



Las mujeres, el tango y el cine

Fernanda Gil Lozano*

Resumen

El tango ofrece diferentes miradas y perspectivas para la Historia Argentina. Sus letras, su música y su baile dieron muestra de la expresión, por un lado, de grupos masculinos de diferentes estratos sociales, y por otra parte expone, casi con descaro, la existencia de una cultura popular erótica, casi animal. En este artículo se va a introducir un principio de mirada crítica hacia productos culturales como el tango y sus adaptaciones a diferentes soportes mediáticos como el cine sonoro a partir de 1933, cuando se filmó la primer película sonora en Argentina.

Palabras Claves

Tango, cultura popular, cine, género, inmigración.

Abstrad

Tango offers different views and perspectives on Argentine history. Its lyrics, music and dance are testimonies of expressions, on one hand, of masculine groups from different social strata and, on the other, exhibit, almost with shamelessness, the existence of an erotic, practically animal-like popular culture. This article introduces a critical look at cultural products like tango and its adaptations to different means of communication such as talking films beginning in 1933, when the first talking film was made in Argentina.

Key Words

Tango, popular culture, cinema, gender, immigration

Cuando se trata del mundo social, hacer o decir con autoridad es también contribuir a existir. Aquello que se escribe, pinta o filma da existencia en la realidad a las clasificaciones lógicas construidas para dar razón de la distribución de las prácticas. Primero hacia el interior de los mismos sujetos sociales, bajo formas de categorías de percepción, de principios, de visión y división. Luego tiene su impronta en lo social ya que las palabras hacen las cosas. Es ingenuo suponer que este poder se halla repartido igualitariamente en el mundo social. La clasificación social es una nominación que admite una distancia casi infranqueable entre aquél que tiene el poder de nombrar y designar, y aquel que es nombrado y designado. La historia de las imágenes portadas en cualquier soporte son partes de un mismo discurso que es una muestra de la



violencia simbólica de la cultura del modelo. La aparición de personas, instituciones, artistas encargados de decir cómo hay que ver el mundo ha sido una constante de las comunidades humanas organizadas.

En la Argentina no sólo los códigos civiles y reformas electorales alejaron a las mujeres del espacio público y político. Modificaciones culturales respecto al concepto de maternidad (Marcela Nari 2004) sanciones morales de conductas y espacios a ocupar, junto a un sin fin de recomendaciones hicieron de las mujeres, en su gran mayoría, sujetos subordinados y vulnerables.

En este artículo se va a introducir un principio de mirada crítica hacia productos culturales como el tango y sus adaptaciones a diferentes soportes mediáticos como el cine sonoro a partir de 1933, cuando se filmó la primer película sonora en Argentina.

La década infame y el surgimiento del cine sonoro

El 6 de septiembre de 1930, un golpe militar encabezado por el general José Félix Uriburu, con el apoyo de grupos civiles depuso al presidente electo Hipólito Irigoyen e instauró la primera dictadura militar de la historia argentina. Así se interrumpía un período de más de 70 años de vigencia de la Constitución Nacional y se inauguraba un ciclo de más de 50 años donde las fuerzas armadas serían un actor protagónico en el sistema político argentino.

Desde el punto de vista económico, la década del 30 marcó el final del modelo agro exportador que se había iniciado a fines del siglo XIX, caracterizado por una relación privilegiada con Inglaterra. La situación internacional fue clave en este aspecto, tanto la crisis mundial de 1929, que implicó el cierre del mercado mundial en rígidos espacios nacionales y produjo transformaciones irreversibles en el escenario político y económico internacional.

* Docente de Historia Social Latinoamericana de la Carrera de Sociología de la UBA y miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Directora de la colección Historia de las mujeres Tomos I y II (2000), autora de *Historia latinoamericana 1700 – 2005 Sociedades, culturas, procesos políticos y económicos*, y asesora de diferentes organismos gubernamentales en temas referidos a la situación de las mujeres. Ha sido distinguida con la “Mención 8 de marzo Margarita de Ponce” (2005), otorgado por la Unión de mujeres Argentinas (UMA) por el aporte de la teoría de Género a la Historia. Contacto: cfernandagillozano@yahoo.com.ar



200 *Las mujeres, el tango y el cine*

La crisis llevó a la Argentina a buscar alternativas económicas a partir de una mayor intervención estatal en la economía que serían un antecedente del nuevo modelo de acumulación, centrado en el desarrollo industrial, el modelo de Sustitución de Importaciones, que caracterizaría a la Argentina de la posguerra.

Empero, desde el punto de vista social esta fue una época de grandes penurias para los sectores populares de este país. Si bien la crisis agraria se iría disipando hacia mediados de los años 30, los niveles de vida de los trabajadores y los pequeños productores de la ciudad y del campo tardarían mucho tiempo en mejorar. Tanto la desocupación, que alcanzó un grado nunca visto, como la reducción de los salarios, su valor en 1945 era inferior al de 1927, provocaron un empobrecimiento general y una gran pérdida de expectativas en los sectores sociales mayoritarios. En estos años tuvo lugar un gran proceso de migración interna del interior hacia las grandes ciudades que, al no encontrar una infraestructura de vivienda acorde, dio origen a las llamadas “villas miserias”, que surgieron en algunos barrios y en los alrededores de las grandes ciudades, como Buenos Aires, Rosario, entre otras.

Finalmente, estos cambios deben comprenderse dentro de una sociedad que también se transformaba: la ruptura del orden constitucional, el fortalecimiento del conservadurismo político y la Iglesia católica, y el declive del anarquismo y su recambio en la oposición de izquierda que se vuelca hacia el comunismo.

El proceso de urbanización y la formación de una clase media conformada por empleados de la administración, del comercio, de la banca y de otros sectores dieron auge a nuevos fenómenos culturales que en muchos casos están presentes hasta hoy en la vida cotidiana de la Argentina.

En este contexto histórico, nuevos medios de comunicación como la radio y el cine sonoro, y los espectáculos deportivos se transformaron en grandes pasiones populares que atraían la atención de millones de argentinos.

Esta etapa de la historia argentina a la que se dio el nombre de ‘Década Infame’, implicó la restauración del antiguo orden conservador pero cargado de un fuerte tinte reaccionario, tengamos presente que, por ejemplo, la oligarquía positivista y anticlerical del '80, en los años 30 se reconcilió con la iglesia católica que había sido su antagonista tradicional.

En lo cultural esto significó la cristalización de muchos conceptos conservadores concernientes a los Géneros sociales, masculino y femenino.



Mujeres y tango

Desde la historia de la cinematografía argentina observamos que los vínculos entre el tango y cine son profundos. Si durante el período silente un altísimo porcentaje de los títulos rodados desarrollaban e instrumentalizaban tramas argumentales folletinescas con un alto grado de valorización normativa, la incorporación del sonido aumentó todavía más los lazos entre ambos.

El tango 'adecentado', surgió al calor de importantes transformaciones sociales debido a los acuerdos entre radicales y conservadores que llevaron por primera vez a la presidencia a Hipólito Irigoyen en 1916.

Ahora bien, ¿qué significó el 'tango adecentado'? Fue una transformación de una danza de origen prostibulario con letras obscenas en una forma musical que podía ser difundida masivamente a través de los discos y posteriormente, la radio.

Para ello, debemos echar un vistazo a lo que significó la prostitución de fines de siglo XIX y comienzos del XX. La sociedad argentina a través de la inmigración llevó a una gran desproporción numérica entre los sexos. En efecto, afluían muchos más varones que mujeres, incluso porque los primeros eran 'peones golondrinas' que sólo permanecían en el país una parte del año. Esto llevó a un auge de la prostitución como nunca antes se había visto (DonnaGuy, 1994).

En los prostíbulos se desarrolló el tango que originalmente era bailado y cantado por las prostitutas y sus clientes en la ceremonia previa al comercio sexual. Estas canciones que explícitamente nombraban a los órganos y prácticas sexuales en gran parte se han perdido. Sin embargo, existen fuentes como la recogida por Victor Borde (Magali Saikin, 2004)

Esta transformación dio lugar a la aparición de un nuevo espacio entre los territorios tradicionales que el tango cantaba. La antigua línea divisoria orilla/centro, desarrolló un nuevo territorio entre ambas: el barrio. Este nuevo escenario debe ser relacionado con el surgimiento de sectores medios que a través de sus poetas y letristas modificarán el discurso 'orillero' a partir de la introducción del ideario barrial (Osvlado Peletieri 2000) cuyas nuevas protagonistas femeninas fueron las madres. En esta nueva constelación cultural la figura de la madre representa la abnegación, el sufrimiento, el sacrificio por los demás, perdona todo y espera siempre. Las madres son la síntesis de la pureza y están asexuadas: viven en el hogar del barrio esperando, a veces inútilmente, a sus hijos/as que se fueron.



Pero quiénes eran estas ‘madres’ ya ‘viejitas’. La recopilación letras de tango a la que hemos hecho referencia constata la asiduidad de prostitutas que daban a luz en los burdeles: “*En el quilombo Las Rosas/ ya no se puede vivir/ las putas están preñadas/ y la madama por parir.*” (Saikin 2004) El nuevo tango va a sacar de sus letras las prostitutas embarazadas.

Por ejemplo, esto aparece si se comparan dos letras, una “Flor de fango” de Pascual Contursi y una letra anónima de una etapa anterior llamada “Aventuras de una atorranta” y como desarrolla Magali Saikuin en su libro, las conclusiones pueden dar luz sobre los hogares uniparentales de los tangos ‘decentes’:

Flor de fango

Mina, que te manyo de hace rato
(...)
Justo a los 14 abrilés
Te entregaste a la farra,
Las delicias del gorán.
Te gustaban las alhajas,
Los vestidos a la moda
Y las farras del champán
Anduviste pelechada,
De sirvienta acompañada
Pa pasar por niña bien,
Y de muchas envidiada
Porque llevaste buen tren.
Y te hiciste cahcadora;
Luego fuiste la señora
De un comerciante mishé,
Que lo dejaste arruinado.
Sin el vento y amurado
en la puerta de un café.
(...)
Empezó tu decadencia
Las alhajas amuraste
Y una piccita alquilaste
En una casa e pensión.

Aventuras de una Atorranta

¡Calláte, puta podrida,
desvirgada a los quince años,
vení a escuchar los desengaños
Que te han pasado en la vida.
En tu juventud florida
empezaste a desear
la idea de disfrutar
y empezaste a hacerte coqueta
hasta que al fin la cajeta
Un taita te hizo sonar!
Llegaste a extremo tal
de pobreza y amargura
Que a parir a la criatura
te fuiste a un hospital
Saliste del hospital
y en un cafetín entraste
Y luego te machiembraсте
con un carrero oriental
Pero le jugaste mal.
Y algo crítico pasó
que escabio un día llegó
a la posada el carrero
Y como buen canfinflero
A patadas te cagó.



Te hiciste tonadillera,
 Pasaste ratos extraños
 Y a fuerza de desengaños
 Quedaste sin corazón.

Contursi suaviza la violencia y promiscuidad de la vida en estas mujeres y borra la experiencia de la prostituta embarazada. De esta forma, se podría pensar que estas mujeres que están pariendo alrededor de 1900, pueden ser años después, las pobres 'viejitas' que lavan, sufren y esperan. Hay muy pocos padres en los tangos, los hogares cantados en los tangos de este período casi no los nombran.

En este nuevo momento del tango se estableció el eje madre-hogar-barrio con una antagonista: 'la milonguita'. La chica de barrio (Estercita) que abandonó su hogar enceguecida por las luces del centro e inició en su vida un viaje peligroso de rápidos logros y lentas caídas en noches de cabaret y champagne. Respondiendo a un sistema binario de opuestos se recomodarán toda una constelación de conceptos:

Madre/milonguita	Bondad/perdición
Hogar/cabaret	Día/noche
Barrio/centro	asexuada/ sexual

El hogar y el barrio son los espacios uterinos por excelencia, dentro de sus límites todo es seguro, armónico y estable, en tanto que el cabaret y el centro son los antros de perdición y acechanza de fuerzas caóticas y destructivas.

Las madres y las milonguitas compartirán el silencio, estas últimas casi siempre son narradas por sujetos masculinos que les marcan sus defectos, todo lo que les falta o les va a faltar, todo lo que no hicieron pudiéndolo hacer. Ambas son acciones, para las madres dolorosas: lavan, sufren y esperan, las milonguitas divertidas caminan la noche, de fiesta en fiesta, en lujosos autos con pieles y joyas.

No obstante, la positividad de esta situación con respecto a la sufrida por las madres, desde el discurso disciplinador masculino, la vida independiente se relata como una caída dolorosa. Es llamativo que únicamente las figuras de las 'milonguitas' arrepentidas o las 'Estercitas' serán trabajadas desde la primera persona, es decir, tendrán voz:



Yo de mi barrio era la piba más coqueta/ y en un convento de monjas me eduqué/
aunque mis viejos no tenían mucha guita/ con gente bacana me codié/ y por culpa de
ese trato abacanado/ ser niña bien fui mi única ilusión/ y olvidando por completo mi
pasado/ a un magnate entregué mi corazón.

Los valores morales que promueven estas canciones hunden sus raíces en torno a ideales románticos y victorianos que dadas las fluidas relaciones económicas y culturales que la Argentina mantiene con Inglaterra hasta pasados los años '30 no debe sorprendernos. Este tango 'adecentado' legitimó y elevó todos los valores pequeño-burgueses que para las mujeres fue naturalizar el hogar como espacio propio y castigar a las que lo abandonan y salen a la calle. Este puede ser uno de los motivos de la ausencia de mujeres obreras en sus letras. El abandono del hogar no solo tiene que ver con las salidas nocturnas de placer, también compromete la actividad laboral de las mujeres.

Cine

La implementación del sonido en el cine dio como resultado la aparición de un nuevo género de film, el 'musical', una nueva línea de producción, impensable durante el período silente. En la Argentina, la introducción del cine sonoro permitió que diferentes cantores y cancionistas tangueras/os aprovecharan esa nueva veta que aparecía. En tal sentido, en esta etapa el cine argentino va a trabajar con argumentos que son una excusa para desplegar canciones y coreografías.

Desde la producción cinematográfica sonora que en la Argentina se logró en 1933 con el film *¡Tango!* dirigido por Luis José Moglia Barth, se produjo una transpuesta hacia el cine de todo el ideario tanguero clásico, marcando valores, territorios y disciplinamientos genéricos.

Este film (Campodónico, Gil Lozano 2001) se organizó como un desfile de figuras populares procedentes de otros medios artísticos, como la radio y el teatro, y anticipatorio del futuro inmediato de la pantalla argentina más exitosa (España C Laudio. 2000). Primera y única vez que trabajarían compartiendo cartel en una misma producción cinematográfica figuras tales como Tita Merello, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Pepe Arias, Azucena Maizani y Mercedes Simone. Además, el film ofrecía las interpretaciones de los temas por las orquestas de Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia, Osvaldo Fresedo, Juan D'Arienzo, Edgardo Donato, y la famosa orquesta de la Guardia Vieja dirigida por Ernesto Ponzio y Juan Carlos Bazán. El argumento del film fue redactado por Carlos de la Púa, también conocido como el 'malevo Muñoz'.



Dada la impronta del tango en la producción cinematográfica argentina y las derivas de ordenamientos genéricos transmitidos en sus letras nos detendremos en una descripción detallada de algunas partes de este film que ejemplifican lo expuesto anteriormente.

La primera escena del film se localiza en lo que parece ser el patio de un conventillo, en donde se anuncia que allí esa noche se celebrará un baile. Acto seguido se pasa a narrar los diversos incidentes del baile, desde donde se dejan establecidas las jerarquías protagónicas de los personajes. Tita (Tita Merello) es una chica de barrio a quien solicita su amor Alberto (Alberto Gómez), pero ella ha prometido irse esa noche con Malandra (Juan Sarcione) que asocia su nombre a su catadura moral. Tita está encandilada por la turbulenta vida de este último. Ante el reclamo de amor por parte de Alberto, Tita responde con los versos de un tango: *“yo quiero un gavión bien reo / de esos que saben querer (...) yo quiero un hombre / y no un muñeco de vidriera”*. Tita cumple con su promesa, y entonces Alberto comienza a sufrir.

Inmediatamente, un cartel extradiagético titulado “Riachuelo” nos informa (con su texto sobrepreso en imágenes de la ribera de la Boca) lo siguiente: *“Turba resaca que se fue asentando entre el barrio y las tinieblas, donde están las almas que abandonó el cansancio del destino, lejos de todas las riberas”*. A continuación, estas imágenes, son sustituidas por imágenes de un café pobre y sombrío, donde se sobrepone el siguiente texto: *“Allí, poco después en un cafetín, que es unas veces el primer paso y otras el último en el camino de la mala vida...”*

Nuevamente nos encontramos con Alberto, esta vez acompañado por Berretín (Luis Sandrini) su amigo del barrio. Este último acompaña al primero en su borrachera. En el cafetín, donde la cancionista Azucena Maizani interpreta un tango se topan con Tita y Malandra. Ella se encuentra desengañada de su pareja, y le confiesa a Alberto:

Tenías razón Alberto, yo me porté muy mal con vos, recién ahora comprendí que Malandra es un canalla, que me engañó miserablemente. Me doy cuenta que fui injusta con vos, pero ¿qué querés?, tenía la cabeza llena de pajaritos: vivía soñando, estaba ciega. Ahora..., ¡qué desgraciada soy Alberto!

Malandra, que hasta ese momento se encontraba tratando de hacer una nueva conquista amorosa en el cafetín, percibe que Alberto se encuentra hablando con ‘su’ mujer. Interrumpe su actividad y se dirige hacia Alberto, a quien le dice: ¡Oiga mocito, usted es bastante atrevido! Cuando esta mujer no era de nadie, le permití que le hablara. Pero ahora que es mía, que lleva en su cuerpo la marca de mi pasión y conoce el rigor de mi cariño, ¡le prohíbo hasta que la mire, compadrito!



Entonces Alberto responde inmediatamente:

¡Miserable! Cuando esta mujer quiso irse con usted, la dejé pa' que no pensara que era egoísta mi cariño. Pero aura que te conoce bien y te desprecia, ¡te voy a ojalar el cuerpo a puntazos!

Alberto y Malandra se enfrentan en un duelo 'criollo', quedando este último malherido. Alberto, se entrega a la policía, en donde cumplirá una condena en prisión, en tanto que, Malandra pide ser escondido en casa de un amigo, dado que si lo encuentra la policía, sacan a relucir su 'prontuario'. En estos primeros quince minutos del film, se han dejado establecidos una serie de conceptos y valoraciones:

-Sobre el espacio urbano se estableció el barrio como lugar de paz, buenas costumbres y sosiego, frente a los cafetines de la las orillas, lugar marginal, hábitat de delincuentes;

-La 'Estercita', chica de barrio encandilada por las 'luces del centro' y la vida marginal con su posterior arrepentimiento.

-Una representación dicotómica de las formas de vida de los personajes. Alberto se entrega a la policía, mientras que Malandra se esconde.

El siguiente cuadro abre con una nueva leyenda, esta vez titulada 'Barrio', en donde se expone el siguiente texto, sobreimpreso a imágenes de plazas, calesitas, niños jugando, vendedores ambulantes de golosinas y madres cuidando a sus hijos: "Rincón donde florecen los recuerdos. Tierra del ayer donde nada cambia. Lugar bendito donde al volver un día, nos volvemos a encontrar con nuestras almas. Allí, a su barrio, fiel a su promesa, volvió Tita." Luego de localizarnos espacialmente en el ámbito al que ha retornado, Tita aparece asomada a la puerta de su casa donde vive con una amiga que fascinada por las luces del centro, como ella antes, y admonitoriamente interpreta el tango 'No salgas de tu barrio', algunas de cuyas estrofas dicen así:

No abandones tu costura, / muchachita arrabalera, / a la luz de la modesta / lamparita de kerosene... / No la dejes a tu vieja, / ni a tu calle, ni al convento, / ni al muchacho sencillote / que suplica tu querer. / Deshechá los berretines / y los novios milongueros / que entre rezongos de fuele / te trabajan de chiqué. / No salgas de tu barrio, se buena muchachita, / casate con un hombre que sea como vos / y aun en la miseria sabrás vencer tu pena / y ya llegará el día en que te ayude Dios.

La letra del tango advierte el destino de las chicas de barrio que se portan mal y no obedecen las normas morales del Género femenino: quedarse en el barrio y en la casa.



Paralelamente, Alberto vuelve al barrio y desea encontrar a Tita. Berretín no sabe cuál es el paradero de ésta, y lo lleva a ver a Bonito (Pepe Arias), otro amigo del barrio que puso una academia de baile, estos lugares eran visitados por hombres solos para bailar con bailarinas del lugar, presuntamente para aprender, pero que, en rigor de verdad, funcionaban como una forma encubierta de prostitución. Bonito escucha a Alberto cantar tangos, y quiere transformarlo en una estrella de la canción. Alcanza su objetivo ocultándole el paradero de su amada, cosa que llamativamente conoce.

Seis meses después Alberto triunfa en su nueva profesión y se transforma en 'el rey del tango'. Una vez cumplido este primer paso, Bonito como representante artístico desea que Alberto vaya de gira a Europa. Para ello falsifica cartas procedentes de París, atribuyendo su autoría a Tita y se las muestra a Alberto, convenciéndolo así de hacer el viaje. Resulta interesante señalar una frase que se reitera en dos oportunidades, como argumento para convencer a Alberto: "En París las francesas son francesas de verdad, no como aquí, que son polacas." La frase es introducida en el film como un 'chiste' de Berretín (Luis Sandrini), y luego repetida por Bonito (Pepe Arias). Esta frase, peyorativa y racista, si por una parte confirma la práctica masculina del prostíbulo, simultáneamente jerarquiza a la prostituta de acuerdo con su nacionalidad. Tomando en cuenta que este film se produce para ser exhibido ante amplios sectores populares, la introducción de frases de este tenor da cuenta del peso consensual que para la época tiene el ideario patriarcal. Por otra parte, en aquel momento los prostíbulos funcionaban legalmente. Tanto las mujeres francesas como las polacas eran introducidas en Argentina en calidad de 'esclavas blancas' para el ejercicio de la prostitución.

Bonito y Alberto se embarcan hacia París donde este último conoce a Elena (Libertad Lamarque) una joven cuyo padre 'tiene más plata que la Caja de Conversión', según comenta su amiga. Elena se siente atraída por Alberto, y establece su estrategia de seducción, oscilando entre gestos adultos e ingenuos. Alberto se pasa el viaje lamentando la pérdida de Tita, como un niño que extraña a su madre. En determinado pasaje, le confiesa a Elena "En cada mujer me parece hallarla", a lo que ésta le responde "¡Pobre chiquito!". Aquí llama la atención cómo el personaje masculino adquiere connotaciones infantiles frente a una mujer que rápidamente asume el rol materno.

Arribados a París, un nuevo intertítulo nos ubica espacialmente, donde se describe a la capital francesa en los siguientes términos: "La eterna seductora, la vieja ciudad que conoce todos los placeres y a quienes los argentinos enseñaron uno nuevo: el tango."



El tránsito por París no arroja resultados positivos para Alberto, por lo cual decide retornar a Buenos Aires. El paso del tiempo deja atrás al recuerdo de Tita, haciendo cobrar mayor presencia a Elena. No bien arriban a Buenos Aires se anuncia su compromiso en un sobreimpreso periodístico.

La noche que se celebra dicho evento, Berretín corre a contarle que Tita lo estuvo esperando siempre en el barrio, tal como le había prometido. Alberto rompe entonces su compromiso con Elena (“Elena, usted comprende...”). Como no podía ser de otra manera, ella se despide cantando un tango (“...cantando lo encontré y cantando lo perdí / porque no se llorar, cantando he de morir”). La escena concluye en un desmayo. El perfil melodramático de diva solitaria que acompañará a Libertad Lamarque en el grueso de sus películas, aquí ya quedó configurado.

Alberto finalmente se reúne con Tita en el barrio. Bonito, por su parte, acude a ellos y les pide disculpas por la mentira que urdió. Alberto decide dejar la vida de cantor de tangos y quedarse junto a Tita y los amigos explicando que “el tango solamente tiene alma en el suburbio”.

El último cuadro del film, nos presenta nuevamente a Azucena Maizani, pero esta vez, vestida de compadrito, al tiempo que entona las estrofas de “Milonga del 900”: Me gusta lo desperejo / y no voy por la ‘vedera’. / Uso fungí a lo ‘Massera’, / calzo bota militar. / La quise porque la quise / y por eso ando penando / se me fue ya ni sé cuándo, / ni sé cuándo volverá”.

Esta película inaugura una tradición de tipologías genéricas sociales que con pocas modificaciones va ir procesándose durante largo tiempo en la filmografía argentina. Ahora bien, estas marcas valorativas de los territorios y las conductas de sus personajes no fueron unívocas en las películas de la época. Sin embargo, las películas que serán una de las atracciones populares más significativas de la época responderán mayormente a la normativa implementada con la película *¡Tango!*.

En efecto, allí se definieron y prescribieron territorios, sujetos y mujeres. Retomando la idea de la cultura como máquina clasificatoria pienso que las diferentes realizaciones cinematográficas ayudaron a imponer un modelo de vida “decente” relacionado con la sumisión y la obediencia femenina que acompañó uno de los momentos más conservadores y represivos de la historia argentina, la década del 30.



Bibliografía

BATES, Héctor y BATES, Luis (1969): *La historia del tango. Sus autores*. 1º tomo, Cía. General Fabril Financiera, Buenos Aires, 1936, p. 19; en Matamoro, Blas: *La ciudad del tango*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.

BAZ, Margarita (2000): *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México Programa Universitario de Estudios de Género (UNAM), Porrúa.

CAMPODÓNICO, Horacio y GIL LOZANO, Fernanda (2000): “Milonguita en Cinta” en Gil Lozano, Fernanda, Pita, Valeria e Ini, Gabriela *Historia de las mujeres en la Argentina*, T 2, Buenos Aires Taurus.pag. 137.

CARRETERO, Andrés (1995): *Prostitución en Buenos Aires*, Buenos Aires Corregidor.

ESPAÑA, Claudio (2000): “El cine hace oír su voz” en España, Claudio *Cine Argentino. Industria y clasicismo I (1933-1956)*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.

GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco (1964): *El tango. Historia de medio siglo (1880-1930)*, Buenos Aires EUDEBA.

GOBELLO, Jose (1999): *Letras de tango (1897-1981)*. Buenos Aires Centro Editor de Cultura Argentina.

GUY, Donna (2004): *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires Editorial Sudamericana.

HANZICH, Cristina Caceres (2004): *Mujeres, Varones y ese tango*. Rosario UNR Editora,

JULIANO, Dolores (1992): *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos alternativos*. Madrid Horas y Horas editorial.

MUGICA, Maria Luisa (2001): *Sexo Bajo Control. La prostitucion reglamentada*. Rosario 1900-1912. Rosario UNR Editora.



210 *Las mujeres, el tango y el cine*

NARI, Marcela (2004): *Políticas de maternidad y maternalismo político*. Buenos Aires Editorial Biblos.

PELLETIERI, Osvaldo (2000): "La mujer argentina entre el tango y el sainete. (1917-1935)", en Marina, Bianca, *Diógenes. Anuario crítica del teatro Latinoamericano*, Los Angeles Universidad de California.

PICHÓN RIVIERE, Enrique (1980): *Teoría del vínculo*. Buenos Aires Nueva Visión.

Saikin, Magali (2004): *Tango y Género. Identidades y roles sexuales en el Tango argentino*. Alemania. Ed. Abrazos Books.

VARELA, Gustavo (2005): *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires Paidós Diagonales.