

Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920

Ana Lía Rey*

Resumen: Este artículo propone analizar, a través de las películas *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) y *La chica de la calle Florida* (Ferreyra, 1922), el entramado existente entre las novelas populares, sus transposiciones teatrales y cinematográficas y el tango, para pensar la apropiación social de estas producciones culturales. También nos enfocamos en las representaciones del amor, la elección amorosa de las mujeres y las sensibilidades femeninas que se iluminan a través del cine, la literatura y el tango. Nuestro objetivo es comparar las configuraciones afectivas de género en estas dos películas, filmadas con muy poco tiempo de diferencia y que tienen como tema central la vida sentimental de las vendedoras de las grandes tiendas del centro porteño.

Palabras clave: historia de los medios, cine mudo, género, giro afectivo.

Gender, desires and feelings in two Argentine films from the 1920's

Abstract: The purpose of this article is to analyze, through the films *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) and *La chica de la calle Florida* (Ferreyra, 1922), the network that existed between popular novels, their transitions to theater and cinema and tango, in order to reflect on the social appropriation of these cultural productions. We also focus on the representations of love, women love choices and female sensitivities as illuminated through film, literature and tango. Our goal is to compare the affective configurations of gender in these two films, which are separated by a very small period of time and have as a central theme the sentimental life of saleswomen in large department stores of downtown Buenos Aires.

Keywords: history of media, gender, silent film, affective turn.

Gênero, desejos e sentimentos em dois filmes argentinos da década de 1920

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar, por meio dos filmes *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) e *La chica de la calle Florida* (Ferreyra, 1922), a rede que existia entre o romances populares, suas transposições teatrais e cinematográficas e o tango, para pensar a apropriação social dessas produções culturais. Também nos concentraremos nas representações do amor, na escolha amorosa das mulheres e nas sensibilidades femininas que são iluminadas pelo cinema, literatura e tango. Nosso objetivo é comparar as configurações afetivas de gênero nesses dois filmes, rodados com pouquíssimo intervalo e cujo tema central é a vida sentimental das vendedoras das lojas de departamento do centro de Buenos Aires

Palavras chave: História da mídia, filmes mudos, gênero, virada afetiva

Durante la década de 1920 se conformó en la Argentina un complejo entramado de industrias culturales, donde el cine ocupó un lugar destacado. Los entretenimientos sociales de la época eran experiencias atravesadas por la novedad técnica que, por esos años, se expresaban en consumos vinculados a distintas formas de comunicar, como la radio y el cinematógrafo. Las mayores posibilidades de ocio permitieron la consolidación de un mercado de bienes culturales de masas y el desarrollo de distintas formas de diversión popular. Allí se advertían cruces entre géneros y lenguajes mediáticos en disputa. Por otra parte, el sistema de estrellas estaba en pleno desarrollo. Las publicidades y publicaciones especializadas acompañaron a los variados soportes mediáticos y conformaron una trama que contribuyó a la formación del gusto social de los sectores populares y a los cambios en los modos de producir y consumir bienes culturales masivos.

Este artículo se propone revisar, a través de las producciones silentes *La vendedora de Harrods* (Argentina, Francisco Defilippis Novoa, 1921) y *La chica de la calle Florida* (Argentina, José A. Ferreyra, 1922),¹ el entramado existente entre las novelas populares, sus transposiciones al teatro y al cine y el tango. Es posible, a partir de este análisis, imaginar modos de apropiación social de estas películas, aunque no nos detendremos en un estudio de la recepción. El análisis intermedial se centrará particularmente en *La vendedora de Harrods*, cuya trama se despliega en varios medios: la publicación de novelas cortas en revistas de consumo ampliado, la obra de teatro representada con el mismo nombre y un tango creado especialmente. En tanto que para *La chica de la calle Florida* solo contamos con la versión fílmica y sostenemos que se inscribe en la misma cadena de transmedialidad que la película de Defilippis Novoa. Llama la atención la cercanía temporal de todas estas producciones culturales enfocadas en la representación de un personaje social relativamente nuevo: la vendedora de una gran tienda. Surgen entonces, varias preguntas y dificultades, tanto sobre la insistencia en la representación de las empleadas de grandes tiendas, que ocurre en ambas películas, y el lugar que estas trabajadoras tuvieron en la sociedad de los años veinte como en lo relativo a la eficacia del cruce de diferentes lenguajes narrativos en la construcción de estas tramas. Recordemos que la actividad

¹ Se toma como referencia para ambas películas la fecha del estreno.

comercial que ponen en escena los films comenzó a crecer en torno al Centenario y era desempeñada por mujeres jóvenes, alfabetizadas y con buena presencia.² Nos interesa una lectura interseccional de los personajes femeninos tanto como reconstruir diferentes áreas de la producción cultural de los años veinte: escritores-guionistas, artistas, músicos, conductores radiales, compañías teatrales, publicaciones de novelas populares y especializadas, fotógrafos y directores, que dieron densidad al espectáculo cinematográfico y prepararon el campo para el desarrollo de la industria en la década siguiente.

Nos planteamos poner el foco en las representaciones del amor en la pantalla, la elección amorosa de las mujeres y las sensibilidades femeninas que se iluminan a través del cine, la literatura y el tango. Nuestro objetivo es comparar en esos desplazamientos las configuraciones afectivas de género que se pueden seguir en ambos argumentos al explorar la vida sentimental de las vendedoras de las grandes tiendas ubicadas en la calle Florida del centro porteño. Nos interesa ver cómo el cine penetra en esa zona compleja de la construcción de los vínculos afectivos de estas mujeres, a través del comportamiento amoroso, de los sentimientos, de las emociones y de la posibilidad de elegir y ser elegida en el pacto de amor. Este último constituye un comportamiento social propio de la modernidad, en la medida en que previamente no existía el concepto de elección sentimental voluntaria tal como lo conocemos hoy. La imagen cinematográfica es entonces una herramienta para mostrar diferentes resoluciones del conflicto a través de un lenguaje visual que estaba instalándose en los consumos populares, acompañando al tango, la radio y las publicaciones masivas.

Proponemos relacionar ambas películas a partir de dos ejes: la confluencia de medios en la cultura del espectáculo en los años veinte y las representaciones de género. Se nos ha presentado, en los inicios del trabajo, la dificultad de hallar la copia en nitrato de una de las películas. *La vendedora de Harrods* forma parte de la enorme producción cinematográfica de ese periodo que se encuentra inhallable, probablemente sometida

² QUEIROLO, Graciela Amalia. "Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)", *Estudios Feministas*, vol. 22, n. 1, 2014, pp. 29-50. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000100003>.

a modos de guardado que facilitaron la acción inflamable del material. Es necesario fortalecer la tarea emprendida por el Museo del Cine de rescatar de su colección las películas en soporte nitrato así como de aquellas halladas en otros repositorios donde este equipo interdisciplinario trabajó.³

¿Cómo reemplazar la ausencia de *La vendedora de Harrods* que forma parte de nuestro pasado cinematográfico desaparecido? Sabemos que todas las aproximaciones posibles nos van a privar de las imágenes y de la especificidad de la estética cinematográfica. Sin embargo, creemos que reconstruir su argumentación, conocer los desplazamientos de la obra hacia otros géneros, atender al modo en que las publicaciones especializadas se refirieron a ella, advertir quién estuvo al frente del piano que sonalizó la sala cinematográfica la noche del estreno, nos acerca al contexto de la película y nos permite pensar su circulación en las salas. Estas vías oblicuas de acercamiento nos habilitan a plantear hipótesis que atiendan a la diversidad de los consumos culturales de los sectores populares, a la variedad de los productos del mercado de entretenimientos y a repensar las configuraciones de género a través de los medios masivos.

Por otro lado, como afirma Sergio Pujol, el cine del periodo silente funciona como una primera aproximación a la “modernización en la comunicación artística, con una tecnología y una red cultural que casi nunca se corresponde con los lineamientos decimonónicos de los contenidos argumentales”,⁴ aunque no es generalizado, como veremos más adelante. En cuanto a la producción de ficciones, en la década del 20 y luego del éxito de público de *Nobleza Gaucha* (Argentina, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), se produce una expansión del cine local que apunta a reproducir los beneficios económicos de esa experiencia. Aparecen directores y empresas editoras como Patria Film, Colón Film y Platense Film que tuvieron una importante trayectoria y duración.⁵ Esas producciones locales ya no eran puramente

³ FELIX-DIDIER, Paula. “Prólogo” En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, p. 13.

⁴ PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016, p. 48.

⁵ LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa, op. cit., p. 44.

artesanales, sino que incorporaron algunas funciones específicas, como un “director artístico”, responsable del argumento y de la dirección de actores, y que, como el escalafón entre las artes lo requería, iba a tener una jerarquía superior al operador, ahora llamado “director técnico”.⁶ Las películas no solo tomaban préstamos de la poética del tango, sino que adoptaban componentes de la estética y el lenguaje teatral, en lo relativo a las actuaciones de las actrices y los actores, sumando innovaciones técnicas propias sobre la posición de la cámara y los planos. El cine, el tango y el sainete se constituyeron en los pilares de la cultura popular, generándose un espacio para las identificaciones y proyecciones de amplios sectores sociales a través de los escenarios, los artistas y los espectáculos.

Por otra parte, nos encontramos con la sistemática entrada, desde 1916, de películas estadounidenses, acompañadas por las propagandas de los distribuidores, las revistas de la industria y las reseñas en las publicaciones de circulación masiva.⁷ El cine estadounidense vino de la mano de la fascinación ejercida por las divas de su *star system*. También influyeron en su popularidad el bajo costo de las entradas y la exhibición en las principales salas del Centro. Ir al cine se había convertido en una actividad muy habitual para la sociedad de la época. Las referencias a los encuentros furtivos en las salas cinematográficas, a los amores que nacen en la oscuridad, al cine como espacio para la sociabilidad y para las salidas familiares está presente en innumerables relatos que podemos encontrar en *Caras y Caretas*, o *P.B.T.*⁸ Se estaba construyendo un público que llenaría las salas con la llegada de las películas sonoras nacionales. Tanto es así que en la segunda película con sonido óptico realizada en el país, *Los tres berretines* (Argentina, Telémaco Susini, 1933), ir al cine era casi una obsesión de las mujeres de la familia. El cine mismo es el que está proyectando y retroalimentando “la fiebre del cine”.

⁶ YABLON, Sebastián. “Nitrato argentino: una historia inestable”. En: Cappa, *op. cit.*, p. 51.

⁷ La sección “Teatro del Silencio” a cargo de Narciso Robledal, publicada en *Caras y Caretas* durante ese periodo, es un buen ejemplo de estas operaciones publicitarias.

⁸ Durante la década del veinte son innumerables los cuentos cortos y las crónicas en las revistas de circulación masiva que incluyen al cinematógrafo en imaginarios culturales más amplios. Desde amores cinematográficos a pueblos del *Far West* en Mar del Plata o niños que escapan de sus casas siguiendo las “caprichosas fantasías” del cine.

La vendedora de Harrods

QUESADA, Josué A. *La vendedora de Harrods*, *La Novela Semanal*, n. 69, marzo de 1919. Fuente: Instituto Ibero-Americano de Berlín



QUESADA, Josué A. *Cuando el amor triunfa*, *La Novela Semanal*, n. 79, mayo de 1919. Fuente: Instituto Ibero-Americano de Berlín

En 1919 se publicó en *La Novela Semanal*, *La vendedora de Harrods* de Josué A. Quesada. El autor eligió dedicar su obra “Para el Dr. Manuel Carles, a cuya sombra propicia he aprendido mucho”.⁹ Por entonces, Carles era el presidente de la Liga Patriótica¹⁰ que hizo su aparición pública en 1919 tras los acontecimientos de la Semana Trágica y estaba integrada por distintos tipos de asociaciones, círculos y organizaciones de

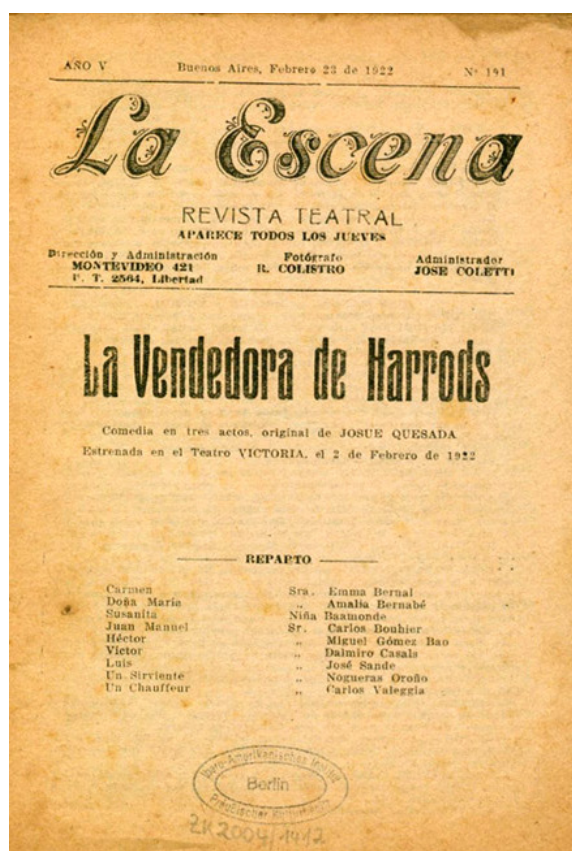
⁹ CAMPODÓNICO, Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en la *Novela Semanal*”. En: Pierini, Margarita (coord.). *La Novela Semanal* (Buenos Aires, 1917-1927). *Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 139-142.

¹⁰ Para una mayor información sobre la Liga Patriótica véase: MCGEE DEUTSCH, Sandra. *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932. La liga Patriótica Argentina*. Buenos Aires: UNQUI, 2003.

carácter paramilitar. Era una fuerza de choque y también un espacio social y educativo del pensamiento nacionalista y conservador. La dedicatoria del libro, dirigida a tal personalidad, puede darnos una idea del espectro ideológico/político en el que el autor se posicionaba. El mismo año sale publicada la continuación, *Cuando el amor triunfa*. En 1920, sobre guión del mismo autor, se filmó la película *La vendedora de Harrods* bajo la dirección de Francisco Defilippis Novoa¹¹ y la producción de Alfredo Quesada en los estudios de Patria Film.



Partitura de la exhibición cinematográfica para piano. Fuente: Museo Pago de los Lobos



La Escena. Revista Teatral. Fuente: Instituto Ibero-Americano de Berlín

Beatriz Sarlo caracterizó *La Novela Semanal*, la revista de pequeñas dimensiones donde Quesada publicó las dos novelas cortas que configuraron el argumento del film, como un temprano producto de la industria cultural porque estaba compuesta de narraciones

¹¹ Francisco Defilippis Novoa es considerado uno de los dramaturgos más importantes del teatro argentino. También se dedicó al cine en la primera etapa silente y experimental. Fue el director de la película *Flor de durazno* en 1917, donde se evidencia una fuerte relación entre cine argumental y tango.

dirigidas a lectores de sectores populares y medios, que las leían como forma de evasión, aventura y felicidad. En el caso de la novela de Josué Quesada, la afirmación de Sarlo se potencia, ya que la obra participa de la hibridez genérica propia de la cultura de masas. La trasposición de la novela (1919) al cine (1921) y de allí al teatro (1922), en confluencia con el tango y la radio, configuran un dispositivo cultural masivo con un personaje femenino en el centro de la historia. Sarlo plantea que estas ficciones “funcionan como formadores activos de fantasías sociales. Identificaciones morales y psicológicas se suscitan en el proceso de lectura y es posible pensar que tengan una permanencia más duradera que la del momento del consumo y el placer”.¹² Podemos agregar, además, que muestran formas sociales arcaicas o en proceso de modernización, comportamientos femeninos que están puestos en cuestión, en convivencia con otros (que circulan por canales similares) que se manifiestan divergentes. Además, si bien estas novelas suelen ser consideradas “novelas para mujeres”, su complementariedad con la música y el cine hace difícil escindir a los hombres como público consumidor.

En la década del veinte, el cine nacional contaba con escasos estrenos –con poca o casi sin publicidad– y estaba sostenido en el éxito del tango, que oficiaba de telón de fondo en las proyecciones, relegadas a salas de poca categoría ubicadas en los barrios más periféricos. Como afirmaba Leopoldo Torres Ríos en el diario *Crítica*: “...nuestro público, en sus inmensas, anchas espaldas cargan sin una protesta”.¹³ Las producciones que llegaban del exterior se distribuían en las principales salas de Buenos Aires y de las ciudades más populosas del interior y configuraban un mercado ampliamente dominado por los films estadounidenses. Estas producciones cinematográficas también se apropiaban del melodrama teatral que interpelaba con éxito al espectador, ofreciendo un modelo de familia y sociedad,¹⁴ y construían un punto de vista narrativo que determinaba la forma en que los distintos acontecimientos y personajes eran mostrados y definidos. Por lo tanto, la manera en que van a ser comprendidos por el espectador ya había sido transitada por

¹² SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985, p. 23.

¹³ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Fundación Osde, 2012, p. 22.

¹⁴ MARZAL FELICI, Javier. “El melodrama teatral y el nacimiento de la narrativa fílmica: el cine de David Wark Griffith”. En *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Museu del Cinema, 2006, p. 100.

construcciones que tenían el mismo sentido.¹⁵ Sin embargo, nuevas lecturas pueden desestabilizar y poner en cuestión esa construcción social y sus estereotipos.

Durante 1921 se filmaron localmente películas de ficción y documentales o vistas de Buenos Aires, del Campeonato Sudamericano de Fútbol o la Conmemoración del 25 de mayo. Entre las películas basadas en un argumento de ficción, la *Revista Excelsior* anunciaba: *Los hijos de naidés* de Edmo Cominetti, *Ave de Rapiña* de Roberto Guidi, *La ley del hombre* de Alberto Traversa, *El hijo del Riachuelo* de Ricardo Villarán, *El triunfo de la verdad* de George Hugh Perry, *El puma* de Manuel Lema Sánchez, y *Brenda* de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche,¹⁶ además de *La gaucha* y *Buenos Aires, ciudad de ensueño* de José Ferreyra y *La vendedora de Harrods* del dramaturgo Francisco Defilippis Novoa. Esta última película se estrenó el 16 de mayo de 1921 en los cines Esmeralda, Empire Theatre, The American Palace de la ciudad de Buenos Aires y en Rosario se presentó durante el mismo mes en el Palace Theatre.¹⁷ Para ese estreno, Domingo Salerno compuso el tango del mismo nombre y Roberto Firpo ejecutó en vivo la partitura mientras los espectadores disfrutaban de las imágenes y del debut de quien iba a ser una de las grandes actrices de la escena porteña: Berta Singerman.¹⁸ Inicialmente *La vendedora de Harrods* se iba a filmar en los estudios de la Gallo Film, pero su productor Alfredo Quesada terminó filmandola en Patria Film.¹⁹ Como lo anunciaba la publicidad de la revista *Excelsior*, la película fue exitosa y hubo un interés de proyectarla más ampliamente en salas de los suburbios y de las provincias. Además del estreno en Montevideo en octubre de 1921, tuvo varios reestrenos en los años posteriores. Hasta 1928 la película siguió circulando.²⁰

¹⁵ PRÓSPER RIBES, José. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991, pp. 9-16.

¹⁶ “Ocho películas”, *Excelsior*, 10 de agosto de 1921.

¹⁷ MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Editorial Teseo, 2016.

¹⁸ Berta Singerman fue una actriz dramática y recitadora de origen ruso, nacida en Minsk en 1901. De pequeña se estableció con su familia en Buenos Aires y a los 20 años hizo su debut cinematográfico en la película *La vendedora de Harrods*. Las habilidades declamatorias fueron perdiendo popularidad en la sociedad, pero las primeras actuaciones cinematográficas están inmantadas de los gestos y los estereotipos declamatorios. El cine nacional debía encontrar aun su identidad actoral y tenía a mano tanto a las actrices de teatro como a las declamadoras de salón.

¹⁹ MAFUD, *op. cit.*, p. 344.

²⁰ *Ibid.*

La casa Harrods²¹ publicó, también en *Excelsior*, una nota dirigida a las distribuidoras cinematográficas donde alertaba sobre la inviolabilidad del nombre de esa tienda en su condición de propiedad privada y advertía que la ley debía respetar la denominación del comercio porque, afirmaba: “(...) no hemos autorizado a ningún autor o empresa cinematográfica o teatral a publicar nuestro nombre en avisos, carteles o ‘afiches’, ni a mencionarlo en crónicas cinematográficas o teatrales sea en forma reticente o explícita...”²²

La novela y la película siguieron, no obstante, su derrotero con el mismo título y, en 1922, nos encontramos con el estreno de una obra teatral que lleva el mismo nombre. La revista *La Escena* indica que la comedia en tres actos se estrenó el 2 de febrero de 1922 en el Teatro Victoria. El papel protagónico lo desempeñó Emma Bernal,²³ una actriz que, como tantas otras, circuló por el repertorio del género chico, fue parte de la estrategia del mercado teatral y, más tarde, pasó a las audiciones de los radioteatros.²⁴

Como vimos, *La vendedora de Harrods* es una obra sobre cuyo tema convergieron distintos soportes que funcionaban como estrategias comerciales y de articulación entre las incipientes ramas de la industria del entretenimiento y que preparaban el éxito de la presentación cinematográfica. Como ya dijimos, la novela de Josué Quesada, la obra de teatro y la recepción en la prensa nos permiten llegar al film en forma oblicua, pensar las representaciones de género con las que trabajó su autor y que se plasmaron en la película actuada por Berta Singerman en rol protagónico femenino. A través de la reseña publicada en *El Telégrafo* el 19 de mayo de 1921²⁵ y las obras publicadas en *La Novela Semanal* es posible seguir la línea argumental, lo que no se puede reconstruir es, por ejemplo, el impacto visual que provocaron los minutos

²¹ La tienda Harrods llegó a la Argentina en 1910 junto con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo y se constituyó en la única sucursal de la casa londinense en el mundo. En 1914 abrió sus puertas un edificio inconcluso que recién alcanzó sus dimensiones definitivas en 1920, cuando la tienda adquirió la fisonomía que hoy vemos dibujarse en la calle Florida.

²² *Excelsior*, 18 de mayo de 1921, p. 3.

²³ Emma Bernal fue una destacada actriz de cine, radio y televisión. Proveniente de una familia de artistas circenses, Emma fue actriz exclusiva de Radio Stentor y participó de numerosas compañías teatrales.

²⁴ MAZZAFERRO, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2018.

²⁵ MAFUD, *op. cit.*, p. 343.

agregados en 1922 que reproducían escenas parisinas filmadas por la casa Gaumont a modo de vistas, de registro, ya que los actores no viajaron para participar del rodaje.

Un reportaje realizado a Josué Quesada revela varias cuestiones en relación con filmación de *La vendedora de Harrods*. Se destaca allí el rol central que tuvo el autor en la toma de decisiones para la producción de la película, mostrando al director desdibujado o con un papel poco definido dentro de esas primeras experiencias ficcionales. El escritor nos informa sobre detalles puntuales que van desde la búsqueda de la primera actriz, hallada –entre un desordenado manojó de fotografías de jóvenes aspirantes que estaban disponibles en Patria Film hasta dificultades a la hora de filmar exteriores. El rol protagónico dado a Berta Singerman considerada una elección “maravillosa” se asienta, como ya hemos adelantado, en sus ya reconocidas virtudes declamatorias en los círculos culturales de la época.²⁶

Su argumento se centra en la relación amorosa entre un “niño bien”, Juan Manuel Castelar, que vivía en el centro porteño gracias a la renta mensual que recibía de su padre, con la cual había podido instalar un “bulín”²⁷ bien decorado y con una ubicación privilegiada para vivir la noche. Allí se desarrollaba su vida cotidiana, entre amigos que lo visitaban para jugar a las cartas, el encuentro con compañías ocasionales y las fiestas, que no eran grandes recepciones sino reuniones con sus amistades cercanas y jóvenes mujeres de un sector social más bajo, pero con cierta distinción porque eran empleadas de las tiendas del centro. El personaje participaba de un club masculino donde se reunía con amigos a fumar y hablar del turf, las reuniones y la vida amorosa que mantenía al margen de las exigencias sociales de su familia. En un momento de la trama, Juan Manuel intentó seducir a Carmen, una vendedora de la tienda Harrods, una chica de barrio que llegaba al centro porteño cada mañana, seguramente en un tranvía desde un suburbio más alejado. Carmen era el único sostén económico de la familia que había perdido al jefe del hogar (cuya viuda se había convertido en la “pobre viejita”). Tenía varios hermanos menores para

²⁶ QUESADA, Josué. “Cine pretérito nuestro. Cuando se rodaba ‘La vendedora de Harrod’s’”, marzo de 1921, diario sin identificar proveniente del archivo de sobres del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

²⁷ “Habitación de soltero o departamento destinado a citas amorosas”. En: CONDE, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998, p. 58.

quienes era un ejemplo y un novio por quien no mostraba gran entusiasmo. Como afirma Queirolo las vendedoras integraron el heterogéneo mundo de las empleadas que reunió varias ocupaciones: dactilógrafas, administrativas, taquígrafas, cajeras, telefonistas y vendedoras. Se caracterizaban por la buena presencia, la amabilidad en la atención al público, la vestimenta elegante y tener ciertas herramientas aportadas por la escuela. A diferencia de las trabajadoras de fábricas y talleres, las empleadas realizaban tareas más delicadas y no sometían sus cuerpos a esfuerzos físicos en largas jornadas y espacios de trabajo contaminados.²⁸ Viajaban en tranvía desde sus barrios y en el subterráneo que las acercaba al centro porteño.



Vagón exclusivo para mujeres del Subterráneo porteño inaugurado en 1928. Fuente: AGN

²⁸ QUEIROLO, *op. cit.*, p. 31.

Como ya adelantamos, las dos novelas de Josué Quesada –*La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa*– permiten reconstruir el argumento de la película y recorrer una historia de amor que va desde al cortejo y la seducción, a la atracción y el rechazo y, finalmente, la entrega al amado, el abandono y los acontecimientos posteriores a la boda con otra mujer: viajes, muerte y otra vez la seducción. En la historia, Juan Manuel y Carmen son felices. Ella comienza a ausentarse de la casa varias noches por semana y su madre justifica esas ausencias ante la pregunta de los hermanos menores. El novio parece cubrir todas las expectativas, se encarga de organizar una mudanza para toda la familia a una casa más cercana al centro y sacar a la familia del barrio. Carmen comienza a vestirse mejor, a darles algunos gustos a sus hermanos. Sus esfuerzos en pos de la familia son siempre reconocidos por su madre. Una mejor apariencia, el amor correspondido entre un joven adinerado y la pobre empleada forman parte de la nueva realidad del personaje femenino. La actitud reticente de Carmen se desvanece, de modo tal que empieza a asumirse como la señora de la casa cuando regresa de la tienda al departamento de Juan Manuel y prepara la cena para ambos o reciben amigos. Pero pronto esta vida cotidiana comienza a mostrar la trama de prejuicios y aprensiones sociales que recaían en aquel tiempo sobre estas relaciones sentimentales. El padre de Juan Manuel insiste en que el joven debe sentar cabeza y contraer matrimonio con una chica de su clase, señalando que su renta se verá afectada si no toma una decisión en el corto plazo y que ya es tiempo de abandonar su vida de soltero y su piso en el centro. Entonces, las secciones de sociales de las revistas de la época comienzan a publicar noticias sobre un romance entre el protagonista y una joven casadera de la sociedad. Al principio Juan Manuel se defiende diciendo que es una mentira de las noticias del corazón, y procura contrarrestar sus efectos confirmando su amor a la joven vendedora que teme el fin de la relación. Finalmente, Juan Manuel se deja vencer por el mandato de clase e inicia el anunciado noviazgo con la intención de mantener una doble vida: Carmen, en el bulín, esperándolo y él, con su esposa, en una lujosa casona de un barrio alejado.

Este relato nos habla de una relación amorosa absolutamente asimétrica: los sentimientos de Carmen resultan secundarios en un proceso de formación de pareja en el que la elección sentimental estaba puesta en el varón y la organización social

acompañaba el capricho amoroso de Juan Manuel y la sumisión de la joven a su deseo. Cabe preguntarnos, en ese sentido, si Carmen elige a Juan Manuel. No hay huellas de esa elección; el revés de la trama hace que la protagonista “no pueda resistirse” a la propuesta amorosa del varón que detenta el poder. La aceptación del pacto sentimental por parte del personaje femenino implica, desde la perspectiva social, una caída. Carmen debe irse del vecindario, su madre encubre el romance ante la familia y el beneficio económico de una mudanza a un barrio más acomodado y cercano al centro es casi el pago por el escarnio al que son sometidos por los cuchicheos de los vecinos.

Como afirma Margarita Pierini,²⁹ la novela sentimental es un género destacado dentro de las novelas populares que tiene como eje central una relación amorosa que le ofrece al lector múltiples posibilidades de identificación, ya sea proyectándose él mismo como protagonista de una realidad similar o como portador de un deseo. La mayoría de las novelas sentimentales publicadas en *La Novela Semanal* no tienen un final feliz. *La vendedora de Harrods* se opone a esa característica ya que su continuación, *Cuando el amor triunfa*, publicada con unos pocos meses de diferencia, reordena a los personajes en una senda de unión sentimental posible. No obstante, tanto en el texto original como en su continuación, nos encontramos con un personaje femenino que no está situado en un plano de igualdad al varón en lo relativo a la elección amorosa. Ese esquema, característico de los relatos y productos culturales de esa época, se verá fuertemente sacudido por la propuesta de *La chica de la calle Florida*, como veremos más adelante.

El argumento del film *La vendedora de Harrods* retoma el devenir de la vida de Juan Manuel y Carmen. Se encuentran en París; él, de luna de miel, y ella, enviada por la tienda. Carmen es reconocida por su trabajo y el viaje es muestra de ascenso social dentro de la estructura laboral. Al poco tiempo la mujer de Juan Manuel muere en un accidente y se produce un encuentro buscado entre los ex amantes. En la trama, la otra mujer tiene que morir para que la historia pueda tener un final feliz. Como leemos en la novela:

²⁹ PIERINI, *op. cit.*

JM: (...) ¿Carmen quieres ser mi esposa?

C: Quiéreme así, Juan Manuel, como yo que no se dé conveniencias, ni de prejuicios; que te quiero porque estas muy adentro de mi alma, porque eres parte de mi corazón (...)

JM: Pero yo quiero darte mi nombre, Carmen

C: ¡Dame tu vida...tu amor!

JM: ¡Quiero devolverte ante la sociedad la honra que te he quitado!

C: La sociedad...la sociedad...por ella te perdí... ¡Cuando el amor triunfa, Juan Manuel, la sociedad no existe!"³⁰

Es Carmen la que propone retomar la relación sin condicionamientos sociales, frente a la mirada tradicional sobre la honra femenina, puesta en boca de Juan Manuel. Ella decide vivir su vida sin prestar atención al "qué dirán", rechazando uno de los indicadores de la felicidad femenina en la sociedad patriarcal: el matrimonio.³¹ Solo escuchar sus sentimientos, sin ningún acto de sacrificio; Juan Manuel pretende seguir con las normas sociales más tradicionales y conservadoras; es él quien piensa que debe limpiar el buen nombre de Carmen. Es ella la que rechaza esa posibilidad y, de alguna manera, la que ha logrado saltar por encima de los condicionamientos sociales a través del reconocimiento laboral que le brinda libertad en sus decisiones personales y en la elección de su futuro amoroso.

La chica de la calle Florida

La chica de la Calle Florida (1922) es un film escrito y dirigido por José Agustín Ferreyra. Se estrenó el 21 de noviembre de 1922. Nos preguntamos por qué, con tan pocos meses de diferencia, se filma una película de temática similar a la previamente analizada, relativa a la vida de una vendedora. No es un dato para descartar la visibilidad que estas trabajadoras comenzaron a tener en la escena social. Como ya dijimos, estos cuerpos femeninos comenzaron a desplazarse desde los barrios rumbo a sus trabajos, utilizando los cada vez más variados medios de transporte, y formaban parte de familias cuya movilidad social les había permitido el acceso a la educación de

³⁰ QUESADA, Josué. *Cuando el amor triunfa*, *La Novela Semanal*, n. 79, mayo de 1919, p. 22.

³¹ Sara Ahmed sostiene que el matrimonio es considerado en las sociedades como uno de los principales indicadores de felicidad. "La unión conyugal vendría a ser así 'el mejor de los mundos posibles', en la medida en que maximiza la felicidad para las mujeres" AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019, p. 29.

sus hijas mujeres. En el caso de este film, existen registros que nos permiten seguir su argumento, conocer su factura y producción. Fue filmada por la productora Colon Films, propiedad de los hermanos Scaglione, que fueron a su vez los directores de fotografía de la película.³² Contó con la actuación protagónica de Lidia Liss, una actriz llegada de España, en el papel de Alcira. Liss fue durante un tiempo la actriz preferida de Ferreyra, además de su pareja. Fue una de las primeras figuras que contribuyeron a la formación del sistema nacional de estrellas y recibió un gran reconocimiento por parte de las revistas del espectáculo. No obstante, su fama fue breve y el alejamiento amoroso de Ferreyra opacó su brillo como *star* del naciente sistema. Se retiró del mundo cinematográfico en 1925.



Publicidades de *La Chica de la Calle Florida*, *Excelsior*, 1922. Fuente: Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

³² Los hermanos Vicente y Angel Scaglione participan de varias películas entre 1917 y 1925, luego se instalaron en Perú donde colaboraron con las primeras películas silentes de ese país.

El espesor transmedial de *La chica de la calle Florida* es mucho menor, pero se inscribe en una línea de continuidad temática que se desarrolla en un tiempo muy breve. Los antecedentes mediáticos de *La vendedora de Harrods* funcionaban como garantía de éxito al servicio de las expectativas estéticas de Ferreyra que también realizó el guion de la película. Para el director la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que tuviera su estilo y “su sello inconfundible”, en el que pudiera rescatar la anécdota, el detalle, la viñeta y el ambiente era la marca de su cine.³³ Es así como la fuerza de la ciudad moderna y las múltiples caras de la sociedad de la época están plasmadas a lo largo del film.

El año 1922 fue muy productivo en términos cinematográficos. Se filmaron documentales como: *Una visita al sur argentino o Ganadería Argentina* y *Hacia Iguazú* de Federico Valle. José A. Ferreyra, alias “el negro”, filmó tres películas: *Buenos Aires ciudad de ensueño*, *La muchacha del arrabal* y *La chica de la calle Florida* (dos de los títulos hacen referencia a temas femeninos). También se filmó *Milonguita* de José Bustamante, en clara referencia al tango del mismo nombre que concentró en sus letras el paradigma de la joven que abandona el barrio por las luces del cabaret y a quien “los hombres le han hecho mal”. Como ya afirmamos, en los años 20 el tango se convirtió en una marca de identidad cultural argentina para el cine silente y uno de los elementos fundamentales en el proceso de popularización y nacionalización de los posteriores filmes sonoros³⁴.

Retomando el argumento de *La Chica...*, Alcira, la protagonista, también trabaja en una gran tienda. Por entonces, Florida era la calle con los negocios más importantes de Buenos Aires. Allí se encontraban ubicadas: Harrods, Gath & Chaves, las Galerías Pacífico y la confitería Richmond entre otros grandes comercios. En la película se pueden ver dos tipos de plano: los exteriores –la calle Florida, el bullicio callejero, alguna casa de la ciudad, unos breves pasajes del barrio donde viven los personajes

³³ COUSELO, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1969, p. 31.

³⁴ GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo*. Buenos Aires: Teseo, 2015.

principales— y los interiores de la tienda o de las casas donde van trascurriendo las escenas. La ciudad y los barrios fueron temas siempre presentes en la filmografía de Ferreyra, escenarios privilegiados para sus narraciones fílmicas.

Alcira es la joven empleada, comprometida y solidaria en su trabajo, pretendida por Jorge, estudiante de derecho. El gerente encarna las peores características de ciertos espacios de trabajo: las arbitrariedades del poder, el sometimiento de los subordinados, el abuso hacia las mujeres (incluyendo la exigencia de favores sexuales a cambio de retribuciones para las empleadas más necesitadas). La cámara enfoca la mirada del gerente que pretende a Alcira como su nueva amante, sus ojos denotan malicia. Intenta acercarse a ella ante la mirada de la dactilógrafa, que es su actual capricho amoroso, y del empleado más calificado de la empresa; un clima de nerviosismo se transmite en la escena. La protagonista rechaza al gerente, quien advierte el vínculo sentimental que la une a Jorge, de modo tal que intentará sabotearlo a partir de diferentes estrategias. Fuera del trabajo, Alcira vive sola en un barrio. Allí también vive la secretaria que cuida de su madre ya anciana. La película muestra la sociabilidad de una comida en una casa donde viven personas que seguramente alquilan habitaciones, es gente de trabajo. La joven es despedida por obra del gerente, que convence al padre de Jorge de que esa es la única forma de evitar un amor que no debía prosperar. Al enterarse, Jorge va a su encuentro, abandona su cómoda existencia de estudiante y emprende un proyecto vital junto a ella, haciendo uso de la libertad de elegir ese amor y ser correspondido. Ambos saben que no será fácil pero la historia tendrá un desenlace con connotaciones singulares. Las escenas muestran a Jorge aceptado en esa vivienda, conversando a la hora de la comida y también preocupado por encontrar trabajo.

La chica de la calle Florida nos ofrece una trama argumental que nos permite entrever posiciones de género más modernas. Las escenas presentan sentimientos que pueden derivar en resoluciones no convencionales. La película pone las conductas socialmente censuradas del lado de los varones. La dactilógrafa ejerce justicia por mano propia en la casa del gerente, cuando éste le había tendido una trampa a Alcira.

El suspenso creado en torno a esa escena que pone frente a frente al abusador y su víctima, la conclusión de ese momento dramático, a partir de una acción violenta, da lugar al final feliz. El argumento inclina la balanza hacia nuevas configuraciones de las representaciones de género establecidas hasta entonces. Allí mujeres y varones eligen su propio futuro amoroso, dando lugar a un paradigma de modernidad social. Este nuevo modelo se percibe también en otras huellas de comportamiento que traeremos al análisis.

Lo visible e invisible de los afectos. Un camino hacia la representación de la mujer moderna

Estas películas nos permiten indagar en la vida íntima de dos mujeres trabajadoras y establecer las diferencias relativas tanto a la existencia cotidiana de los personajes como a su entorno más próximo: la familia, los compañeros de trabajo, los amores, el afecto, las emociones. La atención a los argumentos y su vinculación con las relaciones de género en *La vendedora de Harrods* y *La chica de la calle Florida* abren muchos interrogantes sobre la manera en que el cine construía la diferencia sexual en los años 20, sobre las sensibilidades sociales femeninas y la capacidad de los productos del mercado del entretenimiento (lecturas, música, cine, teatro y revistas) para poner en debate, aunque fuera tímidamente, las modificaciones en la afectividad de las mujeres, su poder de elección en el ámbito amoroso a contracorriente del “deber ser” impuesto por la sociedad.

La novela de Josué Quesada en la que se basa *La vendedora de Harrods* muestra cambios sustanciales en las representaciones femeninas. El pasaje que realiza la protagonista, Carmen, del barrio al centro, no se inscribe dentro del estereotipo tanguero de la Milonguita.³⁵ La protagonista es una trabajadora de una importante tienda, tiene un trabajo que le permite ser el sostén de una familia que había caído en la pobreza tras la muerte del padre. De todos modos, esa joven conoce en el centro y en su propio

³⁵ “Milonguita: mujer del cabaret, copera”. En: CONDE, Oscar *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998, p. 256.

trabajo a quien la llevará a entregar su cuerpo en pos de una ilusión que las diferencias de clase parecerían no permitir. La trama refleja una situación que demora años en resolverse y que, por momentos, parece habilitar un quiebre de las reglas sociales. A este respecto, como afirma Dora Barrancos: “La condición femenina de los sectores menos favorecidos pudo significar el ejercicio menos condicionado de la sexualidad, pues allí las reglas patriarcales fueron más retóricas que pragmáticas, lo que no sugiere autonomía”³⁶ y podemos agregar, en el caso de Carmen, cierta aprobación familiar impuesta por las circunstancias. Así podemos leer en la novela:

En dos años, las cosas no variaron, Carmen continuó siendo la amante tierna e ingenua y Juan Manuel el mismo de siempre, generoso y bueno. No vivían juntos, pero muchas noches se quedó ella en casa de Juan Manuel, para salir al día siguiente bien temprano a ocupar su puesto en la tienda. Al principio, los chicos, sus hermanitos, habían preguntado con inocente curiosidad por Carmen. Se ha quedado en lo de tía Berta...ha de haber salido tarde del trabajo.³⁷

Como se puede observar, aunque no aceptada completamente, la vida de Carmen³⁸ da cuenta de ciertos cambios de valoración en lo relativo a los vínculos entre clases.

En otro orden de cosas, cabe preguntarnos sobre el lugar de la maternidad en la novela. La madre de Carmen, un personaje sin nombre propio, durante toda la novela no cuestiona a su hija, acepta “resignadamente” que ella abandone al novio que conocía desde niña y que la sociabilidad barrial suponía que la llevaría al altar. La

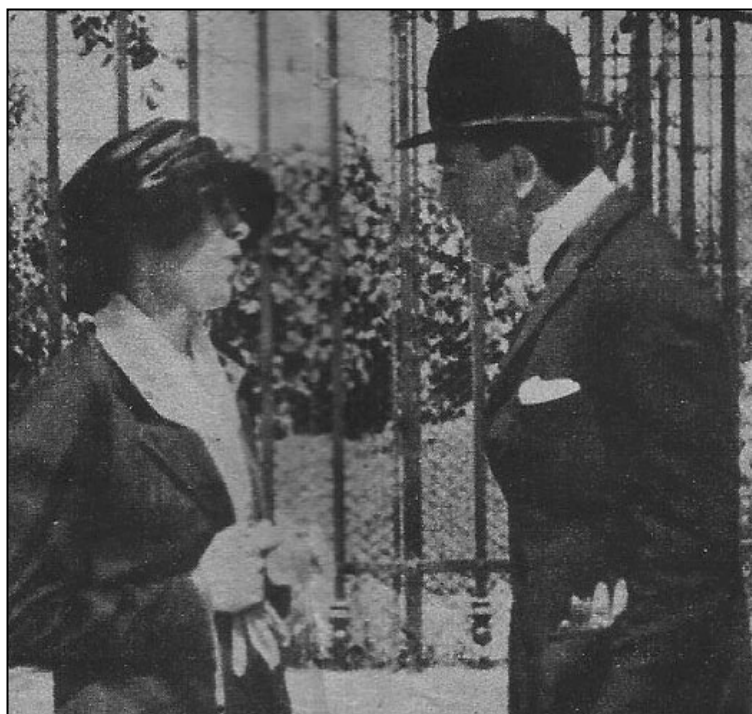
³⁶ BARRANCOS, Dora, “Sentidos, sentimientos y sensibilidades” (1880-1930), *Anduma*, 2015, p. 36. Disponible en: <https://andumarevista.wordpress.com/2015/10/01/sentidos-sentimientos-y-sensibilidades-1880-1930/>

³⁷ QUESADA, Josué, *La vendedora de Harrods y otros relatos. La Novela Semanal 1917-1926*. Buenos Aires: UNQUI /Página12, 1999, p. 27.

³⁸ Nos referimos fundamentalmente a estas estrofas del tango *Milonguita* (Esthercita) (1920, letra de Samuel Linning y música Enrique Delfino):

(...) Esthercita,
hoy te llaman Milonguita,
flor de noche y de placer,
flor de lujo y cabaret.
Milonguita,
los hombres te han hecho mal y hoy darías toda tu alma
por vestirme de percal (...)

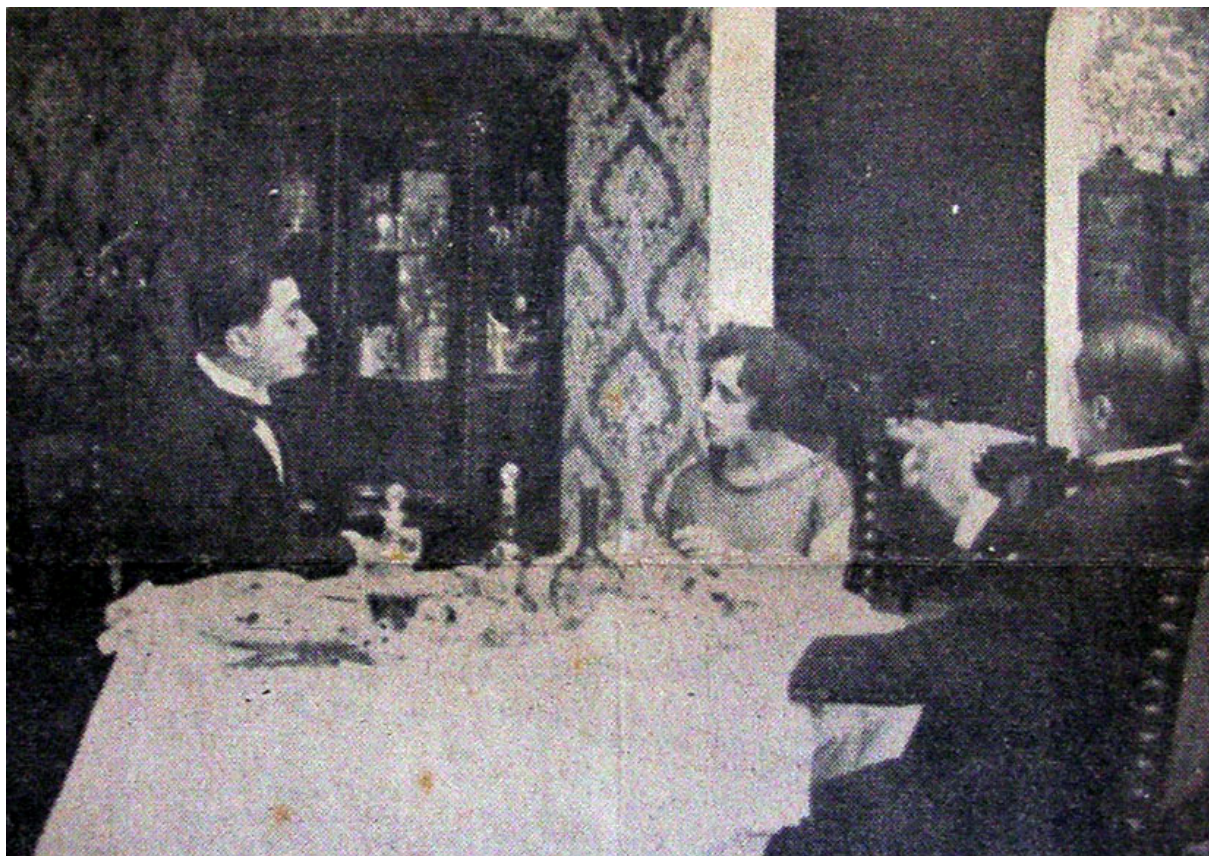
madre reconoce la lucha de su hija por el amor de Juan Manuel y el camino que elige para lograrlo, esto es, admitir las reglas del juego del varón adinerado. Luego será ella misma la que accederá a la ayuda económica de este último, que alquila para toda la familia una “casa modesta” en Palermo. El autor sostiene que es la miseria la que aporta una cuota de resignación a la familia, ya que, gracias a la intervención del rico, tienen la posibilidad de alimentarse mejor y habitar una casa más parecida a las de la burguesía, tan lejanas de los sueños de los sectores populares. Aunque Carmen no se convierte en la Esthercita del tango, ni malgasta las noches en el cabaret, representa, sin duda, a una mujer que ha sido seducida por un hombre de otra clase y finalmente advierte que ha caído en el engaño amoroso porque Juan Manuel decide, después de muchos años, casarse con una joven perteneciente a su misma clase social, impuesta por su padre.



Argentino Gómez y Berta Singerman en *La vendedora de Harrods*. Fuente: Grandes de la escena nacional

El argumento del film, tal como adelantamos, retoma las dos novelas de Quesada, publicadas en 1919. Por lo tanto, nos permite analizar los modos del comportamiento femenino de la protagonista. Quisiera detenerme en el rescate de dos fotogramas de la película, que resultan

sugerentes ante la pérdida de las imágenes en movimiento. Llama la atención en uno de ellos el plano exterior, donde se captura el instante de la ceremonia de seducción galante del insistente cortejante, en tanto que el otro remite a una comida en una casa acomodada.



Argentino Gómez, Berta Singerman y Santos Casabal en una escena de *La vendedora de Harrods*

Fuente: Museo del Cine

Vemos a Juan Manuel ejerciendo toda la fuerza de la seducción para convencer a Carmen de que acepte sus regalos y su compañía. No es una tarea fácil, le lleva al protagonista tiempo, pero finalmente Carmen comienza a sentirse igual que las mujeres que atiende a diario en la tienda. El galán se propone mostrar sus “buenas intenciones” aunque, cada vez que regresa al centro después de los galanteos por el barrio, evalúa las posibilidades reales de tener esa aventura. En cambio, para Carmen se trata de entregarse al amor, que sabe complejo y arriesgado.

Las vendedoras gozaban de posibilidades de sociabilidad diferentes a otras trabajadoras porque contaban con una mayor cercanía cotidiana con las mujeres y los varones burgueses. Como se decía, las vendedoras tenían “roce” para vincularse y se vestían con mayor cuidado que las “fabriqueras” o las trabajadoras domésticas. La mayoría de ellas había accedido a los beneficios de la alfabetización y, en consecuencia, podía manejar códigos de sociabilidad cercanos a las jóvenes casaderas de la sociedad.

Más allá de las estrategias del cortejo y de las diferencias de clase que se pueden advertir entre los modos y las posibilidades de seducción, el amor romántico se imponía como el vínculo sentimental ideal de la época y se veía fortalecido por los dispositivos culturales y mediáticos. El folletín y el cine contribuyeron a expandir entre los sectores populares la identificación con esos sentimientos y la posibilidad de vivenciarlos. Resultan atractivas las hipótesis de la socióloga Eva Illouz en relación con el mundo afectivo durante el capitalismo, cuando afirma:

No debe llamar la atención que el amor resultara históricamente tan atractivo para las mujeres, pues implicaba la promesa de recibir un estatus moral y una dignidad que se les negaba en otros ámbitos sociales, además de enaltecer su destino social de cuidar y amar a los otros como madres, esposas y amantes. Entonces, en términos históricos, el amor gozaba de un poder de seducción muy importante justamente porque ocultaba y a la vez embellecía aquellas profundas desigualdades que yacían en el centro mismo de las relaciones de género.³⁹

Justamente, luego del tiempo en el que ese amor había perdurado y cuando creemos que el acto moderno de la elección amorosa ha triunfado, se introduce en la trama todo el peso de la sociedad patriarcal. Juan Manuel le adelanta a Carmen su final cuando comenta en la intimidad una noticia aparecida en la sección sociales de una publicación de la época.

(...) Hemos sido compañeros de colegio, pero nos separamos cada uno por su rumbo. Supe al cabo de los años que estuvo viviendo con una muchacha, creo que era dactilógrafa, en una casa de comercio. Después, no sé.

¿Y la muchacha? Interrogaba Carmen, mientras una sombra cruzaba por su frente
Como él hace un casamiento, supongo que la habrá dejado bien. A esta fecha tendrá su libretita en el banco

(...)

¡La historia de siempre! murmuró Carmen, pensando en la suerte de la pobre muchacha. - ¡Tal vez es la que también me espera a mí!"⁴⁰

En toda la novela, Carmen nunca manifiesta pensar en la maternidad, quizás porque la unión sexual con Juan Manuel no tiene expectativas de convertirse en un matrimonio formal o porque la maternidad, fuera del orden social establecido, daba hijos ilegítimos

³⁹ ILLUZ, Eva. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013, p. 39.

⁴⁰ QUESADA, *La vendedora de Harrods y otros relatos...*, op. cit., p. 32.

que no estaba dispuesta a cargar. También cabe considerar que si la maternidad era, por entonces, el mayor logro de la femineidad, no se manifestaba como deseo en esa relación. Podríamos pensar que la historia de Carmen avala las estadísticas que advierten que, durante la década del 20, las mujeres pertenecientes a los sectores medios o que se comportaban como tales, participaron de una nueva subjetividad que sostuvo la maternidad no forzada y, en el caso del principal personaje femenino, una vida más independiente que le permitía un trabajo reconocido.⁴¹

Por su parte, *La chica de la calle Florida* deconstruye ciertas representaciones sociales impuestas a través de la exhibición de otras manifestaciones sentimentales. El filme, con visos de melodrama,⁴² de Ferreyra traspasa tímidamente las leyes establecidas e impone la resolución pasional que se da en los márgenes de ese vínculo amoroso, como una forma de precipitar el desenlace y arribar al final feliz que el género imponía.

La película se ajusta a las características dramáticas del melodrama que describe Linda Williams para Hollywood⁴³, mostrando la importancia que las películas norteamericanas tuvieron para el director. Este, si bien se adaptaba a los gustos y las posibilidades locales, no descartaba las leyes del género, como la focalización del argumento en la figura de la víctima-héroe y el reconocimiento de su virtud, la dialéctica entre la pasión y la acción y la organización de los roles de los personajes en torno a un conflicto entre el bien y el mal. Las escenas del gerente intentando seducir a la joven, la gestualidad perversa de ese varón aparentemente soltero que tiene encuentros nocturnos con la dactilógrafa que lo asiste y a la que somete bajo amenazas de perder el empleo, suman una tensión ausente en la novela y van agregando emoción a la trama. Como señala Didi Huberman:

⁴¹ TOSSOUNIAN, Cecilia. "Feminidad y movilidad social en las representaciones de mujeres trabajadoras. Buenos Aires (1920-1940)", *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n. 13, 2018, pp. 88-105. DOI: <https://doi.org/10.31049/1853.7049.v0.n13.18569>

⁴² Para una caracterización del melodrama, véase MANETTI, Ricardo. "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos" En: España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Vol II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, 188-269.

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

(...) las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro: por lo tanto, esto nos refuerza en nuestra idea de que la emoción no puede definirse como un estado de lisa y llana pasividad. Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones.⁴⁴

Sin dudas, las emociones enmarcan la trama de la película: la emoción violenta de la dactilógrafa frente al poder masculino del gerente, la que despierta el amor y el orgullo por el otro, la camaradería y solidaridad entre pares. Se trata de estados que van acompañando las escenas, los cortes y las placas narrativas de la película. Podemos sostener que *La chica de la calle Florida* aborda dos tipos de emociones diferentes: una amorosa –que lleva a Jorge a renunciar a las ventajas económicas de su padre y a su condición de hijo universitario de una familia acomodada por el amor de una empleada– y otra abusiva y perversa –que es la actitud que muestra el gerente, no solo con las mujeres que lo rodean, sino también con el resto de los empleados y con el dueño de la empresa, al que trata de embaucar una y otra vez. Es necesario resaltar el tópico del gerente abusador sexual de mujeres pobres y trabajadoras, tantas veces denunciado y ocultado por temor. La relación de poder abusivo de este personaje sobre las mujeres evidencia su impunidad en la sociedad patriarcal. Al sugerir el despido de la empleada, se lo muestra como el malvado que usa su poder con otros empleados y con aquel que está más arriba en su escala social (el padre de Jorge). La solidaridad de género por parte de la dactilógrafa se constituye en un aspecto innovador de la trama. Este personaje femenino, cuyo honor había sido mancillado por el gerente a cambio de protección y seguridad laboral, es quien reordena la historia y permite el giro hacia el final feliz. Las escenas finales comienzan en el interior de la casa confortable del gerente que espera a Alcira para extorsionarla y recordarle que su amor con Jorge no será posible. Alcira nunca llega y entra en escena esta mujer que conoce las intenciones por haberlas sufrido y que es quien resuelve el conflicto a través de un homicidio. El asesinato del gerente da lugar al final feliz, en el que las dos figuras femeninas, en solidaridad, permiten cambiar el

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, George. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015, p. 8.

orden social establecido. El desenlace marca el triunfo del amor moderno, que es fruto de la elección sin condicionamiento de clases y en oposición al *status quo* social. En esta trama es posible la vida en común de la pareja en el barrio y la aceptación de los miembros de la pensión y de las familias de los protagonistas, que conformarán, asimismo, una familia independiente en la escena final. El amor triunfa. En el film no prevalece la fuerza de la institución matrimonial y el peso de la conveniencia de clase.

A modo de cierre

En *La vendedora de Harrods* como en *La Chica de la calle Florida*, ficciones silentes filmadas durante la década del 20, se representan dos construcciones sociales características de la época. Por un lado, la del abuso social sobre las mujeres (evidenciado en las actitudes del gerente) y, por otro, la del amor posible entre dos clases sociales y las conductas femeninas autónomas. Si bien el film está marcado por el sentimentalismo romántico del melodrama y de las novelas que apelan a un ideal de felicidad modelador y legitimador de ciertos sentimientos y comportamientos sociales, su argumento y la construcción de sus personajes abren un abanico de posibilidades nuevo para los personajes femeninos. En contrapartida, podemos conjeturar que la resolución de *La vendedora de Harrods* remite a un comportamiento social tradicional, propio de las chicas del barrio pintoresco⁴⁵. Allí aparecen diferentes versiones de la “Esthercita”, en este caso una empleada de una gran tienda que cae en la trampa amorosa del niño bien. Esthercita es el nombre de una mujer mencionada en la estrofa de un tango. Este personaje trabaja en el centro de la ciudad y cae, como Carmen, en la trampa amorosa. El final de Carmen no es la soledad y la marginación social. Aunque vivió por un tiempo la ensoñación amorosa que le proponía Juan Manuel, seguramente continuó la vida en el barrio, cuidando de su familia y ascendiendo, dentro de las posibilidades de su clase, en un trabajo que la reconocía. Carmen viajó a París como una mujer moderna y la muerte de la esposa de Juan

⁴⁵ Nos referimos a la caracterización de los barrios en la década del veinte, el pintoresco, aquel que está representado en los tangos y que busca identidades sentimentales y el barrio cordial producto del proceso de modernización social dado por la creación de instituciones y sociabilidades forjadas al calor de la política. Véase GORELIK, Adrián. *La Grilla y el parque*, Buenos Aires, UNQUI, 1998.

Manuel los vuelve a unir. El amor triunfó con sus reglas, con formas más modernas que aquellas de las miradas estereotipadas sobre las muchachas de barrio.

En *La Chica de la calle Florida*, como se señaló, el personaje femenino principal muestra otra imagen de mujer, que vive sola en una pensión y puede mantenerse con su trabajo en una tienda del centro.⁴⁶ La casa es un lugar habitado por mujeres que tienen diferentes roles: las trabajadoras, las amas de casa a la espera de la ansiada movilidad social, la que se hace cargo de la madre anciana. Los personajes masculinos del film también son encarnados por varones que muestran distintos modos de ser frente a las mujeres: el abusador, el “niño bien” de buena posición económica que abandona todo para vivir con Alcira y que se comporta de una manera diferente a la que se puede prever.

En lo relativo al vínculo entre Alcira y Jorge, la pareja vive en la misma casa donde solía vivir ella, sin huellas de rechazo social hacia esa unión de hecho. Lo acompaña amorosamente a Jorge en su búsqueda de trabajo, donde se ven muy bien las dificultades que deben enfrentar los sectores populares a la hora de insertarse en el mercado laboral. El film parece mostrarnos que, aunque enfrenten dificultades, la sociabilidad barrial es cordial y solidaria con los personajes de la casa y sus comportamientos son más modernos. Si bien la resolución de final feliz es típica del melodrama, vemos en esta película el comienzo evidente de un cambio en la configuración de género, la elección moderna del amor y los cambios en la sociabilidad mixta y entre mujeres en el marco de pautas sociales muy cerradas.

Ambas películas abordan temáticas femeninas y permiten una apertura para pensar a la sociedad moderna de la Argentina en la década del veinte, a través de un soporte en el que se relatan las nuevas formas relacionales que asume la modernidad, con los elementos todavía precarios, que, por entonces, podía aportar la gran novedad del siglo: la ficción en movimiento. Como advertimos, el cine es un registro de los

⁴⁶ Estas trabajadoras ganan un 40% menos que los varones que ocupan cargos similares en el sector de servicios, las dactilógrafas, vendedoras, etc. ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.

cambios sociales y de los modos de construir identidades de género. Los personajes femeninos resuelven su vida amorosa, transitan su sexualidad y la búsqueda de una posible felicidad con pragmatismo y, aunque esto no significa autonomía, podemos advertir pequeñas resistencias en coyunturas más conservadoras –como en *La vendedora de Harrods*– o en entornos más modernos –como en *La chica de la calle Florida*. La posibilidad de llegar a públicos amplios, seducidos por la fascinación de la técnica y las representaciones de mujeres trabajadoras, da cuenta del modo en que la industria del entretenimiento elige sus objetos y sujetos para conformar la trama de los medios masivos y habilita los consumos de los sectores populares a través de instancias de identificación social.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.
- AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- BARRANCOS, Dora, “Sentidos, sentimientos y sensibilidades” (1880-1930), *Anduma*, 2015, s/p. Disponible en: <https://andumarevista.wordpress.com/2015/10/01/sentidos-sentimientos-y-sensibilidades-1880-1930/> [Acceso: 20 de julio de 2018].
- _____. “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período entre guerras”. En: Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.). *Historia de la vida privada en Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 1999, pp. 194-220.
- CAMPODÓNICO, Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en la *Novela Semanal*”. En: Pierini, Margarita (coord.). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 139-142.
- CONDE, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998.
- COUSELO, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1969.
- _____. *Leopoldo Torres Ríos, el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

- CUARTEROLO, Andrea. “Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, introducción al dossier “Cine Silente Latinoamericano”, *Imagofagia*, n. 8, 2013. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/481> [Acceso: 18 de julio de 2021].
- DIDI-HUBERMAN, George. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- FELIX-DIDIER, Paula. “Prólogo” En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, pp. 13-14.
- GARBATSKY, Irina. “Marosa di Giorgio: La voz en fuga”, *Hispanamérica*, n. 123, diciembre de 2012, pp. 43-50.
- GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo, 2015.
- GORELIK, Adrian. *La Grilla y el parque*. Buenos Aires: UNQUI, 1998.
- GUNNING, Tom. “El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, 2020, traducción al español de Ignacio Albornoz, pp. 417-431. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/268> [Acceso: 18 de julio de 2021].
- ILLOUZ, Eva. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, pp. 29-46.
- LOBATO, Mirta. *Historia de las Trabajadoras en Argentina 1869-1960*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- MARZAL FELICI, Javier. “El melodrama teatral y el nacimiento de la narrativa fílmica: el cine de David Wark Griffith”. En *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Museu del Cinema, 2006, pp. 97-120.
- MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Editorial Teseo, 2016.

- MANETTI, Ricardo. "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y noherniegos melancólicos". En: España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Vol II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 188-269.
- MAZZAFERRO, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2018.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra. *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932. La liga Patriótica Argentina*. Buenos Aires: UNQUI, 2003.
- MILLÁN, Margara. *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG, 1999.
- MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo" en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana/PUEG: 2007. 81-93.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Fundación Osde, 2012.
- PIERINI, Margarita (coord.). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- PRÓSPER RIBES, José. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.
- PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- QUEIROLO, Graciela Amalia "Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)". En *Estudios Feministas*, vol. 22, n. 1, 2014, pp. 29-50. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000100003>.
- QUESADA, Josué, *La vendedora de Harrods y otros relatos. La Novela Semanal 1917-1926*, Buenos Aires: UNQUI /Página12, 1999.
- _____. *La vendedora de Harrods, La Novela Semanal*, n. 69, marzo de 1919.
- _____. *Cuando el amor triunfa, La Novela Semanal*, n. 79, mayo de 1919.
- YABLON, Sebastián. "Nitrato argentino: una historia inestable". En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, pp. 49-62.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

SOSA DE NEWTON, Lily. “Mujeres y tango”, *La Aljaba*, n. 55, segunda época, 1999, pp. 55-66.

Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/vo4ao4sosa.pdf>.

[Acceso: 25 de julio de 2019].

TOSSOUNIAN, Cecilia. “Feminidad y movilidad social en las representaciones de mujeres trabajadoras. Buenos Aires (1920-1940)”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n. 13, 2018, pp. 88-105. DOI: <https://doi.org/10.31049/1853.7049.VO.n13.18569>

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/gf4bpoakq>

Para citar este artículo:

REY, Ana Lía. “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 40-70. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/364>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ana Lía Rey** es Profesora Regular de Historia de los Medios de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” y el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado seminario de grado y posgrado en universidades nacionales e internacionales. Es directora del proyecto UBACyT: “El espectáculo cinematográfico en Argentina: medios, narrativas, tecnologías y estéticas en cruce (1916-1995)” y de Grupos de investigación GIC. Publicó artículos en revistas especializadas y capítulos de libros sobre sus investigaciones. Es miembro de la dirección del Archivo Histórico de Revistas (AHIRA). E-mail: anyrey@gmail.com.