

«¿Dejarás el baile por mí?»: la representación de la bailarina como trabajadora en *Mujeres que bailan* de Manuel Romero

María Eugenia Cadús

Universidad de Buenos Aires –

Universidad Nacional de las Artes – CONICET

Resumen

El primer peronismo sostuvo una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad, así como una particular política cultural. Observamos las posibles repercusiones en el campo de la danza escénica, de la política de «democratización del bienestar» planteada por este gobierno. En este marco analizamos el filme *Mujeres que bailan* (1949) dirigido por Manuel Romero, protagonizado por Fanny Navarro y Niní Marshall, y con participación del Ballet Estable del Teatro Colón. Indagamos en cómo el ballet constituye aquí el lugar de un mundo mágico–romántico pero a la vez peligroso. Esta concepción proporciona un espacio perfecto para desarrollar una narración con características melodramáticas que se podría decir que educa mostrando «lo nocivo» del mundo del arte. Examinamos el lugar de la mujer trabajadora bailarina de ballet a través de la representación que se realiza con el lenguaje cinematográfico.

Palabras clave:

ballet, género, peronismo, trabajadoras, Manuel Romero.

Abstract

In its first two terms, the administration of Argentine President Juan Domingo Perón set forth a cultural project that mirrored its signature «welfare democratization» state policy, focused on expanding social welfare programs. The government promoted access, until then very limited, of the popular sectors to the arts, culture, tourism, education, and leisure. Such an expansion of the working classes' cultural consumption challenged the standard definition of so-called «high» culture opposite «popular/mass» culture. This paper examines the film *Mujeres que bailan* (1949) directed by Manuel Romero, starring Fanny Navarro and Niní Marshall, with the participation of Colón Theater Ballet. I focus on how ballet is represented in the melodramatic narration as a magic and romantic world that is attractive but dangerous at the same time, and on the fact that it educates the audience showing the «harmful» aspect of the art. Within this framework, I examine the role of ballerinas as women workers through cinematographic language.

Keywords:

ballet, gender, peronism, women workers, Manuel Romero.

Introducción

Mujeres que bailan se estrenó el 12 de mayo de 1949. Dirigida por Manuel Romero, fue protagonizada por Fanny Navarro y Niní Marshall como Catita, y contó con la participación del Ballet Estable del Teatro Colón.

Este filme forma parte de un grupo de películas en el que la danza escénica — clásica y moderna— toma protagonismo. Encontramos este corpus —relativamente

numeroso si observamos la historia del cine argentino— en la época del primer peronismo (1946–1955). No creemos que esto sea azaroso sino que lo consideramos como una muestra del clima cultural de la época y de las políticas culturales implementadas por este gobierno. En este conjunto de películas estrenadas en un periodo de nueve años, cinco filmes introducen la danza clásica: *Donde mueren las palabras*¹ (1946) de Hugo Fregonese, *Mujeres que bailan*

1. Ya nos hemos ocupado de esta película en el artículo «Vestigios de romanticismo: el ballet en un →

(1949), *Romeo y Julita* (1954) dirigida por Enrique Carreras, *Pájaros de cristal*² (1955) de Ernesto Arancibia, y *Canario Rojo* (1955) de Julio Porter; un filme se realiza con danza moderna, *Maribhuana* (1950) de León Klimovsky; y existe un cortometraje que podríamos pensar como un precedente de lo que hoy se denomina «video-danza», *Apollón Musagete (el conductor de las musas)* (1951) de Irena Dodal. Mientras que, luego, hasta la actualidad, encontramos otros seis largometrajes de ficción que incluyen a la danza escénica de manera significativa —exceptuamos los documentales y cortos experimentales ya que no se corresponden con el corpus anteriormente citado—: *El exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas, *Canción desesperada* (1996) de Jorge Coscia, *Aniceto*³ (2008) de Leonardo Favio, *Los posibles* (2013) con la codirección de Santiago Mitre y Juan Onofri Barbato, *Topos* (2012) de Emiliano Romero, y *El loro y el cisne* (2013) de Alejo Moguillansky.

Los dos primeros gobiernos de Perón sostuvieron una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad, así como una particular

política cultural. En este marco, estudiamos las posibles repercusiones en la danza escénica de la política de «democratización del bienestar» (Torre–Pastoriza, 2002) planteada por este gobierno. A través de ésta, se promovía el acceso —antes vedado— de las clases populares a las artes, la cultura, el turismo, la educación y el ocio. Tal expansión del consumo cultural por parte de las clases trabajadoras, puso en jaque la concepción estándar de las denominadas «alta» y «baja» cultura.

Sin embargo, no creemos que el efecto haya sido el mismo para las distintas artes, como tampoco lo creemos así dentro del campo artístico (Bourdieu, 1995) de la danza, que se encontraba en formación. Como una consecuencia de esto consideramos que si bien este arte formó parte de las políticas culturales gubernamentales, buscó la forma de permanecer en el ámbito de la llamada «alta cultura». Creemos que puede deberse a una estrategia de afianzamiento dentro del campo del arte, aprovechando por un lado las políticas del campo social pero manteniéndose dentro de la cultura hu-

filme argentino de la época del peronismo», publicado en la *Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera* 6(11) (mayo 2012). Disponible en: <http://www.revistaafuera.com>

2. Ya nos hemos ocupado del análisis de esta película en la ponencia «La tensión entre “alta cultura” y “cultura de masas” en la representación del mundo del ballet en un filme argentino de la época del primer peronismo: un análisis de *Pájaros de cristal* (1955) de Ernesto Arancibia», leída en el IV Congreso Internacional AsAECA, el 15 de marzo de 2014.

3. Ya nos hemos ocupado de este filme en el artículo «Reflexiones acerca de la representación de la danza en el cine (en Argentina)», UNA. En prensa.

manista como forma de legitimarse, por medio del sostenimiento de una evasión romántica que la identificaba.⁴

No obstante, hacemos una salvedad respecto a la inclusión del ballet en la cinematografía nacional, lo cual distinguimos como una apertura hacia un público más heterogéneo que en su mayoría podría identificarse con la denominada «cultura popular» o con la «cultura de masas». En este marco analizaremos el filme *Mujeres que bailan*.

Tal como lo expone Clara Kriger en su libro *Cine y peronismo. El Estado en escena* (2009), ya a comienzos del año 1945 se produjeron grandes cambios en las políticas cinematográficas. Cambios en la exhibición y la comercialización de los filmes que regulaba la circulación de las películas nacionales y extranjeras. Además de abrirse una línea de créditos para financiar la producción local. Asimismo destaca esta investigadora lo programático del apoyo al cine debido a su masividad. El peronismo intervino en el cine como lo hizo en todas las industrias, pero se podría decir que tenía un particular interés por los medios de comunicación en general y veía en el cine una necesidad de regularlo y apoyarlo como un arte que podía tener mayor «accesibilidad al público común y resultaba el

mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal — no relegada a los límites del Estado— del patrimonio histórico nacional» (Kriger, 2009:44). Podríamos entonces presuponer que a través del filme, el ballet como el representante de la danza más relacionado con el denominado «arte culto», se abre hacia el público masivo por medio del arte audiovisual.

Indagaremos acerca de cómo el ballet, de todos modos, constituye en la representación el lugar de un mundo mágico—romántico pero a la vez peligroso. Esta concepción proporciona un espacio perfecto para desarrollar una narración con características melodramáticas que se podría decir que educa mostrando «lo nocivo» del mundo del arte.

La danza, en este caso, es la vocación de la protagonista, quien quiere vivir de ella, ser una profesional y no que sea sólo un pasatiempo. Es por esto que plantea una amenaza al rol socialmente establecido a la mujer, a su «honor» y su «decencia». Lo cual relacionaremos con la visión de la época del trabajo femenino.

Examinaremos el lugar de la mujer trabajadora bailarina de ballet en la

4. Hemos analizado algunos aspectos de las políticas culturales en la danza en el artículo «Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza», publicado en la Revista Digital de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo VIII(15), julio de 2012. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://www.telondefondo.org>

representación que se realiza a través del lenguaje cinematográfico, teniendo en cuenta además que esta película se relaciona con la anterior, *Mujeres que trabajan* (1939, Manuel Romero).

Para ello, en primera instancia es preciso definir la acepción de género que tomaremos para estudiar las representaciones de las mujeres. En vista a que el presente trabajo no constituye una teorización acerca de la conceptualización de género sino que más bien es un análisis teórico-histórico de cómo se evidencia esta categoría en la representación, vamos a utilizar la definición de género como categoría para el análisis histórico. Por otra parte, aunque sabemos que hoy en día esta noción se ha extendido y diversificado, para este caso, sólo nos remitiremos a la concepción binaria de hombre y mujer, masculinidad y femineidad, como construcciones de identidades, teniendo en cuenta la época estudiada y sus representaciones. Vamos a adherir entonces, a la definición otorgada por la historiadora Joan Scott, quien expresa que el género se debe utilizar para designar las relaciones sociales entre los sexos, rechazando explicaciones biológicas, sino como «construcción cultural». Es

la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y

mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado. (...) El uso de género pone de relieve un sistema completo de relaciones que puede incluir el sexo, pero no está directamente determinado por el sexo o es directamente determinante de la sexualidad (1996:7).

Además, agrega Scott, que la identificación de género si bien siempre aparece como coherente y fija, es en realidad, altamente inestable, ya que masculino y femenino no son características inherentes sino construcciones ficticias, subjetivas. Es por esto que en una primera instancia, expondremos las características que definen al filme *Mujeres que bailan*, teniendo en cuenta su contexto de producción y recepción. Y por último, analizaremos específicamente la representación de las bailarinas, como profesión, y las tensiones que esta plantea en relación al rol socialmente establecido a la mujer de la época.

1. Una comedia melodramática

Mujeres que bailan desarrolla la historia de Graciela Mendez, interpretada por Fanny Navarro, una joven de 19 años que aspira a ser primera bailarina del Teatro Colón. Para lograr su sueño, deja su pueblo natal —San Gabriel— para formarse en Buenos Aires con el profesor Víctor Costa, interpretado por el primer bailarín del Colón, Víctor Ferrari.

En su viaje en tren hacia la Capital conoce a un empresario de espectáculos, dueño de *boites* y *cabarets*, Ernesto Rivera —interpretado por Enrique Roldán, el villano habitual de las películas de Romero—, quien le propone realizar un ballet protagonizado por ella. Si bien Graciela es humilde y no cree estar preparada aún, Rivera y su cómplice manipulan a Catita —Niní Marshall— para que convenga a su amiga Graciela de hacerlo. Mientras tanto, se desarrolla la historia amorosa entre Catita y Domínguez —Fidel Pintos—, y Graciela y César Fuentes —José María Gutiérrez—, el abogado, jefe del novio de Catita.

Así se inicia el melodrama en el que Graciela va a pasar de ser una exitosa y prometedor bailarina de ballet, a ser una bailarina de *can-can* en una *boite* de mala muerte en la zona portuaria. Su desgracia va a ser propugnada por Rivera, quien al no obtener su deseo de poseerla se venga de ella, primero dejándola sin empleo y luego contratándola para actuar en «El león marino». Pero su desgracia será acompañada por su amiga fiel, Catita, y finalmente será rescatada por su novio justo antes de que ella se suicide y evitando la «vergüenza» de sus padres que habían ido a buscarla. César, con la ayuda de Catita, montará una *boite* de lujo en «El león marino» y cumplirá el sueño de Graciela de bailar *Las Sílides*. Tras su rescate, César vuelve a preguntarle —ya lo había hecho al principio del filme— si dejará la danza

para casarse con él, a lo que obtiene una respuesta positiva y, por lo tanto, da por entendido el final feliz del casamiento.

Como podemos observar, narrativamente, el filme respeta las reglas del género melodramático. Según Jesús Martín-Barbero (1987) el melodrama pone en funcionamiento dos operaciones simbólicas: la esquematización —en la que los personajes son convertidos en signos— y la polarización maniquea, la cual realiza una reducción valorativa de los personajes a buenos y malos. Si bien esto es marcado muchas veces como un «chantaje ideológico», Northrop Frye plantea que no siempre tiene un sentido conservador, sino que puede resultar una cierta forma de evidenciar las tensiones y conflictos sociales. Veremos a continuación cómo se articulan estas dos características en el filme.

Respecto a la esquematización, observamos que la misma se cumple a través de la utilización de los cuatro personajes clásicos que estructuran el drama. El Traidor —Perseguidor o Agresor—, procede a través de la «impostura» y su función es acorralar y hacer sufrir a la víctima, ya que es un bastardo que se hace pasar por noble. En este caso, es el personaje de Rivera, el empresario de espectáculos que pretende ayudar a Graciela a tener éxito, pero lo único que quiere es poseerla y cuando no lo logra, se venga de ella haciéndola trabajar en un cabaret o *boite* de mala muerte.

Por su parte, la Víctima, en este caso Graciela, es la encarnación de la inocencia y la virtud. Particularmente acrecentada por el hecho de provenir de un pueblo del interior, tópico característico del melodrama argentino, ya que a su vez determina que allí se encuentra la verdadera Nación argentina (Karush, 2013).

Acerca de este rol y de su preeminencia en los personajes femeninos, Frye dice que «el *ethos* romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia. (...) Es también el *ethos* del mito cristiano. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance» (citado en Martín-Barbero, 1987:129). Esto, a su vez, se acomoda perfectamente con el lugar de la mujer en el ballet neoclásico-romántico. La idealización

—unida a una concepción moral— de la figura femenina y su belleza por parte del ballet, en el que la mujer debe ser una figura virginal y trágico-poética (Sayers, 1995) y cuyos representantes emblemáticos son las willis⁵ y las sílfides⁶. En estos ballets se instala en el cuerpo femenino el ideal de belleza pálido y perturbado, donde se observa la revelación del espíritu en la materia. El cuerpo como reflejo de la pureza del alma, se eleva y huye de lo terrenal. Tal como expone la investigadora Susana Tambutti (2013), los personajes femeninos representaban lo ilimitado del mundo de los espíritus poniendo en evidencia un modo sutil de castración. Esta era una visión cristiana del mundo que se simbolizaba en el cuerpo femenino. Cabe señalar que la mayor aspiración de Graciela es protagonizar la pieza de Michel Fokine, *Las Sílfides*,⁷ por lo tanto,

5. Las willis son fantasmas de doncellas vírgenes que murieron antes de su boda. Estos personajes pertenecen al ballet *Giselle ou les willis*, estrenado en la Ópera de París en 1841, con coreografía de Jean Coralli Peracini y Jules Perrot, música de Adolphe Adam y guión de Jules-Henri Vernoy.

6. Las sílfides son espíritus imaginarios del aire, seres mágicos del más allá. Estos personajes aparecen por primera vez protagonizando un ballet en *La Sylphide*, estrenado en París en 1832, con coreografía de Filippo Taglioni, música de Jean Schneitzhoeffter y guión de Adolphe Nourrit, inspirado en una novela de Charles Emmanuel Nodier, *Trilby ou le Lutin d'Arguail* (*Trilby o El duendecillo de Arguail*), escrita en 1822. Este ballet narra la historia de amor entre una sílfide y un aldeano escocés, James. Como todos los ballets de este período, está estructurado en dos actos. El primer acto es predominantemente pantomímico, donde se cuenta la parte más compleja de la historia. La acción se inicia el día del casamiento de James, cuando la Sílfide, aparece ante él como una ensoñación. Éste se enamora de la criatura mágica pero no logra distinguir si es real o imaginaria. El segundo acto o acto blanco, el centro es la danza, hay un mayor despliegue del movimiento. Se desarrolla en un bosque donde las sílfides se presentan ante James, quien, en el intento de capturar a su amada sílfide, siguiendo el consejo de una hechicera, le provocaba la muerte. Finalmente, James, profundamente apenado, observa a lo lejos, a su antigua prometida casarse con su rival.

7. Ballet breve en un acto, considerado el primer ballet sin trama. Inspirado en el acto blanco de →

su deseo es encarnar una de las figuras románticas emblemáticas del ballet.

Por otra parte, continuando con la esquematización de los personajes, el Justiciero o Protector es quien en el último momento salva a la víctima y castiga al Traidor. En este caso sería el personaje de César. Está ligado a la víctima por amor y procura el final feliz de cuento de hadas.

Y por último, el Bobo, que este caso estaría protagonizado por Catita, aunque su pareja también lo es. Representan lo cómico —una vertiente esencial de la matriz popular—, remite por un lado al payaso, pero por otro, a lo plebeyo, « al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisublime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras » (Martín-Barbero, 1987:130).

Ahora bien, *Mujeres que bailan* no respeta a rajatabla las normas narrativas del

melodrama, particularmente por su final. Así como plantea Matthew Karush en su estudio de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo xx (2013), en el melodrama popular el ascenso social individual, por lo general dado a través de las relaciones interclasistas, equivalía a la falta de autenticidad ya que se pretendía ser algo que no se era. Sin embargo, los textos melodramáticos pueden ser ideológicamente multivalentes. «Expresaban una resignación cínica y amarga, pero, a la vez, aceptaban como hecho reconocido la superioridad moral y autenticidad nacional de los pobres () [y] alentaban a los oyentes a identificarse a sí mismos en oposición a los ricos» (Karush, 2013:138). Este antielitismo del melodrama argentino, sería muchas veces su fundamento, pesando por sobre cualquier lección moral. En este sentido, propone Karush, se encuentra el potencial contrahegemónico y subversivo del mismo, y es esto lo que rescató el peronismo —aunque ya provenía de concepciones anteriores del

La Sylphide, este ballet rescata el aspecto fantasmagórico de aquél. No cuenta con referencias argumentales, transformando la danza en objeto de una experiencia estética. La coreografía consiste en varias sílfides bailando con el «poeta» o el «joven» en un bosque iluminado por el claro de luna. Existieron cuatro versiones «oficiales» creadas o revisadas por Fokine. La primera fue la de 1907, titulada *Chopiniana*, la segunda fue una en 1908, también estrenada en San Petersburgo; la tercera fue la estrenada en 1909, titulada *Las Sílfides*, en el Théâtre du Châtelet de París, para los Ballets Russes; y la cuarta fue una versión estrenada en 1940, en la primera temporada del American Ballet Theater, en New York. Cabe aclarar que la tradición balletística de la Argentina fue fundada por la compañía Ballets Russes y probablemente sea por ello que en el filme se alude a esta obra, así como a *La Siesta de un Fauno* y danzas rusas, en lugar de hacer referencia directa a los ballets neoclásicos-románticos franceses del siglo XIX.

mundo del trabajo—: la idea del pobre como ejemplo y maestro del rico.

Además, tal como plantea Kriger (2009), los finales conciliadores como el del filme analizado, en el que la chica del interior, humilde, pero digna, termina casándose con el abogado burgués y por lo tanto, ascendiendo socialmente, vehiculizan algunos discursos difundidos por el peronismo, proponiendo una conciliación entre las clases sociales, armonizando las relaciones de fuerza entre capital y trabajo.

Por otra parte, el carácter contrahegemónico que permite este tipo de películas, se ve acrecentado por la comicidad. Esto se evidencia explícitamente, según Karush, en lo que él denomina como «comedia populista—melodramática», ya que allí, los personajes cómicos basados en individuos típicos de las calles de Buenos Aires, subvierten las jerarquías al robar el centro de atención y al tener un «orgullo de clase», característico por ejemplo, de Catita. Además, los personajes de Marshall escapan del destino melodramático, al ser la amiga de la heroína/víctima, pero no el personaje romántico principal, por lo tanto, no está sujeta al mismo y estricto

código genérico, y de este modo, socava la moral convencional del género.

Asimismo, la pareja de cómicos representada por los antihéroes, Catita y su novio, son el espejo deformante de las actitudes serias de los novios burgueses.

Catita hace evidente la existencia de nuevos sectores sociales que ascienden dentro de la gran urbe y que desean apropiarse (no imitar) las normas de sociabilidad requeridas para ser aceptados en su seno. El resultado de su aprendizaje son las conductas contaminadas por las tradiciones de los sectores subalternos de donde provienen (Kriger, 2009:245).

Esto se hace evidente en su forma de hablar y muestra un consciente rechazo a los estándares estéticos de la elite (Karush, 2013). Pero también esto se puede observar en su danza, en su modo de representar al ballet, en su insistencia en bailar «la porka esa del pitchicato», tal como en *Yo quiero se bataclana* (1941, Manuel Romero)⁸, insistía en bailar un número clásico «de esos en puntas de pie».

Si bien el ballet neoclásico—romántico es el más popular en nuestra sociedad,

8. En *Mujeres que bailan*, encontramos varias similitudes e incluso referencias a esta película anterior. En principio, ambos filmes se desarrollan en su totalidad en el ambiente de la danza. Aunque *Yo quiero se bataclana* refiere a la danza de las coristas del espectáculo de revista —arte considerado popular— y *Mujeres que bailan* al ballet —arte considerado de elite—. Por otra parte, el personaje de Catita tendrá las mismas actitudes respecto a la danza y para con su amiga. Actitudes que en la trama desencadenarán los conflictos y sus soluciones así como la comicidad.

quizás por su estructura narrativa también melodramática, éste, para legitimarse en el campo del arte, permanece como un lugar de difícil acceso, oscuro y peligroso, particularmente para la moral de las mujeres. Para ello, resulta provechosa la utilización del género melodramático.

Por un lado, observamos en la representación, la historia de la joven que aspira a ser bailarina de ballet pero que cae en desgracia en su intento, preservando de este modo al ballet con un halo romántico en el que el acceso a ese sueño puede llevar a quien lo desea a la perdición. Por lo tanto, la película educaría a los espectadores mostrando lo nocivo del mundo de la danza, un mundo que puede ser admirado, pero que se restringe a unos pocos, ya que siguiendo el modelo del romanticismo, la danza sería una forma de ascetismo o por lo menos un modo de celibato, de sacrificio, devoción y sufrimiento.

Por otra parte, el elemento cómico, subversivo, dialoga con esta tradición a través de la parodia. Catita también desea ser primera bailarina, pero no tiene las condiciones necesarias, ascetismo y celibato, ni entrenamiento y dedicación, ya que aunque ella dice haber sido «bataclana» por cinco años —en un intertexto directo con su anterior filme *Yo quiero ser bataclana*— continúa en la clase infantil, o como ella dice, de las «menoras». Además, tal como expusimos, proviene de los sectores subalternos y

refleja su visión antisublime de este arte perteneciente a la «alta cultura», por ejemplo refiriéndose a *Las Sifides* como «Sifides» o como cuando se encuentran con Graciela en una boite de lujo con sus novios, Catita, frente a la bailarina clásica dice «¡Callensen que no me dejan oír el baile!» y critica a quienes «no le llevan el apunte» a la bailarina. Es decir, los mismos procedimientos que lleva a cabo con el lenguaje, los implementa respecto a la danza, burlándose de los estándares estéticos de la élite. De este modo, la tensión que se produce entre «alta» y «baja» cultura se hace evidente, pero a su vez, se supera a través de la risa. Es lo popular que nos interpela desde lo masivo, tal como dice Martín-Barbero. Y podríamos pensar a la danza de Catita en el mismo orden que este autor plantea al uso del lenguaje en la comicidad incluida en el melodrama:

Lo popular se expresa (...) sobre todo en el lenguaje [la danza]: en el *palabreo* [movimiento descordinado y bufonesco]. Que es la palabra [danza] hecha arma e instrumento de revancha, estratagema que al confundir al adversario lo desarma. Un uso del lenguaje [movimiento] que se sitúa en el extremo opuesto al de la información [lo bello]: se juega con las palabras [los pasos], se desplazan sus significados, se produce un desorden verbal [corporal] mediante el cual se busca desconcertar al otro. Es la revancha contra un orden del mundo que los excluye

y les humilla y contra el que las gentes del pueblo se enfrentan desordenando el tejido simbólico que articula ese desorden. Des-articulación, confusión, hablar [bailar] rápido [descordinado y sin elevación], mal hablar [bailar]: es la transformación de la carencia en argucia y de la situación en ocasión que se aprovecha para imponerse o parodiar la retórica de los que sí hablan [bailan] bien (Martín-Barbero, 1987:257).

2. Mujeres que bailan/trabajan y mujeres que se casan

Hasta este momento hemos intentado contextualizar el filme *Mujeres que bailan*, analizando su relación con el campo social y el contexto histórico, resaltando la tensión entre «alta» y «baja» cultura, y sus articulaciones dadas particularmente por el género narrativo y cinematográfico, la comedia melodramática. A continuación, vamos a centrarnos en lo argumental y en la representación que realiza la película de los componentes de su título: las mujeres que bailan.

Mirta Lobato señala en su libro *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1890-1960)*, la importancia de las representaciones —entendidas, siguiendo a Stuart Hall, como un uso del lenguaje para producir significados— y del universo simbólico para hablar del mundo laboral, ya que son momentos claves en la producción de sentidos y constituyen el entramado social y cultural de una época. De este modo, el cine ha contribuido

fuertemente a la construcción de imágenes sobre las trabajadoras (Lobato, 2007).

En este sentido, sabemos que el melodrama, tal como señala Ricardo Manetti (2000), responde a un modelo patriarcal, en el que el padre como figura simbólica —padre/familia, padre/Dios, padre/Estado— es la base fundante de la ley que no debe ser transgredida. Sin embargo, la víctima/heroína trasgrede las normas y luego paga por la falta cometida, habiendo sido mancillado su «honor». No obstante, finalmente el orden preestablecido se instala gracias al hombre héroe que le da la redención a la mujer.

Esto coincide con el relato de *Mujeres que bailan*, ya que Graciela va a desafiar el mandato patriarcal de la familia al considerar que su única ilusión en la vida es el arte, la danza, y no desea casarse a menos que se la acepte de ese modo. Tal como dijimos, la concepción de la bailarina de ballet desde el romanticismo, es la del ascetismo y el celibato. Durante todo el filme esto va a ser puesto en evidencia en diferentes diálogos, mostrando la opinión de Graciela enfrentada a la de su novio César, y a la de Catita y su novio Domínguez. Por ejemplo, en la primera escena junto a Graciela, en el vestidor de la Academia de Danzas, Catita sienta su opinión diciendo «En cuanti que me case largo todo, che. A mi marido no le podría gustar de que yo seguiría enseñando mis encantos femeninos arriba de un escenario», ante la mirada disidente de Graciela.

Asimismo, apenas César conoce a la protagonista, le dice sentenciosamente «Nunca querrá a nadie», para luego, en la próxima escena juntos, cuando él le expresa su cariño, enunciar: «con decirle que hasta pensé que un día dejaría el baile por mí», frente a lo que ella responde efusivamente «¡No lo haría nunca!». Sin embargo, al final del filme, luego de que su «honor» ha sido mancillado al tener que bailar en un cabaret, y tras el gesto «heroico» de César, de evitar la vergüenza de sus padres y montar toda la escena para que ella pueda cumplir su sueño de bailar *Las Silfides*, él vuelve a decirle: «He hablado con tus padres, ¿dejarás el baile por mí?», a lo que Graciela contesta «Sí, tú me has dado la gran noche que soñé, ¿después de esto qué más?» y finalmente se abrazan, restaurando el orden patriarcal preestablecido.

Como explica Lobato, en todas las representaciones de la mujer trabajadora, y a pesar de que tenga un trabajo «honrado», pareciera que ésta sólo tiene un destino final: el burdel. En este caso, a pesar de que el ballet sea un arte de elite, supuestamente respetado y de celibato, cuando la protagonista se lo propone como carrera profesional —a diferencia de Catita que se mueve entre el trabajo y el ocio—, y decide conscientemente trabajar de la danza —expresando que no desea trabajar de ninguna otra cosa—, dejando su rol de estudiante sostenido hasta el momento, se inicia su desgracia.

Su periplo la hace recorrer diferentes lugares y tipos de danza, hasta que termina en el cabaret, bailando el *can-can*, frente a marineros borrachos que intentan abusar de ella.

En este sentido, la danza, por lo menos como profesión, como trabajo, no como «satisfacción» o «lujo» —«¿lo desea [el ser bailarina] como una satisfacción, como un lujo?» le pregunta el maestro a Graciela al hacerle la prueba de ingreso a su Academia—, constituye en la representación del filme, un lugar peligroso para el «honor» y la «decencia» de la mujer. En nuestra opinión, acrecentado por el hecho de trabajar con el cuerpo, tal como dice Catita «enseñando los encantos femeninos».

Si bien, durante el peronismo, como explica Lobato, el trabajo pasa a ser dignificante, éste seguía siendo concebido como una «necesidad» en el caso de la mujer trabajadora. Y podemos asumir que cuando este trabajo era por decisión, por placer, y además, como ya dijimos, es un trabajo que se realiza con el cuerpo, seguía constituyendo un lugar «peligroso» para la mujer. Quizás, en el imaginario cultural se sigue manteniendo la mirada del s. XVIII y sus manuales de conducta. Como explica Nancy Armstrong en su libro *Deseo y ficción doméstica* (1991), en éstos, la mujer era vista como deficiente en cualidades femeninas si pasaba su tiempo en entretenimientos ociosos, ya que la participación de la mujer en

un espectáculo público hacía, al ser un objeto de exposición, que pierda valor como individuo. Asimismo, estos libros consideraban que la esencia de la mujer yacía dentro o debajo de la superficie, teniendo como consecuencia que el cuerpo material de la mujer pareciera superficial.

Esta es la misma visión de la mujer que tienen los ballets neoclásico-románticos, producidos aproximadamente en la misma época, cuya noción del cuerpo describimos anteriormente y lo que derivó a su vez, en una concepción de la bailarina como profesional que la acercaba a la prostitución. Si bien, por un lado, sus cuerpos eran idealizados, puros y etéreos, los mismos eran deseados y objetualizados por parte de los espectadores e identificados con el rol de una mujer seductora. De este modo, el detrás de escena de la Ópera de París se parecía más a un «mercado de carne».⁹ Las bailarinas no ganaban el dinero suficiente para subsistir, pudiendo decirse que pertenecían a la clase trabajadora, y muchas veces debían participar de un sistema «semioficial» que enmascaraba la prostitución. Así, el estatus de las bailarinas del s. XIX se acercaba al de las cortesanas. Asimismo, esto marcaba una manera de ver los espectáculos, voyeurística, representada en la época por el crítico Theophile Gautier, ya que la escena de ballet era

erotizada bajo el conocimiento de que las bailarinas se encontraban sexualmente disponibles luego del espectáculo (Banes, 1998; Sayers, 1995).

Podemos decir que esta visión voyeurística sobre la mujer continúa, especialmente en el cine narrativo de ficción —caracterizado por el cine clásico y el género melodramático—, siguiendo a Laura Mulvey (1975). Esta teórica feminista, plantea que el cine pone de manifiesto estructuras placenteras de la mirada, de las cuales la «escopofilia» es el placer de ver a otra persona como objeto erótico. En este sentido, este tipo de cine fue creado bajo la mirada masculina activa, mientras que la mujer es la imagen, lo pasivo/femenino.

Al respecto, Valeria Manzano (2001) señala, en su análisis de las trabajadoras en el cine argentino de 1938–1942, que la mujer/imagen construida por el cine de la «época de oro» es la de la novia—que—espera, la futura esposa y la madre, y que la alteridad de estas heroínas puede ser tanto la prostituta como la trabajadora. Como observamos previamente, muchas veces ambos roles están asociados en lo que Manzano denomina como una potencial doble explotación —sexual y social— a la que están sometidas las mujeres que traspasan el «umbral del hogar». Recordemos que esta concepción proviene de

9. Esto puede verse en la pintura de Édouard Manet, *Baile de máscaras en la Ópera* (1873), la cual fue descrita como una representación de un «mercado de carne» por Julius Meier-Graefe (Sayers, 1995).

la herencia tanguera que tiene el melodrama argentino, la cual se ejemplifica con el poema de Evaristo Carriego, *La costurerita que dio aquel mal paso*.

No obstante, tal como desarrollamos anteriormente, en el caso de *Mujeres que bailan* dicha explotación sexual es propugnada por el Villano, mientras que la Víctima es representada como casta y célibe en su devoción a la danza. De modo similar, resulta la representación de las trabajadoras en la anterior película de Romero, *Mujeres que trabajan*. En ésta, quien da el «mal paso», Clara, lo da por «amor». Vemos aquí, una cierta intención de no estigmatizar a la trabajadora como prostituta, reforzando el concepto de «necesidad» para la mujer que trabaja fuera de su hogar.

Pero es en esta fuerte concepción, en la que difiere el personaje principal de *Mujeres que bailan*. Graciela no quiere trabajar por necesidad, ella lo hace por vocación. Desea ser una profesional de la danza, y quizás por eso es castigada más crudamente, llegando a considerar el suicidio como la única salvación, hasta que su héroe la rescata. A diferencia de Ana María —protagonista de *Mujeres que trabajan*— y sus compañeras, quienes tienen un causante de necesidad para ser

trabajadoras —mantener a su familia, ser analfabetas, o no tener familia—, Graciela elige ser trabajadora de la danza. Ella no sufre su elección mientras pertenece a un sector diferenciado, el ballet. Pero cuando debe trabajar en una *boite*, como «bataclana», en un tablado flamenco y por último en el cabaret, si bien continúa eligiendo el trabajo antes que la «derrota», su «decencia» se va viendo comprometida, hasta llegar al nivel de la explotación sexual que hace peligrar su «honor» y «humilla» potencialmente a sus padres —al igual que Clara en el caso de *Mujeres que trabajan*—.

Ahora bien, a diferencia de la representación de las mujeres que trabajan en el filme homónimo de Romero, en *Mujeres que bailan*, el discurso se vuelve más conservador. Mientras que en la primera, el trabajo dignifica, tiene una capacidad redentora¹⁰ y establece una «posibilidad de autoafirmación de las mujeres que se constituyen identitariamente en torno al mismo» (Manzano, 2001:277); en la segunda —tal como expusimos, acrecentado por las variables ya analizadas de la elección y vocación y del trabajo corporal— el trabajo conduce al burdel. La única salida de éste es a través de la restauración del orden patriarcal por medio

10. Manzano explica que «La capacidad “redentora” del trabajo es la prescripción final, es el “mensaje” moral. Desde las *Mujeres que trabajan*, y fundamentalmente desde la *trabajadora militante*, la tarea realizada con Ana María fue la de “conversión”: desde una antagonista de clase (equiparada en sus primeras imágenes al patrón) a una solidaria *compañera*» (2001:276) (el destacado le pertenece a la autora).

del matrimonio. Si bien esta alianza, tal como señalamos anteriormente, puede considerarse como una conciliación entre clases sociales, la misma se da en un ascenso social —aunque el abogado no es considerado como un aristócrata, no pertenece al mismo sector que la «humilde provinciana»—, mientras que en *Mujeres que trabajan*, la conciliación sólo es posible cuando ambos pasan a ser obreros, evidenciando lo que desarrolla Karush acerca de la representación de la bondad intrínsecamente radicada en los pobres. Resulta destacable el final de *Mujeres que bailan* ya que pareciera conciliar el trabajo y los valores positivos de la sociedad en un lugar intermedio entre la aristocracia y los pobres, en la clase media. Aunque para la mujer este final resulta más conservador que el de la anterior película.

Sin embargo, a pesar de lo expuesto y continuando con lo dicho en el anterior apartado, vemos que la comedia melodramática deja espacio para subversiones, especialmente a través del personaje que compone Marshall, ya que al escapar de las reglas estrictas del melodrama puede socavar la moral convencional.

De este modo, si bien sus aspiraciones son convencionales —lujo, confort, matrimonio—, su personaje es ambivalente ya que tras su rol de «bobo» puede plantear por momentos, otro punto de vista. Por ejemplo, cuando ve la oportunidad de triunfar en la danza, su opinión cambia completamente, en relación a lo

anteriormente sostenido, diciendo «l'arte está antes que l'amor. Zo si triunfo, no me caso». Del mismo modo, su discurso respecto a la mujer genera risa a partir de subvertir el uso del lugar dado a su género, evidenciando, a partir de un supuesto mal uso de las palabras, la moral convencional respecto a la mujer. Por ejemplo, ante la trampa puesta por Rivera y su socio para seducir a Graciela y Catita, cuando ellos las empiezan a manosear luego de la fiesta, sus novios llegan al rescate. Sin embargo, éstos las culpan a ellas de la situación ya que queda expuesta la mentira de Catita, quien les había ocultado que asistirían a la fiesta. En este momento, Domínguez le dice a Catita «¡Qué cínica es esta mujer!», a lo que ella responde «¡Más mujer será usted!», evidenciando el estatus de su género, la construcción cultural de la feminidad, tomando como insulto su condición de «mujer» y no el adjetivo «cínica». Asimismo, cuando ellos buscan su perdón, mientras Graciela está entusiasmada por el hecho de reencontrarse con ellos —intercambiando el rol entre ambas—, Catita le dice «A los hombres hay que hacerlos sufrir un poco mija', si no ¿a'onde está la superiorida' del seso femenino de las mujeres?», nuevamente socavando la moral convencional.

3. Conclusiones

Ahora bien, recapitulando, hemos expuesto que el ballet durante el primer

peronismo, por un lado, se vuelve accesible a un público masivo al mostrarse a través del filme, lo que podríamos pensar como una democratización de la cultura, especialmente si tenemos en cuenta las políticas culturales del peronismo respecto al cine. Por otro lado, busca el modo de mantenerse en el lugar de un mundo sublime, mágico y admirable, pero a la vez peligroso, especialmente para la moral de las mujeres. En este sentido, el melodrama y sus reglas narrativas, sirve al filme para colocar a la danza en dicho lugar romancista, educando acerca de lo nocivo de este mundo, y aleccionando principalmente a las mujeres que desean ser bailarinas. De este modo, la mujer que desea ser trabajadora de la danza es castigada por transgredir la norma patriarcal de casarse y formar una familia.

Sin embargo, el filme deja lugar a un discurso que podría funcionar como subversivo, a través del género cinematográfico mismo. El hecho de que sea una comedia melodramática permite que los personajes cómicos, principalmente Catita, socaven la moral convencional del género, diferenciándose por lo tanto, del periplo correspondiente al personaje romántico principal, el de Fanny Navarro, y a su final. Niní Marshall, desde la comicidad y la parodia que le permite su personaje, puede burlarse tanto de los gustos estéticos y la moral de la elite —principalmente a través de su habla y en su danza— como del rol socialmente asignado a la mujer. Es por ello que destacamos a *Mujeres que bailan* como un caso excepcional dentro de la filmografía de la época que incluye a la danza, y queremos destacar su poder contrahegemónico.

Referencias bibliográficas

- ARMSTRONG, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- BANES, S. (1998). *Dancing Women. Female bodies on stage*. London – New York: Routledge.
- KARUSH, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920–1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- KRIGER, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- LOBATO, M.Z. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina, 1869–1960*. Buenos Aires: Edhasa.
- MANETTI, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos.

- En España, C. (dir.), *Cine argentino, Industria y clasicismo II. 1933–1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- MANZANO, V. (2001). Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938–1942. *Revista de Estudios de Género La Ventana*, diciembre (14), 267–289.
 - MARTÍN–BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
 - MULVEY, L. (1988 [1975]). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Traducción de Santos Zunzunegui.
 - SCOTT, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (265–302). México: PUEG.
 - TAMBUTTI, S. (2013). *Itinerarios Teóricos de la Danza*. Ficha de cátedra de Teoría General de la Danza, Artes. OPFyL, FFyL, UBA. Buenos Aires.
 - SAYERS, L. (1995 (1993)). «She might pirouette on a daisy and it would not bend». *Images of Femininity and Dance Appreciation*. En Thomas, H. (ed.), *Dance, Gender and Culture* (164–183). New York: St. Martin's Press.
 - TORRE, J.C. y PASTORIZA, E. (2002). La democratización del bienestar. En Torre, J.C. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943–1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Filmografía

- ROMERO, M. (dir.) (1949). *Mujeres que bailan*. Buenos Aires: Argentina Sono Film.
- ——— (1941). *Yo quiero ser bataclana*. Buenos Aires: Lumitón.
- ——— (1939). *Mujeres que trabajan*. Buenos Aires: Lumitón.

