumidores. Mientras los varones leen los periódicos y viajan a las oficinas, ¿quiénes pueden escuchar la radio a la mañana? Las amas de casa. Así surge el dispositivo que revoluciona los modos de subjetivación en el siglo XX: las *soap operas*. El comienzo de las *soap* se remonta al patrocinio de un radioteatro diario por la empresa de artículos de limpieza Procter & Gamble; literalmente, ficciones pensadas para vender jabón a las mujeres.

En esos mismos años del nacimiento del género, Estados Unidos debate el sufragio femenino: en 1920 la Enmienda 19 a la Constitución permite que puedan votar las mujeres estadounidenses, a excepción de las afroamericanas. Este vínculo inaugural entre capitalismo y afecto, atravesado por las instituciones del Estado, moldea las características de las *soap*: ficciones seriadas, narraciones puntuadas, ambivalencia entre producción de expectativas domésticas y formas de agencia –habilitadas en cada época–. Con el impacto de la industria de la televisión, estas imaginaciones adquieren nuevas modulaciones en la pantalla.

³⁷ Los textos de Silvina Ocampo “El vestido verde aceituna” (1937), “El vestido de terciopelo” (1959), “Las vestiduras peligrosas” (1970) conflictúan los cruces entre costura, cultura y vida. Sobre las producciones y los pasos de vida de Silvina Ocampo, véase Domínguez y Mancini (2009).

Las hebras entre cultura de trabajo, cultura del consumo y cultura política se imbrican a partir de la cultura sufragista, las modificaciones respecto del consumo como una posibilidad de agencia para las amas de casa y las reconfiguraciones de las ficciones, primero en el radioteatro y luego en la pantalla. Estas narrativas resultan inaugurales como modos de tramitar el impacto de las mutaciones en las primeras décadas del siglo XX para los géneros.

América Latina no solo “traduce” el formato de los radioteatros y las telenovelas, sino que lo recrea y reformula desde sus condiciones (Mazziotti, 1996).³⁸ En la Argentina, la masividad del radioteatro y de la “época dorada del cine” se enlaza con los años del peronismo (Kriger, 2009). La tecnificación produce transformaciones en las ficciones: radio, cine y después televisión moldean los efectos de verdad durante el siglo XX. La primera imagen que en Argentina se ve por televisión es, el 17 de octubre de 1951, la de Eva Perón en un acto.³⁹ Los dos primeros rostros masivos son de mujeres: en la televisión blanco y negro, el de Eva Perón; y en la televisión a color, el de la conductora “Pinky” el 1° de mayo de 1980, el Día del Trabajo: “Señoras y señores, con ustedes la televisión a color”, mientras una bandera argentina se colorea de azul y blanco. Ver por televisión, enlazado en los rostros de estas mujeres y en sus cabellos teñidos de rubio, a través de ellas, a las multitudes.

Ya en el siglo XXI, *La Leona* (2016) propulsa una discusión inédita para una tira diaria. ¿De qué modos cambian las formas de vida de las mujeres para escuchar a una trabajadora como “leona”?⁴⁰ El disparador de *La Leona* es el peronismo como motor de

³⁸ Los años setenta imponen un cambio en este género, con su industrialización. Dos telenovelas marcan hitos que presentan amores por fuera de la productividad de la pareja monogámica: *Rolando Rivas, taxista* (Migré, 1972-1973) y *Piel naranja* (Migré, 1975). La dictadura militar aplaca la producción novelada. Recién en 1984, en tiempos de recuperación democrática, es posible una ficción como *Amo y señor*, considerada la “telenovela del destape”, con escenas eróticas y violentas, que sacuden la época (véase Interludio). En los años noventa proliferan telenovelas en coproducción con empresas internacionales, para ser vendidas en mercados externos. En 1999, nuevas productoras marcan una ruptura en el género, con un regreso al costumbrismo a través de la telecomedia. Tras la crisis del 2001, surge una nueva forma de hacer telenovela al combinar una estética “moderna” y una temática “social”.

³⁹ “Su rostro fue la primera imagen televisiva nacional de una personalidad pública. Su figura inicia el proceso de mediatización de lo público, en el que cuerpo y estilo se vuelven elementos significativos dentro de un programa político” (Cortés Rocca y Kohan, 1998: 13).

⁴⁰ El primer capítulo comienza con un relato en *off* con la voz de la protagonista María Leone: un inmigrante, de ideas socialistas, llega a la Argentina a comienzos de siglo y funda una fábrica textil, motor del barrio La Hilada. Los padres de María se conocen en esa fábrica y ella misma nace allí. Cuarenta años después, María trabaja como costurera en la textil, es madre soltera y mantiene a su familia porque su marido –y padre de su segundo hijo– no tiene trabajo. Cuando el actual dueño contrata a un consultor para gestionar una quiebra fraudulenta, Leone emerge como líder en la lucha por los puestos de trabajo, en especial, a partir de la inesperada muerte de su padre, tras ser

integración mediante el trabajo, más allá de la frágil verosimilitud cronológica, en sus saltos temporales. Los feminismos ya no son solo un movimiento político, se han vuelto un código cultural (Illouz, 2014). *La Leona* incorpora un código cultural feminista: con imágenes de Eva Perón y el taller propio de la protagonista, como una reformulación del cuarto propio (Woolf, 1929). María Leone es una trabajadora que está casada, pero mantiene un romance con el gerente; sostiene y a la vez tensiona los ideales de maternidad abnegada; defiende el trabajo, pero se cuestiona qué hacer con su vida profesional. Además, *La Leona* introduce otros modos de subjetivación: la madre de María Leone ostenta el poder de la ama de casa; su hermana las ambiciones atrapadas en el deseo de los varones y su amiga, la infidelidad femenina.

La dupla costurera-costurerita también se construye, como en “*¡Quiero trabajo!*”, en la relación entre la protagonista y su madre, quien no trabaja en la fábrica y se dedica a tareas domésticas. Aun así, se matiza la diferencia entre costurera y costurerita. De la búsqueda en *¡Quiero trabajo!* a la lucha por la fábrica en *La Leona*. Esta imaginación se inscribe en una red de ficciones del trabajo atravesadas por el peligro de la “caída” y la aventura de quienes “dan el portazo”. Entre el “mal paso” de las costureritas, en 1913, y la operaria textil sindicalizada de *La Leona*, en 2016, puede trazarse un archivo de ciudadanías. *La Leona* imagina una forma de trabajadora sindicalizada y sexualizada, construyendo un “entre” seducción y lucha, que implota los sentidos de las agrupaciones sindicales, como la escritura de Emma Zunz sobre su cuerpo.

Tanto los modos de vivir y producir narrativas sobre las vidas como las formas de la política atraviesan –y son atravesadas por– los feminismos. La operación es doble: la política está intersectada por los géneros, a la vez que la sexualidad es una producción política. Pero *si todo es, nada es*: las ficciones hacen crujir acuerdos y desacuerdos. Más que del desborde de la política sobre la economía o la sociedad –la producción de la vida–, se intenta leer las conquistas de lo común que los órdenes textuales, textiles y sexuales producen de un modo inaugural en esas décadas y que aún atraviesan, con sus modulaciones, el presente. Las lecturas desde el género funcionan como aperturas, no para guetificar análisis que solo *lean* con exhaustividad las problemáticas de las mujeres y las disidencias sexuales, sino para construir modos de leer que propulsen nuevos acercamientos a las operaciones críticas.

despedido. Ella organiza la toma de la fábrica para honrar su memoria y defender a sus compañeros/as.

Las vinculaciones entre práctica histórica, política y feminismos no se piensan al modo de un aplicacionismo –leer cómo un período se “representa” en la literatura–, sino que la literatura produce época. Tampoco se circunscribe el análisis a rastrear correspondencias entre la serie histórica y la literaria, o a proponer series paralelas. Más bien se trata de poner en interdicción la noción de serie literaria/histórica, y leer la capilaridad y multiplicidad con que un conjunto de materiales, entre los que se encuentra la literatura, producen época.

La literatura argentina fabrica regímenes de sensibilidad que despliegan estas zonas comunes, sus aventuras y riesgos. Los feminismos ensayan, al menos, dos operaciones: sacuden los archivos para poner de manifiesto las negociaciones, tensiones e intervenciones que las mujeres y las disidencias sexuales hacen con lo que el trabajo hace de ellas, y también vuelven sobre las imaginaciones fugaces, las de quienes dan “pequeños grandes saltos” con sus condiciones de posibilidad. Las ficciones del trabajo interrogan ese intersticio. Lo común se configura “entre” ambas zonas: entre las de grandes saltos en lo público y las de esos pequeños pasos, mínimos y diferentes.

SEGUNDO ACTO

LAS URNAS POR ASALTO

3x00

ARGENTINAS, A LAS URNAS

Ese tambor de sangre es tu país

Madariaga, "Arte poética", 1953-1954

3x01. Emma Zunz, una trabajadora textual

Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. Emma pudo salir sin que lo advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin. (Borges, 1948: 867)

Apenas un año después de la sanción del voto femenino, se publica "Emma Zunz" (Borges, 1948) en Revista *Sur*. Obrera de una fábrica textil, Emma Zunz infiere a partir de una carta que su padre se ha suicidado en Brasil, acusado de un robo que él afirma no haber cometido y que le adjudica al dueño de la fábrica donde ella trabaja. Urde y ejecuta un plan que consiste en actuar como trabajadora sexual, tener sexo con un varón que trabaja en el puerto y, horas después, ir a la oficina, tomar el revólver del jefe y matarlo. Así, construye cómo debe leerse su violación: el dueño la abusó y se vio obligada a defenderse.

Atravesada por un "sentimiento de poder" (Borges, 1948: 866), no padece su cuerpo, escribe con él. El cuerpo de Emma Zunz es inestable, conflictivo y no se agota en ninguna de las expectativas sociales disponibles para las mujeres. Corroe el imaginario de la delatora, la traidora: "insinuó que deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer" (Borges, 1948: 866).¹ Simula ser trabajadora sexual, pero rompe el dinero

¹ Las figuras de las traiciones (Longoni, 2007) como modos de leer las ficciones sobre los/as sobrevivientes de los campos de concentración en la dictadura interpelan y cuestionan la imaginación pública sobre la delación. Véase Interludio.

con el que le pagan; simula ser traidora, pero no brinda información sobre la huelga; simula ser violada, pero es ella quien accede a perder su virginidad.² En estos desplazamientos, fabrica en su cuerpo –y con él– las condiciones de posibilidad de lo que se lee como violación. El sexo se consume, y la violación no. La violación se transforma en un pacto de lectura propuesto por Emma Zunz. “Emma Zunz” reescribe “La intrusa” (Borges, 1966); quienes matan pero, sobre todo: quienes pueden escribir.³

Este texto dramatiza la vida de las mujeres durante las primeras décadas del siglo XX. ¿Cuál es el giro que impulsa, en parte, señalado por sus lecturas críticas como inflexión en las ficciones ciudadanas del siglo XX? La constelación “mujeres que matan” y las formas de posibilidad del deseo femenino (Ludmer, 1999) se solapan con el “saber del cuerpo” (Sarlo, 1999), los deseos masculinos proyectados en las mujeres, en una constelación que incluye la vida de Eva Perón y el asesinato de Aramburu (Sarlo, 2003), así como la pregunta por “las dos Emmas” (Rodríguez, 2020).⁴

Los movimientos de Emma Zunz, que reescriben “La costurerita que dio aquel mal paso” (Carriego, 1913), ya no pueden ser leídos desde la “caída” que orbita en esa ficción. “Su promoción de obrera textil a diseñadora y protagonista de una minuciosa urdimbre ficcional la proyecta a otro espacio que corresponde a un cuerpo distinto al cuerpo de la trabajadora” (Rodríguez, 2020: 44). Es empleada en una fábrica textil, no costurerita, y una lectora que marca la distancia entre el sexo y el acuerdo, entre las prácticas y los pactos de lectura. Emma Zunz desafía el estatuto de victimidad. Al hacerlo, abre una estela de la trabajadora y la lectora que interpela la circulación de las voces y la imaginación pública. “Emma Zunz” interpela la literatura argentina en torno a las ficciones del trabajo.

La verdad de Emma Zunz, que es la puta de los relatos de Borges, es por el contrario la verdad de la propia ficción literaria, la que se funda en el

² Las duplicidades de Emma. *Emma, la cautiva* (Aira, 1981) está atravesada por la operación que el texto realiza tanto de *La cautiva* (Echeverría, 1837) como de la lectura borgeana del romanticismo en “Historia del guerrero y la cautiva” (Borges, 1945), otro de los cuentos que integra *El Aleph*. Esta lectura se sustenta en el mismo título que se compone con el mecanismo de yuxtaponer “la cautiva”, título del poema homónimo de Echeverría, con el nombre “Ema”. Rodríguez (2020: 43) lee otras “dos Emmas”: “Emma Zunz no es exactamente Emma Bovary: están separadas por dos concepciones de la literatura y de la ficción, que corresponden al cuento y la novela como géneros”.

³ También reescribe los pasos de *La Lujanera* de “Hombres de la esquina rosada” (Borges, 1935) y los de “Ulrica” (Borges, 1975), “feminista” y “resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen” – escritura de los portazos, del drama moderno, de la herida a la domesticidad–. Véase Panesi (1997).

⁴ Las reescrituras de “Emma Zunz” incluyen “Eric Grieg” (Kohan, 1998), “La ventana de Emma Zunz” (Steimberg, 1999) y varias trasposiciones cinematográficas, como *Días de odio* (Torre Nilsson, 1954).

verosímil mediante el arte de hacer creer, y que se derrama sobre la realidad verdadera del mundo para afectarla o para transformarla. [...] ¿Cómo se puede fingir ser puta y no serlo? Una vez que Emma Zunz se acostó con un hombre cualquiera y recibió dinero por hacerlo, ¿simuló ser una puta o de hecho lo fue? ¿Hay alguna manera acaso de *hacer de* puta sin *hacerse* puta? ¿O esa deriva urbana de Emma Zunz la llevó precisamente a ese lugar en el que el simulacro y la realidad ya no pueden distinguirse, el lugar donde el verosímil bien logrado equivale a la verdad y tiene su mismo poder? Es el lugar de la prostitución para Emma Zunz, es el lugar de la literatura para Borges. (Kohan, 2009: 165-166)

“Impulsada por la filialidad, Emma, sin embargo, es todo cálculo” (Sarlo, 1999: 232). Así se intersectan dos problemáticas de época: la filiación y el dinero. *De quién sos hija* (o hijo) puede volverse una pregunta por el trabajo. La inflexión del dinero diferencia entre estafar y trabajar; una distancia entre la apropiación del empleo por quien lo realiza y otras apropiaciones –como, a veces, la de quien tiene los medios de producción–. Emma Zunz es lectora de una carta. La carta como ficción –política– dinamiza estos acontecimientos porque, luego, escribe cómo leer lo que sucederá. Su trabajo es, en especial, textual: leer y escribir.

En apenas una noche, robándole horas de descanso al sueño, en el tiempo que una trabajadora no tiene [...], Emma trama, dueña de sí y en pleno control de herramientas textuales que no se supone que debería tener, uno de esos rigurosos objetos artificiales sin partes injustificadas que separan la obra de arte autónoma del modernismo de lo que Borges identifica con el pleno desorden de la literatura realista. (Rodríguez, 2020: 43)

El “saber del cuerpo” (Sarlo, 1999) involucra saberes sobre esos desplazamientos de las mujeres. Emma Zunz llega al puerto, toma el tranvía, conoce la ciudad, mata y encubre su crimen: así, produce una arquitectura.⁵ El texto se publica en los años cuarenta, pero se sitúa en los veinte.⁶ Interpela la relación de la ley con la

⁵ “Emma seguirá interpretando un personaje que se limita a repetir los signos mudos que la sociedad escribe sobre su cuerpo. Pero incluso sin saberlo, dejó de creer en la mujer que los dictados de la ficción social dominante le decían que era, para volverse lo que no estaba en los planes de nadie: un agente libre de una política democrática que, como quien dice, se tomó la libertad, que por cierto nadie le dio, para actuar de otra manera hasta el punto de hacerse prostituta” (Rodríguez, 2020: 46).

⁶ “Emma recupera lo ya sabido a la luz de lo nuevo (recuerda y activa los sucesos de 1916 por el hecho que se produce en enero de 1922). El puente que une las dos fechas habilita el escenario de la venganza. Pero justamente en ese escenario, un juicio de valor, inoportuno, basado en la recuperación de una experiencia, pone por un instante en peligro a la venganza misma” (Sarlo, 1999: 235).

ciudadanía –además del trabajo, junto con él– que implica el cambio en la legislación que permite a las mujeres votar y propulsa transformaciones en las formas de vida.⁷

Entre los dos tiempos, y en Borges, Emma es la Virgen justiciera, enviada de Dios, y también la obrera que se levanta contra el patrón durante la huelga, y también la que mata a un judío que trabaja el sábado, o simplemente la que mata a un judío. La que mata representa todas las justicias: la de Dios, la del padre, la justicia de clase, la racial y la sexual. Y se burla de la justicia estatal, porque al fin llama a la policía, confiesa su crimen y acusa al patrón de haberla violado, cuando unas horas antes se disfrazó de prostituta y se acostó con un marinero que hablaba otra lengua. Hace ante la justicia una farsa de la verdad; usa la ley y el estereotipo de la virgen vejada para burlar la justicia del Estado y poder ejercer todas las justicias, en alegoría. La historia está contada por un cronista, pero Borges, en el “Epílogo” de *El Aleph*, dice que el argumento se lo contó otra mujer, Cecilia Ingenieros. Cecilia era “bailarina moderna” e hija del criminólogo-literato José Ingenieros, el mismo de la *Syringa* de Arlt, el grupo bromista de las exclusiones donde participaba Rubén Darío. Los dos Ingenieros ligan a Borges con Arlt en las modernas que matan. (Ludmer, 1992: 790)

Para dinamizar la noción de ámbito público –la teoría de las esferas– se propone una apuesta motorizada por la sociedad civil –los derechos laborales– y otra vinculada al Estado y los derechos políticos –el sufragio–, así como las fricciones entre ambos. En efecto, la reimaginación de lo común apunta a no seguir manteniendo estas escisiones, organizaciones típicas de las hipótesis de modernización –la tripartición entre público, privado y estatal–, sino a desplegar umbrales, zonas de contacto y encuentro, aquí propuestas como ficciones mestizas en tanto movimiento en la máquina de hacerlas escribir.⁸ Las ficciones del trabajo y las del sufragio construyen la reimaginación de lo común a partir de las muchachas de antes como formas de deslizamientos y desplazamientos.

⁷ “Los cuentos de mujeres que matan dicen algo que no se dice sino con ellas en la literatura argentina; cuentan una historia de cierta cultura femenina en Argentina. Que no pasa por la de las escritoras sino por otras redes y que cuenta las irrupciones violentas que tuvieron un carácter fundante en la política y en la cultura, y también en el juego de los géneros literarios, teatrales y cinematográficos. Y en ciertas subjetividades femeninas. La cadena cuenta esa historia con una torsión, porque la cuenta cada vez en ‘ficción de delito femenino’. O quizás: cuenta que hay, cada vez, una ‘nueva clase’ de mujeres porque las representa ‘en delito’. Como la picaresca, como si fuera un texto de Kafka, la cadena de mujeres que matan cuenta otra vez que un grupo nuevo, un sujeto-posición diferente, se abre camino entre los intersticios de los demás (entre los intersticios lingüísticos, sociales, nacionales, de sexo, de raza), es representado literariamente ‘en ficción de delito’ o ante la ley. Ese abrirse camino en las diferencias es el ‘delito’: un instrumento que traza una línea de demarcación y transforma el estatus simbólico de una figura (la pionera se transforma en criminal y se degrada), y también un instrumento fundador de culturas” (Ludmer, 1992: 793).

⁸ Véase 4x00.

3x02. Ficciones del sufragio

Me estoy consumiendo en vida,
Gastando sin hacer nada,
Entre las cuatro paredes
Simétricas de mi casa.

¡Eh, obreros! ¡Traed las picas!
Paredes y techos caigan,
Me mueva el aire la sangre,
Me queme el sol las espaldas.

Mujer soy del siglo XX;
Paso el día recostada
Mirando, desde mi cuarto,
Cómo se mueve una rama.

Se está quemando la Europa
Y estoy mirando sus llamas
Con la misma indiferencia
Con que contemplo esa rama.

Tú, el que pasas; no me mires
De arriba abajo; mi alma
Grita su crimen, la tuya
Lo esconde bajo palabras.
(Storni, 1920: 250)

“Siglo XX” (Storni, 1920: 250) reescribe “Fiesta” (Storni, 1925: 278) al distanciar la enunciación de una cadena de palabras como “núbiles”, “dulces”, “bellas”, “azul” en el verso “Yo me vuelvo de espaldas”. Este movimiento textual torsiona desde la lengua las expectativas de la “ideología de la domesticidad” (Scott, 1993). Dar las espaldas a la fiesta de la playa. Esa fiesta es la doméstica –las mujeres que se desplazan en espacios más allá de la casa–, la fiesta romántica –cuestionar la enunciación amorosa– y, sobre todo, la modernista: el texto se da vuelta ante ese léxico y transforma la contemplación de esa playa a partir de un quiebre de la enunciación –“irónica la boca”– (Storni, 1925: 278). “Siglo XX” recupera estos movimientos y cristaliza la yuxtaposición a partir de la adición, en un espacio doméstico, de palabras *inesperadas* como “obreros”, “picas”, “sangre”, “Europa”, “crimen”. Ya no se trata de intercalar unas palabras con otras, sino de superponer constelaciones diversas. El espacio del cuarto no está escindido de la ciudadanía; ese *volverse de espaldas* es también adelantar la producción textual de las ficciones mestizas, en tanto encuentro de lo diferente como imaginación disponible en

una sociedad de cada vez más multitudes. “Fiesta” y “Siglo XX” conforman una constelación con los textos sufragistas de Storni.⁹

Las primeras décadas del siglo XX están signadas por luchas sufragistas, feministas y sociales; a veces superpuestas, a veces más distanciadas, mediante anarquistas –Salvadora Medina Onrubia llega incluso a estar en la cárcel–, socialistas –la labor de Alicia Moreau de Justo–, radicales –Elvira Rawson o Clotilde Sabbatini– y liberales –Victoria Ocampo–. Se le superponen las disputas de Gabriela Laperrière, María Abella, Virginia Bolten, Julieta Lanteri y Carolina Muzzilli. Estos nombres configuran una enumeración no exhaustiva de quienes desde escenas disímiles participan en espacios de lucha –no exclusivamente sufragista–. Muchas veces sus pasos de vida se superponen con publicaciones y organizaciones diversas, así como ámbitos sociales y partidarios.¹⁰

Los vertiginosos cambios con los que se produce ese siglo XX “corto” –en Argentina, a partir de la Ley Sáenz Peña en 1912, que garantiza el voto secreto, universal y obligatorio para los varones– están atravesadas por los desplazamientos de las mujeres en el espacio público: la lucha de inquilinos/as, el Congreso femenino de 1910, la huelga de las maestras en Mendoza en 1919, la reforma del Código Civil en 1926 y otros hitos políticos, que suceden aún en el contexto conservador de los años treinta, hasta las transformaciones del peronismo y la conquista del voto femenino.

Desde la literatura, la ciudadanía se reescribe con diferentes procedimientos que intersectan la producción del trabajo y la ley. Las ficciones del trabajo motorizan los entramados sociales y las luchas por la circulación de las voces; las ficciones del sufragio dinamizan las leyes y la interpelación al Estado mediante la conquista de derechos. Sin embargo, no se propone una polarización entre unas ficciones –sociales– y otras –estatales–, sino más bien la reimaginación de lo común como producción vital, subjetiva y arquitectónica, que organiza desde los géneros fricciones ante la llamada modernidad.

La primera gran campaña de los feminismos, leídos desde su genealogía moderna de derechos, es la sufragista, con modulaciones singulares en Europa,

⁹ Sobre los cuartos como ficciones mestizas, véase 4x00.

¹⁰ Durante las primeras décadas del siglo XX, “Yrigoyen entre Borges y Arlt”, también se producen otras ficciones e interpelaciones políticas a partir del sufragio femenino. No obstante, la lectura de estas escrituras no aplaca la fuerza social de los espacios anarquistas para las mujeres, que implican un trastocamiento de las voces, aunque no se organicen en torno a la demanda de esta ley. Sobre las lecturas del anarquismo, véase Barrancos (1999) y Fernández Cordero (2017).

Estados Unidos y América Latina.¹¹ Esto se vincula con los modos de leer la ciudadanía desde los feminismos atravesados por la conquista de derechos. En esta óptica, la modernización se organiza a partir de los fenómenos de exclusión; en efecto, las disputas comienzan vinculadas al cuestionamiento de la exclusión de las mujeres en los derechos de la Revolución francesa. El primer país en el que las mujeres pueden votar es Nueva Zelanda (1893), aunque las neozelandesas solo pueden acceder a un cargo público desde 1919. Luego siguen Australia (1902), Finlandia (1906), Noruega (1913), Dinamarca (1915) y, a tres años de comenzada la Revolución rusa, Estados Unidos (1920) –con la precursora “Declaración de sentimientos” en Séneca Falls, en 1848–. En América Latina, el pionero es Uruguay en 1927. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, ascienden en forma veloz los países donde las mujeres pueden ejercer derechos políticos.

En la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, ciertas escrituras anarquistas se distancian del sufragismo, mientras que liberales, radicales y después peronistas propulsan su efectivización, aunque no sin matices ni diferencias. Los feminismos luchan por oportunidades y condiciones de posibilidad que propulsan la ciudadanía en otros espacios: para estudiar –como Cecilia Grierson, primera en obtener un título, en su caso, como médica en 1889–; para manejar un auto –Victoria Ocampo logra la primera licencia para conducir–; para fumar, usar pantalones, cantar tango, ser corresponsal de guerra, tener un negocio o una cuenta bancaria. Dar cada vez más pasos públicos.

Distintas escritoras publican en la prensa periódica intervenciones sobre el sufragio. Varias se pronuncian ante la iniciativa, cuyas imágenes condensan la reescritura de lo común, como la crónica “Un simulacro de voto” (Storni, 1920), donde se interpela esta iniciativa con motivo de las elecciones municipales en 1920 y, a partir de la estadística del estado civil, la edad y la profesión, argumenta: “no son las solteras feas y olvidadas las que más han votado” (Storni, 1920: 972).

Los textos en los que Storni opera en torno a los derechos y al sufragismo son “El movimiento hacia la emancipación de los derechos de la mujer en Argentina”, “Derechos civiles femeninos”, “¿Quién es el enemigo del divorcio?”, “Votaremos”, “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”, “Un simulacro de voto”. En

¹¹ Respecto de las imbricaciones entre derechos políticos y ciudadanías, véase Palermo (2012) y Valobra (2010).

distintos artículos se entrelazan trabajo y ciudadanía. Que las mujeres trabajen se argumenta por el derecho a votar y, a la vez, la ciudadanía es construida a partir del trabajo. “¡Son 714.000 las mujeres que trabajan en la República! Todas estas mujeres capacitadas para ganarse la vida, y que representan una fuerza considerable, merecen, cuando menos, la inteligencia de los legisladores” (Storni, 1919: 864). Formalmente, la estrategia de escritura es la incorporación de nombres propios –Moreau, Rawson, Lanteri, Muzzilli–, así como la inclusión de estadísticas que cuantifican el número de trabajadoras distribuidas en oficios y profesiones.

Storni (1919: 879) también se refiere al trabajo doméstico: “una china, como la llaman, se paga cinco pesos por mes”. En la columna “Las heroínas”, señala cuatro trabajos vinculados a esta heroicidad: la lustradora de muebles, la carbonera, la constructora de jaulas y la decoradora. Los textos de Storni superponen el ciclo de las costureritas y las ficciones del sufragio. Se subrayan las zonas de contradicción, de pregunta, de mestizaje. Arquitectura, vestimenta, lectura, trabajo, sufragio, casamiento y dinero son los problemas de su escritura. Sus columnas están hechas de otras voces a partir de incluir cartas y conversaciones, y atravesadas por la expectativa de respetabilidad.

Podrá no desear participar en la lucha política, pero desde el momento que piensa y discute en voz alta las ventajas o errores del feminismo, es ya feminista, pues feminismo es el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier campo de la actividad. (Storni, 1919: 839)

Distintas escritoras acercan o distancian las tensiones en torno al feminismo en tanto movimiento “burgués”. Allí se superponen las diferencias políticas de los movimientos sufragistas, los espacios anarquistas o socialistas y las disputas feministas, así como la tensión insultante que acarrea “feminista” respecto de ciertas expectativas de género.¹² La conquista por el voto se relocaliza en una lucha por los derechos que incluye disponer de los bienes, el divorcio y la equiparación civil de hijos/as llamados/as en ese momento “naturales” –no nacidos/as en matrimonio–.

Señora: un día de estos será usted sorprendida por una noticia terrible: podrá usted votar. De golpe será usted transformada en ciudadano. ¿No se le pone a usted la carne de gallina? [...] Sí, señora; usted llegará también a ciudadano. Será igualada, con gran terror, al alfabeto nacido hombre, al orillero, que se alimenta de la limosna del comité, al pobre peón, que va a votar en masa, al

¹² “Por defensora que sea de los derechos de la mujer, no puedo menos que encontrar desagradable cierto elemento que emerge del feminismo y que, bien considerado, no es más que una combinación torpe de la vieja habilidad femenina con retazos intelectuales. Este perfumado feminismo pone feos borrones en una causa que necesita un sobrio valor moral para imponerse” (Storni, 1919: 823).

empleado que quiere conservar su puesto, al indiferente que se abstiene. Las estrellas la iluminen, señora. Su escasa celebración la desligue de la habilidad ciudadana, de las multitudes modernas. Y por favor, a pesar de esto, no se ponga demasiado seria. (Storni, 1919: 869-871)

Esta cita puede constelarse con las producciones de Victoria Ocampo, Alicia Moreau de Justo y Eva Perón, aunque Storni, quien se suicida en 1938, no llega a participar de los debates en ocasión de la efectivización del voto femenino. Sus publicaciones se ubican en las décadas del veinte y del treinta como productoras de sufragismo y también comparten, como esas otras escrituras, la vinculación entre derechos políticos y feminismos. Lejos de ser lineal, esa adhesión incorpora las contradicciones y matices que la escritura de Storni tramita en torno a los feminismos y que motorizan su literatura.¹³

Durante las primeras décadas del siglo XX las luchas sufragistas motorizan y amplían la conquista de derechos. Para luchar por el voto femenino, las mujeres toman tranvías, participan de mitines, escriben en la prensa, reparten volantes, conversan con otras. De formas más o menos orgánicas, estas militancias propulsan la conquista del voto y modifican la arquitectura. Estos trastocamientos de los espacios están afectados por la cultura del trabajo y la del consumo, que no sin contradicciones democratizan los accesos en una creciente sociedad de masas (Milanesio, 2014).

Las luchas de las mujeres por los derechos civiles –a disponer de sus dineros y bienes, a trabajar, a estudiar, a ejercer la responsabilidad de sus vínculos familiares–; y luego por los derechos políticos –a votar y ser votadas– se superponen con las presentaciones de proyectos de ley del voto femenino. Desde la primera presentación en 1911, se suceden 22 iniciativas. En 1932 es la primera vez que se discute en el recinto, pero la propuesta es rechazada en el Senado. Dos provincias –San Juan y Santa Fe– ya tienen la experiencia del voto antes de que se sancione la ley nacional. San Juan es pionera en incorporar el voto femenino en la constitución en 1927, aunque por un período limitado.

Las presentaciones de proyectos de ley se superponen con distintas iniciativas que escenifican la demanda de este derecho. Dos de las más emblemáticas son la escaramuza de Julieta Lanteri cuando advierte, en 1911, que ninguna normativa prohíbe el voto femenino, con la famosa imagen al emitir su sufragio, y los simulacros

¹³ Incluso la lectura histórica, que aloja su poesía analizada como sentimental por sobre su intervención periodística pública, es parte de lo que la crítica literaria feminista ha podido leer en estos años como operación que disloca esta división sexual del trabajo y de los afectos.

de voto en 1920 donde 5000 mujeres improvisan una mesa electoral durante las elecciones legislativas. Los simulacros interrumpen el presente y producen ese futuro (Macón, 2021).¹⁴ Estas performances son sobre todo objetos visuales, retratados en la prensa que replican las imágenes de esas mujeres metiendo la boleta en la urna cuando todavía la ley no ha rozado esos cuerpos.¹⁵

No es que se hayan asignado los afectos femeninos al orden privado y los masculinos al público, sino que la distinción entre el orden público y el privado fue constituida a través de la asignación de afectos femeninos y otros masculinos (Macón, 2021: 75).

Reunidas en torno a la mesa electoral, un grupo de mujeres lucen abrigos amplios y cabello en general recogido (véase Imagen I). Sobresale la imagen de quien coloca la boleta en la urna, pero este gesto se superpone con el de las compañeras de mesa que realizan el seguimiento de lo que sucede. Las urnas visualizan el contacto de las mujeres con la grupalidad –una vota porque varias la propulsan–, con el trabajo –la escena requiere organización para efectivizarse– y con la letra –la concreción precisa el uso de la palabra escrita–. A todas las reúne el deseo de ampliar su ciudadanía.¹⁶ La construcción de futuro propulsada por los simulacros y las iniciativas pioneras reescriben también los efectos del ejercicio del sufragio en cada modulación arquitectónica de la Argentina, cuando el derecho es plenamente conseguido (véase Imagen II).

¹⁴ En “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina”, la dirección de la revista *El Mundo* escribe antes de la publicación de un texto de Storni. “El voto de la mujer ya no parece una utopía y grandes repúblicas lo consideran como un medio, acaso el mejor, de moderación social en estos momentos de peligro para la democracia. Alegrémonos de que nuestras compañeras del hogar puedan contar con nuevos campos y medios para traernos un poco más del sólido caudal de su inteligencia y experiencia, y sobre todo del inmenso poder de sus sentimientos”.

¹⁵ “Las sufragistas utilizaron el espectáculo para llamar la atención internacional sobre su campaña. Particularmente en Inglaterra, las mujeres desplegaron banderas, distintivos, carteles, cintas de colores simbólicos, representaciones ostentosas y, sobre todo, se mostraron ellas mismas para hacer visible su causa. [...] Por primera vez grupos organizados de mujeres asumieron el control de las imágenes para crear su propia identidad política pública” (Higonnet, 1993: 333).

¹⁶ La coreografía corporal de las mujeres que votan es interpelada por las ficciones del sufragio en el Interludio: de las manos en la fuente de la política, a las piernas y las “patas”.



Imagen I: Elecciones en San Juan, 1928
Archivo General de la Nación (AGN)



Imagen II: "En espera de votar. Primera votación femenina en la Argentina,
plaza 25 de Mayo", 1951
Haylli, cedida por herederos/as de Haylli

Las ficciones del sufragio aglutinan no solo la práctica del derecho a votar y ser votadas, sino los desbordes que producen como trama de ciudadanía. Los modos de subjetivación signados por este derecho no se circunscriben a la legalidad de un acto; desencadenan un conjunto de escrituras que atraviesan la literatura, la prensa, la discursividad política, la arquitectura, las *cosas*. Las coordenadas de las conquistas y luchas por la expansión de derechos propulsan ficciones del sufragio como dispositivo para explorar los cruces entre voto y vida. En estas ficciones las formas de las hermandades menores desafían las trayectorias y conectan las posibilidades dar cada vez más pasos con tomar cada vez más la palabra.

3x03. Esas mujeres escriben

Las intervenciones en torno a la conquista del voto femenino de Alicia Moreau de Justo, Victoria Ocampo y Eva Perón constelan con sus producciones escritas en esos años. Se cruzan con las formas en que ellas, con sus desafíos, límites y negociaciones, son procesadas en sus textos, en lo que dicen y escriben, en lo que sobre ellas se supone. ¿Por qué leer tres pasos de vida a través de un archivo de ciudadanías organizado en torno al voto femenino y a los desplazamientos por lo común? Escrituras producidas por quienes leen literatura –Alicia Moreau de Justo–, la gestionan –Victoria Ocampo– o la provocan –Eva Perón–.¹⁷ Sus pasos de vida son textos que traccionan producciones y efectos: el socialismo argentino, *Sur* y el peronismo. Sus textualidades posibilitan rastrear otros modos de participación en el ámbito público –hospitales, bibliotecas, revistas, sociedades de beneficencia– y formas de militancia partidaria y feminista. Estas derivas producen los flujos profesionales desde los cuales se inscriben en lo público: en la ciencia, en la cultura y en la política. A su vez, organizan las tres zonas que marcan el pulso de estas décadas: el socialismo, el liberalismo y el peronismo.¹⁸

¹⁷ Sobre las lecturas literarias de Eva Perón, véase Cortés Rocca y Kohan (1998), Domínguez (2007, 2021), González (2019), Plotnik (2009), Rosano (2006), Saítta *et al.* (2008), Soria (2005). Acerca de las producciones de Moreau de Justo, véase Valobra (2012). En torno a las producciones de Ocampo, véase Arnés (2017), Podlubne (2011), Vázquez (2019).

¹⁸ En esta enumeración falta desde luego el radicalismo, una de las fuerzas principales de la primera mitad del siglo XX. ¿Cuál es el rostro público femenino de este partido? Una de las mujeres más importantes del radicalismo de esos años es Clotilde Sabattini (1918-1978), quien termina de modo abrupto su carrera política tras el ataque de su marido Raúl Barón Biza al arrojarle ácido en la cara. Al respecto, véase el libro de Jorge Barón Biza, hijo del matrimonio, *El desierto y su semilla*, publicado en 1998 y reeditado en 2013 (Domínguez, 2021). Sobre los “rostros” y la participación política de las mujeres argentinas, véase Domínguez (2021). “Clotilde Sabattini [...] dio su cara

Indagar las ciudadanía políticas de las mujeres durante las primeras décadas del siglo XX implica un flujo temporal que superpone transformaciones de los modos de vidas, lecturas sobre las multitudes y reconfiguraciones estéticas y sociales. En el cruce entre las escrituras y los pasos de vida de Alicia Moreau de Justo, Victoria Ocampo y Eva Perón pueden leerse distintas operaciones acerca del voto femenino en la Argentina, cuyos efectos incluyen las conquistas de los derechos políticos.

En la época en que se produce “Emma Zunz”, los modos de subjetivación de las mujeres atraviesan un fenómeno paradójico de “inclusión/exclusión” (Barrancos, 2002). Hacia finales de los años veinte, Alicia Moreau de Justo elabora un proyecto de ley sobre el voto femenino, presentado en el Congreso por un diputado socialista; su escritura forma parte de las campañas del sufragismo local.

Hija de un revolucionario francés que participa en la Comuna de París en 1871, Alicia Moreau nace en Londres en 1885 y muere en Buenos Aires en 1986. Integra una familia de importante tradición política y es una de las primeras argentinas en estudiar Medicina. En 1914 publica su tesis de grado *La función endócrina del ovario*. Participa de modo activo en el feminismo vinculado al sufragismo y las libertades civiles, así como por la salud y la educación. Durante el positivismo reformista, adquiere relevancia su dedicación a la medicina y, en particular, a la atención ginecológica de las más vulnerables. Coorganiza el Primer Congreso Femenino Internacional y funda la Unión Feminista Nacional. No puede votar en 1951, porque poco antes ha sido acusada de “desacato” por su oposición al peronismo. Aunque primero no quiere formar parte del socialismo local, al que tilda de reformista, después se convierte en una integrante dilecta, hasta llegar a la presidencia del partido. A los 37 años, considerada una “solterona” para la Buenos Aires de la época,

como prueba del acto de la abyección. La novela que escribió uno de sus hijos [...] es el espacio donde amparar la exterioridad y vulnerabilidad de ese rostro, su descomposición y recomposición, la despersonalización de la cara de la víctima y la posibilidad de entender el rostro como la cifra de sentidos de una cultura” (Domínguez, 2021: 114). Barrancos (2007) reconstruye la importancia de otras mujeres del radicalismo, vinculadas en especial a la experiencia frondizista. Se trata de un movimiento doble. Tanto producir la participación política de las mujeres en el peronismo deslindada de una lectura que solo encuentra verticalismo, cooptación, manipulación, como recuperar la fuerza social del peronismo en tanto acontecimiento que entronca y luego propulsa experiencias sociales, políticas, epocales, que por momentos desbordan sus destinatarios y audiencias previsibles. Al descentrar la lectura sobre la modernización como forma de clasificar y segmentar décadas, emergen cruces paradójicos que operan en sentidos múltiples. La transformación entre cultura del trabajo y cultura política trastoca los cambios de la ciudadanía política de las mujeres porque, incluso tras la autoproclamada “libertadora”, varias legisladoras peronistas son encarceladas, aunque también ciertos espacios de participación política de las mujeres son preservados y continuados.

se casa con el fundador del Partido Socialista Argentino, Juan B. Justo, quien fallece pocos años después. Tienen tres hijos a los que cría casi sola. Suele colocar un cartel en la puerta de su escritorio que dice: “No molestar, mamá trabajando” (Valobra, 2012: 140).

Participa y motoriza revistas y publicaciones como *Humanidad nueva*, *Nuestra causa* y *La Vanguardia*. Escribe, entre otros, los libros *La mujer en la democracia* y *El socialismo según la definición de Juan B. Justo*. Hasta su muerte, milita por los derechos humanos y acompaña a las Madres de Plaza de Mayo en sus rondas. Las biografías de Henault (1983) y Cichero (1994) recuerdan que siempre la llaman “la doctora”.

En 1938, en pleno auge de la “década infame”, Victoria Ocampo apoya otra presentación de un proyecto sobre el voto femenino desde su cargo como presidenta de la Unión Argentina de Mujeres, tras años de reivindicar las libertades civiles para solteras y casadas. Nacida en Buenos Aires en 1890, Ramona Victoria Epifanía Rufina Ocampo muere en la misma ciudad en 1979. De una familia aristocrática, se forma entre Europa y Argentina, y en sus viajes se construye como lenguaraz cultural: “contra la distancia he vivido en perenne rebeldía. [...] He visto siempre en el Atlántico un símbolo de la distancia. Me ha separado siempre de seres y cosas queridas. Si no era Europa, era América lo que echaba de menos” (Ocampo, 1936: 9). Tal como reivindica en el primer tomo de *Autobiografía*, su entramado familiar se enlaza con la construcción de la nación argentina. La pertenencia de clase le brinda condiciones de vida excepcionales, que distan de las de la mayoría de sus contemporáneas. Sin embargo, estas condiciones se superponen con dificultades desde el género: por un lado, los problemas financieros –se dedica a todo menos a hacer dinero– y, por otro, los vinculados a las trayectorias intelectuales para las mujeres en aquella época.

Se casa con Luis Bernardo de Estrada, aunque la convivencia dura solo hasta la luna de miel. A la par, mantiene una relación con Julián Martínez, primo de su marido. En 1933 enviuda, estado civil que mantiene hasta su muerte. Se relaciona de modo intelectual y afectivo con Ortega y Gasset, Keyserling y Drieu La Rochelle. No tiene hijos. “Este recorrido ilustra una liberalidad sexual bajo la tensión con los mandatos normativos, los que la empujaron a mantener la apariencia de las formas legales” (Queirolo, 2009: 145).

En 1931 funda la revista *Sur* y, dos años más tarde, la editorial del mismo nombre, en la que publica a escritores/as nacionales y extranjeros.¹⁹ Entre sus más de cuarenta libros, se destacan *Testimonios* –el primer tomo en 1934, y el décimo y último, en 1977– y los seis tomos de *Autobiografía*, publicados tras su muerte. También funda la Unión Argentina de Mujeres y, aunque su cargo allí es breve, continúa su militancia por los derechos civiles. Es presidenta del Fondo Nacional de las Artes desde su creación en 1958 hasta 1973. Ingresa a la Academia Argentina de Letras hacia el final de su vida.²⁰

La mujer en la democracia (Moreau de Justo, 1945), estructurado en diez capítulos, interviene sobre el derecho al voto de las mujeres argentinas. Para ello, retoma el concepto de democracia, recorre la historia del movimiento feminista, revisa el panorama mundial del sufragio femenino y compara las posibilidades políticas de las mujeres en otros países. Luego se focaliza en el caso argentino; en particular, acerca de la tarea legislativa y los distintos proyectos sobre voto femenino presentados en el Congreso.

La mujer y su expresión (Ocampo, 1936) se compone de las siguientes partes: “La mujer y su expresión”, “El esbozo de una vida” y “La mujer, sus derechos y responsabilidades”. La primera es resultado de una conferencia radial emitida en simultáneo en Argentina y España en agosto de 1935; en ella incentiva a las mujeres –hasta entonces acalladas por el “monólogo masculino”– a cultivar su “expresión”, en relación con su formación intelectual y su responsabilidad social. Las otras dos partes completan sus intervenciones en torno a los desplazamientos de las mujeres.

Los *Discursos* de Eva Perón son dos tomos de compilación póstuma. El primero recoge aquellos pronunciados entre 1946 y 1948; el segundo, entre 1949 y 1952. Producen la retórica construida durante las dos presidencias peronistas. En la selección se han priorizado los discursos pronunciados en ocasión de la campaña por el voto femenino y los dirigidos, en especial, a las “descamisadas”.

La razón de mi vida (1951) lleva la firma de Eva Perón, y es en parte redactado por el periodista español Manuel Penella de Silva. Pronto se convierte en un *best seller*

¹⁹ La revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo entre 1931 y 1971, construye una agenda de liberalismo y transformación cultural –incluso sexual–; es opositora al peronismo y apoya a la autoproclamada “revolución libertadora”. A partir de la década del setenta aparecen números eventuales; el último es el 371 publicado en 1992.

²⁰ Acerca de los pasos de vida de Eva Perón, véase Coda.

y ante la muerte de Eva Perón es decretado por el gobierno como texto de lectura obligatoria en las escuelas. Más allá de las discusiones que la autoría del libro suscita, la mayoría de la crítica lee que Eva Perón avala su escritura (Rosano, 2006). Tanto en las formas como en la construcción de la enunciación mantiene similitudes con los numerosos discursos que pronuncia hasta su muerte.²¹

Aunque ningún pasaje de *La mujer en la democracia* se refiera en forma explícita al peronismo, el capítulo 10 advierte sobre los “peligros” que puede suponer el avance del Estado en la vida ciudadana: “La mujer no se afiliará a un partido político, ni votará sus candidatos cediendo a la sugestión del momento, a la tradición familiar y, mucho menos, en busca de ventajas personales” (Moreau de Justo, 1945: 242).

¿Qué vidas son posibles cuando estas tres mujeres se transforman en Alicia Moreau de Justo, Victoria Ocampo y Eva Perón? ¿Qué cambios se leen en las formas en que deciden nombrarse? Moreau incorpora el apellido de su marido (“Justo”) con la clásica partícula “de”.²² Ocampo utiliza su segundo nombre (“Victoria”) y obvia el resto (“Ramona Epifanía Rufina”). Evita –en diminutivo– omite el “María” y hasta el “Duarte”, y se nombra “Perón”, sin la preposición “de”. En estas elecciones se cifran estrategias subjetivas y políticas. Eligen cómo quieren ser llamadas y qué acuerdos negocian o transgreden de la tradición familiar y social.

He preferido ser Evita antes que ser la esposa del presidente, si ese Evita es dicho para calmar un dolor en algún hogar de mi Patria. Prefiero ser la

²¹ “Se puede leer toda *La razón de mi vida* (libro tan incómodo para el feminismo, por supuesto) con esta clave: Eva sentía afectos difusos, aunque intensos, antes de encontrar a Perón; su sentimiento de injusticia permanecía inexplicable e inerte; su indignación no tenía fuerza para traducirse en acciones; su vida carecía de objeto. Perón articula en una trama nítida todos estos impulsos vagos. Les da una razón (que no se opone a la pasión sino que actúa como su vector)” (Sarlo, 2003: 27). La figuración del cóndor –Juan Perón– y el gorrión –Eva Perón–, con la que se abre el libro, es utilizada muchas veces para reducir el problema de las mujeres y el peronismo, pero puede leerse en conjunto con otros pasajes de sus discursos como éste: “Ha llegado la hora de la mujer que piensa, juzga, rechaza o acepta, y ha muerto la hora de la mujer que asiste atada o impotente a la caprichosa elaboración política de los destinos de su país, que es, en definitiva, el destino de su hogar. Ha llegado la hora de la mujer argentina, íntegramente mujer en el goce paralelo de deberes y derechos comunes a todo ser humano que trabaja, y ha muerto la hora de la mujer compañera ocasional y colaboradora ínfima” (Perón, 1947: 79).

²² El apellido es la forma de nominación de lo público. En esos espacios, en los formularios, en los textos, incluso en las pautas mismas de la redacción de este escrito, se prioriza el uso del apellido, mientras que el nombre de pila se mantiene como la nominación esperable del espacio privado. La utilización del nombre de pila en espacios públicos es una operación de género que extrema la *inadecuación* de esos cuerpos. Como si en la misma denominación se pusiera de manifiesto que el lugar de las mujeres es el de la vida privada. Nombrarlas de ese modo en un espacio público es recordarles que, en definitiva, su lugar de origen es aquel. Uno de los casos sintomáticos es la diferencia entre Alfonsina y Borges, o entre Eva y Perón. La persistencia en el uso de los apellidos produce de modo deliberado su inscripción como ficción pública. Véase Kohan (2022).

compañera de todos los trabajadores humildes a ser la esposa protocolar del presidente. (Perón, 1949: 36)

La decisión de ser “Evita” antes que “Eva” en el primer discurso que pronuncia por radio, en 1947, dirigido a la “mujer argentina”: “Vosotras mismas, espontáneamente, con esa cálida ternura que distingue a las camaradas de una misma lucha, me habéis dado un nombre de lucha: Evita” (Perón, 1947: 46). Esta postura es sostenida durante los años públicos.²³ La elección de los nombres es parte del dispositivo de la reinención de la circulación de los modos de escuchar. Ellas escriben y empiezan por su nombre.

3x04. Las casas y el trabajo de la ciudadanía

Las conquistas por las ciudadanía de las mujeres se organizan a partir de la intersección entre cultura del trabajo, cultura del consumo y cultura política. El trabajo se produce en esos cruces. En *La mujer en la democracia* se sostiene: “No es pues el trabajo por sí mismo y cualquiera sea su forma lo que ha emancipado a la mujer, sino la conquista del trabajo asalariado” (Moreau de Justo, 1945: 151).

Cuando una mujer se gana la vida como conductora de taxímetro, como profesora o diplomática, el cambio operado no es importante porque deja el fregado o la aguja, sino porque los conceptos de lo que ella vale y de lo que la vida puede ser para ella se han transformado fundamentalmente. (Moreau de Justo, 1945: 258)

La razón de mi vida, más que subrayar el trabajo asalariado, destaca la producción de las amas de casa. Los pliegues paradójales del texto, anticipando épocas, proponen asalariar a la ama de casa. Politizar es también brindar dinero a modos de subjetivación: las mujeres al cuidado de la vida que hasta entonces no han sido interpeladas desde el trabajo político.

Pienso que habría que empezar por señalar para cada mujer que se casa una asignación mensual desde el día de su matrimonio [...] La solución que yo apporto es para que no se sienta menos la mujer que funda un hogar que la mujer que gana su vida en una fábrica o en una oficina. (Perón, 1951: 279-280)

Las formas de leer el trabajo en el hogar o en su forma asalariada se yuxtaponen con las construcciones de familia, maternidad y cuidado de hijos/as. Las tramitaciones de los desplazamientos de las mujeres a partir de la progresiva incorporación a estos

²³ Sobre las significaciones del nombre y apellido de Eva Perón, véase también Cortés Rocca y Kohan (1998). Esta preferencia por el “Evita” es retomada en la política de los afiches (véase 4x00).

empleos se combinan con los cambios de la organización familiar –incluso vecinal– y las maneras de conjugar tareas hogareñas y estas transformaciones. En este enclave, no sin conflictos, las operaciones de lectura discuten las valoraciones diferenciales de las creaciones públicas –salario, reconocimiento, fama– de aquellas de las tareas de la vida privada –gratuidad, amor, anonimato–.

Estoy convencida de que la mujer se expresa también, de que se ha expresado ya maravillosamente, fuera del terreno de la ciencia y de las artes. Que esta expresión ha enriquecido, en todos los tiempos, la existencia, y que ha sido tan importante en la historia de la humanidad como la expresión del hombre, aunque de una calidad secreta y sutil menos llamativa [...] La más completa expresión de la mujer, el niño, es una obra que exige, en las que tienen consciencia de ello, infinitamente más precauciones, escrúpulos, atención sostenida, rectificaciones delicadas, respeto inteligente y puro amor que el que exige la creación de un poema inmortal. (Ocampo, 1936: 15)

La mujer en la democracia comparte la ponderación de las tareas familiares, pero agrega que esas tareas, tras los desplazamientos de las mujeres, pueden torsionarse. Las transformaciones vitales y arquitectónicas de las ficciones del sufragio interpelan la ciudadanía.

Creemos en la indestructibilidad de la familia y creemos que en ella se acrecentará el significado de la mujer. Seguirá siendo la administradora, la directora de ese pequeño centro de consumo, lo que le da un significado muy grande en la economía de la nación, y aun cuando sus tareas de cocinera, mucama, lavandera, enfermera, cuidadora y educadora, dentro de la casa se modifiquen y transformen, ella seguirá siendo el nexo viviente de los seres que el amor ha unido o formado. (Moreau de Justo, 1945: 201)

El voto femenino modifica las relaciones entre varones y mujeres, las encrucijadas en torno a la maternidad, las condiciones laborales, la imaginación pública y hasta ciertos comentarios sobre el “piropo callejero”.²⁴ *La mujer en la democracia* señala que “el solo hecho de votar significa para quienes no lo han hecho nunca un cambio irreversible” (Moreau de Justo, 1945: 126). La transformación de la ciudadanía acontece en la yuxtaposición de dos escenas-fuerza: el trabajo y el voto. En esta constelación de escrituras son continuas las intervenciones acerca del trabajo, aunque estén inscriptas en torno al voto femenino. En los *Discursos* de Eva Perón la apelación como trabajadoras trastoca la división sexual del trabajo.

Los efectos del voto empiezan a tensionar las relaciones en la domesticidad, en especial, cómo se organiza la distribución de tareas. Si las mujeres ahora son ciudadanas, ¿de qué modos se afectan sus prácticas en el hogar? Las escrituras operan

²⁴ Sobre esto último, cifrar Moreau de Justo (1945: 131).

sobre este nuevo escenario: defienden y estiman el derecho político y sus consecuencias –los desplazamientos por lo común–, aunque también exaltan ciertas virtudes de la domesticidad.

La mujer en la democracia propone que las labores domésticas son las tareas más indispensables en una nación, porque aseguran la vida de cada hogar y, por lo tanto, la de la multitud; aunque se trate de tareas no remuneradas sin protección (Moreau de Justo, 1945: 150). En este punto, coincide con *La razón de mi vida*.

La madre de familia está al margen de todas las previsiones. Es el único trabajador del mundo que no conoce salario, ni garantía de respeto, ni límite de jornadas, ni domingo, ni vacaciones, ni descanso alguno, ni indemnización por despido, ni huelgas de ninguna clase... Todo eso –así lo hemos aprendido desde “chicas”– pertenece a la esfera del amor... ¡Y lo malo es que el amor muchas veces desaparece pronto en el hogar... y entonces, todo pasa a ser “trabajo forzado” ... obligaciones sin ningún derecho! ¡Servicio gratuito a cambio de dolor y sacrificios! (Perón, 1951: 275)

Estas escrituras comparten la exaltación, aunque con matices, de la vida familiar, como parte de los efectos paradójales en torno a los modos de subjetivación durante la primera mitad del siglo XX. Las luchas por el voto femenino se superponen con la ideología de la domesticidad. En los *Discursos* de Eva Perón, el hogar opera como patria en potencia.

La aparición en el escenario político nacional del entonces Coronel Perón marca la etapa nueva de valorización de la vida femenina, que sin renunciar a ninguno de los aditamentos de la femineidad, transforma su hogar, hasta ayer recaudo de la conducta privada, en el supremo juez de la conducta pública. (Perón, 1949: 71)

En *La razón de mi vida* orbita el imaginario familiar, aunque el cruce con lo político suma la maternalización del cargo público. Esta gestualidad maternaliza la tarea ciudadana y vincula a las madres con la ciudadanía –a diferencia de una actuación ciudadana escindida de la maternidad–: “Cuando un pibe me nombra Evita me siento madre de todos los pibes y de todos los débiles y humildes de mi tierra” (Perón, 1951: 91). En este movimiento, hace de la patria un hogar que difumina los límites entre lo público y lo privado: “Yo he querido que mi partido sea un hogar... que cada unidad básica sea algo así como una familia” (Perón, 1951: 300).

El peronismo significó, para quienes lo apoyaron, una legitimación de sus formas de vida, y para quienes estuvieron en la oposición, una impugnación a aquéllas. La propia pareja presidencial expresaba esta dualidad. Juan Perón y Eva Duarte representaban la infracción de las normas de la domesticidad y consagraban un matrimonio formado sobre bases distintas de las instituidas. (Cosse, 2006: 58)

El peronismo afecta los trastocamientos del orden familiar en un movimiento ambivalente: por un lado, la alteración de las partidas de nacimiento, tanto de Juan Domingo Perón como de Eva Perón; por otro, los cambios respecto de la inscripción filial de los hijos/as “naturales” (Cosse, 2006). Estas innovaciones se suman al cuidado de las madres solteras, también en este gesto paradójal de incluirlas y al mismo tiempo maternalizar sus modos de subjetivación política. En estas tensiones se encuentran las del peronismo con la Iglesia, a partir de la ley de divorcio en 1954, derogada apenas dos años después.²⁵

La construcción simbólica de la madre-prostituta, construcción de opuestos ligados a la reproducción social o al deseo y el peligro, se politiza mediante la figura de Eva Perón. Su irrupción en el lugar de poder máximo del Estado la transforma en política y convierte en diferencias políticas [...] las categorizaciones de género que, aunque concebidas siempre como fuera del espacio público y político, se politizan por estos movimientos constituyentes de los imaginarios sociales. [...] El cambio que en los años cincuenta produce su llegada al poder y con ella una forma simbólica y politizada de la maternidad. (Domínguez, 2007: 145-146)

La pregunta por la filiación *-de quién sos hijo/a-*, interrogación de la primera mitad del siglo XX, motoriza tramas como las del melodrama, en las que quedar embarazada puede ser el máximo peligro de dar el “mal paso”, con distintas intervenciones sobre comunicar o no esa maternidad/paternidad. Estas políticas de ocultamiento/revelación en torno a la filiación traccionan las formas en las cuales el peronismo transita con ambivalencias las imbricaciones entre sangre y legalidad. Los nudos melodramáticos sobre la filiación giran, muchas veces, sobre el cruce de clases. El peronismo, más que un cuestionamiento del ideal de domesticidad, democratiza el acceso a esta expectativa, aunque esta ampliación altera la misma dinámica de la domesticidad.

Las apelaciones a la dignificación de los trabajadores significaron la legitimación de la cultura popular y de las formas de vida de amplios sectores sociales. Desde el discurso de la dignificación, el peronismo se apropió del modelo de la domesticidad, ofreciéndoles a los trabajadores la posibilidad de disfrutar de la respetabilidad y la felicidad derivadas de este modelo familiar que, para ese entonces, más allá de la diversidad de prácticas existentes, se había convertido en el ideal legítimo y deseable. Pero, al asumir el discurso de la cultura doméstica, el peronismo lo resignificó atravesándolo con la matriz igualitaria y plebeya. (Cosse, 2006: 181)

²⁵ La época se construye entre los órdenes familiares, la filiación, el trabajo de la Fundación Eva Perón con las madres solteras, los cambios en la maternalización en las letras de tango *-como en Un tango para mi vieja* (letra de Reinaldo Yiso, 1950)- y los modos de vinculación de una pareja pública *-Perón-Perón-* que no tiene hijos.

Moreau de Justo fomenta que la incorporación de las mujeres a la vida pública sea en situación de igualdad con los varones (Valobra, 2012). Sin embargo, señala una diferencia a partir de la maternidad. Para *La mujer en la democracia*, la política está en las calles, dentro del partido, pero también en el hogar; al igual que *La mujer y su expresión*, destaca la influencia política que las mujeres tienen en cada familia, con su marido e hijos/as. Moreau de Justo, con su visión democratizadora, sostiene la necesidad de una cierta “organización de la domesticidad”, a fin de que las mujeres posean más tiempo para dedicarse a los quehaceres políticos (Perrig, 2015). *La mujer y su expresión* sugiere que la vida privada puede ser también una tarea feminista: “Por la madre primero, por la amante y la compañera después” (Ocampo, 1936: 44).

La razón de mi vida propone la familia como el espacio de las mujeres, pero a la vez proyecta que el hogar es también la nación. Distantes en posiciones políticas, *La mujer en la democracia* y *La mujer y su expresión* coinciden con *La razón de mi vida* en revalorizar el trabajo del hogar y no pensarlo como opuesto excluyente de las posibilidades en la construcción de una trayectoria pública.

Que esta mujer se realice cuidando enfermos, aquella enseñando el alfabeto, aquella otra trabajando en un laboratorio o escribiendo una novela de primer orden, poco importa: hay diversos modos de autorrealización y los más modestos como los más eminentes tienen su sentido y su valor. Personalmente, lo que más me interesa es la expresión escrita, y creo que las mujeres tienen ahí un dominio por conquistar y una cosecha en ciernes. (Ocampo, 1936: 22)

En este archivo de las ciudadanías no se postula que las condiciones, posibilidades o itinerarios sean homogéneos, pero sí que el impacto del voto transforma los modos de subjetivación. Las ciudadanías se escriben en los desplazamientos públicos, pero también en los cambios para las amas de casa, para las tareas domésticas, para la vida hogareña y sus anhelos. Las ficciones del sufragio se producen en esa yuxtaposición que reescribe la imaginación de lo común y reelabora la gramática de lo ciudadano.

3x05. “Che piba, vení, vota”

El golpe militar de 1943 disuelve los partidos políticos, introduce la enseñanza religiosa en las escuelas estatales e instituye políticas conservadoras, al punto tal de que un funcionario militar ofrece a las mujeres la opción entre la maternidad y el convento. Sin embargo, los sectores que motorizan el golpe no parten de un proyecto

político homogéneo, sino que, a medida que el espacio de Perón se impone en el Estado, los derechos políticos femeninos vuelven a ser retomados (Bianchi, 1986: 260).

En los años cuarenta, en oposición al proyecto de ley peronista, la propuesta de Ocampo, al igual que la mayoría de las feministas de la Unión Democrática, es “sufragio femenino pero sancionado por un congreso elegido en comicios honestos” (Queirolo, 2009: 140). Subyace el problema de la “cooptación”: que el derecho al sufragio femenino solo sea para votar a Perón. Para las intervenciones de Moreau de Justo, esta ley presenta tres dificultades: es sancionada en un contexto que define como “antidemocrático”, tiene una finalidad “clientelística” y su éxito es capitalizado por una “recién llegada”, que desconoce la lucha anterior (Valobra, 2012: 159). Aunque cuando la ley es sancionada, no la rechaza ni a título personal ni partidario.

Los *Discursos* de Eva Perón sostienen otra temporalidad: “¿Cuándo la mujer se expresó así en este país? ¿Cuándo se levantó enfervorizada y decidida a reclamar su puesto en la vida ciudadana? ¿Cuándo sintió la inquietud que hoy siente y se abocó en esta forma a ofrecer su contribución?” (Perón, 1949: 89). También señalan que los desplazamientos de las mujeres están atravesados por el 17 de octubre de 1945: “Nacemos a la vida cívica bajo la bandera de Perón” (Perón, 1951: 270).

La línea de Ocampo coincide en parte con la de Moreau de Justo: integra las filas de la oposición al gobierno militar. Las reacciones de Eva Duarte en este momento se desconocen, dado que su carrera política comienza con el peronismo. Finalmente, el decreto no prospera, pero el problema queda planteado: ¿cómo van a actuar, a partir de entonces, las mujeres de tradición feminista ante la promoción de este derecho llevada a cabo por un gobierno con el que muchas disienten?

Mientras que la mayoría de los grupos feministas están en la oposición, el peronismo crea un “mito” alrededor del sufragio femenino (Valle de Bethencourt, 2014: 82).²⁶ El análisis del proceso legislativo que institucionaliza en el plano jurídico los derechos femeninos lleva a postular que la discusión “estuvo signada por la polémica entre el peronismo y el antiperonismo” (Valle de Bethencourt, 2014: 176).

²⁶ Investigaciones posteriores leen como “evitismo” el análisis del sufragio femenino eclipsado por los pasos de vida de Eva Perón, que encapsulan las tracciones partidarias y las luchas de la primera mitad del siglo XX. No obstante, esta conquista solo ha podido obtenerse cuando por primera vez el gobierno apoya la presentación del proyecto de ley y una mujer motoriza los acuerdos políticos necesarios para que avance en el Congreso.

Las antiperonistas se resistían a pensar la aprobación de la Ley 13.010 como un logro exclusivamente peronista y la insertaban en una tradición de reivindicaciones femeninas con diversos tintes ideológicos. En contraposición, el discurso oficial instituía el reconocimiento de los derechos políticos femeninos como una política de Estado que hacía de Perón y Evita sus principales propulsores. (Perrig, 2015: 100)

Tras la elección presidencial y el regreso de la gira europea, se presenta un proyecto de ley para el sufragio femenino, primero aprobado por Diputados y luego por el Senado. Es la primera vez que la presentación tiene el impulso del Ejecutivo. En 1947, Eva Perón lleva adelante una campaña para promover el sufragio femenino. Las mujeres están afuera del Congreso, arengando por ese derecho. Es una inflexión de las multitudes desde la clase y el género. Quizás no sea la primera vez que tantas en las calles reclaman por un derecho al Estado, pero por primera vez esa reescritura es escuchada de otro modo.²⁷ En los mensajes radiales de Eva Perón se les habla políticamente a las mujeres y se las nombra por sus trabajos –ama de casa, docente, empleada, obrera, chacarera– (Dos Santos, 1983). Mundo del trabajo en escuelas, fábricas, comercios, oficinas del que cada vez son más parte. El peronismo se puede tocar.

La relación con la política es una relación con la arquitectura. Esa *larga marcha* de las cocinas a las calles se encuentra atravesada por la primera vez que las argentinas pueden votar. Delantales y urnas: domesticidad cada vez más tecnificada y formas de desplazamientos. Porque ni la modernización está por fuera del peronismo ni las multitudes empiezan con él.²⁸

²⁷ Uno de los cambios que impulsa el peronismo es la adhesión a las Actas de Chapultepec, firmadas en 1945 en México, que incluyen los derechos de las mujeres. A la vez, en 1949, el mismo año de la reforma de la Constitución, se realiza el encuentro extraordinario de la Comisión Interamericana de Mujeres en Buenos Aires. La política del sufragio está inserta en un conjunto de políticas y derechos para las mujeres y los/as niños/as.

²⁸ El 11 de noviembre de 1951, ¿las argentinas no vuelven a lavar los platos como antes? “Andá a lavar los platos”, ese insulto sintomático de finales del siglo XX, que incita la pregunta “¿dónde están las mujeres?”, tiene un hilo que lo conecta con la ley 13.010. Sobre la productividad y las torsiones de este insulto, véase Interludio.

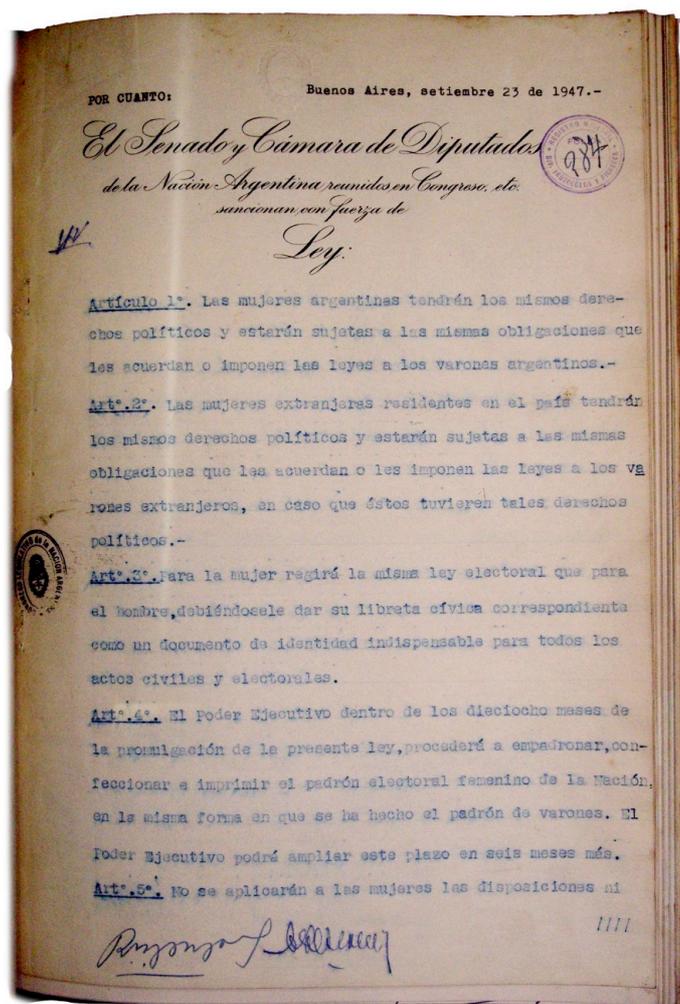


Imagen III: Ley 13.010
Biblioteca del Congreso Nacional

La ley 13.010, sancionada en 1947, establece en su artículo primero que “Las mujeres argentinas tendrán los mismos derechos políticos y estarán sujetas a las mismas obligaciones que les acuerdan o imponen las leyes a los varones argentinos”. Eva Perón sostiene esta ley con su cuerpo: su trayectoria se enlaza con el efectivo logro de la ciudadanía política para las argentinas.

La participación política de las mujeres en el peronismo es parte de la Fundación Eva Perón –dispositivo del paso de la caridad y “las damas de beneficencia” a la organización estatal de la justicia social– y de los centros cívicos femeninos que después integran el Partido Peronista Femenino, mediante un grupo de delegadas censistas que recorre el país (Barry, 2009; Bianchi y Sanchis, 1988).²⁹ El Partido

²⁹ Sobre la Fundación Eva Perón, véase Barry, Ramacciotti y Valobra (2008). Acerca del Partido Peronista Femenino, véase Barry (2009) y Bianchi y Sanchis (1988).

Peronista Femenino, organización política integrada por mujeres, es fundado en 1949 durante la primera asamblea del Partido Peronista. El movimiento está conformado por el Partido Peronista, el Partido Peronista Femenino y la Confederación General del Trabajo.

Tanto el número de mujeres que votan como la composición de las Cámaras tras ser elegidas modifican los modos de engranaje ante la política representacional. ¿Cuántas mujeres son? ¿Qué van a votar? ¿De qué formas afectan los resultados y la composición de las Cámaras?



Imagen IV: Fotograma "La mujer puede y debe votar", 1951
AGN

La pieza audiovisual "La mujer puede y debe votar" (Moglia Barth, 1951) dramatiza la argumentación a favor y en contra. En el living de la casa hay cinco personas. La mayor, jefa de familia, dice: "Eso no es para mí". La muchacha la increpa con "es la ley y hay que cumplirla", ante lo que un joven acota: "Por los derechos cívicos de la mujer se ha luchado años y años en todo el mundo, esto es una conquista". El varón más grande, gesticulando, se burla: "La imagino pensando en candidatos y votando". La más joven dice: "Esas son cosas de hombres". La otra vuelve a increpar que "esas son cosas de nosotras también", frente a la insistente inquietud de la mayor: "¿Quiere decir que ahora nosotras también decidiremos?". Su voz cierra con "la mujer puede y debe votar". Las juventudes y los livings argentinos están siendo

transformados. Del trabajo a casa, y de casa al trabajo, la trama de la ciudadanía desborda las divisiones de la modernización.³⁰

Con la transformación de la sociedad de beneficencia en la Fundación Eva Perón opera una reimaginación del Estado mediante los hogares de tránsito, la escuela de enfermeras –vinculadas a las políticas sanitarias de Ramón Carrillo– y el Hogar de la Empleada, entre otros establecimientos. Estas políticas hacia las mujeres –en particular, a las de los sectores más vulnerabilizados– producen cambios en las formas de vida. La misma denominación de “hogares” afecta la escritura de estas instituciones, donde se incluyen ciertos lujos como el énfasis que Eva Perón tiene por las cortinas. Esta dinámica ablanda las escisiones al sugerir de qué formas la ciudadanía se expande y cómo se reconfigura la domesticidad. Sin desconocer la hipótesis de la “maternalización de la política” (Nari, 2004), se propone que las producciones de estas arquitecturas articulan ficciones mestizas que ablandan las binarizaciones entre hogar y ciudadanía.

Después de la sanción de la ley, la efectivización del derecho implica, antes, empadronar a las mujeres y el acceso a la libreta cívica. Estos procesos simultáneos interpelan la ciudadanía: la reforma constitucional en 1949, el empadronamiento y la renuncia de Eva Perón a la candidatura de la vicepresidencia. Hasta entonces, no existe lo que hoy podría ser el DNI: la única documentación para las mujeres es la partida de nacimiento. Carteles con frases como “¿Tiene usted su libreta cívica?” y “La ley que le otorga el derecho de votar la obliga a empadronarse” alientan el trámite, a la par que cada registro civil expide copias y copias. La máquina del Estado es una máquina de tinta para las mujeres, que tiene que producir millones de libretas con rapidez.

Eva Perón selecciona 24 delegadas –una por provincia– para el Partido Peronista Femenino. Si bien hay directrices conjuntas, cada delegada hace uso de la palabra pública. Esta práctica es parte de las tensiones entre sujeción y agencia respecto del trabajo político. Pegan carteles, hacen filas, completan planillas. Los domingos suele ser el día en que llaman a Eva Perón y comunican el reporte semanal. Mujeres a las que el trabajo político les cambia la vida.

En las unidades básicas femeninas, reciben y dictan capacitaciones sobre la doctrina, y también sobre corte y confección. Las últimas costureritas son las primeras votantes. Esta inflexión de género, de forma audaz, interpela a las amas de casa.

³⁰ Sobre los sentidos arquitectónicos de esta frase, véase 4x00.

Muchas veces las elegidas por Eva Perón refieren sorpresa o incertidumbre porque no se sienten las más preparadas; las militantes no son solo las profesionales o universitarias. El trabajo político llega a los ojales del batón. Por esos años, Juanita Larrauri –delegada y cantante de tango– entona “Evita Capitana”.

Las clases de Corte y Confección seguían en prioridad a las de alfabetización, con la intención de que las madres tuviesen la posibilidad de vestir a sus hijos “decentemente” y trabajar desde sus casas. En muchos casos se complementaban con el envío de máquinas de coser y géneros por parte de la Fundación Eva Perón. [...] Estos cursos se dictaban en las unidades básicas femeninas que apuntaban a los sectores medios y, buscando la forma de atraer mujeres que vivían en los barrios más pudientes, se realizaron talleres de literatura donde, por ejemplo, se analizaba una obra de un escritor reconocido [...] Como los cursos eran dictados por mujeres del barrio, se creaba un ambiente de cooperación e intercambio. (Barry, 2009)

La democratización del consumo produce la reescritura cultural del peronismo. El consumo “incluye prácticas como comprar, usar, exhibir, ostentar y desear, [e] implica relaciones complejas entre los sujetos sociales y entre estos y los objetos” (Milanesio, 2014: 12). Los/as consumidores/as obreros/as son una fuerza social modernizadora, posible porque la política económica del peronismo está atravesada por el aumento del salario real, el otorgamiento del aguinaldo y vacaciones pagas y el cumplimiento de normativas ya existentes como el descanso dominical y la jornada de ocho horas. Esta justicia social amplía el concepto de ciudadanía al incluir los derechos sociales y económicos, además de los políticos (Milanesio, 2014: 40). Uno de los elementos icónicos de esta cultura es la heladera eléctrica, en particular la desarrollada por Siam.³¹ La mayoría de las compras, en especial cotidianas, son realizadas por mujeres (Milanesio, 2014: 76), práctica que implica destrezas: transitar por espacios públicos, manejar dinero, tomar decisiones, gestionar el presupuesto hogareño y hasta divertirse.

Los modos en el que consumo posibilita una nueva relación con la cultura son producidos desde las primeras décadas del siglo XX (Montaldo, 2016). La cultura del consumo despliega transformaciones desde el género que ablandan las posibilidades de circulación para las mujeres e, incluso, afectan la gramática matrimonial. Por ejemplo, el humor en las publicidades invierte tareas clásicas en el hogar (Milanesio, 2014: 107) y se burla de los varones que realizan trabajos domésticos. Este

³¹ “Mientras en 1946 sólo una de cada 28 familias tenía heladera, en 1955 la proporción era una familia de cada seis” (Milanesio, 2014: 58).

procedimiento refuerza tanto las expectativas de género como el subrayado de su forma en la humorada de que pueden ser invertidas.

La imagen del living donde el hombre lee el diario, los chicos juegan y la mujer se dedica a la costura se superpone con las reescrituras de la ciudadanía y los planes “Eva Perón”. En las ediciones de la Revista de Arquitectura de la UBA de 1947 conviven traducciones de artículos de Le Corbusier, menciones a Mondrian, publicidades de cocinas, alusiones a los planes de vivienda, casas en Mar del Plata y viviendas prototipo construidas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Las publicidades de los electrodomésticos Philips durante los meses de la campaña por el sufragio femenino productivizan las transformaciones de los espacios para las mujeres. La taylorización de las amas de casa exhibe la eficiencia, pero también la inteligencia y el reconocimiento del poder doméstico que se entrama con lo moderno de la vivienda popular.³² Lo común es un acto vivo. No se resume en la dicotomización –consumo sí, consumo no–, sino en las condiciones de posibilidad de ser leído como forma de vida. Así, no se desligan los sentidos políticos del consumo –el peronismo de las cosas en el living y la discusión sobre el voto–, pero tampoco se politiza como institucional lo instituyente. Lo común son formas de interrogar las politizaciones en tanto prácticas que no escinden en esferas las lecturas de la llamada modernización. Por el contrario, las ficciones mestizas producen la reimaginación desde los destellos de politicidad de los materiales sin coagular ni cristalizar estas inscripciones.

La enfermera que sostiene la urna

En la elección de 1951, el 48,9 por ciento del padrón está compuesto por mujeres que, a diferencia de los varones, no figuran con año de nacimiento.³³ Vota el 90,3 por ciento de las inscriptas. Para la conformación de las listas, Eva Perón ocupa un lugar clave: elige a las candidatas, lucha por su representación y por las posiciones para que tengan chances efectivas de entrar. Las mujeres obtienen 23 bancas de diputadas, seis de senadoras y 97 más en las legislaturas provinciales. Ninguna es electa por otro partido.³⁴

³² Véase también la relación de los pasos de vida de Victoria Ocampo con la arquitectura.

³³ Esta distinción desde los géneros torsiona, en la misma producción de ciudadanía, cierto pudor de la coquetería de la época, según la cual no se estila preguntar la edad a las mujeres.

³⁴ Las diputadas son Álvarez, Casasuccio, Pracánico, Rodríguez, Flores, Salaber, Degliuomini de Parodi, Espejo de Ramos, Gaeta de Iturbe, Macri, Acuña, Dacunda, Bioni, Brigada de Gómez,

La representación femenina en las Cámaras es alta en comparación con otros países de la región y del mundo: “recién se superó el número de mujeres que había en el congreso de 1955... en 1999” (Barry, 2009: 125). La primera sesión en la que las nuevas legisladoras toman la palabra trastoca los modos de escuchar. No forman un bloque separado, se incluyen en las distintas comisiones y no se circunscriben a temas “de mujeres”. En 1953 Delia Degliuomini de Parodi es nombrada vicepresidenta primera de la Cámara de Diputados, una de las primeras mujeres del mundo en ocupar un cargo de ese poder. Reemplaza a Eva Perón en el Partido Peronista Femenino tras su muerte. Ese mismo año se sanciona el régimen de trabajo para el personal de casa de familia.³⁵



Imagen V: Voto de Eva Perón, Pinéldes Fusco, 1951

Eva Perón vota por única vez desde el Policlínico Presidente Perón, hospital construido por la Fundación, a días de ser operada. El fiscal por la Unión Cívica Radical es David Viñas. En la histórica foto, la urna es sostenida por una enfermera.³⁶ En esta

Torterola de Roselli, Ortíz de Sosa Vivas, Piovano, Aguilar de Medina, Rodríguez de Copa, Argumedo de Pedroza, Caviglia de Boeykens, Tejeda, Villamaciel. Las senadoras son Pineda de Molins, Calviño de Gómez, De Girolamo, Castañeira de Baccaro, Larrauri, Rodríguez Leonardi.

³⁵ Respecto de esta legislación, Parodi señala: “El concepto de ley es convertir un indefinido quehacer en una definida función social laboral de cooperación en el ámbito del hogar [...] Y es una ley justa porque suprimirá del ámbito de la República la noción de que el trabajo en el hogar ajeno constituye algo inferior, subestimable o desdorado para quien lo cumple. Y esto sólo podría borrarse cuando mediasen derechos por contrato que diesen verdadero carácter de función laboral a aquella tarea. El trabajo es digno si quien lo cumple puede crear por medio de él sus propios derechos”. Sobre la vinculación entre trabajo y política, en 1955 sostiene: “Nosotros tenemos una sola clase: la que nos enseñó Perón y Eva Perón, y el trabajo”.

³⁶ Las enfermeras son trabajadoras sobre las que recae con fuerza la sospecha de la “putez” y cuyos modos de subjetivación practican formas diversas de respetabilidad. Esta enfermera que sostiene la

trabajadora, en su peinado de miércoles –los días más baratos para ir a la peluquería–, en la ropa –la venta de indumentaria en Buenos Aires se cuadriplica entre 1946 y 1952 (Milanesio, 2014)–, en la pulsera de oro que puede tener en la mano, en los transportes que toma, en lo que habla con el padre, el marido o las amigas, en las cortinas que cuelga en su casa, en no bajar la vista, se yuxtapone una época. Los modos de subjetivación de las muchachas de antes.

Viñas (1965) lee –incluso adelantado a las biografías– que Eva Perón nace en las manos de una comadrona mapuche: es el nacimiento no de una mujer, sino de una generación.³⁷ Es el primero en reparar en este dato, se adelanta a la biografía y al origen.³⁸ Esas hijas “bastardas” son las “descentradas”, las que como “Emma Zunz” van “a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta” (Borges, 1948: 866) o al cinematógrafo, a la confitería, al centro, a los bailes. Así están las “muñecas bravas” (letra de Cadícamo, 1929) vestidas de domingo, con zapatos; mujeres que dejan el batón, la máquina Singer y el agua hirviendo en el fuego y salen a votar; mujeres que ya vienen metiendo las otras “patas” en la fuente, como las piernas de Tita Merello enfundadas en medias de red.³⁹ Las muchachas de antes hacen de la ciudad una arquitectura. Son fiscales, llevan el punteo. La democracia primera es la del prejuicio: que son “prostitutas”. Pero esta dinamización de las ficciones mestizas entre cultura del consumo, cultura del trabajo y cultura política transforma los modos de desplazamientos. Cómo se habrán lavado los platos esa noche, cuando votan por primera vez.⁴⁰

urna constela con el problema del cuidado en la frontera de lo público, umbral que continúa en las enfermeras de Malvinas, cuya memoria pública ha sido recientemente recuperada. Sobre las enfermeras y el trabajo del cuidado, véase Martín (2014).

³⁷ “La figura de Evita no tiende un puente con cada mujer como individualidad, sino que da cuerpo a lo femenino en términos generales [...] Evita encarna lo femenino porque su cuerpo posee un rasgo único: no se propone igual al de *otra* mujer sino al de *todas* las mujeres” (Cortés Rocca y Kohan, 1998: 32).

³⁸ Las dos notas publicadas por Viñas (1965) en el semanario *Marcha* sobre Eva Perón conforman apuntes de un libro que nunca culmina. Esas notas suscitan polémicas, otras respuestas de intelectuales e incluso la disputa con Sebrelli, quien publica *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966). Incluso la propuesta del libro de Viñas sobre Eva Perón es decisiva para la fundación de la editorial Jorge Álvarez.

³⁹ Sobre las “patas” en la fuente, véase 4x00.

⁴⁰ Para las mujeres de esas décadas, “la” dictadura es la de 1955, la que las lleva a la cárcel, a la censura y a la que enfrentan como parte clave de la resistencia.

3x06. Democracias en disputa

En las ficciones del sufragio se deslizan distintas modulaciones de democracia: quiénes pueden votar, por qué, para qué y a quién. En *La mujer en la democracia* se lee que esta forma de organización política no reside “sólo en los enunciados de una constitución, en las normas administrativas, sino en algo más profundo: en la vida moral. No basta con acatar la ley, hay que comprenderla; no basta cumplir el deber cívico, hay que respetarlo” (Moreau de Justo, 1945: 19). *La razón de mi vida* piensa la democracia como mayoría –el “pueblo” frente a la “oligarquía”– y legitimada no por la moral republicana sino por la efectiva realización de la justicia social.

Yo, por mi manera de ser, no siempre estoy en ese justo punto de equilibrio. Lo reconozco. Casi siempre para mí la justicia está un poco más allá de la mitad del camino. ¡Más cerca de los trabajadores que de los patrones! (Perón, 1951: 122)

La mujer en la democracia y *La razón de mi vida* difieren en cuál debe ser la tarea política de las mujeres en las construcciones democráticas. Para la primera, “no hay ni puede haber una política femenina, pero hay aspectos y problemas de ésta que interesan a la mujer” (Moreau de Justo, 1945: 113). En los *Discursos* (Perón, 1949: 69) las mujeres se organizan en tanto peronistas: “para la mujer ser peronista es, ante todo, fidelidad a Perón, subordinación a Perón y confianza ciega en Perón”. En eso se diferencia de otras escrituras, pero esta estrategia, que podría pensarse paternalista, implica una torsión de lectura: en el movimiento de deslindar el voto de la “calificación”, la discursividad de Eva Perón se distancia del liberalismo y el socialismo, para quienes las mujeres feministas son las auténticas destinatarias de ese derecho. “Para Ocampo los derechos políticos femeninos eran, en última instancia, un instrumento de liberación en la medida en que fuesen ejercidos por mujeres salidas de la ignorancia” (Perrig, 2015: 107). En cambio, *La razón de mi vida* incluye en la ciudadanía a las amas de casa, las señoras del barrio y, desde luego, las peronistas.

Estas diferencias se enlazan con la situación efectiva de las argentinas frente a la inminencia de la posibilidad del voto. *La mujer en la democracia* señala: “No se hace al ciudadano por golpe de vara mágica” (Moreau de Justo, 1945: 98). Los *Discursos* de Eva Perón cuestionan: “La mujer argentina dispone ya de una sólida conciencia política” (Perón, 1949: 81) y “debe votar porque sabrá votar” (Perón, 1947: 78). En *La mujer en la democracia* subyace la noción de “mujer calificada” para el voto, aunque no

en la línea conservadora del “voto calificado” por la condición propietaria o el capital, sino por la formación intelectual. Esta mirada moral sobre la democracia implica la intervención decisiva de la educación para otorgar un pleno ejercicio de la ciudadanía al votar: “El entender una situación política, comprender los problemas que encierra y sus posibles soluciones exige cierta preparación intelectual” (Moreau de Justo, 1945: 98).

Entre una simple mujer analfabeta, nutrida de supersticiones y creencias que la hacen contemporánea del período anterior a la imprenta y la joven universitaria que aspira desinteresadamente a conquistar las formas más altas del saber, entre la sierva resignada y la que posee independencia económica y espíritu para gozar de todo el refinamiento intelectual y artístico de su época median abismos psicológicos. Si fuera posible comparar el mismo individuo – la totalmente inculta, por ejemplo– con ella misma, pero después de sufrir toda la acción modeladora y pulidora de la cultura, tendríamos dos seres casi completamente distintos. (Moreau de Justo, 1945: 265)

En 1949 la Unión de Mujeres Socialistas lleva a cabo el ciclo de conferencias “Sepa la mujer votar”, para “instruirlas” en la vida cívica (Perrig, 2015: 104). Las escrituras de Victoria Ocampo señalan las responsabilidades de las mujeres.

Sé, por experiencia propia, que mal preparada está actualmente la mujer en general y la sudamericana en particular para alcanzar esta victoria. No tiene ni la instrucción, ni la libertad, ni la tradición necesarias. Y me pregunto cuál es el genio que puede prescindir de estas tres cosas a la vez y hacer obra que valga. (Ocampo, 1936: 23)

Para *La mujer y su expresión*, la “mujer política” se contrapone a la “mujer letrada”: mientras que la primera se mantiene en un estado de “ignorancia”, la otra modifica ese estado (Perrig, 2015). Lo que Victoria Ocampo le cuestiona a Eva Perón no es tanto su llegada al poder, sino “no haber salido de la ignorancia”. Frente a las propuestas del socialismo –las ciudadanas por educar– y del liberalismo –las mujeres ilustradas–, los *Discursos* de Eva Perón argumentan que las mujeres son políticas porque son “pueblo”.

No creíamos en la mujer. Y fue la revolución la que vino a sacarnos del error eterno. La mujer salió a la calle, como su hombre. [...] Y fue la calle, el 17 de octubre, la que certificó que la mujer argentina representa también una opinión nacional digna de ser tenida en cuenta [...] Ya no se te podrá olvidar, mujer de la fábrica, de la escuela, de la oficina, del campo argentino. Ya eres pueblo y eres gobierno. Tu voto no será más que la renovación ritual de tu sacrificio espontáneo del 17 de octubre. (Perón, 1947: 76-77).

3x07. Los feminismos y los votos

Las discusiones sobre el voto femenino y la ciudadanía política dialogan con las distintas intervenciones que las escrituras organizan sobre los feminismos. Los *Discursos* de Eva Perón señalan: “Yo no quiero a la feminista de Inglaterra que fue contra los hombres; quiero a las feministas que apoyan y luchan con el hombre para aportar valores” (1949: 97). *La mujer y su expresión* difumina los efectos y afectos sobre los modos de subjetivación para las mujeres, a partir de la reconfiguración de la ciudadanía que motorizan esta transformación de los espacios.

La emancipación de la mujer, como la entendemos nosotros, no está hecha para alejarla del hombre, sino, muy al contrario, para acercarla a él, para unirla a él de manera más completa, más pura y más consciente. En la lucha por la vida, tan áspera en nuestros días y que hace alzarse a los individuos unos contra otros en la desconfianza, la competencia, la defensa encarnizada de intereses o doctrinas contradictorias, las pequeñas o grandes estrategias, el hombre y la mujer tienen un solo medio natural para escapar de su intolerable aislamiento: el amor mutuo. Sería necesario que en ese refugio al menos se rindieran las armas. (Ocampo, 1936: 63-64)

A diferencia de *La razón de mi vida*, crítica a las sufragistas inglesas, *La mujer en la democracia* destaca las consecuencias en las democracias europeas de la participación de las mujeres. *La razón de mi vida* despliega estos modos de leer la tensión entre ciudadanías y feminismos, y cómo en la Argentina, de manera contradictoria, se propone incorporar a las mujeres a la vida política siguiendo a un varón.

La verdad, lo lógico, lo razonable es que el feminismo no se aparte de la naturaleza misma de la mujer. Y lo natural en la mujer es darse, entregarse por amor, que en esa entrega está su gloria, su salvación, su eternidad. ¿El mejor movimiento feminista del mundo no será tal vez entonces el que se entrega por amor a la causa y a la doctrina de un hombre que ha demostrado serlo en toda la extensión de la palabra? (Perón, 1951: 61)

La razón de mi vida sugiere que Eva Perón ni era “soltera entrada en años” ni “tan fea” como para “necesitar” ser feminista, a quienes lee como “mujeres cuya primera vocación debió ser indudablemente la de hombres” (Perón, 1951: 265). “Haciéndose eco de los lugares comunes desde los cuales se imagina y se discute al feminismo, Eva afirma que la mujer no debe renunciar a su naturaleza dependiente de lo masculino” (Cortés Rocca y Kohan, 1998: 33). Esta escritura también subraya del

general Perón la valorización de las mujeres, por ejemplo, en la belleza, el cuidado de sí y la coquetería.⁴¹

La mujer y su expresión elogia ciertos modos de subjetivación de las mujeres: “Lo que los hombres, fuera de una minoría que bendigo, no parecen comprender es que no nos interesa en absoluto ocupar su puesto [...], sino ocupar por entero el nuestro, cosa que hasta ahora no ha ocurrido” (Ocampo, 1936: 57). *La mujer en la democracia* analiza la transformación ante “la supresión del corsé y de la falda que arrastra” (Moreau de Justo, 1945: 109).

Jamás se podrá considerar como prueba de independencia el hecho de que una mujer fume, beba o tenga una *garçonnière*. [...] Más de una que lleva en su bolso el paquete de cigarrillos junto al lápiz de rouge, sólo eso tiene de moderno, y sus ideas y creencias pueden hacerla de mente tan estrecha y servil que ellas la hermanan con sus antepasadas más lejanas. (Moreau de Justo, 1945: 110)

La mujer en la democracia cuestiona a la “dama elegante” que derrocha el “parásito sexual” o que tiene “insaciable sed de lujo” (Moreau de Justo, 1945: 115). *La mujer y su expresión* tiene ese doblez de destacar a las mujeres y discutir ciertas prácticas de subjetivación. En este pasaje puede leerse el poder de la domesticidad (Armstrong, 1987).

Mujeres, eso es lo que importa. El hombre está en vuestras manos, puesto que desde la entraña se os entrega. El hombre es moldeado por vosotras. Y la única modificación lenta que puede sufrir la humanidad depende de vosotras, pues de vosotras depende que el niño deje de estar –como hasta hoy, en aplastante mayoría– entre manos de muñecas ociosas, bestias de carga o de prostitutas (la escala de prostituciones es infinita). Es decir, de seres más o menos irresponsables, más o menos inconscientes, más o menos sórdidos. (Ocampo, 1936: 43)

⁴¹ “En este sentido –y contrariamente a lo que, según Evita, postula el feminismo– no se ingresa a un mundo históricamente consagrado a los varones, como el de la política, a partir del mimetismo – que podría darse por el cambio de peinado o el uso de una vestimenta no privativa de las mujeres, como los pantalones–. Por el contrario, Eva *reafirma la diferencia genérica*” (Cortés Rocca y Kohan, 1998: 33).

3x08. Coda. Eva Perón, la última costurerita

Imagen VI: Eva Perón fumando

A Eva Perón le prenden un cigarrillo cuando son pocas quienes, como Victoria Ocampo, se animan a fumar en público.⁴² Dar pasos de vida en un mundo hasta entonces transitado mayormente por varones. Muchachas en las multitudes en los años cuarenta en los subtes, en las Academias Pitman, en las confiterías, en las pistas de tango, en las tiendas de las avenidas, en el mundo del trabajo asalariado, en el sindicato, en la política, en las revistas literarias. El peronismo –y en Eva Perón esa generación de trabajadoras– es inaugural en la aristocratización del trabajo y el voto. Elegir deliberadamente estos términos, “trabajo” –que remite al mundo capitalista y material–, voto –que alude a la democracia representativa– y “aristocracia” –que remite al mundo nobiliario y simbólico–, produce las ficciones mestizas de la época, su trama de ciudadanía.⁴³

⁴² Puede trazarse un recorrido de los desplazamientos mediante los cambios en las publicidades de cigarrillos. Armus produce esta historia cultural de los pulmones entre la lectura de la tuberculosis (2002) y la de los/as fumadores/as (en prensa). En “Fumando espero” (letra de Félix Garzo, 1922) el cigarrillo opera como tecnología de género que dinamiza los modos de subjetivación y desplazamientos para las mujeres. “Fumar es un placer / genial, sensual. / Fumando espero / al hombre a quien yo quiero [...] / Dame el humo de tu boca. / Anda, que así me vuelvo loca. / Corre que quiero enloquecer / de placer, / sintiendo ese calor / del humo embriagador”.

⁴³ Sobre la aristocratización del trabajo, véase 4x00.

Eva María Ibarguren nace el 7 de mayo de 1919 en Los Toldos. Es la más chica de cinco hermanos. Hija de Juana Ibarguren y Juan Duarte, quien tiene otra familia en Chivilcoy y muere cuando ella tiene siete años. En los años treinta se mudan a Junín. Eva Perón llega a Buenos Aires con 16 años; es una más del proceso de migraciones internas. Son sus tiempos menos contados: la hija de la costurera es actriz. Fotografiada como modelo para revistas, participa en obras de teatro y radioteatros; al principio con privaciones y después con éxito ondulante. Forma parte de un ciclo sobre mujeres ilustres en la radio hasta 1945; el primero es “La amazona del destino”, una biografía de Madame Lynch –la amante de Francisco Solano López, presidente de Paraguay antes de la guerra de la Triple Alianza–. Participa del ciclo “Hacia un futuro mejor”, en el cual su voz es la de una mujer del pueblo que elogia la revolución.

Respecto del famoso encuentro con Perón en ocasión del Festival a beneficio de las víctimas del terremoto de San Juan, circulan varias versiones: en una, oficia de celestino el mítico armador de parejas Roberto Galán; en otras se adjudican distintas mediaciones para que ella se siente a su lado. Nunca más se separan. En ese entonces, ella tiene 25 y él 48. En la primera foto están juntos, codo a codo, se miran a los ojos, sonrían. Perón se está transformando de militar a político, y Eva de actriz a política. Conviven antes de casarse. No tienen hijos. Mientras continúa siendo fotografiada en las revistas, participa de reuniones políticas en el departamento que comparten. Los militares cuestionan esta unión y el deshonor de que convivan sin casarse: Eva Perón ya resistida y motivo de habladurías. Paco Jamandreu diseña el vestido con el que hace entrada a la gala del Colón el 9 de julio de 1944. Sus hombros al descubierto propician rumores y magnetismo. Su último trabajo artístico es en la película *La pródiga*, que nunca se estrena.⁴⁴ Las tensiones entre trabajo, vida pública y respetabilidad imbrican los desafíos de esta época.

Cuando encarcelan a Perón, el 17 de octubre trabajadores/as se movilizan por su libertad. Las versiones sobre la actuación de Eva Perón son diversas: recorre distintas dependencias, trata de hablar con los contactos que tiene. Esa fecha es el umbral hacia su participación pública. (La reescritura del 17 de octubre es *quién* inventa el peronismo: ¿cuáles son sus ficciones de origen?). Finalmente, Perón es liberado. Se casan menos de una semana después. No hay fotografía pública de ese 22 de octubre;

⁴⁴ En una de las fotos tomadas en 1946 por Thomas McAvoy, de *Life*, puede observarse cómo, en el living de la residencia que comparten, Eva Perón guarda un póster de la película: en la domesticidad, en el café con la política, aloja también su pasado de actriz. Lorena Álvarez es quien descubre este sutil señalamiento.

el álbum familiar solo tiene sede en la Plaza de Mayo. El estatus de esposa la torna pública, pero las tensiones permanecen. A los pocos días, interviene en los cambios en la partida de nacimiento. Su nombre original Eva María Ibarguren pasa a ser María Eva Duarte.

Eva Perón es la primera esposa de un presidente argentino en hacer de sí misma una figura política: forja cruces entre presidencia, sindicatos, trabajadores/as.⁴⁵ Reinventa el trabajo de la primera dama al acompañar públicamente a Perón en la gira por la campaña presidencial. Cuando da un discurso frente a trabajadores/as textiles, se refiere por primera vez a las injusticias sobre las mujeres. Su trayectoria política comienza con la presidencia de su marido en 1946. Un hito de su vida pública es la gira presidencial a Europa, a partir de la cual se cristalizan las fases de su acción. Es el otro viaje que cambia su vida. Canaliza su labor para los/as más humildes a través de la Fundación que lleva su nombre, su trabajo.

La limosna humilla y la ayuda social dignifica y estimula. La limosna no debe organizarse y la ayuda sí. La limosna debe desaparecer como fundamento de asistencia social. La ayuda es un deber y el deber es el fundamento de la asistencia. La limosna se otorga discrecionalmente; la ayuda, racionalmente. La limosna prolonga la situación; la ayuda la resuelve integralmente. (Perón, 1949: 160)

Sin biblioteca ni círculos letrados, Eva Perón está afuera de la alfabetización feminista de la época. Las tensiones por leerla desde los feminismos cristalizan una pulsión actual; no se autopercibe feminista y no tiene organicidad con la causa, pero los modos de subjetivación habilitados para las mujeres trastocan las relaciones de fuerzas de su tiempo. Inaugura una fase inédita de la lengua política y hace que lo que hasta entonces es ruido se convierta en voz: “grasitas”, “descamisados”. Eva Perón reformula los modos de escuchar: tanto como hace crujir el poder de los nombres puede hacer de sí la médium en la que distinguir representación y representados. Mediante el consumo de ropa, la entrega de máquinas de coser desde la Fundación Eva Perón y el uso de la casa Christian Dior, desestabiliza los órdenes de clase y género: las joyas y pieles en las galas; el traje y el rodete en los sindicatos (Jamandreu, 1981).⁴⁶ De algún modo, organiza parte del trauma de la relación de los intelectuales con el

⁴⁵ Antes de Evita ninguna esposa de mandatario se había convertido nunca en una pieza central en la construcción y consolidación del poder (Sarlo, 2003: 69).

⁴⁶ Véase 2x00.

peronismo, “guardianes” del vínculo con la multitud, del movimiento con las mediaciones, de las mediaciones con el Estado.⁴⁷

Hasta Eva Perón no es posible retener el nombre de ninguna esposa de un presidente. Ni siquiera la de Yrigoyen, cuando el radicalismo amplía la participación de las multitudes en el Estado. La nominación “primera dama” remite al consorte, a hacer partícipe y arrastra, en la vida democrática, la noción nobiliaria de que una persona en el poder es una sangre en el poder, una familia. Pensar de forma caduca o antigua a la figura de la primera dama opaca que mediante estos modos ceremoniales y protocolares muchas mujeres en el siglo XX han podido dar grandes pasos, traficar, negociar y tensionar la cultura política, que solía montarse en los varones.

Sin primera dama no habría Eva Perón. Aunque además de ella, de su nombre, es una plataforma de toda una generación de primeras damas peronistas, como Elena Caporale de Mercante, mujer del entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires Domingo Mercante (Barry, 2021). Muchachas de antes que superponen la “dama” con la “trabajadora” y dan vuelta el dicho popular: “una dama en la calle, una señora en la casa y una puta en la cama”. Esta frase condensa la tripartición de los modos de subjetivación vinculados a espacios; nuevamente las formas de vida ligadas a la arquitectura. María Georgina Cecilia Acevedo Pérez, la esposa de Héctor Cámpora, apodada “Nené”, hija de una familia de cierta fortuna, contrasta con los pasos de vida de las tres esposas de Perón: Aurelia Gabriela Tizón “Potota”, Eva Perón y María Estela Martínez de Perón –Isabelita–, la primera presidenta de quien tanto cuesta hablar. Pero menos importa esto –los nombres propios, las condiciones de una cultura política, subrayar los linajes o los modos de enunciación codificados sobre ellas– que lo que han hecho con esa palanca o ese destino. No romper el sistema, torcerlo desde adentro.

“Damas” también puede leerse como desplazamientos. En *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938) el dueño de la tienda le dice a la protagonista “usted es una dama” como estrategia de leerla y diferenciarla de las empleadas. Esta diferenciación entre dama y trabajadora conlleva dimensiones superpuestas. Primero, la distinción

⁴⁷ “Entre 1950 y 2000, dos configuraciones maternas adquieren presencia y peso en la sociedad y cultura argentinas: el grupo político de las Madres de Plaza de Mayo y Eva Perón. En circunstancias histórico-políticas absolutas y diametralmente diferentes, estos sujetos asumen visible y públicamente su condición de madres. Muestran los vínculos entre maternidad y política o, mejor dicho, cómo se constituyen en maternidades políticas en relaciones específicas con diferentes modelos de Estado” (Domínguez, 2007: 282).

nobiliaria sobre la venta de la fuerza de trabajo –quiénes deben hacerlo y quiénes no–. Así se cruzan tanto la clase –disponer o no del capital– como el género; el trabajo se construye como una opción para las solteras, del cual se prescinde cuando acontece el matrimonio. Segundo, la producción de “dama” se vincula a la respetabilidad, dado que los peligros acechan al salir de la casa. Uno de los espacios del “mal paso” es el zaguán –antesala de la casa, del beso robado, del roce de manos, de la conversación clandestina–. Damas es un modo de leer los desplazamientos de las mujeres y los pasos de vida de Eva Perón que, junto con las de otras primeras damas peronistas productivizan este límite arquitectónico y construyen ciudadanía.

Si bien Eva Perón nunca tiene un cargo como funcionaria oficial, su figura se asocia a la reescritura de las masas en la vida política y estética del país. El 22 de agosto de 1951, el Cabildo Abierto del Justicialismo, movilización organizada por la Confederación General del Trabajo, cuenta con la participación de millones de trabajadores/as que le piden a Eva Perón que acompañe como vicepresidenta a Perón. Días después es el renunciamiento histórico por cadena nacional: “yo no renuncio a mi puesto de lucha, renuncio a los honores”. Aníbal Quijano, finalmente candidato de nuevo a la vicepresidencia, fallece cuatro meses antes que Eva Perón, también de cáncer.

Eva Perón muere el 26 de julio de 1952 a los 33 años. El doctor Pedro Ara es el encargado de embalsamar el cuerpo. Su velorio se extiende durante semanas en el primer piso en el Ministerio de Trabajo y Previsión, actualmente la Legislatura porteña. El 11 de agosto son los funerales, a los que asisten dos millones de personas. Esa cola –de horas, llantos, temblores– es uno de los objetos más reversionados de la literatura argentina –por Borges, Ocampo, Viñas, Fogwill–. Tras el funeral, desde agosto de 1952, el cuerpo de Eva Perón permanece en el segundo piso de la CGT, a la espera de la construcción del monumento al Descamisado, que sería su tumba definitiva. Pero tras el derrocamiento de Perón, la noche del 22 de noviembre de 1955, Aramburu da la orden de secuestrar el cuerpo. Al mando de la operación está el coronel Carlos Moori Koenig, que incluso lo lleva a su despacho. Al tiempo, Moori Koenig es destituido y queda a cargo Héctor Cabanillas. Finalmente se lleva a cabo la “operación traslado”, y en 1957 el cuerpo de Eva Perón es embarcado rumbo a Italia y enterrado en Milán bajo el nombre falso de la viuda italiana María Maggi de Magistris.

El 29 de mayo de 1970 la primera acción pública de Montoneros es el secuestro y ejecución de Aramburu: en el punto cuatro la acusación es por el destino del cuerpo

de Eva Perón. Juana Ibarguren –en la tradición argentina de las madres públicas– nunca deja de buscar el paradero del cuerpo de su hija; incluso se entrevista con Frondizi y habla con la prensa (Gayol y Ehrlich, 2018). Ibarguren muere en 1971, antes de que, en ese mismo año –durante la dictadura de Lanusse y el “gran acuerdo nacional”–, el cadáver sea devuelto a Perón, que está en el exilio en España. Pedro Ara declara que el cuerpo se conserva en el mismo estado que al momento del embalsamamiento. Aunque hay divergencias: las correspondencias familiares atestiguan partes dañadas.⁴⁸ Muerto Perón, en 1974 Montoneros secuestra el cuerpo de Aramburu para presionar por la repatriación. Isabel Martínez de Perón trae el cuerpo de Eva Perón a la quinta presidencial de Olivos. En 1976 la dictadura entrega el cuerpo a la familia Duarte, que decide llevarlo al panteón familiar en el Cementerio de Recoleta.⁴⁹

Muchachada

Perón actúa el final de un guión de cine que aun nadie se ha atrevido a escribir. Se anima a armar parejas que desestabilizan los órdenes y las expectativas de la época. El sainete “El rey del cabaret” (Romero y Weisbach, 1923) es encabezado por Mireya, una inquietante bailarina de tango. Tres años después, los versos del tango “Tiempos viejos” (letra de Romero, 1926) amplían: “¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya / que quité en lo de Hansen al loco Cepeda? / Casi me suicido una noche por ella / y hoy es una pobre mendiga harapienta. / ¿Te acordás, hermano, lo linda que era? / Se formaba rueda pa’ verla bailar...”.

Los muchachos de antes no usaban gomina (Romero, 1937) despliega el motivo del tango y comienza en 1906, en el living de una familia pudiente, en una Argentina antes de Yrigoyen –es el tiempo de la tracción a sangre y del tango considerado inmoral, ordinario, peligroso–. Alberto Rosales es un joven a punto de recibirse y casarse, pero en un baile conoce a la rubia Mireya, una mujer de Buenos Aires. De ella se dice que “no es como las otras”. Alberto se la disputa con una barra de guapos, aunque frente a esa gestión del duelo hay una torsión. Comienza a verla y le dice:

⁴⁸ *La novela de Perón* (Martínez, 1985) explora los peculiares cuidados al cadáver por parte de Isabel Martínez de Perón en Puerta de Hierro, Madrid.

⁴⁹ El 22 de octubre de ese mismo año, dos hermanas de Eva, Ermininda Duarte y Blanca Duarte, reciben el féretro y lo depositan en la bóveda de la familia Arrieta, la del marido de Elisa Duarte, en el cementerio de Recoleta (Rosano, 2008).

“Quiero que todos te respeten” –el matrimonio como modo de tramitar esa respetabilidad–. Mientras la madre de Alberto llora la deshonra, él se debate sobre qué hacer. El problema de Mireya es su pasado, su “vida negra”. Mireya dice que no dos veces: al dinero de la extorsión para que deje a Alberto y al abandono de los hijos cuando Alberto la reencuentra ya casado. Estos dos “no” tramitan la producción de honestidad –distinta de la respetabilidad atribuida al estatus del matrimonio–. Finalmente, Alberto se casa con su prometida.

El último tramo de *Los muchachos de antes no usaban gomina* acontece en 1936, cuando Alberto festeja sus 55 años. Esta celebración espeja generacionalmente con la del comienzo, cuando la negación al tango refuerza la expectativa familiar del guión del trabajo y el matrimonio, en contraste con el circuito del baile y el deseo. En 1936, Alberto es motor de orden frente a sus hijos; por ejemplo, cuando las mujeres fuman en la mesa y se molesta, le dicen “no seas anticuado”.

Los muchachos de antes no usaban gomina exhibe el dilema entre la mujer de su clase y la rubia Mireya, pero la reinención de lo común no solo acontece en el encuentro entre el *rico* y la *pobre*, sino en el descentramiento de lo familiar. Alberto produce lazo y contacto con su amigo: de un cumpleaños a otro esa cercanía se mantiene. El amigo le dice que le ha compuesto un tango de regalo y que va a sonar en la radio. El devenir del tango –de sus orígenes prostibularios a su adecentamiento y cotidianidad– se tramita en 1936, porque en la casa pueden, entre amigos, parodiar que bailan el tango entre varones.

Después del cumpleaños van a una milonga. La frase aglutinadora es: “¿Te acordás...?”. En este último baile reaparece Mireya, como una señora de la que todos se burlan: es una paria. El hijo de Alberto se reconvierte: recuerda el beso que Mireya le ha dado cuando era niño y la defiende al darle su brazo –su porte, su clase–. Esta escena espeja con la defensa de Mireya que Alberto ha realizado veinte años atrás. El hijo reivindica a Mireya, y eso alegra a Alberto y a su amigo, quienes se reconocen en él, en esa sangre y en esa reescritura de lo común.

Esta ficción adelanta la imaginación del peronismo: de esposa se puede elegir a una mujer del arrabal. Aunque es Perón quien se anima a casarse con la rubia Mireya. Los militares cuestionan esta unión, de mínima; que un general esté con una actriz, de máxima. Eva Perón no porta los capitales familiares clásicos ni la dote simbólica. Perón ve su origen –que es la escritura de Eva Perón sobre su propio origen–:

una oveja blanca. Pero no la tiene de amante, la convierte en esposa. Ese gesto cambia la historia. Y propulsa más reimaginación de lo común: las muchachas de antes meten las “patas”.

EL PERONISMO: UNA MÁQUINA DE HACERLAS ESCRIBIR

Este libro no me pertenece. Como si dijera que fue escrito por otra mujer, o por una mujer que se transformó en otra, o por una mujer muerta. Creo que ya no tengo mucho que ver con él o con quien fui en aquel tiempo. Pero, seguramente, aunque no lo crea, bastaría con descascarillarme para que surgiera el mismo ser de entonces. Porque los vivos, absolutamente, vivimos de los muertos, desde la cuna hasta la sepultura, y de todos los muertos, de los grandes, de los menores, y de los ínfimos. De alguna manera la vida, puesto que es y se precipita hacia su incontenible derrumbe, disuelve todas las contradicciones de los que la vivimos.

Eguren, El talud descuajado, 1951

4x01. Trabajadoras ante las puertas del cielo

La lectura del trabajo puede organizar las escrituras de “Emma Zunz” (Borges, 1948) y “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951).¹ Emma Zunz es una trabajadora de una fábrica textil, mientras que Celina, de “Las puertas del cielo”, quien acompaña a su marido en un puesto del Abasto, se infiere que ha trabajado como prostituta. “Las puertas del cielo” comienza con el velorio de Celina, al que llega el abogado Marcelo Arday. Ese presente se intercala con el pasado de Celina como prostituta, con su cotidianidad junto a su pareja con el puestero del Abasto y la amistad que Marcelo Arday traba con ellos. Luego, después de la muerte de Celina, continúan los encuentros entre el abogado y el puestero, y una noche comparten una salida al baile, donde Celina *vuelve* espectralmente entre una multitud, en la que también conocen a una Emma. Ambos textos son una producción de lo viviente que trazan vida y muerte: el motor de “Las puertas del cielo” es el velorio de Celina, y la muerte es también el inicio de “Emma Zunz” ante el conocimiento del suicidio del padre. Leer el trabajo es también leer la vida.

La primera diferencia que producen estos textos es que Celina es nombrada como prostituta. Esta dimensión formal –la operación de lectura sobre el trabajo para las mujeres– la vincula con una constelación que en esa época produce fronteras de

¹ Emma Zunz, trabajadora textil que reescribe el ciclo de las costureritas apenas un año después de la sanción del voto femenino, ya ha sido analizada como reescritura de la ciudadanía desde el sufragio; aquí esa lectura se superpone con la intervención sobre el trabajo y las multitudes, a partir de su constelación con “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951).

“respetabilidad” (Skeggs, 2019) y señala quiénes son las “putas”. Emma Zunz, en cambio, produce una torsión inaugural en las escrituras del trabajo al ser ella quien actúa su “putez” como estrategia y coartada ante al asesinato del dueño de la fábrica, Lowenthal, a quien culpa del suicidio de su padre.

Así, el contraste se produce entre trabajo, lectura y escritura: ambas son trabajadoras, pero, mientras que Celina es leída –textualmente “fichada” (Cortázar, 1951: 118)– por Marcelo Ardoy, Emma Zunz es capaz de “tramar” e “imaginar” (Borges, 1948: 866). Emma Zunz ya no es costurerita sino trabajadora de una fábrica textil, pero aquí no se propone una operación sobre un *personaje*, sino sobre la forma, que es la forma del trabajo, la producción de ficciones. Trabajar en tanto repetir una rutina superpuesto a la ficción como la escritura: el trabajo de producir el desvío, que no es lo contrario de la repetición, sino la diferencia en la repetición. Literatura sin libros. El texto comienza con una carta hallada al fondo de un zaguán, que lee al volver del trabajo. Esto produce un hecho de escritura, que es cómo leer a Emma Zunz lectora y escritora: el asesinato ante la defensa de una violación. Este hacer con el lenguaje se diferencia de las “notas” (Cortázar, 1951: 107) y de las “fichas” (Cortázar, 1951: 118) de “Las puertas del cielo”.²

“Las puertas del cielo” se organiza a partir de dos procedimientos: señalar como “monstruos” y animalizar, ambos sostenidos en la distinción nosotros/as-ellos/as. La operación de la monstruosidad se vincula con “La fiesta del monstruo” (Borges y Bioy Casares, 1947) en tanto artificio. Cortés Rocca (2016: 52) lee en “La fiesta del monstruo” la coincidencia entre el conjunto de transformaciones políticas y el lenguaje para narrar lo político en Argentina: “‘La fiesta’ es justamente eso: el intento de definir al peronismo no solo como el aluvión zoológico que invade la esfera de lo público, sino también y sobre todo como el sedimento animal que se deposita

² En “Las puertas del cielo” el abogado Marcelo Ardoy y la pareja de Celina y Mauro se conocen a causa de un litigio judicial y luego continúan las visitas. En el texto se enfatizan las escrituras que el letrado produce sobre los “otros/as”, aunque no quiera hacerlo sobre esta pareja. En “Las puertas del cielo” sucede la extracción de vida, la captura de ese flujo de los demás. Esta intervención ha sido analizada, junto a otras de *Bestiario* (Cortázar, 1951), respecto de las ficciones y del peronismo. Avellaneda (1983) analiza la “invasión” como forma de organización de estos textos. Gamberro (2007) propone a Cortázar como “inventor del peronismo”, en tanto es posible leer “Casa tomada” sin el peronismo, pero ya no es posible leer el peronismo sin “Casa tomada”. Sobre literatura y peronismo, véase Punte (2007) y Soria, Cortés Rocca y Dieleke (2010). “Una literatura que supo confrontarse con la historia y la política del país, de sus personajes y conflictos” (Punte, 2007). “El dilema político central de las décadas del 40 y del 50 sólo puede narrarse como relato fantástico, como un secreto a voces, como aquello de lo que no se puede hablar y al mismo tiempo es lo único que compulsivamente no deja de mencionarse” (Cortés Rocca, 2010: 184).

sobre la lengua de la nación”. La forma del texto es la de alguien que ha estado en la “fiesta” y le cuenta lo sucedido a una mujer –Nelly–. La fiesta son estas orejas de Nelly también, sus “modos de escuchar” (Frith, 2014). Una *jornada cívica* para Nelly. ¿Cuáles son las imaginaciones del trabajo que no se circunscriben a la tarea fabril? La insistencia por la fiesta es tanto lo *contrario* del trabajo como otra forma de leer el trabajo: la milonga de “Las puertas del cielo” es la fiesta del monstruo –una de ellas, al menos–.

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas. (Cortázar, 1951: 117)

“Las puertas del cielo” también produce una incrustación de la animalidad con la que se procesa la época: “dándome una mano que me pareció una sardina viva” (Cortázar, 1951: 109); “Mauro lloraba a cara descubierta como todo animal sano y de este mundo, sin la menor vergüenza” (Cortázar, 1951: 112); “tirarme cualquier hembra” (Cortázar, 1951: 115). Esta animalización puede constelarse con la operación de leer el peronismo como “las patas en la fuente”, fundante de cierta lectura del 17 de octubre de 1945. La parte por el todo y el reemplazo de “piernas” por “patas” producen la animalización de esa multitud, un procedimiento vinculado a los regímenes sensibles.³ Sin embargo, esta lectura transitada por la crítica extrema sus fisuras al articular la animalidad con los modos de escuchar. ¿Cuándo deja de ser silencio o ruido lo que organiza la escucha de las palabras de las mujeres? ¿Qué hace de un cuerpo un cuerpo? ¿Cómo escribe su *gramática* la multitud? A la articulación entre naturaleza y animalidad se superpone el despliegue de la escucha sonora, en el que resuena la mediación de la frase atribuida a Cortázar –“los bombos no me dejan escuchar a Bartok”– que pone de manifiesto las tensiones entre la vanguardia y lo popular.⁴

Una máquina de hacerlas escribir. Proponer el peronismo como una máquina de circulación de voces, de escucha y de escritura implica enlazar producciones textuales

³ “‘Las puertas del cielo’ ficcionaliza eso mismo que el lenguaje cristaliza en la frase ‘las patas en la fuente’ y que sintetiza la movilización obrera y sindical del 17 de octubre de 1945” (Cortés Rocca, 2010: 186).

⁴ No puede encontrarse la fuente de la frase atribuida a Cortázar, que ya también es parte de las tensiones sobre la “música maravillosa” (Alabarces, 2015).

diferenciales que, aun en sus singularidades, pueden ser leídas como constructoras de ciudadanías. Incluso, las disidencias al peronismo o las posiciones abiertamente contrarias forman parte de esta proliferación de la letra para las mujeres, al subrayar la posibilidad de escucha social de sus voces. La máquina de hacerlas escribir, leída como dispositivo crítico, opera mediante distintos movimientos: el reparto de sonoridad, los desplazamientos y la “gramática de la multitud” (Virno, 2003).⁵

La reimaginación de la vida producida en “Las puertas del cielo” y “Emma Zunz” no se agota en el significante “peronismo”; lo común puede ser reescrito en los modos de leer cómo estas ficciones colocan junto lo diferente. En “Las puertas del cielo”, la amistad entre un abogado con un puestero del Abasto y una prostituta, la escena de ley por la que se conocen, y después el baile compartido. En “Emma Zunz”, la amistad –la mejor amiga Elsa Urstein–, las compañeras de trabajo, las salidas al cine y al club, y luego la escena final, el encuentro entre trabajadora y patrón. La máquina de hacerlas escribir –a las trabajadoras, a las votantes– es, sobre todo, la época que produce la forma de una ficción, no tanto porque se *retraten* multitudes –cuenta, número, cantidad–, sino porque lo que se procesa es la imaginación pública de las multitudes. El *entre*, el contacto. La producción desde la literatura es el encuentro entre lo diferente. Las ficciones están atravesadas por la máquina de escribir del peronismo porque despliegan modos de subjetivación aquí propuestos como ficciones mestizas: en “Las puertas del cielo”, incluso, “la suspensión de un orden” (Cortázar, 1951: 113).

“Así ellos se acercaron un poco a mí, pero yo estaba tan lejos como antes” (Cortázar, 1951: 113): aquí se condensan las hipótesis de mezcla con las que se han pensado las primeras décadas del siglo XX, al exhibir la distinción entre letrados e iletrados: el poder de la ficha y de la exhibición de la ficha, que es el poder de quienes se escuchan como voces. Pero el texto no se circunscribe solo a la monstruosidad, la animalización o las hipótesis de mezcla; desde los modos de escuchar, las ficciones mestizas operan como líneas de contacto y profusión, cuya intervención –frágil, fugaz, aunque contundente– vuelve imposible mantener las escisiones. Así, a partir del

⁵ Virno lee la multitud en el capitalismo posfordista desde una “constelación conceptual ético-lingüística” (2003: 101). Para la forma de vida y juegos lingüísticos que organizan a la época contemporánea propone “multitud”, distante de “pueblo” y atravesada, en efecto, por quiebres, desmoronamientos, innovaciones e incluso la crisis de la sociedad del trabajo. “Gramática de la multitud” aquí no se opone a pueblo, ni relativiza las apelaciones históricas diversas entre el análisis de Virno para la Italia de finales del siglo XX; más bien dinamiza las prácticas *gramaticales* –lingüísticas, estéticas, políticas, tersas– que la lectura de la multitud supone. Leer otra gramática de la multitud en las primeras décadas del siglo XX, incluso hasta una gramática de la multitud-pueblo, recoloca los efectos de la gramática de la multitud posfordista articulada en el Interludio.

deslizamiento entre ruido y voz, puede leerse lo que es –o no– oído para una época: la diferenciación, incluso de la animalización, *desde* el género (Molloy, 2002). Ficciones mestizas: formas del entre, contacto de las diferencias.

A partir de los modos de escuchar, “Las puertas del cielo” puede ser organizado en tres cortes: el de los chillidos, el de la tos y el de la voz del tango. En el primero se incluyen “los gritos de las viejas” (Cortázar, 1951: 108); “‘Silogística perfecta del humilde’, pensé; ‘Celina muerta, llega madre, chillido madre’” (Cortázar, 1951: 110); “las mujeres hablan chillando” (Cortázar, 1951: 118). Aquí la animalidad se rompe, el llanto ya no es escuchado como el del “animal sano” que no da vergüenza, sino que es nombrado como chillido.⁶ El segundo corte sucede alrededor de la tos; Celina está tomada por la tuberculosis, laboratorio del trabajo para las mujeres durante el siglo XX, que es una enfermedad sonora: “su voz siempre un poco ronca era cada vez más débil” (Cortázar, 1951: 111); “se acabó de morir con una especie de tos, más bien un silbido” (Cortázar, 1951: 107).⁷ La lectura desde el género permite fisurar los análisis sobre animalización y escuchar otras modulaciones: ante el velorio se distingue el llanto sano del puestero del chillido de la madre de Celina. Así, en estos primeros dos cortes, se activan protocolos típicos de la imaginación de principios del siglo XX: el del chillido femenino y el de la tos tuberculosa –construida como apelación miserabilista ante los “malos pasos”–. El tercer corte, que se diferencia de los dos anteriores, opera a partir de la forma del tango, de la canción, como posibilidad de escucha de las voces de las mujeres.

Celina se le escapaba un poco por la vía de los caprichos, su ansiedad de bailes populares, sus largos entresueños al lado de la radio, con un remiendo o un tejido en las manos. Cuando la oí cantar, una noche de Nebiolo y Racing cuatro a uno, supe que todavía estaba con Kasidis, lejos de una casa estable y de Mauro puestero del Abasto. (Cortázar, 1951: 113)

El tercer corte acontece en un espacio específico: el baile, la milonga. En la forma del texto se suceden varios espacios –como en “Emma Zunz”, el club, el cinematógrafo–, una arquitectura que comienza en espacios privados –ambos sitúan su inicio en una

⁶ La noción de “chillido” se vincula a un ruido molesto, desagradable, también animal. Resuenan en él las “chillonerías” de las escrituras de Storni, el modo en que Borges lee su poesía cuando hace una reseña de *Telarañas* (Lamarque, 1925) en la revista *Proa* (1925). Nótese: “La figura de Alfonsina era fijada casi inadvertidamente al ambiente de conventillo, de la chusma que grita fuera de tono y que chismeaba; un claro recorte de la silueta femenina de cierta clase social. A través del desdén crítico de Borges la obra de Alfonsina se inscribe en lo que podríamos llamar la otra vanguardia, que la ceguera de sus contemporáneos no supo leer” (Muschiatti, 1999: 12).

⁷ Sobre la operación entre tuberculosis y trabajo, véase Armus (2002), como se señala en 1x00.

casa: el velorio en uno, la lectura de una carta en el otro– y finalizan en públicos –el baile, la fábrica–. En la milonga, dispositivo de la multitud y del encuentro entre diferentes, los ruidos con los que antes son leídas las articulaciones femeninas –los gritos de las viejas, el chillido de la madre, la tos salvaje de la tuberculosis– adquieren un modo diferencial cuando toda la forma se sostiene en la escucha del tango cantado por Anita Lozano. En ese momento se recuerda de Celina: “Conservaba toda la voz para los tangos. Mejor todavía, porque su estilo era canalla, necesitado de una voz un poco ronca y sucia para esas letras llenas de diatriba. Celina tenía esa voz cuando había bebido” (Cortázar, 1951: 119).

La torsión que sucede desestabiliza los primeros ruidos cuando en el espacio de la milonga es la voz de una mujer la que canta el tango. Allí tiembla la rigidez de lo que puede –o no– ser escuchado desde el género, tiembla la misma gramática sobre la que el texto se construye. “Las puertas del cielo” y “Emma Zunz” son dispositivos de una gramática de la multitud, no por las cantidades sino por las dimensiones formales: la dinamización de los espacios públicos para las ficciones y el descentramiento de lo familiar hacia los lazos entre distintos.⁸

⁸ Los espacios en los que circulan mujeres contrastan con el texto “Casa tomada”, también en *Bestiario* (Cortázar, 1951), donde la hermana teje y guarda las piezas en los cajones. “Casa tomada” es cierto reverso inicial de la gramática de la multitud, un “matrimonio de hermanos” que no sale de su hogar –fantasía o reclusión del espacio privado, vínculos desde la mismidad–.

4x02. Las “patas” en la fuente*“Se dice de mí”*

Imagen I: Tita Merello, circa 1945

Leer “Las puertas del cielo” desde la audición, desde los oídos, abre las paradojas sobre lo que puede –o no– ser escuchado: chillido, tos, tango. Tita Merello es fotografiada por Annemarie Heinrich en los años cuarenta. Se elige esta imagen en la que predominan sus piernas sobre unos imponentes tacos. La coreografía corporal de Merello es avasallante. No está sentada, sino apenas apoyada, como si estuviera a punto de realizar otro movimiento, como anticipa “Primeros pasos” (Berni, 1936). No mira al frente, pero es capaz sostener la mirada. La trama de sus medias contrasta con la red sobre la que está apoyada.⁹ Y fuma. En esta fotografía de Tita Merello enfundada

⁹ Incluso es multada por actuar en el teatro sin medias y es capaz de vestir pantalones cuando no es usual.

en medias de red están las otras “patas en la fuente”, las del género, las de las voces que son cada vez más escuchadas. Multitudes en las multitudes.

Las primeras décadas del siglo XX están atravesadas por el impacto de la cultura de masas. Este impacto se vincula, principalmente, con dos innovaciones tecnológicas y su masividad: la radio y el cine (Kriger, 2009; Ulanovsky *et al.*, 1995). El desarrollo de la radio en la Argentina permite que sean cada vez más escuchadas las voces de mujeres: cancionistas –ya se ha señalado que son varias las cantantes de tango– y protagonistas de los radioteatros (Gil Mariño, 2015). Asimismo, la difusión y el crecimiento de la industria cinematográfica propicia el trabajo de las mujeres en el cine –en sus inicios, fundamentalmente a partir de la actuación–. Estos fenómenos mundiales de la cultura de masas –el caso emblemático es el *star system* de Hollywood– en Argentina adoptan una inflexión específica (Karush, 2013).

Durante esos años las mujeres públicas también son las divas, las que trastocan los pasos domésticos y emprenden, como las costureritas, viajes pioneros para las mujeres: las tapas de revistas, las publicidades, las fotografías, las entrevistas, las participaciones actorales, la música, la noche, hasta la farra. Algunas de las divas más importantes son Mecha Ortiz, Libertad Lamarque, Paulina Singerman, Fanny Navarro, Zully Moreno, Mirtha Legrand y Olga Zubarry.¹⁰ Las divas participan de los desplazamientos paradójales de las mujeres en lo público: por momentos transgreden los órdenes y expectativas de la época en relación con la circulación, la coreografía corporal, el despliegue de horarios nocturnos, que desafían las “tecnologías de género” (De Lauretis, 1989) y, por otros, negocian con esas expectativas, en especial, sobre la respetabilidad. Entre las mujeres que trabajan, aquellas vinculadas con la música, el espectáculo y la actuación son quienes más reciben la acusación de “putas”. Más allá de los matices diferenciales, pueden leerse las estrategias y tracciones que practican ante estas acusaciones, rumores o habladurías.

La arquitectura del cinematógrafo, ya analizada como forma de producción pública para las mujeres, tanto en la salida que implica ir al cine como en las ficciones que tramitan esos mismos desplazamientos, dinamiza la reimaginación de lo común durante las primeras décadas del siglo XX. Karush (2013) propone una lectura provocativa, que la imaginación del peronismo ya está disponible en la cultura de clase entre los años 1920 y 1946: en el melodrama, en la antinomia entre ricos y pobres, en

¹⁰ Respecto de las divas y del sistema de estrellato nacional, véase Calzón Flores (2015).

las heterodoxias de la cultura de masas. “La industria cultural argentina generó imágenes y narrativas polarizantes que funcionaron como el material narrativo en bruto con el cual Juan y Eva Perón construyeron su movimiento de masas” (2013: 19).¹¹ Karush (2013) apunta que así se produce un discurso en el que resuenan las lealtades de clase: “Perón [...] hablaba una lengua construida en gran medida por elementos de la cultura popular” (2013: 36); “Una retórica marcada por el vocabulario del trabajo y la producción” (2013: 254).¹²

Respecto de la producción cinematográfica elaborada durante el peronismo, Kriger (2009) señala que esas películas pueden incorporar la injusticia social, en la medida en que sea explícito que son problemas del pasado. También sostiene que los melodramas del peronismo posibilitan desplazamientos distintos para las mujeres, y nombra a Tita Merello, cuyas actuaciones orbitan en torno a mujeres que se hacen cargo de sus vidas y desafían la autoridad masculina.

Tita Merello nace en Buenos Aires en 1904. Su padre muere al poco tiempo. Es llevada a un orfanato. Recién a sus doce años, la madre la saca para que trabaje con ella en una estancia. Años después, ambas se trasladan a una habitación precaria en el centro. Durante los años veinte, trabaja como corista y bataclana. Este origen humilde y sin tracción familiar clásica la acerca a Eva Perón. Los pasos de vida de Merello pueden ser leídos con el dispositivo crítico de la “oveja blanca”: emprende un camino de ascenso, intervenido a partir de su vínculo con la clase media, desde las privaciones iniciales, y sus primeros trabajos, hasta el éxito. Sin embargo, Merello se distancia de Eva Perón porque nunca adopta el dispositivo del matrimonio; y tampoco tiene hijos. Sus circulaciones públicas y desafiantes enfatizan el trabajo, la calle Corrientes y la noche (Calzón Flores, 2013: 60).¹³ Este desplazamiento se acentúa en su autobiografía

¹¹ Varela (2016) apunta que quienes salen a las calles el 17 de octubre de 1945 ya han estado presentes en el velorio de Gardel en 1935. En estas inflexiones se reescribe la interrogación constante sobre los modos de leer el pasado: si el peronismo es *más* que la Argentina, o si la Argentina es *más* que el peronismo.

¹² La intervención de Karush (2013) sobre “cultura de clase” opera ante la cultura obrera y la de la clase media. Según Karush (2013), la cultura de masas argentina está afectada por la extranjera, aunque se produce una interacción entre tradición y modernidad, a partir, justamente, de la dimensión popular de la cultura. Sobre los cruces entre lo primitivo y la modernidad del tango, decisivo en esas culturas, véase Garramuño (2007).

¹³ Su condición de trabajadora se superpone con sus prácticas de reconocer el trabajo tras bambalinas de las peluqueras y maquilladoras, su preocupación por artistas olvidados, e incluso hablar públicamente del pago por sus trabajos (Liska, 2021: 117).

La calle y yo (1972), en la que puntúa la escuela de la calle: “En las antípodas de los intentos de borrar su origen, lo exalta” (Calzón Flores, 2013: 60).

Merello participa en el primer film sonoro argentino *¡Tango!* (1933), película que inaugura la llamada “ópera tango”. Después de varias cintas en los años treinta, entre las que se destaca *La fuga* (1937), Merello deja parcialmente su carrera para acompañar a su pareja, el actor Luis Sandrini, a México. A su regreso, separada de Sandrini, protagoniza *Don Juan Tenorio* (1949) y *Filomena Marturano* (1950). El apogeo de su carrera coincide con los años cincuenta, con películas como *Arrabalera* (1950), *Los isleros* (1951), *Deshonra* (1952), *Guacho* (1954) y *Mercado de Abasto* (1955).¹⁴ Esta última es especialmente significativa porque en ella canta el famoso “Se dice de mí”.

En boca de Merello, se resignifica la canción escrita por Ivo Pelay en 1943. “Se dice de mí” es una reescritura de la respetabilidad, que opera en la línea del tango “Fangal” (1954, letra de Enrique Santos Discépolo y Homero Expósito), el cual parodia el mal paso de las mujeres por pisar una banana. Sin embargo, “Se dice de mí” da un giro porque es la mujer quien enuncia que las habladurías existen –aquello que “se dice de mí”–, torsiona el gesto por fuera de las modalidades previas –lamento o advertencia– e incorpora elementos novedosos como el humor. “Se dice de mí” se yuxtapone a otras canciones de su típico cantar canyengue, como “Pipistrela” (1933) o “Arrabalera” (1950).¹⁵ También pone de manifiesto los rumores que se generan cuando una mujer habla con más de un hombre: “Si charlo con Luis, / con Pedro o con Juan, / hablando de mí / los hombres están”. Estas habladurías se vinculan con las expectativas arquitectónicas, es decir, con los recorridos espaciales habilitados para las mujeres –“se fijan si voy, / si vengo o si fui”–.

A la vez, la enunciación desafía la tecnología de género respecto de los usos de la belleza, democratizada por fuera de las expectativas de la coreografía corporal del recato y del pudor: “Se dice que soy fiera, / que camino a lo malevo, / que soy chueca y que me muevo / con un aire compadrón”. Sobre el afecto exhibe una torsión en torno

¹⁴ Para un análisis de las producciones de Merello, véase Calzón Flores (2013) y Liska (2021).

¹⁵ “Me llaman la Pipistrela / y yo me dejo llamar; / es mejor pasar por gila / si una es viva de verdá. / Soy una piba con clase, / manyen qué linda mujer... / ¡La pinta que Dios me ha dado, / la tengo que hacer valer!” (letra de Fernando Ochoa). “¡Arrabalera, / como flor de enredadera / que creció en el callejón! / ¡Arrabalera, / yo soy propia hermana entera / de chiclana y compadrón!... / Si me gano el morfi diario, / qué me importa el diccionario / ni el hablar con distinción. / Llevo un sello de nobleza, / soy porteña de una pieza, / tengo voz de bandoneón” (letra de Cátulo Castillo).

al desafío romántico y al modo del cortejo establecido, porque es la mujer quien puede decir que no, e incluso romper el corazón: “En el amor yo solo sé / que a más de un gil, dejé a pie”.

En definitiva, “Se dice de mí” se sostiene a partir de otro reparto sensible de lo sonoro, en tanto se modifica la reescritura de lo común en los modos de escuchar y de oír voz donde antes había ruido: “Los hombres de mí / critican la voz”; “Podrán decir, podrán hablar / y murmurar y rebuznar”. “Se dice de mí” produce un umbral: retoma las expectativas de respetabilidad de la época, puntúa el registro sonoro que toman esos ordenamientos –el murmullo, la crítica–, pero ni se lamenta ni se conmisera, sino que logra una enunciación distinta al volver risible el mecanismo. Esto es acentuado en la película donde la voz de Merello logra escucharse por encima de los murmullos de los grupos de varones que la rodean y desafían. Si bien la letra no se circunscribe a una respetabilidad sexual, los sentidos contruidos también pueden expandirse a esta ficción. ¿Qué “se dice de mí”? La enunciación, resignificada en la voz de Merello, interpela esos decires –sobre las “pasos” de las mujeres de mínima; sobre la “putez”, de máxima– y sube el volumen desde las fisuras o los deslices que ya las ficciones de los tangos vienen produciendo desde el género. Los tangos son también campos de batalla en lo que esas habladorías son reescritas: no se las niega, no se silencian; de ser habladas hacia un dispositivo para hablar. Lo que ya sucede en el baile, en la milonga, en la radio, también sucede en la lengua, en *tomar la letra por asalto*.

Los pasos de vida de Merello producen ficciones mestizas que desestabilizan los modos en que suelen ser leídas sus filiaciones partidarias. Merello aparece en una foto junto a Eva Perón en una reunión convocada por Fanny Navarro, pero no participa con asiduidad de actos políticos. En varias oportunidades, relata su ayuda a Libertad Lamarque y al cómico Pepe Arias, cuestionados por el peronismo (Liska, 2021: 119). Después del golpe de 1955 tiene que exiliarse en México. En los sesenta regresa a la Argentina y participa de películas y envíos televisivos, como *Sábados circulares*. Es en particular recordada su actuación en *La Madre María* (1974). Sus desplazamientos no se limitan a una representación del peronismo, *son* el peronismo en tanto articula “las nuevas posibilidades abiertas por el peronismo” (Calzón Flores, 2013: 71).

Merello, con “Se dice de mí”, transforma el registro sonoro y lleva las “patas” a otras fuentes. La elección de la fotografía con sus piernas enfundadas en medias de red propone no limitar esa secuencia a la de las multitudes del 17 de octubre de 1945, sino oír los movimientos a veces más pequeños y sutiles en los que, cual hermanas

menores, puede leerse este gesto de poner el cuerpo allí donde resulta inesperado y hasta por momentos hostil. Así, los pasos de vida de Merello, incluso las formas en que son contados en su autobiografía, permean esta imagen como un modo de articular otras conformaciones de la trayectoria de la oveja blanca, que ya no precisan en la misma medida traccionar el ascenso mediante aspiraciones de decencia y recato. Merello exhibe una corporalidad expandida, seductora, capaz de fumar y de mover su largo pelo con gracia, y también subraya otra relación con sus piernas. Las piernas enfundadas en red, que antes circulan en los arrabales o “bajos fondos”, ahora son decisivas en la cultura. Una oveja blanca de la que se escucha su voz mete otras piernas en la fuente. Su voz tiene ecos de la de Celina en “Las puertas del cielo”, pero ya no es leída como “puta”, sino que es capaz de burlarse de lo que dicen de ella, y hacerlo canción.

Los pasos de vida de Libertad Lamarque también pueden ser atravesados por el dispositivo de la oveja blanca, aunque distanciados de los de Merello, porque construyen modos de subjetivación intervenidos por cierto pudor y recato, desde la coreografía corporal del afiche de la película *¡Tango!* (1933). Ese imaginario ha construido cierta distancia entre los modos de subjetivación de los pasos de vida de una y otra durante las primeras décadas del siglo XX. Lamarque es una trabajadora que participa de modo pionero en la filmografía argentina, y su rostro es uno de los enclaves de la “edad de oro”; también pone su voz a varias letras del cancionero del tango, aunque su tonalidad sea más suave y rítmica. La operación de leer cierta candidez e ingenuidad no tendría por qué desinflar sus disímiles –aunque potentes– modos de participación en lo público, incluso de negociación con la época.

Lamarque nace en Rosario en 1908. Sus orígenes también son modestos. Comienza a actuar desde pequeña, vinculada a la militancia anarquista de su padre, a quien le recita poemas cuando está encarcelado; sus primeros pasos son en obras de teatro anarquistas.¹⁶ Durante los años veinte y treinta, Lamarque participa del teatro,

¹⁶ “Me instalé con un pequeño negocio de librería en la calle Alvear y allí, se formó a los pocos días de mi llegada una agrupación cultural que la componíamos varios compañeros. La formaban Luis Difilipo, Juan Lazarte, que entonces eran jóvenes estudiantes, Pedro Lamarque y el viejo Lamarque, como lo llamábamos, o sea, el padre y hermano de Libertad Lamarque, y Juan Ferrer. Esta agrupación realizó varios actos culturales en locales cerrados y plazas públicas. La Federación Provincial de Rosario estaba en la calle Córdoba y tenía un local grande y muchos gremios adheridos con un número considerable de afiliados. La agrupación por nosotros formada de común acuerdo, con el Consejo de la Federación Provincial, realizaba muchos actos en conjunto. Recuerdo uno que se realizó en el local de un cine donde era tanto el público que no tenía cabida, que se tuvo que abrir la puerta para que pudieran apreciar el acto. En esa función fue donde por primera vez se

del cine y de la música. Su registro vocal, agudo y elegante, puede ser leído no solo como cumplimiento de la expectativa clásica de lo femenino –en contraste con la voz arrabalera de Merello–, sino también como un innovador ejercicio profesional y técnico. Lamarque es una trabajadora de la voz.

Tiene un hijo de un primer matrimonio joven, se separa y luego vuelve a casarse. Participa en *El alma del bandoneón* (1935), *Ayúdame a vivir* (1936), *La ley que olvidaron* (1937), *Besos brujos* (1938), *Madreselva* (1938), *Puerta cerrada* (1939), *Eclipse de sol* (1942), *La cabalgata del circo* (1945), *Romance musical* (1946). Tras su partida a México, la cantidad de sus films y actuaciones es cuantiosa. En 1986 publica su autobiografía, *Libertad Lamarque*. Su éxito y proyección internacional toman otros pasos de vida como “La novia de América” y “La reina de la lágrima”. Canta tangos, rancheras y boleros; incluso, como Merello, interpreta *El choclo* (1947).¹⁷

Sus desplazamientos públicos están atravesados por una de las ficciones políticas más pregnantas en las habladurías: el supuesto cachetazo con Eva Perón durante la filmación de *La cabalgata del circo*, y la sospecha de que le prohíben trabajar durante el peronismo.¹⁸ Aquí se juega otra división del trabajo, la de aquel inhabilitado como condición de posibilidad. Esto habría propiciado su partida a México. En 1974 su regreso a la pantalla cinematográfica argentina acontece en *La*

presentó para cantar Libertad Lamarque, hija del compañero Lamarque, que formaba parte de la agrupación. Libertad era una niña de más o menos 12 años y me tocó a mí ensayarla y lo hizo muy bien. ¡Quién podría pensar que sería esa la iniciación de una carrera artística tan brillante como lleva realizada Libertad Lamarque!, la que nunca se separó totalmente de nuestro ambiente. Cantó la canción del Pito, con letra y música del compañero Marín. Fue una canción que por muchos años gustó a todos los públicos. Libertad Lamarque la cantó tan bien, que fue todo un suceso. Como el lector ve, los diferentes medios y formas de hacer propaganda eran muchos, lo que extendía el conocimiento de nuestro ideal a todos los sectores de nuestra sociedad y todos los días aumentaba el caudal de gente que actuaba en nuestro medio y colaboraba en la acción que desarrollaban nuestras instituciones” (Rouco Buela, 1964: 62).

¹⁷ “Con este tango que es burlón y compadrito / se ató dos alas la ambición de mi suburbio; / con este tango nació el tango, y como un grito / salió del sórdido barrial buscando el cielo” (letra de Enrique Santos Discépolo y Juan Carlos Marambio Catán).

¹⁸ En la obra de teatro *Nada del amor me produce envidia* (Loza y Lerman, 2008), se recrea el taller de una costurera interpretada por María Merlino: la costurera debe elegir a quién darle el vestido deseado por ambas, si a Libertad Lamarque o a Eva Perón. Entre tangos e inflexiones de época, esta ficción se monta sobre la textualidad producida a partir del enfrentamiento entre Lamarque y Eva Perón. Más allá de esta pasión personalista, puede leerse la disputa entre modos de subjetivación para las mujeres trabajadoras y, sobre todo, la posibilidad de que esta disputa exista. Nótese: “El entredicho Lamarque-Duarte fue una bomba que estalló en San Miguel y dejó esquirlas en todos los ambientes [...] Lo cierto es que Libertad se fue y como si Dios la ayudara mucho se convirtió en una de las figuras más importantes en el cine de México [...] Y lo cierto también, es que como dama que fue siempre, jamás se prestó a reportajes sobre el asunto ni dijo una sola palabra” (Jamandreu, 1981: 36).

sonrisa de mamá (Carreras, 1972). Un año antes del retorno de Perón al poder y del enfrentamiento en Ezeiza, la película exhibe el contraste generacional entre el hijo – Palito Ortega– y la madre –Lamarque–, una familia de dinero atravesada por la tensión entre el trabajo y la música. Pero más que esta antinomia –cumplir o no con las expectativas familiares–, es la deriva del “descamisado” friccionada por lo “mersa”, a partir de la lectura que diferencia la música complaciente de la progresiva –la escisión entre la que escuchan los/as trabajadores/as o los/as militantes–, una diferenciación no tan distinta de la que señala su voz como comercial.¹⁹ Las voces de Lamarque y Ortega, “mersas” y comerciales, pueden ser también voces “descamisadas”.²⁰ Las de las “patas” en la fuente para los procesos de radicalización de los setenta. Siempre pueden leerse más “patas” en esa fuente. Lamarque opera con otra multitud en sus entrañas: vuelve a cantar con suavidad. Voces superpuestas de mujeres que se hacen escuchar.

¹⁹ Sobre la lectura de los sesenta y los setenta desde Palito Ortega, véase Alabarces y Gilbert (2021).

²⁰ “Además del uso de ese lenguaje generizado, muchos observadores recurrieron a una serie de metáforas más localizadas, relacionadas con lo animal, que permitían una conexión simbólica entre las ‘masas juveniles’ de los sesenta y las ‘masas populares’ de los años peronistas. En 1964, por ejemplo, *Primera Plana* ilustró una portada con una foto de Ortega y el título ‘El triunfo de los orangutanes’. [...] Esa representación, por supuesto, recuerda a otra metáfora animalizada: la expresión ‘aluvión zoológico’, acuñada en 1947 por el diputado radical Ernesto Sanmartino para ridiculizar a los partidarios de Perón. [...] En la década de 1940, los migrantes de esas ‘masas populares’ también recibieron un apelativo basado en un animal, esto es, ‘cabecita negra’ –el nombre de un pájaro– porque su color de piel y pelo era, supuestamente, más oscuro que el de los habitantes de Buenos Aires. El mote degradante ‘cabecitas negras’ habló de los miedos culturales, políticos y raciales que la llegada de los migrantes y el peronismo habían incitado, especialmente, entre las clases medias y altas. Basándose en los orígenes regionales y los anclajes de clase de ídolos como Palito Ortega y sus fans, algunos observadores notaron continuidades y desplazamientos entre los ‘cabecitas negras’ y los *nuevaoleros*. Al examinar hábitos y valores de distintos grupos socio-culturales, el psicólogo social Alfredo Moffat notaba que los hijos de los migrantes internos –quienes, en sus términos de análisis, eran jóvenes nacidos en los barrios más pobres del Gran Buenos Aires– habían devenido ‘amantes del twist, *nuevaoleros*’ en su esfuerzo por adaptarse a la ciudad y separarse de su cultura paterna, anclada en lo provincial. Esta segunda generación de migrantes, según Moffat, no había perdido del todo su conexión con el interior: al hacer de Palito Ortega su héroe, vindicaban un camino de ascenso y popularidad que querían para ellos. Por su parte, el antropólogo Hugo Ratier, al trazar la historia de los prejuicios que las clases altas y medias demostraban mediante el uso del apelativo ‘cabecita negra’, daba un sentido diferente a esa interpretación. Ratier notaba que, tras el derrocamiento del peronismo, la expresión ‘cabecita negra’ había caído en desuso. A mediados de la década de 1960, continuaba Ratier, Ortega –que hubiera encajado dentro de esa categoría– había alcanzado popularidad mediante su celebración de ‘optimismo, conformismo: un pragmático muchacho provinciano’. Ratier sugería que el éxito de Ortega estaba predicado en un desarrollo más amplio: la desaparición del ‘cabecita negra’ como fuente de ansiedades, lo cual le habría permitido convertirse en un producto apto para el consumo más allá de los grupos estrictamente obreros y migrantes. Ratier correctamente notaba que la popularidad de Ortega iba mucho más allá de esos grupos, pero no reconocía que al mismo tiempo que el ‘cabecita negra’ se evaporaba simbólicamente, algunos de los sentidos vinculados a esa categoría reemergían como parte de un nuevo término denigratorio: *mersa*” (Manzano, 2010: 51-52).

Aristocratización: las reinas del trabajo

Durante el peronismo las reinas del trabajo, junto a la reconfiguración de los reinados provinciales, reescriben los certámenes de belleza que forman parte de las transformaciones mundiales de las primeras décadas del siglo XX. La sociedad de masas, la democratización del acceso al consumo y a la cosmética y el crecimiento del *star system* afectan los cuerpos públicos de las mujeres con prácticas que implican modulaciones disímiles. En la Argentina la genealogía de estos certámenes se remonta a 1928, cuando la revista *El Hogar* auspicia el primer concurso nacional de belleza, de mucha repercusión, cuyas finalistas se reúnen con el entonces presidente Alvear (Tossounian, 2021: 111). Durante los veinte y treinta se realizan certámenes nacionales e internacionales.²¹ A la vez, las damas de la Sociedad de Beneficencia otorgan premios a la “virtud” de las mujeres pobres. Esta operación de premiar la virtud productiviza la expectativa de ser “pobre pero honrada” (Lorenzo, Rey y Tossounian, 2005: 35).²² Otros concursos de belleza están asociados a ciertos pueblos y actividades productivas, como el trigo, el petróleo, la vendimia; cada uno de ellos tiene su propio reinado. En estas últimas prácticas se yuxtaponen el origen popular de las fiestas provinciales, la relación con los medios masivos y las complejas intersecciones entre sujeción y agencia en torno a la belleza femenina. Durante las primeras décadas del siglo XX, se premia “la virtud de las mujeres pobres” –condecoradas por los cuerpos de las mujeres de la élite– o la belleza en escenas vinculadas a veces con la prensa y el entretenimiento, a veces con actividades provinciales o productivas.

Con el peronismo, estos certámenes interpelan al Estado, producen ciudadanía y desestabilizan las expectativas previas, tanto a partir de la inauguración de la reina del

²¹ Estas competencias de belleza organizan modos de subjetivación entre juventudes: “En contraste con la *flapper* porteña de clase alta, estas jóvenes expresaban humildad, inocencia y sencillez, en semblanzas que las mostraban como devotas del hogar y la familia. [...] Pese a la representación de las ganadoras como hijas respetables y modestas que solo aspiraban a convertirse en diligentes amas de casa, y pese a que casi todas habían encarnado un tipo de femineidad dócil durante la competencia, varias de ellas hicieron carrera en la industria del entretenimiento” (Tossounian, 2021: 126).

²² En “Premios a la virtud” (Favaro, 1920), sainete en un acto, se ironiza sobre estas premiaciones cuando, en una familia pobre, el contraste entre dos hermanas hace de esta forma una pregunta por qué es la virtud: la hermana que se prostituye para sostener a la familia, o la que no contribuye con dinero, pero mantiene su virtud. Hacia el final, la protagonista huye con un pretendiente anarquista.

trabajo como de la reescritura de la fiesta provincial o productiva. Una obrera o una trabajadora de la vendimia pueden conquistar el trono.²³

El día del trabajador se remonta en Argentina a 1890, motorizado por sectores anarquistas y socialistas. Se instaura como “asuetto” durante los gobiernos radicales, desde 1925. El peronismo introduce una diferencia: es la primera vez que el gobierno es parte del festejo. La folletería –“1º de mayo, ayer y hoy”– enfatiza esta ruptura al subrayar las condiciones laborales que permiten el festejo ahora y las que lo impiden antes y motorizan luchas. En esta reinscripción de la lucha en fiesta, una de las incorporaciones fundamentales es la elección de la reina del trabajo. La primera, en 1947, es organizada por el diario *El Laborista* y elegida por los lectores. El concurso busca que se elija a la más “hermosa obrerita con el propósito de exaltar la devoción del trabajo”.

Las siguientes elecciones son convocadas por la CGT durante la movilización obrera. El jurado lo integran jefes sindicales, el presidente Perón y Eva Perón, quien es la encargada de coronar a las reinas electas. Pueden ser elegidas todas las trabajadoras afiliadas a las organizaciones. La imagen pública de una trabajadora bella es novedosa pero no excepcional. Otros países como Chile también eligen a sus soberanas (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005: 100). Tanto este festejo como otros elementos de la gramática peronista superponen las ficciones hogareñas, muchas veces en torno a la máquina de coser, la del descamisado con la camisa abierta y la del trabajador con overol, con las de las reinas. Las reinas del trabajo están en las carrozas, y también visitan fábricas y centros turísticos. Sus imágenes son cercanas a las de algunas revistas, y hasta sus rostros aparecen en la publicidad del jabón de tocador “Manuelita” (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005: 92).

Las candidatas llegan a la competencia desde los pueblos y las provincias durante la fiesta. El certamen tiene un alcance nacional. Entre 1948 y 1955 son elegidas ocho reinas del trabajo: Eva Caselli (Buenos Aires), 1948; Ruth Romero (Tucumán), 1949, estudia y ayuda a su familia en las tareas del campo; Práxedes Mesconi (Salta), 1950, es empleada pública; Aída Beaumé (Capital Federal), 1951, se dedica a tareas domésticas; Edna Alicia Constantini (La Pampa), 1952, ha estudiado

²³ “La actividad en la viña no aleja a las trabajadoras de sus dotes de mujer, ni genera una imagen disruptiva; allí trabajan familias enteras y las mujeres no descuidan su rol fundamental de madres [...]. El trabajo en el campo tampoco les quita belleza: a pesar de sus gastados delantales y del precario calzado, estas mujeres pueden ser reinas” (Belej, Martín y Silveira, 2005: 69).

corte y confección y es modista; Nélide Ferreyra (Córdoba) y Susana Leiva (Capital Federal), 1953 y 1954, pertenecen a la Unión Argentina de Artistas de Variedades; Elsa Landaburu (Mar del Plata), 1955, forma parte del gremio de telefónicos.²⁴

La primera reina tras la efectivización del voto femenino es una costurerita: de costurerita a reina del trabajo. Y se llama Alicia.²⁵ La voz de Edna Alicia Constantini señala: “Esto no era un concurso de belleza, era la dignificación de la mujer trabajadora” (Lobato, 2005: 10). Amplía: “No era una competencia diríamos de belleza, era más para homenajear a la persona trabajadora” (Lobato, 2005: 115).²⁶ De este modo, se superpone la elección de las mujeres, no por el trabajo sino por la belleza, con la imbricación entre estos dos órdenes como una gramática diferencial –no sin contradicciones– que desestabiliza las inflexiones previas. Ambivalente y paradójica, la elección de la reina del trabajo reescribe la ciudadanía en tanto ficciones mestizas. Las reinas son cuerpos públicos sobre los que se monta una fiesta en su origen contestataria, y así producen la “dignificación del trabajo a través de la exhibición de la belleza” (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005: 100). Una fiesta en la que lo instituyente es instituido: las trabajadoras pueden ser lindas y pueden ser reinas. El peronismo

²⁴ Con el golpe y la proscripción, la elección se interrumpe. Tras el regreso de Perón a la Argentina, la práctica se retoma en 1974, pero la época está siendo reescrita por la juventud peronista y las modulaciones de género de los sesenta y los setenta. En el tenso acto del 1º de mayo de 1974, cuando se produce el quiebre entre Montoneros y Perón, María Estela Martínez de Perón – Isabelita– corona reina del trabajo, en Canal 7, a María Cristina Fernández, del gremio de Obras Sanitarias. El dispositivo de la reina del trabajo se espectaculariza y desacopla la conexión con el trabajo y la política: la reina no es elegida por la CGT, sino por especialistas en modas y entretenimientos. La reina de 1975 es Teresa Reale, de la Unión Argentina de Artistas de Variedades. Es la última vez que se elige una reina del trabajo.

²⁵ Esta Alicia profética de los años cincuenta se vincula con las hermanas menores de las militantes políticas de los setenta, como las muchachas del rock. “Canción de Alicia en el país” es un tema que integra el álbum *Bicicleta* de Serú Girán. En 1980 Charly García hace oír una “denuncia” contra la dictadura. La letrística ha sido profusamente analizada –morsas, tortugas, rey de espadas, brujos–. La canción emerge de la literatura al tomar la Alicia de la mítica saga *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (Carroll, 1865). Alicia es un nombre cargado para los feminismos: De Lauretis recuerda la escena en la que ve un cartel que dice “Alicia ya no” como forma de discutir los lugares codificados del arte. En el rock también se tallan los dispositivos de las “ovejas”: las “negras”, las hijas rebeldes de la burguesía, y las “blancas”, esas historias de redención. Pero, más aún, esa yuxtaposición de unas y otras. Esas chicas escuchando la voz de los varones en sus habitaciones, escribiendo sus nombres en los guardapolvos, con esos pósteres colgados en las paredes y a la vez haciendo de esas condiciones de posibilidad una apuesta diferencial. Alicia es joven cuando ser joven tiene riesgo (Angilletta, 2021). Véase también el Interludio.

²⁶ La voz de Edna Alicia Constantini es tomada de la investigación realizada por Lobato *et al.* (2005).

genera imágenes domésticas y, al mismo tiempo, dinamiza el desplazamiento de las mujeres hacia ámbitos laborales y políticos.²⁷

Las fiestas del 1º de mayo y las reinas llevan a las calles y a la Plaza de Mayo. Para las candidaturas suelen ser necesarios el trabajo y el origen modesto, pero lo decisivo para ganar es la belleza. Entre las candidatas suele haber mujeres empleadas en alguna empresa de servicio, en el Estado o en alguna oficina sindical; las obreras son menos, aunque están presentes. El mestizaje entre los elementos nobiliarios – corona, cetro– y el énfasis del trabajo producen voces donde antes hay ruido. Las reinas son parte de la multitud y, a la vez, la multitud concentra a esas reinas durante la fiesta: quieren verlas. Elegir a una mujer por su belleza cristaliza expectativas tradicionales de género, pero leer solo esta dinámica en tanto conservadora obtura la democratización que producen las reinas del trabajo al colocar como cuerpos públicos de adoración a mujeres que trabajan.

Las reinas suelen ser entrevistadas por revistas de la época, donde enfatizan el trabajo y el cumplimiento de las expectativas de género: “Ese reconocimiento implicaba también dar entrevistas, una visita a la casa presidencial, a los diarios [...], los gremios o los hogares de las empleadas o de tránsito de la Fundación Eva Perón” (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005: 103). Las palabras de las reinas subrayan la respetabilidad y la producción del hogar, pero la propia circulación de estas palabras flexibiliza estas ficciones anquilosadas. Ambivalencias entre ficciones de hogar y desplazamientos públicos (de reinas del hogar a reinas del trabajo, o reinas del hogar y reinas del trabajo). En la colocación de las palabras de las trabajadoras el solo hecho de hacerse voz –y no ruido– es una modificación del reparto de lo sensible, de la sonorización que produce la reimaginación de lo común. Si bien ciertos relatos de las reinas exhiben la “ideología de la domesticidad” (Scott, 1993), la posibilidad de que su palabra circule pone de manifiesto el peronismo como una máquina de hacerlas escribir, de producirlas como sujetos de palabra, en esta dimensión incluso paradójica.

Como Eva Perón, las reinas del trabajo comparten el dispositivo crítico de las ovejas blancas, superpuestas a algunas películas que dinamizan –aun en sus matices– estos ascensos. En el acto de 1952, Fanny Navarro interpreta el poema “Capitana de mi pueblo”, en torno a Eva Perón, y las mujeres llegan a entonar la versión de la marcha

²⁷ Las tensiones sobre la belleza orbitan en torno a belleza y salud, belleza y trabajo, belleza y moderación (Belej, Martín y Silveira, 2005: 67).

peronista en inflexiones como “las muchachas peronistas” (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005). Acerca de lo que puede ser escuchado, “La reina” (Netria, 1948), dedicado a la primera reina del trabajo, publicado también en *El Laborista*, textualiza esta reescritura de lo común.

... y se escucha, en la altura del ámbito
de la patria argentina, un eco inmenso
que es voz alegre y armonioso canto.
Es la mujer. Es la belleza criolla
que si es verdad que sabe del lírico arrebatado,
también sabe de luchas y pasiones,
de albas grises, de penas y de llantos...
Es la mujer que ocupa el lugar que merece
en esta edad del sueño realizado:
es ella la que triunfa por sus méritos propios
y es verso y es aguja y es trigo y es arado.
Mujer Símbolo eterno de gracia y armonía
esta Reina que llega, la Reina del Trabajo
representa las glorias de la Nueva Argentina
y por eso le canto. (Netria, 1948)

En este texto, aun en sus contradicciones, pueden leerse como “escucha”, “eco”, “voz”, “canto”, “lírico” organizan la sonorización de la multitud. “Ocupa el lugar” yuxtapone las transformaciones de la audición con los desplazamientos de los cuerpos públicos. “Y es verso y es aguja” reescribe la ficción del ciclo de las costureritas al retomar el icónico elemento de trabajo para las mujeres –la aguja– superpuesto a la letra –verso–.

La fiesta del 1º de mayo finaliza con la coronación de la reina del trabajo ante la multitud, primero por Eva Perón en vida y luego por Perón. “En el ritual obrero resignificado dentro de una nueva liturgia [...] las mujeres ocuparon un sitio privilegiado, pues la fiesta culminaba con la coronación de la reina de los trabajadores” (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005: 81). Las ficciones mestizas de las reinas del trabajo interpelan los imaginarios domésticos –mujeres en la casa– y los del servicio o el cuidado –como las enfermeras–, así como desbordan la interrogación sobre dónde está el trabajo.

Las reinas del trabajo eran la imagen del trabajo digno, que estaba lejos del trabajo humillante del pasado y que deformaba a la mujer (y a su prole), popularizado por la literatura y la gráfica de la prensa obrera [...] La figura de la reina del trabajo encarnaba la combinación perfecta entre la cualidad de trabajadora y la de mujer bella, que por décadas se consideraron incompatibles, pues con la incorporación de las mujeres al trabajo extradoméstico se afianzó la idea de que la obrera era ante todo una madre-

obrero y por lo tanto “un jirón del hogar abandonado”. (Lobato, Damilakou y Tornay, 2005: 83)

La modalidad de elección de las reinas forma parte de una práctica tradicional, en especial vinculada con productos distintivos de las provincias –en el caso de Mendoza, con la reina de la vendimia–, en tanto práctica regional muchas veces asociada al turismo. Sin embargo, durante las presidencias peronistas no solo se incentivan estas elecciones de reinas locales y se transforman sus gramáticas, sino que además se instala la elección de la reina del trabajo dentro de los festejos del 1º de mayo. Esta práctica implica una paradojal puesta en juego de la circulación pública de las mujeres. Se recurre a una imaginación nobiliaria, que puede leerse como conservadora en tanto elige a una entre varias, y el motivo de esta elección se asocia a un atributo femenino clásico, que es la belleza o el capital erótico (Hakim, 2010). No obstante, el carácter nobiliario y clásico de esta práctica se resignifica en la elección de una reina del trabajo, dado que la yuxtaposición entre trabajadora y belleza ha estado históricamente impedida.

En un mismo movimiento, se lee que ciertos imaginarios peronistas retoman prácticas de las décadas previas y, a la vez, imprimen sobre éstas una dinámica vertiginosa, por momentos desbordante. El peronismo, constituido en sus inicios como Partido Laborista, interpelado por las textualidades de las primeras décadas del siglo XX sobre el trabajo. Esto no implica adicionar las imágenes de trabajadoras sobre ciertas construcciones ya establecidas, sino leer, a través de la incomodidad que producen aquellos cruces, zonas que friccionan las categorías o escisiones típicas con las que se piensa esa época. La reina del trabajo sintetiza las intersecciones entre los modos de subjetivación –tiene nombre y apellido, una trayectoria de vida, una foto que la personaliza– y su articulación en una Argentina de multitudes –es esta ficción política la que propulsa los *reinados*–. Dos opuestos que se yuxtaponen: la nobleza y el trabajo. Aristocratización de las mujeres que trabajan.

Aristocratizar la fuerza de trabajo puede tener un efecto modernizador para las multitudes y democratizar la belleza como un bien disponible para las mujeres que trabajan interpela la escisión público-privado. Esta práctica precisa ser leída en contraste con los modos en los que en las décadas anteriores a veces se escinde la belleza, al asociar el trabajo a la degradación –“residuo de fábrica” (Carriego, 1913: 92)–, a la tuberculosa, a la solterona. Esta lectura desde el género no solo afecta a las mujeres, sino que reconfigura la imaginación de lo común al dinamizar la

aristocratización del trabajo, escribir el trabajo como necesidad y como modo de construcción ciudadana, en tanto dignificación y forma de vida. Lejos de romantizar estas prácticas, los modos de leer a las reinas del trabajo conforman también el dispositivo crítico de las hermanas menores. Así, estas ficciones mestizas son parte de las máquinas de hacerlas escribir y motorizar nuevos itinerarios. Dar pequeños grandes saltos que transforman imaginarios.

Ya nadie va a escuchar tu remera, pero se oirá tu afiche



Imagen II: "Evita", sin firma, circa 1947



Imagen III: "Ya el campo es tuyo...", Aristo Téllez, sin fecha



Imagen IV: "Criollita", Gaspar Besares Soraire, sin fecha

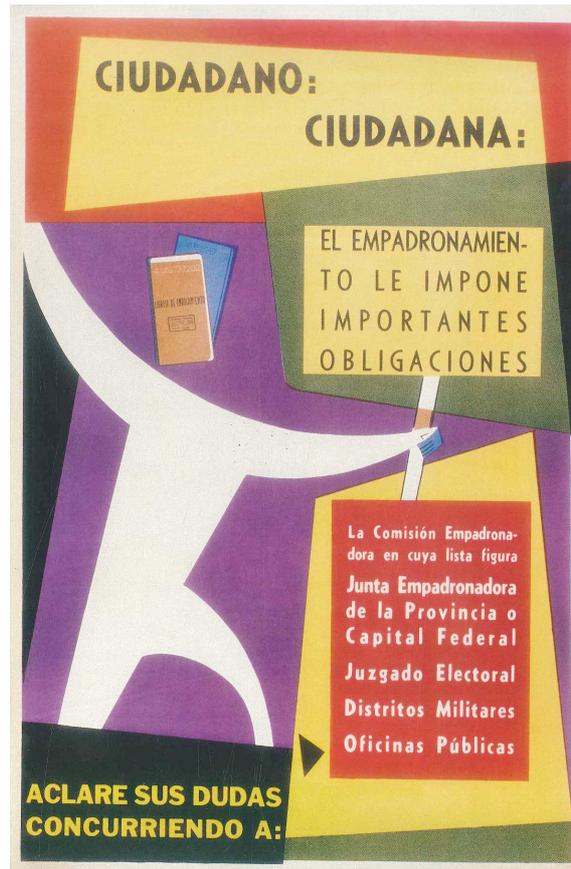


Imagen V: "Empadronamiento", sin firma, circa 1951



Imagen VI: "Evita mártir del trabajo", Aristides Rechain, 1952



Imagen VII: "2do. Plan Quinquenal", Héctor Alfonsín, 1953

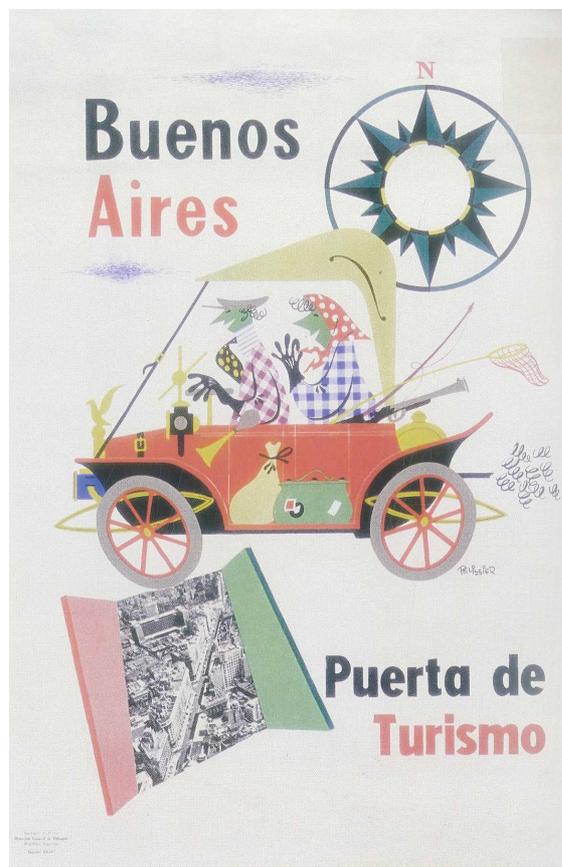


Imagen VIII: "Buenos Aires Puerta de Turismo", Pelissier, sin fecha

Los afiches aquí seleccionados producen la reimaginación de lo común como una ciudadanía motorizada por varones y mujeres. Aunque los varones concentran la mayoría de las imágenes, varios son protagonizados por mujeres y en muchos acontece la mixtura.²⁸ En el del Segundo Plan Quinquenal: una pareja con un hijo. Si bien el elemento de la pala –herramienta de trabajo– está en manos del varón, la fuerza de quienes miran a Perón está dada tanto por él como por la mujer. Los efectos económicos del plan y la reconfiguración del trabajo ya no pertenecen exclusivamente a los varones. Aquí puede leerse tanto la asimetría entre el rostro de Perón –epítome del gobierno, a una escala casi solar respecto del tamaño de la familia– como las ficciones mestizas propulsadas por el peronismo, en tanto lo común es reescrito en la intersección entre el Estado y lo social. En esta dimensión se produce un desplazamiento inédito para las mujeres, incluso en la coreografía corporal de sostener con su mano la espalda del marido. La economía del Plan Quinquenal, a partir de este afiche es intersectada tanto entre varones y mujeres como entre el Estado y las familias (véase Imagen VII).

En otro afiche se lee “Ya el campo es tuyo... no dejes crecer el yuyo”: un peón trabaja, empujado por la estela de una mujer cuya aura organiza la imaginería de las revoluciones modernas, en las cuales el halo y la blancura expresan libertad (véase Imagen III). En otro, también en la constelación del trabajo rural y los paisajes de las provincias, se lee: “Criollita, en tus ojos lindos se refleja la suerte de la patria. Prepara tus manos hacendosas para trabajar por el Plan Perón”. En tanto reescritura de la ciudadanía, interpela a las mujeres como trabajadoras y focaliza en el rostro de una de ellas el trabajo del campo, inédito para la época. La fisonomía del rostro es ambivalente. Por un lado, tiene los labios rojos y un moño en la cabeza, típico de las tecnologías de género de revistas femeninas. Por otro, sus rasgos, la tonalidad de su piel y de su pelo remiten a los cuerpos y modos de subjetivación más vulnerabilizados. De este modo, el afiche es no solo una interpelación a un cuerpo para que productivice su trabajo, sino también su habilitación ciudadana, que puede ser motivo de la comunicación estatal (véase Imagen IV).

La serie sobre Eva Perón, tanto en vida como en muerte, refuerza su imagen, la más difundida después de la de Perón. En estas intervenciones también se yuxtaponen

²⁸ Los afiches han sido tomados de Quintana y Manrupe (2018).

las tecnologías de género de las revistas y la prensa con sus torsiones y reescrituras. Se traccionan tanto estas modulaciones –está sonriente, con un adorno en el pelo, con aros–, a la vez que se produce un quiebre de las expectativas domésticas y de género: “Prefiero ser solamente Evita a ser la esposa del presidente, si ese Evita es usado para remediar algo en cualquier hogar de mi patria”. El “Evita” final, en una gran tipografía roja, remite a otras técnicas del montaje de los afiches, como la influencia iconográfica del *new deal* y de la estética soviética (véase Imagen II).

Tras la muerte de Eva Perón, numerosos afiches productivizan el rito mortuario. En la imagen seleccionada, de modo visionario, un dibujo apela a una tumba cubierta de flores, pero ella ya no está ahí, sino que su rostro –más joven que el que tenía antes de morir– mira ampliamente, coronada por la gloria en un círculo de espigas. Casi una escena de resurrección, motorizada por la multitud que llora su muerte. Allí se contraponen quienes miran hacia abajo, hacia el cajón –los varones–, y quien mira hacia arriba –una mujer–, a la Eva Perón siempre viva y joven. A este afiche lo firma la CGT y está suscrito por el lema “mártir del trabajo”. Un cuerpo público de una mujer que no solo trabaja, sino que es reescrita en esta forma por la principal central sindical del país. Los desplazamientos de las mujeres por lo público son redimensionados, incluso tras la muerte (véase Imagen VI).

Esta política de confección de afiches, con sus tránsitos por lo público y modos de subjetivación implicados en ella, produce arquitectura. Los afiches son escritura ciudadana. Letras para las calles. En los afiches se utilizan técnicas propagandísticas y de diseño, que modernizan la política comunicativa.

En los primeros años de gobierno, la producción de miles de afiches y folletos acompañó el ritmo febril de las realizaciones. La figura monumental de los “descamisados” de octubre evocaba en cada esquina de la ciudad la epopeya original, así como las felices familias de los trabajadores recordaban quiénes eran los verdaderos beneficiarios de las políticas del Estado en la portada de los impresos, en cada vuelta de página de los diarios y en la pantalla del cine del barrio. (Gené, 2005: 2)

Soria (2010: 42) propone la propaganda peronista como renovación estética del Estado nacional y la forma en que “... se logra a través de una patria que se construye *ex nihilo*, como si en el acto de nombrar creara”. La lectura de los afiches implica pensar el peronismo como una producción visual y una gramática que hace de la forma una tracción política. En estas imágenes se superponen los complejos sentidos de la propaganda, el mundo de los/as trabajadores/as (Gené, 2005), las relaciones con

los medios de comunicación –en especial, con la fundación del diario *Clarín*–, los impactos del consumo (Milanesio, 2014) y las artes visuales (Lucena, 2015).²⁹

Durante las décadas de los veinte y los treinta, los medios de comunicación –en especial, la prensa y la radio– afectan los modos de circulación de la letra. Entretenimiento, información, lucha, afecto producen imágenes y palabras que, desde espacios disímiles –la difusión de la prensa anarquista y socialista, los mítines radicales, la creciente sociedad de masas–, puntúan formas de contacto entre ciudadanía y voz. Diversas configuraciones del *Welfare State*, como el peronismo en la Argentina, retoman prácticas de décadas anteriores y producen una gramática diferencial en los partidos políticos modernos, al otorgar una importancia clave a la comunicación política.

La relación entre medios, comunicación y política se institucionaliza en la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, desde el gobierno de facto de 1943, que continúa durante el peronismo. En esta dependencia, organizada en cuatro secciones –diseño y afichería, radio, cine y administración– (Soria, 2010), es clave el nombramiento de Raúl Apold, desde 1949, como subsecretario. Apold participa de la elaboración de los discursos de Eva Perón, dirige el periódico *Democracia* –fundamental para la prensa del gobierno peronista– y es director de difusión de la Fundación Eva Perón.³⁰ Más allá de las controversias sobre la censura y las “listas negras” –que hacen que algunos/as artistas y periodistas no trabajen durante esos años en Argentina–, lo que se subraya es la importancia pionera que un gobierno otorga a las comunicaciones. Así se reconfigura parte del entramado entre consumo, cultura y multitudes.

Dos de los afiches más modernizantes son el de la convocatoria al empadronamiento y el de la difusión del turismo. El del empadronamiento en 1951 apela por el vocativo: “ciudadano, ciudadana: el empadronamiento le impone importantes obligaciones”. Si bien esta campaña es masiva hacia las mujeres a partir de la conquista del voto femenino, la audacia es que no solo se dirige a ellas, sino que la misma apelación de ciudadanía es hecha en igualdad, tanto para varones como

²⁹ Sobre la “contaminación artística”, la vanguardia concreta, el peronismo y el comunismo en los años cuarenta, véase Lucena (2015).

³⁰ Los noticieros cinematográficos son un dispositivo clave de comunicación de la época: informativos periódicos conformados por noticias exhibidas antes de las películas en las salas cinematográficas, cuya difusión es obligatoria en todo el país. Entre estos noticieros, se destaca el *Noticiero Panamericano*, dirigido por Apold.

mujeres. Estas formulaciones configuran parte de la diversidad de vocativos a los que recurren los textos. Además, combina una llamativa paleta de colores, con distintas colorigrafías, y sin ninguna imagen física distintiva asociada a varones o a mujeres. Más bien el contorno es el de la figura de un cuerpo blanco, del que no se discierne sexo ni género, como si el montaje de la ciudadanía fuese el de esas formas geométricas superpuestas, de esos colores, de esos trazos, hasta de esa pregunta (véase Imagen V).

Quizás el afiche más innovador en su diseño dispone a Buenos Aires como puerta de turismo, con la coreografía corporal de una pareja paseando en su auto. Esta escena dinamiza la reescritura de ciudadanía también desde el consumo, el ocio y las vacaciones: las mujeres son destinatarias de estos accesos y derechos, aunque aún no manejen ese auto.³¹ Aquí también se subraya la colorigrafía y el trabajo sobre las figuras que descompone la mimesis clásica de las imágenes (véase Imagen VIII). Estos dos últimos afiches son los que más interpelan las transformaciones visuales y cómo las formas de la ciudadanía se mixturán desde los géneros. El peronismo, una máquina de hacerlas escribir, de hacerlas trabajar, de hacerlas votar, de producir ciudadanía –y también de producir domesticidad, desde luego–. Ficciones mestizas que yuxtaponen sentidos por momentos contradictorios, reescriben posibilidades y riesgos para los desplazamientos de las mujeres. No solo el *dictum* de lo que se dice, sino sobre todo la forma como *dictum*.

4x03. Cuando las teclas de la máquina vociferan

Apretar las teclas

Formulado como una reacción a esas miradas y como defensa de la política peronista, el slogan “Alpargatas sí, libros no” valoriza la satisfacción de necesidades materiales sobre las simbólicas; pero incluso invertido –“Alpargatas no, libros sí”– insiste en mantener la diferencia entre política y lenguaje, condiciones materiales e inscripciones simbólicas, y cancelar todo debate posible sobre las transformaciones culturales que implica la aparición del peronismo recurriendo al tópico decimonónico de la barbarie. [...] Así, al reescribir el slogan como “Alpargatas sí, libros también”, [se] intenta dar cuenta de esa articulación entre lenguaje político y transformaciones materiales que se llama peronismo. (Soria, Cortés Rocca y Dieleke, 2010: 13-14)

³¹ Las transformaciones en los desplazamientos también están atravesadas por el impulso a las vacaciones y a el turismo. Embalse Río Tercero –en Córdoba– y Mar del Plata –en la provincia de Buenos Aires, ya mencionada– son hitos de esta reconfiguración arquitectónica y vital.

La intersección entre alpargatas y libros también puede articularse desde el género, como parte de los flujos modernizadores y democratizantes del peronismo. Estos modos de leer las textualidades, las ficciones y los pasos de vida no solo afectan las tramas de las mujeres, sino que posibilitan la transformación de ruidos en voces, de los modos de escuchar. Así, las propagandas, los panfletos, las canciones, los eslóganes, los discursos, los artículos periodísticos se intersectan con las poesías, las narraciones y conforman un archivo tan frágil como potente. Las ciudadanías también son producidas en este reparto de lo sensible que trafica la multitud.³²

En cierta forma, construir un archivo de ciudadanías desde el género, que permita explorar el peronismo en tanto máquina de escribir, es un modo de leer el “entre”, las zonas de contacto, al ensanchar esa “y”, que posibilita cuestionar las escisiones con las que se ha leído la modernidad –público/privado, ley/sociedad, tradición/ruptura-. Ni solo el mundo de las alpargatas, ni solo el mundo de los libros: las fronteras porosas, propuestas como ficciones mestizas. Esta operación, lejos de sectorizar las escrituras de las mujeres en el *continuum* de las textualidades peronistas, intenta conectar esas producciones con las formas de fisurar las lecturas establecidas, las escisiones de la llamada modernidad, e indagar matices, giros y torsiones entre lenguaje y política. No se trata tanto de leer lo que Eva Perón hace con las escrituras de las mujeres, sino lo que las escritoras hacen con lo que Eva Perón hace de ellas.

La posibilidad de circulación de la palabra pública para las mujeres es decisiva en la reimaginación de lo común en estas décadas, aunque a veces esa palabra dispute su integración desde cierta minoridad o “literatura menor” (Deleuze y Guattari, 1975). Leer torsiones, desvíos, silencios, escuchas –en definitiva, desplazamientos– en las reconfiguraciones del trabajo y de la ciudadanía habilita este impulso de lo común. Aunque en muchas de esas letras públicas se active la ideología de la domesticidad, las ficciones domésticas o las modulaciones de género, esa activación se superpone, incluso dentro de sus propios límites, con estas reinenciones en el reparto de sonoridad, los desplazamientos y la gramática de la multitud. La producción peronista *de casa al trabajo y del trabajo a casa* puede leerse como restricción de posibilidades de circulación y, a la vez, promoción de un espacio que no es exclusivamente el de la

³² Sobre las producciones culturales del peronismo, véase Korn *et al.* (2007), Panella y Korn (2010); sobre los cruces entre intelectuales y peronismo, véase Fiorucci (2011), Neiburg (1988), Plotkin (1994), Vázquez *et al.* (2011). Acerca del peronismo leído desde las mujeres, véase Dos Santos (1983).

casa, el cual en estas décadas adquiere distintas intervenciones textuales que cristalizan esta posibilidad cada vez más creciente: trabajar. El “entre”, aquí la “y” entre alpargatas y libros, se propulsa en ese “de”: la multitud es lo que acontece en ese “de”: trabajo a casa o casa al trabajo –consumir, vacacionar, votar, dar letra–.

Nombrar a Blanca Luz Brum, Julia Prilutzky Farny, Alicia Eguren, Aurora Venturini, Libertad Demitrópulos como “escritoras peronistas” aplaca, bajo una filiación partidaria, la apuesta de leer un conjunto de textualidades diferenciales.³³ Lejos de circunscribir su contacto en esta filiación, los textos aquí seleccionados reimaginan lo común en tanto conforman la máquina de hacerlas escribir, la máquina de hacerlas trabajar y votar, la máquina de reconfigurar, no sin contradicciones, los pasos de las mujeres por la letra y la política.³⁴ Esos pasos afectan, también, las voces críticas, distantes, incluso disidentes.

Estas textualidades conforman un archivo desigual y escurridizo, cuyo acceso aún se encuentra en construcción. Por ejemplo, los textos de Aurora Venturini están siendo publicados en los últimos años, mientras que los de Alicia Eguren forman parte del tesoro del archivo de la Biblioteca Nacional, de próxima reedición. Incorporar los pasos de vida de estas escritoras leídos en tanto textos, junto a sus escrituras, se distancia del rescate de la escritura de mujeres que resalta más sus vidas que sus escrituras. Leerlas como textos implica que la producción, tensa y continua, tracciona las letras desde las diferencias.

Patria y muerte: las teclas de Brum

Cuando en una oportunidad, desde las columnas del periódico de mi propiedad “Sobre la marcha”, yo escribí una notita que llamé “Good-by Mr. Braden”, el embajador “agitador” se dirigió iracundo al Ministerio de Relaciones Exteriores para pedir la clausura de mi periódico y mi encarcelación. Y ese mismo era el Embajador que decía luchar por la libertad de prensa argentina, cada vez que reunía a los periodistas nacionales y extranjeros para “copuchar” contra Perón desde la propia residencia de la Embajada. Mientras escribo estas páginas de lejana evocación, siento que no existe en mi corazón ni el más mínimo asomo de rencor por aquel ciudadano norteamericano llamado Mr. Braden, y lo menciono aquí porque es imposible

³³ Una línea de producciones del “revisionismo” y de la práctica histórica archiva voces de mujeres, desde los testimonios de la trabajadora Doña María –en el clásico libro de Daniel James– hasta las memorias de Clementina “Beba” Gil y la biografía política de Ana Carmen Macri, primeras participantes de Partido Peronista Femenino.

³⁴ A estas escrituras pueden sumarse las de Luisa Sofovich, María Alicia Domínguez, Ofelia Zúccoli Fidanza y María Granata.

hablar del triunfo de aquella campaña presidencial sin unir al de Perón el nombre de Braden, porque él tuvo una equivocada apreciación de la realidad argentina y su equivocada actuación la definió –creo que para bien del pueblo argentino– el rotundo triunfo de su Jefe. Fue una victoria mística bajo aquella consigna desafiante y nacionalista: “Perón o Braden”. (Brum, 1972: 28)

Durante la primera campaña presidencial de Perón en 1945, a Blanca Luz Brum se le atribuye la frase “Braden o Perón”, que promociona la propagandística de ese momento al personalizar en el contraste entre dos apellidos dos políticas opuestas –la imperialista y la nacionalista–, e incluso, después, esa oposición extrema: vida o muerte. Ese “Perón” es la forma en la que, en el lenguaje del eslogan, se organiza la apuesta por las multitudes. Antes, en una nota en *Sobre la marcha*, su periódico, titulada “Goodbye Mr. Braden”, ya critica al embajador de los Estados Unidos. La persuasión de la palabra convoca al acto. Leída desde el género, la voz hasta panfletaria de una mujer flexibiliza lo que puede ser escuchado y, sobre todo, lo que puede movilizar. Tras el encarcelamiento de Perón en la isla Martín García, Brum es una de las agitadoras de la movilización del 17 de octubre. Durante esa jornada custodia los márgenes del río Matanza-Riachuelo.³⁵

Fue un amanecer limpio y puro aquel del 17 de octubre [...] Inmediatamente me dispuse para pasar revista a los compañeros peronistas pertenecientes a distintas ramas sindicales, que noche a noche y hasta el amanecer trabajaron organizando el Gran Día. [...] Las barriadas peronistas hasta entonces no habían conocido el centro de la ciudad de Buenos Aires, las elegantes avenidas donde se aislaba la soberbia aristocracia vacuna, quienes detrás de aquellos muros, se preguntaban aterrados ¿y estos grasas, son también argentinos? ¿Dónde estaban? Nunca les habíamos visto antes. ¿De dónde viene esta chusma? (Brum, 1972: 63, 69)

Blanca Luz Brum nace en Uruguay en 1905 en una familia modesta. A los 19 años se escapa del convento donde está pupila y se casa con el poeta peruano Juan Parra del Riego; tienen un hijo y enviuda. En Perú, es cercana a José Luis Mariátegui. Tiempo después, se vuelve a casar con César Miró, heredero del diario *El comercio*, de Perú, de quien se separa. En 1929 conoce al muralista mexicano David Siqueiros, viajan a México y se casan. Por su participación política y su apoyo a Sandino, Brum es encarcelada, experiencia que atraviesa su relación con Siqueiros, producida en el libro *Un documento humano: Penitenciaría Niño Perdido* (Brum, 1933). Una vez en libertad,

³⁵ “Después me integré a la muchedumbre que avanzaba por la ciudad y, ya cerca del centro, entré en una librería abierta para comprar tizas. Entregué centenares de tizas al pueblo y empezamos a dar consignas que se escribían por todos lados, de pronto alguien dibujó una caricatura de Perón en el asfalto y era tal la mística que nadie pisaba ese pedazo de calle. Por aquí pasó el pueblo, se escribía”. Estas palabras de Brum son recuperadas en *Perón y el 17 de octubre* (AA. VV., 2002).

gestiona el viaje de Siqueiros y de ella a la Argentina, a través de Victoria Ocampo y Natalio Botana, quien los refugia en su casa de Don Torcuato, donde Siqueiros pinta “Ejercicio plástico”, el famoso mural (Prado Acosta, 2020). Luego Brum viaja a Chile y vuelve a casarse con el diputado del Frente Popular Jorge Beeché, con quien tiene una hija. Cuando el matrimonio se termina, vuelve a Uruguay.

En los años cuarenta regresa a la Argentina y se incorpora a la Secretaría de Prensa y Difusión durante el gobierno del GOU. Es secretaria de Perón. Participa en Radio Splendid del programa “Argentina de pie”. También integra la organización del festival por las víctimas del terremoto de San Juan en 1944. Distintas habladurías producen un quiebre sobre el alejamiento de Brum tras el casamiento entre Perón y Eva Perón y la victoria en las elecciones presidenciales. Entonces, deja Argentina y se instala en Chile, donde contrae matrimonio con el empresario Carlos Brumson, con quien tiene otro hijo. Sus dos hijos mueren en un accidente automovilístico, años después.

En 1957, Brum colabora en la fuga de Guillermo Patricio Kelly, a quien disfraza de mujer para sacarlo de la cárcel de Santiago de Chile antes de que lo extraditen y encarcelen en Argentina. La policía la detiene a los pocos días. En 1974 se divorcia de su último marido. Ese mismo año, cuando Perón asume su tercera presidencia, es la única invitada extranjera. De regreso a Chile, defiende a la dictadura pinochetista hasta su muerte en 1985.³⁶

Forma parte de la revista peruana *Amauta* con su poemario *Levante* (1926). Llega a tener su propia revista, *Guerrilla*, y publica los libros *Levante, arte social y combate* (1928), *Contra la corriente* (1936) y *Cantos de la América del Sur* (1939). Participa en revistas como *Contra* y la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* en los años treinta y *Democracia* en los cuarenta. Sus palabras sobre el 17 de octubre se encuentran en el texto *En brazos de su pueblo regresa Perón* (1972). Compila *21 poetas 21 pueblos* (1945) y el libro de testimonios *Mientras un mundo muere* (1964), entre otros.³⁷

Los pasos de vida de Brum torsionan la respetabilidad y las circulaciones públicas deseadas o condenadas. Anticipan ese “Se dice de mí”. Es llamada “el colchón

³⁶ Sobre los pasos de vida de Brum, véase *Falsas memorias* (Achugar, 2000) y el documental *No viajaré escondida* (Zubizarreta, 2018).

³⁷ Sobre las lecturas de las producciones de Blanca Luz Brum, véase Belej (2014), López (1998), Prado Acosta (2020).

de América”, leída por la cantidad de matrimonios y amores. Pero sus textos interpelan y reescriben los desplazamientos públicos de las mujeres, incluso los que yuxtaponen política, cuerpos y afectos.

Cruzar la lengua: las teclas de Prilutzky Farny

Por la muchacha de ámbar y de trigo,
por el misterio que su voz encierra,
quiero decir, Señor, un canto amigo
para todas las madres de mi tierra.

Para decir su gracia inapelable,
muchacha de la patria mía y nueva,
voz visionaria, voz inexorable,
voz de todo el dolor: María Eva.

Para decir su látigo de fuego
sobre la torva piel de la injusticia,
su mensaje que es orden y que es ruego,
su palabra que duele y acaricia.

Su voz... su voz en todo el horizonte,
sobre cualquier paisaje amanecido
desierto o roquedal, llanura o monte,
fuente sellada y cántico encendido. [...] *del ardiente tañir que no abandona,
del rescoldo escondido en la ceniza,
del acento que marca y que perdona:
voz que más hiere mientras cicatriza.* (Prilutzky Farny, 1950)

Este texto de Julia Prilutzky Farny enlaza las voces de las mujeres, el canto a las madres y la política de Eva Perón. Un trío cada vez más escuchado el que sucede entre esas dimensiones: la maternalización de la política –“Y te decimos madre” (Prilutzky Farny, 1950)–, y la sonorización de sus voces, una yuxtaposición ambivalente entre domesticidad y desplazamientos públicos. La voz a la que le canta es también la voz de las recitadoras, la de las mujeres que participan de la bonhomía y hasta de cierta vanguardia que vincula la poesía con el peronismo, entre copas y cafetines. “Canción para las madres de mi tierra” es recitado, primero, en la Peña Eva Perón, y luego publicado en el primer aniversario del fallecimiento de Eva Perón en el diario *La Prensa*.

Comenzados los años cincuenta, Prilutzky Farny participa de la Peña Eva Perón, que se realiza los viernes por la noche en el Hogar de la Empleada, en Avenida de Mayo, edificio inaugurado en 1949. Frente a Apold, Eva Perón anuncia a José María

Castiñeira de Dios el deseo de hacer un encuentro semanal con poetas y escritores. Los viernes por la noche, a veces hasta muy tarde –incluso a las dos de la madrugada, cuando Eva Perón termina de trabajar–, en esa peña se reúnen, entre otros/as, Castiñeira de Dios, Fermín Chávez, Claudio Martínez Payva, Prilutzky Farny y María Granata.³⁸ Conversan sobre peronismo, sobre arte, sobre poesía. Eva Perón escucha a los y las poetas. Castiñeira de Dios le escribe el poema “Alabanza” y lo lee tras la cena; luego le siguen los demás. Así, al final de cada encuentro, un poeta lee el texto que ha escrito, cuyas copias son repartidas por Eva Perón. La peña, a la que también asisten dirigentes políticos y gremiales, termina girando alrededor de Eva Perón, pero no se circunscribe a ella. Hay distintas versiones sobre su final.

Unos años antes, Prilutzky Farny frecuenta la Peña del Tortoni –el bar más antiguo de Buenos Aires– y la tertulia “La orden del tornillo”, creada por Benito Quinquela Martín. Tertulias, cenas, cafés al paso, copas de noche: los pasos de vida de las mujeres empiezan a ganar también cada vez más mesas en las ciudades. Conversaciones aceitadas por los desplazamientos públicos que hacen de esos encuentros –muchas veces, breves y fulgurantes– ocasiones en las que también las letras desbordan sus posibilidades históricas. Las peñas del siglo XX también forman parte de esa máquina de hacerlas escribir.³⁹

Estos pasos de vida pueden cruzar las migraciones, la pregunta por la unión del peronismo, las telenovelas. Prilutzky Farny nace en Kiev, Ucrania, en 1912. Su lengua está hecha de los retazos del ruso, del judaísmo que le inculcan sus padres, de los varios idiomas que aprende después. Su infancia transcurre en España y luego la familia llega a la Argentina. Padre ingeniero, madre médica –fundadora del Centro socialista femenino en Buenos Aires–; ahijada del referente Alfredo Palacios y allegada a Miguel de Unamuno. Da sus primeros pasos como poeta en los años treinta. Antes aprende piano y cursa materias de Derecho. Se casa con Antonio Zinny y tienen dos hijas.

Ante el ascenso del GOU, durante parte de los años cuarenta, vive y trabaja como periodista en Perú. En 1948 regresa a la Argentina, donde es asesora literaria del

³⁸ *Los Poemas de la Peña de Eva Perón* han sido editados por Cristina Álvarez Rodríguez y publicados por el Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón (2019 [1950]) –sin paginación en la publicación original–.

³⁹ En las primeras décadas del siglo XX, las peñas también son un dispositivo de sociabilidad que puede ser leído desde el género. Entre las pioneras, es fundamental la participación de Alfonsina Storni en las peñas del Café Tortoni.

Ministerio de Salud Pública de la Nación –entre otros cargos– y durante un tiempo da clases en la Escuela Normal de Quilmes. En 1949 escribe *La patria*, en la que da forma a la “tierra sagrada”.

Se nace en cualquier parte. Es el misterio,
 es el primer misterio inapelable
 pero se ama una tierra como propia
 y se quiere volver a sus entrañas.
 [...]

 Donde se quiere arar. Y dar un hijo.
 Y se quiere morir, está la patria. (Prilutzky Farny, 1949: 9)

Como en las producciones de Brum, aquí retorna la insistencia por la patria, subrayada en “tierra”, “montonera”, “salvaje”, “violencia” (Prilutzky Farny, 1949: 23). Estas escrituras de lo público no se circunscriben a escenas domésticas. Vuelven *patrióticas* las condiciones de enunciación de las circulaciones de sus voces.

Tras el golpe de 1955, es silenciada y hostilizada, incluso por su activa militancia en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Llega a recibir versos satíricos: “Hubo una vez una doña / con mayúscula y con roña: / hacía versos y panfletos / al gobierno peronista”. A diferencia de otros escritores peronistas, que tras el silencio comienzan a ser recolocados en los protocolos críticos posteriores, las escrituras de Prilutzky Farny no integran la mayoría de las recopilaciones de las décadas siguientes.

Lo primero que publica es una serie de notas para el diario *La Nación* sobre “lo” ruso. Su poesía comienza con *Títeres imperiales* (1936). Colabora en la prensa periódica *El Hogar*, *El Mundo*, *Para Ti*. Llega a entrevistar a Roosevelt y al Papa Paulo VI; es fundadora del grupo Veinte Poetas Jóvenes (1936) y escribe la obra de teatro *La leyenda de Pierrot* (1936). En 1937 funda y dirige *Vértice*, “la primera revista literaria argentina con forma de libro”. Es, a su modo, una intensa gestora cultural: dos años después, a partir de las publicaciones en *Vértice*, compila la *Antología de cuentistas rioplatenses* (1939).

Entre sus libros se encuentran *Viaje sin partida* (1939), *Intervalo* (1940, Premio Municipal de Poesía), *No es el amor* (1967). Su más conocido es *Antología del amor* (1972), que recopila sus poemarios entre 1939 y 1967. En los años sesenta, en ese umbral entre tradición y modernidad, versos de Prilutzky Farny se vuelven *best-seller* cuando están en la boca de Pablo, uno de los protagonistas de la exitosa novela de Alberto Migré, *Pablo en nuestra piel*. Llega a vender casi 200 mil ejemplares, cifra que

la acerca al *Martín Fierro*. Varios de sus poemas son hechos canciones, como “Un día te querré”, zamba musicalizada por César Isella.

Contradicciones y desafíos del siglo XX. Prilutzky Farny es amiga de Alfonsina Storni, de Eva Perón y de Benito Quinquela Martín –de quien escribe una biografía: *Quinquela Martín, el hombre que inventó un puerto* (1974)–. Como si entre los pasos de vida de los cuatro se trazara una arquitectura de niñez, arrojo y aventura: la de ella, que cruza el Atlántico; la de Storni, que cruza la ciudad; la de Eva Perón, que cruza la política como ninguna otra primera dama hasta entonces; la de Quinquela Martín, que pinta un puerto cuando se está volviendo un mundo. Prilutzky Farny fallece el Día Internacional de la Mujer en 2002. Pasos de una hermana menor, una época y una arquitectura que cruza espacios; trabajadora, quien toma la palabra pública y se la da a los periódicos, a la poesía, al peronismo, a una telenovela, al amor.

Carta a la abuela: las teclas de Eguren

En este cuarto vivo,
 devoro eternidades, recomienzo.
 Sólo hay libros, comida,
 filas de amor disperso de los hombres
 que alzaron las paredes y las calles.
 Y entre la calle y yo
 nuevamente...
 eternidades. [...]
 Sólo este cuarto.
 Sólo la ciudad.
 Yo solamente [...]
 A ti confío mi soledad,
 mi mandíbula ardiente de cielo,
 mis incontables caídas.
 Tú, madre de madre,
 desvelada ya,
 rojos los azules ojos,
 desconfiada y débil frente al gran río,
 lejos de las plazas y los rascacielos,
 concentrada hasta el punto
 de desear por tentación
 la aventura ineludible
 ... el gran río,
 la muerte.
 Espero que luego,
 espero que entonces,
 me converses en sueños,
 me rodees en la vigilia
 con el verbo nuevo.
 Tú, llena de tentación,

llena de espanto,
 naufragando en la final hartura:
 háblame. (Eguren, 1951: 120)

“Carta a la abuela”, fechado por Alicia Eguren en Londres el 20 de diciembre de 1947, tramita desde su título una expectativa casi epistolar, una carta, que hacia el final torsiona: “háblame”. Este pedido de la palabra de la abuela –incluso de una palabra que pueda no terminar en la muerte– desafía los imaginarios domésticos –una abuela “llena de tentación, llena de espanto”– y se desliza de las dinámicas más conservadoras que podrían dominar esta escena de intimidad hacia una complicidad de camaradería entre abuelas y nietas: “A ti confío mi soledad, / mi mandíbula ardiente de cielo, / mis incontables caídas”. Producir en la letra una circulación de palabras para las mujeres –las “mandíbulas”– que también tiene esta invocación: el “háblame” dirigido a la abuela –y la reimaginación sobre las “caídas”–.

El inicio del texto diseña una arquitectura: la del cuarto. Allí es posible el “vivo”, devorar “eternidades” y el “recomienzo”. Superpone a una escena doméstica letras inesperadas como “ciudad”, “cielo”, “río”, “plazas”, “rascacielos”, “las paredes y las calles”, incluso “la calle y yo” –título de la autobiografía de Tita Merello–. “Carta a la abuela” reescribe “Siglo XX” (Storni, 1920), que invoca a los obreros a demoler el cuarto en el que se está “consumiendo en vida”, y provoca también una apertura de la “mandíbula” de las mujeres: “mi alma / grita su crimen” (Storni, 1920: 250). También se construye en la superposición de letras inesperadas: “¡Traed las picas!” [...] “Se está quemando la Europa” (Storni, 1920: 250). Esta constelación entre “Siglo XX” (Storni, 1920) y “A mi abuela” (Eguren, 1951) continúa en este fragmento de “Poema para una muerte efímera” (1959), de Silvina Ocampo.

Llegué a través de un túnel de nuevo a la conciencia
 y desperté en un cuarto creyendo que era el mío [...]
 Mi cuarto es sin duda la imitación del mío
 y mientras inundaba el agua Buenos Aires
 se volvían acuáticas mis constantes visiones. (Ocampo, 1959:2)

Estas tres escrituras construyen formas en las que los pasos de vida de las mujeres hacen del cuarto una tecnología, un dispositivo, un “entre”. Ese espacio desde el cual intervenir la domesticidad reescribe el movimiento arquitectónico motorizado desde *Un cuarto propio* (Woolf, 1929). Leer es producir arquitectura. Donde se pueda hacer contacto con las letras. En la escritura de Ocampo se construye un cuarto que puede, a la vez, ser y no ser *propio*. Al que lo inundan las aguas de Buenos Aires y en el que las visiones se vuelven “acuáticas”: el reparto de lo sensible desestabiliza los

espacios y los sentidos. Yuxtaponer las habitaciones, las palabras, las miradas o visiones, y la reescritura de los movimientos públicos. Así, los cuartos de la ficción, las cuatro paredes, no son ya espacios meramente íntimos, reclusos, insulares, sino dispositivos en los que las mujeres se abren al mundo. En el poema de Ocampo, a Buenos Aires; en el de Storni, al siglo XX; en el de Eguren, a la escritura. El mundo arrulla en esas piezas.

Los modos de subjetivación de esta arquitectura propician paradójicamente este pliegue y contrastan con la cocina, espacio de la domesticidad y de las tareas, y con el living, ámbito del encuentro familiar. Aunque más que el movimiento de la politización del cuarto, al operar en la arquitectura se produce un umbral: los hogares no están escindidos de la ciudadanía. Estas reescrituras de lo común fisuran las escisiones público/privado al hacer de la pieza multitud. Estos cuartos son ficciones mestizas. La escritura de Eguren superpone, en ese mestizaje, el intercambio de palabras imaginado con la abuela –oreja a quien confiar las “incontables caídas”–. Lo que pasa en un cuarto puede ser también una carta a la abuela.

La madre y el padre de Eguren conforman una familia poco habitual para la época: ambos universitarios, la madre –luego apodada por John William Cooke “la vieja caudilla”– es química farmacéutica y activa en su participación política. Los años de formación de Eguren coinciden con el radicalismo, la década infame, la guerra civil española; los sueños entre la revolución, la espada, la nación. En su casa habita primero el yrigoyenismo y después el nacionalismo de FORJA: “Me crié en medio de ese clima anti mitrista y popular y ya a los 14 años me interesaba la política. Cuando apareció Perón, mi padre y yo no necesitábamos hablar. Nos hicimos peronistas antes de que existiera la palabra” (Eguren, en Seoane, 2014: 39).

Eguren se recibe de maestra normal, se doctora en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, milita en el nacionalismo católico –lejano al fascismo– y concursa para ingresar a la carrera diplomática. Sus lecturas están atravesadas por lo místico. Es una gran amiga del padre jesuita Leonardo Castellani.⁴⁰ Forma pareja con Pedro “el rengo” Catella, quien es designado cónsul, y ella segunda secretaria de la embajada argentina en Londres. Se casan en 1948. Embarazada, decide volver a la

⁴⁰ La oreja religiosa de Castellani –quien escucha a las y los militantes católicos– y la oreja laica de Jorge Álvarez –quien escucha la letra de la editorial Jorge Álvarez y la música del primer sello de rock argentino, Mandioca, ambas promovidas por él–, configuran los oídos de una parte de la escucha de las diferencias del siglo XX.

Argentina y se divorcian vía México años después. A su regreso, se dedica a la docencia en las universidades nacionales de La Plata y El Litoral, y a la escritura, en especial, de poesía. Asiste al Congreso de Filosofía en la Universidad de Cuyo, donde se vincula con Carlos Astrada. También participa del Partido Peronista Femenino, aunque con matices.

Tras el golpe de Estado en 1955 y la proscripción del peronismo, Eguren se pone a disposición y retoma contacto con Cooke, a quien ha conocido años antes. La pareja y la lucha en la resistencia comienzan a la vez. Ambos son encarcelados. Eguren es enviada a la cárcel de El Buen Pastor, donde es particularmente hostilizada por su vínculo con Cooke y mantiene fricciones con mujeres del Partido Peronista Femenino también encarceladas. En la resistencia, es fundamental la participación de la madre de Eguren, quien lleva a su nieto para que visite a su madre en la cárcel y, entre las ropas del niño, viajan los mensajes que llegan a Cooke, preso en el sur. La relación entre Eguren y Cooke se construye en el encierro: durante casi dos años no se ven, y organizan la resistencia y su amor a través de cartas, como en esta correspondencia de octubre de 1956.

Te diré que no puedo sufrir los comentarios de todo el mundo sobre “lo mucho que engordó” y “lo gordo que está Cooke”. Usted se pone en silueta y al primero que ose un comentario le rompo la cara. Cuando hayas logrado un peso de 70 kilos, lucharás implacablemente por conservarlo. Piensa en mi sorpresa y alegría cuando te vea con silueta de pejerrey. [...] Estoy loca por verte delgadito. (Eguren, en Seoane, 2014: 109).

El intercambio de cartas en el que gestionan las acciones durante la resistencia, la tracción de su vínculo como pareja y, en especial, la coordinación de las actividades militantes son también instancias atravesadas por afectos. Algunos incluso inesperados que permean, en contextos hostiles, propuestas que rozan el humor. Las misivas de Eguren desde la cárcel y las triquiñuelas para que las cartas lleguen a Cooke se superponen con el pedido de aprovechar esas circunstancias tan difíciles para hacer dieta –la belleza también puede ser democratizada–. La violencia política yuxtapuesta a la amenaza de “romperles la cara” a quienes “dicen de él”.

Los pasos de vida de Eguren contrastan, estética y políticamente, con los de las militantes del primer peronismo. Una militante de los setenta en los cincuenta. Las políticas de Eguren son leales, aunque no siempre obedientes: tiene el coraje de irse de Londres embarazada, es señalada como “puta” hasta por sus compañeras, nunca deja de ser peronista, pero nunca es peronista del mismo modo. Estos pasos suben el

volumen a las ambivalencias, al “entre”. Ese “entre” también entre los pasos de vida de Eguren, su madre y su abuela.

Eguren es liberada y comienza una odisea para reencontrarse con Cooke. A la vez, continúan sus tareas y diálogos en la resistencia. Mantiene entrevistas con Perón en Venezuela y en República Dominicana. Eguren y Cooke se casan, y en 1957 Cooke es arrestado acusado de ser cómplice de la fuga de Kelly –en la que es fundamental la participación de Brum–. Eguren y Cooke son claves para el acuerdo con Frondizi, al que después critican tras sus resultados truncos. 1959 es un punto de inflexión: triunfa la Revolución cubana y un sector del peronismo se radicaliza cada vez más. Eguren y Cooke son cercanos a la organización del grupo guerrillero Uturuncos. Se instalan en Cuba, donde participan de acciones políticas junto al Che Guevara. Aumentan las fricciones con Perón y sus diferencias desde el exilio, mientras crecen las divisiones dentro de la resistencia, por ejemplo, con la fractura de las 62 organizaciones.

Para Eguren, la violencia revolucionaria puede partir de un grupo de vanguardia, pero siempre enlazada a un movimiento político de masas, nunca a sus espaldas (Seoane, 2014: 228).⁴¹ En 1967, tras la muerte del Che Guevara, Perón envía una carta al movimiento peronista. Palabras redactadas por Eguren de las que Perón nunca se desdice: “Ha caído en esa lucha, como un héroe, la figura joven más extraordinaria que ha dado la Revolución en Latinoamérica: ha muerto el comandante Ernesto Guevara. Su muerte me desgarró el alma porque era uno de los nuestros, quizás el mejor”. Durante esos años Eguren propulsa el debate y la articulación: en distintos momentos, es cercana a Montoneros y al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Cooke muere en 1968. Tras el regreso de Perón a la Argentina, Eguren lo vota, gestiona las treguas iniciales y, a la vez, crítica el rumbo que está tomando el peronismo. Da clases, publica en la prensa y se reúne con grupos de jóvenes. Forma parte de los congresos del Frente Antiimperialista para el Socialismo (FAS). Aumenta su enfrentamiento con Perón, sobre todo a partir del asesinato del sacerdote Carlos Mugica. Después del golpe de 1976, lleva a su hijo a Cuba y regresa a la Argentina. Son varias las tratativas del gobierno cubano para que también se instale en Cuba, pero ella se niega o lo pospone. Es desaparecida en 1977.

⁴¹ “La activa militancia de Eguren signó su trayectoria, que, si bien se mantuvo cercana a los movimientos radicales del peronismo, sostuvo una posición crítica al reivindicar la importancia de la lucha a nivel de las masas frente a cualquier exceso de militarismo” (Allende y Del Zotto, 2018: 231).

La palabra de Eguren es prolífica. Transita entre la poesía, la ficción, el ensayo, la prensa, la militancia. Publica los poemarios *El canto de la tierra inicial* (1949), *La pregunta* (1949), *Dios y el mundo* (1950), *El talud descuajado* (1951) y *Aquí, entre magras espigas* (1952).⁴² Participa de la revista *Nombre*. Publica ensayos como el dedicado a Alberdi. En 1948 y 1949, con el escritor Armando Cascella, dirige la revista *Sexto continente*.⁴³ Participa de la publicación *Soluciones populares para los problemas nacionales*. También integra el consejo de redacción de *Cristianismo y revolución* (1966-1971). Escribe en las revistas *Con todo* (1968-1969) y *Nuevo Hombre* (1971-1974). Integra la redacción del diario *El Mundo* (1973-1974). Letra y política articulan los pasos de vida de Eguren. Tras la muerte de Cooke, edita los textos de él: la correspondencia Perón-Cooke –entre 1956 y 1966–, el *Informe a las bases y Apuntes para la militancia. Peronismo crítico*. En 1971 publica “Carta abierta a Perón”. En los setenta continúa participando en la militancia y en la escritura.⁴⁴

Con la caridad ante todo,
la redonda flor que no se marchita.
Rompe el pétalo desde la tierra comprendida
unificada y perfecta en la enorme paz del bien.
La caridad ha liberado al tiempo,
a los innúmeros seres pecadores.
Con la caridad te escribo.
Flotamos tú y yo, y los millones muertos
y los que nacerán, más aquellos
a quienes Dios ha preservado del mundo.
Toma la redonda flor pisoteada. (Eguren, 1951: 13)

“Flotamos tú y yo, y los millones muertos” insiste en superponer vida y muerte, la palabra de los vivos y la de los muertos. La expectativa de “la flor que no se marchita” es quebrada hacia el final: “Toma la redonda flor pisoteada”. Esta escritura fricciona las flores y los pasos que las pisotean. Ese “entre” es producido en la letra pública. En *El canto de la tierra inicial* (1949), el índice productiviza la operación arquitectónica que la escritura de Eguren comparte, en especial, con las de Storni y

⁴² *El canto de la tierra inicial* dedicado a la “juventud de mi tierra”, tanto como *El talud descuajado*, en los volúmenes de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA son ejemplares dedicados de puño y letra a la escritora Nydia Lamarque. En *El talud descuajado* se lee: “Para Nydia Lamarque, con la amistad de un gran abrazo, de Alicia. Bs. As. 18 diciembre 1951”.

⁴³ Esta publicación, distante de *Sur*, intenta proyectar las inquietudes nacionalistas de sectores cercanos al peronismo.

⁴⁴ Sobre las producciones de Eguren, véase Allende y Del Zotto (2018), Seayne (2014), Caruso (2020). Caruso organiza la trayectoria intelectual de Eguren en cuatro instancias: las intelectuales y políticas durante su juventud; las realizadas en la resistencia, sobre todo, en los años en la cárcel; las vinculadas a la experiencia cubana y a la revolución; y desde el fallecimiento de Cooke, en torno a la continuidad de la Acción Revolucionaria Peronista.

Norah Lange. Los títulos que organizan la mayoría de las divisiones del poemario son “Para la ciudad de Buenos Aires”, “Para nuestros campos sembrados”, “Norte”, “Sud”, “A la Argentina”. En *Dios y el mundo* (1950) emergen de forma recurrente las tensiones entre campo y ciudad como un modo de procesamiento de las imaginaciones públicas urbanas. Escribir, dar forma al campo, a la “tierra”, es dar forma a los efectos de los vertiginosos procesos de la época. Se puntúa “bajo el futuro tiempo arquitectura” (Eguren, 1950: 81), en donde se unen futuro y arquitectura: temporalidad tramitada a partir de una forma. En esa publicación, la incorporación de los “Siete poemas a Eva” es religiosa, pero la época permite leerla en un doblez: “Eva, tu forma ha sido tan sólo forma de urna” (Eguren, 1950: 107); en la serie “Siete poemas a mi pueblo”, se actualiza la pregunta por las multitudes, por los contactos, mientras que en *El talud descuajado* (1951) se incluye el “Poema a los cabecitas negras”. Puntuaciones audaces cuando la audacia aún no se ha narrado a sí misma. Producir la letra es producir arquitectura, escribir cartas que se hacen actos, espacios en los que se rozan el lenguaje y la política.

“El anónimo pueblo de la patria”: las teclas de Demitrópulos

¡Ah! padres, si Ledesma
vive o si muere
con vuestra sangre y dioses
y amarillos parientes,
habrá que sepultarla
y enterrarnos por siempre
bajo sus callejones,
esperando que lleguen
de Calilegua como
esperábamos siempre,
con hombres de la sangre,
mujeres de la muerte.

En carnaval quedaba
un tendal de indios muertos;
para la zafra todos
nos poníamos huesos,
y el Chañí, como ronca
eternidad, tendiendo
una mano en la caña
y la otra agorero.
Y por los callejones
los bombos y mis perros.

Yo tenía mis hermanos,
y a cada uno un duende

la casa nos dejaba
 junto a los urundeles.
 Por un tiempo de azúcar
 venía otro de muerte;
 las almas se gritaban
 desesperadamente
 la tierra y el espíritu,
 soledad y aguardiente.

El trágico pin-pin
 y los ríos cristianos
 me han doblado en la sangre
 temblores de matacos.
 Pero Ledesma se viene
 el trópico braceando
 y nos arrastra a todos
 en bocas del verano...

¡Que se cumpla la vida,
 que se cumpla la muerte!
 ¡las puntas de mi sangre
 que sin dioses se pierde!
 Y los polvaredales
 y los bambúes verdes
 y si Ledesma vive
 y si Ledesma muere.
 (Demitrópulos, 1951)

“Segunda oda de amor”, publicado en *Muerte, animal y perfume* (1951), el único poemario de Libertad Demitrópulos, adelanta la imaginación que atraviesa sus textos en torno al trabajo en los ingenios azucareros de Ledesma, en Jujuy. Llevar la circulación pública a las provincias, a los campos; no reducirlas a las voces urbanas. ¿A quiénes hace hablar la voz de Demitrópulos? El título del texto aquí seleccionado produce una expectativa –romántica– que su gramática luego quiebra. Como si a la enunciación de la intimidad se la pudiera romper en la misma torsión que promete un poema de amor, pero ofrece un texto descarnado sobre el trabajo en Ledesma. Este procedimiento también puede leerse en “Fiesta” (Storni, 1925). Los modos de escuchar de Demitrópulos son también los de las coplas, canciones y villancicos, reunidos en *Poesía tradicional argentina* (1972).

¿De qué pueblo? Del nuestro. Ese que fue creciendo junto al indígena y al español; con una lengua general española común a todos los países de Hispanoamérica pero con características bien definidas como argentinas. El mismo pueblo que fue el protagonista de nuestra historia porque actuó en todas las luchas de la Independencia. El que asimiló la sangre de otros pueblos que vinieron después a incorporarse. El pueblo que trabaja en las cosechas, en las plantaciones, en la selva, en las minas, en las fábricas. [...] El anónimo pueblo de la patria. (Demitrópulos, 1972: 12)

A diferencia de la mayoría de las producciones analizadas sobre imaginarios urbanos, sus textos puntúan la articulación de la multitud en espacios y voces rurales, no ciudadanos. En su poesía resuena el estatuto del peón. Como si el mapa argentino que el peronismo produce con la fundación de las provincias, que antes son territorios nacionales, también se construyese en la máquina de escribir de Demitrópulos, que amplía la territorialización de las palabras públicas hacia zonas fronterizas. Salta, Catamarca, Jujuy: nombres de provincias que también son escuchados, tonalizados en la letra. ¿De qué están hechas esas ficciones, esos hilos, esas canciones? Incluso ese mapa se estira cuando incorpora “Romance de la paraguaya” en la recopilación *Poesía tradicional argentina*, porque la guerra de la Triple Alianza es también la “guerra de hermanos” que arma frontera en la Argentina. Subrayados de la escritura de Demitrópulos: las provincias, lo rural, las condiciones de trabajo, la pobreza, la huelga, la violencia, la astucia.⁴⁵ El trabajo rural, la intersección de la familia, de la vida, de la muerte, de la sangre enlazan la producción de Demitrópulos con otras ficciones, como la película *Las aguas bajan turbias* (Del Carril y Varela, 1952).⁴⁶

Libertad Demitrópulos nace en Jujuy, ejerce como maestra y en los años cuarenta viaja a Buenos Aires para continuar estudiando Letras en la Universidad de Buenos Aires. En 1951 se casa con el poeta Joaquín Gianuzzi. Trabaja en el hogar escuela Eva Perón y allí conoce a Eva Perón. En 1951 publica su único libro de poemas *Muerte, animal y perfume*. Escribe en décadas posteriores textos que reconfiguran lo común, sus espacios, sus temporalidades, como *Los comensales* (1967), *Flor de hierro*

⁴⁵ La máquina de hacerlas escribir también toca la raza.

⁴⁶ *El río oscuro* (Varela, 1943) motoriza *Las aguas bajan turbias* (Del Carril, 1952). Una de las películas que organiza las transformaciones entre política y trabajo surge de ese encuentro entre Varela y Del Carril, entre comunismo y peronismo; incluso parte del guion es escrito mientras Varela –militante del PC–, preso político en Devoto, recibe las visitas de Del Carril –la voz de la marcha peronista–. Al respecto, véase Korn y Trímboli (2015): “A través de la genealogía de *Las aguas bajan turbias* nos interesa dimensionar cuánto el peronismo le debió a la historia previa, es decir, a los materiales y a los significados que ella fue produciendo. El peronismo ya no como una ruptura lisa y llana –tal como si alguna vez así sucediera–, sino como una fenomenal torsión que operó sobre el cuerpo de una cultura, arrastrando flecos de ese pasado para reconfigurarlos” (Korn y Trímboli, 2015: 22). *¡También en la Argentina hay esclavos blancos!* –reeditado recientemente (2021)– recupera el motor de la novela: los artículos escritos por Varela sobre los mensúes publicados en *Ahora* sobre la vida de los trabajadores en los yerbales. En *Las aguas bajan turbias* se yuxtaponen la trabajadora, la prostituta, la madre que dice: “desde que muere mi hijo, todos los mensúes son mis hijos”. Otra tecla de la máquina de hacerlas escribir –y vociferar–. Apenas unos años después, *El trueno entre las hojas* (1958), a partir de una colaboración entre Augusto Roa Bastos y Armando Bó, vuelve a reconfigurar los desplazamientos de las mujeres en la actuación de Isabel Sarli –primer desnudo frontal en el cine argentino–, mientras continúa la lucha en los aserraderos. Del sindicato a la huelga, de la lucha a los derechos: los pasos de vida y las reescrituras de Demitrópulos también meten las “patas” en estas fuentes, las del ingenio, las de los yerbatales, las del aserradero.

(1978), *Río de las congojas* (1981), *Sabotaje en el álbum familiar* (1984), *Eva Perón* (1984), *Un piano en Bahía desolación* (1994) y *La Mamacoca* –de edición póstuma–.⁴⁷ Muere en 1998.

Siglos y siglos de servidumbre carnal y mental se deslizaban por las caderas de la platinada Jean Harlow, tan hermosa, hueca y tan desprovista de orgullo, tratando por todos los medios de despertar el deseo que, por otra parte, sería bien pronto satisfecho por el galán. ¡Pobres gatitas, blancas, suaves y rubias; corriendo de Hong Kong a Nueva York, saltando de un barco a una voiturette, para entregarse al rufián de bigotito que no tardaría en hartarse de ellas! Esta era la única información que le llegaba del mundo: las películas que pasaban en el biógrafo del Ingenio y las revistas como “Caras y Caretas”. (Demitrópulos, 1967: 21)

Sus textualidades no son *telúricas*. Tradición sin tradicionalismos. Ese peronismo de las cosas, la yuxtaposición de lo diferente en espacios impensados. El cinematógrafo en Jujuy, ese “entre”, el cementerio indígena debajo de la cama y el malón salvaje que sopla en las teclas de la máquina multitudinaria e innovadora de Demitrópulos, para ensanchar la circulación de la palabra pública de las mujeres y, a la vez, el mapa de la Argentina.⁴⁸

La arquitectura del siglo: las teclas de Venturini

Hermana mía yo siento
que la ciudad es un barco,
velero, porque los vientos
le llenan los cuatro sacos,
sus melenudas cubiertas,
y sus plantas como árbol,
que ha perdido las raíces
achicanadas de cuajo.
Tú, caminas y caminas,
y yo te camino al lado.
Arriba la Cruz del Sud
hace flor y garabato,
la calle, cinta plateada

⁴⁷ Sobre las escrituras de Demitrópulos, véase Abatte (2020), Domínguez (2007 y 2022). “El ladero, la extranjera, la prostituta, la enamorada, el negro, el mestizo, el rebelde, el mosqueteador, la amante esposa, el conspirador o el militante político, la monja oculta tras el disfraz de la meretriz, concentran en cada novela el punto de emergencia o devenir de esa otra historia que reparará la fisura. Son los marcados por la ilegitimidad pero también los depositarios del desafío social. Las novelas no aluden a ninguna fractura original sino a condiciones históricas que cada texto exhibe de manera diferencial y cuyos engranajes político-sociales pueden ser alterados” (Domínguez, 2022: 6).

⁴⁸ Nótese también “Buenos Aires”: “Bajo sus pies, todavía / Están calientes las huellas / De los viejos querandíes / De boleadoras y flechas. / Por eso cuando los nervios / Se le ponen en tormenta / Siente que los muertos indios / Se le suben por las piernas” (Storni, 1920: 256).

resbala, víbora abajo,
 nuestros cuatro pies viajeros,
 nuestras alas, cuatro manos,
 hermana, cuatro faroles
 nuestros ojos atisbando.
 Y estos cuatro vientos locos
 para cuatro mares blancos (Venturini, 1941: 17)

La geografía, los paisajes, la arquitectura diseñan en este texto de Aurora Venturini los movimientos de los desplazamientos públicos de las mujeres. En su escritura se cruzan la insistencia por la tierra y la religiosidad –compartida con los textos de Eguren–. La rareza de las escrituras de Venturini: comunes y extrañas a la vez. Hace de la escritura la posibilidad de esa singularidad. Allí donde no dicen “nada” del peronismo, es donde más pueden decirlo. En el “silencio sonoro” (Venturini, 1941: 35), en el “país del canto”.

Venturini nace en La Plata en 1921. Egresada como profesora de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Escribe artículos periodísticos, obtiene premios en concursos literarios, participa en antologías y publica poemarios en la década del cuarenta. Trabaja como asesora en el Instituto de Psicología y Reeducción del Menor, donde conoce a Eva Perón, con quien forja una amistad. En 1948 forma parte del sello editorial Ediciones del Bosque, mapa de la poesía joven bonaerense. Se casa con el escritor Fermín Chávez. Tras el golpe de 1955, se exilia en Europa. Estudia, ejerce como traductora y conoce a Simone De Beauvoir, Jean Paul Sartre y Albert Camus. Al regresar a Argentina, trabaja como profesora de filosofía en Banfield.⁴⁹

En los años cuarenta y cincuenta escribe poesía y, al igual que Demitrópulos, se dedica a la narrativa en décadas posteriores. Colabora en *El Día*, *El Argentino*, *La Razón platense*, *El Hogar y Democracia*. Publica los poemarios *Corazón del árbol* (1943), *Adiós desde la muerte* (1948), *El anticuario* (1948), *El solitario* (1951), *Peregrino del aliento* (1953), *Lamentación mayor* (1953) –título resignificado en su reedición en 1955–, *El ángel del espejo* (1959), *Laúd* (1959) y *La trova* (1962), varios de los cuales reciben premios de la SADE y del Fondo Nacional de las Artes. En narrativa, *Carta a Zoraida* (1964), *Pogrom del cabecita negra* (1973), *Jovita la osa y cuentos de Jerome a su nieto Babalu* (1974), entre otros. Participa en *Poesía gauchipolítica federal* (1994). En 2007, a los 85 años, gana sorpresivamente el concurso Premio Nueva Novela del diario

⁴⁹ Véase el documental *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini* (Massa y Krapp, 2013).

Página/12 con *Las primas*. Desde entonces se publican sus textos escritos en distintas décadas del siglo XX: *Nosotros, los Caserta*, *El marido de mi madrastra*, *Los rieles*, *Eva. Alfa y Omega*, *Cuentos secretos*, *Las amigas*.

En las escrituras de Venturini insiste el problema del siglo atravesado por la circulación de las mujeres en los espacios –anticipado en “Siglo XX” de Storni–: “Al soplar el gallito de las horas / despierta la congoja de otra cara, / que hacia el siglo pasado, en este mismo / reloj, sus impaciencias consultaba” (Venturini, 1948: 36); “Creo que estoy de pie y en otro siglo / anterior a los siglos que fugaron” (Venturini, 1948: 78). Religión y naturaleza acercan sus textos a los de Eguren; ambas apelan al “Canto sobre la tierra”: “Subyacencia / del pueblo tras de ti, puerta ruinosa” (Venturini, 1953: 69).

“Y aunque no dejas que jamás te vea, / con lágrimas que lloras, se me inunda / la tierra de orfandad en donde aramos” (Venturini, 1953: 46). Los subrayados de la orfandad –parte del dispositivo crítico de esta máquina que reescribe ficciones de origen y que prioriza cruces más allá de la imaginación de la sangre– operan entre sus textos y sus pasos de vida. Y también conectan a Venturini con Cooke: “Fuimos los chicos terribles del 40, fuimos bandidos y bandoleros escondidos en los breñales de la pena; pobres pero nunca humildes” (Venturini, 2005: 7); “Nos trajo al mundo la misma partera, doña Honoria Bossi de Contarelli. Yo le decía que éramos hermanos de cigüeñas; él que de repollo; nacimos con un año de diferencia” (Venturini, 2005: 13). Hermandades de cigüeña, la máquina de hacerlas escribir también es partera de estas letras.

La apuesta es que el peronismo puede leerse como una máquina de hacerlas escribir, en tanto dinamización de las escrituras y circulaciones de las palabras públicas para las mujeres. Esta lectura propone las formas en que las intervenciones sobre las propagandas, los consumos en el peronismo de las cosas, las luchas, las provincias, los siglos modulan ficciones mestizas. Ficciones del “entre” que reconfiguran las ciudadanías al tensionar las escisiones de la llamada modernidad en la reescritura de lo común. En las diferencias, en las contradicciones y en las apuestas, los textos de Brum, Priluzky Farny, Eguren, Demitrópulos y Venturini comparten el reparto de sonoridad –las voces que empiezan a ser escuchadas–, los desplazamientos –por las letras, los cafés o tertulias, los cuartos, las provincias, las estrategias– y la gramática de la multitud –más que en la cantidad, en el cruce de la minoridad y la multitud: multitudes en las multitudes–. Maquinarias menores, teclas mestizas.

Las cartas siempre llegan a destino

En 1931 Salvadora Medina Onrubia está detenida en la cárcel del Buen Pastor y desde allí interpela al dictador Uriburu.

General Uriburu:

Acabo de enterarme del petitorio presentado al Gobierno Provisional pidiendo “magnanimidad” para mí. Agradezco a mis compañeros de letras su leal y humanitario gesto; reconozco el valor moral que han demostrado –en este momento de cobardía colectiva–, al atreverse –por mi piedad–, a desafiar sus tronantes iras de Júpiter doméstico. Pero no autorizo el piadoso pedido. “Magnanimidad” implica perdón a una “falta”. Y yo, ni recuerdo faltas ni necesito magnanimidades. Señor General Uriburu: Yo sé sufrir. Sé sufrir con serenidad y con inteligencia. Y desde ya lo autorizo que se ensañe conmigo si eso le hace sentirse más general y más presidente. Entre todas esas cosas defectuosas y subversivas en que yo creo, hay una que se llama Karma (no es un explosivo, es una ley cíclica). Esta creencia me hace ver el momento por el que pasa mi país como una cosa inevitable, fatal pero necesaria para despertar a los argentinos un sentido de moral cívica dormido en ellos. Y en cuanto a mi encierro: es una prueba espiritual más y no es la más dura de mi destino, es una larga cadena. Soporto con todo mi valor la mayor injuria y la mayor vergüenza con que puede azotarse a una mujer pura, y me siento por ello como ennoblecida y dignificada. Soy en este momento como un símbolo de mi patria. Soy en mi carne la Argentina misma, y los pueblos no piden magnanimidades. En este innoble rincón donde su fantasía conspiradora me ha encerrado me siento más grande y más fuerte que usted, que desde la silla donde los grandes hombres gestaron la Nación, dedica sus heroicas energías de militar argentino a asolar hogares respetables e infamar a una mujer ante los ojos de sus hijos... y eso que tengo la vaga sospecha de que usted debió salir de algún hogar y debió también tener una madre. Pero yo sé bien que ante los verdaderos hombres y ante todos los seres dignos de mi país y del mundo –en este inverosímil asunto de los dos– el degradado y el envilecido es usted, y que usted, por enceguecido que esté, debe saber eso tan bien como yo. General Uriburu, guárdese sus magnanimidades junto a sus iras, y sienta cómo, desde este rincón de miseria, le cruzo la cara con todo mi desprecio. (Medina Onrubia, 1931)

Esta misiva de Medina Onrubia rechaza el pedido de “magnanimidad” y señala que por sus capacidades no precisa excepcionalidad. Hace de la diferencia el espacio desde donde construir fortaleza. Si bien se retoman ciertas expectativas de género – “mujer pura”, “hogares respetables”–, estas interpelaciones son torsionadas en la mostración de fuerza. No hay relato de los padecimientos vividos ni victimización, sino el despliegue del convencimiento político. Se reinscribe lo común desde la minoridad cuando la carta concluye con el reconocimiento de la diferencia –“en este rincón de

miseria”– y la posibilidad de una coreografía corporal inédita, que también dinamiza un afecto político –“le cruzo la cara con todo mi desprecio”–.⁵⁰

La letra de las mujeres se enlaza históricamente a los epistolarios: formas de traficar oportunidades y desplazamientos del ejercicio de la palabra desde el siglo XIX y cada vez más desde el siglo XX. Cartas que llegan a las columnas de Storni. Cartas del consultorio sentimental en la prensa periódica, como las que responde el sociólogo Gino Germani en la revista *Idilio*, mientras Grete Stern realiza, a partir de esas consultas, sus fotomontajes entre 1948 y 1951.⁵¹ Cartas en las que Eva Perón responde a los pedidos a su Fundación.⁵² Cartas que son misivas culturales, como las de los intercambios que gestiona Victoria Ocampo. Cartas que se tramitan en la misma literatura, como “Carta perdida en un cajón” (Ocampo, 1959) –leída también como “ficción lesbiana” (Arnés, 2016)–. ¿Cuáles son las cartas que las mujeres leen o escriben? La carta como *género* político. Durante el siglo XX, las cartas forman parte de las reconfiguraciones de los desplazamientos públicos y algunas son interpelaciones políticas al poder. Cartas abiertas cuya sola enunciación transforma la escisión público-privado. Portazos a la ideología de la domesticidad que desde la letra trastocan las condiciones de enunciación: referirse a un dictador, a un presidente, a un jefe político. Producir la igualdad en la escena misma de la epístola. Tomarla por asalto. Con arrojo. Y reordenar las posibilidades de la letra.

Una de las dimensiones políticas de las cartas está vinculada a la experiencia carcelaria. Ya se ha señalado *Penitenciaria Niño Perdido* (Brum, 1933), la publicación de las cartas que Brum escribe durante su encierro. En las primeras décadas del siglo XX, son encarceladas mujeres que participan en el anarquismo y en el socialismo, como Nydia Lamarque y Angélica Mendoza, quien publica *Cárcel de mujeres* (1933).⁵³

La cárcel de mujeres más emblemática de la primera mitad del siglo XX es la cárcel del Buen Pastor.⁵⁴ El número 237 que la revista *Sur* publica en noviembre-

⁵⁰ Otra de las cartas políticas de Medina Onrubia se vincula con un pedido que le hace Perón para que escriba en defensa de Eva Perón tras las burlas de sectores conservadores durante la gira europea. Onrubia ejecuta este pedido, pero la carta es motivo de controversia. Al respecto, véase Escales (2019).

⁵¹ Sobre esta operación en la revista *Idilio*, véase Bertúa (2012).

⁵² Acerca de esta correspondencia, véase Guy (2016).

⁵³ En torno a las escrituras de Mendoza, véase Becerra (2020).

⁵⁴ Desde 1890 hasta 1974 el asilo correccional de Buenos Aires es administrado por la orden religiosa del Buen Pastor y ocupa un edificio en San Telmo. En junio de 1971 ocurren las dos primeras fugas grupales –de personas presas por motivos políticos– en cárceles de mujeres, ambas

diciembre, después de la autoproclamada “libertadora”, bajo el lema “Por la reconstrucción nacional”, reúne palabras de intelectuales que condenan la por ellos caracterizada “dictadura” de los últimos doce años. El tono y las condiciones de producción están signados por los artículos de Victoria Ocampo, con los que se abre y cierra el volumen: “El hombre del látigo” y “La hora de la verdad”.⁵⁵ A mediados de 1953, la experiencia de los veintisiete días de arresto le sugiere a Ocampo la “verdad” del peronismo. Si bien Ocampo escribe cartas desde el Buen Pastor, aquí se recupera el artículo “La hora de la verdad”, en el que relata la experiencia carcelaria. La escritura subraya el espacio de la cárcel como “verdadero”, porque durante el peronismo lee la arquitectura producida como cárcel. La estrategia retórica es la de unir “verdad” y arquitectura. El texto señala que la cárcel produce la verdad del peronismo porque considera al peronismo una cárcel.⁵⁶

¿Qué es un preso? Un preso es un hombre que no tiene derecho de vivir sin que cada uno de sus gestos, de sus actos, sea controlado, interpretado. No puede pronunciar una palabra sin exponerse a ser oído por un tercero que hará de esa palabra el uso que le dé la gana. Cada línea que escribe es leída, no sólo por la persona a quien va dirigida, sino por indiferentes, quizá hostiles; de ellos dependerá que esa línea llegue o no a su destinatario. El preso es espiado, aun cuando duerme. [...] Moralmente, bajo la dictadura uno se sentía más libre en la cárcel que en la calle. Y se sentía uno más libre porque allí se vivía más cerca de la verdad. [...] La verdad. Ésta es la palabra en que me detengo, ésta es la palabra a que quería llegar, ésta es la palabra con que quiero terminar mi llamado a mis amigos escritores. (Ocampo, 1955: 4-5)

Tras el golpe de Estado de 1955, son muchas las peronistas presas en la cárcel del Buen Pastor. Entre ellas Eguren, quien mantiene una correspondencia clandestina con Cooke –también encarcelado–.⁵⁷ Aquí se selecciona la carta abierta que Eguren escribe a Perón dieciséis años después, luego de la devolución del cadáver de Eva Perón en Puerta de Hierro, el 4 de octubre de 1971. La carta es publicada en

en esta orden religiosa –en Córdoba y en Buenos Aires–. Estas fugas son un punto de inflexión de las cada vez mayores transformaciones desde los géneros, de la militancia política para las mujeres y los límites de las monjas para gestionar estos cambios. En 1974 la orden se retira y el correccional queda solo a cargo del servicio penitenciario. Las presas políticas hacia fines de 1975 son trasladadas a un pabellón de la cárcel de Devoto. En 1978 la cárcel de mujeres se traslada a Ezeiza. Sobre la transición en el manejo de la reclusión femenina de una orden religiosa a las del Estado nacional, véase D’Antonio (2013).

⁵⁵ Las discusiones sobre la “verdad del peronismo” también son interpeladas en los textos sobre “ilusión” y “simulacro” que en esos mismos años escriben, entre otros/as, Borges y Silvina Ocampo.

⁵⁶ Durante el peronismo, son encarceladas por motivos políticos Norah Borges y su madre. Victoria Ocampo es encarcelada en 1953 por su oposición al gobierno peronista. Otras mujeres partidarias del socialismo, de la democracia progresista, del conservadurismo también son recluidas.

⁵⁷ Acerca de las mujeres en la resistencia peronista, véase Gorza (2018). Investigaciones recientes recuperan, en especial, la memoria sobre los bombarderos en 1955.

simultáneo en *Nuevo Hombre*, y por primera vez hace públicos los matices que viene sosteniendo en espacios de militancia. Eguren, leal y orgánica, mantiene en el movimiento de la letra el balanceo entre la conducción del líder y el ejercicio de la crítica. Atraviesa el riesgo de no romper y no romperse, entre la “resistencia y la integración” (James, 1990).⁵⁸

Estimado General:

He considerado conveniente y necesario publicar esta carta al tiempo que se la hago llegar. En este octubre del Che, del aniversario de la gran revolución proletaria, de la gesta de la clase obrera argentina, aunque sea simbólicamente, abandonemos los confusos pasadizos, los interminables vericuetos en que todas las cartas se entrecruzan, todas las líneas, todas las respuestas, y finalmente sólo el enemigo sale ganancioso de nuestras supuestas genialidades tácticas o estratégicas. Aquí pasa como con el cuento del rey que se paseaba desnudo. [...] Nadie discute su liderazgo. No soy yo una catecúmena que necesita empezar a recitar el versito con abundante incienso. Las direcciones políticas del movimiento son designadas por Ud. [...] Excluir al general Perón, entonces, de las tramitaciones políticas del período actual sería tan tonto como negar el edificio de veinte pisos que estoy viendo a través de mi ventana, no porque lo niegue deja de existir. La distancia, y una tan enorme distancia, la distancia en el tiempo, la imposibilidad de la convivencia, con su pueblo, las características del mundo político en un país como España, los infinitos e ingeniosos ardidés del enemigo, y toda su circunstancialidad hacen no difícil, sino imposible que Ud. pueda tener una visión exacta del proceso nacional, salvo en sus líneas fundamentales. Esto lo comprendemos pues no somos adoradores de fetiches, sino militantes que accionamos dentro de una realidad difícil pero rica. Pero creemos que esas no son razones ni suficientes ni atendibles para convalidar en nombre de una lealtad que es auténtica si es revolucionaria y que se transforma en una trampa mortal para el pueblo si es la careta de los sectores burgueses del movimiento, para computar como acertada, más aún, para explicar en nombre de una nueva ortodoxia pseudo revolucionaria una línea política que transforma a un gran movimiento de liberación en la base de maniobra de déspotas que sirven muy consecuentemente a los intereses imperiales y a los intereses oligárquicos-burgueses. No estoy hablando desde posiciones “vanguardistas”, como un malentendido neopopulismo con fraseología socialista que surge en algunos sectores del peronismo, califica, intentando sembrar un nuevo terrorismo ideológico que sustituya al periclitado macartismo. Ni mucho menos. [...] Del Jefe del movimiento esperan, claro está, una jugada salvadora, pero también tienen clara conciencia de que con las actuales direcciones le resultará cada vez más difícil intentar jugada alguna independiente. [...] Se ha luchado en el país y en el peronismo en estos 16 años, pero nuevamente, en un recodo crítico del proceso, el cuadro es similar. [...] Si insistimos en no hacer un análisis de clase del movimiento es inútil que hablemos de socialismo, nacional o extranjero, de latinoamericanismo y de revoluciones hermanas.

⁵⁸ James (1990) propone la lectura del peronismo a partir de la resistencia y la integración. Esta tensión, que puede pensarse en el vínculo entre los sindicatos y Perón, también atraviesa la relación de Eguren y de otras mujeres con el movimiento peronista. Sobre todo en la pendulación instituyente -instituido.

Esas son bellas palabras de estímulo para los combatientes, pero las direcciones están en manos –férreamente– de los defensores de los privilegios y del statu quo dentro del movimiento. [...] Estos ávidos payasos que hoy lo representan y trafican son la misma cosa que aquellos payasos que con Braden se fueron tras el chequcito y a quienes Ud. con el pueblo venció en epopeya memorable para América Latina. Pero ahora lo representan a Ud., ahora están al frente del movimiento que históricamente constituye la base más sólida para la revolución. [...] No es verdad que haya un solo peronismo. Hay un peronismo integrado, burgués, proimperialista, minoritario pero con la fuerza de los aparatos integrados al sistema. Hay un peronismo revolucionario, en desarrollo, al cual se suman nuevas generaciones de muchachos y muchachas que se acercan al movimiento por su identificación fundamental con la lucha del movimiento obrero, contra el sistema y contra sus burocracias. [...] Creo que se ha avanzado demasiado en el error, pero no tanto como para que sea irreversible, pues el país, paralelamente, no ha conocido otro período de tan altas posibilidades revolucionarias. En sus manos está acelerar el proceso revolucionario en el país y en el Continente o troncarlo y desviarlo y multiplicar sus dificultades. Es una responsabilidad y un privilegio muy grande. Si el general Perón hace limpieza, el peronismo, ahora más que nunca lo seguirá y al peronismo toda la juventud revolucionaria del país, todos los actores progresistas, antiimperialistas, prosocialistas. Considere, General, que mi lealtad, que ha sido jamás enturbiada, es la lealtad a la revolución. Por ella combatirá un pueblo. Todos nosotros tenemos un deber irrevocable que cumplir, y deseamos cumplirlo dentro del peronismo. (Eguren, 1971)

La foto montada que yuxtapone a Victoria Ocampo con un ejemplar de *Sur* y a Eva Perón leyendo presumiblemente un discurso sintetiza el dispositivo del peronismo como máquina de hacerlas escribir. Las reconfiguraciones de las multitudes producen desplazamientos en las voces y sus posibilidades de escucha, que desbordan los sentidos partidarios clásicos. Esta lectura no oblitera las diferencias de las políticas comunicativas entre ambos materiales –tras la muerte de Eva Perón, *La razón de mi vida* es de lectura obligatoria en las escuelas–. Son varias las militantes, escritoras, intelectuales, artistas y periodistas cuyas palabras están atravesadas por el silenciamiento o la hostilidad, pero aun así continúa el movimiento de la letra.⁵⁹ La militante anarquista Juana Rouco Buela, en *Historia de un ideal vivido por una mujer* (1964), en el capítulo XVI “La dictadura de Perón”, señala escenas de circulación de la palabra.

[La] campaña pidiendo la libertad de estos cinco obreros tan injustamente encarcelados, tomó grandes proporciones [...] Yo tomé parte en esa campaña y

⁵⁹ Las producciones intelectuales peronistas y antiperonistas se modifican a partir del golpe de Estado de 1955. A la vez, la clásica distinción entre las revistas *Sur* y *Contorno* puede reconfigurarse al leer desde los géneros las intervenciones que, por ejemplo, Adelaida Gigli y Regina Gibaja escriben en *Contorno* y las políticas editoriales de *Sur*, tanto de Victoria Ocampo como de María Rosa Oliver. Sobre las disidencias en *Sur* y las redes feministas construidas por Ocampo, véase Arnés (2017).

di varias conferencias, una en Galicia y Rivadavia (Barrio Piñeiro), donde también habló la compañera Angélica Treza y varios compañeros. También tomé parte en el mitín que se hizo en La Plata, en la Plaza San Martín, donde fue muchísima la gente que acudió a ese llamado de solidaridad con los presos y en otras muchas conferencias. (Rouco Buela, 1964: 120)

La producción imaginaria de esa fotografía entre Ocampo y Perón coagula la productividad de la máquina de escribir del peronismo en la cual las voces de las mujeres dinamizan una masividad y escucha diferencial. Esto no implica considerar el peronismo como un dispositivo totalizador, incluso de sus propias disidencias, sino producir la época desde el entramado de posibilidades vinculadas a la sociedad de masas y las multitudes que propulsan nuevas escenas para las voces de las mujeres, oficiales y disidentes. No para todas, ni del mismo modo. Allí se diferencian las escrituras de Medina Onrubia, Rouco Buela, Moreau de Justo, Victoria Ocampo, Silvina Ocampo, Oliver, entre otras voces de mujeres críticas al peronismo. No igualar las diferencias, pero sí leer el peronismo como una máquina de hacerlas escribir, incluso de escritura antiperonista. El reparto de sonoridad, los desplazamientos y la gramática de la multitud atraviesan las textualidades y los pasos de vida de las diferentes teclas de esta máquina.⁶⁰

4x04. Una hermana menor: las “patas” en el court

La final del campeonato en el Buenos Aires Lawn Tennis Club en 1939 enfrenta a Mary Terán y Felisa Piédrola. En un cambio de lado, Piédrola le dice “putita rosarina”. Terán no responde, pero pide permiso al árbitro para retirarse. Cuando vuelve, pierde sin terminar el partido. Terán transforma la gramática del tenis. Su rivalidad con Piédrola, también pionera, quien comienza a jugar en la base naval de Puerto Belgrano, exhibe diferencias en sus modos de subjetivación. Las fotografías exhiben a Piédrola con mayor cumplimiento de las modulaciones de género, del pudor y del recato.

Terán desafía las expectativas de la época, incluso antes del peronismo. Es hija de un trabajador, no tiene las tracciones clásicas de élite que suelen acompañar la práctica del tenis; su juego se caracteriza por la fuerza y no solo por la perfección técnica. Jugadora de “aliento”. “Mary era de contextura física más bien pequeña, pero

⁶⁰ Sobre las mujeres y el antiperonismo, véase Perrig (2017). A la vez, desde la literatura escrituras como las de Beatriz Guido, Silvina Bullrich y Martha Lynch dinamizan zonas críticas de la máquina de escribir del peronismo, en especial a partir de 1955, con modulaciones diferenciales. Al respecto y en torno a las “familias póstumas”, véase Zangrandi (2016).

no le faltaban talento ni tenacidad: tenía un juego de base de gran movilidad y anticipos, como también lucimiento en la media cancha para articular voleas y *smashes*” (De Felippis, 2019: 270). Sus pasos de vida, afectados por la respetabilidad, tensionan los desplazamientos públicos de las mujeres, en especial, los de quienes dan “malos pasos” o ensayan movimientos inesperados, como los de ella, en un deporte hasta entonces masculino y con sesgo de clase. Difiere de los orígenes de quienes practican tenis, sin buscar emularlos. Terán es capaz de ir a la cancha vestida de fiesta: mete sus patas en el “deporte blanco”; es la multitud y democratiza el tenis para la multitud.⁶¹

María Luisa Beatriz Terán nace en Rosario en 1918. Hija de un bufetero y cuidador de canchas del Rowing Club de Rosario, junto a sus hermanos, es criada entre deportes. Se destaca en varios: la natación –llega a cruzar el río Paraná a los quince– y es timonel del equipo de remeros del club Alberdi. Juega al tenis desde pequeña, primero como parte del Rowing Club, desde los doce años, y después del Atlético Rosario. Empieza a entrenar con un preparador sueco, Sanders, que capitanea el equipo masculino de la Copa Davis. Compite en los torneos de la Liga Santafesina y de los juveniles en los Campeonatos Nacionales.

Durante un viaje en tren en 1940 para ir a un torneo, conoce a Herald Weiss, capitán del equipo de tenis de la Copa Davis y profesor de educación física del Club Belgrano Athletic –por entonces, ambos tienen otras parejas–. Terán viene a Buenos Aires y se asocia al Belgrano Athletic Club. Se casan en 1943. No tienen hijos. Compiten como pareja de dobles mixta en competencias internacionales. Aun con las hostilidades, Terán es capaz de desplazar a Piédrola como tenista argentina número uno: ocupa el primer puesto del ranking en 1941, 1944, 1946, 1947, 1948 y 1952. Es la primera tenista argentina en viajar a competir. Disputa 1110 partidos internacionales, de los que gana 832 –entre singles, dobles damas y dobles mixtos–. Obtiene 28 títulos internacionales. Llega a ser considerada top diez mundial antes de los rankings oficiales.

Sus pasos de vida producen una política deportiva y, a la vez, participan de políticas deportivas que dinamizan la democratización del tenis desde el género. Es vicepresidente del Ateneo Deportivo Femenino Evita –la primera institución para el

⁶¹ Larrea (2019), de forma pionera, escribe sobre Terán y recupera su productividad en el peronismo.

deporte femenino–, asesora de la Dirección de Deportes de la Ciudad y, desde 1952, jefa de los campos deportivos municipales.⁶² Allí, chicos y chicas aprenden y practican tenis. Participa en la entrega de raquetas desde la Fundación Evita.

En 1951 son los Primeros Juegos Panamericanos en Argentina: el país tiene una actuación destacada y es el que obtiene más medallas. Terán gana dos doradas y una de bronce –con Piédrola se imponen en el dobles femenino–. La contundencia de su performance produce un salto en su carrera. Conoce al presidente Perón y frecuenta a Eva Perón. Junto con otros tenistas de la época, como Enrique Morea y Alejo Russell, son “embajadores” del deporte.

La imbricación entre mujeres y deporte, que se democratiza aún más con el peronismo, se inscribe en los desplazamientos públicos desde las primeras décadas del siglo XX, en particular, desde los años veinte y treinta, cuando la cultura física y los deportes se transforman en fenómenos de masas (Tossounian, 2021: 89). Por entonces crece la presencia de mujeres en los clubes deportivos, incluso en competencias. La construcción de cuerpos “saludables” vincula la actividad específica deportiva, que la vida urbana escinde del uso del cuerpo, a diferencia de la vida rural. Aun en modulaciones contradictorias, las flexiones desde el género hacen del deporte para las mujeres una reescritura de lo común, en tanto posibilidad de exhibir el cuerpo y disfrutar del entrenamiento físico (Tossounian, 2021: 109).⁶³

Durante el peronismo la actividad deportiva participa de la reconfiguración de la relación entre trabajo y vida. En tanto impulso al bienestar y al consumo (Milanesio, 2014), las actividades deportivas son promovidas por el gobierno, que estimula su apertura, acceso y democratización, en sentidos muchas veces complejos y contradictorios, con la construcción de cuerpos nacionales, en los que se enlazan dimensiones de género por momentos ambivalentes.⁶⁴ Estas políticas activas, que

⁶² El Ateneo Deportivo Femenino Evita, fundado en 1951, cuenta con deportistas destacadas en puestos directivos. Tiene sedes en diversas ciudades de la Argentina y publica la revista *Deporte Femenino*. Terán no es la única: Elsa Irigoyen, quien trabaja en el Ateneo como presidenta, practica esgrima, de modo inédito, y también ha sido desplazada en sus pasos públicos tras la proscripción del peronismo.

⁶³ “Las revistas y los diarios deportivos comenzaron a ilustrar sus tapas con imágenes de mujeres atléticas. Las fotos de Lilian Harrison y Anita Gutbrod nadando en el Río de la Plata o sus canales para establecer récords femeninos de distancia y permanencia en el agua salieron varias veces en la tapa de *El Gráfico*” (Tossounian, 2021: 98). Entre las pioneras, se encuentran las atletas Noemí Simonetto, Mercedes Nosti, Olga Tassi; también, las remeras Blanca y Clotilde Torterolo. Sobre las mujeres en el deporte argentino, véase Morelli (1990).

⁶⁴ Sobre las políticas deportivas peronistas, véase Panella y Rein (2019).

incluyen el desarrollo de infraestructura y el apoyo a deportistas, promocionan el deporte, tanto profesional como amateur y comunitario (Panella y Rein, 2019: 10). Sin embargo, la selección de fútbol no participa en los mundiales de 1950 y 1954. Una interpelación del Estado sobre espacios que han estado fuera de la interpelación estatal. Esta intersección está dinamizada por el medallero de los Juegos Panamericanos y por la relevancia de nombres propios –Juan Manuel Fangio, Delfo Cabrera, Mary Terán de Weiss, entre otros/as–.

El rol otorgado a la mujer en materia deportiva durante el primer peronismo (1946-1955) alcanzó ribetes que resultaban impensados apenas unos años antes del acceso de Juan Domingo Perón al Gobierno argentino. Con el correr del tiempo se construyó una vasta organización, que incluyó un ateneo donde se reunían las deportistas –a expensas de Eva Perón– y una revista de esa asociación. Ambas creaciones tenían como objetivo prioritario la difusión del deporte y sus valores a lo largo y ancho del país. (Orbuch, 2019: 106)



Imagen IX: *El Gráfico*, 1950
Archivo TEA



Imagen X: *El Gráfico*, 1951
 Archivo TEA

Las tapas de *El Gráfico* entre 1950 y 1951 organizan la productividad de los pasos de vida de Terán. En la primera, está junto al marido, también tenista, en un espacio profesional –probablemente, un club–. Cada uno tiene su raqueta en la mano – el elemento de trabajo– y están uno al lado del otro. El deporte profesional como un trabajo que pueden ejercer en igualdad varones y mujeres. La coreografía corporal, la vestimenta que utilizan y el titular puntúan la audacia de esta pareja, que hace del deporte, del consumo y de la política una forma de vida hasta entonces inusual. Terán y Weiss magnetizan con su elegancia (véase Imagen IX).

La segunda tapa, casi un ícono en el imaginario en torno a la tenista, inaugura posibilidades en la reescritura de lo común. Ya no se trata de una pareja de tenistas profesionales, sino de ella en un espacio que, más que un club de tenis, se parece a una casa: la tenista frente a la ideología de la domesticidad. Terán se encuentra fuera, saltando, como si la calle fuese el *court*. La transgresión en el vuelo de sus piernas, en dar ese portazo. Al flexibilizar los géneros, se flexibilizan las formas. Entre ambas tapas contrasta su coreografía corporal: de cierto porte inicial, al lado de un varón, a llevar sus piernas al *cielo por asalto* (véase Imagen X).

Sus pasos de vida también hacen de la vestimenta un dispositivo diferencial. Viste prendas diseñadas exclusivamente para ella, e incluso con su marido fundan un negocio de ropa deportiva. Es precursora en lucir, en la Argentina, los innovadores diseños de un *couturier* –Ted Tinling, uno de los más destacados diseñadores de ropa de tenis del siglo XX–. Usa polleras cortas, encajes, transparencias, puntillas, volados. Su osadía en esta foto en la que, de forma inaugural, lleva transparencias y una falda corta que exhibe sus piernas. Aros, relojes, cadenas y pulseras de oro a los *courts*. Fuera de las canchas, luce el escudo peronista. El dispositivo crítico del peronismo de las cosas yuxtapone elementos diversos en escenarios inesperados. La vestimenta, decisiva en las tecnologías de género, es reescrita por Terán como ficciones mestizas.

Su marido Heraldo Weiss fallece de cáncer en 1952, el mismo año que Eva Perón. Existen versiones contrapuestas, pero Terán sostiene, en la biografía escrita por Andersen (1981), que Perón le propone casamiento y ella, en el cénit de su carrera profesional, rechaza el ofrecimiento. Desde 1946 hasta 1955, integra los equipos nacionales con Enrique Morea, Graciela Lombardi, Viola Livetti, Felisa Piédrola, Eduardo Prado. El golpe de Estado de 1955 la sorprende mientras disputa el Abierto de Alemania Oriental. No vuelve al país, se exilia en España y sus bienes son confiscados. Con la intervención de la Asociación Argentina de Tenis, las nuevas autoridades envían un telegrama a la Federación Internacional para que no la dejen participar en los partidos. Este pedido es rechazado por la Federación. Desde el exilio, Terán continúa ganando, pero sus logros no se difunden en el país.

Regresa a la Argentina en 1959, con el gobierno de Frondizi. Pero recibe el rechazo masivo del tenis. En el Belgrano Athletic, el portero le niega el ingreso. Otros clubes también se niegan a recibirla. Solo River la acepta. Aunque está habilitada nuevamente por la Asociación Argentina de Tenis, no puede competir. Sus oponentes no se presentan en los *courts* y el campeonato interclubes de 1963 es suspendido. En 1964 difunde en *El Gráfico* su “Carta abierta a la opinión pública”. Otros deportistas vinculados al peronismo también padecen persecución y silenciamiento.

Me remito al juicio de la opinión pública sana de mi país, y a pesar de todo confío que la cordura y equidad de los equivocados prevalezcan para que se me reconozca el lugar que merezco como mujer, como deportista, como argentina. (Terán, 1964)

En la carta también se apuntan sus gestiones fronterizas, como las que tiene en 1952 para que no se le quite la personería jurídica al Buenos Aires Lawn Tennis Club,

actividad que cristaliza a su regreso al país. Terán produce ficciones entre mundos, entre fronteras, entre arquitecturas. Una lengua entre el tenis y el peronismo. Tras alejarse del deporte, vive del local de ropa deportiva. Durante la última dictadura, en 1980, organiza una campaña, junta 5000 firmas y publica una solicitada en *La Nación* en repudio a los agravios de la Asociación Argentina de Tenis en defensa de Guillermo Vilas y de sus acciones por la popularidad de ese deporte. En 1984 se suicida en Mar del Plata.⁶⁵

Terán mete las “patas” en el tenis. Un cuerpo disruptivo en un espacio inesperado. Como en el dispositivo de la reina del trabajo, en los pasos de vida de Terán se superpone la torsión del incentivo peronista al deporte con la tradición nobiliaria del tenis. Aristocratizar la diferencia. En la Fundación Eva Perón enseña a niñas que jamás se hubieran imaginado junto a una raqueta. Esta disrupción se construye desde el género: una mujer provinciana, hija de un bufetero, de apenas un metro sesenta, que ensaya sus propios pasos. Al igual que los de Merello, sus desplazamientos meten las “patas” en la fuente y producen los modos de subjetivación de las hermandades menores.

Más que unas hermanas menores *para* el peronismo, un peronismo *para* las hermanas menores. Arquitecturas de la letra, de la maquinaria de ficciones, que disputan imágenes, palabras, elementos, cuerpos, afectos. Leer a Terán en la multitud, como parte de una reescritura de lo común que atraviesa el peronismo de las cosas, conectando sus joyas de oro y sus prendas de organza con las tiendas de las avenidas, con los cafés en las confiterías, con la enfermera que sostiene la urna en la que vota Eva Perón, con el batón de la ama de casa que mete su boleta por primera vez. Inscripciones disímiles que yuxtaponen reimaginaciones de lo común que desestabilizan sentidos anquilosados sobre las relaciones entre literatura, mujeres y peronismo, accesos a la ciudad *letrada* y proyecciones de los sentidos –ya clásicos– de lo “modernizador”. Una hermana menor para el peronismo como una máquina de hacerlas escribir.⁶⁶

⁶⁵ En 2007 el estadio Parque Roca recibe el nombre “Mary Terán de Weiss”. En 2012, el Gobierno de la Ciudad, entonces a cargo de Mauricio Macri, y la Asociación Argentina de Tenis son cuestionados por omitir su nombre en las entradas y en la folletería. Los homenajes son muy recientes: la biografía *Mary Terán de Weiss* (Andersen, 1981) y el documental *Mary Terán, la tenista del pueblo* (Battaglia, 2014).

⁶⁶ *Enero* (Gallardo, 1958) es una ficción liminar de la máquina de hacerlas escribir. Atravesada por la ruralidad, la violencia, hace con la lengua una disrupción de los ciclos precedentes. Sobre las producciones de Gallardo, véase Bertúa y De Leone (2013); sobre *Enero*, véase Laera (2018).

4x05. Coda. Soltarle el pelo a Evita: las reescrituras

El peronismo como una máquina de hacerlas escribir es también la constelación de escrituras *de, con y para* Eva Perón. Bajo su firma se encuentran *La razón de mi vida* (1951), *Mi mensaje* y la compilación de sus discursos (ambos de edición póstuma). Tras su muerte se producen, durante el gobierno peronista, *Y la Argentina detuvo su corazón* (Cronjager, 1952) y *Eva Perón inmortal* (Amadori, 1952). Otro archivo de escrituras es el de quienes rodean a Eva Perón y hacen de esa cercanía letra: *Mi hermana Evita* (Duarte, 1972) –palabras de Erminda Duarte–, *El caso Eva Perón* (Ara, 1974) –testimonio del embalsamador Pedro Ara–, *Evita fuera del balcón* (Jamandreu, 1981) –las memorias del modisto Paco Jamandreu–, *Ahora hablo yo* (Lagomarsino de Guardo, 1996) y *Yo fui el confesor de Eva Perón: conversaciones con el padre Hernán Benítez* (Galasso, 1999).

Casi en simultáneo, biografías y ensayos productivizan la “leyenda blanca” y la “leyenda negra”. Sobre la leyenda negra, orbita el pionero *La mujer del látigo* (Main, 1952) y *El mito de Eva Duarte* (Ghioldi, 1956).⁶⁷ Allí se suma el texto escrito en 1951 y reescrito en 1957 “El mito del niño asado” (Langer).⁶⁸ En los años sesenta, resultan claves “14 hipótesis de trabajo en torno a Eva Perón” (Viñas, 1965) y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (Sebreli, 1966). En el borde de las biografías están *Evita* (Navarro, 1982) y *Eva Perón: la biografía* (Dujovne Ortiz, 1995). Las escritoras de la máquina de escribir del peronismo también han publicado *Eva Perón* (Demitrópulos, 1984), *Eva Perón. Alfa y Omega* (Venturini, 2014).⁶⁹

⁶⁷ Los efectos del libro de Main son decisivos en la construcción del film *Evita* (Lloyd Webber y Rice, 1978). En contraste, *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1973), del grupo Cine Liberación, dinamiza la épica de Eva Perón. En el siglo XX, las reescrituras son varias: *Evita* (Schroeder, 1974), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Mignogna, 1984), *Gatica, el mono* (Favio, 1993), *Eva Perón* (Desanzo, 1996), *Perón, sinfonía del sentimiento* (Favio, 1999). En el siglo XXI continúan las películas en torno a sus pasos de vida.

⁶⁸ Sobre este mito y el análisis literario del episodio, véase “Enfrentamientos”, en Domínguez (2021). Respecto del trabajo y el delito en las empleadas domésticas durante el primer peronismo y cómo repensar “lucha” y “clase”, véase Acha (2013). La polémica entre las escrituras de Ernesto Sabato y Mario Amadeo organiza los cruces que disputan los modos coagulados y las torsiones ante las trabajadoras en casas particulares. Ante la autoproclamada “revolución libertadora” de 1955, Ernesto Sabato recuerda que, mientras brindan con champagne, ve a “las dos indias” llorando en la cocina; entonces advierte la crudeza, ese *otro rostro* del peronismo. El peronismo desde ese impulso a mediados de siglo XX (“las chinas que se animan a levantar la vista”) es una máquina de reconocimiento y protección a la vulnerabilización del trabajo feminizado. Acerca de las relaciones entre cuidado y vida, véase *Las dependencias* (Martel, 1999).

⁶⁹ Las reescrituras de Eva Perón atraviesan el siglo XXI: entre otras, puede señalarse desde 2011 el imaginario de “las dos Evas” en los dos rostros a cada lado del edificio del Ministerio de Desarrollo

Eva Perón es un “personaje” de la literatura argentina (Sarlo, 2003). Su productividad en numerosas reescrituras: “L’Illusion comique” (Borges, 1955), “El simulacro” (Borges, 1960), “La señora muerta” (Viñas, 1963), “Ella” (Onetti, 1965), “Esa mujer” (Walsh, 1966), *Eva Perón* (Copi, 1969), “Eva Perón en la hoguera” (Lamborghini, 1972), “Evita vive” (Perlongher, 1975), “Eva” (María Elena Walsh, 1976).

Santa Evita (Eloy Martínez, 1995) toma “Esa mujer” y expande esa fibra. ¿Qué pasa después de que muere Eva Perón? ¿Qué sucede con ese cuerpo que abona la “leyenda blanca” y la “leyenda negra”, que obsesiona a Moori Koenig, que enloquece a los militares, que genera devoción, sobre el que se imprimen la apropiación, el delito, el encubrimiento, la restitución? Al cuerpo de Eva Perón le sueltan el pelo los revolucionarios –en los años setenta, Montoneros utiliza su imagen con el pelo suelto, en contraposición al clásico rodete–, las vanguardias le ven las manchitas del cáncer en *Eva Perón* (Copi, 1969) y en el siglo XXI los feminismos le ponen el pañuelo verde en la lucha por el aborto. Reescribirla es una costura: vestirla, desvestirla, tocarle el pelo, colocarle un objeto, sustraerle otro. El “artefacto cultural” (Cortés Rocca y Kohan, 1998), la proliferación de “rostros” (Domínguez, 2021).⁷⁰ Eva Perón reescribe lo común entre lo público y lo privado, entre lo instituyente y lo instituido, entre la sociedad y el Estado, entre el coraje de hacer lo que nunca se ha hecho y el gusto de dormir usando los pijamas de Perón.

De Eva Perón en Gatica, el Mono a las chicas que van a la confitería

La muerte de Eva Perón es reescrita en *Gatica, el mono* (1993) cuando Leonardo Favio vuelve, tras varios años, a filmar. La película explora una ficción de respetabilidad: la del gran boxeador –la frase que más se repite es “¡a mí se me respeta!”–.⁷¹ La forma es superponer los dos ascensos –el del peronismo y el de

Social realizados por el artista Daniel Santoro; en 2012, su rostro es el primero de una mujer en un billete.

⁷⁰ Domínguez (2021: 164) lee incluso “arquitectura” a partir de *El caso Eva Perón* (Ara, 1974).

⁷¹ Esta tensión sobre la respetabilidad increpa la reinención de lo común en una organización contradictoria. La respetabilidad retoma las matrices del respeto –obediencia– al modo de un ejercicio del poder doméstico, aunque nunca es pleno ni exclusivo –en definitiva, las mujeres dejan a Gatica y ejercen agencia–. Sin embargo, esta dimensión hasta conservadora se inscribe en una forma de reescritura pública de producción del umbral de respetados/as y respetables, de quienes dan y reciben ese respeto, que desborda, incluso desde los géneros, la lectura unívoca de esta respetabilidad.

Gatica–: desde los comienzos –cuando Gatica baja del tren a la ciudad a mediados de los años veinte–, con su carrera, hasta su declive; superpuestos al ascenso del peronismo, el golpe, la proscripción. Las imágenes triunfales de Gatica en *El Gráfico* se yuxtaponen con las del *Noticiero Panamericano*, del 17 de octubre de 1945: trabajadores/as movilizados/as para pedir la libertad de Perón. Una secuencia decisiva es cuando la pareja presidencial asiste a una pelea. Al finalizar, Perón se acerca y le dice: “Te felicito, Gatica”. Él responde: “Gracias. Cómo ruge la leonera, General. Somos lo más grande, dos potencias se saludan”.

Gatica, el mono está entre dos bordes, entre *Soñar, soñar* (Favio, 1976) –los desplazamientos del chico del interior– y la apuesta que constituye *Perón: Sinfonía de un sentimiento* (Favio, 1999). Aunque por momentos los paralelismos entre los pasos de vida de Gatica y los del peronismo sean ostensibles, lo inesperado es el ritmo vanguardista que produce la fibra última de esta política de las multitudes. Las heridas de origen, la respetabilidad, la obscenidad.

Ring, baile, sexo. Y reiteradas escenas en las que el boxeador va al puesto callejero a comer sopa. Gatica, quizás en su momento más vulnerable, vestido sobriamente con traje, llega al hospital a visitar a Eva Perón. El cuarto parece casi teatral por la iluminación que ocasiona un efecto de santidad en su blancura. Cuando la enfermera se va, Perón dice: “Negrita, negrita, mirá quién te vino a visitar”, y entonces el boxeador la saluda: “¿Cómo le va, señora?”. Ella casi no habla, Gatica explota en llanto y Perón lo mira con cautela. La gestualidad de Gatica es reverencial hacia Eva Perón. Luego se la ve a ella en reposo, con los ojos abiertos, mientras continúa escuchándose su palabra pública, la de un discurso.

Este montaje, en especial desde la iluminación que subraya su santidad, desborda la forma –hasta conservadora– y abre “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951) a las hermanas menores. Se superponen su respiración y sus dichos. Cuando muere, deja de respirar, pero su voz continúa, trasciende la muerte. La última palabra que se escucha es “descamisados”. Las multitudes en el timbre de la voz. A la salida del hospital, Gatica llora a moco tendido mientras se escucha el anuncio oficial del fallecimiento.⁷²

⁷² Con el derrocamiento de Perón –y las imágenes de Perón y Eva Perón quemándose– aparece la prohibición de Gatica para participar del box profesional. Su amigo le dice: “No te metas, José, que es peor, mirá cómo están fusilando”. Y Gatica responde: “Si yo nunca me metí. Toda la vida fui

Leída desde los géneros, *Gatica, el mono* produce torsiones en torno a la naturaleza y la animalidad, que son y han constituido modos históricos de leer el peronismo, sobre todo desde sus contrarios. Estas torsiones orbitan la reescritura de Eva Perón sobre la que se monta *Gatica, el mono*. Dos escenas en contrapunto. En el baile, cuando lo interpelan como “mono”, él responde “mono, las pelotas” y corre la mano del otro en un gesto de producción de corporalidad. En el bar, ya en el descenso de su carrera, vuelve a repetirse la interpelación y aquí, tras acceder al pedido de la fotografía, es él quien insulta y se retira. En ambas escenas se dinamizan expresiones codificadas de género, pero que, en el dispositivo que propulsa la gramática de Favio de reescritura del peronismo, implosionan estos sentidos arcaicos y producen modernidades en estos nuevos contactos.

La construcción de Eva Perón está atravesada por la muerte, y la muerte conecta con una dimensión primitiva: la de la santidad. Pero este tándem, lejos de solemnizar el desplazamiento público de las mujeres, vuelve accesible la gestualidad más allá de las expectativas confinadas de ciertas modernidades para ciertas mujeres. En definitiva, leer a *Gatica, el mono* como reescritura de los pasos de vida de Eva Perón productiviza la conexión y el encuentro que se produce entre el ascenso de las hermanas menores y el de un boxeador, como formas de una imaginación democrática tensa. Las reescrituras vuelven, iguales y diferentes. Continúan interviniendo las ficciones del sufragio y las del trabajo.

La muerte de Eva Perón: sus muertes. Como las intervenciones de *Operación masacre* (Walsh, 1957) –que cada prólogo actualiza–, las muertes de Eva Perón son disputas sobre su vida. ¿Cuántas veces muere? Los secuestros, las mutilaciones, los entierros falsos, las estatuas sobre ella que también son rotas. En esas intervenciones sobre muerte, cadáver, espectro, resuena otra vez “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951), ficción disponible de la “bataclana” a la que se sigue juntando “rueda para verla bailar”; como a la rubia Mireya en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937). La muerte es una fábrica de Evitas, de sus múltiples rostros (Domínguez, 2021). Sus resurrecciones: la actriz, la primera dama, la reina del viaje europeo, la ciudadana,

peronista, nunca me metí en política”. En la escena siguiente, un policía lo saca del ring y vuelve sobre esta idea-fuerza: “A mí se me respeta. ¡Viva Perón, carajo!”.

la política, la renunciante, la enferma, la vicepresidenta que no fue, la joven de los setenta con el pelo suelto.⁷³

Los pasos de vida de Eva Perón en las mujeres, en las multitudes. Aun en sus diferencias políticas, los modos de subjetivación de Eva Perón la acercan a los pasos pioneros de Storni, de Medina Onrubia, de Brum –quienes parten de sus pueblos al centro–. Mantiene complejas relaciones literarias e intelectuales con escritoras como Demitrópulos o Venturini. ¿Por qué continúan las reescrituras de Eva Perón? En ese pasado se puede seguir escribiendo un futuro. Vive en la literatura argentina. Vive en las muchachas de antes.⁷⁴



Imagen XI: Confitería La Ideal, circa 1940
Archivo personal

⁷³ En los setenta *las dos Evas* son también las diferencias en los modos de subjetivación de *las dos Normas*: Norma Kennedy y Norma Arrostito.

⁷⁴ ¿Qué pasa con Eva Perón cuando no es literaria? ¿Cuáles son los espacios que ocupa en *la* política, más que en la literatura o en la cultura? ¿Por qué Chiche Duhalde lanza el “evitismo” como ámbito de un trabajo social que requiere la política peronista? ¿Qué sucede cuando el “movimiento Evita” se construye como el primer movimiento social creado de *arriba abajo* por el Estado que agrupa organizaciones crecidas de *abajo arriba* contra el Estado y que recuperan ese nombre? ¿Evita es el nombre de los no peronistas que reconocen la tarea social? ¿Es la palabra cuando la izquierda imagina la radicalización del peronismo? ¿Es proyectar en el peronismo mayor volumen ideológico? ¿O es el acceso al peronismo por quienes quieren reconocer solo su tarea social y de algún modo desechar su legado partidario? ¿Por qué Eva Perón es tan literaria? ¿Por qué su política abre estas preguntas?

Un grupo de muchachas posan para la foto. Esta pose, lejos de congelarlas, las capta en movimiento: sonrisas, gestos cómplices, cierta altanería en la mirada. Algunas lucen peinados de peluquería; otras, un arreglo más modesto ensayado en la casa; algunas se animan a llevar el pelo suelto. Son los años cuarenta. La confitería les pertenece. La coreografía corporal ostenta esa arquitectura: sentarse en un lugar público con otras mujeres, elegir del menú, ser atendidas, consumir, manejar dinero, tejer los hilos de la conversación. La experiencia puede no ser equivalente para cada una porque los modos de subjetivación de la época producen diferencias, contradicciones, negociaciones. No todas son peronistas. Sin embargo, ante estas distinciones sobresale lo común: aquello tan efímero como potente que pasa entre todas.

Una Buenos Aires que roza ya casi la mitad del siglo XX, en la que se avizoran los efectos de las décadas previas, que posibilitan estas transformaciones. Esta imagen de consumo se conecta con la producción de trabajo y sufragismo. Conforman un archivo de ciudadanías. Los modos de subjetivación de las muchachas de antes son producidos tanto por algunas ficciones como por el acceso cada vez más masivo al trabajo, la cercanía al voto femenino (1951) y movimientos como las salidas y los paseos de grupos de amigas, colegas o compañeras.

La apuesta es que el peronismo puede leerse como una máquina de hacerlas escribir, en tanto dinamización de las escrituras y circulaciones de las palabras públicas para las mujeres. La potencia de esta máquina se vincula con hacer de lo que es una necesidad –vender la fuerza de trabajo– un flujo de modernidades que, de formas contradictorias, son apropiadas con ímpetu por las mujeres. La aristocratización habilita otra lectura de los vínculos con las capas medias. Del miserabilismo en la obrera al reinado nobiliario del trabajo: zonas de una nueva arquitectura que interpelan los desplazamientos.

Soltarle el pelo a Evita puede ser leer el pelo suelto –o apenas suelto– en las hermandades menores. La exploración de lo común enfatiza las interconexiones entre aquello que aglutina fuerzas entre literatura, cultura, política, vida. En la literatura argentina pueden encontrarse los primeros pasos de esta imagen, actos vivos sobre el sufragismo. Leer estas textualidades desde los géneros amplía los modos de escribir las primeras décadas del siglo XX, época de multitudes, de vertiginosas transformaciones literarias y sociales. Cada una aprieta la tecla de la máquina de hacerlas escribir (y vociferar).

INTERLUDIO

INTERLUDIO

COSER FUTUROS, VOTAR Y VIVIR LO COMÚN

Esa búsqueda de personajes secundaria, que encuentro en las novelas, obras de teatro, etc. ¡El sentimiento de solidaridad que experimento entonces! En Las doncellas de Bischofsberg (¿se llamará así?) se habla de dos costureras que cosen el ajuar de la única novia de la obra. ¿Qué es de esas muchachas? ¿Dónde viven? ¿Qué habrán hecho para no poder intervenir en la obra? Obligadas a quedarse afuera, frente al arca de Noé, ahogándose casi bajo la lluvia torrencial sólo pueden apretar por última vez las caras contra el vidrio de un ojo de buey, de manera que el espectador de la platea sólo vislumbra en él, durante un instante, una mera sombra oscura.

Kafka, Diarios 1910-1923, entrada del 16 de diciembre de 1910

5x01. Fin de siglo

Las secretarias del capital

Ciertos libros abren una época, varios logran condensarla y algunos pocos la cierran. Cuando los años noventa estaban por empezar a terminarse, se publica *El trabajo* (Jarkowski, 2007). En el texto no hay referencias catastrales, ni alusiones históricas al menemismo, ni menciones al impacto de las “fórmulas” del consenso de Washington en la Argentina o a la crisis de 2001. Lo que sí pueden leerse son los modos en que se procesa el estado de la “imaginación pública” (Ludmer, 2010): el arrasamiento de las ciudades, los cambios en la economía, la literatura, la vida y los impactos en los desplazamientos de las mujeres tras el retorno democrático.

Esta escritura, articulada por la voz de un varón, despliega la búsqueda de trabajo de una joven llamada Diana, sus esfuerzos por mantenerlo, y cómo llega después a un burlesque –conjunto de pequeños espectáculos de variedades– y luego participa en una obra teatral del circuito independiente.¹ Primero, ante la búsqueda desesperada, decide sacarse la bombacha antes de entrar a una entrevista laboral y

¹ El texto se organiza en tres partes “Diana”, “Yo” y “Los dos”. El procedimiento es el de la voz de un varón que narra la vida de Diana subrayando que ella se la contó –“ella me lo dijo”, insiste–. Sin embargo, parece saber más de lo que Diana podría haberle contado. La primera parte despliega la búsqueda de trabajo de Diana y sus esfuerzos por mantenerlo. La segunda se concentra en la vida del escritor: acusado de “obsceno”, al quedar desempleado, termina trabajando en un burlesque. La tercera parte explora el encuentro de Diana y el escritor: primero, él la convoca para que ella se sume al burlesque y después ambos emprenden una obra en el teatro independiente.

consigue el trabajo de secretaria en una oficina.² Pero su tarea consiste en crear “números” para distraer al jefe y que así mejore la productividad; para diseñarlos, pone en juego su pasado como bailarina aprendido en la infancia en una academia de barrio así como la estrategia en la selección de la lencería.

Un punto de inflexión. Este texto da forma a una trabajadora que desplaza la ansiedad social en torno a las mujeres que consiguen dinero fuera de sus casas a través del valor de cambio de sus cuerpos. ¿Cómo vincular narración –el trabajo de narrar– y narración sobre el trabajo –su búsqueda, su falta, su mantenimiento–?³ Los modos de subjetivación del trabajo en Diana no se circunscriben a la victimización o al lamento, ni se agotan en la denuncia. Sus estrategias la transforman en una desempleada en tacos, que interviene ante las “tecnologías de género” (De Lauretis, 1989).

El trabajo integra –y tuerce– la constelación de la literatura argentina que despliega el mundo laboral a través de una trabajadora. Escribe las reconfiguraciones mundiales de la producción económica y las discusiones de los feminismos en torno a la “prostitución”. Diana lleva al extremo el eslogan de la “buena presencia” pedida como requisito laboral: esa interpelación a la disponibilidad de los cuerpos de mujeres en los espacios urbanos.

Era habitual, aún en esos años, que los avisos de ofrecimiento de empleo en los diarios incluyeran la frase “indispensable buena presencia”; por supuesto que el requisito era leído sin la connotación que tiene en *El trabajo*, pero ¿podría haber alguno de esos sentidos exento de una relación de sometimiento?, ¿cuál era la demanda de ese requisito que se excluía, precisamente, del currículum vitae? La realidad había naturalizado lo que la ficción de la novela escribía como sometimiento. (Vitagliano, 2018: 24)

Asimilar el trabajo en el capitalismo como sinónimo de prostitución sería un análisis estancado en el “realismo social”, manera en que por momentos ha sido leído este texto.⁴ La prostitución puede, en ocasiones, funcionar como un trabajo y

² “A diferencia de lo que había hecho en cada una de las otras entrevistas, no tuvo necesidad de dejar caer la lapicera a la alfombra y arrodillarse bajo el escritorio para recogerla. Diana movió su silla hacia atrás hasta que la parte superior del cuerpo escapó a la luz directa del quinqué, arrolló la falda y dejó a la vista del gerente los labios asomados bajo el vello dorado del pubis” (Jarkowski, 2007: 35).

³ Sobre las lecturas del trabajo en la literatura argentina, véase Laera y Rodríguez (2019), Vázquez (2013).

⁴ Esta escritura interviene en las ansiedades colectivas que rodean el problema de las voces del trabajo. Sin embargo, codificarlo en las convenciones de lo que se ha llamado “realismo social” aplaca, en parte, las operaciones señaladas. “Para *El trabajo*, afirmarse en el riesgo es sustraer el discurso de la novela de la repetición testimonial sobre el neoliberalismo. No consiste en decirlo de

reconfigurar los espacios. La discusión entre trabajos y géneros, a partir de la posibilidad –o no– del “trabajo sexual”, opera como forma de vida. El abolicionismo plantea la eliminación de la prostitución por considerarla, junto con la pornografía y el alquiler de vientre, un sistema de explotación y cosificación. La demanda al Estado es la lucha contra la trata y la incorporación de las prostitutas en otra posibilidad del sistema productivo.⁵ Otras posiciones reclaman legalizar el trabajo sexual. Resulta sesgado llamarlas reglamentaristas porque esa nominación remite a la política higienista del siglo XIX. Su demanda al Estado es la incorporación del comercio sexual como forma de trabajo asalariado, con sus mismos derechos y obligaciones.⁶ Así, se diferencia trata de prostitución, a la vez que se intenta pensar en términos de libertad y coerción relativas, procurando –incluso en contextos hostiles– ampliar las posibilidades de agencia de las mujeres y las disidencias sexuales.⁷ Las imbricaciones entre literatura, derecho y prostitución marcan los cuerpos (Bianchi, 2019).⁸

¿Cómo se cruza esa sospecha para los cuerpos de las mujeres trabajadoras? El trabajo de ser respetables atraviesa los desplazamientos por lo público. Pobre pero honrada: ¿qué se juega en ese “pero” desde el género? ¿Cuáles son las habladurías que se anudan desde el “Se dice de mí” que Tita Merello canta en los años cincuenta? ¿Qué se dice de las trabajadoras desde el inicio del ciclo de las costureritas? Si nadie consigue trabajo, ¿se reinstala la sospecha sobre las mujeres que lo obtienen? ¿Qué estrategias despliegan los modos de subjetivación de Diana para torsionar esa “respetabilidad” (Skeggs, 2019)? El texto reescribe el desempleo de “Sin pan y sin trabajo” (De la Cárcova, 1894) –de hecho, *El trabajo* expande el cuento “Los meses (Sin pan y sin trabajo)” (Jarkowski, 2000) y explicita el vínculo con el cuadro (Jarkowski,

otro modo, sino en escribirlo como solo la novela puede hacerlo” (Vitagliano, 2018: 32). Pensar en un conjunto de “movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia” (Domínguez, 2013): tensión que atraviesa las ficciones y que esta textualidad procesa a partir de sus operaciones en el lenguaje.

⁵ Véase Dworkin y MacKinnon (1985). En la Argentina este pensamiento está organizado por disímiles expresiones y políticas del abolicionismo.

⁶ Además de los movimientos prosexo pioneros, véase Aiudi (2018), Daich, Varela *et al.* (2020), entre otras/os.

⁷ No se trata de romantizar la prostitución, sino de proponer que pueda leerse en la conflictividad más amplia de la discusión del trabajo. En la Argentina, la Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR) lucha por sus reivindicaciones laborales. Algunas esquilas de estas discusiones: militar por el comercio sexual implica, además del reclamo salarial y de derechos de las trabajadoras sexuales, la transformación de las maneras en que opera la reescritura de lo común.

⁸ Sobre las ficciones latinoamericanas leídas desde estas tensiones, véase Bianchi (2019).

2007: 278)–, así como las fricciones entre pobreza y prostitución de las escrituras de Gálvez y del grupo Boedo.⁹ Pero la agencia de los modos de subjetivación de Diana, capaz de escribir con la bombacha y con sus pasos de baile, la acercan a la astucia textual de Susana en *¡Quiero trabajo!*, a la de Emma Zunz o a las de otras hermandades menores.

El trabajo es parte de una constelación de escrituras contemporáneas, como *Boca de lobo* (Chejfec, 2000), *El desperdicio* (Sánchez, 2007) y *Alta rotación* (Meradi, 2009), que intervienen en los efectos de la producción del capital sobre los modos de organización de la vida.¹⁰ Ficciones atravesadas por la precariedad: las vidas están expuestas a la posibilidad de herir y ser heridos (Butler, 2006), pero esta “condición precaria” se distingue de la desigual distribución de la precarización de la vida (Lorey, 2012).

Las formas de vida atravesadas por los espacios y las distribuciones desde el género que se suponen y cuestionan. *El trabajo* pulveriza las cristalizaciones de los desplazamientos respetables. Esta posibilidad inscribe a las mujeres –por qué no su belleza o capital erótico (Hakim, 2010), su atractivo o coraje– en las más amplias tensiones de la arquitectura ciudadana: el microrrelato de las hermanas que, en secreto, pasan de la infancia a la adultez mediante las experiencias con el artista; el policía que sanciona el libro obsceno del escritor porque, en parte, quiere vigilar cómo su hija adolescente se acerca a la sexualidad; el vecino que espía desde su ventana el cuerpo desnudo de Diana.

Este texto, lejos de resolver los vínculos entre trabajo y prostitución, exhibe la conflictividad en el cruce entre modos de producción, arquitecturas e imaginarios. Estas tensiones, que afectan los desplazamientos de las mujeres desde inicios del siglo XX, son intervenidas en la desproporción de ofrecimientos de avisos clasificados, y en

⁹ “La sobrevivencia de las clases trabajadoras, el saber que sin trabajo no hay pan: está ahí el formidable cuadro, el puño cerrado, la bronca contenida, y la tristeza de ella amamantando. ‘Sin pan y sin trabajo’, de Ernesto de la Cárcova. Afuera, una manifestación y la silueta de la fábrica. Aníbal Jarkowski escribió una austera y poderosa novela sobre esa angustia, allá por los años 90, *El trabajo*: la escasez como condición de la historia, la violencia como asedio oscuro” (López, 2021: 36).

¹⁰ Esta constelación atraviesa la literatura latinoamericana con textos como *Mano de obra* (Eltit, 2002) y *Fruta podrida* (Meruane, 2007). Las lecturas de *El trabajo*, y en especial de *Boca de lobo*, se inscriben en una constelación de ficciones latinoamericanas en las que el problema del trabajo forma parte tanto de la “vida precaria” como de las “señales de vida de una literatura por venir” (Rodríguez, 2022). Así, Rodríguez (2022) propone cómo las ficciones de vida hacen de la precariedad de la existencia un campo de experimentación de temporalidades, territorios, subjetividades, cuerpos, modos de estar juntos, nuevas relaciones con el trabajo y la economía.

la productividad de las conversaciones entre las desempleadas que buscan y comparten tácticas para lograrlo. Aun así, se desliza cierta oposición entre Diana –sin bombacha y hacedora con su cuerpo de los números, aunque trabajando dentro de una empresa– y la recepcionista que “ha caído” en la prostitución e intercambia servicios sexuales por dinero. Incluso en esta diferencia –la recepcionista arma estratagemas para que ni su familia ni su novio detecten esta “caída”–, la amistad entre ambas no moraliza, sino que diluye la oposición trabajar/prostituirse y escribe otras formas en torno a lo común que colisionan las escisiones público/privado, familiar/comunitario, negocio/ocio, al compartir la vida –Diana la recibe en su casa– y hasta dormir juntas.

Ni la filialidad ni la consanguinidad constituyen la vinculación decisiva en ningún texto de esta zona. Casi no se subrayan las relaciones entre madres e hijas, o entre integrantes de las mismas familias. Una forma diferencial de estas escrituras es que imaginan un mundo público más allá de la maternidad y ensayan así otras formas del estar juntos/as. La amistad, lazo distintivo de la vida pública, como el lugar afectivo para la democracia. Aunque el vínculo principal en *El trabajo* sea, como en *Boca de lobo*, entre la trabajadora y el escritor, las relaciones entre mujeres son continuas: la conversación con la señora en el cementerio, la cotidianidad con la recepcionista, el reconocimiento con la vendedora en la tienda, entre otras. En *El trabajo*, los modos de subjetivación de Diana están atravesados por la orfandad: su madre y su padre han muerto y no tiene otros lazos; esta orfandad de origen forma parte de una modulación del dispositivo crítico de las “ovejas blancas”. En *Boca de lobo* también se subraya el vínculo de Delia con la amiga.

Al tensionar las expectativas realistas, este texto se construye en la puntuación de la forma y la repetición. Diana repite sus rutinas de alimentación, su modo de aseo, su tipo de vestimenta, sus viajes en colectivo, su rutina del sábado como preparatoria de la fuerza de trabajo para el lunes. Repite, pero nunca del mismo modo. La estandarización de los números para su jefe extrema las sujeciones previas a las que asiste su cuerpo: cómo caminar por la ciudad, cuidar la ropa, hablar, organizar su coreografía corporal.

Tras las peripecias para administrar el desempleo y sobrevivir en la empresa, Diana participa en el burlesque y después en la obra teatral. En el final es violada. ¿Cómo leer este desenlace? “Violación” es una palabra ante la que el texto hace silencio, distante de la fuerza retórica de la violación en otras imaginaciones públicas. Aunque ese silencio, en lugar de enfatizar en la pregunta por quién es el posible

agresor, vira hacia otro cuestionamiento. Puede ser el hermano de la recepcionista, el vecino de enfrente, el gerente de la oficina o el policía (Kratje, 2010). No importa quién, sino que las violaciones no son una experiencia lateral que les ocurre a unas – pocas– mujeres, sino que constituyen el núcleo de los temores de la vida social (Despentes, 2007).

Boca de lobo comparte con *El trabajo* esa inclinación a construir desde las voces de escritores varones –desde el deseo masculino– la experiencia laboral que les relata una mujer: “Esa mujer, Diana, objeto de la mirada deseante de muchos personajes masculinos [...], ¿cómo podría sustraerse, así sin más, de la libido de la voz narradora masculina que la representa?” (Quereilhac, 2008: 116).¹¹ Ante la polarización de la trabajadora como víctima o heroína de las formas de producción capitalista, estas textualidades abren la pregunta por los modos de subjetivación. “El personaje femenino, observado como objeto de placer, se vuelve quintaesencia del objeto de representación de un deseo masculino de narración, también emblemáticamente marcado como sujeto activo” (Domínguez, 2013: 141). *El trabajo* y *Boca de lobo* ensayan dos formas ante las ficciones del trabajo del siglo XX, múltiples formas a la vez. Complejizar las expectativas realistas, problematizar los vínculos entre escritura y trabajo (Laera, 2019), explorar los modos de subjetivación de las trabajadoras, reconfigurar las relaciones entre lenguaje y política.

Leer el trabajo es también leer el trabajo del texto, las apuestas formales que friccionan las relaciones trabajo-capital-géneros y construyen desde el dispositivo de la escritura otros futuros. Aun con contradicciones y diferencias, estas escrituras rediseñan las arquitecturas de las ciudadanías e implotan dónde está “lo” político.

El narrador de *Boca de lobo* guarda semejanzas con aquel otro, lejano en el tiempo, que abrió para los lectores “Las puertas del cielo”. [...] Al igual que en la novela de Chejfec, su laboratorio y su mundo de vida se sostienen sobre la vida de los demás. La fábrica no es la única que extrae el potencial vital de la operaria. [...] Un modo de alimentarse de vidas ajenas. (Korn, 2018: 88)

Boca de lobo se organiza a partir de otra voz de un varón, también escritor, que narra la experiencia laboral de Delia, una trabajadora fabril. Este texto tensiona el cruce entre trabajo intelectual y manual (Laera, 2012).¹² En la serie del escritor que

¹¹ Lectura resignificada en Quereilhac (2014).

¹² “*Boca de lobo* no deja de mostrar que el desfase constitutivo entre el orden del trabajo, el de la creación y el del relato, así como la separación entre la actividad del cuerpo, su capacidad creadora y la potencia intelectual, impiden la plena, total, compensación y permiten únicamente pequeñas y provisionales reparaciones. En ello radica, precisamente, la inteligencia de la novela de Chejfec: en la

cuenta la experiencia laboral de la mujer hay una captura, pero también diferencias. Este extremo del “escritor vampiro” (Rodríguez, 2019) –“supe que Delia me prestaría vida” (Chejfec, 2000: 127)– hace tan obscena la constelación que la revitaliza y produce, al volver ostensivas las diferencias, tanto la sujeción como las agencias.¹³ La secretaria y el escritor, la trabajadora y el relato de su trabajo, estas díadas se superponen con los desvíos que las trabajadoras producen frente a la relación entre economía y vida. *El trabajo y Boca de lobo* se organizan en dos espacios: la oficina y la fábrica, arquitecturas que explotan en 2001 y forman parte de los procesos de reconfiguración laboral, económica y política cada vez más fuertes en el siglo XXI.

Diana y Delia intervienen con sus dos “creaciones”: la primera, con los números y la participación en el teatro; la segunda, con la maternidad. En la obra de teatro Diana dramatiza su búsqueda laboral, la violencia, la tensión con la prostitución y hasta el uso de la bombacha. Estos flujos de vida desbordan la división letrado e iletrado –trabajadoras y escritores– y la reactualizan al modo de las cadenas y voces que hacen y deshacen los “géneros” (Ludmer, 1988).

Boca de lobo sería como una “teoría” presente de la relación pasada entre la literatura y la (clase) obrera: una ficción teórica de la literatura social, o del realismo social (en un suburbio y una fábrica). [...] *Boca de lobo* es el relato de la relación sexual y amorosa entre un yo anónimo –que narra y escribe– y una joven obrera, Delia (personificación del tiempo de trabajo) puesta en un pasado indefinido y lejano, y tragada por una boca de lobo oscura e implacable. [...] La novela despliega la conexión entre el tiempo del trabajo, la constitución de los que trabajaban en una clase, y la literatura basada en esa constitución: surgieron juntos y caen juntos en la “boca de lobo” del tiempo, que engulle y aniquila. [...] Ese futuro del pasado obrero perdido estaba por supuesto en todas partes en el 2000: en las huelgas, en el crecimiento de la desocupación, en los cortes de ruta de los piqueteros [...] Pero *Boca de lobo* despliega en su relato y en una subjetividad específica, la formación cultural literaria y política de la relación entre los escritores (¿los intelectuales?) y la clase obrera, y su fin. Pone un cierre histórico a esa relación con la obrera, la fábrica y el suburbio. (Y constituye también una variación del “discurso de los fines”, muy característico de la cultura y la literatura de fin de siglo). (Ludmer, 2002: 104)

confrontación entre el trabajo manual y la creación intelectual para problematizar los supuestos de la literatura y el arte y su relación con la vida. Pero también, en su sencilla resistencia a la ambivalencia –aun cuando la novela sostenga la indeterminación como matriz representativa– y en su intenso cuestionamiento, y horadamiento, de la posición modernista” (Laera, 2012: 108).

¹³ “El narrador de *Boca de lobo* pertenece a una estirpe de escritores vampiros que abandonan las magras representaciones realistas de la literatura social por las intensidades de una vida de cuya potencia se apropian documentalmente para hacer de ella el poder impersonal de la escritura. La vida, como potencia de afectar y ser afectado que solo aparece cuando los cuerpos se juntan para crear nuevas relaciones, es eso que pasa entre un escritor desencantado de la literatura y una joven obrera llamada Delia” (Rodríguez, 2019: 35).

“Es el mundo del realismo, pero no es el mundo de la realidad. *Boca de lobo* funciona así como una reversión del realismo: no su ejercicio, desde luego, pero tampoco su abandono; más bien su reversión, o su desactivación” (Kohan, 2005). *Boca de lobo* se construye en la interpelación de la arquitectura entre geografías, arquitecturas y tiempos.¹⁴ Reescribe una de las formas de encuentro del ciclo de las costureritas y sus reescrituras: conocer a la trabajadora cuando baja del colectivo. La actividad principal que encuentra al escritor y a Delia, la obrera, es la conversación durante la caminata, las “pisadas, huellas, caminos” (Chejfec, 2000: 154). Hacen del camino una producción, una creación conjunta. El texto se detiene en la manera de pisar de Delia, en su paso: “vive atravesando umbrales [...] Las partes de la fábrica que más atraían a Delia eran justamente los bordes” (Chejfec, 2000: 18). ¿Delia ha dado el “mal paso”? La extrañeza sintáctica de la construcción “la obrera que preñaron” (Chejfec, 2000: 69) incorpora las habladerías de los demás, aunque con distanciamiento y hasta cierta ironía sobre la respetabilidad como motor de las ficciones del trabajo.

Nueve meses más tarde, en el presente de la escritura, la vida que le robó a Delia para poder escribir; todo eso que una obrera como Delia dejó de hacer para “darle vida al objeto” [...], corre por las venas de un texto [...] que atraviesa en clave de extrañamiento los lugares comunes del realismo social, sus espacios, sus tipos, la estructuración de sus deseos, su cursilería (los “contratiempos orgánico-sentimentales” de la costurerita que dio aquel mal paso, decía Borges a propósito de la poesía [...] de Evaristo Carriego). (Rodríguez, 2019: 36)

Entre Diana y Delia se modulan dos formas del problema del trabajo. Diana está desempleada hace un año y necesita conseguir un empleo que le permita pagar el alquiler, los servicios, la comida. Delia es una obrera fabril y adelanta la precarización, se desliza que el salario no alcanza para vivir. Este contraste se tramita, en parte, en el dispositivo de la vestimenta: cuando Diana vuelve del trabajo, pasa por una tienda de ropa, incluso llega a probarse prendas, pero solo puede comprar la cortina del probador para reutilizarla en su departamento. Aun así, la escena repone la díada trabajo-consumo, al menos de forma aspiracional: el anhelo de que el salario permita adquirir ropa nueva. Delia participa de la fantasía del consumo a través del intercambio –más cercano al trueque o a las formas de obtención de objetos durante la

¹⁴ “Inmunes a toda influencia, nada nos contenía. Ese trabajo de siglos que representa cualquier parte de la ciudad, aunque sea reciente, para nosotros no existía. Los contrastes se anulaban, caminábamos y percibíamos un aire a campamento levantado con apuro, a empresa incompleta, recién instalado o a punto de abandonarse, algo pacífico, campestre e indefinido que sin embargo parecía más duradero que la tierra” (Chejfec, 2000: 9).

crisis de 2001– que se organiza en el préstamo de la pollera. Ella la usa, pero solo por un tiempo y después debe devolverla.

El trabajo, como lectura de los noventa y de la crisis de 2001, subraya la dinámica laboral marcada por el desempleo. La rutina de los avisos clasificados, las largas filas para las entrevistas laborales. Estas formaciones coinciden con los cambios de los ordenamientos familiares y el ingreso masivo de las mujeres al mercado laboral. La repetición de los dispositivos de vestimenta enfatiza el uso de la “bombacha”.¹⁵ Las bombachas se venden en la tienda de la familia de Diana, que es desplazada por los negocios de las avenidas: de las mercerías a las lencerías y a los shoppings.¹⁶ Si el primer peronismo produce la cultura del consumo (Milanesio, 2014), ¿qué les hace la década de los noventa a las muchachas de antes?

Trabajadoras que tallan sus modos de subjetivación en consumos que el mercado laboral exige y ofrece a la vez: los perfumes importados, el *tailleur*, los tacos aguja, las medias de nylon, los corpiños con aro y encaje debajo de blusas semitransparentes –“Esta es clásica. Hay otras que vienen con un poquito de transparencia para usar con un corpiño arreglado” (Jarkowski, 2007: 53)–. Formas de traficar los desplazamientos de las relaciones entre capital y vida: muchas mujeres se visten como sus jefas. Las moneditas en la cartera. Todo se parece a trabajar. Quizás una trabajadora –no única pero clave de este entramado– sea la *secretaria*.

Votar y trabajar productivizan la democracia y el capitalismo, ciudadanías del siglo XX. Las lecturas que organizan como Estado de bienestar o semibienestar las formas de producción económica en un tramo expandido de ese siglo señalan –aun con sus matices, contradicciones e incluso carencias– la escala de una fase expansiva en la cual la ciudadanía es atravesada por el trabajo. Estas prácticas desbordan la escena laboral y se conectan con el consumo, los afectos, la arquitectura, en definitiva, la organización de la vida. Los cambios entre vida y capital acontecen en el pasaje del capitalismo productivo al financiero, en las discusiones feministas por el trabajo, en la

¹⁵ “Las bombachas, que durante el día eran mercadería impersonal, producida en serie en los talleres de confección y que de las manos de sus padres iban a las de las clientas para que las revisaran, a la noche, en cambio, envueltas en el relumbre que llegaba desde la calle, se transformaban y enrarecían ante sus ojos porque bastaría que ella eligiese una entre todas para que esa prenda se convirtiera, precisamente, en algo íntimo” (Jarkowski, 2007: 63).

¹⁶ En la compra de la bombacha, la vendedora insiste en que lleve un modelo porque con esa prenda ha conseguido trabajo y nunca se sabe cuándo se va a tener que salir a buscar otra vez. La bombacha como síntoma y también como potencia, incluso de alianza entre mujeres.

reconfiguración entre política, Estado y economía, en las tensiones de los modos de subjetivación.

Hacia el final del siglo XX, la economía produce desempleo y una nueva relación entre pobreza y trabajo: en el ciclo expansivo, si hay trabajo no habría pobreza. Las transformaciones del siglo XXI desplazan este problema hacia el conflicto de la integración por la vía laboral. Ya no se trata solo de integrar –o no– la estructura productiva, sino de que los empleos no cubren la canasta básica para salir de la línea de pobreza.¹⁷ Aunque circulan, están atravesados por la precarización.¹⁸ Todos/as pueden ser precarizados. La “boca de lobo” cristaliza esa imaginación en la “democracia de la desigualdad” (Rodríguez y Touzon, 2019).¹⁹ La densidad política y subjetiva del trabajo se disuelve en el aire.²⁰ De la desempleada a la trabajadora precarizada, como en *Alta rotación* (Meradi, 2009). Esa precariedad en el cuerpo de una trabajadora es un modo de repartir también lo sensible, incluida la letra. Las filas de las jóvenes para buscar empleo de secretaria en los noventa mutan, en el siglo XXI, en las filas para buscar el delivery y llevarlo en bicicleta.

¹⁷ En la Argentina, en 2022 hay 7% de desempleo y 37% de pobreza (INDEC, 2022).

¹⁸ “Debemos señalar una mutación de la materia sensible; acaso un desplazamiento, desde la centralidad de la figura del trabajador a la figura indeterminada y maleable del precario. En ese recorrido, el tema de la precariedad no solo se declina como figura –sinónimo de carencia e inestabilidad– sino también como procedimiento a explorar: no tanto el dato o el reflejo de un paisaje social sino como operación que fundamentalmente produce opacidad, extrañamientos, modulaciones de una rareza que aún no sabemos codificar. Precarización significa algo más que puestos de trabajo inestables vinculados al trabajo asalariado y a un estado de crisis, o un trasfondo de crisis” (De Mauro Rucovsky, 2019: 30).

¹⁹ “¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? [...] Nosotros también podemos hacerlo. Un nosotros que ya no puede limitarse a la especie humana. Y un nosotros que podrá seguir soñando después del fin del mundo, cuando el capitalismo ya no pueda hacerlo” (Galliano, 2020: 232); “Hoy es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo’ [...] La pronunció Slavov Zizek durante su discurso ante los manifestantes de Occupy Wall Street en octubre de 2011, quien la tomó del primer capítulo de *Realismo capitalista*, el exitoso ensayo de Mark Fisher de 2009, quien a su vez citaba a Fredric Jameson, quien a su vez, en su libro de 2005 *Arqueologías del futuro*, se la atribuye a ‘alguien’ indefinido. Paradójicamente, la frase que mejor describe la imposibilidad contemporánea de pensar un futuro distinto al presente viaja de autor en autor hacia el pasado. Para encontrar el fin del futuro, nosotros también deberemos ir al pasado” (Galliano, 2020: 52).

²⁰ 2001 es la crisis de la representación política interpelada con la extendida consigna “que se vayan todos”. Esta crisis es también el para qué trabajar: una frase –vinculada al creciente desempleo– es la de “colgar el título para manejar un taxi”. Las expectativas de educación, vivienda y salud producidas por la economía.

2001. De Brukman a la cooperativa de trabajo "18 de diciembre"

Dos pesos. Eso es lo que al final pagan en la fábrica textil Brukman a las/los trabajadoras/es. Monto equivalente al "todo por dos pesos" –negocios de artículos varios regenteados en general por inmigrantes chinos–; a veces ni siquiera llega a cubrir los viáticos. Brukman, en el barrio de Balvanera, confecciona trajes para varones y es atravesada por la crisis de los noventa: despidos, congelamiento salarial, baja de producción, deudas. Las/os trabajadoras/es no tienen dinero para volver a sus casas, ni siquiera las moneditas en las carteras de las secretarías. Tras el abandono de los dueños, el 18 de diciembre de 2001 las trabajadoras se quedan. La toma comienza un día antes del cacerolazo, dos días antes de la lucha y represión del 19 y 21, y la caída del gobierno nacional.

Ya en el 2002 las trabajadoras se organizan y mantienen la producción, reincorporan despedidos y reconstruyen la relación con la clientela. En esta experiencia se superponen el trabajo cooperativo para mantener la línea de producción, la lucha legal por el espacio –resisten violentos intentos de desalojo policial, en especial en ese año–, así como el vínculo con organizaciones políticas que sostienen el proceso. Brukman es el *zeitgeist* de 2001.²¹ Trabajar y trabajar para poder trabajar: militar, tomar, resistir el desalojo, dialogar con la sociedad y la ley.²² Aunque los varones también son parte de Brukman, la recuperación de la fábrica la motorizan mujeres.

Nunca tomamos la fábrica. Brukman nos abandonó, nos obligó a ponerla en producción, nos hizo que nos volviéramos nosotras, las mujeres obreras, que nos pusieramos al frente de esta empresa cuando lo único que sabíamos era coser, pero ahora ya sabemos manejar esta fábrica.²³

²¹ Otras fábricas recuperadas son Zanón, de cerámicos, en Neuquén; tractores Zanello, en Córdoba; Supermercado Tigre, en Rosario; entre otras experiencias cooperativas.

²² Entre esas acciones, se encuentran las intervenciones como el "maquinazo", cuando las trabajadoras de Brukman, con máquinas de coser prestadas por vecinos/as y telas donadas por las asambleas barriales, confeccionan en la calle ropa para enviar a centros de ayuda. Estas prácticas se repiten, por ejemplo, en "Arte y Confección", festival de apoyo a la fábrica. Sobre los cruces entre artes y experiencia en Brukman, véase Cuello (2015).

²³ Palabras tomadas del documental *Brukman, obreras sin patrón* (Colectiva Kino Nuestra Lucha, 2003). Otras producciones son *Brukman, control obrero* y *Brukman, la fábrica es nuestra* (Grupo Contraimagen + Boedo Films, 2002); *Brukman, cuatro estaciones* (Colectivo, 2004); *La toma* (Klein, 2004).

Políticos/as escrachados/as en un restaurante o en la calle. Trabajadores/as que les confiscan sus ahorros y juntan seudomonedas o tickets para comprar comida. El sonido de lo común es la cacerola vacía que se golpea, tanto la de teflón como la de acero. En la crisis de 2001 –la crisis del trabajo y la representación política–, las reescrituras del ciclo de las costureritas actualizan las tensiones entre géneros, trabajos y desplazamientos. Los “malos pasos” llevan a las costureritas a coser y resistir el desalojo, a coser y manejar la fábrica. “No solo estoy defendiendo mi puesto de trabajo, estoy defendiendo el pan de mis hijos”, señala una trabajadora en el documental *Bruckman, obreras sin patrón* (Colectiva Kino Nuestra Lucha, 2003). Las trabajadoras nombran la fábrica recuperada como “18 de diciembre”. El 2001 expone las fuerzas desde el género, tanto en los circuitos de búsqueda –*El trabajo*–, como en el cuidado de la vida –*Boca de lobo*– y, sobre todo, en la reimaginación de la común. Estas reconfiguraciones, aunque disímiles, conectan también ese acceso a las urnas con los modos diferenciales que adquiere el trabajo. Las costureritas son también quienes cortan las rutas, quienes llevan la cacerola a la plaza, quienes organizan la fábrica textil.

5x02. Trabajar y votar: hacer la clase

En la fase actual del capital, el “espíritu del capitalismo” articula tanto al capitalismo como a sus críticas, y no funciona solo como producción económica –la economía de mercado–: “Si las modificaciones del capitalismo son asimismo una de las fuentes más importantes de transformación de su espíritu, tenemos que reconocer que no todos sus desplazamientos están relacionados con la crítica” (Boltanski y Chiapello, 1999: 56). De este “nuevo espíritu” al “neoliberalismo progresista” (Fraser y Jaeggi, 2018), que interroga las complejas vinculaciones entre los carismas identitarios y la fase última de precarización del capital. La pregunta por el “carisma” intersecta la paradoja de mayor “reconocimiento” y menor “distribución” en el funcionamiento del capitalismo como un orden social institucionalizado (Fraser y Jaeggi, 2018).²⁴ Una

²⁴ Investigaciones previas de Fraser abordan la encrucijada “reconocimiento o distribución”, que también ha sido motivo de debates con Butler. Este análisis cuestiona romper el “techo de cristal”, en tanto alianza entre sectores económicos/empresariales y simbólicos/identitarios, frente a lo cual se propone un feminismo “para el 99 por ciento”. Mientras que el “techo de cristal” señala los obstáculos en el acceso a puestos de poder, la “brecha salarial” marca la diferencia de retribución según el género. Al respecto, véase entrevista a Fraser (Angilletta, 2021). Los feminismos en las tensiones instituyente-instituido, en la pluralidad y complejidad de la sociedad civil; la literatura opera como máquina en la imaginación de formas de vivir juntos/as.

línea de interrogación posible es la que hace de los feminismos –de ciertos feminismos– meras “políticas de la identidad”, en contraste con los modos de transformación de la vida. La pregunta por el capital continúa (Lazzarato, 2020).

Durante el siglo XX, la “ideología de la domesticidad” (Scott, 1993) atraviesa el apogeo de la llamada “división sexual del trabajo”. La taylorización del hogar, articulada en torno a la robótica, la proliferación industrial de los electrodomésticos y la eficiencia del trabajo hogareño. Las vidas de las mujeres se focalizan en el cuidado del hogar y la reproducción, lo que los feminismos leen como “trabajo invisible” para vincular esas tareas a la productividad. Leer como trabajo las actividades de las amas de casa y de las cuidadoras localiza estas tareas fuera de la mera elección personal y el amor. Cuando Federici (2010) dice “eso que llaman amor es trabajo no pago”, las enlaza de modo estratégico con el trabajo, con la producción de valor en el capitalismo.²⁵ Cada casa es una fábrica de futuras/os trabajadoras/es. A partir de las guerras mundiales y cuando las mujeres logran votar y ser votadas, se modifican los mercados académicos y laborales, a los que empiezan a ingresar de forma progresiva. Estos cambios en el orden capitalista producen el fenómeno de la “doble jornada”: las mujeres participan de la producción tanto dentro como fuera de sus hogares.

Finalmente, ante el crecimiento de la doble jornada, prolifera la dinámica del reemplazo. Del hogar se ocupan otras trabajadoras –“cadenas globales de cuidado” (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019)–, ya sea por su edad –adultas mayores–, por su grupo social –sectores populares– o por su país –migrantes–. Estas últimas, cuyo empleo más frecuente es el de trabajadoras de casas particulares, participan de modo literal de la producción de domesticidad dentro de sus casas y fuera de ellas: en el hogar del patrón/patrona –de manera rentada– y en sus propios hogares, donde las tareas son ad honorem. Los feminismos precisan la noción de trabajo doméstico al distinguir la gestión afectiva y el trabajo emocional.²⁶

Desde las mujeres y las disidencias sexuales, la pregunta por la adjetivación del trabajo –¿liberador o dominante?– polariza la complejidad de los entramados de la

²⁵ La discusión “amor o trabajo” no necesariamente niega la afectividad que involucra el cuidado de la vida, pero sí advierte que incluso ese afecto produce valor en el mercado de bienes y servicios.

²⁶ “Mujeres profesionales y gerentes pueden ascender precisamente porque [se] les permite apoyarse en mujeres migrantes para delegar en ellas sus tareas domésticas y de cuidado a cambio de muy bajas remuneraciones” (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 25). Más compleja es la situación de quienes trabajan en el sector de limpieza –es decir, no doméstico– en empresas e instituciones (Capogrossi, 2020). La crisis del cuidado se superpone con la ausencia de políticas que conecten las estrategias familiares con el entramado en común de la problemática.

economía y la vida. Los últimos siglos pueden leerse a partir de dos ejes: los modos en que las sociedades capitalistas alientan y tensionan esta matriz, y las formas en que los feminismos problematizan el ingreso de las mujeres al trabajo remunerado –e incluso lo hacen en el caso del trabajo doméstico o sexual–. El trabajo es leído como aquello que cuestiona los ordenamientos espaciales, a la vez que produce “feminización de la pobreza” –los trabajos peores pagos son realizados mayoritariamente por mujeres–. Esta paradoja constituye los modos en que la relación entre capital y fuerza de trabajo tramita tanto la liberalización de lo civil de la sociedad –no como estratagema sino como la producción de las formas de vida–, así como sus clausuras, segmentaciones y exclusiones.

Estas intersecciones permiten analizar el afincamiento de los cuerpos como productores del capitalismo, y sus maneras de cuestionarlo o torsionarlo. El trabajo también produce cuerpos como umbrales de lo privado y de lo público, de la sujeción y de la agencia (Laera y Rodríguez, 2019). Trabajo es un modo de leer la vida, producir un corte, una forma de organizar esta arquitectura; es, además, una relación específica con la ley, que precisa nominaciones estratégicas, y una apuesta por reimaginar lo común.

Todo el campo de la vida social queda transformado por el neoliberalismo en un campo económico: una fábrica biopolítica abierta las 24 horas que consume la vida del cuerpo, y no solo el repertorio de gestos repetitivos y esfuerzos a secas traducido como fuerza de trabajo en el espacio privilegiado de la fábrica. (Laera y Rodríguez, 2019: 33)

Descomponer neoliberalismo expone las transformaciones históricas de los neoliberalismos desde 1973; aun en cada una de sus fases, no se trata de un orden unívoco, ni que funciona solo de arriba abajo, ni de iguales formas según el acceso al dinero. Maquinarias de gramáticas superpuestas: el neoliberalismo se hace con crisis del cuidado, precarizaciones, imaginaciones minoritarias, ciclos de Estados nacionales de recuperación de políticas públicas, mercados, violencias, fuerzas en tensión.

La razón neoliberal, en este sentido, es una fórmula para mostrar al neoliberalismo como racionalidad, en el sentido que Foucault le ha dado al término: como constitución misma de la gubernamentalidad, pero también para contrapuntearla con las maneras en que esa racionalidad es apropiada, arruinada, relanzada y alterada por quienes, se supone, solo son sus víctimas. Pero esta reapropiación no se da solo desde el punto de vista de su antagonismo directo, como supondría una geometría del conflicto más o menos clásica, sino a partir de formas múltiples por las cuales el neoliberalismo es usufructuado y sufrido a partir de la recombinación y

contaminación con otras lógicas y dinámicas que pluralizan, incluso, las nociones mismas de racionalidad y de conflicto. (Gago, 2014: 303)

“Hacer” la clase es un proceso que empieza en la billetera, pero no termina ahí. El trabajo de pertenecer a una clase, sobre todo para las mujeres y las disidencias sexuales, implica múltiples esfuerzos.²⁷ No horizontalizar las diferencias. Neoliberalismo es también el nombre de ese extremo. No *la* diferencia, sino la diferencia mínima. La diferencia *de* clase y la diferencia *en* la clase.²⁸

En la campaña presidencial de 1989 Carlos Menem dice: “Voy a gobernar para los niños pobres que tienen hambre y para los niños ricos que tienen tristeza”. Hijos e hijas de los caídos de esos años –de los despidos, los cierres de fábricas y empresas, las represiones, el desempleo y el crecimiento estructural de la pobreza–, e hijos e hijas también de quienes lo votan de forma masiva y contundente en cada oportunidad. La imaginación política más potente de los noventa la construye, justamente, la organización HIJOS, que lucha contra la impunidad de los genocidas y por la memoria de sus padres y madres desaparecidos/as. Un gobierno nunca es solo un gobierno: las imaginaciones políticas no son solo imaginaciones estatales. Los noventa son la partera maldita de la sociedad civil. (Al menos, de su ampliación en democracia). La ciudadanía es la conquista de cada vez más derechos (¿qué se mete adentro de una urna?)²⁹. Es, también, luchas por lo viviente.

²⁷ La noción de clase media está ligada, más que al ingreso, a la transformación de esos ingresos en consumos o a una calidad de vida –“lucha de clases medias” (Rodríguez, 2014)–. En esa distancia entre el número –en sí– y la construcción de trayectorias de vida –para sí– cruje la relación con la democracia y los feminismos. Incluso en contextos de precarización, la pertenencia a una clase está atravesada, desde el género, por expectativas de respetabilidad y de ejercicio del consumo, del afecto, de la organización de la vida. *Hacer* la clase es trabajar para *ser* de una clase. La clase es, a la vez, sujeción y agencia.

²⁸ La precarización produce desfasajes entre trabajo y dinero, al punto de tener que colgar el diploma de posgrado en un departamento alquilado. ¿Una voluntad antineoliberal haría de la economía (política) otra época? Su forma actual constela con las nuevas economías mundiales, las dinámicas de creación de trabajo, las economías populares, los feminismos, los desafíos de industrias y empresas, la necesidad de renegociación con el FMI y los dólares (el inconsciente económico se estructura en dólares, aunque no se los tenga). Neoliberalismo puede ser también el modo de nombrar fuerzas que no siempre operan solo en la oposición. Más bien se trata de umbrales que modifican la noción de repartos económicos y sensibles, y que tienen tanta precariedad como potencia, e incluso hacen de la precariedad una forma también compleja e intensiva que puede leerse más allá de la debilidad.

²⁹ La democracia también está hecha de la conquista de leyes que modifican vidas. Desde 1983, patria potestad (1985), divorcio (1987), cupo (1991), reforma constitucional (1994), fin del servicio militar obligatorio (1994), educación sexual integral (2006), matrimonio igualitario (2010), identidad de género (2012), paridad política (2017), legalización de la interrupción voluntaria del embarazo (2020).

En los años 90, los movimientos de desocupados produjeron una inédita politización de la vida popular. Las mujeres fueron activistas y líderes, centrales en piquetes, comedores y ollas. Si la pobreza se feminizó, también se feminizaron sus liderazgos. Surgieron organizaciones de mujeres entre el humo de las gomas quemadas. [...] Hay herencias, se sepan o no, hay saberes que se transmiten, intuiciones que se preservan y que tienen que ver con el esfuerzo de no olvidar la materialidad de las experiencias. (López, 2019: 51)

Modernidades y peronismos: el neoliberalismo “histórico” de los noventa –al menos, su racionalidad– ¿acaso termina alguna vez? Los noventa son un orden histórico transformador de la clase media. No el único, pero sí uno más de ellos. Las ciudadanías, las relaciones con el voto y con el trabajo son reconfiguradas, y sus efectos desbordan la linealidad histórica. Lo común también se escribe en ese roce.

¿Cuál es el insulto que más reciben las mujeres durante el menemismo? “Andá a lavar los platos”. Una expresión usada cuando hay un intrínquilis automovilístico –cada vez más manejan– y que condensa un sentido de época. Una época en la que las mujeres y las disidencias sexuales ocupan, de forma cada vez más masiva, espacios históricamente asignados a los varones. Es la orden que clama por el retorno no solo a la domesticidad, sino a modales –contenidos, dóciles– que se están haciendo trizas. Ese es, y no de modo casual, el insulto que el entonces ministro de economía Domingo Cavallo dirige a la demógrafa e investigadora del CONICET Susana Torrado cuando ella advierte, en forma pionera, el crecimiento de la desocupación.

Mucho se ha dicho sobre esta escena en clave de la lucha por la recuperación del sector científico. Pero, ¿cómo puede leerse también desde el género? Lo que señala esta frase es que existen ciertos espacios para algunos sujetos y, al mismo tiempo, ¿a quiénes se envía al lugar ícono de la vida doméstica? A las mujeres. Los feminismos señalan las formas de tramitar y negociar estos modos de habitar el espacio público con la progresiva conquista de leyes y también con otras formas de la imaginación democrática. El ciclo de las costureritas es un dispositivo crítico para analizar las fricciones entre trabajo y vida desde las ficciones argentinas. Los modos de leer la literatura desde el género resultan decisivas para analizar y cuestionar las organizaciones de arquitecturas y trabajos. Desde la poesía “La costurerita que dio aquel mal paso” hasta los tangos, las producciones de Boedo, las máquinas de escribir del peronismo y las “bocas de lobo”. Las muchachas de antes están vivas. La costurerita es también esa investigadora del CONICET mandada a lavar los platos pero que, como esas mujeres, desafía dónde está el ruido y dónde la voz.

5x03. Juvenilias

1983. La larga juventud de todos estos años

“La larga risa de todos estos años” (Fogwill, 1983) tensiona la oposición democracia-dictadura a partir de otra ficción del trabajo: la pareja entre una profesora universitaria y Franca, una prostituta. Esta relación entre 1975 y 1978 se recuerda en el presente de la enunciación, ya en democracia, cuando la profesora se la cuenta a Claudia, otra prostituta con quien forma pareja. Este contraste entre tiempos y afectos propicia un deslizamiento sobre lo social: cambian los órdenes políticos, ¿cambia la sociedad? La enunciación se recorta sobre lo que se sabe, lo que no o lo que se aparenta no saber, a partir de la pregunta por quién narra, decisión formal que se superpone con lo sabido o no sobre lo que ha sucedido en dictadura.

Creo que todos vieron lo que fue pasando durante aquellos años. Muchos dicen que recién ahora se enteran. Otros, más decentes, dicen que siempre lo supieron, pero que recién ahora lo comprenden. Pocos quieren reconocer que siempre lo supieron y siempre lo entendieron, y que si ahora piensan o dicen pensar cosas diferentes, es porque se ha hecho una costumbre hablar o pensar distinto, como antes se había vuelto costumbre aparentar que no se sabía, o hacer creer que se sabía, pero que no se comprendía. (Fogwill, 1983: 121)

Franca sale a la calle “a hacer puntos” (Fogwill, 1983: 109). Salir o no depende del dinero. Una forma de obtenerlo es circular por la calle. Así, el texto construye el “punto” como algo que puede hacerse al circular fuera de la casa. Los puntos los hacen las mujeres de las calles, las mujeres públicas.

Las putas de Fogwill en “La larga risa de todos estos años” (*Ejércitos imaginarios*, 1983) remiten a la escritura, antes que a la literatura: “hacen puntos”. Eso hacen; salir a la calle a buscar hombres, o citarlos en un bar si son clientes conocidos, o traerlos al departamento si es que se hicieron amigos – aunque entonces ya no son clientes. (Kohan, 2009: 166)

El trabajo de los “puntos” implica caminar la ciudad. Hacer de ella una arquitectura. El desplazamiento incluye el escenario del bar, algunas calles pautadas, dar vueltas. Hacer “puntos” es otra forma posible de los “malos pasos”. El texto parece en un comienzo uno más de la serie del escritor varón que relata el trabajo de la mujer –como *El trabajo y Boca de lobo*–, pero muta hacia la voz de una mujer que cuenta el trabajo sexual de su pareja. Construye la expectativa de una enunciación masculina y la quiebra.³⁰ La tensión entre trabajo manual e intelectual –trabajadora y escritura–

³⁰ “En un gesto semejante al de Silvina Ocampo en ‘Carta perdida en un cajón’, mientras evita (hace faltar, elude) hasta casi el final del cuento cualquier marca genérica que denote al sujeto de la enunciación, construye a las protagonistas no solo a partir de códigos específicos de la ficción sino

aquí es tramitada como “ficción lesbiana” (Arnés, 2016).³¹ Campo de visión y lesbianismo mantienen una relación conflictiva: en la literatura argentina, los cuerpos lesbianos y los cuerpos desaparecidos por la dictadura no son ajenos (Arnés, 2016: 206). En el texto se superpone violencia, política, trabajo sexual, deseo.

“¿Cómo decirlo si el valor del dinero cambia más que cualquier otra costumbre de la gente?” (Fogwill, 1983: 112). Los entramados textuales a partir de la dictadura y la democracia son atravesados por afectos, violencias y trabajos, pero sobre todo por el dinero, que motoriza salir a hacer “puntos” y es lo que preocupa a la profesora si en dictadura no puede dar clases en la facultad. El final, en la escena del restaurante, también se organiza en torno al dinero, lo que se es capaz de pagar.

En la *casa de los espíritus* de la democracia cada orden tiene una habitación. Esta ficción, atravesada por lo económico, es la marca de origen reescrita desde 1983. Ninguna trama democrática se sostiene sin billetes, sin negociar con las condiciones internacionales, sin confianza en una moneda. A través de Roberto Arlt, Piglia (1974) propone “el dinero es ficción”.³² Falsificaciones, estafas, dar el batacazo, esos modos de hacer y de leer “ficciones del dinero” –atravesadas por dos crisis económicas argentinas: 1890 y 2001 (Laera, 2014)–.

“Si confesase que río de un país, de una ciudad, de un restaurante y de sus mesas semejantes donde la gente come menús idénticos al nuestro y todo nos parece natural, o real, ella no me creería” (Fogwill, 1983: 125). La risa no es complaciente. Es un modo de distanciamiento con la complicidad de lo que se sabe y lo que no, o lo que se aparenta no saber. Contar una historia de felicidad durante los años de dictadura es también un modo de ejercer esa risa.

mediante un trabajo [...] sobre los valores sexo-genéricos vigentes en el contexto cultural de producción. [...] Recién sobre el final del cuento se nos informará que quien narra (quien practica judo, bebe whisky, escribe, da clases en la universidad y sale con prostitutas) no es un hombre sino una mujer y también lo son sus objetos de deseo” (Arnés, 2016: 209).

³¹ “Cuenta que, salvo alguna situación en la que debió entrar para satisfacer caprichos de los clientes, jamás ha vuelto a acostarse con mujeres, y que yo fui la única por quien sintió algo fuerte y sincero en la vida” (Fogwill, 1983: 122).

³² “El dinero –podría decir Arlt– es el mejor novelista del mundo: legisla una economía de las pasiones y organiza –en el misterio de su origen– el interés de una historia donde la arbitrariedad de los canjes, las deudas, las transferencias es el único enigma a descifrar. En este sentido para Arlt el dinero es una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo: primero porque para poder tenerlo hay que inventar, falsificar, estafar, ‘hacer ficción’ y a la vez porque enriquecerse es siempre la ilusión (basta pensar en los sueños de Erdosain, en las búsquedas de Astier) que se construye a partir de todo lo que se podrá tener *en* el dinero” (Piglia, 1974: 25).

Las putas de Fogwill circulan en las antípodas de aquella de Manuel Gálvez: habitan en la ciudad contraria. Aquellas esperaban todavía una eventual redención por parte de la sociedad. Las de Fogwill vienen a decir exactamente lo opuesto: que es la propia sociedad la que debería ser redimida, y que no será posible hacerlo. (Kohan, 2009: 166)

Las disputas por las memorias de los años setenta, a partir de una pareja de lesbianas: una prostituta y una profesora que llega a ir a la policía a “blanquear” (Fogwill, 1983: 120). En ese temblor también está la risa que hace tambalear los órdenes. “Lejos de ser divertida, esta risa encarna un instante de peligro, separa a la protagonista del resto de los presentes. La risa, como un eco, asegura no solo el desvanecimiento del cuerpo sino también, paradójicamente, su presencia” (Arnés, 2016: 214). La ironía, y hasta cierto cinismo, como forma de tramitar la violencia. No hay risa sin cuerpo. Los ochenta son los cuerpos, y en esa política está también la ausencia de los cuerpos desaparecidos.

El álbum *Terapia intensiva* (1984), de Charly García, está compuesto por seis canciones a pedido de Antonio Gasalla para un unipersonal. Cinco instrumentales –“Terapia intensiva”, “Conejo tecno”, “Desfile águila y león”, “Alicia va a la disco”, “Agua y piano”– y una, “Chicas muertas”, cuya letra dice: “Buscame en Ezeiza / nena, yo te diré / los versos de un gordo chanco”. Estas palabras –agregadas a la versión original de la canción– resuenan en otro tema del mismo álbum, “Alicia va a la disco”, un instrumental que repite y varía, ahora en democracia, “Canción de Alicia en el país”, de *Bicicleta* (Serú Giran, 1980).³³ En “Alicia va a la disco” se escuchan risas y multitudes, los sonidos de la noche. Como si la Alicia setentista oyera Virus, banda conformada por los hermanos –menores– Federico, Julio y Marcelo Moura, que tienen un hermano desaparecido –Jorge–. Virus sintetiza el encuentro de los cuerpos con la sociedad. Los bailes, los colores, la amenaza del HIV, los brillos, la androginia, las estridencias, el sexo.³⁴

En la gestualidad de reescribir los setenta en los ochenta, los pasos de vida de esta nueva Alicia yuxtaponen los desaparecidos, las sillas que se sacan del estadio Obras en 1982 para que el rock pueda bailarse, los raros peinados nuevos, las marchas, el dinero, las canciones. Franca, con sus “puntos”, es la antesala de esta Alicia

³³ “Sobre el pasado y sobre el futuro / ruinas sobre ruinas / querida Alicia” (Serú Giran, 1980).

³⁴ Canciones hechas por un varón, García, que miles de chicas hacen suyas en nombre de esa ambigüedad en la que él se afirma. Siempre al límite, omnívoro, la década de los ochenta tramita en su cuerpo esa “primavera democrática” hecha tanto de derechos y sintetizadores como de flores y uñas pintadas.

que va a la disco. Estas modulaciones reconfiguran los desplazamientos de las mujeres, que son los rostros de la democracia.³⁵

1983 es un año dentro de otro: funciona como cápsula o maquinaria de arquitecturas. Se vive en dictadura y democracia a la vez. Es el año de las urnas –literalmente, el último gobierno militar manda a confeccionar y paga miles de ellas–. La democracia es también el contacto de la política con los cuerpos.³⁶ Un modo de leer la época es como “destape” –por ejemplo, en torno a películas como *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986), que explora la indecibilidad de la tramitación de la violencia padecida en los campos (Milanesio, 2021)–.³⁷ Este film puede pensarse junto al “porno chanchada” brasileño y otra línea superpuesta: la dimensión “cabaretera” de la dictadura.³⁸ Uno de los libros más controversiales de la vuelta a la democracia es

³⁵ La lucha por los derechos humanos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, el asesinato en 1997 –aún impune– de la trabajadora Teresa Rodríguez en las primeras manifestaciones sociales en Cutral có, Neuquén, que la transforman en un símbolo del movimiento piquetero, y la fuerza de los cuerpos configurados por el género, desde 2015, a partir de las convocatorias “Ni Una Menos”. Sobre la lectura del trabajo desde “Ni Una Menos”, véase Gago (2019). Acerca de los rostros, véase Domínguez (2021). Las costureritas en el Ni Una Menos: flexibilizar el lugar del género puede ser también flexibilizar los géneros, tornar plástica la lengua, su materialidad, mediante los giros coloquiales, las palabras entrecortadas, las onomatopeyas, la mención de marcas, las abreviaturas. Este gesto no necesariamente despolitiza “las lenguas de las mujeres”, sino que permite repolitizar otros materiales, otros afectos –como la belleza, el humor, la esperanza–. Trafican estos “cualquierismos” para fundar nuevos lugares para la intimidad y dinamizar las fronteras entre subjetivación y política. Las escrituras de Dalia Rosetti –Fernanda Laguna–, así como el bordado “Dos gatos muy locos” (2003, gobelino de lana), mutan en nuevas formulaciones del yo en los que la politización de la vida privada se encuentra unida a la militancia feminista y LGBTI. Estas ficciones no reifican la noción de identidad ni cierta épica de la primera persona –“ser” mujer, “ser” lesbiana, “ser” feminista–. Véase Angilletta (2018).

³⁶ “A la cama con Moria” la política va “desnuda”. 1991. Moria Casán en camisolín, en una cama en un estudio de televisión, recibe al dirigente del Partido Obrero, Jorge Altamira. Él se saca la campera y ella dice: “la campera de Ubaldini”. Risas. Lo increpa: “¿Jorge Altamira es tu seudónimo o es tu nombre real?”, mientras insiste “ponete cómodo”. Él le cuenta que, como quienes han luchado contra dictaduras, ha empezado con su nombre político. Y sigue, mientras acomoda el almohadón: “Cuando comenzamos la lucha electoral, en lugar de ocultarlo lo reivindicué. El nombre con el que todos me conocían”. Camas y nombres de guerra.

³⁷ Milanesio (2021) señala “el crecimiento exponencial del sexo prematrimonial entre las décadas de 1960 y 1980” y reconceptualiza el “destape” como “momento histórico único de renegociación erótica” en “la compleja relación entre democracia, libertad y sexo”. Toma la producción cultural de la sexualidad en esa época a partir de cinco ejes: la sexualización de los medios y la cultura (la estrella del escenario democrático es el sexo: revistas eróticas y pornográficas salen a la venta apenas unos días después de la asunción de Alfonsín); los mensajes contrapuestos del destape (las cachetadas de *Amo y Señor*; *Camila*, de María Luisa Bemberg; las películas *sexplotation*); la sexología y la búsqueda del placer; la planificación familiar y la educación sexual en democracia; feministas, activistas gays y lesbianas en la lucha por los derechos sexuales como María Elena Oddone, Ilse Fuskova o Carlos Jáuregui. Destape, entonces, es tanto el contexto de producción de “La fiera” de Maitena como de los personajes femeninos de *No toca botón*. De este modo híbrido, el destape al mismo tiempo enfrenta y reproduce construcciones tradicionales de la sexualidad.

³⁸ *Historias que nuestro cine (no) contaba*, de Fernanda Pessoa (2017), lee la dictadura en Brasil a partir de lo que se llama “porno chanchada”, que puede pensarse en conjunto con el fenómeno

Informe bajo llave (Lynch, 1983) que ficcionaliza el vínculo con un represor. Pero las amantes también son una forma de responder ante el “familismo”; “La trama de reclamos se hizo sobre una politizada *voz de la sangre*”, como si las mujeres de los desaparecidos ejercieran un “duelo de segunda” (Moreno, 2018).³⁹

Las amantes pueden operar como hermanas menores. Sus pasos de vida se superponen con las fotos de las que van a la marcha en dictadura organizada por la CGT en 1981 –en el archivo fotográfico de Mónica Hasenberg–, y de las que dan clases, van a recitales o a manifestaciones.⁴⁰



Imagen I: Fotografía de la cubierta del libro *Historia de una desobediencia*, 1983

argentino del *sexplotation*. La yuxtaposición de política y sexo. (La dictadura tiene su veta cabaretera; la militancia, la monástica. Líneas paralelas: lo permitido, lo prohibido, lo posible, lo vulgar, lo moderno, lo democrático.) En los ochenta, las dos películas protagonizadas por Susú Pecoraro: *Camila* (1984) y *Tacos altos* (1985).

³⁹ “Para el canon de los derechos humanos la pérdida del amante, del marido, del compañero era concebida como sustituible y *elaborable* con el correr del tiempo, puesto que ellos no eran de ellas, carne de su carne ni sangre de su sangre” (Moreno, 2018: 259); no hay una bandera “amantes de desaparecidos” bajo la cual concentren en una esquina de Plaza de Mayo cada 24 de marzo.

⁴⁰ En el registro fotográfico de la marcha del 7 de noviembre de 1981 –parte del archivo Hasenberg-Quaretti e integrante de la muestra “Paz, Pan y Trabajo” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA–, el dirigente cervecero Saúl Ubaldini junto a ciertos sectores eclesiásticos que comienzan a organizar movilizaciones inspiradas en los principios del documento “Iglesia y Comunidad Nacional” de la Conferencia Episcopal Argentina de ese año. Monjas caminantes. Esta “Multipartidaria” coincide con la grabación del disco *Wadu Wadu*, de Virus, su álbum debut: el declive de la dictadura militar superpuesto con esas caras pícaras, desafiantes y musculares de los hermanos Moura.

Ocho de marzo de 1984, primer acto por el Día de la Mujer en la democracia alfonsinista. En la Plaza Dos Congresos cientos de mujeres de distintas pertenencias se manifiestan por sus derechos. En primera fila se ven mayores, jóvenes, una empleada doméstica, militantes políticas y hasta una niña. Las pancartas dicen: “Despenalizar el aborto”. Sobre esta multitud, en las escalinatas de la plaza, se recorta el cuerpo de una mujer con un vestido blanco entallado, cinturón de cuero, reloj costoso y elegante cartera. Se trata de María Elena Oddone, quien se anima a caminar delante con una pancarta en la que se lee: “No a la maternidad, sí al placer”.⁴¹ Los pasos de las mujeres suben las escalinatas del Congreso. El placer como política de los cuerpos y forma de reescribir lo común.

1973. Las fotos

La primera mitad del siglo XX puede organizarse en torno a la conjunción de las luchas sufragistas y la creciente incorporación de las mujeres al mercado laboral. El primer contraste entre fotos grafica esta transformación a partir de la instancia del voto –la vestimenta, la coreografía corporal, las gestualidades–, y lo que hacen literalmente con las boletas: del recato al desparpajo tras el cierre de los comicios. Cada vez meten más las “patas” en la fuente de la política: piernas manifiestas en la mesa electoral. La primera vez que las mujeres votan en 1951 y la primera vez que Perón puede ser elegido tras el golpe y la proscripción en 1973.⁴²

⁴¹ Sobre las transformaciones de la revolución en “agenda de derechos”, la conversión de la violencia y las memorias feministas en disputa, véase Trebisacce (2018).

⁴² Las fotos han sido cedidas por la Recuperación del Archivo Palabra e Imágenes de Mujeres (APIM) gracias a Ana Lía Rey.



Imagen II: Elecciones en Argentina, 1951
AGN / Recuperación del Archivo Palabra e Imágenes de Mujeres (APIM)



Imagen III: Elecciones en Argentina, 1973
AGN / Recuperación del Archivo Palabra e Imágenes de Mujeres (APIM)

Tomar como corte 1973 no implica la lectura en bloque del Estado de bienestar como forma de producción del trabajo y los modos de subjetivación laboral, sino partir de este hito diferencial entre las fases del capital para leer la productividad y la

fragilidad de esa diferencia.⁴³ 1973, producido en el cruce entre rock y política (Pujol, 2019), es leído como el año del lanzamiento del disco *Artaud* de Pescado Rabioso, del fin de la proscripción del peronismo, del triunfo de Cámpora, del regreso de Perón a la Argentina, del enfrentamiento en Ezeiza y de los comicios en los que Perón vuelve a ser electo –y una mujer es vicepresidenta por primera vez en América Latina–.⁴⁴ El “Festival del Triunfo Peronista” sintetiza el encuentro y el desencuentro entre las hermandades mayores y menores. Cuenta en la organización con Jorge Álvarez –cuyo legado es el cruce de la modernización (casi aristocrática) y el peronismo–. En el afiche, entre bandas como Pescado Rabioso, Color Humano y Pappo’s Blues, figura el nombre de “Gabriel”, que camufla a la única mujer invitada a subir al escenario: Gabriela Parodi. Ella es –como la anuncian en “Rock hasta que se ponga el sol”– la primera cantante de rock argentino. En esa “a” extraviada están la adrenalina y el límite de una época, sus “modos de escuchar” (Frith, 2014). En ese momento cumbre de rock y política –finalmente suspendido por la lluvia–, hay una mujer, aunque no se la pueda escribir (nombrar). Gabriela, así, a secas.⁴⁵

⁴³ Los años setenta son aquellos en los que, a nivel mundial, se produce un corte entre capital y trabajo a partir de la financiarización. La crisis del petróleo en 1973 es el hito de la desregulación del patrón oro como sostén de la moneda y la producción de una nueva ficción financiera en la que una moneda –principalmente, el dólar– sostiene a otra. Estas transformaciones de la economía afectan la precarización laboral que, en el caso argentino, coincide con los procesos de liberalización económica desde la última dictadura (1976-1983). Otra constelación de las ficciones del trabajo puede trazarse en el contrapunto entre *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Gleyer, 1974) y “La familia obrera” (Bony, 1968). De una película del cine de base sobre un conflicto obrero en la fábrica INSUD, a una performance en el Instituto Di Tella, en la que un obrero –leído como tal por su vestimenta, “vestido” de obrero– *posa* con su esposa y su hijo ocho horas por día, bajo la siguiente consigna: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”.

⁴⁴ María Estela Martínez de Perón –“Isabelita”–, tras la muerte de Perón en 1974, es la primera mujer en el mundo en ejercer la presidencia. Al respecto, véase *Una casa sin cortinas* (Troksberg, 2021).

⁴⁵ “Voy a dejar esta casa, papá” es una canción de *Gabriela* (1971). En la revista *Pelo* n° 36 (1973) se yuxtaponen una entrevista a Gabriela, una nota titulada “Las rockeras rechazan ser objetos sexuales” y una publicidad de la oficina de capacitación para empleos, de secretariado, en la que solo hay mujeres.

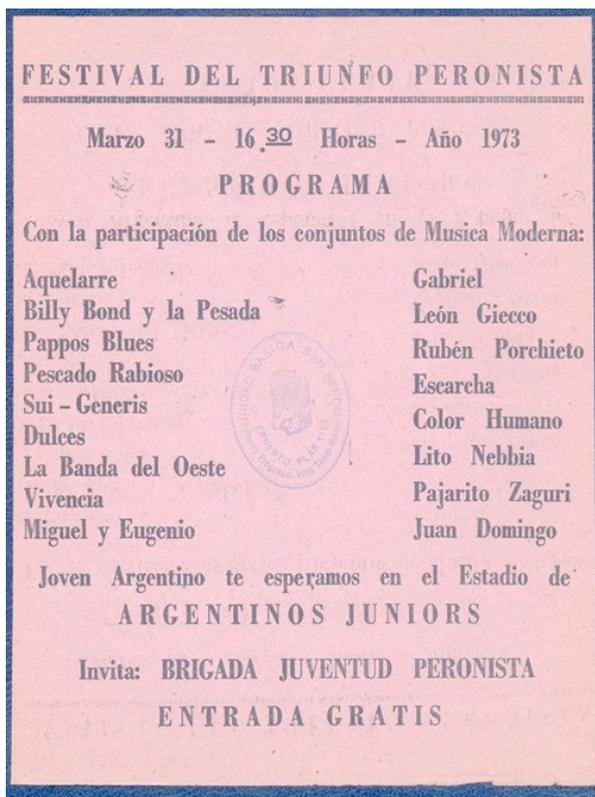


Imagen IV: Festival del Triunfo Peronista, 1973

Juventud es también la interpelación de la escala cada vez más marcada de las mujeres que participan en política y son parte del rock.⁴⁶ Quienes efectivamente son militantes o rockeras, las hermanas mayores, y también aquellas hermanas menores, la prima de alguna montonera, la amiga de la que una vez fue detenida, la que logra ir a un recital en un pueblo, las primeras trabajadoras o estudiantes de su familia, las que miran la telenovela *Rolando Rivas, taxista* (1972) o las que escuchan las canciones de Leonardo Favio –que anticipan la violencia, como en “Acordate de olvidarme” (1974): “una bala me espera en cualquier sitio”–.⁴⁷

De la casa a la calle, de la casa a la escuela, de la casa a Ezeiza, de la casa a la comisaría, de la casa a la cita, de la casa al recital. Las fotografías de las elecciones y el anuncio del “Festival del Triunfo Peronista” con su “a” perdida constela con la imagen

⁴⁶ “En Córdoba, un chico de 17 años había encontrado a su madre –una viuda de 52 años– bailando rock en un club: el chico no pudo tolerarlo, aseguraba la crónica, y terminó por herir a su madre con un cuchillo. Mientras la prensa condenaba al muchacho por su ‘agresividad’, puntualizaba que la madre –‘una señora lo suficientemente mayor’– estaba fuera de lugar en el ámbito del rock, propio de su hijo y de sus pares generacionales. ‘Tragedia y rock’, *Clarín*, 11 de marzo de 1957, p. 15” (Manzano, 2010: 25).

⁴⁷ En *Rolando Rivas, taxista* el hermano del protagonista participa en la lucha armada y el amor de la pareja principal es clandestino –comienzan como amantes– (Viola, 2017).

de Marta Merkin (1974) –cámara en mano, rodeada de varones–, que cristaliza los modos de leer la reconfiguración de la política y los cuerpos, la sexualidad y la sociedad, así como los flujos económicos en torno a la conquista democrática de cada vez más zonas de lo común para las mujeres y las disidencias sexuales.⁴⁸ Merkin, estoica, delante de cientos de policías armados. Con su instrumento de trabajo en la mano. Con su modo de hacer ver lo que se está pudiendo escuchar.⁴⁹



Imagen V: Marta Merkin, 1973-1974
Diego Goldberg, cedida por Inés Ulanovsky

Merkin trabaja en el Centro Editor de América Latina, es foto-reportera, exiliada en México junto con su marido Carlos Ulanovsky y su familia y, ya en democracia, co-conduce el ciclo radial “Ciudadanas” y es productora de televisión en programas periodísticos. Participa de *Días de radio* y es autora, entre otros, de la biografía de

⁴⁸ Son momentos de transformaciones a partir de la experiencia de la militancia para las circulaciones públicas de las mujeres. En los sesenta se consolida su ingreso masivo a la universidad (Barrancos, 2008). Podría así trazarse una línea de desplazamientos: las luchas laborales y sufragistas de comienzos de siglo, el peronismo y la conquista del voto como reconfiguración de la ciudadanía, el golpe de Estado como época de retracción –sobre todo para muchas que participan en el peronismo y son perseguidas o encarceladas–, la resistencia, los años de democracia restringida, la igualdad del compañerismo en los setenta vinculada a la militancia, e incluso a la tortura en los campos de concentración. (Las experiencias de la militancia y de la guerrilla también pueden pensarse, para muchas mujeres, como un ascenso de clase con fricciones desde el género sobre respetabilidad, pertenencia, sexualidad). Sobre los cruces entre las letras y el peronismo en los setenta, véase también los pasos de vida de Gloria Kehoe Wilson (Lacalle y Ledesma, 2015).

⁴⁹ Las fotos de Marta Merkin han sido cedidas por Inés Ulanovsky.

Camila O’Gorman y Los Lugones, además de directora de la colección *Mujer en la editorial Sudamericana*. Fallece en 2005.

En 1974 Merkin cubre para *Noticias Argentinas* la despedida tras la muerte de Perón. Esas fotos nunca se publican y ella no se queda con las copias de los negativos. En *Las fotos* (Ulanovsky, 2020) se cuenta cómo un día la hija, tras la muerte de su madre, mientras trabaja en un archivo, encuentra esas imágenes en un sobre que tiene en la portada la letra manuscrita de Merkin.⁵⁰ (¿Una madre es un archivo permanente? ¿De qué formas las herencias son también reescrituras del trabajo? ¿Dónde está vivo el pasado?).

En 1974 mi mamá era fotógrafa [...] En julio de 2012, yo también era fotógrafa y trabajaba en el área audiovisual del Archivo Nacional de la Memoria [...] Una tarde, un compañero trajo una bolsa con negativos de los que se sabía muy poco, solo que provenían de la agencia *Noticias Argentinas* y que habían quedado guardados en un mueble o perdidos en un limbo, o todo eso al mismo tiempo. Eran varios sobres de papel manteca [...] Había varios que no tenían ningún tipo de información y había otros que tenían escrito a mano con lapicera azul los siguientes títulos: “Velorio de Perón, rampa Congreso”, “Isabel anuncia la muerte de Perón”, “Perón velorio, vista general” y “Velorio de Perón, gente en la calle”. Era la letra de mi mamá [...] Primero me impactó volver a ver su letra siete años después de su muerte, y luego me impactaron las fotos. Eran extraordinarias. Una cobertura completa. Fotos de día, de noche, retratos, vistas generales, exteriores, interiores, detalles. Estaba todo. (Ulanovsky, 2020: 55-56)



Imagen VI: Velorio de Perón, 1974
Marta Merkin, cedida por Inés Ulanovsky

⁵⁰ Al cumplirse cuarenta años de la muerte de Perón, las imágenes se publican por primera vez en Infojus –tras ser retocadas digitalmente por Inés Ulanovsky– como “Las doce fotos del funeral de Perón que nunca viste”.

Primero de julio de 1974, ha muerto Perón. En la fila del velorio público en las calles de Buenos Aires lindantes al Congreso, un grupo de militantes espera el turno para ver a su líder. Pelos largos, pantalones Oxford, abrigos tejidos, botas texanas. Una de ellas lleva en sus manos el diario *Noticias Argentinas*, que dirige Rodolfo Walsh, apuesta editorial de la organización Montoneros, que en su tapa titula la palabra “DOLOR”. Acostada sobre el asfalto, una embarazada se apoya en el regazo de otra mujer mientras se acaricia la panza. Ambas parecen estar dormidas tras una larga espera.

Pocas coyunturas han tenido la intensidad y la vertiginosidad del año 1973, cuando el proceso histórico argentino se definía día a día en cada pulseada de fuerzas. [...] Pensar ese momento con un ángulo nuevo: el otorgado por los niños y las niñas. Reconocerlos como sujetos permitió notar que eran incontables las imágenes de chicos en la prensa montonera y, a partir de ese descubrimiento, abrir una interrogación por las apelaciones de Montoneros a la infancia y el modo en que los chicos y las chicas fueron atravesados por el proceso histórico. (Cosse, 2018: 252)

Las fotos de mujeres manifestándose en la calle condensan una pregunta: ¿qué sucede entre esos años, de los tempranos setenta hasta el retorno democrático, en la vida pública de las mujeres y las disidencias sexuales? ¿De qué modos se transforman los “códigos de moral revolucionaria” hacia la lucha por el aborto en cualquier plataforma electoral “de izquierda”? Esas mujeres tan jóvenes, a veces rozando la adolescencia, que “caen” embarazadas en los campos de concentración.⁵¹ Sobre ellas se yuxtapone Victoria María Costa, la nieta de Rodolfo Walsh, que –tal como analiza Moreno (2018)– está escondida en el living de una casa mientras su madre, en camión, se pega un tiro en la terraza antes de que los militares la capturen. Sus

⁵¹ “La madre de los chicos”, así se presenta Mandioca, la discográfica de Jorge Álvarez, el primer sello de rock argentino. El rock cristaliza las tensiones natalistas. La canción “Porque hoy nací”, de Manal. Esos versos de Aquelarre: “Mamá no quiere dar a luz a un niño / porque dice que va a salir / a matar por las calles con sus manos”. “Padre sol, madre sal”, de Color Humano. “Los juguetes y los niños”, de Vivencia. “Su mujer le pidió un hijo / y el hijo le pidió amor”, canta la banda Alma y Vida. “Tendremos un hijo si quiere venir”, en las voces de Sui Generis –cuyo primer disco se llama *Vida*–. Estas tensiones se vinculan con las nuevas elaboraciones narrativas sobre la niñez en ficciones atravesadas por la vanguardia, como “El niño proletario” (Lamborghini, 1973) y *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) (Nouzeilles, 2010). En el siglo XXI, sobre el mismo pañuelo nacido de ponerse un pañal blanco en la cabeza en la caminata a Luján para reconocerse como Madres de Plaza de Mayo, se construye el dispositivo textil de la lucha por la interrupción voluntaria del embarazo.

últimas palabras (¿su carta?) puntúa: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.⁵²

5x04. Coda. Literatura y democracia

1993. *Yo no estuve ahí: leer El Dock*

El Dock (Sánchez, 1993) empieza con las imágenes en un televisor. ¿Qué es lo que una mujer ve por TV? A su amiga muriéndose en la pantalla, en el fracaso de un levantamiento armado. Advierte que su nombre de guerra, Poli, es el mismo que usaba cuando jugaban de chicas. Aquí puede leerse la discusión sobre la participación política o el “mirarla por TV”. Ante la modulación histórica de la ciudadanía como *vir bonus dicendi peritus* –“un hombre bueno diestro en el discurso”–, según la cual la palabra es el lugar decisivo de la masculinidad, puede interrogarse cuáles son las conquistas de las mujeres en democracia que se producen en *El Dock*. Y cómo este texto conforma una constelación sobre las voces de las mujeres en democracia.⁵³ ¿De qué modos intersectan otras condiciones de audibilidad de la experiencia social efectiva?⁵⁴

El 23 de enero de 1989 ocurre el intento de copamiento del Regimiento de La Tablada por el Movimiento Todos por la Patria (MTP). Ante el consenso democrático y las modificaciones de los desplazamientos por lo público, “Poli es la trama urbana cortada, y la política interrumpida, sin terminar. Porque no hay lugar en *El Dock* para que se piense en un levantamiento armado” (Vitagliano, 2008: 135). ¿Qué mapas traza entonces la ficción con la arquitectura, con la democracia, con la izquierda? Un mapa de una ciudad que se conforma y no como tal, la única referencia directa es el nombre de una calle; lo demás surge como efecto de lectura. La narradora imagina cómo convencieron a su amiga de participar en el copamiento. Leo, el hijo, le dice que es por

⁵² Las modulaciones de los setenta reverberan en *Monte de Venus* (Roffé, 1976) en las escenas de educación en un colegio nocturno de mujeres. Al respecto, véase Arnés (2016). *Monte de Venus* comparte con *Habitaciones* (Barrándeguy, 2022) la productividad de los itinerarios: chicas de provincias que salen de sus lugares de origen y hacen de la lengua también travesía.

⁵³ Al leer las relaciones entre escrituras, géneros y arquitecturas, se retoman ciertas zonas propuestas para un conjunto de ficciones argentinas recientes: los espacios de los mapas, las nuevas formas de intimidad y los vínculos de amistad entre mujeres (Angilletta, 2018).

⁵⁴ Sobre las lecturas de *El Dock*, véase Amante y Oubiña (1995), Cortés Rocca (2014), Domínguez (2007), Sánchez Idiart (2016), Vitagliano (2008).

el Capitán, y después lo niega. Esa es una de las preguntas del texto: ¿por qué participa la amiga?

La participación de una mujer, aunque no pareciera advertirlo ninguno de los periodistas que se horrorizaban como si nunca hubieran visto cosas peores, ni siquiera semejantes, cambiaba por completo el signo del ataque. Por obra de esa mujer, muy pronto los rebeldes serían llamados terroristas. (Sánchez, 1993: 14)

En La Tablada mueren cuatro mujeres del MTP y cuatro son detenidas. La apertura de las mujeres al ejército argentino sucede en los años noventa. Cuando ocurre el copamiento, aún no hay mujeres en los cuarteles. Leer la presencia de una mujer implica, entonces, que la acción no puede ser militar. “Esa mujer” es la primera en un regimiento. (Las mujeres primero en la guerrilla que en la guerra.) El texto no se detiene en una “integrante formal de la dirigencia del partido” (Sánchez, 1993: 97), sino en “una persona de confianza que habría decidido sumarse al grupo pocos días antes del ataque” (Sánchez, 1993: 97).

La prensa había difundido que la atacante tenía un hijo, lo que espeluznó a la opinión pública pues demostraba el carácter cotidiano de la violencia. Cualquier madre podría haber atacado el Dock, cualquier vecino, uno mismo, cualquiera. (Sánchez, 1993: 97)

¿Qué lleva a una ciudadana a ir a un copamiento en democracia? Proximidad y distancia: “En la noche del ataque, Poli se tomó el cuidado de dar la cena a Leo y dejarlo con su vecina” (Sánchez, 1993: 71). La traición –que orbita en los/as sobrevivientes de los años setenta (Longoni, 2007)– desliza otras preguntas en torno al cruce política y familia.⁵⁵ Participar en esta acción armada traiciona los acuerdos democráticos, la conversión de la transformación de la lucha en “agenda de derechos” y, a la vez, el ordenamiento y la expectativa familiar. Una madre que deja a su hijo al cuidado de una vecina para ir a un levantamiento armado. “Traición” es una palabra que el texto no usa, aunque lo recorra, léida como quien traiciona al hijo con ese ir y luego, en la caída, suicidándose con la granada. “Por qué Poli no había pensado en él en ese momento” (Sánchez, 1993: 192). Pero ¿este desplazamiento solo puede leerse desde la traición?

¿Habría futuros niños huérfanos de madres que se quitaban la vida con una granada, en el patio de armas del Dock, con vecinas que irrumpían en departamentos ajenos para llamar a ex amigas convalecientes, que no se encontraban en condiciones de negarse y cuyos parientes, los del huérfano,

⁵⁵ Longoni (2007: 150) analiza las figuras de la traición entre sobrevivientes de los campos de la dictadura y propone cómo “de modos sinuosos [...] las traidoras se deslizan a la categoría de putas”.

rescindían todo contrato familiar, borrando las ramificaciones marginales acaso odiosas de su árbol genealógico? (Sánchez, 1993: 129)

Cuando Valcárcel (1991) sostiene el “derecho al mal” para las mujeres, en parte dialoga con estas discusiones. Esas imágenes fuera de toda ley –suprema bondad y maternidad sacrificial– son otra producción de desigualdad. Lejos de santificarla, o de disociar su modo de vivir la política y de maternar, el texto hace convivir, a veces en fricción, el cuestionamiento de la maternidad y el incumplimiento de una expectativa abnegada o prioritaria: “Poli abrazaba el cuerpo de su bebé, y aun en medio de ese abrazo se preguntaba para qué diablos había sido madre” (Sánchez, 1993: 67); “Debo admitir que yo no prestaba mayor atención a Leo” (Sánchez, 1993: 69); “Creo que la maternidad convirtió su vida en un infierno” (Sánchez, 1993: 70).

Los modos de subjetivación de la guerrillera chocan con la noción de amparo como protección de la mujer y del niño, atravesada por la victimidad. La imaginación pública de dar letra a lo indecible, la madre que deja a un niño para ir a ganar o morir, corroe los lugares públicos del cuidado, de los espacios asignados para las mujeres y de las persistencias de la asociación mujeres como sinónimo de madres: “Yo no deseaba convertirme en otra y me enfurecía que el chico lo consiguiera por medio de golpes bajos” (Sánchez, 1993: 262).

Rutinas de cuidado que evaden el dinero. De dónde obtienen la plata es ambiguo; la narradora está enferma. La relación de Poli con el trabajo cambia todo el tiempo: “Una eterna advenediza. Vivía iniciándose” (Sánchez, 1993: 177). No hay trabajo, pero nunca la plata es problema. Respecto de la búsqueda del dinero y las llaves en el departamento, se lee: “Yo creo que al chico le gustaba esa forma inofensiva de imitar las acciones clandestinas de su madre” (Sánchez, 1993: 133). Nótese la adjetivación de “clandestinas”: “El vocabulario bélico de la militancia es relocalizado en nuevos contextos que producen un efecto de extrañamiento sobre las asociaciones habituales entre ciertos términos” (Sánchez Idiart, 2016).

La narradora identifica el cuerpo de la amiga en la morgue y lo acompaña en la cremación. Primero convive con Leo en el departamento y luego en una casa en Uruguay, adonde lleva las cenizas. Así, se ocupa de ambos cuerpos, el de su amiga muerta y el de su hijo vivo: “nuestra paródica familia de veraneo” (Sánchez, 1993: 138). Desde ahí se narra: del “nunca había querido tener un hijo” (Sánchez, 1993: 269) a la escena final con él, dándole la sopa. La adopción es también una lectura de la amistad, nuevas formas de reconfiguración de lo común.

El Dock desciende también de las Madres de Plaza de Mayo [...] Primero porque toda representación actual de madre en la Argentina no puede pensarse si no es en relación con la reformulación del imaginario materno que dicho grupo movilizó; en segundo lugar, porque los dos personajes femeninos de esta novela, la narradora y su amiga Poli, dos madres de un mismo hijo, son por edad, por generación, hijas de las Madres de Plaza de Mayo, las hijas no desaparecidas pero, de algún modo, asociadas a su construcción social y política; por último, porque Matilde Sánchez fue [...] quien prologó y redactó la autobiografía de Hebe de Bonafini. (Domínguez, 2007: 380)

La pregunta sobre la ciudadanía se reescribe como la interrogación acerca del trabajo. Leo, que no sabía qué responder ante la ocupación de su madre, ahora puede decir “terrorista” (Sánchez, 1993: 181). En el proceso de reescritura de la maternidad, también se intersectan las implicancias políticas de “una familia sin papeles” (Domínguez, 2007: 382). La amiga, que empieza a cuidar al hijo tras la muerte de la madre, puede ser hasta una secuestradora. Así se cuestiona la “legalidad”, la “documentación” (Sánchez, 1993: 264).

El Dock, entonces, es el relato de una transición. Ilegal y sostenida por un viaje que podría leerse como un secuestro, la protagonista realiza, en un campo que se elige no político, el plan de los grupos revolucionarios de los años setenta en el cual los hijos, en caso de muerte, se legaban a los compañeros vivos. [...] La doble narradora, la de la novela y la del mito, va inclinándose desde la afectación dubitativa de una guarda a la decisión de una amistad sin igualdad ni identificación [...] La transgresión de *El Dock* radica en proponer un vínculo más allá de la ley y que rechaza ex profeso los modelos de la sangre. (Moreno, 2018: 63-65)

En el texto se imbrican las lecturas sobre la violencia, la traición y la política de los setenta en tanto intervención democrática que hace implotar los límites entre lo público y lo privado. Una ficción en 1993 sobre 1989, que también se hace la pregunta de la filiación (*¿de quiénes somos hijos/as?*), pero que sobre todo puede volver sobre ese punto ciego, el copamiento de Tablada. Dentro de la democracia, todo; fuera, nada. Eso lo cuenta una mujer –joven como la democracia–. Su imaginación es democrática porque solo puede ser producida cuando la democracia ya es un orden, y el ordenamiento institucional se ha estabilizado. Motoriza el contacto entre lo diferente, y la singularidad de este encuentro es que la dimensión pública sucede entre mujeres. Que las mujeres sean el rostro de la democracia, como adelantan las canciones de Charly García, es una condición de escritura para *El Dock*, que construye un acontecimiento político a partir de la politización de dos amigas. Producir ficciones entre amigas, no hermanas, no familiares, ni siquiera compañeras. Amigas.

La hermana menor es “quien no estuvo ahí”, la amiga de la guerrillera. Modos de subjetivación y reimaginación de lo común. De la costurerita a la amiga que va al levantamiento armado. De las militantes de los setenta a las enfermas que miran la acción armada por TV y cuidan a los huérfanos. El texto no es concesivo sobre la politización de las mujeres, es corrosivo acerca de la distribución del poder. La granada también es la igualdad con la que construye, casi por asalto, la ficción de que en la democracia las mujeres son ciudadanas.

Ruinas, escombros, zonas de promesas



Imagen VII: “Sin pan y con trabajo no pago”, Avena, 2020

“Sin pan y sin trabajo” (De la Cárcova, 1894) es reescrito a partir de la recolocación de dos mujeres: una que apoya el puño en la mesa y mira hacia la ventana, mientras la otra sostiene un gato y mira hacia abajo. Más allá de la réplica coreográfica del cuadro original –y la sustracción del trabajo de los cuerpos de varones–, lo que produce la imagen es la lectura de que una escena doméstica es trabajo, sobre todo, aunque no se tenga empleo salarizado. Los guantes y el trapo –instrumentos laborales– exhiben que esas tareas –no siempre pagas– son una fábrica de lo viviente. Las trayectorias de las muchachas de antes como dispositivo para reimaginar lo común son también los modos de subjetivación ambivalentes de esta imagen contemporánea. El contacto entre lo diferente puede leerse como el roce entre

el duelo y la fiesta, las pasiones tristes y las éticas alegres, la intemperie y la revuelta (Arnés, De Leone y Punte, 2020).⁵⁶

Las piqueteras, las desempleadas, las amas de casa que reciben aportes jubilatorios, las trabajadoras, las precarizadas.⁵⁷ Superposición de ciudadanías, trabajos, votos, conflictos, umbrales. Escombros y zonas de promesas. Las paradojas entre el trabajo como forma de ciudadanía –y la crisis en la propuesta de integración por vía del trabajo– y la lucha feminista por reescribir la ciudadanía y los espacios del trabajo. No se trata de un catálogo de profesiones, sino de construir la lectura como un artefacto que interviene sobre las fuerzas de desplazamientos que propulsan trabajar y votar –salir de la casa y otro modo de estar en la casa–.

La producción de lo común es una intersección entre épocas –la futuridad del pasado–, un cruce institucional –entre lo instituyente y lo instituido, entre el Estado y lo social–, una apuesta por lo minoritario –el dispositivo crítico de las muchachas de antes–, una relación entre economía y política –las ficciones del trabajo y del sufragio–. Los cortes 2001, 1983, 1973 y la coda producen entramados que motorizan los protocolos críticos hacia el archivo. Las chicas que limpian y reescriben “Sin pan y sin trabajo”. Como las costureras de los *Diarios* de Kafka, las hermanas menores son quienes cosen el ajuar de la democracia.

⁵⁶ La pandemia recrudece que no hay ninguna producción de dinero posible sin cuidado de la vida. Allí están las mujeres con barbijo y el alcohol en gel sobre la mesa de trabajo. Acerca del procedimiento de las reelaboraciones contemporáneas de las ficciones del trabajo, véase también “Canto al trabajo” (Yrurtia, 1907) y la reescritura “Canto al trabajo” (Luna, 2007).

⁵⁷ La ley sobre trabajadoras de casas particulares es sancionada durante el kirchnerismo. Promulgada en 2013, fija una lengua, la del trabajo, y unas mediaciones, las de la ley, a la par de una política fiscal que “incentiva” el “registro”: en definitiva, la formalización de esas relaciones laborales. También resultan decisivos los cambios en los regímenes jubilatorios para las amas de casa desde 2016. Lo común no es solo política de derechos –y, a la vez, no es sin política de derechos–.

FINALE ULTIMO

FINALE ULTIMO
REIMAGINAR LO COMÚN

Todo es terriblemente literario

Saer, Unidad de lugar, 1966



Imagen I: Carnet sindical, circa 1950

Archivo personal

Un carnet de la Federación obrera de la industria del vestido y afines. Una foto sindical de una trabajadora que ya ha recorrido varios pasos desde aquella salida del cuadro “Sin pan y sin trabajo” (De la Cárcova, 1894): probablemente, ya haya votado o esté por votar en 1952. Las fuerzas entre literatura y vida producen a las muchachas de antes como forma de reimaginar lo común. La construcción de este dispositivo crítico no se circunscribe a los recorridos biográficos, a los acopios de personajes o a las escenas de trabajo asalariado y de ejercicio del sufragio en materiales culturales. Más bien, es una operación que posibilita construir un archivo de ciudadanías desde las propuestas ficciones del trabajo y del sufragio. Estas ficciones son propulsadas a partir de los modos de leer, desde el género, las transformaciones tensas, negociadas y contradictorias en una Argentina de multitudes. No toda práctica de ciudadanía se circunscribe a trabajar de forma asalariada o votar; su productividad acontece en zonas inesperadas, motorizadas muchas veces por los actos vivos de la literatura.

El primer acto, “Dar el mal paso”, organiza dos escenas: “La costura, fábrica de nación” y “Las costureritas escriben sus pasos”. En “La costura, fábrica de nación” se

propone el dispositivo crítico del ciclo de las costureritas a partir del poema fundacional “La costurerita que dio aquel mal paso” (Carriego, 1913) y se postula la continuidad neurálgica de este ciclo, durante los años veinte y treinta, en el cancionero del tango, en la novela semanal *–La vendedora de Harrod’s* (Quesada, 1919a), *La hija del taller* (Fingerit, 1921)–, en *Tangos* (Tuñón, 1926), en *Nacha Regules* (Gálvez, 1919).

La costura articula cultura, vidas y multitudes. Lejos de reducir toda forma del trabajo asalariado a la costura, se la plantea como diferencial para atravesar, desde la literatura, la vida. El dispositivo crítico de las costureritas contrasta con el de las costureras. Las costureras producen domesticidad al realizar tareas domésticas y labores pagas en sus casas; las costureritas, en cambio, jaquean la domesticidad, tanto en la circulación de los espacios públicos como en la reconfiguración de lo doméstico. Esta operación, con distintas modulaciones, enlaza modos de subjetivación, trabajo y arquitectura. El ciclo de las costureritas resulta un modo de leer el trabajo en las primeras décadas del siglo XX atravesado por la respetabilidad y los desplazamientos. La respetabilidad organiza las prácticas *–vestimenta, corporalidad, actuaciones del lenguaje–* deseadas, exigidas o torsionadas cuando las mujeres salen de sus casas y se desplazan. A partir de los usos textiles de Victoria Ocampo y Eva Perón, la costura es leída entre Chanel y Dior como dispositivo de vestimenta.

El archivo de ciudadanías está construido desde los trabajos, los espacios y los derechos políticos. El trabajo promueve modos de subjetivación que fisuran las trayectorias establecidas, aun cuando persistan matrices de precariedad *–mayor explotación laboral que para los varones–* o maternalización *–asignación mayoritaria de tareas que replican el cuidado maternal en otros espacios–*. Esta operación de archivo se anuda a una topología. La producción espacial “mal paso” textualiza este movimiento. Las mujeres, en efecto, salen de sus casas movilizadas por su incorporación como asalariadas *–o que obtienen algún tipo de pago–* y esta circulación fricciona las prácticas de domesticidad, que son también coordinadas de recato, pudor, diligencia, docilidad. Estas tensiones se extreman en el peligro de la prostitución. Leer el trabajo durante las primeras décadas del siglo XX en la Argentina es leer las condiciones de producción de mujeres respetables, de mujeres prostituibles y de trabajadoras dignas.

La máquina de coser funciona como una cápsula de tiempo que conecta la costura *–modos de tejer ficciones–*, la vestimenta *–modos de producir narrativas–* y las formas en que se traman consumo, trabajo y política. La Singer enlaza esta operación

en una Argentina de multitudes. El ciclo de las costureritas funda modos de leer las tensiones entre trabajos y desplazamientos; una arquitectura atravesada por barrios, centros y márgenes. La proposición de coser la arquitectura hace audible las formas en que los modos de subjetivación se enhebran con los desplazamientos. Se impulsa diferenciar entre ciudad –leída desde las escisiones de la modernización– y arquitectura como forma en la cual las multitudes, entre ellas desde los géneros, reorganizan esa dimensión catastral. Esta dimensión arquitectónica se produce, en especial, en el *Carriego* (Borges, 1930), en las fotografías “Paraguay al 2.600” y “Jaurés al 1.000” (Coppola, 1929) y en los dibujos “Patio con luna” y “El almacén rosado” (Ocampo, 1927).

Las distinciones entre costureras y costureritas son reimpulsadas a partir de los matices que el ciclo de las costureritas propone ante las señoritas, en tanto extensión de la maternalización y el cuidado. Sin embargo, las señoritas se proponen, aun distantes de las costureritas, como umbral donde incluso estas matrices pueden ser reapropiadas y relanzadas a partir de diversas escenas de circulación de la letra. La imagen “Veraneando en la ciudad” (Heinrich, 1959), que sugiere la llegada de las costureritas a la terraza, motoriza el pasaje hacia la coda con *Evita fuera del balcón* (Jamandreu, 1981) y hacia la segunda escena del primer acto.

El ciclo de las costureritas es un dispositivo crítico viviente en la cultura argentina. Su fuerza se aloja en la cantidad de reescrituras, desvíos y torsiones, que acopia en materiales como poesía, folletines, tango, teatro, prensa, narraciones, pinturas –expuestas en torno a los conflictos sobre las mujeres y el trabajo–. En “Las costureritas escriben sus pasos” la proposición de la reescritura de los pasos de las costureritas no implica una contraposición con el ciclo, sino más bien la posibilidad de leer continuidades, discontinuidades y matices en la sujeción y agencia que impulsan distintas producciones. En las modulaciones de estos itinerarios, más allá de sus resoluciones, se esbozan producciones que tensionan la matriz del ciclo, incluso con sentidos divergentes. Las reescrituras no necesariamente se leen como alternativas frente a las matrices fundacionales –superadoras–, sino como radicalizaciones de tensiones ya inscriptas en los inicios del ciclo, que despliegan porosidades entre orden y desafío.

Versos de una... (Beter, 1926) es un acto de ficción en tanto César Tiempo inaugura la escritura de una prostituta ucraniana. Esta operación contrasta con la del grupo Boedo, a la vez que enlaza una zona de preguntas a partir del verso “¿y si no

daba el mal paso?” (Olivari, 1926). Este interrogante –productor de posibilidades de circulación– abre un conjunto de textualidades: “La costurerita que dio aquel mal paso” (Olivari, 1924), “La dactilógrafa” (Olivari, 1926) y el tango “Se va la vida” (Carnelli, 1929). Las reescrituras del ciclo son pícaras, retoman de forma explícita el poema de Carriego y señalan que, ante las condiciones de existencia, el “mal paso” es una opción disponible para intervenir sobre el trabajo. La dimensión espacial es tan fundacional para producir este ciclo que así se friccionan las relaciones entre expectativas y arquitecturas.

Proponer “los propios pasos”, como en *¡Quiero trabajo!* (Carnelli, 1933), recupera y cuestiona el ciclo fundacional. *¡Quiero trabajo!* organiza los modos de subjetivación con las multitudes, también articulados en *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938). Esta película es inaugural en torsionar el ciclo de las costureritas, como *Muchachas que estudian* (Romero, 1939). Las producciones de Romero pueden leerse a partir de “oveja negra, oveja blanca”, dispositivo crítico que reescribe la escisión “niña bien en desgracia” y “bella pobre” –típica de las hipótesis de la modernización–. La imagen del rebaño productiviza la forma frente a la cual se producen los “malos pasos”, así como la integración a esas circulaciones, no siempre de manera opuesta. Estos modos de subjetivación vinculan arquitecturas, multitudes y géneros, con formas de pertenencia y exclusión. El dispositivo crítico de las ovejas es reapropiado en las escrituras de Storni.

Si bien el ciclo se funda en la literatura, tanto su continuidad como sus reescrituras están atravesadas por la prensa, el cine, la plástica. Las interpelaciones del ciclo superponen imágenes como “Breve historia de la vida de Emma” (Spilimbergo, 1935-1936), “Ramona costurera” (Berni, 1963), “Primeros pasos” (Berni, 1936), “Telas” (Forner, 1947), “Obelisco” (Stern, 1951-1952), “Aborígenes del Gran Chaco” (Stern, 1958-1964).

La arquitectura de estos otros pasos enlaza las escrituras de “Una golondrina” (Storni, 1919), “La costurerita a domicilio” (Storni, 1920), “Atardecer en una biblioteca” (Lamarque, 1926), pasajes de textos de Lange, Barrandéguy y “El quinto” (Medina Onrubia, 1926). Producen nuevas torsiones en las ficciones del trabajo. En la coda de esta segunda escena, se proponen las derivas del ciclo en “El disfraz” (Hernández, 1959), “La jerigonza” (Lispector, 1974), “Las vestiduras peligrosas” (Ocampo, 1970) y *La leona* (2016). ¿Cómo se reescribe el ciclo de las costureritas y se interviene la interpelación crítica del “mal paso” en sucesivas décadas del siglo XX?

Estas escrituras, sin ser exhaustivas, permiten avizorar que, aunque el ciclo finaliza en su poder organizador con el peronismo –Eva Perón como “la última costurerita”–, a la vez esta constelación persiste, aun en sus diferencias, hasta el siglo XXI –hay numerosas derivas en otras décadas y en otros siglos–: este dispositivo crítico sigue desplegando formas de reimaginar lo común.

El primer acto, “Dar el mal paso”, propone el ciclo de las costureritas como forma de delinear las ficciones del trabajo. No como metáfora, representación o acopio de escenas de costura o de empleo, sino lo viviente como aquello que conecta líneas y produce zonas en común entre los textos y los cuerpos. El problema no es el uso de la palabra *representación*, sino los modos de leer puestos en juego. La reimaginación de lo común cuerpo a cuerpo es el texto a texto que construyen las ficciones del trabajo.

El segundo acto, “Las urnas por asalto”, se compone de dos escenas: “Argentinas, a las urnas” y “El peronismo: una máquina de hacerlas escribir”. Con la lectura de “Emma Zunz” (Borges, 1948) comienza “Argentinas, a las urnas”. Un año después de la sanción del voto femenino en 1947, en este pasaje los modos de subjetivación ya no son los de la costurerita que tiene el peligro de ser leída como “puta”, sino los de una trabajadora que escribe la ficción de “puta” para vengar a su padre muerto. Esta reescritura funciona como despliegue de las arquitecturas ciudadanas: trabajo, sí, pero también amistad, club, cine, tranvía, huelgas, consumo.

A partir de “Emma Zunz”, como umbral de una trabajadora textual, se exploran “Siglo XX” (Storni, 1920), columnas sufragistas de Storni, imágenes de votaciones –leídas como introducción del futuro en ese presente–, *La mujer y su expresión* (Ocampo, 1936), *La mujer en la democracia* (Moreau de Justo, 1945), *La razón de mi vida* (Perón, 1951), selección de *Discursos* (Perón, 1946-1952). Este conjunto de escrituras productiviza las torsiones entre feminismos y peronismo respecto de la sanción de la ley, pero, sobre todo, despliega modos de subjetivación que dimensionan el impacto legislativo y la discusión por el derecho político. Estos efectos modulan una práctica de la ciudadanía que hace del sufragismo una reescritura de las casas, la democracia y los feminismos. No siempre coincidentes, estas operaciones exhiben tanto continuidades como divergencias, a veces en zonas inesperadas, en los textos de Moreau de Justo, Ocampo y Perón.

Las ficciones del sufragio desbordan los compartimentos de lo económico, lo político y lo social. Desde los géneros, interrogan las divisiones de la modernidad, de la

cultura, del estatuto mismo de lo literario. No circunscriben la ciudadanía a esa escena, sino que la lucha por los derechos políticos desde la letra es dinamizada como formas de atravesar la arquitectura, incluso la domesticidad, los desplazamientos, la respetabilidad, los consumos y, desde luego, el trabajo. El peronismo de las cosas es aquello que puede tocarse, la producción de ciudadanía en yuxtaposiciones inesperadas y la imbricación de ficciones entre consumo y trabajo, entre Estado y sociedad civil.

En la época de “Emma Zunz”, los modos de subjetivación de las mujeres atraviesan un fenómeno paradójico de inclusión/exclusión. Hacia finales de los años veinte, Moreau de Justo, pionera en las campañas del sufragismo local, elabora un proyecto de ley sobre el voto femenino, presentado en el Congreso por un diputado socialista. En 1938, aun en circunstancias hostiles, Victoria Ocampo apoya otra presentación de un proyecto sobre el voto femenino, desde la Unión Argentina de Mujeres, tras años de reivindicar las libertades civiles. Si bien Eva Perón no participa antes de la lucha sufragista, sus pasos de vida son decisivos para la sanción efectiva de la ley en 1947. En estos pasos de vida se inscribe –y se desborda– una lucha que se remonta a las anarquistas, socialistas y radicales de comienzos del siglo XX.

Indagar en la lucha sufragista de las mujeres en las primeras décadas del siglo XX superpone transformaciones de los modos de vidas, lecturas sobre las multitudes y reconfiguraciones estéticas y sociales. En los pasos de vida de Storni, Moreau de Justo, Ocampo y Perón pueden leerse distintas operaciones en torno al voto femenino, cuyos efectos incluyen esta conquista, en especial, la interpelación a la división sexual del trabajo, los desplazamientos en lo público y los afectos del trabajo político. El trabajo textual que inicia esta primera escena deviene en la lectura de los pasos de vida de Eva Perón, mediante los cuales se enlazan el primer acto –el ciclo de las costureritas– con el segundo –la máquina de hacerlas escribir–.

La segunda escena se organiza a partir de la apuesta de que el peronismo puede leerse como (una) máquina de hacerlas escribir, en tanto dinamiza las escrituras y circulaciones de las palabras públicas para las mujeres. Leer en tándem “Emma Zunz” y “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1951) permite activar esta máquina como ficciones mestizas. Las ficciones mestizas no retratan multitudes –cuenta, número, cantidad–, sino que procesan la imaginación pública del contacto, del “entre”.

La transformación de ruidos a voces acontece en tres cortes de “Las puertas del cielo”. La animalidad que produce esta ficción constela con los modos en que es leído el 17 de octubre de 1945 como la llegada de “las patas en la fuente”. La parte por el todo y el reemplazo de piernas por “patas” producen la animalización de esa multitud. Sin embargo, esta lectura transitada por la crítica despliega sus fisuras si se relea el texto articulando la animalidad con los regímenes de escucha. La reimaginación de lo común que se produce no se agota en el significante peronismo; habilita modos de escuchar las formas en que el mestizaje de estas ficciones junta lo diferente: la trabajadora y el patrón en “Emma Zunz”, la amistad entre un abogado con un puestero del Abasto y una prostituta en “Las puertas del cielo”.

La máquina de hacerlas escribir –a las trabajadoras, a las votantes– es, sobre todo, la época que produce la forma de estas ficciones. Las trabajadoras ante las puertas del cielo ponen sus “patas en la fuente”, junto a los pasos de vida de Tita Merello y el “Se dice mí”; los de Libertad Lamarque –trabajadora de la voz–; los de las reinas del trabajo –con su aristocratización– y los rostros de mujeres en las calles con las interpelaciones de la política comunicativa de los afiches. Hacer de lo que es una necesidad –vender la fuerza de trabajo– un flujo de modernidades que, de formas contradictorias, son apropiadas con ímpetu por las mujeres. A la construcción histórica de la trabajadora como “fea” o “tuberculosa”, degradada respecto de la idealización doméstica, se la contrasta con el comienzo de la elección de la Reina del Trabajo y con estos pasos de literatura y vida, que articulan otros vínculos con las capas medias. Del “miserabilismo” en la obrera –“residuo de fábrica” (Carriego, 1913)– al reinado “nobiliario” del trabajo: zonas de una nueva arquitectura para las multitudes.

Esta lectura de las imaginaciones disponibles desde el género permite recolocar protocolos de la crítica sobre política y economía. La constelación de estas escrituras menos transitadas intenta desplegar las modulaciones de esta máquina de escritura, más allá de la referencialidad partidaria, como formas de reescribir lo común. Producciones y pasos de vida de Blanca Luz Brum, Julia Prilutzky Farny, Alicia Eguren, Libertad Demitrópulos y Aurora Venturini. La máquina también hace oír disidencias, diferencias, matices. Allí se leen la carta al General Uriburu (Medina Onrubia, 1931), “La hora de la verdad” (Victoria Ocampo, 1955) y la “Carta abierta” (Eguren, 1971). Las “patas en el *court*” de los pasos de vida de Mary Terán de Weiss reactualizan la imaginación sobre lo común como hermandades menores. La coda se organiza en

torno a las reescrituras sobre Eva Perón, se concentra en la respetabilidad como forma de leer *Gatica, el mono* (Favio, 1993) y culmina con la imagen de un grupo de mujeres en la confitería. Las muchachadas son también las formas de las muchachas de antes.

¿Por qué finalizar, para leer un archivo de las primeras décadas del siglo XX, con cuatro escenas: 2001, 1983, 1973 y una coda en 1993? En el 2001 –desde *El trabajo* (Jarkowski, 2007) y *Boca de lobo* (Chejfec, 2000), y desde la experiencia de la cooperativa textil Brukman–, piquetes y cacerolas exhiben la crisis del trabajo como crisis de la sociedad, mientras que el grito “que se vayan todos” cuestiona el voto como expresión decisiva de la representación política. En 1983 –desde “La larga risa de todos estos años” (Fogwill, 1983), “Alicia va a la disco” (García, 1984) y la foto de la primera convocatoria en democracia por el Día de la Mujer–, la consigna “con la democracia se come, su cura y se educa” –en la asunción de Alfonsín en 1983– reactualiza los circuitos entre ciudadanía y formas de lo viviente, así como sus fisuras y torsiones. En 1973 –desde una selección de fotos que incluyen las de Marta Merkin–, se activa la fuerza del final de la proscripción peronista, así como la clausura de parte del proyecto de integración ciudadana por vía del trabajo. Esta modificación de los flujos entre Estado y vida genera instancias de interrogación e hibridación. Aunque disímiles, estas reconfiguraciones conectan también ese acceso a las urnas con los modos diferenciales que adquiere el trabajo. Por último, la coda –organizada a partir de *El Dock* (Sánchez, 1993)– expone las contradicciones de una época signada por el protagonismo decisivo de las mujeres en la política democrática y por la democracia como orden político –y económico–.

Desde las democracias de 1973 y de 1983, aun en sus diferencias, se extrae la fuerza pública que implica la transformación vertiginosa, no solo de la militancia y las progresivas conquistas, sino del dispositivo crítico de las hermanas menores, cuyo texto icónico es *El Dock* (Sánchez, 1993), la amiga de quien no estuvo en el Copamiento de La Tablada –el relato de “yo no estuve ahí”–, que implosiona las distinciones sobre la sangre, el compromiso, lo común.

Las hermanas menores son quienes, con sus condiciones de posibilidad, empujan el límite de lo posible. Las menores reinventan lo común no donde menos se lo espera –en esa rebeldía que replica seguir sosteniendo el paradigma arriba-abajo, identidad-representación–, sino donde es, sencillamente, diferencial. Una diferencia mínima. Minoritaria. Decisiva. Las modificaciones de minoridad son situacionales, no entran en

ningún listado ni están dotadas de los mismos sentidos. Lo epocal produce también estos actos, arrojados mínimos que tejen grandes transformaciones sociales.

El ciclo de las costureritas delinea las ficciones del trabajo. La máquina de hacerlas escribir traza las ficciones del sufragio. Así se enlazan los dispositivos críticos y las ficciones con los dos actos que organizan el archivo de ciudadanías propuesto para releer el devenir del ámbito público hacia la reimaginación de lo común. La pregunta de por qué volver al pasado –por fuera de la ideología de la ruina– puede encontrar una modulación propositiva, en tanto para la conformación de este archivo el género no circunscribe sus efectos al género. Esta operación rearma vocabularios, deseos y escenas críticas sobre las primeras décadas del siglo XX. En este archivo de ciudadanías *desde* el género se desordena y recoloca la modernización como principio de lectura única.

Las ficciones del trabajo interpelan la lengua de la ley así como los conflictos y luchas que dinamizan esos cambios –actualmente, en los convenios (Zangrandi, 2020)–. La pregunta no es esencialista –quiénes son las trabajadoras–, sino situacional: los modos de leer que producen esas ficciones en tanto materiales de este archivo. Las ficciones del sufragio también descolocan la lengua de los derechos y los efectos de esas conquistas. El dispositivo crítico de las muchachas de antes no se solapa con el de las hermanas menores; son las formas del “entre” hermandades mayores y menores, formas de la reimaginación de lo común. Esta reimaginación es conflictiva, tersa, negociada y en constante interrogación.

La composición del archivo de ciudadanías no subraya las faltas, el contracanon, las prácticas de sometimiento o el *lado b*, sino las producciones de deslices, destellos, torsiones, desvíos, negociaciones que desde los géneros hagan crujir las lecturas, muchas veces teleológicas de la modernidad, a partir de sus escisiones público-privado. Democracia –conquista de derechos– y capitalismo –fuerza de trabajo– son interpelados en este archivo que corroe y permea lenguaje y política, Estado y sociedad.

Aquí se diferencia común de comunidad. Comunidad puede ser leer la estabilización, coagulación o cristalización de esa triangulación entre lo instituyente y lo instituido que es lo común. La producción de lo común es una relación entre épocas –la futuridad del pasado–, una relación con lo minoritario y el dispositivo crítico de las hermanas menores. Lo común es una construcción *desde* este archivo de ciudadanías;

se hace con poder y resistencia, es intermitente, frágil y potente. Lo común es un “entre” las hermanas menores y las mayores, entre política y sociedad, entre trabajo y economía. Entre literatura y vida. Del ámbito público a reimaginar lo común viven las muchachas de antes. Sobre el pasado y sobre el futuro: ruinas sobre ruinas. Escombros y promesas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Materiales

- AA. VV. (1999). *La Novela Semanal (1917-1926)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Página/12.
- AA. VV. (2016). *La Leona*.
- AA. VV. (2019). *Poemas de la Peña de Eva Perón*. Buenos Aires: Museo Evita / Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón.
- Barrandéguy, E. (2019) *Pescar por fin tu corazón inquieto: Poesías completas*. Córdoba: Caballo negro.
- Beter, C. [César Tiempo] (2016 [1926]). *Versos de una...* Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Borges, J. (2000 [1949]). *El Aleph*. En *Obras completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. (2011 [1930]). *Evaristo Carriego*. En *Obras completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Brum, B. (1972). *En brazos de su pueblo regresa Perón*. Buenos Aires: Mo-Pa-Sa.
- Carnelli, M. L. (1933). *¡Quiero trabajo!* Buenos Aires: Tor.
- Carriego, E. (1999). *Obra completa*. Buenos Aires: Corregidor.
- Chefjec, S. (2000). *Boca de lobo*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1995 [1951]). *Bestiario*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Demitrópulos, L. (1967). *Los comensales*. Buenos Aires: Testimonio.
- Demitrópulos, L. (1972). *Poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Huemul.
- Demitrópulos, L. (2008 [1951]). *Muerte, animal y perfume*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Eguren, A. (1950). *Dios y el mundo*. Buenos Aires: Sexto Continente.
- Eguren, A. (1951). *El Talud descuajado*. Buenos Aires: Sexto Continente.
- Favio, L. (1993). *Gatica, el mono*.
- Fogwill, E. (2009 [1983]). *La larga risa de todos estos años. Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gabriela (1971). *Gabriela*.
- Gálvez, M. (2010 [1919]). *Nacha Regules* (estudio preliminar de A. Jarkowski). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- García, C. (1984). *Terapia intensiva*.
- González Tuñón, E. (2003 [1926]). *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica.
- Hernández, J. (1959). *El disfraz*, *Sur*, 256.
- Jamandreu, P. (2019 [1981]). *Evita fuera del balcón*. Córdoba: Caballo negro.
- Jarkowski, A. (2007). *El trabajo*. Buenos Aires: Tusquets.

Referencias bibliográficas

- Lamarque, N. (1926). Atardecer en una biblioteca. *Proa*, 15, 10-13.
- Lange, N. (2006). *Obras completas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lispector, C. (2012 [1974]). La jerigonza . En *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Siruela.
- Medina Onrubia, S. (1996 [1926]). El quinto. En *La casa de enfrente*. Buenos Aires: Mate.
- Moglia Barth, J. (1951). *La mujer puede y debe votar*.
- Moreau de Justo, A. (1945). *La mujer en la democracia*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ocampo, S. (1959). Poema para una muerte efímera. *Sur*, 256.
- Ocampo, S. (2021). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, V. (1936). *La mujer y su expresión*. Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, V. (1955). La hora de la verdad. *Sur*.
- Olivari, N. (2008). *Poesías 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo loco.
- Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Perón, E. (2012 [1946-1948]). *Discursos I*. Buenos Aires: Planeta.
- Perón, E. (2012 [1949-1952]). *Discursos II*. Buenos Aires: Planeta.
- Prilutzky Farny, J. (1949). *La Patria*. Buenos Aires: Vértice.
- Prilutzky Farny, J. (1951). *Canción para las madres de mi tierra*. Buenos Aires: Peña de Eva Perón.
- Quintana, R. y Manupe, R. (comps.) (2018). *Afiches del peronismo: 1945-1955*. Buenos Aires: Eduntref.
- Ramos, L. (2021). *Las señoritas: Historias de las maestras estadounidenses que Sarmiento trajo a la Argentina*. Buenos Aires: Random.
- Romano, E. (1993). *Las letras del tango: Antología cronológica 1900-1980*. Buenos Aires: Fundación Ross.
- Romero, M. (1937). *Los muchachos de antes no usaban gomina*.
- Romero, M. (1938). *Mujeres que trabajan*.
- Romero, M. (1939). *Muchachas que estudian*.
- Rouco Buela, J. (1964). *Historia de un ideal vivido por una mujer*. Editorial Reconstruir.
- Sánchez, M. (1993). *El Dock*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Seru Giran (1980). *Bicicleta*.
- Storni, A. (1999). *Obras: Tomo I*. Buenos Aires: Losada (prólogo, investigación y recopilación de D. Muschietti).
- Storni, A. (2002). *Obras: Tomo II*. Buenos Aires: Losada (prólogo, investigación y recopilación de D. Muschietti).
- Ulanovsky, I. (2020). *Las fotos*. Buenos Aires: Paisanita.
- Venturini, A. (1948). *El anticuario*. La Plata: Editora.
- Venturini, A. (2005). *John W. Cooke*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Bibliografía teórica general y crítica específica

- Abbate, F. (2019). María Luisa Carnelli: La primera letrista de tango-canción. *El jardín de los poetas*, 8, 19-43.
- Abbate, F. (2020). Las novelas de Libertad Demitrópulos: Vindicación de la forma que no llega a buen puerto. *Badebec*, 19, 132-149.
- Acha, O. (2013). *Crónica sentimental de la argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo.
- Agamben, G. (1996). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (trad. T. Segovia). Valencia: Pre-textos.
- Aguilar, P. (2014). *El Hogar como problema y como solución. Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales: Argentina 1890-1940*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM-PUEG.
- Aiudi, S. (2018). Debates actuales del feminismo. *Nueva Revista Socialista*, 5.
- Alabarces, P. (2015). La más maravillosa música: tres escenas de una banda de sonido peronista. En AA. VV. *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires: Final Abierto, 305-319.
- Alabarces, P. y Gilbert, A. (2021). *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Alle, M. (2015). Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX. *Badebec*, 5(9), 180-197.
- Allemandi, C. (2016). *Sirvientes, criados y nodrizas. Una aproximación a las condiciones de vida y de trabajo en la ciudad de Buenos Aires a partir del servicio doméstico (fines del siglo XIX y principios del XX)*.
- Allende, S. y Del Zotto, N. (2018). Izquierda, peronismo y género: el archivo de Alicia Eguren en la Biblioteca Nacional. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, 9.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2007). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Amante, A. y Oubiña, D. (1995). Matilde Sánchez: La literatura en fuga, *Feminaria Literaria*, 5(9), 9-11.
- Amorós, C. (1994). *Feminismo, igualdad y diferencia*. Ciudad de México: UNAM.
- Andújar, A.; Palermo, S.; Pita, V.; Schettini, C.; Caruso, L. y Gutiérrez, F. (2016). *Vivir con lo justo: Estudios de historia social del trabajo en perspectiva de género. Argentina, siglos XIX y XX*. Rosario: Prohistoria.
- Angilletta, F. (2017). Feminismos: notas para su historia política. En F. Angilletta, M. D'Alessandro y M. Mariasch, *¿El futuro es feminista?* Buenos Aires: Le Monde Diplomatique / Capital Intelectual, 23-42.
- Angilletta, F. (2018). Ficciones argentinas desde el género: un archivo vivo. *Tropelías*, 3(4), 95-103.
- Angilletta, F. (2020). Habitar, cuestionar y reinventar la ciudad letrada. Las críticas literarias feministas en *La intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*.

Referencias bibliográficas

- Historia feminista de la literatura argentina* (Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. dirs.). Villa María: Eduvim, 307-334.
- Angilletta, F. (2021). *Zona de promesas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Arendt, H. ([1958] 1993). *La condición humana* (trad. R. Gil Novalés). Barcelona: Paidós.
- Armstrong, N. (1987). *Deseo y ficción doméstica: Una historia política de la novela* (trad. M. Coy). Madrid: Cátedra.
- Armus, D. (2002). El viaje al centro: Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires (1910-1940). En D. Armus (ed.), *Entre médicos y curanderos: Cultura, historia y enfermedad en América Latina moderna*. Buenos Aires: Norma.
- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas*. Buenos Aires: Madreselva.
- Arnés, L. (2017). Afectos y disidencia sexual en *Sur*: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y cia. *Badebec*, 6, 154-167.
- Arnés, L., De Leone, L. y Punte, M. J. (2020). *En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta. Historia feminista de la literatura argentina* (Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. dirs.). Villa María: Eduvim.
- Arruzza, C.; Bhattacharya, T. y Fraser, N. (2019). *Feminismo para el 99%*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Astutti, A. y Domínguez, N. (comps.) (2010). *Promesas de tinta: Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Baldasarre, M. (2021). *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Buenos Aires: Ampersand.
- Barrancos, D. (1999). Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras. En F. Devoto y M. Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina: La Argentina entre multitudes y soledades*. Buenos Aires: Taurus, 99-226.
- Barrancos, D. (2002). *Inclusión/exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barrancos, D. (2008). *Mujeres entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barry, C. (2009). *Evita capitana: el Partido Peronista Femenino, 1949-1955*. Buenos Aires: Eduntref.
- Barry, C. (comp.) (2021). *Se hace la Evita: las otras dos primeras damas peronistas*. Buenos Aires: Omnívora.
- Barry, C.; Ramacciotti, K. y Valobra, A. (comps.) (2008). *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*. Buenos Aires: Biblos.
- Basile, D. y Linne, J. (2014). Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad. *Cuadernos del centro de estudios de diseño y comunicación*, 54, 17-27.
- Batticuore, G. (2020). El pliegue interno: extrañas en un tren. En *Escritores del mundo*.

Referencias bibliográficas

- Batticuore, G. y Vicens, M. (2022). *Mujeres en revolución, otros comienzos. Historia feminista de la literatura argentina* (Arnés, L.; Domínguez, N. y Punte, M. J. dirs.). Villa María: Eduvim.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder* (trad. S. Furió). Buenos Aires: Crítica.
- Becerra, M. (2020). *Soy comunista y maestra: resistencias a la maternalización de las mujeres a través de la obra de Angélica Mendoza en la Argentina de los años 20' y 30'. Izquierdas*, 49.
- Belej, C. (2014). Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933. *Mora*, (20), 35-46.
- Bellucci, M. (2014). *Historia de una desobediencia: aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Benjamin, W. (1940). *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
- Berger, J. (2010 [1972]). *Modos de ver* (trad. J. Beramendi). Barcelona: Gustavo Gili.
- Berlant, L. (2016). The commons: infraestructure for troubling times. *Environment and Planning D: Society and Space*, 34(3), 393-419.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel* (trad. H. Salas). Buenos Aires: Caja Negra.
- Berman, M. ([1982] 1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (trad. A. Morales Vidal). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Biblos.
- Bertúa, P. (2016). Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods. *Boletín de arte de la UNLP*, 16(10), 1-11.
- Bertúa, P. y De Leone, L. (comps.) (2013). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Bianchi, P. (2029). *Cuerpos marcados*. Buenos Aires: Didot.
- Bianchi, S. (1986). Peronismo y sufragio femenino, la ley electoral de 1947. *Anuario IEHS*, 1, 255-296.
- Bianchi, S. y Sanchis, N. (1988). *El Partido Peronista Femenino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (1999). *El nuevo espíritu del capitalismo* (trads. A. Rieso Sanz, M. Pérez Colina y R. Sánchez Cedillo). Madrid: Akal.
- Butler, J. ([1990] 2013). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (trad. M. Muñoz). Barcelona: Paidós.
- Butler, J. ([1997] 2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Caimari, L. (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880- 1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caldo, P. (2014). No parecían mujeres pero lo eran. La educación femenina de las maestras, Argentina 1920-1930. *Historia y Sociedad*, 1-30.
- Calinescu, M. (1987). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo* (trad. F. Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos.

Referencias bibliográficas

- Calzón Flores, F. (2013). El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello. *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico*, 2, 53-73.
- Calzón Flores, F. (2015). El cine y las estrellas: entretenimiento e idolatría popular durante los años peronistas (1943-1955).
- Camarero, H. (2007). *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Campodónico, H. y Gil Lozano, F. (2000). Milonguitas en-cintas. En Gil Lozano, F.; Pita, V.; Ini, M., *Historia de las mujeres en Argentina, siglo XX. Tomo II*. Buenos Aires: Taurus.
- Capogrossi, L. (2020). 'La época de los esclavos se acabó': género y condiciones de trabajo en las empresas de limpieza en Argentina. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 66, 173-190.
- Carassai, S. (2013). *Los años setenta de la gente común*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caruso, V. (2020). Del nacionalismo a los cauces de la izquierda peronista. Un recorrido por la trayectoria política e intelectual de Alicia Eguren durante la proscripción del peronismo. *Izquierdas*, 49.
- Cattaruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina: 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cichero, M. (1994). *Alicia Moreau de Justo*. Buenos Aires: Planeta.
- Cortés Rocca, P. (2014). Sobre *El Dock* de Matilde Sánchez. En Bentivegna, D. y Niro, M. (comps.) *La república posible. 30 lecturas de 30 libros en democracia*. Buenos Aires: Cabiria, 97-103.
- Cortés Rocca, P. (2015). Mirada de mujer. Annemarie Heinrich y el oficio del siglo XX. En *Annemarie Heinrich. Intenciones Secretas*. Buenos Aires: Malba, 31-63.
- Cortés Rocca, P. (2016). Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas. *Telar*, 42-56.
- Cortés Rocca, P. y Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria*. 10(21), 4-15.
- Cortés Rocca, P. y Kohan, M. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento: Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés.
- Cosse, I. (2018). 'Pibes' en el centro de la escena: infancia, sensibilidades y lucha política en la Argentina de los setenta. *Infâncias na História do Brasil e da América Latina (século XX)*. Ponta Grossa: Todapalavra, 232-257.
- Cuello, N. (2015). Expropiando las máquinas de la feminidad: Prácticas poético políticas en la resistencia de las obreras de Brukman. *Herramienta*.
- D'Antonio, D. (2013). Presas políticas y prácticas de control social estatal en la Argentina durante los años setenta. *Revista Contemporánea, Historia y problemas del Siglo XX*, 4, 13-40.
- Daich, D. y Varela, C. (coords.) (2020) *Los feminismos en la encrucijada del punitivismo*. Buenos Aires: Biblos.

Referencias bibliográficas

- De Felippis, L. (2019). Las raquetas argentinas del primer peronismo. En Panella, C. y Rein, R. *El deporte en el primer peronismo. Estado, competencias, deportistas*. Buenos Aires: EPC, 267-280.
- De Ípola, E. (1985). El tango en sus márgenes. *Punto de Vista*, 25, 13-16.
- De Lauretis, T. (1996 [1989]). La tecnología del género. *Mora*, 2, 6-34.
- De Leone, L. (2013). "Flores de juventud para la causa libertaria". Apuntes sobre "Alma al aire" (1914), de Salvadora Medina Onrubia. *Mora*, 137-148.
- De Mauro, M. (2019). *Bios precario. Biopolítica y precariedad en Latinoamérica*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1975] 2007). *Kafka, por una literatura menor* (trad. J. Aguilar Mora). España: Era Naciente.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil mesetas* (trad. J. Vázquez Pérez). Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina.
- Di Liscia, M. y Maristany, J. (eds.) (1997). *Mujeres y Estado en la Argentina: Educación, salud y beneficencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Didi-Huberman (2007). El archivo arde / Das Archiv brennt. En: G. Didi-Huberman y K. Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt* (trad. J. Ennis), 7-32.
- Diz, T. (1999). Descoser los moldes. ¿Dos crónicas distintas sobre la costurerita? *Zona Franca*, 8, 71-78.
- Diz, T. (2006). *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Diz, T. (2010). Subjetividades sexuadas en las glosas de Enrique González Tuñón. *Revista científica de UCES*, 14(1), 56-65.
- Diz, T. (2012). *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. Flacso.
- Diz, T. y Angilletta, F. (2023, en preparación). *Alzar la voz: archivos, derechos y géneros. Historia feminista de la literatura argentina*. (Arnés, L.; Domínguez, N. y Punte, M. J. dirs.). Villa María: Eduvim.
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños: Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Domínguez, N. (2013). Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres. *Aletria*, 23(1), 137-147.
- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Domínguez, N. (2022). Libertad Demitrópulos: el peronismo como razón literaria. *Operativo Libertad*.
- Domínguez, N. y Mancini, A. (comps.) (2009). *La ronda y el antifaz: Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: UBA.
- Dos Santos, E. (1983). *Las mujeres peronistas*. Buenos Aires: Ceal.

Referencias bibliográficas

- Dosse, F. (1997). *Historia del estructuralismo I y II*. Barcelona: Akal.
- Drucaroff, E. (1999). *Arlt: profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos.
- Duby, G. y Perrot, M. (dirs.) (1991). *Historia de las Mujeres. El siglo XIX* (trad. M. Galmarini). Madrid: Taurus.
- Duby, G. y Perrot, M. (dirs.) (1993). *Historia de las Mujeres. El siglo XX* (trad. M. Galmarini). Madrid: Taurus.
- Dujovne Ortiz, A. (1995). *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Aguilar.
- Dworkin, A. y MacKinnon, C. (1985). *Pornography and civil rights*.
- Enríquez, M. (2014). *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Escales, V. (2019). *¡Arroja la bomba! Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco*. Buenos Aires: Marea.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fernández Cordero, L. (2017). *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fernández Cordero, L. (2021). *Feminismos para la revolución*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Fiorucci, F. (2022). Política, género y formación. Las críticas al normalismo en su período de expansión (1884-1920). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana. Dr. Emilio Ravignani*, 1-31.
- Ford, A.; Rivera, J. y Romano, E. (1985). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Foucault, M. (2002 [1976]). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber* (trad. U. Guiñazú). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, J. (2016). *Una modernidad cruel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fraser, N. y Jaeggi, R. (2019). *Capitalismo. Una conversación desde la teoría crítica* (trad. R. Filella). Madrid: Morata.
- Freidemberg, D. (1996). Estudio preliminar. En E. Carriego, *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.
- Frith, S. (2014 [1996]). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires: Paidós.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gago, V. (2019). El cuerpo del trabajo. Tres escenas cartografiadas desde el paro feminista. *A Contracorriente*, 16(3), 39-60.
- Galliano, A. (2020). *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no?* Buenos Aires: Siglo XXI – Crisis.
- Gamerro, C. (2007). Julio Cortázar, inventor del peronismo. En G. Korn *El peronismo clásico (1945-1955): descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 44-57.

Referencias bibliográficas

- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gayol y Ehrlich (2018). Las vidas post mortem de Eva Perón. *Historia crítica*, 70.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Universidad San Andrés.
- Gil Lozano, F.; Pita, V. e Ini, M. (dirs.) (2000). *Historia de las Mujeres en Argentina: siglo XX*. Buenos Aires: Taurus.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los 30*. Buenos Aires: Teseo.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giorgi, G. y López Seoane, M. (2012). Surtidos. *Soy, Página/12*.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (2014). Ramona vive su vida. En AA.VV. *Antonio Berni: Juanito y Ramona*. Buenos Aires: Malba.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- González, H. (2019). *Evita. Una militante en el camarín*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gordillo, G. (2018). *Los escombros del progreso: Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el Norte argentino* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik, A. (2021). Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires. En Brizuela N. y Uslenghi, A. (comps.) *La cámara como método. La fotografía moderna de Grete Stern y Horacio Coppola*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gorza, A. (2018). La otra resistencia. Reflexiones sobre silencios, violencias y género en la Resistencia peronista 1955-1965. En AA. VV. *Historias detrás de las memorias: Un ejercicio colectivo de historia oral*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata.
- Grammático, K. (1995). Obreras, prostitutas y mal venéreo. Un estado en busca de la profilaxis. En Gil Lozano F.; Pita V. e Ini, G. (dirs.) *Historia de las mujeres en la Argentina, Tomo 2*. Buenos Aires: Taurus.
- Guy, D. (1994). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Guy, D. (2016). *La construcción del carisma peronista. Cartas a Juan y Eva Perón*. Buenos Aires: Biblos.

Referencias bibliográficas

- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública* (trad. A. Doménech). Ciudad de México: Gustavo Gili.
- Hakim, C. ([2010] 2012). *Capital erótico* (trad. J. Homedes). Barcelona: Debate.
- Hardt, M. y Negri, T. (2004). *Multitud*. Buenos Aires: Debate.
- Hardt, M. y Negri, T. (2011). *Commonwealth: el proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.
- Hartmann, H. (1979). The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a more Progressive Union. *Capital & Class*, 8, 1-33.
- Henault, M. (1983). *Alicia Moreau de Justo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Hobsbawm, E. (1994). *Historia del siglo XX* (trad. V. Breña Valle). Buenos Aires: Crítica.
- Hutcheon, L. (1985). A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.
- Huyssen, A. (1986). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (trad. P. Gianera). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Illouz, E. (2014). *Erotismo de autoayuda*. Buenos Aires: Katz - Capital Intelectual.
- Irigaray, L. (2007 [1974]). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- James, D. (1990). *Resistencia e integración: el peronismo y la clase obrera, 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Justo Von Lurzer, C. y Spataro, C. (2015). Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas. *La Trama de la Comunicación*, 19, 113-129.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (trad. P. Cortés Rocca). Buenos Aires: Ariel.
- Kohan, A. (2022). *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires: Paidós.
- Kohan, M. (2005). Significado actual del realismo críptico. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12.
- Kohan, M. (2009). De putas. *Mora*, 15, 157-166.
- Korn, G. (2017). *Hijos del Pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Korn, G. (2018). Los oficios terrestres. Tres novelas en torno al trabajo: Juan Martini, Sergio Chejfec y Hernán Ronsino. *Tropelías*, 3(4), 85-94.
- Korn, G. et al. (2007). *El peronismo clásico (1945-1955): descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso.
- Korn, G. y Trímboli, J. (2015). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kratje, J. (2010). Cuerpo, resistencia y género en *El trabajo*. *Actas VI Jornadas de Sociología de la UNLP*.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Labeur P. y Pierini, M. (2000). Mujeres lectoras-mujeres trabajadoras en La Novela Semanal. *Actas de las VI Jornadas de Historia de las Mujeres*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

- Lacalle, J. M. y Ledesma, J. (2015). Memorias y archivos de Letras: Gloria Kehoe Wilson (1954-1977). *Ex Libris*.
- Laera, A. (2012). Bestias, Basura, Vida (en la narrativa de Sergio Chejfec). *Cuadernos de Literatura*, 24-3.
- Laera, A. (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laera, A. (2018). Sin dios ni ley: Nefer, la personaje de Sara Gallardo. *Transas*, UNSAM.
- Laera, A. (2019). Escribir con todo el cuerpo. Algunas figuraciones del trabajo literario en la narrativa contemporánea del Cono Sur. *A Contracorriente*, 16(3), 184-205.
- Larrea, A. (2019). La sorprendente vida y el trágico final de Mary Terán de Weiss, la tenista olvidada que encandiló a Perón, Infobae.
- Latour, B. (1993). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lazzarato, M. (2020). *El capital odia a todo el mundo* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ledesma, J. (2019). *X y Z. La literatura entre De Quincey y Borges*. Buenos Aires: FFyL-UBA.
- Liska, M. (2021). Se dice de ella. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello. *Revista Argentina de Musicología*, 22, 101-144.
- Lobato, M. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lobato, M. (ed.) (2005). *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones: La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.
- López Seoane, M. (2016). Sortilegios modernos. Victoria Ocampo y Chanel. En AA.VV., *Pasado de moda. Expresiones culturales y consumo en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- López, M. P. (1998). Road Movie. Blanca Luz Brum: de Mariátegui a Pinochet. *El ojo mocho*, 12/13, 74-77.
- López, M. P. (2019). *Apuntes para las militancias. Feminismos: promesas y combates*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.
- López, M. P. (2021). *Quipu. Nudos para una narración feminista*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.
- Lorey, I. (2016 [2012]). *Estado de inseguridad: gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística*. Buenos Aires: Biblos.
- Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En P. González y E. González: *La sartén por el mango*. Río Piedras [Puerto Rico]: Ediciones Huracán.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (1992). Las justicias de Emma. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507.

Referencias bibliográficas

- Ludmer, J. (2002). Temporalidades del presente. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 10, 91-112.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2011 [1999]). *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Macón, C. (2021). *Desafiar el sentir: feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (2016). Sin pan y sin trabajo. En AA. VV. *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Manzano, V. (2010). Ha llegado la "nueva ola": Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En I. Cosse, K. Felitti y V. Manzano (eds.) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Marcus, G. (2012). *El basurero de la historia* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires: Paidós.
- Martín, A. (2014). *Parir, cuidar y asistir: El trabajo de las parteras y enfermeras en Buenos Aires (1877-1955)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Marx, K. (1867). *El capital* (trad. P. Scaron). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Masiello, F. (1994). *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Rosario: Feminaria.
- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela*. Buenos Aires: Paidós.
- Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Milanesio, N. (2021). *El destape*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Millett, K. (2010 [1970]). *Política sexual* (trad. A. Bravo García). Madrid: Cátedra.
- Mitidieri, G. (2021). *Costureras, modistas, sastres y aprendices. Una aproximación al mundo del trabajo de la aguja. Buenos Aires, 1852-1862*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Molloy, S. (2002). La flexión del género en el texto cultural latinoamericano. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 161-167.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en la Argentina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Monteleone, J. (2006). La invención de la ciudad. En A. Rubione, *La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé.
- Morelli, L. (1990). *Mujeres deportistas*. Buenos Aires: Planeta.
- Moreno, M. (2018). *Oración*. Buenos Aires: Random.

Referencias bibliográficas

- Morgade, G. (comp.) (1997). *Mujeres en la educación. Género y docencia en Argentina, 1870-1930*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Nari, M. (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos.
- Neiburg, F. (1988). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Ojeda, A. y Carbone, R. (2006). Estudio preliminar. En *Olivari, Nicolás Poesía 1920-1930*.
- Orbuch, I. (2019). La mujer y el deporte en el primer peronismo. En Panella, C. y Rein, R. *El deporte en el primer peronismo. Estado, competencias, deportistas*. Buenos Aires: EPC, 105-122.
- Palermo, S. (comp.) (2012). *Los derechos políticos de la mujer: Los proyectos y debates parlamentarios 1916-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Panella, C. y Korn, G. (comps.) (2010). *Revistas culturales y políticas del peronismo*. Buenos Aires: EPC.
- Panella, C. y Rein, R. (2019). *El deporte en el primer peronismo. Estado, competencias, deportistas*. Buenos Aires: EPC.
- Panesi, J. (1997). Mujeres. La ficción de Borges. *Narrativa argentina*. Buenos Aires: Fundación Roberto Noble.
- Pateman, C. (1988 [1975]). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Perrig, S. (2015). ¿Y ahora qué? Las mujeres antiperonistas y los derechos políticos femeninos (1947-1951). *Latinoamérica*, 61, 97-127.
- Perrig, S. (2017). Mujeres, antiperonismo y antifascismo en Argentina (1943-1955). *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 139-167.
- Piglia, R. (1974). Roberto Arlt: la ficción del dinero. *Hispanamérica*.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Plotkin, M. (2007 [1994]). *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Eduntref.
- Plotnik, V. (2009). *Cuerpo femenino, duelo y nación: un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor.
- Podlubne, J. (2011). *Escritores de Sur*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual* (trad. L. Traffí-Prats). Madrid: Cátedra.
- Prado Acosta, L. (2020). Intelectuales comunistas ante la prisión política en el Cono Sur, en la década de 1930. *Divergencia*, 15.
- Preciado, P. B. (2009). *Basura y género*. Ciudad de México: UNAM.
- Preciado, P. B. (2010). *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile*. Buenos Aires: Planeta.
- Pujol, S. (2019). *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta.

Referencias bibliográficas

- Punte, M. (2007). *Estrategias de supervivencia: tres décadas de peronismo y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Queirolo, G. (2008). *Domesticidades, inmoralidades y promociones: representaciones del trabajo femenino asalariado (Buenos Aires, 1920-1940)*. Buenos Aires: Universidad Di Tella.
- Queirolo, G. (2009). Victoria Ocampo (1890-1979): Cruces entre feminismo, clase y elite intelectual. *Revistas de la FAHCE*.
- Queirolo, G. (2020). *Mujeres que trabajan. Labores femeninas, Estado y sindicatos (Buenos Aires, 1910-1960)*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Quereilhac, S. (2008). Una ética de las formas. Apuntes sobre la narrativa de Aníbal Jarkowski. *Las ranas*, 5, 112-118.
- Quereilhac, S. (2014). Sobre *El trabajo* de Aníbal Jarkowski. En Niro, M. y Bentivegna, D., *La república posible: 30 lecturas de 30 libros en democracia*. Buenos Aires: Cabiria.
- Rancière, J. ([2000] 2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política* (trad. C. Durán, H. Peralta, C. Bossel, I. Trujillo y F. de Undurraga). Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía* (trad. H. Pons). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre ficción moderna* (trad. M. Rodríguez). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2019). *Los bordes de la ficción* (trad. M. Herrero). Buenos Aires: Edhasa.
- Richard, N. (2011). Posfacio. En Cuds (eds.), *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: Territorios sexuales, 159-178.
- Rodríguez, F. (2019). La niña proletaria y el lobo: Trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. *Pasavento*, 7(1), 33-53.
- Rodríguez, F. (2020). Las dos Emmas: vida, trabajo y ficción. *Mora*, 26, 41-52.
- Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida: literatura y neoliberalismo*. Buenos Aires: Eduvim.
- Rodríguez, F. y Laera, A. (2019). El cuerpo del trabajo. *A Contracorriente*, 16(3), 31-38.
- Rodríguez, M. (2014). *Orden y progresismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Rodríguez, M. y Touzon, P. (2019). *La grieta desnuda*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Romero, L. (1990). Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares. En D. Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosano, S. (2006). *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rubin, G. (1998 [1975]). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo. En M. Navarro y C. Stimpson (comps.) *Un nuevo saber: Los estudios de mujeres. Tomo I: ¿Qué son los estudios de mujeres?*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sáitta, S. (1995). Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia. *Mora*, 1, 54-59.

Referencias bibliográficas

- Saítta, S. (2006). Costureritas y artistas pobres: algunas variaciones sobre el mito romántico de la tuberculosis en la literatura argentina. En W. Bongers y T. Olbrich (comps.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Saítta, S. (comp.) (2008). *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Salesi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Salomone, A. (2006). *Alfonsina Storni: Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sánchez Idiart, C. (2016). Después de la derrota. Temporalidades y estéticas de la vida común en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit y *El Dock* de Matilde Sánchez. *Celehis*, 32, 25-40.
- Sarlo, B. (1982). Vanguardia y criollismo, la vanguardia de Martín Fierro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), 39-69.
- Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (1999). El saber del cuerpo. A propósito de "Emma Zunz". *Borges Studies Online*.
- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción: Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2007 [1988]). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Schvartzman, S. (2015). Estudio preliminar. En Beter, C., *Versos de una...* Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Scott, J. (1993). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Scott, J. (2009). Preguntas no respondidas. *Debate feminista*, 40, 100-110.
- Seoane, M. (2014) *Bravas. Alicia Eguren de Cooke y Susana Pirí Lugones. Dos mujeres para una pasión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Skeggs, B. (2019). *Mujeres respetables. Clase y género en los sectores populares*. Los Polvorines: UNGS.
- Soria, C. (2005). *Los cuerpos de Eva: anatomía del deseo femenino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Soria, C.; Cortés Rocca, P. y Dieleke, E. (eds.) (2010). *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo.
- Szurmuk M. y Torre, C. (2015). New Genres, New Explorations of Womanhood: Travel Writers, Journalists, and Working Women. En Rodríguez, I. y Szurmuk, M. (eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* Cambridge, Cambridge University Press, 97-101.
- Szurmuk, M. (2007). *Miradas cruzadas: Narrativas de viajes de mujeres en la Argentina 1850-1930*. Ciudad de México: Mora.

Referencias bibliográficas

- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tinianov, I. (2008 [1927]). Sobre la evolución literaria. En Todorov, T. (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Torre, J. (dir.) (2002). *Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tossounian, C. (2021). *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*. Rosario: Prohistoria.
- Trebisacce, C. (2018). Habitar el desacuerdo. Notas (nunca urgentes) para un elogio de la precariedad política. *Mora*, 24, 185-190.
- Ulanovsky et al (1995). *Días de radio*. Buenos Aires: Emecé.
- Valcárcel, A. (1991). *Sexo y filosofía: sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthroropos.
- Valle de Bethencourt, P. (2014). *La cuestión femenina en el peronismo: sufragio femenino, hijos ilegítimos y divorcio*. México: Flacso.
- Valobra, A. (2010). *Del hogar a las urnas. Recorridos de la ciudadanía política femenina argentina, 1946-1955*. Buenos Aires: Prohistoria.
- Valobra, A. (2012). Recorridos, tensiones y desplazamientos en el ideario de Alicia Moreau. *Nomadías*, 15, 139-169.
- Varela, G. (2016). *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Vázquez, K. (2013). *Aprendices, fabriqueras y obreros: El trabajo industrial en la narrativa argentina del siglo XX (1930-2007)*. Buenos Aires: Biblos.
- Vázquez, M. C. (2019). *Victoria Ocampo cronista outsider*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vázquez, M. C. (ed.) (2011). *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*. Buenos Aires: Ediuns.
- Vicens, M. (2020). *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Buenos Aires: UNQUI.
- Viola, L. (2017). *Migré*. Buenos Aires: Random.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.
- Vitagliano, M. (2008). Figura en un mapa de la ciudad. *La Biblioteca*, 7.
- Vitagliano, M. (2018). Tres novelas frente al neoliberalismo: *El traductor, El trabajo y La intemperie*. *Tropelías*, 3(4), 19-35.
- Vitagliano, M. (comp.) (2012). *Boedo: Políticas del realismo*. Buenos Aires: Título.
- Wechsler, D. (2006). *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires: Imago.
- Woolf, V. (1929). *Un cuarto propio* (trad. T. Arijón). Buenos Aires: El cuento de plata.
- Zangrandi, M. (2016). *Familias póstumas. Fuego, literatura y peronismo*. Buenos Aires: Godot.
- Zangrandi, M. (2018). Escribir sobre Eva. Victoria Ocampo y el ejemplar anotado de Eva Perón, ¿aventurera o militante? *Mora*, 24, 5-22.
- Zangrandi, M. (2020). *La función activa del Estado y el convenio 190 de la OIT*, Erreius.