
Resumen: La película argentina *Arrabalera*, de 1950, pone en pantalla un modelo de mujer diferente para el cine de época, en consonancia con la propia actriz, Tita Merello, que desafía los cánones que hacen a una “estrella” del espectáculo de entonces. Los cambios políticos y económicos generados durante el peronismo fueron marco para esta nueva representación femenina. Algunos de esos cambios quedaron consagrados en la Constitución del 1949 con el voto femenino, el divorcio (que tuvo su marcha atrás en el gobierno siguiente), la legalización de muchas de las reivindicaciones laborales femeninas. Sin embargo, en la realidad y también en esta ficción, se mantuvieron relaciones de género en las que prevalecía el discurso patriarcal, donde el poder y el rol “protector” del varón se presentan junto con la subordinación de la mujer, a la que se le asigna el hogar y la maternidad como destino. Servando, personaje del film, sentencia: “Las mujeres son según el hombre que tienen al lado”, sintetizando una concepción según la cual las mujeres no solo no deciden su destino, sino que tampoco forjan su propia identidad.

Palabras clave: cine argentino - peronismo - mujer - obreras - relaciones de género

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 127-128]

⁽¹⁾ **Cristina Mateu.** Historiadora, investigadora, Magister en Historia Económica y Políticas económicas.

Mujeres atrevidas y decididas

Arrabalera es una película argentina en blanco y negro dirigida por Tulio Demicheli y estrenada en abril de 1950. Basada en la obra teatral *Un tal Servando Gómez*, de Samuel Eichelbaum, con guión del propio director y Ulyses Petit de Murat, tuvo como protagonistas a Tita Merello, Santiago Gómez Cou y Mario Fortuna. En el personaje de Felisa, interpretado por Tita Merello, están representadas las mujeres de los sectores populares que comienzan a tener una mayor presencia en el ámbito público desde las primeras décadas del siglo. Proceso en el que fueron afirmando sus particularidades de acción y de reflexión, denunciando sus condiciones, exigiendo sus derechos y espacios.

Este proceso histórico en el que emerge una nueva representación de la mujer está caracterizado por la transición de la crisis de los años 30, las migraciones internas y el desarrollo económico-social impulsado por la sustitución de importaciones y la política mercado internista de un nuevo movimiento político dirigido por Juan D. Perón, proceso que abrió cambios socioculturales significativos, algunos de los cuales están presentes en el film.

La película, por otra parte, nos ofrece un fenómeno paradójico. Por un lado, la representación de la mujer que expresa libremente sus sentimientos e ideas, y por otro, las relaciones de género en las que el hombre impone y subordina a la mujer. Esta relación contradictoria ha sido estudiada y caracterizada en varios análisis e investigaciones que entrelazan los vínculos entre la ficción y la realidad. Nos interesa, particularmente, volver sobre este fenómeno porque nos permite reflexionar sobre la correspondencia entre las condiciones objetivas y subjetivas y su dinámica de alternancia y prevalencia. Incluso, detenerse en esa tensión dialéctica entre los logros alcanzados y sus límites para el movimiento de las mujeres, así como sus posibilidades de transformación.

La historia transcurre a lo largo de dos décadas, desde los carnavales de 1930 y el nacimiento de Dominguito (el hijo de Felisa) hasta aproximadamente los años 50, cuando este muchacho tiene 20 años; es decir, el período en el que tiene lugar la transición histórica señalada.

En los inicios del film se presenta a la protagonista como una obrera que trabaja en una línea de producción con otras mujeres, entre ellas su hermana, novia del capataz. Felisa, a quien Tita Merello proporciona una figura y una gestualidad que ya la distinguen como actriz y persona, es "atrevida", tiene respuestas para todo, es directa, "no se queda con nada". El personaje provoca, se burla, estigmatiza a sus compañeras, es "bruta". El jefe, novio de su hermana, la acusa de "arrabalera".¹

El personaje canta tangos y en el baile de carnaval de 1930 concursa y gana un premio para hacerlo en la radio. Allí se mueve y confirma su estilo "arrabalero". El guitarrista que la acompaña la acusa de improvisada y poco profesional. Mientras, ella, con orgullo, canta: "Mi casa fue un corralón de arrabal, bien proletario...". Clara Kriger señala que "Felisa es además «la reina del tango», y esto la convierte en un hito de la marginalidad porque dentro de los relatos cinematográficos locales no se puede venir de más abajo que de un arrabal, sumado a la orfandad y al entorno del tango de cabaret".²

Felisa tiene dos pretendientes: Servando y Domingo. No sabe con cuál quedarse, espera que sean ellos los que decidan. Domingo, un tahúr, un pendenciero, corteja a Felisa y ante su consagración como intérprete de tangos, negocia con el bolichero del baile recibir beneficios en bebidas y juego por la actuación de la joven cantante. Servando es carrero, trabajador, solidario, también corteja a Felisa y la imagina como la mujer que necesita un hombre que vive solo.

Ambos pretendientes son amigos, ambos quieren a Felisa de manera diferente. Domingo le pregunta a Servando, mientras comparten la borrachera de carnaval: "¿Cómo te la ganas a «ésta» [Felisa]?", para él, ella es un objeto y se propone ganarla. Y la gana con engaños.

En tanto, Felisa y sus compañeras en la línea de producción hablan del amor, de "seguir al ser amado". Hablan sobre qué hacer en el tiempo libre con ellos: salir a bailar, ir al cine (actividad novedosa, moderna) o acompañar y seguir a sus hombres interesados por el fútbol

y el boxeo. Debaten sobre el compañerismo en el amor, y sobre si estar de novia con el jefe –como la hermana de Felisa– es una elección amorosa, o solo se trata de "interés" laboral. Felisa desea un amor según el ideal romántico, en el que el hombre amado debe ser todo lo amado y "debe estar en todo". Pero sufre por el amor de un hombre que impone condiciones y no considera su identidad y sus deseos.

Ficción y realidad

En *Arrabalera*, el personaje y la actriz (ficción y realidad) transitan el proceso de cambios sociales y económicos que van de la llamada "Década Infame"³ a los tiempos de la Argentina peronista y de la "justicia social".

Ya con los gobierno radicales, la cultura popular establecerá, por ejemplo, para el tango, una representación de la mujer a cuyo "eje madre-hogar-barrio, se erigirá como contrapartida el «constructo» de la «milonguita», el personaje paradigmático del clasicismo tanguero (...) A partir de este sistema de oposiciones (madre/*milonguita*), va a ir constituyéndose todo un sistema de valores que asociará a la madre con el hogar, el barrio y la bondad, en confrontación con la *milonguita*, asociada a la noche, el centro y la perdición. El espacio del hogar y el barrio será presentado como el paraíso perdido, el espacio de la estabilidad, en tanto que el centro y el cabaret serán el espacio caótico"⁴

Al mismo tiempo, tanto el tango como el cine argentino establecerán en los años 30 y 40 una representación de la mujer transgresora, que "adoptó la forma de tres prototipos: la prostituta, la mujer que rechaza las virtudes de la moral social y la que maneja dinero dentro de un ámbito no doméstico"⁵

Tita Merello y sus personajes filmicos atravesarán esa transformación de la representación social femenina que se da durante esas décadas. De cantante de cabaret a actriz, crece la exposición y reconocimiento público de Tita desde la crisis del 30. En 1933, llegará al cine con el primer film sonoro ¡Tango!, cantando "¡Yo soy así p' al amor!" y "No salgas de tu barrio", donde aconseja a las jóvenes ser "buenas muchachitas". En 1935, encarnará a una cantante enamorada y desilusionada en *Noches de Buenos Aires*. En *La Fuga*, nuevamente interpreta a una cantante-vedette enamorada de un contrabandista por el que se sacrifica hasta morir para salvarlo de la cárcel. En un episodio de *Ceniza al viento* (1942) caracteriza a una prostituta. Se mantiene alejada de la pantalla entre 1942 y 1948, relegando sus compromisos artísticos para seguir a Luis Sandrini, un amor que marcó para siempre su vida. Vuelve al cine con *Juan Tenorio* (1948), y allí encarna a una mujer que se subordina a la figura del hombre-artista. Tras la ruptura con Sandrini, en 1950 filmó *Filomena Marturano*, después de su consagración en el teatro. Filomena simula estar moribunda para forzar a quien fuera su amante por más de 20 años a casarse con ella. El hombre engañado anula el matrimonio, pero al enterarse de que uno de los hijos de la mujer es suyo, se casa nuevamente. Filomena persigue la "respetabilidad" para ella y sus hijos, y para la constitución del hogar, tal como la concibe la moral de la época, y el hombre ratifica el derecho otorgado a la sangre y la herencia.

La imagen de "arrabalera", que en los tangos de los años 30 se asocia con la "milonguita", deslumbrada por "las luces del centro" y por "la mala vida", se modifica en el curso de la etapa peronista. En la película de Demicheli, Merello introduce otra imagen de mujer que se proclama arrabalera, pero es trabajadora/obrero/hogareña; criolla honesta, pero irreverente, que se atreve a proclamar lo que desea y resiste los malos tratos de un hombre violento.

El film incluye un componente de género y de clase que contrasta con las representaciones generalmente difundidas. Hasta entonces, el tipo más representado era el de la mujer con un comportamiento "femenino" según la concepción vigente: recatado, amoroso, cándido; mujeres de gestos y modos sutiles y seductores. Respecto de la perspectiva de clase,⁶ la diferencia está en la composición social de sus personajes. Por entonces, el cine mostraba un modelo de mujer que impregnaba el ideal de la cultura y las costumbres de las capas medias urbanas, como los personajes contruidos por la cantante y actriz Libertad Lamarque o la actriz Zully Moreno, estrellas populares del celuloide de ese período, catalogado como "de teléfonos blancos".⁷ Incluso, fuera del género melodramático, también en la comedia, la actriz-humorista Niní Marshall, con sus personajes Cándida y Catita, expresaba prototipos de mujeres inmigrantes de origen español, de sectores populares, pícaras, torpes, pero "femeninas" y a su modo seductoras según la visión dominante.

Tita Merello aporta otro aspecto novedoso en la imagen de la mujer de esta etapa: su porte físico⁸ no se corresponde con el modelo de belleza que exige el espectáculo cinematográfico y que exponen las personalidades femeninas que lo pueblan.⁹

Valeria Manzano señala en "Las Mujeres y la Mujer en el cine del primer peronismo", que el ámbito común es el del hogar constituido, especialmente para las mujeres protagonizadas por Tita Merello. En varias películas, ese hogar constituido resulta complicado, como en *Los isleros* (1951), de Lucas Demare, donde Tita interpreta a una mujer, Rosalía, con las agallas para advertirle a su "hombre" que "No seré tu sirvienta". Recibe como respuesta una golpiza y la sentencia: "¡A vos te voy a domar!". Mientras que, por ejemplo, en *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, la actriz Adriana Benetti representa a una prostituta "redimida" por el amor. Y el hogar es la promesa que recibe de Santos Peralta (protagonizado por Hugo del Carril) a quien sigue en la lucha contra la injusticia.

Según Gustavo Varela, "La resignificación del lugar de la mujer durante el peronismo se da, por un lado, con la sanción política y jurídica de sus derechos a elegir y a ser elegida para cargos políticos (...); por otro, con una política de Estado vinculada a su rol de madre, a través de la creación de diversas instituciones de asistencia, así como con la sanción de derechos relativos a la maternidad. Es decir, sujeto político y, a la vez, destino de hogar. El Partido Peronista Femenino (1949) surge a partir de las acciones de la Fundación Evita en defensa y cuidado de las madres solteras y crea una imagen de la mujer que la autonomiza del rol maternal; hay mujeres que ocupan espacios en la función pública y otras cuya vida cotidiana como madre está politizada. El espacio doméstico forma parte de un espacio más amplio en tanto objeto de intervención política. «Nacimos para construir hogares», escribe Eva Perón en *La razón de mi vida*, y luego reflexiona sobre la mujer que está atravesada por el dilema de tener que elegir entre su trabajo y su lugar en el hogar: «Es urgente conciliar en la mujer la necesidad de ser esposa y madre con esa otra necesidad de derechos que como persona humana digna lleva también en lo más íntimo de su corazón» (...)."¹⁰

Relaciones de género: rol femenino y masculino

En *Arrabalera*, Felisa canta en el bar, fue engañada por Domingo, tahúr, alcohólico, busca pleitos, quien la golpea, le roba sus ahorros y desprecia al niño que procrearon juntos. Ella huye del hogar, los vecinos la repudian, busca refugio en la casa de su hermana, pero el marido no la acepta. Felisa deambula. Va al corralón de Servando, quien le reprocha: "¡Uds. [las mujeres] no comprenden a los hombres, le llevan la contra, no los acompañan en las malas... y terminamos perdiendo los estribos!". Aunque manifiesta una mirada machista de la situación, Servando acomoda a Felisa junto a una anciana que había recogido, y bromea cuando presenta a ambas mujeres: "¡A ver cuál de las dos tiene mejor mano para la cocina!", reafirmando el rol que ambas mujeres deben cumplir en su casa.

Domingo y Servando se encuentran en un juego de bochas y conversan sobre el destino de Felisa. Los dos hombres acuerdan con el juego. Felisa cree que eligió huir, pero en el film se insinúa que su futuro lo deciden los hombres jugando a las bochas. Por suerte para ella Servando gana y Domingo pierde. Este último escapa de la justicia porque participó en el asesinato de un político. Domingo es el modelo de hombre violento, en los tiempos confusos de la llamada "Década Infame", en los que la sociedad está sin rumbo, con un futuro incierto y un presente en el que todo "da igual", como pregona el tango "Cambalache".¹¹

Cuando el niño de Felisa nace, Servando hace una gran fiesta en el corralón. Ocasión en que la película vuelve a reafirmar el lugar asignado a la mujer y al hombre. Felisa es madre feliz, realizada, ya no canta. Mientras que Servando es el hombre protector y bueno que la cuida y protege al niño, aunque sabe que no es su hijo.

El salto de tiempo entre el nacimiento y los 20 años del hijo de Felisa traslada la acción a los años 50, cuando el peronismo en el poder ya realizó la reforma constitucional y reconoce los derechos electorales de las mujeres y el divorcio. El film presenta una atmósfera de tranquilidad, de rutina de trabajo, de amor. El niño Dominguito ya es un hombre que trabaja con Servando de carrero. Ambos van en el carro piropeando y mirando mujeres. Conversan sobre mujeres y sobre el amor. Es el momento en que Servando sentencia que "las mujeres son según el hombre que tienen al lado" y aconseja al joven ser "un bueno hombre" con la mujer.

En tanto, Domingo sale de prisión luego de cumplir condena de 20 años por asesinato y quiere que Felisa vuelva con él, de cualquier modo. Dominguito se entera que su padre es Domingo y no Servando. Felisa confiesa a su hijo la violencia que sufría por parte de su padre biológico y éste decide enfrentarlo con un arma. Pero Servando se interpone, primero tratando de convencer al joven de que su padre biológico no es "un hombre malo",¹² para finalmente tomar su lugar y batirse a duelo con Domingo. El hijo se interpone entre ambos "padres". También Felisa pretende matar a Domingo, pero al fin éste vuelve arrepentido de lo hecho en el pasado y le pide disculpas por su comportamiento. Triunfa el amor, el trabajo, la honestidad, y Felisa recupera el hogar amenazado.

La arrabalera se transforma en mujer hogareña y madre, y en función de tal transformación abandona sus deseos de ser feliz cantando tangos. Felisa elige la casa, el hogar, el hijo. No accede a una independencia económica. Abandona su interés artístico, ya que resolver el dilema, como decía Eva Perón, de conciliar los deseos personales, con el trabajo, la familia y el hogar fue y sigue siendo mucho más difícil para la mujer que para el hombre.

La visión de la película coincide con la del peronismo, según señala Calzón Flores: "El peronismo compartía la concepción mayoritaria en la época según la cual el ámbito esencial de la mujer era el cuidado de los hijos y el hogar. Por lo tanto, construye la actuación de la mujer en el ámbito público sobre lo que se consideraba una legítima división sexual de trabajo: hombre-trabajador; mujer administradora del hogar".¹³



1



2



3

Imagen 1. *Arrabalera* (1950)
Afiche de la película estrenada el 25 de abril de 1950

Imagen 2. *Arrabalera* (1950)
Felisa cantando en el bar

Imagen 3. *Arrabalera* (1950)
Manifestación en favor del voto femenino en 1947

Logros y límites

Varios análisis concuerdan y comprueban que durante el peronismo el lugar de la mujer era fundamentalmente el hogar. Ciertamente, aunque el primer peronismo convalidó importantes derechos civiles, laborales, sociales y culturales de las mujeres, persistieron las relaciones de género patriarcales que sostenían la autoridad y poder del varón y la subordinación de la mujer.

En el proceso de desarrollo histórico de la humanidad, las mujeres fueron adquiriendo derechos y recuperando lugar como sujetos clave y particulares del proceso productivo-económico. Desde las primeras sociedades cazadoras-recolectoras, han tenido un papel importante en el desarrollo productivo, no solo por su condición reproductiva de la especie. Las primeras sociedades que imponen –en función de la apropiación de bienes y recursos en manos de algunos pocos hombres– la explotación de clases y la dominación de la mujer, requieren para mantener los bienes en las mismas manos, como garantía del patrimonio y la herencia, la institución del *pater familias* y la *manus*, con lo que se configura el patriarcado, consagrado por el derecho romano. Proceso por el cual se invisibiliza el trabajo productivo colectivo o comunitario y se desconoce el valor del trabajo doméstico, que fundamentalmente está en manos de la mujer.¹⁴

De tal manera, la mujer que siempre trabajó fue excluida de la producción en tanto acumulación de riqueza. Con el triunfo del capitalismo, "la burguesía se aferra a la vieja moral, que ve en la solidez de la familia la garantía de la propiedad privada, y reclama a la mujer en el hogar tanto más ásperamente cuanto su emancipación se vuelve una verdadera amenaza".¹⁵

Como señala Graciela Tejero Coni, el patriarcado "es un fenómeno social y cultural que hace referencia a las relaciones de poder, con carácter histórico, entre los varones y las mujeres. Por lo cual, los varones se consideran socialmente sostenidos para tener poder sobre las mujeres. Por lo tanto, es una relación que incluye relaciones de propiedad, de clase y de producción y reproducción, que hacen tanto al pasado como al presente".¹⁶

Desde esta perspectiva, la política peronista respecto de los derechos de la mujer, su lugar y su representación fue parte de un proceso económico-social que desborda al propio peronismo. Es el período en que, a nivel mundial, el intervencionismo estatal y el desarrollo de la industrialización por sustitución de importaciones se establece como consecuencia de la crisis de 1929, no solo en Argentina sino también en varios países de América Latina con estructura agroexportadora.

En Argentina, la lucha por mejores condiciones laborales tiene una larga historia previa a esa crisis y a las medidas del gobierno peronista; así como también la lucha y reclamos de las mujeres por sus condiciones de trabajo y de vida, que se inician a principios del siglo XX. Los cambios sociales que instala Perón, desde el Estatuto de Peón Rural y a lo largo de su gobierno con la legalización de la sindicalización, el derecho a la educación y la salud, el derecho de la mujer y la infancia, habilitan una etapa en la que se expresan condiciones subjetivas, con ciertas condiciones jurídicas, económicas, culturales y políticas. Condiciones que, no obstante, no alteran la esencia del poder político y económico, que garantiza el patrimonio y la herencia, esencia del desarrollo industrial capitalista.

Para los tiempos en que se filma *Arrabalera*, la actitud irreverente de Felisa no solo se manifiesta en su lenguaje y su modo "poco femenino", sino fundamentalmente en que no acepta ser golpeada, huyendo del golpeador. El film hace visibles también la falta de apoyo de su entorno social, junto con la falta de independencia económica y de poder de decisión, así como la carencia de condiciones jurídicas para castigar al golpeador: condiciones objetivas de la época, que operan sobre la voluntad de lucha contra el sometimiento.

Este juego entre las condiciones subjetivas o conciencia sobre la situación que sufren las mujeres en estas sociedades con grandes desigualdades sociales, y los cambios materiales

necesarios para modificarlas, conllevan una dialéctica que empuja los límites. Identificar el conflicto, ponerle nombre, representarlo en palabras, gestos, imágenes y formas que denuncien las condiciones de la opresión y doble opresión de la mujer, pero sobre todo modificar las causas fundantes de esta situación, exigen cambios profundos en las condiciones económicas y de poder.

Si cotejamos la realidad que muestra la película con la actualidad, observamos importantes cambios, pero también importantes persistencias. En el proceso de desindustrialización abierto con la crisis de los años 70 y el triunfo neoliberal "globalizado", el fenómeno de la desocupación masiva hizo que el varón fuera perdiendo el lugar de protector y jefe de familia. Miles de mujeres se convirtieron en sostén del hogar en el seno del matrimonio y la familia. Por otra parte, su desarrollo en los ámbitos del trabajo fuera de casa estimuló su participación activa en la vida pública. Movimientos de la masividad de "Ni una menos", ni las nuevas leyes logradas, han logrado aún reducir la cantidad de femicidios, ni cambiar las condiciones de las mujeres para no ser golpeadas o abusadas. Estas condiciones implican su independencia, requieren reconocer el valor económico y productivo del trabajo femenino (tanto del ámbito público como en el privado) y generar condiciones materiales para una participación equitativa de la mujer en el diseño de la organización política, laboral y cultural, aspectos que siguen siendo un límite para establecer nuevas relaciones de género igualitarias.

Notas

1. El término "arrabalera" se vincula a mujeres que viven en los arrabales, generalmente pobres, marginales, muchas veces de vida dura y casi ninguna educación. Con las migraciones internas, junto a las mejoras de la vida en el ámbito urbano y el surgimiento de las villas miserias se modifica en parte el contenido del término. A mediados de los años 30, los arrabales urbanos se vinculan a las villas miseria que proveían a los centros urbanos –donde se concentra el inicio del desarrollo industrial argentino– de una mano de obra poco calificada, sin educación y barata.
2. Kriger, Clara. *La presencia del estado en el cine del primer peronismo*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires. 2006, p. 376.
3. Tita Merello es intérprete principal de un tango muy difundido e identificado con la crisis de 1929, musicalizado por Francisco Canaro, con letra de Ivo Pelay: "Dónde hay un mango viejo Gómez" (1933). Esa crisis en Argentina impactó fuertemente, con la caída de los precios y volúmenes de exportación agropecuaria, ampliando y agudizando la miseria de los sectores populares. Dice ese tango: "Viejo Gómez, vos que estás / De manguero doctorao / Y que un mango descubris / Aunque lo hayan enterraó". Gómez era el que figuraba firmando los billetes en circulación durante el gobierno conservador de Agustín P. Justo.
4. Campodónico, Raúl. H. y Gil Lozano, Fernanda. *Milonguitas en-cintas. La mujer, el tango y el cine*, en Sacchi, M. *Historia de las mujeres en la Argentina*. Ed. Taurus, Buenos Aires, Tomo II Siglo XX, 2000, pág. p.140

5. Pardo, Soledad. "La construcción de una estrella cinematográfica: El caso de Zully Moreno en el marco del star-system argentino del período clásico-industrial". *FyL / UBA* 2018. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9997>. p.201
6. El peronismo proclamaba la unidad del capital y el trabajo, perspectiva cuestionada por los sectores conservadores o de izquierda. Esta nueva realidad que comienza a estar presente no solo en las películas sociales del período sino también en los melodramas y en la comedia con ciertas representaciones características de ambas clases.
7. A partir del cine sonoro en Argentina, entre 1935 y 1955 se produce un importante cambio en la producción cinematográfica con el fortalecimiento de los grandes estudios industriales. Para frenar la presencia argentina en el mercado cinematográfico de habla española, las "Majors" o grandes estudios norteamericanos alientan sus inversiones en México e impulsan el bloqueo de celuloide a la Argentina. Para enfrentar esta competencia, la Ley de Cine y la política del gobierno peronista de fortalecimiento industrial, junto al *star-system*, los cambios hacia escenarios urbanos, constituyen algunas de los mecanismos con los que se intenta sostener la producción cinematográfica. Mateu, Cristina. *Avances y límites de la industria cinematográfica argentina, 1935-1955*. Ediciones Cooperativas. Buenos Aires, 2008.
8. Es famosa la versión femenina de la milonga de Canaro y Pelay "Se dice de mí", que, con su gracia y picardía interpreta Tita: "Se dice que soy fiera, que camino a lo malevo / Que soy chueca y que me muevo con un aire compadrón / Que parezco Leguizamo, mi nariz es puntiaguda / La figura no me ayuda y mi boca es un buzón".
9. Calzón Flores, Florencia *El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello*. Publicación semestral del seminario universitario de análisis cinematográfico Número 002, Enero-Junio de 2013, P. 68. <https://core.ac.uk/download/pdf/52479738.pdf>
10. Varela, G. *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Ed. Ariel-Historia. Buenos Aires, 2016.p.140
11. El tango "Cambalache" fue escrito en 1934 por Enrique Santos Discépolo para la película *Alma de Bandoneón*, de Luis César Amadori. Entre otras estrofas, sentencia: "¡No pienses más, sentate a un lao, que a nadie importa si naciste honrao! Es lo mismo el que labura noche y día como un buey que el que vive de los otros, que el que mata o el que cura o está fuera de la ley".
12. Esto puede vincularse a lo que Rita Segato llama "cofradía masculina" al mandato de masculinidad que exige a los varones que constantemente pongan a prueba sus atributos: potencia bélica, potencia sexual y potencia económica, su camaradería. "O sea, la estructura de la masculinidad, la estructura de género, la estructura del patriarcado, son análogas a la estructura machista". Ver.: Segato, R. *Estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes, Bs. As., 2017.
13. Calzón Flores, Florencia. *El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello*. Publicación semestral del seminario universitario de análisis cinematográfico. Número 002, Enero-Junio de 2013, pág. 68 <https://core.ac.uk/download/pdf/52479738.pdf>

14. Sobre la importancia del trabajo doméstico en el proceso histórico es muy interesante el trabajo de Claude Mellassoux, *Mujeres, graneros y capitales*. Siglo XXI. México, 1979.
15. De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires, 1968, p.8.
16. Tejero Coni, G.: *Aspectos histórico-antropológicos de la sexualidad*, en Bach, A. (coord.). *Para una didáctica con perspectiva de género*, Buenos Aires, Miño&Dávila, 2015.

Bibliografía

- Calzón Flores, Florencia. "El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello". *Publicación semestral del seminario universitario de análisis cinematográfico*. Número 002, Enero-Junio de 2013, P. 53-73 <https://core.ac.uk/download/pdf/52479738.pdf>
- Campodónico, Raúl. H. y Gil Lozano, Fernanda. "Milonguitas en-cintas. La mujer, el tango y el cine", en Sacchi, M. *Historia de las mujeres en la Argentina*. Ed. Taurus, Buenos Aires, Tomo II Siglo XX, 2000, pág. 133
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires, 1968.
- España, Claudio. *Cine Argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*. Tomo II. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2000.
- Ferreira, Fernando. *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*. Corregidor. Buenos Aires, 1995.
- Girbal-Blacha, Noemí. *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2003.
- Gómicz, Micaela. "Patriarcado, feminismo y cambio social. Debates abiertos en el movimiento de mujeres y feminista. *La Marea, revista de cultura, arte e ideas*. Número 51, Otoño 2022, pág. 16 a 19
- Kollontai, A. *La Mujer en el desarrollo social*. Ediciones Guadarrama. Colección. Punto Omega. Madrid, 1976.
- Kruger, Clara. *La presencia del estado en el cine del primer peronismo*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires. 2006.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Ed. Siglo Veintiuno. Buenos Aires, 2009.
- Liska, María M. "Se dice de «ella». Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello". *Revista Argentina de Musicología*. 03/2021.
- Manzano, Valeria. *Cine argentino y peronismo: cultura, política y propaganda, 1946-1955*. <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/Cineargentino.htm>
- Maranghello, César. *Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca*. Ed. Jilguero. Buenos Aires, 2002.
- Menschhik, Jutta. *La mujer que trabaja. Liberación alienación y lucha*. Buenos Aires, 1972.
- Peña, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires, 2012.

- Rapoport, M. y Spiguel, C. *Relaciones Tumultuosas. Estados Unidos y el Primer Peronismo*. Emecé, Buenos Aires, 2009.
- Spiguel, Claudio. "Alcances y límites del impulso nacionalizador del primer peronismo (1946-1949): La industria y el papel del capital extranjero". *Revista La Marea*, 2020. <https://revistalamarea.com.ar/?s=alcances>
- Tejero Coni, G.: "Aspectos histórico-antropológicos de la sexualidad", en Bach, A. (coord.). *Para una didáctica con perspectiva de género*, Buenos Aires, Miño&Dávila, 2015.
- Varela, G. *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Ed. Ariel-Historia. Buenos Aires, 2016.

Abstract: The Argentine film *Arrabalera*, from 1950, puts on the screen a different model of a woman for period cinema, in line with the actress herself, Tita Merello, who defies the canons that make a "star" of the show at that time. The political and economic changes generated during Peronism were the framework for this new female representation. Some of these changes were enshrined in the 1949 Constitution with the female vote, divorce (which was reversed in the following government), the legalization of many of the female labor claims. However, in reality and also in this fiction, gender relations were maintained in which the patriarchal discourse prevailed, where the power and the "protective" role of the male are presented together with the subordination of the woman, to whom assigns home and motherhood as destination. Servando, a character in the film, says: "Women depend on the man next to them", synthesizing a conception according to which women not only do not decide their destiny, but also do not forge their own identity.

Key words: Argentine cinema - Peronism - women - workers - gender relations

Resumo: O filme argentino *Arrabalera*, de 1950, coloca na tela um modelo diferente de mulher para o cinema de época, na linha da própria atriz Tita Merello, que desafia os cânones que faziam do espetáculo uma "estrela" da época. As mudanças políticas e econômicas geradas durante o peronismo foram o marco dessa nova representação feminina. Algumas dessas mudanças foram consagradas na Constituição de 1949 com o voto feminino, o divórcio (que foi revertido no governo seguinte), a legalização de muitas reivindicações trabalhistas femininas. Porém, na realidade e também nesta ficção, mantiveram-se relações de gênero nas quais prevaleceu o discurso patriarcal, onde o poder e o papel "protetor" do homem são apresentados juntamente com a subordinação da mulher, a quem atribui o lar e a maternidade como destino. Servando, personagem do filme, diz: "A mulher depende do homem que está ao seu lado", sintetizando uma concepção segundo a qual a mulher não só não decide seu destino, como também não forja sua própria identidade.

Palavras-chave: cinema argentino - peronismo - mulheres - trabalhadores - relações de gênero

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]