

Construcción de la figura del ama de casa en prensa grafica femenina del primer peronismo Análisis del discurso de la revista "Mucho Gusto" (1947-1951)

Autor:

Pidoto, Adriana

Tutor:

Traversa, Oscar

2011

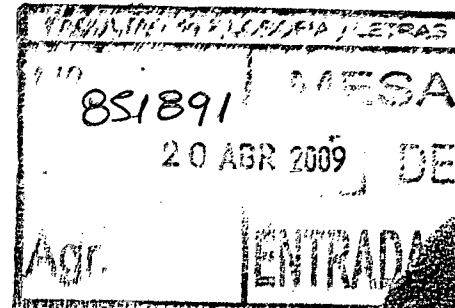
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado

Tesis 16.7.3

Tesis 16-7-3

TESIS: Maestría de Análisis del Discurso



Construcción de la figura del ama de casa en prensa gráfica femenina del Primer Peronismo.

Análisis Discursivo de la Revista "Mucho Gusto" (1947-1951)

Maestranda: Prof. Lic. Adriana Pidoto.

Director: Dr. Oscar Traversa.

Codirectora: Dra. Sofia Fisher.

Entrega: Abril 2009.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UBA



PRESENTACIÓN:

Hay una tesis en el desván.
.....Página 1

INTRODUCCIÓN:

¿Cómo manejar teóricamente material de descarte?
.....Página 6

CAPÍTULO I:

¿Cómo entablar vínculos con las lectoras?: Análisis de las estrategias enunciativas utilizadas en las tapas.
.....Página 13

CAPÍTULO II:

La búsqueda de la proximidad: Cartas que acercan, cartas que cuentan, cartas que ordenan.
.....Página 37

CAPÍTULO III:

Todos hacemos las mismas cosas: Entrevistas a personajes famosos de la época.
.....Página 68

CAPÍTULO IV:

1950. Rupturas aparentes o cambios momentáneos. La textualidad enmascarada: Un nuevo rol para el ama de casa, sin producir fisuras peligrosas
.....Página 136

CAPÍTULO V:

Muchos roles para una sola mujer.
.....Página 180

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES GENERALES

.....Página 210

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

.....Página 226

Presentación: Hay una tesis en el desván

Mi informante me escribe:

"En el año 50 vivíamos en Ramos Mejía en una casa vieja. Había sido construida en 1912 (así estaba escrito en su fachada).

Era de estilo colonial (tipo chorizo) con un jardín pequeño en el cual había cuatro canteros. Uno, circular en el medio, lleno de pensamientos multicolores. Debajo de un limonero descansaba un rosal del que emanaba un perfume persistente que se mezclaba con una madreselva, que brindaba sombra a la galería de baldosones amarillos. Allí nos tirábamos, a la hora de la siesta, en verano, a leer historietas, sobre todo Patoruzito y la inolvidable colección Robin Hood (Mujercitas, Papalito Piernas Largas, Violeta, Etc.), Revista Vosotras, Cuéntame, Radiolandia. Las puertas de las habitaciones daban a esa galería, que tenía en el lateral derecho muchas plantas, especialmente calas.

La galería remataba en un hall, donde se encontraba un tocadiscos que tenía a los costados muchos álbumes de disco de pasta, ¡que se rompían al menor descuido! ¡Cómo habré llorado el día, que

apenas comprado se partió mi preferido, el de Teddy Reno, ídolo italiano de la canción de aquella época!

La última habitación de la casa era un comedor que daba a una pequeña cocina. Nada que ver con las cocinas de la actualidad. Recuerdo sus mosaicos iguales a los de la galería. En el lateral izquierdo del ambiente, estaba lo que hoy llamaríamos mesada pero que tenía en la parte superior hornallas de carbón.

El comedor contenía las dos maravillas de la casa, un piano y, desde el año 1947, la heladera General Electric, la locura del barrio, ya que hacía cubitos que los vecinos en los días de calor nos pedían. A veces también traían alimentos para que los guardásemos allí. Entonces, ocurrió una anécdota muy graciosa. Un día de mucho calor, regresamos de la pileta y mi madre no estaba. Desesperados, nos comimos con mucha avidez, una deliciosa tarta helada de ananá. Una hora más tarde los vecinos la reclamaban porque era suya. ¡Qué vergüenza!

En el año 1947-48 instalamos una cocina a kerosene (con dos hornallas y un horno) de color negro y amarillo. Más tarde, mi papá compró una eléctrica usada. Su horno, con una temperatura muy uniforme hacía las delicias de mi mamá pues los bizcochuelos que allí cocinaba salían muy bien.

No aparecen en mis recuerdos visuales el color de los azulejos, muy pocos, que dicha cocina tenía.

Pero la veo a mi mamá, joven aún (tenía 38 años) cocinando con dedicación y paciencia. Esas virtudes eran primordiales para esa tarea.

Ella las tenía y las demostraba poniendo en práctica las recetas que sacaba de la revista *Mucho Gusto*. Trabajaba de noche, cuando nadie la molestaba, mientras escuchaba por Radio Porteña las transmisiones de obras que se representaban en los principales teatros de Buenos Aires, interpretadas por importantes figuras como Paulina Singerman, Amelia Bence, Luis Sandrini, Malvina Pastorino, etc. A la hora de la cena escuchábamos Radio El Mundo, como la mayoría de la gente. Los programas más destacados eran: *Peter Fox lo sabía*, *Glostora Tango Club* y después, la familia más popular de aquella época, *Los Pérez García*.

Algunos días, creo que los martes, Luis Sandrini interpretaba a Felipe y los sábados, mientras amasaba los ravioles, *El Teatro Palmolive del Aire*.

El radioteatro que más nos gustaba era el de *Nené Cascallar* con Oscar Casco e Hilda Bernard. El que más le gustó a mi mamá fue *El Árabe*.

Por esa radio, también oíamos, en muchas oportunidades, los discursos de Juan Domingo Perón y Eva Duarte de Perón, que en mi casa se escuchaban con mucha atención y simpatía. Me pregunto qué habrá pasado con un mensaje que en 1950, después de un discurso de Perón, se enterró en Plaza de Mayo para nuestros compatriotas del año 2000.

Mi mamá, para esa época, tenía 38 años. Era una linda mujer. Gordita y coqueta. Siempre de labios pintados y permanente. La recuerdo con delantal de cocina.

Mi padre trabajaba desde 1936, cuando se casó, en la compañía de electricidad CADE, en la división medidores que estaba ubicada en la calle Paseo Colón. Era delegado gremial en esa sección del Sindicato de Luz y Fuerza situado en la calle Perú. Por la noche, era preceptor de la escuela Hipólito Vieytes; donde llegó a ser jefe de preceptores..."

Hasta aquí su relato.

Disparador de inquietudes, el discurso de mi informante, llamada Elba, sesenta y ocho años, Maestra Normal Nacional y bibliotecaria escolar, me planteó muchos desafíos. Aluvión de preguntas de dificultosa concreción teórica.

¿Cómo trabajar epistemológicamente, con materiales de la vida cotidiana, tan bastardeados para el "mundo académico"?

¿Cómo construir a partir de elementos "supuestamente residuales", extraídos de una revista para el ama de casa de un conjunto de efectos de sentido no expuesto explícitamente sobre la textualidad analizada?

Me habían legado todo un pasado, en una colección completa de revistas amarillentas, quienes habían soportado, estoicamente, más de cincuenta años la humedad creciente de un altillo polvoriento en una casa de Ramos Mejía. Toda una herencia.

Y, sin embargo, en el "aparente material de desecho", allí localizado, el despliegue de posibilidades analíticas se volvió superlativo. Se ofreció un escenario que se expandía hacia una multiplicidad de entrecruzamientos, de direcciones inacabables. Pues esta gráfica se conecta con los medios de comunicación de la época, con las formas de hacer política, con las rutinas de la vida familiar, que ponen sobre el tapete discursos sociales históricamente contruidos, con las percepciones de género del período seleccionado para el análisis.

El pequeño artefacto se disparaba y atravesaba todos los resquicios de un panorama epocal muy significativo en el entramado histórico argentino.

Oscar Traversa en *Cuerpos de papel I* (1997) señala "(...) por un lado, no es la naturaleza del objeto la que

determina la extensión de sus posibles relaciones, por otro, todo dependerá, al encontrarlas del arte de lectura que se ponga en juego en la búsqueda"

Por eso, este trabajo no pretende ser exhaustivamente histórico, ni asociado, simplemente, a diferentes teorías semióticas o lingüísticas.

Tampoco describe o ejemplifica, a partir de una mirada particular, la realización de una comida o el vestuario de una adolescente de la época. Es mucho más que esto pues abarca, sin pretensión hiperbólica, muchas de estas disciplinas sociales. Las incluye, las entreteje, las entrecruza, ya que en esta tarea del análisis discursivo percibe que una sola manera de interpretar los fenómenos de acuerdo a supuestas condiciones de producción, le cierra las puertas a la multiplicidad de los sentidos. Los desploma, los disuelve, los empobrece.

Mientras que la pluridisciplinariedad, multiplica, enriquece, indaga hasta el fondo la coherencia interna de fragmentos que, a simple vista, semejan partes dislocadas de un todo, aparentemente nunca percibido.

Por eso, este modelo de análisis elegido se complica y condensa para desentrañar las percepciones posibles de un corpus que parecía "desechable" y terminó bifurcándose en un universo de caminos.

Se abrió la Caja de Pandora.

Esta revista recorrió mis recuerdos familiares, pero fue construyendo su propia senda. Mis informantes colaboraron con ímpetu, para expandir las criptas de los fantasmas de la memoria. No imaginaron para este material una salida tan teórica, ni yo me visualicé como depositaria de esta tarea.

Oscar Traversa contribuyó para formar con estos fragmentos, un "tejido". Su impulso fue decisivo para refuncionalizar un plan que, desde sus orígenes, parecía agotado.

Intentaremos constatar si los dispositivos empleados para el análisis pudieron abarcar todos los aspectos de este trabajo, pues bajar de un altílo una tesis, no figuraba en ningún plan.

INTRODUCCIÓN: ¿Cómo manejar teóricamente material de descarte?

A) ESPECIFICACIONES GENERALES

Mucho Gusto fue una publicación dedicada a temas del hogar, que circuló entre fines de 1946 y pasados los años setenta en la Argentina.

Durante los primeros años de la acompañó un suplemento radial, que llevó el mismo nombre, y que se difundía todas las tardes, por LR1 Radio El Mundo.

A partir de 1960 se puso al aire por Canal 13 el programa *Buenas Tardes Mucho Gusto* que funcionó como la versión televisiva de la tan popular revista.

Tanto la publicación, como sus diferentes manifestaciones mediáticas, apuntaron, específicamente a construir una destinataria ama de casa, a quien se le adjudicó el rol bien determinado de "agente" en la construcción de un "hogar feliz". Ser el **ama de casa perfecta**, no sólo implicaba,

desde la constitución léxica de la frase, ser dueña y señora de un espacio que la limitaba a un adentro privado, excluida de las misiones públicas, sino también llegar a conocer las formas necesarias para alcanzar tales fines.

Podríamos decir, modificando la famosa frase de la madre del feminismo, que no se nace ama de casa sino que se llega a serlo por medio de una transmisión de saberes asimétricamente distribuidos. Este entrelazo discursivo aparece claramente especificado en la revista que establece, por un lado, un enunciador que posee un saber legitimado, que busca el sostenimiento del orden establecido y, por el otro, una destinataria que lo recibe y que debe cumplirlo para no ser sancionada.

Sin embargo, un análisis pormenorizado de las construcciones discursivas del ama de casa en las superficies textuales puede llegar a poner de manifiesto diferentes pliegues, sostenidos por una gran variedad de modalidades enunciativas, por registros que establecen relaciones con otros medios audiovisuales y por un abanico de géneros discursivos que cohabitan en el interior de los ejemplares.

Esta investigación navegará a través de los matices revelados en la elaboración de dichas construcciones y que le quitan su carácter unívoco y homogéneo, transformándolas en configuraciones moduladas, abiertas a la exploración del trabajo minucioso del analista del discurso.

B) PROPÓSITOS DE ESTE TRABAJO

Intentaremos analizar de qué manera han sido construidas discursivamente las diferentes figuras del ama de casa que aparecen en ejemplares de la revista "Mucho Gusto", publicación dedicada a temas del hogar entre los años 1947 y 1951, período histórico que corresponde al auge del establecido por los historiadores como "Primer Peronismo". Específicamente, el análisis contará con la asistencia epistemológica de los llamados "estudios de género", para determinar los entrecruzamientos discursivos que permitan verificar cuáles fueron los roles sociales de la mujer en el período determinado y, sobre todo, desentrañar, qué figuras de madres y esposas emergen de los mismos, ya que dichas

imágenes están significativamente asociadas con las percepciones sobre el ama de casa que deseamos investigar.

Asimismo, será menester desocultar el entramado de diferentes textos que aparecen en las revistas seleccionadas para poner en evidencia las vinculaciones entre los distintos géneros discursivos que circulan en el interior de las mismas pues conviven en ellas tanto recetas de cocina, moda o belleza con reportajes a actores o actrices en boga, notas de color, propagandas políticas, etc.

Otro punto relevante, que se trabajará pormenorizadamente en uno de los capítulos de esta tesis, es el entrecruzamiento de afinidades que se entrecruzan entre la especificidad de estos textos de la prensa gráfica propios de la época, con otros medios audiovisuales como la radio y el cine, pues dichas vinculaciones resultarán fundamentales para configurar a la destinataria de esta revista. Este objetivo se llevará a cabo a partir del análisis de entrevistas realizadas a famosos, que aparecen en el tercer capítulo, y que ponen de manifiesto las matrices condicionantes de las relaciones interdiscursivas.

El trabajo cohesionado entre texto, imagen y puesta en página, sobre todo el realizado en el primer capítulo de esta investigación, referido al estudio de las tapas, permitirá revelar el funcionamiento ensamblado de los elementos propios de un texto con el objetivo de desocultar los condicionamientos ideológicos sustentados por esa interacción de los distintos significantes textuales, funcionando de manera conjunta.

Para finalizar, nos detendremos en el rastreo de las huellas aportadas por las distintas modalidades enunciativas, puestas en escena por el análisis, para configurar cada uno de los roles de manera independiente y recurrentes, asignados al ama de casa en las distintas secciones de la revista, pues la visión parcial de cada uno de ellos colabora en la percepción que ayuda a comprender la construcción de la figura en su totalidad.

C) ALGUNAS INVESTIGACIONES REALIZADAS HASTA EL MOMENTO SOBRE LA TEMÁTICA PLANTEADA:

En primer lugar es importante destacar que no se han encontrado análisis discursivos específicos de la revista seleccionada para nuestro abordaje.

Sin embargo, el tema es complejo y se expande a través de la confluencia de diferentes enfoques:

1. Para abordar el tema de las revistas femeninas en general es importante considerar el trabajo que han llevado a cabo:

Fisher, S y Verón E. (1986) en su artículo "*Théorie de l'énonciation et discours sociaux*". *Etudes de Lettres. Octobre-diciembre. Lausana*, en el cual, partiendo de la base epistemológica que les otorga la teoría de la enunciación de Antoine Culioli aplican el sistema de modalidades, especialmente la modalidad intersubjetiva o modalidad IV, al análisis de los discursos sociales y más específicamente, en

este artículo, al trabajo con las revistas femeninas contemporáneas *Cosmopolitan* y *Marie France*.

2. Asimismo, Eliseo Verón (1984), en su artículo "Cuando leer es hacer, la enunciación en el discurso de la prensa gráfica" que aparece en el texto *Fragmentos de un tejido*, Gedisa Barcelona, España, 2004, trabaja la temática poniendo el acento en las distintas variables enunciativas, los juegos semióticos y los diferentes pactos de lectura con el lector, teniendo en cuenta las condiciones de producción, circulación y recepción de revistas femeninas contemporáneas.

3. Es importante el trabajo que realizan las teóricas del Análisis Crítico del Discurso sobre el tema de revistas femeninas en particular. Son interesantes para este estudio algunos artículos que aparecen en la *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Volumen 1, nº3, Editorial Gedisa, Barcelona del año 1999.

Entre éstos pueden mencionarse:

- Caldas Coulthard, Carmen Rosa y Rojo Luisa Martín,

"Editorial: Las revistas femeninas y la construcción de la feminidad".

- Caldas Coulthard, Carmen Rosa: "O picante sabor do proibido. Narrativas pessoais e transgressão".
- Heberle, Viviana, M: "A representacao das experiencias femininas em editoriais de revistas para mulheres."
- Zullo, Julia, "¿Qué significa ser mujer? La construcción textual de la destinataria en las revistas femeninas argentinas".

4. En el trabajo, la autora Pite, E. Rebekah, (University of Michigan) Ponencia presentada en las Jornadas de Reflexión: Historia, Género y Política en los 70', Agosto 2006, Buenos Aires, titulada: *¿Solamente cocinando? Reconsiderando los deberes domésticos de las mujeres (1970-1983)* analiza los debates que se realizaron durante los años 70 y principio de los 80 acerca del significado del trabajo doméstico de la mujer, haciendo un recorrido de la trayectoria

culinaria de Doña Petrona C de Gandulfo, figura emblemática del arte de enseñar a cocinar en la Argentina y, además pedagoga, instructora de las *amas de casas perfectas* desde los años 40 en nuestro país.

Como la figura de Doña Petrona es primordial en la revista y en el período que vamos a analizar es importante tener en cuenta cómo se producen sus distintas actuaciones a lo largo de las sucesivas décadas.

5. Sobre las representaciones de las mujeres en prensa gráfica durante los años 40.

a. Valobra, Adriana y Ramacciotti, Karina elaboran un artículo llamado "Plasmar la raza fuerte: Relaciones de género, en la (Campaña Sanitaria de la Secretaría de Salud Pública Argentina, 1946-1949)" que apareció en el texto de 2004 *Generando el peronismo: estudios de cultura, política y género (1946-1955)*.

En este trabajo las autoras recorren el proceso político que originó esa campaña de salud en nuestro país

explorando las tensiones políticas e institucionales sobre las cuales se constituyó. Luego a partir del análisis de publicidades, ponen el foco en las construcciones modélicas de varones y mujeres. El corpus está compuesto por 16 afiches de la Campaña auspiciada por la SSP, el plan analítico de la SSP, el almanaque de salud de 1948, el boletín administrativo de la SSP, los archivos de la SSP y las revistas Gobernantes y Roche.

b. Sarlo, Beatriz en el artículo "Belleza" que aparece en el texto *La pasión y la excepción* (2003), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, lleva a cabo un análisis de las distintas maneras en las cuales aparece la figura de Eva representada en diversas revistas femeninas de la época. Estas operaciones le permiten especificar descripciones pormenorizadas de revistas del espectáculo como **Antena**, **Radiolandia**, **Sintonía**, que son importantes para vincular la iconografía que aparece en estas publicaciones con las de *Mucho Gusto* ya que la mayoría de las representaciones de las amas de casa de esta época de la prensa gráfica se relacionan con

imágenes del mundo del espectáculo del momento.

c. Encontramos, también, algunos textos que, a partir del análisis de ciertos discursos de la época, nos permiten operar metadiscursivamente para desentrañar el ámbito doméstico y privado de la Argentina en tiempos del Primer Peronismo. Dichas lecturas sobrevuelan, sin embargo, las barreras del adentro para constituirse como elementos fundamentales de la interpretación social del período elegido.

Podemos destacar, entre ellas a:

- Wainerman, Catalina y Mariana Heredia, *¿Mamá amasa la masa? Cien años en los libros de lectura de la escuela primaria*, Buenos Aires, Belgrano, 1998.
- Plotkin, Mariano, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Valobra, Adriana, Ramacciotti, Karina Inés (comp.). *Generando el peronismo: Estudios de Cultura, Política*

y *Género (1946-1955)*, Proyecto Editorial, 2005, Buenos Aires.

- Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Universidad de San Andrés, Fondo de Cultura Económica, 2006, Buenos Aires.
- Lobato, Mirta Zaida. *Cuando las mujeres reinaban, Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Editorial Biblos, 2005, Buenos Aires.
- Torre, Juan Carlos, Pastoriza, Elisa, "La democratización del bienestar", en Torre, Juan Carlos, (comp.), *Los años peronistas*, Colección Nueva Historia, (2002). Buenos Aires, Sudamericana.

Para concluir este apartado, resulta significativo señalar la pertinencia de este trabajo ya que hay algunas cuestiones que no han sido encontradas en análisis previos.

En primer lugar, es insuficiente la cantidad de artículos que utilizan como herramientas metodológicas las

correspondientes al análisis del discurso para analizar las construcciones de la figura del ama de casa. Por lo general los trabajos son solamente históricos, sociológicos, etc.

En segundo lugar, la revista elegida no cuenta con artículos que la analicen ni discursivamente, ni desde otra disciplina específica.

Y por último, en la mayoría de los trabajos hallados sobre la temática, no se profundiza el rol del ama de casa de manera particular sino que los análisis van dirigidos especialmente a revistas como **Para Ti** o **Vosotras**, llamadas "generalistas", pues están destinadas a mujeres de manera no restrictiva y no a amas de casa en especial.

D) HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS UTILIZADAS EN EL ANÁLISIS:

Se utilizarán, para realizar este trabajo de investigación, herramientas metodológicas provenientes del llamado ***análisis del discurso***.

Siguiendo a Damián Fernández Pedemonte, en *Revista Signo y Señal* N° 12, abril del 2001 podemos distinguir algunas grandes líneas que confluyen en las investigaciones realizadas sobre ***análisis del discurso***.

Dicho autor distingue:

1. El análisis lingüístico del discurso que concibe la disciplina como una lingüística aplicada, es decir, que fija su atención en los problemas lingüísticos de los medios de comunicación, sobre todo, los estudios de prensa. Su base epistemológica se deriva de las llamadas *lingüísticas del texto* donde aparecen fenómenos compartidos como los de coherencia y cohesión, macroestructura y superestructura, difundidas por Van Dijk, en su etapa focalizada en lo metodológico, y Halliday y Hasan. También aparecen autores que trabajan sobre el marco de la teoría de la enunciación, por ejemplo, Benveniste, Ducrot, Kerbrat-Orecchioni,

Culioli, que serán tenidos en cuenta para realizar el marco epistemológico de este trabajo

2. Para finalizar, Pedemonte pone énfasis en el Análisis Semiótico del Discurso que se interesa en los dispositivos metodológicos para sistematizar el estudio de los códigos, principalmente visuales, a la hora de indagar la producción de sentidos en textos constituidos por pluralidad de códigos, sobre todo los medios audiovisuales.

Para trabajar esta perspectiva se tendrán en cuenta producciones de Eliseo Verón, Oscar Steimberg, Oscar Traversa, Umberto Eco, etc.

Es importante considerar que para efectuar un trabajo integral sobre elementos de la prensa gráfica la propuesta debe ser multidisciplinaria. Por esto, es fundamental tener en cuenta la presencia interaccionada de los diferentes enfoques

del Análisis del Discurso con el objeto de profundizar el nivel de análisis y llegar a conclusiones globales en la concreción de los objetivos generales y específicos propuestos.

Capítulo I: ¿Cómo entablar vínculos con las lectoras?: Análisis de las estrategias enunciativas utilizadas en las tapas.

2) MARCO TEÓRICO

En su artículo "Théorie de L' énonciation et discours sociaux" (1986), los autores Fisher, S y Verón, E, plantean problemas teóricos y metodológicos para resolver el análisis de conjuntos complejos en los discursos sociales, en los cuales aspectos como la imagen y la puesta en página se relacionan con lo escrito ya que cada uno de estos fenómenos reenvía a operaciones de naturaleza diferente. Para poner en evidencia esta problemática, los autores realizan, un análisis de revistas de la prensa gráfica femenina de los años 80 en Francia.

En este sentido, los investigadores especifican que un análisis puramente lingüístico es insuficiente para manejar este tipo de material, es decir, que no se puede limitar solamente al estudio de las secuencias

lingüísticas y, por lo tanto, es necesario integrar la totalidad de la configuración estudiada.

Para superar la limitación de la descripción y abocarse al estudio del funcionamiento de todos los elementos que integran la totalidad de la textualidad, señalan que una teoría de la enunciación es un método adecuado. La idea es encontrar un modelo que pueda aprehender funcionamientos heterogéneos y que logre un efecto unificador y perciben en la teoría de la enunciación de Antoine Culioli, un estudio extremadamente fructífero para conseguir tal integración.

Distinguen los autores que Culioli pone en el centro de la problemática, la actividad modalizante de un sujeto enunciador, basándose en el par *modalidad-lexis*. Sin embargo, para su estudio, elimina el problema de la lexis y centra su interés en las características de la modalidad. Para tal fin discrimina cuatro modalidades que no son homogéneas pero que constituyen un sistema, cuya clave es provista por la intervención de la relación intersujetos. Si bien encuentra que dichas

modalidades no deben ser calcadas de las lógicas, un cierto número de procedimientos de su sistema de modalidades se apoyan en el contenido proposicional, por ejemplo, los diferentes juicios sobre el enunciado: lo necesario o lo posible que Culioli ubica como **modalidad II**.

Por otra parte en la **modalidad I**, relacionada con la aserción, sucede lo mismo que en la anterior. La misma está ligada a la predicación y consiste en plantear una fórmula afirmativa o negativamente como validable. En estos dos casos, aparece la figura de un sujeto enunciador que se hace cargo de la enunciación.

La **modalidad III** constituye la dimensión afectiva o apreciativa y está situada en Ego. Los juicios, en este caso, son valorativos, se formulan las distancias, los *no hacerse cargo*, etc. Se postula como el refugio del "yo pienso que...".

Mientras **I y II** se abren sobre lo que se podría llamar un **juicio universal** que implica procedimientos que recurren a la co-referenciación (el enunciado es planteado como receptible de la misma manera por todo

co-enunciador), la **modalidad III** constituye a la validación por Ego de un referente exterior. Estas tres modalidades tienen su origen en un enunciador único. Lo que las distingue de otros esquemas de teorías de la modalidad es la introducción de modos de validación diferentes, centrados sobre la **objetividad** (caso I y II) y **subjetividad** (caso III).

Pero lo más apreciable de la teoría de Culioli es la inclusión de la **modalidad IV**, donde se pone en juego una relación entre Ego y Alter: el enunciador y el co-enunciador.

A través de numerosos análisis, que toman como ejemplo actos de habla, que expresan órdenes, prohibiciones, advertencias, los autores quieren mostrar que las modalidades se conjugan cuando se pasa de la intención concerniente a un enunciado a la intención concerniente a Alter. Esta configuración tiene la virtud de señalar la preeminencia del modelo intersubjetivo sobre el modelo centrado en el enunciador. Y si en fenómenos puramente lingüísticos, como la orden, se postula la combinación entre las distintas modalidades, esto se

vuelve una regla cuando se trata de fenómenos discursivos, es decir, que en el análisis del discurso siempre se trabaja con interrelaciones entre modalidades y que la menor aserción supone un haz de relaciones intersubjetivas.

Asimismo, es fundamental poner en evidencia que, en este artículo, se establece una relación entre los conceptos analizados por Culioli con los mecanismos utilizados por la prensa escrita para realizar las estrategias enunciativas con el fin de atraer al lector a comprar el producto deseado, en este caso las revistas en los quioscos.

Fisher y Verón sostienen que las estrategias enunciativas construidas por las tapas de las revistas no determinan un destinatario anónimo ya que se trata de instaurar un co-enunciador bien determinado al que se lo hará responsable de operaciones muy complejas. De la correspondencia entre la imagen del destinatario construida por el enunciador y los actores sociales que

se encuentren en situación de lectura dependerá la supervivencia de la publicación.

En el caso de la prensa femenina llamada de **alta gama**, que ellos analizan, se habla esencialmente de tres tópicos: **moda, belleza y cocina**: incluso en el interior de estos temas se articularán las mismas secciones de acuerdo con el universo del consumo y con sus ritmos estacionales, es decir, hablar de lo mismo en el mismo momento, por ejemplo, las vacaciones, las fiestas, el comienzo de las clases, etc.

En resumen, no es sobre el plano del **dictum** que estos títulos se construyen y se diferencian unos de otros, sino es sobre la dimensión del **modo**, de las estrategias de enunciación.

Se podría resumir esta marco teórico a partir de los **siguientes cuadros**:

Modalidad III: dimensión
afectiva-apreciativa, situada
en ego.

Modalidad I, II y III

Modalidad IV

B) ANÁLISIS DISCURSIVO DE LAS TAPAS DE LA REVISTA MUJERES EN UNIFORME

En las tapas de las revistas de la publicación que hemos elegido se observan regularidades en la recurrencia de los procedimientos enunciativos que pueden expresarse a partir de las siguientes características:

1) EL USO DEL LENGUAJE ENUNCIATIVO

- En las tapas de los primeros años, lo lingüístico aparece pocas veces y cuando lo hace queda minimizado, ya que ocupa un lugar secundario con respecto a la imagen.

Ambos dispositivos cumplen funciones independientes. Las grandes imágenes de mujeres se despliegan sobre casi toda la tapa y son absolutamente

necesarias para la construcción de la estrategia enunciativa que regula el vínculo con la coenunciadora.

Lo lingüístico parece accesorio, ubicado en regiones no relevantes de la superficie textual. Ambos paquetes significantes nunca se mezclan, nunca se superponen.

Lo escrito se percibe como ineficaz para los fines discursivos del enunciador. Ya que no funcionan como una operación relevante en la elaboración de la figura de la co-enunciadora. La palabra escrita se vuelve pequeña frente al valor destacable que adquieren las figuras de mujeres de importantes dimensiones, fuertemente coloreadas. El vínculo con la destinataria no se construye, desde las tapas, a través de palabra. Otras estrategias de construcción las sustituyen.

Las mujeres de tapas siempre aparecen realizando acciones que deben realizar las amas de casa de manera cotidiana. (Ver anexo Ej. I y II). La esfera de lo privado privilegia las acciones sobre la palabra para la elaboración de la figura del ama de casa.

- Por lo general, las secuencias lingüísticas que aparecen en las tapas lo hacen a la manera de aserciones.

Pero, de acuerdo, al análisis de Culioli, que Fisher y Verón trabajan en el artículo citado; podemos afirmar que las mismas no pueden comprenderse como meras afirmaciones sino que es necesario tener en cuenta para su interpretación un haz de modalidades. Si tomamos el ejemplo de la figura I (ver anexo) podremos encontrar que la afirmación **Nuevas ideas para viejos postres de leche** no puede

observarse como una simple afirmación porque están presente, para su interpretación, otras modalidades: la **modalidad II** (posibilidad, probabilidad), por lo general aparece y puede parafrasearse de la siguiente manera: es posible modificar los viejos postres de leche con nuevas ideas que se adapten a las exigencias de la nueva familia. Y la clausula anuncia de manera implícita, que se encontrarán en el interior de la revista las instrucciones para llevarlo a cabo.

La **modalidad III** (apreciativa) exige su rastreo dentro de esta aparente aserción: es bueno, es deseable para el enunciador que se lleven a cabo por parte de la co-enunciadora todos los consejos que se ofrecen para adecuar los viejos postres de leche a las exigencias del hogar moderno.

Pero dicha modalidad es absorbida, a su vez, por la **modalidad IV** que incluye la

relación intersubjetos, pues se le **hace tomar a cargo** a la co-enunciadora la apreciación llevada a cabo por el enunciador: es bueno para la co-enunciadora atender a los consejos que le brinda el enunciador para modificar las viejas recetas de los postre de leche en ideas nuevas y enriquecedoras. Es decir, que los consejos impartidos por el enunciador ponen de manifiesto valores compartidos que ayudan a no desequilibrar el orden establecido.

Las órdenes y los consejos del enunciador deben ser respetados, ya que son propicios para establecer vínculos entre ambos participantes de la escena enunciativa. **Ser un ama de casa perfecta** implica respetar estos consejos. La ecuación se satura en formulas invariables: *mujer-ama de casa-hogar feliz-Mundo de lo privado*. Se podrán encontrar otros

ejemplos similares en la foto II que aparece en el anexo.

- En muchas tapas, los textos lingüísticos desaparecen por completo. (Ver anexo: ejemplos III, IV y V). Solamente aparece resaltado el título de la revista, que cumple, en estos casos, una función plenamente identificatoria. Su carga semántica se impone, en relación con la imagen, y por lo tanto, no requiere de otros elementos accesorios de tipo lingüístico que ayuden a explicitar el contenido de la revista para las lectoras.

Mucho Gusto revista, junto con su suplemento radial se constituye en una marca legitimada, una referencia que alude a una red semántica previamente conocida y compartida entre el enunciador y la co-enunciadora, los saberes previos ponen en evidencia valores reconocidos por la lectora

que no requieren mayor explicitación a la hora de adquirir el producto.

ANÁLISIS DE LOS TÍTULOS DE LAS REVISTAS

- Cuando en algún título de tapa aparece la presencia de algunos personajes famosos, que son entrevistados por cronistas de la revista, siempre se manifiestan representados como ejemplo de hogares felices, en los cuales la mujer cumple el rol tradicional y el hombre es el poseedor de la palabra y del arte
- Tanto en el ej. I como en el II, de nuestros anexo, aparece el pronombre ***nos*** en esta clase de títulos anunciando el reportaje. El mismo no cumple la función de un ***nosotros inclusivo*** (Benveniste 1966)

que incorporaría a la co-enunciadora como destinataria del decir de los protagonistas. En este caso dichos personajes les comunican sus ideas a los cronistas establecidos por la revista, para que éstos, a su vez, medien con los lectores.

El enunciador se pronuncia, en estos casos como distanciado de la co-enunciadora, evitando poner en evidencia una estrategia de complicidad, que la involucraría como participante en la confidencialidad de un secreto.

El cronista se constituiría, entonces, como aquel personaje autorizado para hacerse cargo de la palabra de los otros y, a su vez, informar, transmitir ese conocimiento a las lectoras.

La relación de saberes se establece como fundamentalmente asimétrica. El discurso de los Otros para la co-enunciadora construida debe ser mediado

por la palabra autorizada, por la palabra del que posee los saberes legitimados. Este enunciador, distribuye el conocimiento, aportado por otros, mediatiza, selecciona, escamotea lo que no considera conveniente, enfatiza lo que supone que sustenta su propio sistema de creencias. De esta manera, asegura que su cosmovisión no sea obstaculizada, entorpecida ni obturada por palabras ajenas que impidan la implementación del status quo establecido. (Ver anexo: ejemplo I y II)

3) IMÁGENES DE MUJERES EN LAS PÁGINAS DE LA JORNALIDAD.

- Entre los procedimientos de connotación que Barthes analiza en "El mensaje fotográfico" (1967) aparece, muy utilizado *el "esteticismo"* en el retoque de las fotos de tapa, ya que los rostros de las mujeres que allí se representan se ven claramente embellecidos por un significativo coloreado que ubica a esas imágenes más cerca de una pintura que de una foto. Los rostros, impactantemente coloreados, se convierten en el centro de idealización de la co-enunciadora ya que tienen semejanzas con los de las actrices de películas de Hollywood o de estereotipos de actrices de películas argentinas que no juegan el rol de vampiresas sino que se identifican más con el estereotipo de la ingenua o quizás de la

pícaro, tal es el caso de *Mirtha Legrand* o *María Duval*.ⁱⁱⁱ

Además, los rostros se muestran siempre sonrientes, ya que presentan un estado de bienestar, alegría y satisfacción frente a las tareas domésticas que debe llevar a cabo la protagonista de la foto. (Ver anexo: ejemplos I, III y IV)

En todas las tapas del período se muestran imágenes femeninas. Las mujeres están solas, la mayoría de las veces, o acompañadas por algún niño. Estas imágenes, que se despliegan, ocupando la mayor parte de la superficie textual, producen el efecto de una interpelación explícita hacia la co-enunciadora. En estos casos, la fuerza ilocucionaria de la imagen impacta con un poder argumentativo mucho más elocuente que el de las palabras.

Estas fotos retocadas se constituyen como el lugar de la identificación de la destinataria. Esto produce, entonces, que dichas imágenes contengan, un potencial de significaciones que giran en torno de una relación dialéctica, sostenida en el plano de lo imaginario, en el cual la mujer destinataria no se enfrenta a un espejo vacío que le permite construirse a sí misma desde sí misma, sino que esa constitución se realiza a través de la imagen que el otro le proporciona de ella. Ella es el Otro. Ella es la alteridad para el que la construye. En palabras de Simone de Beauvoir (1949): "*La mujer se determina y diferencia con relación al otro y no éste con relación a ella; ésta es lo esencial frente a lo no esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es el Otro*".^{iv}

En definitiva, esa mujer es representada, signada, sostenida por el

reflejo de una ley establecida que se evidencia en el discurso que emerge de la intencionalidad del enunciador. (Ver anexo: ejemplos III, IV, V)

4. REFERENCIA A LA IMAGEN DE LA MUJER

- En la mayoría de las tapas, la figura de la mujer se manifiesta en relación de contigüidad física con un plato de comida presentado como un manjar. Por lo general, primero aparece el plato, connotado a través de **huellas enunciativas** Verón^y y por detrás la imagen de la mujer sonriente. (Ver anexo: ejemplos III y IV). Este recurso metonímico, sustentado por el efecto de contigüidad entre ambas figuras de la superficie textual, produce el impacto de una relación causa-efecto. El producto

(Manjar, plato de comida) es el efecto de la acción realizada por la agente. Este ligamen agente-producto sostiene una red semántica sistemáticamente puesta en evidencia a través de los textos: **mujer-manjar-bienestar-hogar feliz**, necesaria para configurar la intencionalidad establecida por la línea editorial.

Asimismo, este procedimiento nos ubica frente a lo que Culioli llama la **modalidad II** que puede ser parafraseado por: es posible que la mujer que adquiera la revista pueda realizar el producto que aparece en la tapa pues, en el interior de la misma, encontrará las instrucciones necesarias para poder llevarlo a cabo. Estas estrategias de la **orden consejo** están exhaustivamente marcadas en el interior del texto y eran altamente conocidas por la actora social que compraba y leía la revista, por lo que resultó innecesario

publicitarlas en la tapa a través de un texto lingüístico. (Ver anexo: ejemplo III y IV)

Mujer y objeto comparten, en un mismo nivel simbólico, la superficie textual. Mujer y objeto, mujer-objeto, *Mujer objeto*. Igual impacto frente al deleite visual. Igual suntuosidad, igual exageración de la coloración. En el ejemplo III la imagen y el rostro adquieren un tamaño más o menos semejante, en el ejemplo IV se frustra esta sensación de proporcionalidad frente a un plato de comida mucho más grande, más ampuloso que opaca y esfuma la imagen femenina, cuyo rostro en la región de la cabeza, a la altura del pelo, es obturado por la primacía del título.

Protagonista de la tapa, el plato de comida y un rostro a la distancia diluyen a la modelo. Plato adornado, plato coloreado, sobresaturación de flores. Desde el campo

visual, atrás en el fondo, lejanamente incorporada "la protagonista" de la acción.

El recorrido de la imagen supone un trayecto simbólico que implica una secuencia: se accede al sujeto realizador del producto a partir del "efecto" que éste le produce a la destinataria, pues dicho producto aparece resaltado, con grandes dimensiones y colores impactantes.

ANÁLISIS DE LA MODALIDAD II

- No solamente pueden apreciarse en los ejemplos seleccionados la **Modalidad II** que implica la posibilidad de realización del producto por la co-enunciadora, teniendo en cuenta la cantidad de instrucciones que encontrará en el interior de la revista, sino también, la relación metonímica entre *mujer* y *plato de comida* se manifiesta como un valor compartido entre enunciador y co-enunciadora.

Por lo tanto, se pone en evidencia, como dirían Fisher y Verón, la **modalidad IV** que incorpora una hipótesis apreciativa de la **modalidad III** enunciada por el co-enunciador:

no solamente es posible sino también es deseable tanto para el enunciador como para la co-enunciadora poder llegar a la realización del producto fuertemente publicitado ya que a través del conocimiento de estas habilidades por parte del ama de casa se podrá mantener el statu quo establecido

A pesar del efecto de la modalidad intersubjetiva nunca se evidencia una relación de complicidad entre enunciadores y co-enunciadores.

La **distancia pedagógica**, como sugieren Fisher y Verón (1986) se refiere al tipo de

estrategia en la cual el enunciador le ofrece un consejo al destinatario, es decir, se compromete a proveerle los medios para lograr una acción determinada. Por lo general, en la construcción de este tipo de enunciación, la forma verbal es imperativa, el destinatario puede ser interpelado, pero nunca habla en primera persona y el universo del discurso se construye a través de operaciones de tipo racional. El enunciador se elabora como un otro distinto de la construcción que produce de la co-enunciadora. No aparecen estrategias de complicidad en esa búsqueda de facilitar consejos, el enunciador se mantiene como el poseedor del saber legitimado por valores sociales previamente establecidos y arma sus discursos en función de órdenes e instrucciones para facilitar la tarea de la co-enunciadora.

La operación del *distanciamiento pedagógico* es altamente comprobable en el interior de la revista que se maneja a través de un discurso racional, en el cual esta estrategia adquiere un valor destacado.

Por lo tanto, la relación de saber es asimétrica, hay *alguien que lo maneja* y, a partir de múltiples estrategias discursivas, lo despliega, y lo conduce hasta sus últimas consecuencias.

- En muchas de las tapas de la revistas del período, como por ejemplo, la *numero V* hay una relación directa entre la representación de la imagen del ama de casa con la de los artefactos eléctricos,

cuyo consumo se masifica durante esta época. Este ligamen señala que la realización de los productos es facilitada por los nuevos elementos que le otorgan mayor confort a la mujer para realizar sus actividades. (Ver anexo, imagen V).

El análisis de algunas escenas de un film puede muy bien representar la problemática que trataremos de abordar. En la película, *Las horas*, (2002), dirigida por Stephen Daldry e interpretada por Nicole Kidman, Julianne Moore y Meryl Streep, basada en la novela de Michael Cunningham, el argumento recrea la vida de tres mujeres en épocas y lugares diferentes: Virginia Woolf en Inglaterra de 1923, Laura Brown en Los Ángeles de 1951 y Clarissa Vaughan en el Nueva York de 2001.

La autora española Nuria Varela^{vi} (2005) hace mención a una de las escenas importantes de esta película. En ella, que se desarrolla en Los Ángeles (EE.UU.), 1951, Laura Brown prepara un pastel de cumpleaños para su marido. No le está quedando muy apetecible. A punto de terminar, recibe la visita de su vecina Kitty. Varela reproduce y comenta el siguiente diálogo:

-Todo el mundo puede hacerlo- le dice Kitty, guapa y bien arreglada, como siempre- ¿por qué lo ves todo tan difícil?

Laura cambia de conversación y pregunta a Kitty por su esposo, ésta le responde que está bien y añade suspirando:

-Esos chicos son fenomenales.

- Y que lo diga... Al volver de la guerra creo que se lo merecían, lo habían pasado tan mal...- dice Laura.

-¿Qué? ¿Qué se merecían?- pregunta Kitty.

- A nosotras, supongo... y todo esto- Mientras contesta, Laura mira a su alrededor. Sus ojos recorren una cocina amplia, moderna y soleada, equipada con todo tipo de electrodomésticos. (subrayado mío)

Laura Brown es una de las protagonistas de la película **Las horas**. En el largometraje, tras aquella conversación en la cocina de su casa, Laura planea suicidarse, pero no se atreve. Tiene un niño pequeño, Richard, y está embarazada.

Este episodio sirve para manifestar algunos aspectos fundamentales de la temática abordada en este trabajo:

- En Estados Unidos de la posguerra el auge del sistema capitalista alimenta la idea de consumo, la adquisición de productos que favorezcan el trabajo

doméstico. Hay una asociación directa entre la idea de felicidad y posesión de bienes y artículos de confort para el hogar. Laura vive en una casa espaciosa, luminosa, repleta de elementos materiales, por eso, toda su vida debería ser, como bien lo explica el diálogo, muy fácil de asumir. Kitty no puede entender cómo Laura, a pesar de todas las "ventajas" que posee para hacer la torta tiene dificultades para realizarla.

- Cuando Laura habla de *nosotras*, la referencia del pronombre alude a la mujer blanca, norteamericana, bella, buena madre y perfecta ama de casa. Hay una directa vinculación en su discurso, el cual ella misma rechaza, entre su identidad y la posesión de los objetos que la rodean. Su enunciado es la reproducción de palabras ajenas. Los héroes de la guerra se

merecían "*esa clase de mujeres*" y ese tipo de posesiones materiales. Unificación semántica que le atribuye al sujeto femenino el mismo status ontológico que a un artefacto doméstico. Mujer y cosa. Mujer-batidora, mujer-plancha, mujer-heladera^{vii}.

Para Luisa Paserini, (2000), desde antes de la Segunda Guerra Mundial los procesos de distribución y producción a gran escala, en un sistema industrial que produce bienes en serie para un mercado potencialmente amplio, tienen una vinculación directa con el rol de las mujeres en las sociedades capitalistas. Paralelamente al alistamiento de las mujeres en las fábricas o en el taller se produce una masificación en el ámbito de la esfera privada y doméstica.

La autora señala características cruciales de la mujer tradicional que se asocian con el cuidado de la casa y el cuidado físico personal.

La nueva Ama de casa, explicita Paserini, debe ser al mismo tiempo consumidora y administradora del hogar, debe hacerse responsable del consumo de su casa y, por lo tanto, para ello se requiere una cuidadosa organización y planificación, incluso en la compra a crédito y en los proyectos a largo plazo. El funcionamiento de la casa debe asimilarse e integrarse a la organización de la sociedad. A su vez, la nueva definición del ideal de feminidad, que recibe la influencia de la industria cosmética y de los diversos productos higiénicos, se torna decisiva. Todo esto conlleva, según la autora, a una especie de relación entre la masificación de los productos, igualdad de oportunidades y democratización. Todas las

mujeres pueden alcanzar la belleza, todas las mujeres pueden poseer en todos los hogares el mismo estado de bienestar por la compra de electrodomésticos.

Los medios de comunicación de masas, como los periódicos, la publicidad y el cine apoyan este proceso de consumo y de nueva generación de imágenes.

En la Argentina este proceso se pone en evidencia con un fuerte despliegue.

Por eso, no solamente las tapas, sino también el interior de las revistas y las publicidades funcionan para fomentar el consumo y ratificar el ideal de la esfera privada reducido al mundo femenino.

Podemos, asimismo, afirmar, tomando el ejemplo V (ver anexo), que las modalizaciones del sujeto enunciador, propuestas por Antoine Culioli, pueden aplicarse de la siguiente manera:

En este caso la relación de la mujer con la batidora no puede tomarse como una simple aserción, es decir, "mujer utilizando dicho artefacto" sino que, a su vez, puede ser parafraseada a partir del haz de modalidades que subyacen en esta afirmación. Por lo, tanto podemos pensar, teniendo en cuenta la **modalidad II** que se ponen en juego en esta imagen varias posibilidades de interpretación:

- a) Que el uso de la batidora facilite las tareas de cocina del ama de casa.
- b) Que la adquisición del producto en masa haga posible una mejor circulación de bienes en el mercado.
- c) Que es posible adquirir el producto frente al mayor estado de bienestar.
- d) Que existe una mayor democratización e igualdad de oportunidades en el sistema económico imperante que determine

que la mayor cantidad de amas de casa pueda llegar a poseer el producto.

con respecto a la **modalidad III** podríamos pensar que:

- a) Es bueno para el enunciador facilitarle a la co-enunciadora sugerencias (adquisición de bienes de consumo) que favorezcan su tarea en el hogar.
- b) Es bueno para el enunciador promover el uso de bienes de consumo que hagan circular los productos en serie fabricados por una industria en plena expansión.
- c) Es bueno para el enunciador hacer notar a la co-enunciadora que el mundo del hogar, de la esfera privada es el mundo completo de la dicha y la felicidad en donde cada uno de los elementos que lo componen colabora, literalmente, para constituir ese estado de bienestar.

Pero, al mismo tiempo, el enunciador hace tomar a cargo a la co-enunciadora los valores que él postula. Por lo tanto:

- a) Es deseable tanto para el enunciador como para la co-enunciadora la utilización de un artefacto eléctrico que le facilite a la misma las tareas de cocina.
- b) Es deseable para ambos compartir la idea de que la esfera de lo privado, del mundo del hogar, completa y satisface las necesidades básicas del ama de casa.
- c) Es deseable para ambos, teniendo en cuenta la relación intersubjetiva que comparten, que la circulación de bienes de consumo haga funcionar los engranajes de una industria en expansión.

- d) Es deseable para ambos que los roles del ama de casa queden estereotipados en la realización de acciones y se dejen de lado los procesos vinculados con formas del decir y del pensar destinados específicamente a la representación masculina en la vida pública.

En conclusión podríamos deducir que: *confort, bienes de consumo, sociedad de masas, expansión industrial de la posguerra, clases medias en ascenso y rol de ama de casa como agente de la acción, y organizadora de un hogar feliz resultarán la ecuación perfecta para la legitimación del statu quo en la relación esfera pública - esfera privada de la Argentina del Primer Peronismo.*

ANEXO: TAPAS DE REVISTA

EJEMPLO I



EJEMPLO II



EJEMPLO III



EJEMPLO IV



EJEMPLO V



NOTAS

ⁱ Benveniste en su artículo "Estructura de las relaciones de persona en el verbo" diferencia teóricamente el uso del nosotros. Cuando la relación se entabla entre el enunciador y los enunciatarios, es decir yo+ vosotros habla de un **nosotros inclusivo**. Si la relación enunciativa se establece entre un yo y un ellos, entendido este último como la no persona se hablará de un **nosotros exclusivo**.

ⁱⁱ Barthes en el "Mensaje fotográfico" (1967) determina como uno de los procedimientos de connotación de la fotografía al **estetismo**. La idea de este procedimiento implica la relación entre la fotografía y la pintura, es decir en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por "empaste de colores". Este efecto le sirve a la fotografía para significarse a sí misma como arte.

ⁱⁱⁱ Maria Duval importante actriz argentina de la época, que aparece entrevistada en la revista *significo* para el imaginario de la época el prototipo de la heroína romántica. En el capítulo III de este trabajo analizaremos una entrevista, llevada a cabo en la revista, donde se ponen de manifiesto estas características.

^{iv} Según la crítica July Cháneton en su texto "Genero Poder y discursos sociales" (2007) Beauvoir analiza las condiciones históricas del mundo que les es propuesto a las mujeres y ellas están obligadas a cumplirse como seres humanos. El drama de las

mujeres, según la autora consiste en que ellas deben elegirse como libertad y autonomía en un mundo en el que el sujeto masculino y a la vez universal les impone que se asuman como el otro. Al no plantearse como sujeto autentico la mujer esquivo el riesgo metafísico de una libertad que debe inventar sus propios fines sin ayuda. Prefiere huir de su libertad y convertirse en cosa, elige el "camino fácil" porque de ese modo de libra de la angustia y la tensión de una existencia auténticamente asumida. Ella se **complace** en su papel de otro.

^v Veron en su artículo "El espacio de la sospecha" (1982) explica que una superficie discursiva es una red de relaciones representadas por marcas. La descripción trata a estas marcas como huellas de operaciones discursivas. A su vez desarrolla, en este mismo artículo los distintos testimonios que estas huellas pueden dejar en dichas superficies.

^{vi} La autora española Nuria Varela trae este diálogo de la película pues interpreta que Laura Brown consigue transmitir lo que era la vida de las mujeres en Norteamérica durante los años 50. El fascismo y el estallido de la segunda guerra mundial redujeron de forma dramática, a pesar de los grandes logros de las sufragistas, la presencia y el reconocimiento del movimiento de las mujeres. De nuevo reinaba la domesticidad obligatoria.

vii Sugiere Nuria Varela que los soldados tras la dura guerra quisieron hacer realidad el mito del reposo del guerrero y consiguieron vivir aquello con lo que soñaban durante las sangrientas batallas. Casas grandes con mujeres amorosas pendientes de sus después y de un montón de hijos que tanto se necesitaban en todos los países de después de los millones de muertos. También había que revitalizar la economía. Se hecho a las mujeres de los trabajos que habían tenido, su lugar lo ocuparon los varones y se desarrollaron electrodomésticos y bienes de consumo. Consumo señala la autora que necesitaba muchas mujeres dispuestas a comprar. Todas perfectas amas de casa.

CAPITULO II: La búsqueda de la proximidad. *Cartas que acercan, cartas que cuentan, cartas que ordenan.*

tipo de género discursivo, prolíficamente utilizado, cumple un papel destacable, que iremos desentrañando a lo largo de este capítulo.

INTRODUCCION

La presencia de numerosas cartas entremezcladas en el seno discursivo de un entretejido genérico complejo, permite observar matices de la superficie textual, correspondientes a posicionamientos ideológicos sostenidos por la línea de pensamiento de la editorial de la revista.

Las cartas aparecen en variadísimos lugares: algunas encabezan notas que luego prescriben **órdenes-consejo** fundamentales para la construcción de una argumentación; otras, narran un caso en particular, creando personajes ficticios (figuras del discurso) importantes para la puesta en escena de diferentes lugares enunciativos. Es decir, que este

ANÁLISIS GENERAL DE LA SECCIÓN “CARTAS DE LAS LECTORAS” DE LA REVISTA “MUCHO GUSTO”

ANÁLISIS DE LA SECCIÓN DE CARTAS DE LAS LECTORAS DE LA REVISTA “MUCHO GUSTO”

A. El título de dicho texto se constituye a partir de una construcción nominal con un núcleo sustantivo <<carta>> acompañado de un modificador <<otra>>. El lexema <<carta>> tiene un valor fundamental, no solamente porque está en *posición temática*ⁱ sino porque se relaciona con una forma de comunicación que intenta enlazar a los enunciadores con sus posibles enunciatarios.

Según la investigadora Patricia Violiⁱⁱ (1987), el género epistolar presenta una doble modalidad. Por un lado, puede ser categorizado a partir del estudio de todos los rasgos pertinentes a las interacciones

conversacionales, ya que en éste está dada la existencia de dos sujetos de la comunicación que dependen de un contexto situacional en el cual se sitúa una carta. Si la misma es aislada de dicho contexto se puede correr el riesgo de no ser comprendida. También, determina la investigadora, que existe en este intercambio, obligación de respuesta y esta acción no llevada a cabo reviste un valor análogo al del silencio. Además, toda carta puede presentar actos ilocucionarios no distintos al de la conversación, por ejemplo, preguntar, ordenar, prometer, jurar, etc.

Pero, por otra parte, sostiene la autora, es inevitable el carácter de escritura que posee la carta. En primer lugar porque hablamos de un diálogo diferido; como en todo acto de escritura, el que lee lo hace en otra situación y en otro tiempo al del momento mismo de la enunciación dada la ausencia de los interlocutores. Sin duda, en ningún texto mejor que en la carta, se exhibe y se pone en práctica la dialéctica de la realidad concreta del acto de enunciación, su

anclarse a la presencia de un sujeto real y su transformación en figura del discurso que se da sólo en el lenguaje y que sólo dentro del lenguaje se hace presente. Por lo tanto, según Violi (1987, b), lo que hace específico al objeto-carta no es tanto el estar destinada al intercambio comunicativo sino la construcción de las figuras de los actantes de la comunicación y los simulacros de sus determinaciones espacio-temporales. Es necesidad de toda carta exhibir las marcas de la propia situación de enunciación y de la propia situación de recepción.

Otros investigadores también han estudiado este fenómeno en el género epistolar.ⁱⁱⁱ

En el texto estudiado el hecho de que este lexema esté acompañado de un pronombre como <<otra>> no es casual, es un indicio de que hubo una carta anterior y que la misma trajo consecuencias que serán reveladas en el desarrollo de ésta. Esta estrategia favorece la elaboración de la *intriga* en la secuencia narrativa desarrollada.

- B. El nombre de la narradora protagonista no es acompañado por ningún apellido o domicilio que lo identifique, lo que vuelve a *Martha* una representante anónima, un personaje construido, una imagen representativa de las múltiples destinatarias de la revista "**Mucho Gusto**". Martha constituye la elaboración de una narradora –enunciadora– cuyos rasgos más significativos aparecen en el enunciado y nos remiten a una enunciación que pone de manifiesto condiciones que trataremos de revelar a lo largo del análisis.
- C. En los primeros párrafos de la carta *Martha* agradece. Tematizado el <<gracias>>, duplicado, la enunciadora convierte al director de la revista en indispensable, único, capaz de ofrecer una compleja gama de satisfacciones a sus posibles lectoras: "*Nunca hubiera esperado tanto*" dice Martha, es decir, que nuestra imaginaria narradora se minimiza frente a un gesto del

director dador, guía y consultor para sus prácticas cotidianas. Podemos destacar, entonces, que nuestra heroína está contenta ya que relatará a su personaje admirado una secuencia narrativa, que la tiene como protagonista y que será la desencadenante, no sólo de una historia en particular sino también de un marco contextual, que incluye a muchas otras mujeres con las mismas problemáticas. Podemos pensar que Martha es un caso ejemplificador que se puede reproducir en escenas enunciativas diferentes.

- D. En la introducción del relato, contado en primera persona, Martha narra que estaba en su *cocina* (lugar origen, lugar centro, lugar fuente de la concepción femenina) "*buscando alguna cosa nueva para ofrecer a mi Jorge*" (la negrita es mía). En este caso <<ofrecer>> implica cubrir necesidades del otro, el posesivo <<mi>> no es casual y será repetido a lo largo del texto. Existe un <<mi Jorge>> que resuena repetitivamente poniendo de manifiesto una pertenencia que da sentido a la

existencia y construye, artificialmente la esencia de una identidad^{iv}.

Atributivamente Jorge es definido por Martha como *muy bueno* y, seguidamente, enfatiza la dicha que implica la vida en pareja: "*nos llevamos tan bien*" (la negrita es mía).

Toda la presentación que inicia la secuencia pone en evidencia, con rasgos muy marcados, la situación idílica que vive la pareja, ya que cada uno ocupa un rol absolutamente estático y previsible, descrito meticulosamente por la narradora.

En el desarrollo de la secuencia se narra que Jorge llega, Martha oye sus pasos y corre a su encuentro. En esa situación lo nota <<sonriente y alegre>> pero misterioso "*con un airecillo que me llamó la atención*" (la negrita es mía). Las acciones son las acostumbradas, porque la besa, se abrazan y van hasta al comedor. Pero surge el *conflicto*: la aparición de la revista.

Para Hayden White, citado por Maite Alvarado (1998), la narración se ocupa de aquellos sucesos que amenazan o quiebran el orden (sea el orden que sea, el moral, el social, el político). La historia se ocupa de narrar esa amenaza, ese quiebre y la restitución del orden. Esta idea del orden o equilibrio alterado por un hecho, es decir, de una crisis que tiene un desarrollo y concluye con la recuperación del equilibrio, sería la base de la estructura narrativa, no sólo de la historia sino también de la ficción. Toda narración hablaría de la ruptura de un orden o de un equilibrio (en este sentido, de una crisis) y la resolución de esa crisis y la reinstalación del orden o del equilibrio (que va ser de una naturaleza distinta a la del orden inicial porque media la crisis entre uno y otro).

Podemos decir, entonces, que en nuestro texto la aparición de la revista que trae el marido produce el desencadenamiento del conflicto.

Para ponerlo en evidencia la narradora incorpora el *estilo directo* con el fin de presentarlo de

manera más creíble, menos ficcional, más veraz para todas las lectoras:

Ejemplo:

Martha sintió entonces que ***“el suelo temblaba y que todo daba vueltas a su alrededor”*** (la negrita es mía), (Sentimientos anticipatorios del conflicto que se desarrollará).

Lo que va a pasar es trágico, terrible, el mundo va a derrumbarse, la identidad de Martha se volatizará. Y hasta ese momento, el único núcleo del conflicto que conocemos es la aparición de una revista. La situación inicial que planteaba un clima de felicidad y de armonía en el seno de la familia se ve amenazada por un **exordio**, como lo define Tomachevsky (1928) que pone en movimiento la fábula y que introduce en la equilibrada situación inicial un motivo dinámico que destruye el equilibrio.

A través de verbos modalizados: *creo, no sé, no sé seguro*, se señala el desconcierto experimentado por la narradora frente al conflicto. Seguidamente da pistas a los lectores, ¿su carta anterior (preanunciada en el título) habría llegado a la revista? ¿Sus asuntos íntimos y familiares se ventilarían en público? “*Empezaba a arrepentirme de mi audacia*” dice Martha desesperada, (la negrita es mía). Pueden los lectores suponer que su audacia consiste en haber enviado una carta anterior a la revista.

Sin embargo, sucede una peripecia ambigua. Por un lado, Martha ojeaba la revista “*desesperada*” pero cuando llegó a la “*página del cuento, a su página*” no pudo continuar (la negrita es mía).

El posesivo “*su*” implica la idea de felicidad que le causa haberse dado cuenta de que el cuento que ella previamente había enviado a la revista; había sido publicado. Martha se alegra de haber realizado su propio trabajo intelectual. Martha compensa con esta acción la ingratitud de las tareas exclusivas del hogar.

Sintió emoción, pero, una nube opacó su alegría. Alternativamente, aparecían Jorge y la revista en su estado de ánimo: Jorge, como la representación del sujeto masculino que le otorga realización a su propio ser y la revista, paralelamente, como agente benefactor que le permite realizar una actividad distinta, que la emociona y la desvía de su rol primordial.

Llegó hasta percibir un nudo apretándole la garganta, quería decir algo y no podía. Estaba en un verdadero dilema hasta que apareció la voz de Jorge “*en tono serio*”, (la negrita es mía). Otra vez el estilo directo para marcar la credibilidad:

Ejemplo:

“*De modo que ahora te dedicas a la literatura*” (la negrita es mía).

El lexema <<literatura>> dispara una multiplicidad de sentidos. La *literatura* representa el obstáculo de la felicidad

para la pareja y a su vez es el desvío de las funciones indispensables de la mujer en el hogar.

La literatura es la transgresión y es la forma de desobedecer las obligaciones clásicas que una mujer debe cumplir dentro de su casa.

Ésta es la sensación que atraviesa la subjetividad de Martha ya que no solamente mira a Jorge con **ojos espantados** (la negrita es mía) sino que inicia un breve monólogo que reafirma esa sensación hiperbólica de desilusión:

“veía a mi hogar deshecho, mi felicidad destruida, Jorge buscándose una nueva vida y yo tratando desesperadamente de conservarlo, a pesar de todo”

E. Hacia el final de la secuencia, el conflicto se soluciona, el orden se restablece. Y aunque, en realidad, la historia termina bien para Martha, porque lo de Jorge había sido una broma y no estaba enojado, la narradora tuvo que retribuir su “mala acción”

reparándola, compensándola con *la preparación de un plato especial*, que el supuesto damnificado le pide en un intento de conciliación.

En este punto de la historia se manifiesta como las acciones comienzan a tomar un rol protagónico. Martha compensa su transgresión: realización de un trabajo literario, de un trabajo intelectual, a través de la preparación de una comida. A partir del desocultamiento de las huellas analizadas en esta carta, se puede deducir, que las mujeres deben elaborar comidas para sus hombres en una acción justificatoria y compensatoria de sus “supuestos” actos transgresores.

El reproche de Jorge fue una broma pero, para su propio imaginario, cometió una “mala acción”, se desvió de los pasos establecidos, desoyó las normas. Por lo tanto, tuvo que buscar elementos reparatorios.

La carta de Martha, inevitablemente, termina con una receta de cocina, en la cual predomina la *secuencia instruccional*, a través de la cual, esta enunciativa ficticia

retoma sus pasos originales, retorna a su eje, se centra en su rol y compensa, de manera tradicional, la acción transgresora, que consiste en apropiarse de la palabra, aparentemente exclusiva de los sujetos masculinos analizados en estos textos.

CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS DEL TEXTO

1. La secuencia narrativa de esta carta sigue un orden cronológico y causal que le otorga a la fábula, entendida como el conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas (Tomachevsky 1928), una coherente organización narrativa.

Siguiendo la línea planteada por Tomachevsky (1928) en su texto: “**Teoría de la literatura**” podemos plantear el siguiente esquema: el orden inicial establecido por el idilio en la relación familiar es quebrado por un

exordio que pone de manifiesto las bases del conflicto. La construcción de las *situaciones* (relaciones recíprocas entre los personajes) se revelan por un contraste claro de intereses entre los mismos: Martha quiere realizar una acción intelectual (escribir literatura) –Jorge se opone a ello-.

Pero la tensión entre los personajes, que hace avanzar la disposición de los núcleos narrativos (*intriga*) se resuelve con una vuelta al orden original. Los contrastes dejan de serlo, los intereses se concilian. Martha vuelve a la cocina a preparar un plato de comida para reparar su trasgresión.

2. Podríamos concluir, a partir del análisis de las condiciones de producción efectuadas como resultado de la operatoria semántica llevada a cabo sobre el texto en cuestión, que la construcción de la destinataria elaborada en

esta nota de la revista, coincide, según la postura de algunos investigadores con la representación especificada para la mujer en el período histórico denominado **Primer Peronismo**.

Para la analista Valeria Manzano (2000), la representación social de la mujer durante este Primer Peronismo, estuvo signada por una clara ideología conservadora. Para sustentar su tesis, Manzano (2000) comienza su análisis a través de un epígrafe, que aparece en su trabajo sobre la relación de la mujer y el cine en el primer peronismo y que pone al descubierto el pensamiento de Evita con respecto al rol femenino en el contexto histórico social de la época:

"Cuando hablamos del hogar argentino y de la mujer, como símbolo de ese hogar estamos hablando de la mujer

crisiana y del hogar asentado sobre esta base de la moral tradicional" (Eva Perón: Discurso pronunciado el 23 de septiembre de 1947 desde la Quinta de Olivos extraído de: Eva Perón; Discursos Completos)

La frase elegida da cuenta de un campo semántico en el discurso de Evita que viene a expresar la ideología de un movimiento que pretende sentar nuevas bases en las cuales se anclará el peronismo. Y la mujer definida por Eva, en la mayoría de sus discursos y que constituirá el paradigma de la mujer peronista es una **mujer crisiana**, base del hogar tradicional. Este uso léxico nos ofrece indicios de cuál era el lugar, a la vez simbólico y literal, que el peronismo tenía reservado para las mujeres.

Es fundamental destacar que todo movimiento que se centre en la constitución de un nuevo orden social, tal es el caso del peronismo, conlleva la voluntad de crear nuevas relaciones sociales o, más extendidamente, dar nuevos significados a los existentes. En estos procesos, las relaciones de

género siempre están implicadas en la concepción y construcción misma del poder.

Esta tesis, defendida por la autora presenta coincidencias con el análisis aquí efectuado, aunque conviene señalar que no es unívoca y homogénea para todo el entretejido textual estudiado.

Desde el punto de vista de la teoría del género, se podrían observar coincidencias con lo expresado por algunas autoras feministas que explican la idea de una sociedad patriarcal. Enfatizan las investigadoras Femenias, Roulet y otras (1994) que hablar del sistema sexo-género, indica que toda sociedad, más allá de la forma que asuma, está siempre basada en una diferencia de propiedades y de funciones designadas a mujeres y varones, pero la diferencia conlleva una jerarquía en la que lo masculino es lo dominante y lo femenino lo dominado, lo masculino lo superior y lo femenino lo inferior, lo masculino lo fuerte y lo femenino lo débil. Para designar este sistema de

supremacía masculina hecho posible por el control por parte de los hombres del trabajo productivo y reproductivo suele usarse el término *patriarcado*^Y.

Entienden por patriarcado toda organización política económica, religiosa o social, que relaciona la idea de autoridad y liderazgo principalmente con el varón y en la que él desempeña la gran mayoría de los puestos de autoridad y dirección.

El patriarcado es universal y se refiere sólo a organizaciones suprafamiliares, a diferencia del dominio masculino, también universal que se verifica en las relaciones duales y familiares. El *patriarcado*, además de universal es una institución interclasista, cuyo eje está constituido por los pactos entre varones, es decir por su posibilidad, negada a las mujeres, de investir de poder a sus iguales.

Podemos concluir coincidiendo con algunas acotaciones de estas autoras que este contexto relega a la mujer al mundo privado y no le permite ser parte de las decisiones públicas.

3. En esa reducción al mundo del hogar, la mujer debe ser el eje de los valores tradicionales. Mantener la tradición implica conservar las normas establecidas, las reglas impuestas por el statu quo históricamente preestablecido. El mundo debe permanecer en un equilibrio de roles y funciones genéricas y la mujer debe cumplir la misión de respetar ese equilibrio, sin alterarlo con acciones hiperbólicas.

4. El caso de Martha pone de manifiesto la idea de la transgresión que debe ser reparada. Martha se desvía de la norma, se apodera de la palabra, desequilibra el orden establecido. Por eso, hacia el final debe reparar ese desequilibrio de roles, que produce por apropiación de la palabra, sustituyéndolo por la implementación de acciones que culminan en un discurso instruccional evidente. Martha está centrada en

un mundo privado y se asusta, se desespera, se espanta frente a la posibilidad de perder ese centramiento, que es el que en última instancia, le proporciona y le brinda su estabilidad.

Martha transgrede pero ésta se vuelve en su contra. Toda la estructura narrativa del texto pone en evidencia la restitución del orden original. Cierre perfecto. Conclusión feliz. Indicaciones para preparar el Manjar reparatorio.

Cartas de lectoras. En revista "Buenas tardes, Mucho gusto" numero 3, 1947.

OTRA CARTA DE MARTHA

Gracias por su gentil atención, gracias por haber dado salida a mi primera carta en las páginas de su simpática revista nunca hubiera esperado tanto. Si supiera usted lo contenta que estoy en contarle todo lo que pasó en mi casa el día que salió la revista. Verá usted. Todo anduvo bien, incluso después de aquel pequeño episodio que le conté, y llegamos así al primero de diciembre.

Ajena a todo y como de costumbre, estaba yo en la cocina terminando de preparar la cena. No sé por qué, pero me gusta cocinar. Siempre ando a la pesca de alguna cosa nueva para ofrecer a mi Jorge. Es tan bueno, y nos llevamos tan bien... De pronto oigo sus pasos. Corro a su encuentro y lo noto sonriente y alegre como de costumbre, pero con un airecillo que me llamó la atención. Me besó, como todos los días y, abrazados, fuimos hasta el comedor.

-Te traigo una revista – me dijo- creo que te gustará...

Y me alcanzó el ejemplar de MUCHO GUSTO. Para qué decirle, señor Director. Yo sentí que el suelo temblaba y que todo daba vueltas a mí alrededor. Creo que sonreí – no sé seguro- y alargué una mano que

quería ser firme, pero que no lo lograba del todo. No sabía si mi carta había llegado a la revista y menos aun si había sido publicada. De ser así, ¿Qué diría Jorge, Dios mío?...

Porque a nadie le causa mucha gracia que sus asuntos íntimos y familiares se ventilen en público.

Ahora, que había pasado tanto tiempo, empezaba a arrepentirme de mi audacia.

Yo hojeaba la revista, señor Director, desesperada. Llegué a la página del cuento, a "mi página", y no pude continuar. No podría decirle la emoción de ese momento. Miraba a Jorge y a la revista, alternativamente. Sentía que las lágrimas me ahogaban..., quería decir algo y no podía. Era como si hubiera tenido un nudo apretándome la garganta... ¡qué momento!, señor.

De pronto, la voz de Jorge, en tono serio:

- De modo que ahora te dedicas a la literatura ¿eh? ¿Y a mi costa?

Yo alcé la vista y lo miré con ojos espantados. Veía mi hogar desecho, mi felicidad destruida, Jorge buscándose una nueva vida y yo tratando desesperadamente de conservarle, a pesar de todo.

- Pero querido – le dije-, no lo hice con mala intención.

Fue lo único que pude decir porque me eché a llorar con tremendo desconsuelo. Pero Jorge, siempre serio y grave, continuaba:

- Sobre todo lo que más me gusta de toda esta historia es la sinceridad, querida. Jamás, hubiera pensado que fueras capaz de hacer algo sin consultarme. Sobre todo ventilar nuestros problemas en público.

Adiós casita, adiós amistad. Y no creo que entre nosotros las cosas puedan seguir muy bien. Apenas un mes de casados y ya mi mujer haciendo cosas sin consultarme, ni decirme palabra... como si fuera cualquier extraño, y además mal amigo...

Señor director, en aquel momento no sé qué hubiera hecho para volver a tener el cariño de mi Jorge, su confianza y su estimación. Era, en verdad un reproche justificado. Jorge tenía razón.

Y cuando me disponía a decírselo, entre sollozos, sentí sus brazos rodeándome como siempre, y esa tan linda expresión de ternura con que me mira... ¡Que lindo es ser feliz, señor Director!

Porque a usted debo mi dicha actual. Gracias a usted que publicó mi carta, esa primera tormenta de mi hogar no fue otra cosa que un hermoso, alegre, luminoso amanecer. ¡Que contenta estoy!...

Jorge no estaba enojado. Fue una broma, según él, de la cual yo, por supuesto, no pedí más explicaciones. Pero lo lindo vino después. Estábamos cenando, de lo más contentos, y Jorge levantó su copa y brindó por mi "iniciación literaria". Y como yo me pusiese colorada, agregó:

- ¿A qué no eres capaz de preparar algo con qué celebrarlo, pero así... en forma..., como corresponde?...

- ¿Cómo? -dije yo - ¿preparar que?

-No sé - respondió Jorge: yo diría algo tuyo..., otra prueba de tus habilidades..., pero sin literatura..., eh?

Fui volando a la cocina. Revolví las cosas sin saber por dónde empezar, de pura atolondrada.

Cualquier cosa era yo capaz de hacer con tal de conservar a mi Jorge, con tal de que no hubiera nubes en mi dulce hogar. Y buscando entre la heladera y los armarios, encontré cuatro cosas: leche, azúcar, chuño y manteca.

Me acordé de la receta de crema que mamá nos hacía cuando éramos chicos, y ahí no más sin decir agua va, empecé a prepararla. ¡Si usted me hubiera visto, señor director! Debía ser bastante cómica la escena, porque Jorge que apareció por la cocina, estalló en una sonora y alegre carcajada.

Pero ni eso me amedrentó. Yo continuaba con los preparativos.

- Oh..., querida... - Jorge murmuraba a mi lado las viejas palabras de amor-. No hacía falta tanto, era una broma... Si nada ha pasado, si estoy muy contento con mi mujercita literata...

Y nada más por hoy, señor Director. No quisiera reincidir y que Jorge tuviera, esta vez, sí, motivos para enojarse. Pero como estoy en deuda con usted, ahí va mi receta:

Mezclar medio litro de leche fría con media taza de azúcar molida. Ponerla sobre el fuego. Cuando empieza a calentarse echar el chuño, despacio y revolviendo. Tener sobre el fuego diez minutos más o menos. Después retirar y dejar que se enfríe, revolviendo para que no forme encima una capa dura.

Cuando está bien tibia agregar dos panes de manteca de los comunes, de 100 gramos, y batir bien para que la crema se vaya poniendo blanca. Cuanto más se bate, más blanca sale la crema, del tipo chantilly.

La carta, que aparece en la primera parte del artículo, presenta el relato de una reunión poco afortunada a la que ha asistido la cronista y sirve para especificar varios aspectos que convergen en la espesura textual detallados a continuación:

- 1) En un primer momento, la enunciativa sintetiza los tópicos a los que va a referirse a lo largo de todo el texto: **reuniones y comidas en casa**. Dicha tematización pone de manifiesto uno de los roles que conforman la totalidad de la construcción del ama de casa perfecta. Un mundo que se mueve entre la esfera privada, ámbito familiar, diario, de la rutina de la vida cotidiana hacia una esfera de lo semi-público en el cual la mujer hacedora debe instruirse para desempeñar con éxito el papel asignado.
- 2) La enunciativa establece una prescriptiva fundamental desde el principio de la carta y que se desarrolla a lo largo de las notas que integran la revista

En el N° 31 de mayo de 1949 (ver anexo) aparece una carta que cumple varias funciones dentro de la nota en la cual se incluye porque desempeña el rol anticipatorio de las distintas instrucciones que se les dará a las lectoras con el objetivo de llevar a cabo una reunión exitosa.

en general: la intención no es suficiente para lograr el éxito de las acciones. El carácter pedagógico que se pone de manifiesto en el trabajo prescriptivo se señala de manera destacada. Querer no es poder, poder es saber. Los que tienen el saber legitimado son los que otorgan el saber, y, por tanto, funcionan como auxiliares en la tarea del hacer.

3) La historia que relata la narradora es el ejemplo más acabado de todas las especificaciones arriba detalladas: la fiesta resultó fallida porque los preparativos no fueron bien organizados. Nada mejor que el relato de una experiencia propia para poner en escena los entrecruces discursivos que proveerán las herramientas indispensables para evitar el derrumbe de los eventos sociales.

4) La introducción de la narrativa relata que la propia cronista ha sido invitada a una fiesta. Expone las ventajas que representa su realización al mediodía y no a la noche porque la casa estaba alejada de la

ciudad. Aclara, además, que su ánimo estaba bien predispuesto porque la mañana era hermosa y que un paseo hacia un lugar campestre siempre es una situación agradable, etc.

5) A partir de la descripción anticipatoria comienza la complicación. En cuanto llega, la mujer se sorprende pues sale a recibirla el marido de la anfitriona que la deja esperando junto con otras personas. Recalca que a todos los invitados se los veía serios pues la amiga Margarita todavía no había terminado de arreglarse.

6) La narración avanza cuando Margarita aparece en escena. La cronista la describe como *"una Reina vestida con sus mejores galas, alhajas y toilette de primer orden"*. Esta red semántica que conforma el atuendo de Margarita es presentado negativamente pues no resulta pertinente en relación con la situación establecida.

A su vez, su accionar posterior también es, atributivamente considerado como incómodo por la cronista pues las presentaciones que realiza entre los invitados **resultan muy frías** (La negrita es mía).

Se suceden los inconvenientes: pasaba el tiempo, la comida no aparecía. Todos hablaban de temas dispares. Después de un lapso prolongado fueron invitados a pasar al comedor.

7) Otro aspecto a destacar es la descripción que realiza la cronista sobre la mesa servida para los invitados: Mantel bordado inadecuado para la ocasión, hiperbólico centro de mesa cubierto de flores abundantes que impedía la visión entre los comensales. Todos estaban hambrientos y ya nadie hablaba.

Otra complicación señalada fue la llegada de la comida. Platos groseramente superpuestos servidos a una velocidad vertiginosa. **"Pantagruélico y mal**

combinado menú" (La negrita es mía), ambiente solemne. Un anfitrión que dejaba con frecuencia las copas vacías.

El remate para los postres resultó **"una cosa muy impropia"** (la negrita es mía), pues tomaron el café en la misma mesa en la que habían comido. Ningún gesto más insultante para las costumbres sociales de la época.

El clima hostil alcanza su punto culminante con la aparición de los niños de la familia en escena. Molestos infantes dedicados a recitar, a mostrar los cuadernos del colegio, incitando a la desesperación a los invitados de la fiesta.

8) Para la narradora la fiesta fue **un verdadero desastre** (La negrita es mía). El problema no fue la mala intención de los anfitriones sino su ignorancia. Las reglas^{vi} son fundamentales para lograr una reunión perfecta, por eso jamás deben ser omitidas.

9) La nota funciona como estrategia anticipatoria que suministrará la introducción para un pequeño decálogo que cumpla el fin de **recibir bien a los invitados** (la negrita es mía). Una faceta de la dueña de casa que, al complementarse con otros fundamentales la transformarán en el ama de casa perfecta.

1

- a) Esta nota, para lograr la organización feliz de una fiesta, está construida a partir de varios géneros discursivos que funcionan con un fin netamente argumentativo.
- b) La carta cumple varias funciones: en primer lugar, estrecha los vínculos con la lectora a través de un

acercamiento que intenta reponer una ausencia a través del discurso, de acuerdo a lo afirmado por Patricia Violi (1987).

En segundo lugar, es importante la estrategia que incorpora la narración de una historia para proponer a continuación procedimientos diferentes de manera preceptiva, que especifican las correctas operatorias de un accionar social pertinente.

- c) El relato pone de manifiesto que la experiencia fue vivida por la misma cronista, lo que crea un efecto importante de **verosimilitud**^{vii} y un contacto más directo con la co-enunciadora a quien se pretende construir, aleccionando.
- d) “**El aire de realidad**” que presenta esta carta genera, una sensación de vínculo, de estrechamiento que hace participar a la co-enunciadora del evento que se narra. Esta interpretación parece coincidir con lo afirmado por la investigadora Patricia Violi (1987), para quien, en

una carta, los actantes de la comunicación están ambos inscriptos y manifiestos en el texto, en la figura de narrador y narratario. Con respecto a la localización espacio-temporal siempre tiene como punto de referencia el lugar y el tiempo de la situación de enunciación. Con respecto al tiempo, el tiempo de la narración y de la escritura tienden a confundirse y las referencias al primero son a la vez referencias al segundo. Con respecto al lugar se puede observar que éste también puede tematizarse explícitamente, como bien sucede en nuestro ejemplo. Por eso en una carta esto puede ser fundamental, no solamente por su carácter cognitivo sino también por la constitución de la relación entre los actantes de la situación comunicativa.

Todos estos elementos enunciados producen efectos de sentido, por ejemplo, sensación de realidad en el interior del texto. Esta actualización, especifica la autora, da cuenta de una ilusión de presencia o

realidad particularmente notoria en la escritura epistolar.

- e) La narración funciona como absoluta contrapartida de lo que, en realidad, debe llevarse a cabo para realizar una fiesta con éxito. Este procedimiento pone de manifiesto, ayudado por el uso de lo instruccional, la inclusión de lo que Culioli llamará la **modalidad II** y que podemos parafrasear de la siguiente manera: ***es posible realizar una obra con éxito pues usted encontrará a continuación de la carta los consejos necesarios para poder llevarlo a cabo. (Fisher y Verón, 1986)***
- f) También se cumple la **modalidad IV** intersubjetiva propuesta por Culioli. El valor apreciativo propio de la **modalidad III** que afecta el *plano del yo* no es un valor propio del enunciador sino que deberá ser compartido por ambos participantes de la escena enunciativa. Se da por sentado que la co-enunciadora comparte ese

valor que el enunciador adjudica a la realización "**feliz**" de una fiesta social. Una apreciación importante para que la co-enunciadora se convierta en una perfecta ama de casa, que funciona de manera vinculada, entre los participantes de esa situación comunicativa, en una esfera semipública. Es decir, que no se maneja el intercambio comunicativo en el simple ámbito de lo privado, sino que se amplía hacia una esfera que lo trasciende hacia un sector de mayor visibilidad, desde el punto de vista social.

- g) Carta y decálogo argumentativo funcionan ligados para llevar a cabo un mismo objetivo: instruir, aleccionar, señalar la importancia que tiene para una mujer realizarse como un ama de casa completa que no solamente lava, plancha y cocina sino que también se presenta ante un pequeño público que es el de sus amistades. Y, allí, también debe ser exitosa para lograr la plenitud de **su hacer** y por consiguiente de **su ser**. Es en esta complementariedad donde **hacer** y **ser** se

vinculan en un juego de asociaciones semánticas que le aportan integración a la figura del ama de casa que se pretende construir.

ANEXO

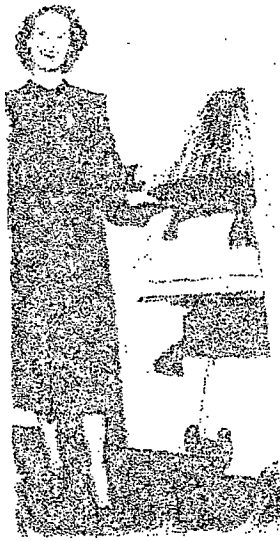
Felicitaciones

SU

... y así, con el tiempo, se fue formando una gran familia...

... y así, con el tiempo, se fue formando una gran familia...

... y así, con el tiempo, se fue formando una gran familia...



... reunión ha sido un Éxito

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...



... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

... reunión ha sido un éxito...

CLASIFICACIÓN DE LA OPERATORIA TIPÓGRAFICA EN EL DISCURSO
... (texto desenfocado)

En el N° 31 de mayo de 1949 (ver anexo) aparece reproducida la carta de María Teresa García Ruiz, escritora y ama de casa argentina residente en Estados Unidos, en el momento de la enunciación.

En general, la carta intenta promocionar a la lectora, el ideal de vida norteamericano de la época que se relaciona con una modernidad auspiciosa, el auge del confort y los adelantos de la industrialización de fines de la década del cuarenta.

El título de la nota tiene dos tipos de tipografía, como habitualmente se construyen en la revista. Los elementos que quieren ser resaltados aparecen en imprenta mayúscula. Tal es el caso de la construcción encabezada por la preposición <<de>>: **"DE UNA DUEÑA DE CASA ARGENTINA"** (la negrita es mía). Mientras tanto, el lexema **carta** y la construcción que cierra el título (En Estados Unidos) se elaboran en letra cursiva a diferencia del resaltado anterior.

La operatoria tipográfica privilegia la condición semántica de la pertenencia. Por eso se remarca el origen de la enunciativa epistolar. Se habla de **una dueña de casa argentina**, no de cualquier ama de casa.

Encabeza la página, la fotografía de un supermercado norteamericano, ilustrado como un lugar en cual reina la modernidad, la limpieza y la practicidad para facilitar la tarea del **ama de casa moderna**. Debajo de la foto se encuentra el título. Foto que modeliza el carácter exhibitorio de lo lingüístico, la imagen se asocia al basamento de lo textual. Relación vincular entre mostración icónica y escritura.

La nota tiene una introducción previa a la carta en la cual se presenta a las lectoras a María Teresa García Ruiz, quien, luego se constituirá, como la poseedora de la palabra escrita. La enunciación la describe en su doble condición de escritora y de ama de casa. A su vez, en dicha introducción, se pone de manifiesto que la escritora ha realizado un viaje a los Estados Unidos para permanecer allí por un tiempo. Además, se la instauro como colaboradora de la revista y su función es la de describir y mostrar las bondades del nuevo

mundo identificado en la construcción lexemica "**ideal del sueño americano**".

En su carta, María Teresa muestra la diferencia entre **admirar turísticamente un país y vivirlo** (la negrita es mía). La construcción de infinitivo "**vivirlo**" se encuentra en el texto entrecomillada y luego es reformulada por la misma enunciadora. "**Vivirlo**" implica conocer su gente, las reacciones de la misma, sus pequeñas cosas, involucrarse en los detalles de la vida cotidiana. Todas estas acciones generarán una imagen aproximada de la realidad que se busca construir. La enunciadora destacará que esta forma de conocer es la más dura pero es la que proporciona una **auténtica enseñanza** (la negrita es mía). La sistematización de la enseñanza será desarrollada a lo largo del texto y puesta de manifiesto como condición de posibilidad para la realización feliz de cualquier construcción femenina.

A la introducción explicativa le suceden narraciones que se convierten en estrategias pertinentes para el desarrollo argumentativo de la carta. María Teresa cuenta sus peripecias en Nueva York: un mes habitando un hotel en

pleno Manhattan y, luego, una mudanza a un departamento en los alrededores de Nueva York. El relato de la mudanza no es anecdótico. Tiene la finalidad de poner en evidencia la importancia que implica la realización de un cambio. Modificación que se relaciona con la adaptación al contexto pues su condición de extranjera le ofrece la necesidad de restaurar su conocimiento del ambiente a partir de un trabajo de aprendizaje. Para la enunciadora esta ruptura, cambio o modificación provee las herramientas para generar la verdadera experiencia. Convertirse en un **ama de casa americana** (de la misma manera que tuvo que hacerlo como dueña de casa argentina).

En este sentido, hay algunos rasgos que destacar: María Teresa resalta que ella ya en la Argentina había aprendido **su lección**. La construcción lexémica <<**mi lección**>> (la negrita es mía) está marcada en el texto. Después continúa "**todo será como empezar de nuevo**" (la negrita es mía) pues advierte que la tarea no es fácil. Sin embargo la modalidad utilizada es absolutamente imperativa: <<**hay que hacerlo**>>. Sabe lo importante de la tarea y se

enorgullece de haber encontrado el punto de partida, de haber tomado la decisión de comenzar este "nuevo aprendizaje".

Más adelante aparecen reflexiones que la construyen como una enunciativa identificada con su rol de buena ama de casa. Acciones que definen la funcionalidad de su tarea: Organizar el departamento diario y cocinar para un marido y para un niño de un año y medio.

Una posterior reflexión especifica la diferenciación semántica de la utilización léxica: **HOTEL** = simpleza, mayor comodidad, menos trabajo frente a **CASA** = mayor responsabilidad pero independencia, constitución de un hogar, protección, institucionalidad.

A continuación la construcción de las co-enunciativas se lleva a cabo a partir de una argumentación: los problemas de las amas de casas son infinitos y los más pequeños son, a veces, los que producen el máximo de complejidad. La estrategia de proximidad no admite dilaciones. Para acercar a sus amigas lectoras es imprescindible poner en evidencia estas experiencias de una *dueña de casa argentina en los*

Estados Unidos con el objetivo de que puedan recibir de su propio conocimiento un provechoso aprendizaje.

Segundo Apartado: yendo al mercado

Reflexión generalizada para un fenómeno que necesita ser explicado. María Teresa discurre sobre el tema de la alimentación de los seres humanos. Compara. Los animales y las personas deben comer, pero en el caso de estas últimas concluye en que: "hacer de comer" implica la categoría de arte. La pregunta siguiente es esencial ¿alguien ha pensado alguna vez sobre la proeza que significa para el ama de casa argentina –haciendo gala de su condición de ecónoma- cocinar diariamente con un dinero acotado para toda la familia?

Comparación aleccionadora por parte de la enunciativa: Esta magna proeza en la Argentina es una grata tarea en Estados Unidos.

El siguiente tópico se relaciona con la irrupción del discurso de la modernidad. En Norteamérica existen los

Market, que son, según sus atribuciones, amplios locales, claros y prolijos con vidrieras a la calle que permiten verlo todo sin necesidad de entrar en él. Allí se exponen, en grandes estanterías o en vidrieras refrigeradoras, todos los productos envasados y listos para ingerir que la mente humana pueda pensar. Además, se encuentra carne fresca, buena fruta, buena verdura y la compradora, puede elegirla, sin entrar en discusiones con nadie. Asimismo aclara que *“en un market americano jamás se discute”* ya que *“ustedes mismas”*, haciendo alusión directa a las compradoras de la revista, se atienden y se llevan la mercadería sin intervención de ningún vendedor. La única relación que se establece es con la cajera una vez que se abandona el comercio.

Descripción positiva del imperio del confort, hiperbolización de los beneficios de la falta de comunicación en la relación intersubjetiva manifestada en las acciones de compra-venta.

Apartado tres: De compras

Apartado dedicado a la explicación: la prescripción se desplaza hacia *el modo de comprar en un mercado americano*.

Utilizando una estrategia que privilegia la complicidad, María Teresa invita a la lectora del texto a entrar, discursivamente, al supermercado. Explica que hacia a la izquierda de la entrada se encuentran unos carritos metálicos con canastos movibles que sirven para colocar la mercadería. Todo lo demás se reduce a *un simple paseo* (la negrita es mía). Inventario de los productos encontrados: carnes *frescas, sopas, pastas, mezclas preparadas para todas las clases de tortas*. Luego *la sección limpieza: jabones, aguas y productos para el mantenimiento de la ropa*.

En el segundo párrafo de este apartado, reflexión sobre el conocimiento de la lengua. Anécdota graciosa. *Sopa y jabón* tienen una pronunciación bastante parecida, por lo que hay que saber distinguir el matiz que las diferencia ya que la variación fonológica es fonemática y si alguna de las

compradoras desea preguntar a los vendedores de turno es importante plantear correctamente el idioma para no ser enviadas a lugares equivocados. A su vez, aclara, conociendo esta distinción que, aunque no se sepa cocinar, se podrá comprar una sopa envasada y así nadie morirá de hambre.

Podemos concluir, entonces, que el ejercicio de un *ama de casa en Estados Unidos*, según la enunciadora se vuelve menos traumático y carece del sacrificio propio de las amas de casa de la Argentina de fines de los años cuarenta.

Apartado cuatro: Una nueva modalidad.

La invitación: María Teresa, invita, discursivamente, a las lectoras a descargar la canasta sobre el mostrador de la caja. Aclara que para tal tarea no hace falta realizar un esfuerzo enorme pues las manos permanecen limpias y nadie se peleó con nadie durante el trayecto. Incluso si se lleva un niño, aunque sea un niño terrible, se lo pueden ubicar en la

canasta superior del carro y el niño estará encantado del "mágico paseo" entre las latas, los frascos y los demás elementos.

En el segundo párrafo, especifica que eso es todo lo que hay que hacer para comprar en un supermercado norteamericano y que es importante adquirir la práctica suficiente para poder abrir la puerta de salida con todos los paquetes en la mano.

Advierte a las lectoras, para concluir, que en su próxima carta, les explicará qué se hace en casa con toda esa compra, sin *personal doméstico* y sin que eso le impida desarrollar *otras actividades diferentes (la negrita es mía)*.

Para finalizar un cálido abrazo que pone de manifiesto una comparación: ese abrazo cálido se opone al frío y a la nieve de la región. Pero, a través de su discurso, la narradora efectúa con la lectora: el frío y la nieve norteamericana ya son suyos, aunque pertenezcan a una ciudad en la cual, ella, no ha nacido.

- 1) La nota se concibe como una maniobra ideológica que pone de manifiesto las ventajas que propone el implementar en la cultura argentina "el ideal de vida norteamericano de los cuarenta".
- 2) Se hace notar el trabajo de comparación entre las facilidades de ser ama de casa en Estados Unidos y las dificultades de un ama de casa en la Argentina.
- 3) La enunciación se encarga de poner de manifiesto, de manera permanente, el confort y los beneficios que producen los avances de la modernidad en un país desarrollado que invita al consumo permanente.
- 4) Frente a las facilidades del modo de vida americano se resaltan las ventajas de ser una ama de casa en Norteamérica. María Teresa enfatiza la idea de que en el país del norte las mujeres pueden realizar otras

tareas además de las domésticas, pues la sencillez del trabajo en el hogar aumenta el tiempo disponible para desarrollar otros talentos imposibles para la mujer argentina.

- 5) La enunciativa, a partir de un registro de escritura elaborado, formal y un estilo cargado de adjetivación, propio de la época, se autorrepresenta, discursivamente, en el enunciado, utilizando la estructura genérica de una carta que tiene dos ventajas textuales importantes:
 - a- En primer lugar, puede hacer una explicación clara y prolija de cuáles son los pasos necesarios para el aprendizaje de convertirse en un ama de casa en Estados Unidos.
 - b- En segundo lugar, el estilo preceptivo y formal se vuelve más cálido a partir de las posibilidades que brinda la carta, por ejemplo la utilización permanente de los vocativos. Este recurso textual

produce un acercamiento en el vínculo con la lectora para lograr un mayor efecto persuasivo en la clara línea ideológica que el texto persigue: poner de manifiesto cuáles son las bondades de la activación del consumo sustentado por el claro proceso de industrialización que se manifiesta en el mundo a partir de los años cuarenta y que, en Argentina adquiere su punto culminante durante el primer gobierno peronista.

6) Aparecen reflexiones importantes de la narradora, que no solamente prescribe sobre los modos de conformación de un ama de casa, sino también que aporta soluciones para construir dicho conocimiento. María teresa se presenta como una mujer pensante, buena escritora que tiene amplio control de las tareas domésticas y esto le permite un importante aprendizaje para otros aspectos de la vida.

7) Todo lo que describe en su paseo por el market aparece como absolutamente seductor, *sin*

dificultades, muy claro muy amplio. Sin necesidad de sobrecargarse con las exigencias cotidianas del mercado argentino. Lo pulcro, lo limpio, lo transparente se comparan en comparación con lo sucio, lo incómodo, lo babélico que implica el mundo de ventas en la Argentina.

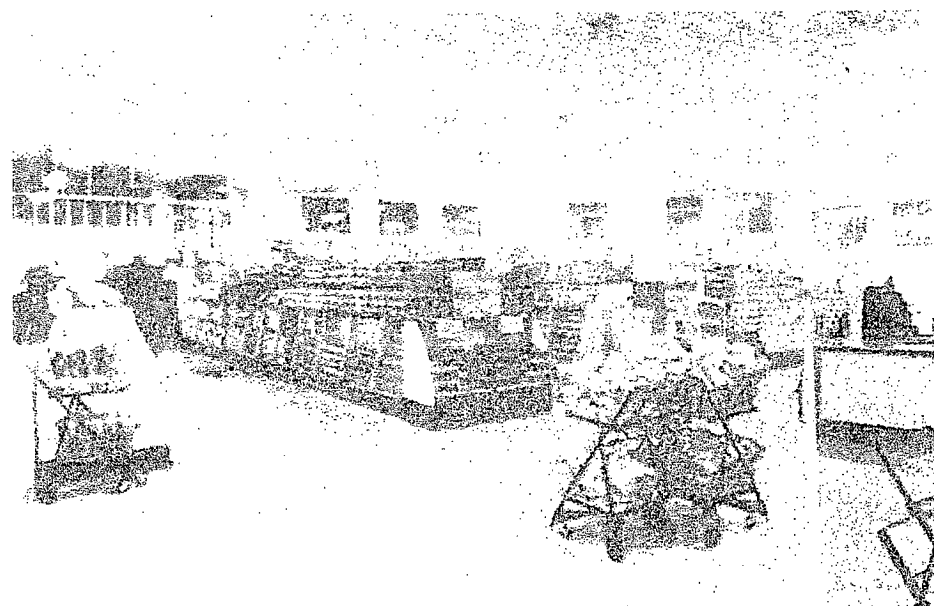
8) Las fotos muestran al market como un lugar pulcro, ordenado, claro, pero solitario. Los contactos con el otro se realizan solamente al final del recorrido cuando uno abona la mercadería que lleva. Este aspecto pone de manifiesto la individualidad y de poca conexión con los otros que se genera en el estilo de vida norteamericano. Sin embargo, y refutándose, la escritora lo muestra como positivo pues intenta demostrar que se evitan las discusiones con aquéllos que proveen los alimentos. Es decir que, la falta de proximidad, el poco contacto, la escasa comunicación, se señalan como valores positivos por la enunciadora

ya que los remarca como signos de progreso y de ventajas para facilitar la tarea del ama de casa.

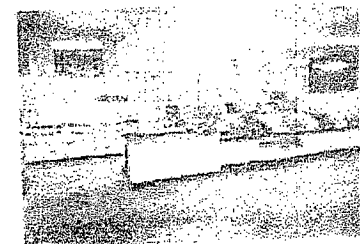
- 9) No deja de ser un aprendizaje moverse en un mundo distinto. De todas formas se requiere una nueva lección.

En definitiva, toda ama de casa, aquí o allá no nace sabiendo, debe ser instruida, aleccionada, conformada a partir de las enseñanzas de sus interlocutores válidos que sean portadores de saberes pertinentes para tal aprendizaje. Y María Teresa se construye como una enunciadora preparada para instruir a las destinatarias lectoras de nuestra revista.

ANEXO



*Cartas de los escritores argentinos
en Estados Unidos*



NOTAS

ⁱ Según Dominique Maingueneau (1976), el lingüista inglés Halliday, siguiendo a muchos otros investigadores insiste en la existencia de dos componentes en la oración: *el tema y el rema*. El tema es en cierto sentido el elemento al cual se engancha el resto de la oración, el elemento esencial destacado generalmente por su posición inicial. En la mayoría de los casos, el tema coincide con el eje gramatical y el rema con lo que se dice de él. Pero, diversas transformaciones permiten poner en posición de tema a tal o cual constituyente de la oración.

ⁱⁱ Violi, Patrizia (1987) "La intimidad de la ausencia: forma de la estructura epistolar", en Revista de Occidente, N° 68, Enero 1967, Madrid.

ⁱⁱⁱ También Adorno (1995), cuando habla de Benjamín, pone de manifiesto esta idea de la relación ausencia-presencia que anima las características estructurales de las cartas. Deja en claro que a Benjamín le era muy apropiado escribir cartas porque alude por anticipado a la inmediatez intermediada y objetivada. Escribir cartas finge lo vivo por medio de la palabra congelada. En la carta se puede negar el retraimiento y guardar al mismo tiempo la distancia para mantenerse retraída.

Otros autores coinciden con este aspecto de duplicidad, oralidad escritura que poseen las cartas.

Pedro Salinas (1948) sostiene que es necesario resistirse a ese concepto de la carta, que la tiene por una comunicación a distancia, a falta de la verdadera, como un lugarteniente del dialogo imposible. Asimilar escritura epistolar a conversación es desentenderse de las relaciones entre persona y persona que construyen el género epistolar. Cartearse no es hablarse. La materialidad de la escritura le otorga un placer al escritor epistolar que se duplica y se completa con el del que lee.

Para Marcelo Abadi (1993) la carta asume una dirección: es una flecha que parte del destinador al destinatario y que, cuando la correspondencia se establece, desata el lanzamiento de otra flecha que une a los mismos puntos. Es un escrito dialógico pero mantiene hasta cierto grado las características de la realidad ya que, coincidiendo con Salinas, alude a la idea de que los correspondientes se construyen; y terminan siendo no solo artífices, sino también productos, arte factos de una materia sospechosa: la palabra escrita desde lejos.

Por otro lado cuando Adorno explicita su teoría de escritor epistolar llevada a cabo por Walter Benjamín sostiene que sus cartas son figuras de una voz parlante que escribe en tanto que habla, poniendo de manifiesto, nuevamente esta dualidad oralidad escritura que ya a sido tenida en cuenta por los otros autores.

^{iv} Según la investigadora July Cháneton (2007) a la etapa inicial de los feminismos de la segunda mitad del siglo XX corresponde una política de la identidad. La hermandad de la mujeres es uno de los temas de este primer momento de cohesión, en el cual se hacía imperioso adelantar un discurso unitario desde el cual generar legitimidad y reconocimiento en el espacio público de las democracias. Sin embargo, en los ochentas, llega el examen crítico de la fraternal e ilusoria homogeneización. De este modo se va construyendo el pasaje hacia una política de las diferencias, en la cual es imposible especificar una identidad unívoca para cada uno de los sujetos. Perseguir el referente de la categoría mujer se considera ahora una actividad frustrante.

^v Sin embargo, este concepto fue muy criticado, sobre todo, por la antropóloga estadounidense Gayle Rubin quien señaló las limitaciones de esta herramienta teórica por referir a un modo específico de dominación, basado en el modelo original del pastor nómada del Antiguo Testamento. La misma autora propuso, en otro ensayo, un concepto más abarcador: el sistema sexo-género, es decir que pone en evidencia el conjunto de las disposiciones por las que una sociedad dada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana.

^{vi} Dominique Maingueneau (1976) señala que Searle define dos tipos de reglas: Normativas y constitutivas: A. Las reglas normativas gobiernan

formas de comportamientos preexistentes o que existen independientemente: Así la cortesía codifica relaciones sociales. Son reglas que toman la forma de un imperativo. B. Las reglas constitutivas crean o definen nuevas formas de conducta. Así las reglas de un juego no solamente dicen como jugarlo sino que crean la posibilidad misma de jugarlo.

En el caso que nos ocupa podemos hablar de reglas normativas en la constitución del accionar de la anfitriona pues indican su necesaria utilización para llevar a cabo el objetivo. En esta situación las reglas no fueron tenidas en cuenta, por lo tanto el fin no alcanza su meta.

^{vii} Según Maite Alvarado (1998) la noción de "verosímil" se aplica, por una parte a géneros que pertenecen al campo de la argumentación y éste es el origen del término y por otro, a los géneros ficcionales. Entonces, la noción de "verosímil" es pertinente tanto para la argumentación como para la ficción. Aclara, la autora que lo "verosímil" es lo que parece verdadero porque se ajusta o se adecua a la opinión generalizada, es decir, a lo que la mayoría cree verdad. Se entra así, indica la autora, en el campo del sentido común, a la doxa, que es parte de lo que llamamos código ideológico.

- a- **Dispositivos de cualificación personal-cognitiva:** el hablante es presentado como un ser dotado de especiales cualidades de inteligencia.
- b- **Dispositivos de cualificación personal-alegórica:** se da cuenta de la distancia entre el hombre cotidiano que se presenta y su aparición extraordinaria en otra condición. La identidad social es proyectada como una metáfora de la identidad personal.
- c- **Dispositivos de cualificación personal-física:** el hablante es presentado por los rasgos constitutivos de su condición física. La fotografía tiene importancia fundamental en este dispositivo, asimismo las descripciones presentatorias que se hacen del entrevistado.
- d- **Dispositivos de cualificación personal de carácter:** El hablante es presentado, además, como un cuerpo que es el soporte armónico de unos rasgos positivos de carácter hay una relación asociada de cuerpo y carácter de manera beneficiosa para el personaje.
- e- **Dispositivos de cualificación personal por el rol:** Es el desempeño de un rol específico lo que caracteriza al personaje. Por lo tanto sus condiciones personales para acceder a esa función son puestas de manifiesto de manera significativa.
- f- **Dispositivos de significación correspondientes de los objetos:** Los objetos que rodean al hablante hablan de él, hay una armonía entre hombres, cosas y palabras donde lo principal es el lenguaje de los objetos.
- g- **Dispositivos de significación alegórica de la naturaleza:** La naturaleza habla del hablante, hay una armonía hombre, naturaleza y palabra que constituye un universo simbólico donde lo central es el lenguaje de la naturaleza.
- h- **Dispositivos de presentación por reacción alocutoria:** El entrevistador expresa su propia reacción personal frente al entrevistado, deja de predominar la función referencial para que dicho dispositivo se vuelva emotivo.

i- **Dispositivos de presentación por interpretación alocutoria:** el hablante es interpretado y puesto bajo una determinada luz por el entrevistador.

Para Brunner los dispositivos de presentación refuerzan la función social y son un medio para aumentar la visibilidad del universo ideológico que se conforma a través de los discursos.

Las entrevistas que hemos analizado y presentamos a continuación son significativas para desentrañar deslices, pliegues y configuraciones que entretejen el universo simbólico con el que fue formado la revista.

Cada uno de los personajes ha sido elegido, pues si bien, su construcción discursiva corresponde a prefiguraciones que podríamos llamar recurrentes en todas ellas, la disparidad de los procedimientos, que se dejan vislumbrar a través del análisis también nos proporcionan herramientas para observar que ese universo simbólico construido no es unívoco ni homogéneo sino que presenta difencias y alternancias

según sea el personaje entrevistado o el momento específico en el que fue concebida la entrevista.

Todos hacemos las mismas cosas consiste en presentar al famoso en su rol cotidiano. Sin embargo, las modalidades del decir y los dispositivos de enunciación nos mostrarán un revés de trama muy significativo para configurar algunos posicionamientos ideológicos entendidos al decir de Verón como el análisis de las huellas enunciativas de un texto que permiten desocultar sus condiciones de producción.

Entrevista a Pedro López, Lagarⁱⁱⁱ, Revista “Mucho Gusto”, ejemplar del año 1, número 3, enero de 1947 (ver anexo)

Toda la entrevista se estructura en función de la imagen hogareña del actor y no solamente a partir de su vida profesional. Aparece la presencia de su esposa, las opiniones de ésta en el hogar, sus preferencias a nivel de refrescos, pero, fundamentalmente se construye la idea de una Mirtha, esposa abnegada, pilar de un **hogar feliz**, cuya palabra, escindida, fragmentada, solamente se pone en evidencia, en situaciones específicas de dicho contexto comunicativo. Podemos decir que ambos personajes son contruidos a partir de utilización de dispositivos de presentación diferentes.

El desempeño del rol como artista, creador vuelve a Lagar no solamente locuaz, inteligente, amante de las artes sino también físicamente apuesto como bien se encuentra representado en las fotos. Cuerpo y carácter, en este caso

son fundamentales para el desempeño del rol artístico que a Lagar le ha tocado encarar. Por otro lado también es la función que cumple Mirtha la que la vuelve significativa y todo el dispositivo enunciativo se articula a partir de estas disparidades. Mirtha es esposa abnegada, buena ama de casa, bonita, tímida y solamente adquiere la palabra para poner de manifiesto sus acciones en el seno del hogar.

Primer apartado: “Un reportaje a López lagar y su esposa”.

Se refuerza la idea de la constitución de un **hogar feliz**, que siguiendo a Pêcheux^{iv}, podríamos decir, que se constituye como una **construcción clave**, formación discursiva ideológicamente marcada. Construcción nominal, a partir de la cual se nuclea, el contenido semántico y pragmático del texto. Articulación discursiva que incorpora otras voces que circulan en el imaginario colectivo de la época. Para esa mujer destinataria, históricamente

determinada, el eje de la constitución de la identidad, circula alrededor del objetivo de la construcción del “hogar feliz”.

Hogar como centro, base, sustento, acompañado, **atributivamente**, por el adjetivo *feliz*, que pone a funcionar la intencionalidad ideológica que se articula en dos palabras claves, generadoras de todas las **condiciones de producción** (Verón, 1997) que hacen emerger las palabras de los otros, del interdiscurso^v, en todo el espesor textual de la revista.

El encadenamiento discursivo gira en torno de una relación dialéctica especular en la cual la mujer destinataria no se enfrenta a un espejo vacío que le permite construirse a sí misma desde sí misma, sino que esa constitución se realiza a través de la palabra del otro, es decir, que esa mujer es “hablada”, signada, sostenida por el reflejo de una ley establecida que se evidencia en el discurso que emerge de la intencionalidad del texto.

Por otra parte, atributivamente, Pedro es definido en su relaciones con el afuera. Los *procesos relacionales atributivos* (Hodge y Kress) se construyen a través de la imagen del

actor como **gran conversador, gran viajero, relacionado con el arte, la literatura y el cine, sencillamente encantador**. Es decir que, para definir al sujeto masculino, la relación atributiva se vincula con lo público, con todas las actividades intelectuales y artísticas que realiza para su gran audiencia.

Por lo tanto López Lagar es construido con todas las atribuciones propias de un sujeto masculino relacionado fundamentalmente con la palabra. Pedro es “hablado” por los otros a partir de todas las determinaciones simbólicas que lo constituyen como portador de la misma y por lo tanto, como actor fundamental de la articulación con el afuera, con lo público.

Segundo apartado: "La opinión de la esposa".

Utilizando como recurso el estilo directo aparece en este apartado por primera vez, la opinión de su esposa llamada Mirtha.

No hay ningún apellido que la individualice: Mirtha es la esposa **de** Pedro (la negrita es mía).

La preposición **de** funciona a través de toda la carga semántica que connota signo de pertenencia. Mirtha **es** en tanto **es** esposa de Pedro. Mirtha no se construye a sí misma sino a través de la palabra hablada, en este caso, por Pedro.

Mirtha es definida, calificativamente como **joven y linda esposa, dulce Mirtha** y todas sus participaciones discursivas responden a la calificación de **rápidas y cariñosas aclaraciones**. (las negritas son mías).

Mientras Pedro aparece, en el primer apartado, vinculado con el afuera y con lo público, Mirtha se vuelve construida solamente desde el adentro del hogar, solícita y servicial esposa y desde sus cualidades o condiciones físicas y espirituales.

Tercer apartado: "Beber es un arte".

Hay una relación directa entre la bebida, la poesía y el teatro. El único sujeto capaz de apreciar la bebida es el masculino. Es omitida la relación entre la mujer y la bebida.

Pedro **sabe** beber (procesos mentales, Hodge y Kress) pero Mirtha prepara comidas y bebidas para Pedro (modelos accionales transactivos, Hodge y Kress).

López Lagar, como un experto en el arte de beber, se constituye como el sujeto capaz de relacionar bebida, arte y poesía. Esta relación está omitida en la construcción de la figura de la mujer.

CUARTO APARTADO: "SUS REFRESCOS PREDILECTOS".

Se pone en evidencia la vida mundana de López Lagar. El cronista intenta vincular el conocimiento que le han dado sus múltiples experiencias en todos los lugares del mundo con la charla mantenida en ese **<<gratisimo rincón de**

su hogar>> (la negrita es mía), remarcando este aspecto en particular.

Según el cronista de la nota *"con él, con su fluida palabra y con su gesto de gran actor viajamos por el mundo. Cruzamos tierras y mares y llegamos a Cuba"* (la negrita es mía). Con este ejemplo aparece remarcada la condición de la palabra de Pedro. Una palabra que transporta al lector hacia el afuera, hacia lo público, hacia el mundo, hacia el conocimiento de experiencias que solamente están inscriptas en el discurso masculino. Todos estos **procesos semióticos**, como los denomina Van Leeuwen (1995), que involucran procesos verbales y dan cuenta de la representación del decir y de lo dicho, son atribuidos en esta nota al sujeto masculino.

El viaje imaginario es la consecuencia de la palabra de Pedro. El entrevistador recibe esa palabra y la tramita hacia la búsqueda de la proximidad con la lectora co-enunciadora. De todas maneras, como ya había sido demostrado en el capítulo I, el **enunciador-entrevistador** es el mediador que le posibilita a la lectora su acceso al conocimiento de su experiencia.

Por el contrario, en este apartado, en el cual se le adjudica poder a los procesos semióticos de Pedro, la palabra de Mirtha es silenciada. Borramiento, omisión, elipsis de la voz del sujeto femenino centrado en el adentro, en lo privado.

Quinto apartado: "Un hogar feliz"

El título es elocuente y expresa el posicionamiento argumentativo del cronista quien intenta poner en evidencia que otorgándole roles definidos a los integrantes de una pareja se constituye la "armonía hogareña."

En este apartado Pedro, alaba las virtudes culinarias de su esposa.

Ejemplo:

*"-Guisa con una perfección maravillosa-: todo lo hace ella. Los platos más sabrosos. Los postres más ricos. Todo se **hace** en casa. Tortas fiambres, dulces hasta caramelos. Le gusta muchísimo hacerlo".* (la negrita es mía).

Todos los **modelos transactivos accionales** están direccionados hacia la figura de Mirtha. Pedro es el portador del decir, del saber y del valorar, Mirtha es la constructora del hacer con el objetivo de lograr un <<**hogar feliz**>>. Mirtha sirve a la satisfacción, a las necesidades y a los gustos de su marido, quien la construye simbólicamente a través de sus juicios.

El ejemplo siguiente funciona como corolario de todos los elementos anteriormente analizados:

Para la cronista *"El mundo entero desfila en las palabras, en los gestos, en la presencia del gran actor. Y en esta casa que parece un sueño, la pequeña y grácil figura de Mirtha, centro de un hogar feliz."*

Comparación más que pertinente. Mientras el mundo se construye a través de las palabras del sujeto masculino aparece como desdibujada, volatilizada en una imagen que <<**parece un sueño**>> la presencia de Mirtha, reducida a **figura pequeña y grácil** que se constituye, se realiza, se construye como **centro de un hogar feliz** (estructura

discursiva, fuertemente connotada y que desoculta un posicionamiento ideológico definido). (Las negritas son mías)

Pedro López Lagar

NOS REVELA LOS SECRETOS DE SUS REFRESCOS PREDILECTOS

Una entrevista y cuatro recetas exclusivas

En esta entrevista, Pedro López Lagar nos revela los secretos de sus refrescos predilectos. El autor de los refrescos más famosos de la Argentina nos cuenta cómo los elabora y nos ofrece cuatro recetas exclusivas que podrás preparar en tu hogar.



INGREDIENTES

1 litro de agua
1 limón
1 cucharada de azúcar
1 cucharada de sal

PROCEDIMIENTO

Se mezclan todos los ingredientes en un recipiente y se deja reposar durante 24 horas. Se filtra y se sirve frío.

NOTA

A título de curiosidad, el Papaya en Papaya.

DATOUERI

INGREDIENTES

1 litro de agua
1 limón
1 cucharada de azúcar
1 cucharada de sal

PROCEDIMIENTO

Se mezclan todos los ingredientes en un recipiente y se deja reposar durante 24 horas. Se filtra y se sirve frío.

LA MORA DE FELIZ

La mora es un fruto en forma de arca, color rojo oscuro. Durante una buena temporada de Moras, se hacen los refrescos de Mora de Lagar.

Se trata con una perfección maravillosa. Como dice, refiriéndose a su receta: "Todo lo hace bien. Los platos más sabrosos. Los refrescos más ricos. Todo se hace en casa, con frutas, jugos, frutas, hasta caramolas. Es que siempre le gusta mucho hacerlos".

Morita, sorbete de una bebida con refrescos, con la fruta. Qué es, nos damos una magnífica expresión de sus habilidades que no hacen más que confirmar las anteriores palabras de López Lagar. Y continúa ya, fuera del color, la bebida, sería cordón. El punto de entrada está en las palabras, en los gestos, en la presencia del traductor. Y en esta casa que parece un teatro, la respuesta y era el figura de Morita con un de un hogar feliz.



UN REPORTAJE

LOPEZ LAGAR Y SU ESPOSA

—¿Cómo es este su vino, pero le pregunto a usted que se muy bien cuando una comida está a punto.

—Además la comida cambia de tiempos que nos muestra entre ella con Pedro Lopez Lagar. La corporación internacional del gran... (text continues with a detailed report on the couple's wine-making process and their philosophy).

LA OPINION DE LA ESPOSA

—Es la primera vez en mi vida que hago de cocinero... (text continues with the wife's perspective on their wine-making).

—Pero la respuesta no tiene tiempo de aburrirse... (text continues with further details of the wine-making process).

—¿Qué es lo que más me gusta de su vino? —Pobres, que saben a ser malagranos... (text continues with the wife's favorite aspects of the wine).

—No de ninguna manera, un momento de reflexión... (text continues with the wife's reflections on the wine-making).

—¿Mariscos y pescados le gustan más? —Y a la granada... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

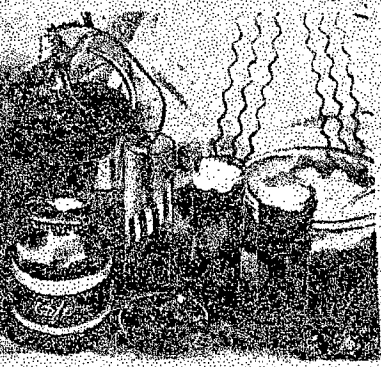
—¿Aún los pastos... (text continues with the wife's preferences for food and wine).

refrescos, sobre todo uno de ellos... que dicen y mira usted nada más que para saber y hacer... (text continues with the author's introduction to the recipes).

REFRESCO DE ANANA
INGREDIENTES
Anana, Agua, Azúcar, Soda, Agua
PROCEDIMIENTO
Se lava el anana... (text continues with the recipe instructions for Pineapple Refreshment).

RECETARIO CASEIRO
En un frasco de vidrio... (text continues with the instructions for the home recipe).

REFRESCO DE CAFE
INGREDIENTES
Azúcar, Agua, Café, Soda, Agua
PROCEDIMIENTO
Se lava en una cafetera... (text continues with the recipe instructions for Coffee Refreshment).



Entrevista a Mario Soffici^{vi}

Es muy interesante observar ciertas características que aparecen claramente marcadas en un reportaje que se le hace a Mario Soffici, director de cine de la época, en el número 44 de junio de 1950. (ver anexo)

En el texto, el personaje aparece construido a través de un ligamen que hace interactuar las facetas de Soffici como creador, artífice de películas y el demiurgo de un hogar ideal. Plantada sobre esta convergencia la discursividad, produce, un despliegue de su figura con una expansión inusitada que minimiza y retrotrae la imagen de su mujer pero que, al mismo tiempo le da al personaje femenino construido características diferentes a las que aparecen sobre la figura de Mirtha, la mujer de Pedro López Lagar. La entrevistadora, en este caso, autora del reportaje, aparece simplemente denominada como Mónica T.

Podría decirse que en esta doble faceta el dispositivo enunciativo que lo construye a Soffici está relacionado con el que Brunner califica como de **calificación personal-**

alegórica. El hombre cotidiano también se genera a partir de su posición extraordinaria en su otra condición. Una condición transfigurada que lo vuelve creador, hacedor de grandes milagros como dirá la entrevistadora al culminar la nota. Aunque, también, se observan modalidades que lo caracterizan por su **carácter**, hombre tranquilo, creativo, buena persona, padre y marido ejemplar y fundamentalmente inteligente.

La cualificación personal por el rol, según Brunner también juega un papel fundamental. Si bien su función en el hogar es resaltada puesta de manifiesto con exhaustividad, el artista se impone. Y aún más es el creador de una fábrica de vida.

Desde el título se aprecia el apellido del director en cursiva sin su nombre de pila. Seguido de una aposición atributiva elogiosa: la **construcción nominal**: "***director de magnificas películas***", con una tipografía diferente.

Luego, el título avanza enfatizando la idea de la relación que liga al director entre dirigir películas y dirigir en la cocina.

Más abajo, con otra tipografía, aparece un subtítulo, reiteración del tópico *hogar ideal como sueño hecho realidad*, en este caso como sueño de Mario Soffici y señora. Cabe destacar que no aparece nunca el nombre de pila de la señora de Soffici.

Más adelante, y de nuevo en cursiva, se especifica que la nota está armada por Mónica T (enunciadora-entrevistadora de la cual no tenemos otras referencias). Además, se pone énfasis en el hecho de que el reportaje es exclusivo para la revista **Mucho Gusto**. En este caso el nombre de la revista vuelve a aparecer con mayúscula imprenta. Así se sella tipográficamente el ligamen. Las huellas apuntan a resaltar todos los elementos axiológicamente fundamentales. Soffici, director de películas, director en la cocina, protagonista de un reportaje en la revista Mucho Gusto.

Acompaña al título una foto del director, con una vestimenta usual de la época, no demasiado sport para estar en su hogar, con su pipa, intentando preparar un postre que, según la entrevistadora, y como reza en el epígrafe de la foto, es de "su invención".

A su vez dicho epígrafe enfatiza la idea de su gusto por la cocina. En este caso su nombre está elidido pero es remplazado como el director de *Tres hombres de Río*, una de sus películas.

La entrevista comienza con una introducción comentario de la supuesta periodista, la cual invita a la lectora co-enunciadora a un paseo por la casa de un famoso. Recurso emotivo que fusiona los elementos de confiabilidad y acercamiento para estrechar las vincularidades entre revista y lectora.

Por otro lado, aparece un comentario singular: *La idea no es ir a ver una casa con intención de mudarse pues ésta no es época propicia para tal actividad*. Podemos apreciar, a partir de esta mención de la narradora, la dificultad de la época para encarar la posibilidad de una mudanza, es decir, la carestía de la vida y sus implicancias en el mundo cotidiano de las lectoras.

Más adelante se explica que, en realidad, la idea es "husmear" en una casa nuevita con el fin de ver qué han

logrado hacer allí, “con el sueño máspreciado de toda familia humana” (el del hogar propio) –

No aparece el nombre de la esposa pero sí el de la pequeña hija de la pareja: María Edith.

Apartado uno: Todas las piezas tienen sol.

La enunciadora invita a la lectora a un paseo por la casa de los Soffici, para eso sitúa la escena en la estación Morón. Narrativamente ubica a Mario Soffici esperándola, con su barba su pipa y su cucaracha (se hace notar que así él llama a su coche).

La cronista aclara que aquí también se observa la doble vida del director porque presume que, al mismo tiempo que está por arrancar su coche, el personaje piensa o esta pergeñando su próxima película “*El hombre y la Bestia*”

Podemos pensar que, indefectiblemente y desde el comienzo, la enunciación tiene la intencionalidad de generar todo el tiempo este doble juego, esta especie de ida y vuelta

que reafirma discursivamente la doble cualidad de Soffici. Construirlo desde su trabajo y desde su hogar, paralelamente, como dos mecanismos absolutamente compatibles.

Es importante destacar que esta relación directa en la presencia del hombre que puede acaparar los dos campos de acción: lo público y lo privado, no lo habíamos observado anteriormente en otros personajes. A Lagar se lo sitúa en su casa, pero, como externo a ella: es su mujer la que se construye como la generadora, la que elabora, la que arma la estructura familiar. En la construcción de Soffici se observan matices, pliegues diferentes. Esta nota del cincuenta difiere de la que encontramos en el 47, por lo menos, en apariencia. Ahondaremos en detalles para seguir observando características diferenciadoras.

Una vez que la narradora ha presentado su personaje le cede a éste la palabra. Soffici se despacha con gusto. De manera directa informa a la cronista que la intención de crear su casa, de armarla, fue la de hacer de ella “*una fábrica de vida*”. Y allí, explica, que lo importante, no es la estética de la

construcción de la casa, sino, "*la función de los seres que la habitan*". El director critica a las personas que arman sus casas priorizando el afuera sobre la comodidad interior. Él se presenta como defensor del método inverso: armar de adentro para afuera, y no al revés. La frase final de este apartado es el título del mismo: "*dejar que entre el sol en todas las piezas, darle salud a la organización del hogar, para evitar la entrada del medico*" Una casa limpia brillante y aséptica.

Apartado dos: Una bienvenida Cordial.

Al comienzo del apartado aparece una nueva acotación de la entrevistadora. Descripción de un paisaje presentado como rural, un camino solitario, un rancho, árboles y, a su vez, una pregunta: ¿Cómo es posible que un hombre tan importante viva en el campo? Morón, en los años cincuenta.

El director afirma que ese lugar no es el fin del mundo y que rápidamente se puede estar en Corrientes y Florida.

Posteriormente, todos los involucrados llegan a la casa de los Soffici. Se abre la tranquera y cinematográficamente, aparece la señora del director con la niña María Edith en los brazos.

c) apartado tres: Una fábrica de vida

El apartado narra la visita que los periodistas, junto con la familia, van haciendo de las dependencias de la casa y pone de manifiesto que el director ha armado "*un mundo aparte para sí y para los seres amados*". Recalca la idea de que esa casa se ha conformado como una "*fábrica de vida*". Para la entrevistadora Soffici tiene una vida completamente diferente que la de los otros hombres del cine, por lo tanto, se enfatiza la idea de que la casa es un oasis de paz de belleza y de arte, sin teléfono, lejos del pueblo y sin nadie que lo moleste.

A continuación, se describe a la señora de Soffici que nunca aparece nominada: ***siempre es la señora de soffici*** (la negrita es mía). La situación de pertenencia es una constante en la elaboración de esta figura. Es definida, como

una mujer que posee la belleza de las actrices del cine norteamericano: "***Su figurita combina con todo lo que la rodea***" (la negrita es mía) especifica la cronista.

Su historia recrea el estereotipo de la heroína del cuento de hadas: una jovencita que un día quiso ser actriz, que visitó un estudio de cine y ***se desilusionó ¡del cine!*** - Enfatiza la periodista-, pero, en realidad se ilusionó con el amor, ya que conoció a Mario Soffici y siendo una jovencita de diecisiete años, hermosa con ***alma de ama de casa*** (la negrita es mía), logro, el fin de toda mujer: *casarse con el director*. Final feliz para este encuentro. Desilusión en el trabajo, *realización en el hogar*. La ecuación, señala la entrevistadora, no podría haber sido más beneficiosa para su personaje.

Para corroborar, la felicidad de la pareja, se pone de manifiesto la presencia de Maria Edith, la hija de ambos, y se presupone, actitud muy usual en el tratamiento discursivo de esta cronista, que los Soffici estarían buscando un hermanito o hermanita para la pequeña Edith. Sin embargo la niña es la

mimada de la casa pues sus padres la acompañan en los primeros pasos y la ayudan a generar sus balbuceos.

Apartado cuatro: dirigir la cocina

A continuación, se describe la casa, ya metaforizada como fábrica de vida. Se explica que tiene una biblioteca y un combinado último modelo que encanta al dueño de casa. Soffici tiene un lugar confortable, junto al hogar que en el invierno chisporrotea de leños donde él escucha una música agradable y lee poesía.

A partir de aquí, el discurso del apartado se enfoca sobre el gusto del director por la cocina; se recuerda que es uno de los mejores cocineros del ambiente. Para ello, se trae a colación una anécdota que lo ubica haciendo ravioles para treinta y cuatro periodistas. Más adelante y después de visitar la cocina ofrece la receta de su plato favorito: un pollito al coñac.

Apartado cinco: una solución práctica.

De la cocina al dormitorio. De la pieza de María Edith a un salón de cuatro ambientes que constituye el segundo cuerpo de la casa, con dos dormitorios para los huéspedes. Finalmente el estudio. Allí, Soffici comenta que, como la casa los fines de semana está llena de huéspedes que vienen a discutir y a trabajar sobre las películas y al personal de servicio ya no le atrae ver tantas figuras juntas, encuentra como solución práctica usar vasos y platos de cartón. Así resuelve el problema.

Apartado seis: un final inesperado

Con la cucaracha vuelven otra vez a la estación y cuando los invitados están por partir en el tren ocurre un episodio inesperado. **El bueno de Soffici** (la negrita es mía) vuelve

para gritarles que no deben olvidarse unos elementos importantes que él no había mencionado en la receta de su pollo al coñac.

Ésta es una extensa nota con abundante acompañamiento fotográfico que pone de manifiesto la importancia de Soffici como uno de los directores cinematográficos más importantes de la época^{vii}. Cinco son las fotografías que acompañan el texto lingüístico, todas están acompañadas con amplias leyendas que aclaran o incorporan elementos accesorios al contenido especificado de manera icónica en las fotografías que aparecen en la nota. (Ver anexo)

La esposa de Soffici es retratada, en una de ellas detrás de un mueble empotrado que ocupa una de las paredes del comedor. El texto aclara que tanto las puertas como los cajones del mueble se abren para los dos lados, tanto para el comedor como para la cocina con el objetivo de facilitar el traslado de la vajilla. Muebles prácticos y maleables.

En la foto inferior de la segunda página aparecen los Soffici al borde de la magnífica pileta de natación mostrándose como una familia feliz. Se aclara que los ventanales dan al estudio del director, donde se reúne gente de cine para estudiar los films del mismo. A continuación y en la única leyenda donde aparece la voz de la **señora de Soffici**, la misma enuncia de manera directa, que manda a los compañeros de trabajo de su marido a su estudio para que no le llenen la casa de humo.

En la foto superior de la tercera página de la nota la imagen reproduce a Soffici sentado en su sillón favorito compenetrado con el libro que, según supone la cronista, **“será el germen de su próxima obra maestra”**. No se hace esperar el comentario: **“Soffici acostumbra a su público a generar milagros”** (la negrita es mía) —acota la entrevistadora—.

En la última foto ubicada en la parte inferior lateral derecho de la tercera página se lo ve al director tratando de arreglar un artefacto. El epígrafe le cede la palabra a su

protagonista. Allí el director afirma que le encanta contribuir con su propio esfuerzo a hacer más confortable su hogar.

Todo el espectro fotográfico y el material lingüístico se acoplan en una perfecta concordancia ideológica. Sobresalen los dos aspectos del director: su creación artística que corre paralela a la generación de su propio hogar, de su propia familia. A Soffici se lo muestra como el creador, el generador, el que dirige en el cine y en la vida.

Conclusiones

- 1) A diferencia de la nota del 47 esta revista de Junio del 50 muestra un reportaje de tres páginas dedicadas al director Mario Soffici, que ponen de relieve su importancia en el ámbito cinematográfico y además, lo construyen como uno de los personajes más influyentes del régimen peronista.

2) El reportaje adquiere un carácter narrativo fundamental. La entrevistadora invita a la co-enunciadora a un paseo en el cual ella funcionara como cicerone del trabajo discursivo. La enunciadora guía a la lectora en el entramado textual, dirige la trayectoria de su lectura. Para eso, primero ubica al personaje principal, lo construye descriptivamente y lo coloca temporo-espacialmente. Describe el lugar en el que vive la familia Soffici y hace sus comentarios con respecto a la lejanía que lo ponen al director lejos del mundanal ruido de la ciudad de Buenos Aires. Distancia espacial que implica, asimismo, distancia simbólica.

Morón se presenta como un lugar bucólico y virginal donde nada puede opacar la felicidad familiar. Incluso se habla de la apertura de una tranquera, que le permite el acceso al casco de la casa, lo que ubica el espacio en consonancia con un mundo rural muy

distinto del enviciado y no bien visto, mundo nocturno porteño.

- 3) La construcción del personaje está enfocada para mostrar un hombre integro, de familia que elabora un mundo no contaminado, que construye un ambiente puro, no viciado, donde deposita todos sus sueños y sus esperanzas
- 4) Paralelamente a esta imagen hogareña de Soffici se pone en evidencia la magnificencia de su obra como creador del cine. Se califica a sus películas como *milagros*, como obras maestras, como magnificas películas lo que le otorga un sesgo de intelectual experimentado, de hombre de cine, pero, que a su vez se aparta del resto de los directores cinematográficos de la época.

Soffici no es un hombre de la noche, no es un hombre de un mundo turbio, es aquel sujeto que colabora en las tareas del hogar, y que a su vez,

genera, fabrica, construye este mundo. La discursividad lo presenta como dueño de un hogar feliz restándole paralelamente preponderancia a la figura de la mujer con respecto a este rol. El, dirige y custodia el hogar, así como a sus películas. Es un padre creador de vida. Para construir tal figura se opaca la construcción del personaje femenino.

- 5) La mujer de Soffici nunca aparece nominalizada siempre es la mujer “de”. La lectora no puede saber su nombre. Paradójicamente, la mujer de López Lagar se llama Mirtha y su tratamiento discursivo se opone al que se le otorga a la mujer de Soffici.
- 6) La entrevistadora se encarga de contar de manera enfática la historia de esta mujer como la de una pequeña adolescente que se enamora del viejo director, y junto con él parte hacia el paraíso, un lugar alejado para construir un hogar que se transformará en el **gran paraíso familiar** (la negrita es mía).

A su vez, la enunciativa presupone que la familia tiene en mente la idea de gestar otro bebe para completar la imagen de la familia perfecta.

- 7) La señora de Soffici no habla en la nota. A diferencia de algunos comentarios que efectuaba Mirtha la mujer de López Lagar. Solamente se le adjudica la voz en un epígrafe, que ilustra una de las fotos, donde comenta justamente de la incomodidad que le producen los compañeros de trabajo de su marido.
- 8) La imagen de la **mujer-niña de Soffici** aparece en una de las fotos detrás del muelle empotrado y, caso contrario, formando parte del escenario familiar. Nunca, de cuerpo entero, nunca sola, ni con palabra propia. Palabra omitida, palabra silenciada, palabra censurada, **palabra del padre simbólico** que es la palabra de Soffici acaparando todos los aspectos importantes del discurso.

9) Se evidencia, claramente, que Soffici es el protagonista principal de la nota. Es el que crea, trabaja, dirige, arma. El director general de todos los aspectos de su vida y del arte y la figura de su esposa queda detrás del mueble empotrado. Casi como una hija más. Los **procesos semióticos** (Van Leeuwen, 1995) son absolutamente atribuidos al director y su mujer los pierde de manera total.

10) Podríamos pensar un cambio de dirección con respecto a la nota de Lopez Pedro Lagar. Aquí se presenta la figura de Soffici como la de un hombre preocupado por los problemas domésticos que concilia el afuera con el adentro que arma su afuera desde su adentro, con una figura femenina a su lado aniñada, pueril, que ni siquiera asume el rol de una verdadera guardiana del hogar. Este hombre construye su mundo interno alejado de los vicios del mundo del espectáculo, se nutre del aire puro del campo, se limpia con respecto a las vidas nefastas de sus

compañeros y, desde allí, crea, desde allí, construye, desde allí, organiza sus **grandes milagros**.

Este hombre de los '50 es un hombre distinto al del 47. Desde del punto de vista político, la construcción de este entramado discursivo con la ubicación de dichos personajes en escena no es casual, responde a un estereotipo del régimen que necesita de estructuras sólidas, desde lo familiar, que compatibilicen con la idea de familia entendida como célula social e un proyecto de nación homogéneo y unido al concepto de Estado. De pequeñas familias con padres fuertes se nutre la sociedad peronista que alcanza en el cincuenta su grado más alto de consolidación simbólica. (Plotkin)

ANEXO

El hogar ideal, sueño hecho realidad, de Mario Soffici y su familia. Una visita de Alicia G. realizada para MACHO GUSTO

Soffici,
Director de
magníficas películas,
gusta dirigir también
en la cocina



¿Alguna vez se ha preguntado cómo se cocina en la casa de un director de películas? ¿Alguna vez se ha preguntado cómo se cocina en la casa de un hombre que gusta dirigir también en la cocina? Pues bien, hoy vamos a descubrirlo. Vamos a ir a la casa de Mario Soffici, el director de películas que gusta dirigir también en la cocina.

La casa de Mario Soffici es un hogar ideal, un sueño hecho realidad. Está ubicada en un barrio tranquilo y elegante, con una hermosa vista de la ciudad. La casa es moderna y funcional, con una cocina amplia y luminosa. Mario Soffici nos muestra su cocina y nos cuenta cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

En la cocina de Mario Soffici, el director de películas, se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

La cocina de Mario Soffici es un lugar especial, un lugar donde se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

En la cocina de Mario Soffici, el director de películas, se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.



La cocina de Mario Soffici es un lugar especial, un lugar donde se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

En la cocina de Mario Soffici, el director de películas, se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

La cocina de Mario Soffici es un lugar especial, un lugar donde se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

En la cocina de Mario Soffici, el director de películas, se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

La cocina de Mario Soffici es un lugar especial, un lugar donde se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

En la cocina de Mario Soffici, el director de películas, se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

La cocina de Mario Soffici es un lugar especial, un lugar donde se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.

En la cocina de Mario Soffici, el director de películas, se cocina con amor y dedicación. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa. Él nos muestra cómo se cocina en su casa, cómo se cocina en su casa.



... con un libro nuevo y una revista clásica.
 Para como director, también le gusta dirigirse en la
 escuela. Porque es uno de los mejores accioneros del
 sindicato. Siempre recuerda con orgullo la vez que
 preparó un "baquet" de rosales para el periódico.
 —¿Qué todo?
 Y es claro, los libros y revistas voluta por la cocina.
 La cocina es una cuestión de gusto. Tiene el color
 a las escuelas y, muy pendiente un poquito de todo. En
 cima el color, se van haciendo combinaciones y cosas
 van bien y otras no. Me gusta improvisar, a mí más
 me gusta. Un libro más al volante. En el momento
 pronto de hacer de eso un cuarto de escuela, así
 pronto y, también, todo con su propia. Después al
 barrio y a estudiar bien. Queda para chuparse los dedos.

Una solución práctica
 Y volviendo de la cocina volvamos al dormitorio, la
 pieza de María Estela, el salón de nuestro ambiente,
 el pequeño espacio de la casa, con dos dormitorios para
 los huéspedes y el estudio.
 Antes de pensar una solución hay muchas cosas
 para discutir y estudiar. Entonces me encierro con el
 director en el estudio y me siento a mi señora, que
 ya tiene bastante trabajo. Los fines de semana lo casa
 está vacía de huéspedes. Claro que eso trae compli-
 caciones con el servicio. Ya me he tenido al ver tantas
 veces de estar el momento de los platos sobre las
 despidas. Así que ahora, cuando recibimos, muchas
 veces, nuevos platos y cosas de comer. ¿Qué se
 aplica el dilema?

Un final inesperado
 La "solución" con libros de vuelta a la escuela.
 el tren ya está por partir cuando vamos llegar en

... con María Estela, el director. Desaparecida profes-
 sora con el libro del cual salió una tarde para otros momentos.
 Estela ya nos tiene acostumbrados a sus clases de talleres.
 ... por el hecho a María Estela, quien, pipé ya misma,
 nos grita:
 —Me voy de dormir, voy para hacer el libro, también
 ya me voy a dormir, al estudio, con las despidas y
 a las, por supuesto. ¡NO CAYAN A DORMIR!
 —¿Y trabajo un día, voy para arreglar todas las despidas
 que me quedan? Nada me queda más que quedarme con
 mi propia solución a hacer más confortable mi hogar. Dios
 el director se despide.



Tercer entrevista analizada: Niní Marshall^{viii}

La humorista *Niní Marshall*, actriz de gran talento, cuyos personajes quedarán grabados en la historia del espectáculo argentino de varias generaciones, se presenta para la construcción del mito peronista de los primeros tiempos como una figura conflictiva.

Cuenta Laura Linares, en un artículo periodístico, que aparece en una recopilación de biografías de mujeres argentinas, editado en 2006, que desde 1943, los personajes de Niní estaban prohibidos en las radios locales, pues se los acusaba, según la censura de la Secretaría de Radiodifusión del gobierno de Farrell, que deformaban el idioma. Sin embargo, entretenida con el cine, no vivió el conflicto exageradamente y se mantuvo filmando y ganando muy bien en Buenos Aires, en México y en España.

Cuando vuelve a Buenos Aires en 1950 para completar su contrato con Argentina Sono Film, también estaba prohibida en la pantalla.

Linares, arguye que para muchos esta censura no era sorprendente, pero sí para ella que se había mantenido al margen, sin ningún tipo de participación política opositora al gobierno peronista. La anécdota cuenta que el presidente de Argentina Sono Film, que la quería y, que, asimismo, perdía a una de sus estrellas más taquilleras, le explicó que, cuando el estudio de cine presentó la solicitud para importar celuloide, Eva Perón tachó todas las películas que protagonizaba Niní.

La biógrafa relata el episodio en la cual aparece Niní tres veces, en Casa de Gobierno, para ser atendida por la misma Eva, quien se rehúsa a recibirla. En una de esas visitas, salió Juan Duarte, a quien Niní no conocía, para advertirle que recuerde que en una fiesta de "pitucos", la actriz imitó a Eva, vestida de prostituta. Niní lo consideró una infamia, no dijo ni

una palabra, pero decidió irse a México a continuar su carrera artística. Unos años más tarde, allí nació su hija Marina.

Sin embargo, paradójicamente, en el número 16 del año 1948, aparece un reportaje de la actriz a doble página

Desde el título, la modalidad enunciativa que se despliega en la mayoría de las notas de la revista parece tener un matiz claramente definido. No obstante, el reportaje presenta ciertas particularidades, desde lo textual y desde lo iconográfico, que le confieren características diferentes con respecto a otros que se incluyen en números de la revista del mismo año.

En este título, el enunciador cede la palabra a la entrevistada, a quien le hace afirmar: "Es en MI CASA donde me siento más feliz" La tipografía mayúscula de imprenta que presenta la construcción nominal "mi casa" de este enunciado da cuenta del mohín, infantilmente resaltado, que desde la enunciación se pretende imponer. Dispositivo discursivo que

no traspasa los límites de una circularidad marcada pero que contrasta, al menos, aligeradamente, sin rupturas que provoquen cambios bruscos, con otros reportaje a artistas que aparecen, en otros ejemplares de la misma época.

La nota comienza con una anécdota que relata el entrevistador.. En ella se narra que, una vez se hizo una audición de cocina y en la misma se reprodujeron, con mucha nitidez, sus sonidos típicos.. De manera que cuando se hablaba de freír algo, la gente escuchaba el ruido característico de dicha acción.

La enunciación señala, como precursora de esta innovación, a Niní Marshall. Añade, además, que para aquella ocasión, la actriz llevó su propia batería de cocina, imitando el trabajo culinario como si, en realidad, estuviera en su propia casa.

En este caso, la estrategia narrativa se vuelve un procedimiento de argumentación. Inventiva y creación en el trabajo diario se perfilan en la búsqueda de una singularidad

que atraviesa la rutina. La anécdota define el perfil de un gran personaje, que a la vez, es "una gran mujer". La "gran mujer". Creadora de la vida, creadora de un hogar. Demiurgo que ficcionaliza para generar, de manera circular, verosimilitud. La verosimilitud de la vida cotidiana. La invención de la vida cotidiana

El dispositivo de presentación, la define, no solamente teniendo en cuenta su desempeño del rol como artista sino que enfatiza lo maravilloso de su carácter. Este modo de configurarla se considera como inusual para el campo semántico que construye la línea editorial de la revista.

Luego de la evocación de ese pasado que la perfila, la enunciación pone de manifiesto aspectos de su vida en el momento de producción del reportaje. Esta artista de extraordinaria popularidad vive en un soberbio petit-hotel, lujoso y de buen gusto.

A diferencia de otros personajes entrevistados, sobre todo mujeres, a Niní se la representa como la hacedora: no sólo sabe construirse como artista sino también es la creadora de su propio hogar. Niní sabe elaborar ese perfil exquisito, indispensable para convertirse en una perfecta ama de casa. Y este enunciado, de manera taxativa y sin vacilaciones, se repite a lo largo de la superficie textual y le otorgan a la construcción de personaje un matiz que la distingue de otras mujeres y, que sólo, de acuerdo a nuestro análisis, había sido otorgado a Soficci, como creador de la vida y del arte. No a otra mujer.

El texto lingüístico continúa con una seguidilla de construcciones paralelas, que establecen un ligamen de relaciones entre el saber y el hacer. No cualquiera hace lo que le gusta, ni sabe, ni puede hacer lo que le gusta. La creación implica una actitud fundacional que se activa como resultado de una conciencia ingeniosa: deseo y posibilidad de concreción de ese deseo, no siempre estimulado entre las mujeres.

Interesante como perfil de una mujer de los cincuenta, aunque la configuración insista en asociarla con el sostén hogareño que funciona como generador para la expansión de toda creación posible.

Frente a la excesiva producción fotográfica, el texto lingüístico queda minimizado. Los diálogos son, quizás superficiales en la construcción de los tópicos: su predilección por determinadas comidas, sus miedos por perder la línea a causa de su excesiva glotonería.

Ese ser extraordinario se vuelve liso, llano, sin atravesamientos geniales. Preocupada por la inquietudes de cualquiera de las co-enunciadoras que intenta construir la revista.

Multiplicidad de variantes que la aúnan. Todos sus personajes en una mujer común y corriente que puede preparar budincitos del cielo. Receta que aparece al finalizar la nota.

Más adelante, la entrevistadora organizará el inventario de los objetos de su casa. Pero sin omitir el comentario que vuelve a cerrar la escisión producida, quizás, a la ligera, en la construcción de la circularidad enunciativa: es difícil identificar a esta fantástica ama de casa con todos los personajes que la hicieron tan popular en el mundo del espectáculo nacional. No siempre lo público y lo privado se convierten en relaciones convergentes. Solamente una gran artista, una gran actriz como Niní puede llevar a cabo una transformación semejante.

El cierre de la nota, no contempla vacilaciones. Desambiguar lo ambiguo. Clarificar el diluido matiz grisáceo que desarticula, por momentos, sólo por momentos, un campo semántico claramente definido: la mayor felicidad de la vida de esta mujer, como la de todas las mujeres, creadoras, artistas, más allá de su trabajo y de sus actividades, está en su propia casa. Allí se reafirma. La argumentación no cede: se prioriza su calidad de ama de casa sobre la de artista.

El trabajo fotográfico es destacable. Se la muestra realizando múltiples actividades. En una de las fotos más grandes, prepara café, en otra de las pequeñas, toca el piano (se enfatiza en el epígrafe de la misma que se debe sentar sobre un almohadón inmenso para poder acceder a las teclas debido a su corta estatura). También aparece leyendo sus libros favoritos en el rincón de su casa donde prepara los guiones para sus personajes.

Indefectiblemente, la articulación iconográfica pone de manifiesto la necesidad de acciones reparatorias. Imposible la lectura como placer femenino sin la limpieza del refrigerador. Imposible la construcción de sus propios libretos sin la preparación del café en su rol de anfitriona.

El movimiento de afuera hacia adentro continúa. Como en las notas anteriores, el trabajo se elabora, se cocina, se procesa dentro de la propia casa. El afuera se transforma en una condición necesaria del adentro. El espacio privado es el generador del espacio público. Es imposible cualquier

actividad espectacular que no se elabore en un espacio de la casa, específicamente diseñado para eso. La relación de convergencia entre casa y trabajo se enfatiza, inexorablemente, en el entrelazo discursivo. Lo fotográfico ilumina lo textual que cierra atesorando la contundencia del ligamen. El marco icónico corrobora la dependencia que surge de la complementariedad semántica de los términos. Hogar y creación artística se expanden en el contexto del lugar común.

Pero, Niní aparece sola. Sin marido, sin hijos. A diferencia de otros personajes femeninos enmarcados en el lazo familiar. No se hace mención a ningún hombre en el desarrollo del texto. Y la omisión es una marca, una huella silenciada entre los vaivenes discursivos.

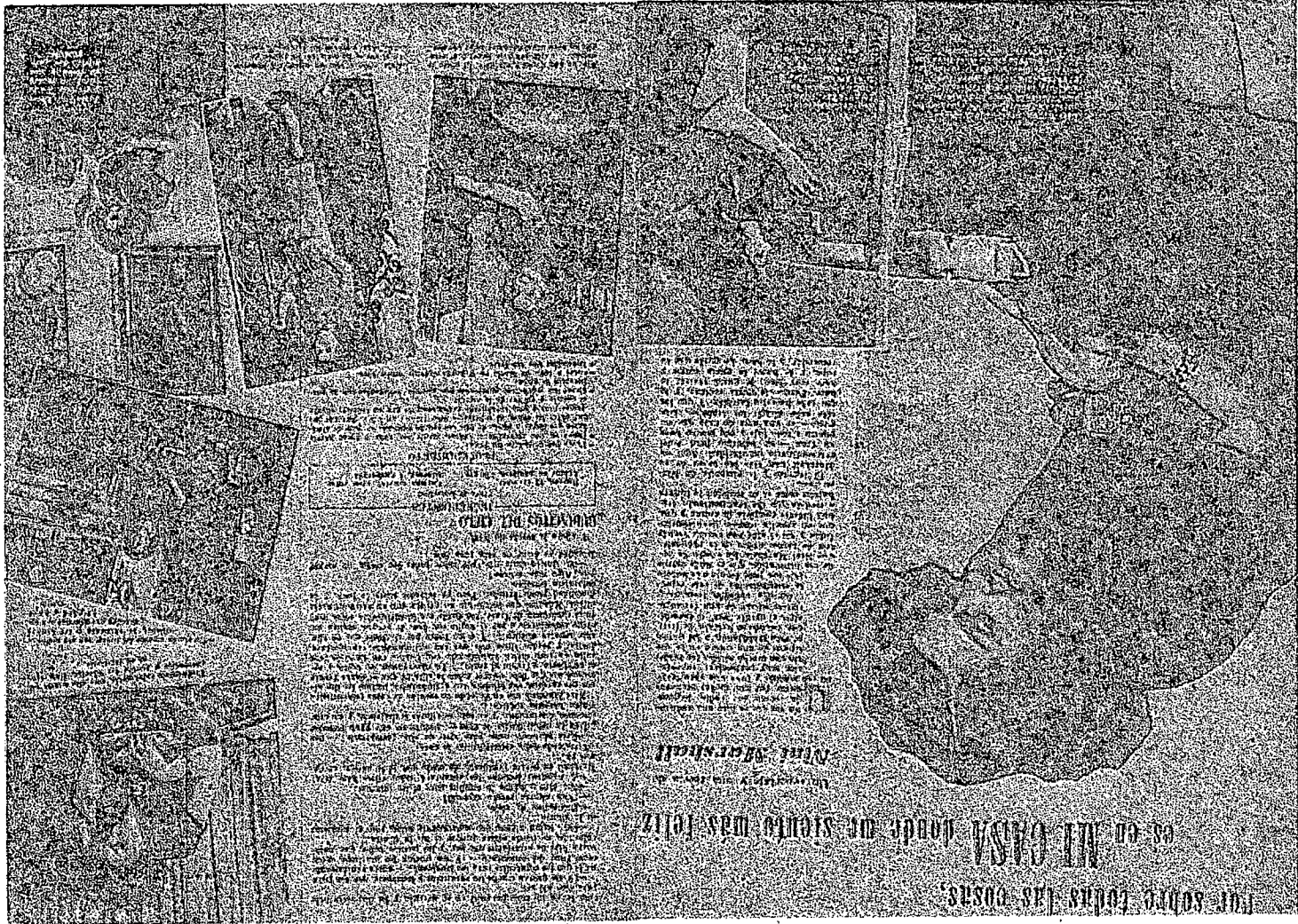
Ella es la que todo lo hace, ella es la que todo lo puede. La que controla, la que dirige, la que crea, la que inventa. Sin hombre como su apoyo, sin sujeto masculino que se haga cargo de su decir y de su hacer. Aunque toda "su identidad"

se constituya a partir del marco insustituible del hogar. Difícil tarea para un enunciador que en el juego de la transparencia de una formación ideológica predeterminedada debe superar los obstáculos que el personaje le presenta.. ¿Cómo encarar la construcción de un discurso que se mueve entre vaivenes y no atiende a las reglas canónicas para estos casos?

Quizás, como bien sucede en el texto, intentando minimizar las asperezas, alisando los pliegues, clarificando la oscuridad de algunas manchas.

Pero, la diferencia se impone y aunque la tarea discursiva se empeñe en efectivizar una argumentación nítida, clara y diferente, el revés de esta trama deja traslucir sus trampas. No alcanza la reparación domesticada de la receta de los budincitos del cielo para deslucir ese talento único de Niní, ni para someterla al flujo melodramático que la convertirían en la heroína romántica, incapaz de resolver su propio ingenio y su creatividad sin el apoyo de la figura masculina. Niní brilla, en esta nota, como brilló en la vida. Lo supieron también sus

enunciadores textuales y sin duda, todas las co-enunciadoras que se hicieron cargo de la labor interactiva que implica la construcción de una figura textual a través del proceso de lectura. (Verón, 1984)..



Entrevista a María Duval.

Si la entrevista a Nini Marshall muestra las oscilaciones que determinan la ambigüedad de un enunciador que debe reafirmar su línea ideológica aunque el personaje entrevistado lo obligue a desandar su terreno, el caso de María Duval se convierte en el paradigma de la superficie llana, donde el suelo de la textualidad no presenta escombros ni montículos desarticuladores.

María Duval funciona como el ejemplo en el cual **trabajo y hogar** logran aunarse hasta inclinar la balanza léxica hasta el lugar del adentro. Así, sin más. Groseramente.

La construcción de esta figura textual se vislumbra como el bosquejo de la heroína romántica, capaz de abandonarlo todo para casarse y sacrificar su vida por el hogar.

Este reportaje es muy extenso. Su inicio está enganchado, a doble página, con el editorial que encabeza el ejemplar n°9 de julio de 1947. (Ver anexo)

La entrevista se inicia con una inmensa foto de la actriz bellamente maquillada y peinada, colocando flores en una mesa de grandes dimensiones; el epígrafe que acompaña la foto central muestra su acción: *se topicaliza el hecho de que va a dedicarse a las actividades domesticas y eso la hace "muy feliz"*. Iconografía y texto lingüístico indican el ligamen de un pequeño brote narrativo que será desarrollado a lo largo de toda la nota: **amor más hogar menos trabajo**. La circularidad ideológica posiciona al entrevistador en un espacio de excesiva comodidad. La tarea se torna rutinaria por lo conocida. Se encuentra la historia perfecta para que la moraleja cierre la trama sin rupturas argumentativas. El título de la nota es anunciado con dos tipos de letras. Por un lado, la clausula pronunciada por la actriz, aparece en mayúscula, y señala su necesidad de hacerse cargo de los propios elementos de su hogar. Las grandes letras provocan el efecto de un llamado de alerta: "La batería de cocina prefiero comprarla yo", enuncia la protagonista. En el subtítulo la entrevistadora se minimiza y en una deslucida imprenta

minúscula acota: *"dice María Duval hablando de su futuro hogar"*.

Como es habitual en estos reportajes analizados, el narrador introduce la nota describiendo las características del presente de la enunciación en el que se realiza el encuentro. Y este dato es fundamental para que la propuesta narrativa alcance un valor destacado: este reportaje se realizó días después del compromiso de la actriz. Detalle relevante para comprender que el camino de la argumentación, en este panorama discursivo, se presentará sin dificultades.

Lo que sigue es más del cuento del **Hada buena**. Atributivamente, María (dulzura simbólica en la carga semántica de su nominalización) es percibida por su exquisita cordialidad, su gentileza, su suavidad incomparable, su simpatía inigualable. El dispositivo de cualificación personal por lo **físico** y por el **carácter**, especificados por Brunner (1984) se vuelven significativos en este caso.

La narración se encausa hacia el destino de ensueño de la entrevistada. El flujo melodramático del conflicto que se desencadena en un final feliz se narrativiza, semánticamente,

a partir de los distintos enunciados de la actriz, quien relata su inigualable felicidad alcanzada a partir de su noviazgo, su amor por su novio José, la alegría al preparar su ajuar. El sueño del mundo privado se hace realidad para la artista. Lo público de su profesión queda relegado, retorna al supuesto mito de la "esencia" femenina. Si Niní crea desde adentro, a través de su ingenio, para un público que la reconoce y la admira, María se retrotrae. Retrocede con el fin de constituir su yo desde un posicionamiento que le confiere al otro, en este caso a su novio José, esa posibilidad de reconstruirla. Mientras que, no hay sujeto masculino mencionado en la nota de Niní, María se percibe a través de José. María y José darían a luz a un Jesús para refundar el mito originario de un terreno sin asperezas, liso, llano, sin conflicto y en relación directa con una figura bíblica. Así son los ensueños. Capaces de toda magia.

Otro tópico trabajado es el de la discusión sobre la casa que tendrá la futura novia. En este diálogo se observa

que María Duval prefiere una casa a un departamento, ya que le parece más personal, más íntimo, más cálido.

El relato, en el cual imagina las características de su futuro hogar acentúa los rasgos románticos de su personalidad. Para la entrevistadora, la actriz parece una pintura que representa las novias que sueñan. Como en el cine, la heroína que define su destino en pos de su dedicación al hogar, alcanza la realización personal a través de su casamiento. Discursividad que pone de manifiesto otras discursividades comparables a las construcciones de la ficción. Metadiscursividades que intentan conciliar la verosimilitud de una vida con la ficcionalidad de una película. Ambas en armonía. Sin desacuerdos, en profunda vinculación simbólica que le otorgan vida al arte.

El diálogo siguiente es crucial para el carácter argumentativo del reportaje. Duval enfatiza la idea de dedicarse al hogar una vez que se case. No seguir con el cine cuando se haya producido dicho acontecimiento. Sin embargo, cuando se alude a su novio José se refiere a "él" de manera entrecomillada. *¿Cuál será la función de las*

comillas? Es posible pensar que esa figura adquiera trascendencia para inducirla a abandonar su tarea de actriz, la erradique de lo público y la sumerja en el adentro para tramitar la ilusión de cualquier mujer joven con necesidad de realización doméstica.

Los siguientes diálogos evidencian el carácter mágico del "cuento de hadas". No solamente se manifiesta como relevante el aspecto simbólico de lo afectivo sino también la materialidad de lo concreto, la posibilidad de acceder a bienes materiales que son considerados de manera positiva. Por lo tanto, el inventario sobre los regalos de la boda y el compromiso es interminable e hiperbólico. La ganancia no solo es afectiva sino también es económica. por eso se destaca la importancia del obsequio (una gargantilla y un par de aros con brillantes) que "su" José (otra vez el entrecomillado), le ha regalado como símbolo de su amor. Afecto y economía en concordancia, el sueño de la princesa deseante cumplido desde todos los ángulos simbólicamente posibles.

El cierre del reportaje es el habitual de todas las notas de Mucho Gusto. Aparece el postre favorito de la actriz y la receta necesaria para realizarlo. Una vez más lo compensatorio intenta transmitir una situación de aprendizaje: el ama de casa perfecta se construye a través de saberes previamente legitimados por especialistas. Y María necesita, ahora, a partir de su decisión de abandonar el cine y dedicarse de lleno a la vida doméstica, dar cuenta de la adquisición de esos saberes.

Muchas son las fotos que acompañan a las notas. En una se la muestra preparando un postre y en otras aparece en distinta posiciones; leyendo un libro al lado de su biblioteca, en otra en una pose que expresa simbólicamente, según advierte la entrevistadora una forma de resaltar su juventud, su belleza, su romanticismo, su ternura. En otra toca el piano, que la acompaña desde su niñez y en la última, se prueba una alianza que la hace protagonista de una maravillosa y real historia de amor. La muestra fotográfica y el mensaje lingüístico funcionan en relación de convergencia.

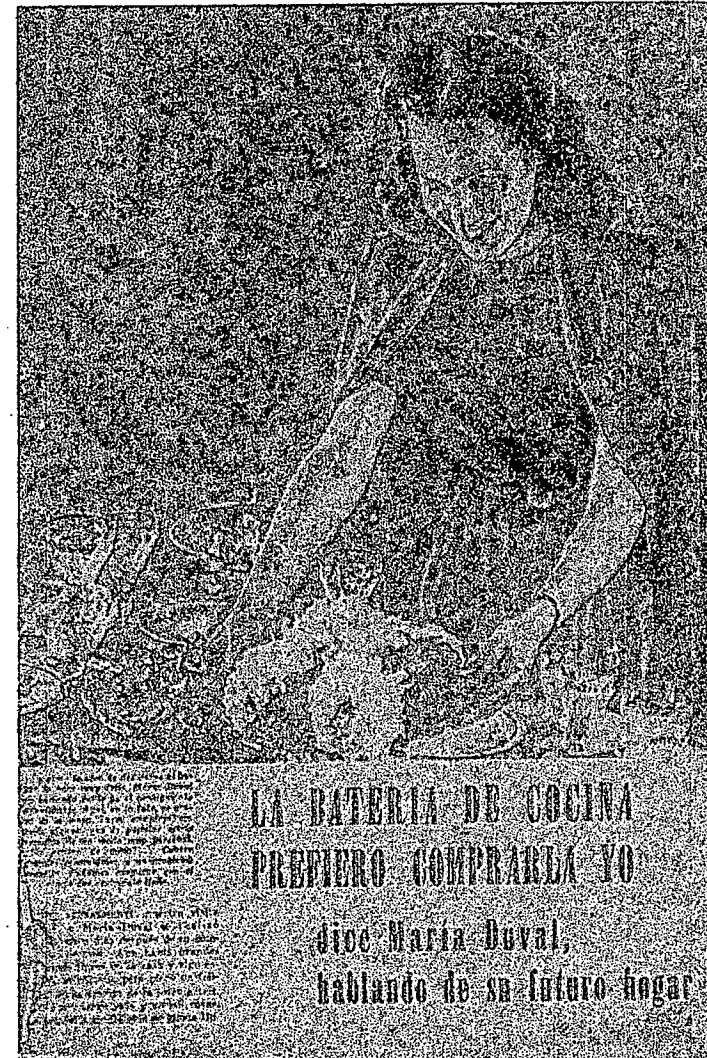
Los paquetes significantes que tienden a trabajar con procesos que reenvían a operaciones diferentes como lo lingüístico y la imagen se aúnan en este caso para lograr una misma finalidad: la secuencia narrativa funciona como una estrategia de construcción definida, sin oscilaciones, sin ambigüedades ni resquemores.

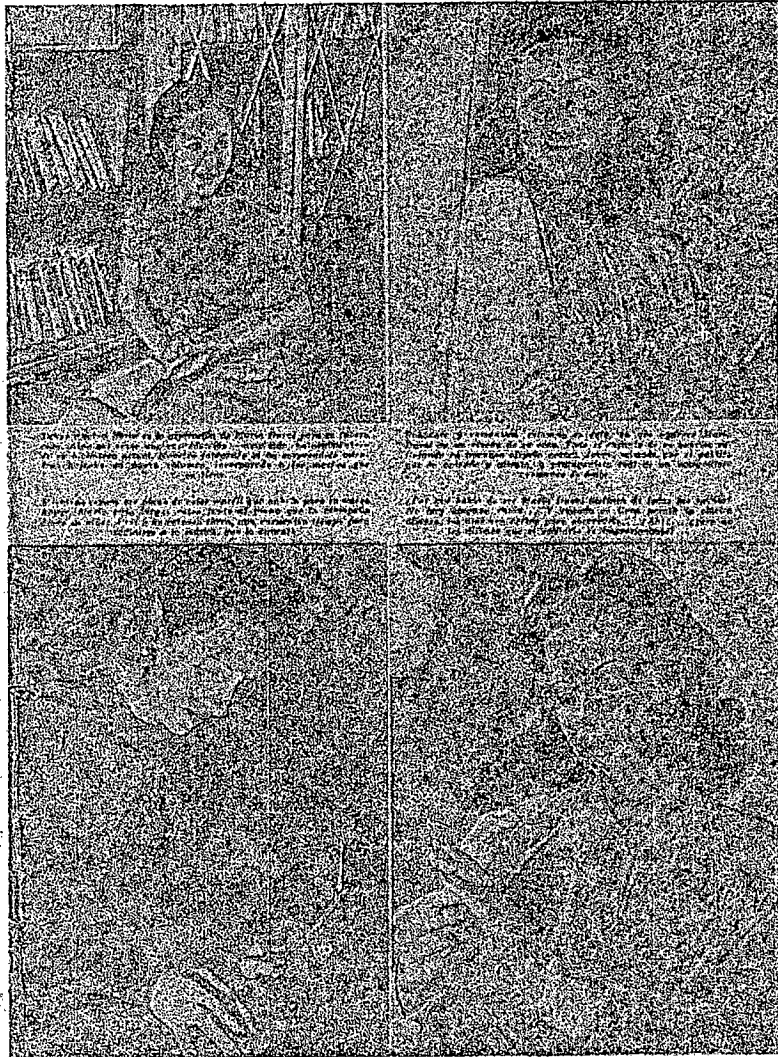
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Cátedra de Filología

La línea argumental utiliza todos los procedimientos disponibles a fin de lograr el efecto deseado. Y lo logra. Porque el círculo se cierra. La equiparación de la artista mimada por el público está en relación directa con su funcionalidad en el mundo privado. La actriz dejará los escenarios para dedicarse a su casa y este gesto la vuelve una verdadera heroína de una historia romántica; la abnegada, la que deja todo por su familia y por su hogar.

María Duval es la representación de la mujer ideal, aquélla que le otorga primacía al amor de su vida y a la constitución de un hogar feliz por sobre un exitoso trabajo. Es la mujer que se construye desde un adentro para un adentro. Y allí queda, como las protagonistas de los cuentos de hadas, sumergida en un mundo imaginario del presente enunciativo en el que se realiza la entrevista.

No sabe aún, en ese presente si logrará la realización tan esperada.





Entrevista a Nuri Montsé y Ángel Magaña^{ix}

En el número 5 de marzo de 1947 (ver anexo) aparece un reportaje a Nuri Montsé y Ángel Magaña. Ambos recién casados y estrellas del cine de esa época.

En general y, como en todos los reportajes de la revista, el título está en estilo directo y es a la voz del artista a quien la entrevistadora le cede la palabra. Tipográficamente matizado presenta varias características. La primera cláusula que lo compone le es adjudicado a Nuri Montsé y revela una recurrencia semántica que atraviesa la mayoría de los ejemplares: “Soy *una esposa bastante económica*”, dice la actriz (la negrita es mía). La relación directa lexemica entre **esposa y económica** genera una convergencia que se adecua, a su vez, a la reciprocidad simbólica materializada entre **ser una buena esposa** y tener, al mismo tiempo, **calidades para ahorrar dinero** en la casa. El dispositivo enfatiza la consecuencia: **ser esposa** implica, también, **ser una buena administradora del hogar**. El ligamen ahonda las cualidades específicas que determinan la naturaleza

simbólica del **ser esposa** con relación a su posibilidad de ser administradora del hogar: **para poder ser es necesario poder hacer** y en ese **poder hacer** se construye una identidad relacionada directamente con lo económico, lo concreto, lo material.

La segunda parte del enunciado del título, también, ofrece variantes: **Afortunadamente, Ángel Magaña no es goloso** (la negrita es mía). El adverbio **afortunadamente** revela una modalidad que remite directamente a la enunciación. Es importante destacar que el nombre del actor **Ángel Magaña** aparece, tipográficamente, en imprenta mayúscula. Esta nominalización sin otras características que lo distinguan, señalan una llamada de atención: **Ángel Magaña** es un reconocido actor de la época, aclamado por el público, estrella del star system argentino y el esposo de la afortunada Nuri que pudo conquistar su amor. La atribución que lo revela a Magaña como **no goloso** es el rasgo, que le permitirá a la actriz, en este caso, al ama de casa Nuri Montsé, hacer *economía en su hogar*. Argumentativamente, se imbrican la primera y la segunda parte del enunciado. Ella

puede ahorrar, puede demostrar sus atributos de **perfecta administradora** como resultado de la “no glotonería” de su marido. Se pone de manifiesto, que el excesivo gasto de dinero en el hogar es una condición que atañe a la ineficacia de aquella ama de casa que no ha aprendido correctamente sus deberes, que no se ha legitimado en su condición de ser, como una “buena esposa”. Es decir, ha fracasado en su proceso de aprendizaje significativo para la realización de su rol.

En el comienzo del reportaje, la entrevistadora sitúa temporo-espacialmente a la lectora, ya que ubica la situación espectacular, en el hogar donde viven los **astros de la pantalla: Nuri Montsé y Angel Magaña**. Agrega, que los actores no solamente habitan dicha casa, sino que allí viven “**su felicidad**” (La negrita es mía). Hogar y felicidad cohabitan en un espacio semántico que produce un efecto de construcción de sentido unificado.

Más adelante, se presenta la paradoja pues la entrevistadora señala que la idea era reportear a los dos pero que el actor desaparece después de los saludos de práctica.

La intencionalidad, desde lo discursivo se vuelve un reto: *¿Cómo hacer un reportaje a Magaña sin Magaña?* La argumentación lo resuelve sin vacilaciones. El procedimiento es simple y evidencia el contenido del propósito que lo instala: *hacer que su esposa hable por él*. Nadie mejor que una esposa para hablar por su esposo. Dicho procedimiento refuerza la toma de decisión que hace desaparecer la figura de la actriz para poner de manifiesto, categóricamente, la presencia de Magaña sin su palabra. Voz omitida de Nuri; elipsis que silencia la expresión de su propio deseo, el hablar de Nuri, el decir de Nuri es la interpretación de la palabra del otro, es la toma discursiva que liga la construcción de su identidad a partir de la palabra del otro, en este caso, la de su esposo, el actor Ángel Magaña.

Apartado 1: Una perla de marido

La leyenda de la heroína romántica, a la manera de María Duval, aunque con diferencias narrativas, vuelve a concretarse en este reportaje de 1947. Para el armado de la textualidad se describe a Nuri, atravesada lexémicamente por calificaciones que conforman una red semántica definida y repetida en las construcciones adjudicadas: Nuri es gentil-amable- encantadora-alegre. La red se expande con el fin de lograr, a partir del campo de significación al cual se refiere, efectos de sentido que especifican los posicionamientos de la enunciación, recurrentes a lo largo de la superficie textual de los ejemplares analizados.

La afirmación de la entrevistadora que asevera que cualquier punto de la conversación se refiere, *naturalmente* (la negrita es mía) a Ángel, refuerza el matiz argumentativo, que de manera taxativa, induce a la confirmación de que el único tema posible para una mujer recién casada se refiere, naturalmente, a “su” esposo. Ángel, como protagonista del

cine y de la vida, Ángel, como el eje de la felicidad de Nuri. Sin Ángel, no existiría la felicidad para Nuri.

Nuri diluida, Nuri escamoteada. Una voz que habla del otro, hablando de si misma para otro. Una voz que se construye a partir de la palabra ajena. Una voz que se minimiza frente a la expansión de otras voces, que la inducen a silenciar su propio deseo discursivo cuando toma la palabra.

Por eso, en los momentos que la actriz se apropia de la enunciación sus dichos se refieren a la conquista de la felicidad a partir del matrimonio. La *orden-consejo* se vuelve una estrategia común: *es aconsejable que todas las muchachas que están enamoradas se casen, indefectiblemente*. En su enunciado, Nuri recalca la frase: *por supuesto, si están enamoradas*, (la negrita es mía) como ella lo está de su marido. La modalización <por supuesto> parecería ser un signo atenuante de la taxatividad de la orden. Pero, la trampa discursiva no empaña el efecto

de sentido real del imperativo que la refuerza. En este discurso, el amor funciona como un atenuante de la obligación moral, que dejaría recalcar la supuesta libertad de elección de una mujer de los cuarenta.

Estos textos, constructores de escenarios, se cargan de procedimientos, se enraízan en estrategias que producen otros sentidos. Disfrazados sentidos. No olvidemos al cine de Hollywood y a sus entrejuegos, propios de la comedia blanca norteamericana. Los astros de la pantalla nacional reflejan en sus vidas cotidianas el esquema narrativo que propone la ficción. Una ficción que parece crear la realidad en diferentes secuencias narrativas. Las mismas historias para diferentes soportes mediáticos. La espectacularización que expande EEUU se disemina entre nuestras estructuras mediáticas vernáculas.

Se monta el espectáculo de una comedia a lo **Doris Day y Rock Hudson**^x. La bucólica presentación de la intimidad de una pareja desdibuja la tarea de Nuri como

actriz. Se la pinta en una casita alegre, en un jardín lleno de flores, con detalles de interiores de buen gusto.

Y el remate se presenta como un grosero modalizador de la "verdad categórica" que asevera la enunciación: **Ella no es más que esto: una esposa enamorada que va aprendiendo día a día su oficio de ama de casa.** El catafórico "esto" cosifica, reduce, convierte a una actriz popular, reconocida por su público, solamente, en una esposa que, a su vez, debe aprender día a construirse como tal. Categoría que requiere de saberes instituidos para conformarse.

Como se ha mencionado en otros capítulos de este trabajo, Ser ama de casa implica una construcción. Evidencia un oficio que debe ser aprendido y enseñado. Pone de relieve que debe reconstituirse, interpretándose, simultáneamente, en una nueva condición, que la aleja de su tarea como artista, de su mundo hacia el afuera, de su relación con el aspecto público de su personalidad. En esta suerte de forzada

reconstrucción, en el que aprende su nuevo rol, Nuri, no se aleja solamente del reconocimiento público sino que también, abandona su propia voz. Encubierta la propia, la de Magaña surge como protagonista en el devenir del reportaje. Nadie censura esta dramaticidad de voz silenciada sino, por el contrario, el estilo de época lo reconoce como mérito. Necesidad imperiosa de acceso a la voz de los otros para constituir la imagen propia de esta mujer artista.

Pero, sin embargo, Magaña es una *perla*. La metáfora utilizada por Nuri para describirlo lo define como tal, ya que no se queja nunca, come lo que se le da, no tiene preferencias.

Por eso mucho después de comentar los gustos culinarios de su marido, se le pregunta a la actriz por sus propios deseos alimenticios. Obviamente, la coincidencia es absoluta. A los dos les gusta la comida española, los dos son descendientes de españoles.

El mundo azul del melodrama adquiere una realización material que se empeña en rematar el esfuerzo de la argumentación planteada.

La construcción lexémica los vuelve, discursivamente, homogéneos.

Apartado 2: El cuidado de la línea

Entrevistador y entrevistada dialogan sobre las preferencias en las comidas dulces que el matrimonio posee. La mujer moderna y perfecta ama de casa debe ser, además, de organizadora, prolija, ordenada, eficaz, ahorrativa, etc., un modelo de belleza. Nada le impide el cuidado de su figura.

La hipótesis queda, en este apartado convalidada, como en el resto de las obsesiones temáticas que conforman el fluir ideológico, que no se detiene, salvo en casos aislados, a lo largo de las notas de casi todos los ejemplares de la época.

Apartado 3: Un sueño grande y hermoso

El lexema "sueño", en este contexto adquiere una carga semántica, absolutamente excluyente de otros valores que pudieran ser necesarios para cristalizar la realización del deseo de una mujer, pues este "sueño" se perfila hacia una sola dirección, que cierra el círculo y no permite otras posibilidades deseantes.

La complementariedad de las palabras funda un proceso de concentración de sentido que finaliza aunando **sueño hermoso y grande** con **casa hermosa y grande** (la negrita es mía), Pequeños detalles de buen gusto, interiores agradables, bonitas escenas de ternuras decorativas. Todo perfectamente organizado por la perfecta ama de casa. La visión onírica del amor etéreo se detiene cuando se acerca la hora de la comida. Angel se impacienta, no puede esperar para degustar las maravillas culinarias de su esposa.

Diálogos sutiles empañados por la materialidad concreta y grosera del apetito de un marido hambriento.

Este extenso reportaje esta compuesta de tres páginas. En la primera, aparecen dos fotos ubicadas de manera temporalmente consecutiva. La primera, que posee una forma circular muestra el inicio de la relación y, la segunda, donde aparecen ambos con anteojos negros se pone de manifiesto el momento en el que cumplen el sueño de casarse.

El extenso epígrafe que acompaña ambas fotos es más que un complemento de la iconicidad del contenido de las mismas. Es el relato de toda una historia, con una secuencia temporo-causal desarrollada. Se narran los comienzos de la relación, la consagración del sueño en el acto del casamiento y, a su vez, atestigua, información no ilustrada por ninguna de las fotos. Los actores tuvieron una larga luna de miel en los lagos del sur. Perfecta relación de causa y efecto en la secuencia narrativa: historia de heroína romántica- conocimiento del amor a manera de cuento de

hadas, final feliz, realización del deseo de unir sus vidas en matrimonio y culminación de la historia con la consolidación de un *hogar perfecto*, extensamente documentado, fotográficamente, en las páginas siguientes. Inmensa foto de Nuri, sirviendo el te, en el jardín de la casa soñada, sonriente con su delantal, preparando la comida a su marido. En una tercera foto se indica la culminación del proceso de preparación de la comida, la actriz aparece en actitud de servir la mesa.

Todo el reportaje es mostrado como un relato en el cual se especifican los diferentes momentos por los que atraviesa la figura para terminar construyéndose en la *esposa ideal* (la negrita es mía). Primera etapa de novia junto a su amado, segunda etapa, casada con el sueño cumplido y etapas posteriores que la ubican en el rol designado: sirviendo el té, preparando crema de vainilla, poniendo la mesa.

La secuencia fotográfica lógica se sirve de la temporalidad causal para explicar un proceso de aprendizaje: *la realización del sueño de toda mujer culmina en la*

construcción de un perfecto hogar. No se alude, en ningún momento, al trabajo de Nuri como actriz, ni a sus necesidades espirituales, laborales o profesionales. Nuri se desdibuja detrás del rol, queda subsumida en él. Lo lingüístico y lo icónico permanecen absolutamente entremezclados, concatenados para lograr un efecto de sentido consecuente: del afuera hacia el adentro como resultado de una transformación que le otorga un necesario estatus para la construcción de su "identidad".



Entrevista a María Teresa León

En el numero 6 de abril del 47 (ver anexo), aparece un reportaje en la cual se construye la figura de dos grandes e importantes poetas, radicados en Buenos Aires por ese entonces: María Teresa León y Rafael Alberti.

Es significativo cómo está elaborado el título de esta entrevista porque implica una distinción con respecto a la utilización de **dispositivos de enunciación** en otros reportajes. En este caso, y teniendo en cuenta la importancia que ambos autores tienen como personajes fundamentales de la literatura universal, los nombres de dichos autores se encuentran en **posición temática** (Halliday, 1999) y escritos en mayúscula imprenta. En una segunda cláusula aparecen sus condiciones domésticas: *Les encanta estar en casa y ocuparse del hogar.*

El extenso reportaje tiene tres páginas. En la primera aparece una enorme foto del matrimonio, quienes posan leyendo un libro en un rincón de la casa. Dicha pose (Barthes

1967)^{xi} se adecua a la ambientación señalada en la foto: puesta en escena de la biblioteca y lugar de trabajo del escritor. El epígrafe que la acompaña caracteriza a los personajes como dos grandes figuras de las letras hispanas y se advierte que la descripción de la casa aparecerá en el cuerpo de la nota.

Al comienzo del cuerpo de la entrevista y a pesar de la caracterización detallada de cada uno de los ambientes de la casa, la entrevistadora se empeña en destacar el hecho de que esta no es una casa común, que no pertenece a la generalidad de las casas de la época, porque en ella, en particular, habitan dos personajes maravillosos de la escena literaria y universal: María Teresa León y Rafael Alberti.

El dispositivo de enunciación privilegia en este apartado el rol individual-intelectual sobre lo físico o lo doméstico de los personajes (Brunner 1984).

Apartado uno: Perfecta mujer de hogar

A pesar de los antecedentes intelectuales de los protagonistas, la intencionalidad argumentativa, ya vislumbrada en otros reportajes, no quiebra la regla: el título de este apartado es un ejemplo. Sin embargo, se señala que la autora es una reconocida escritora una importante creadora de argumentos para cine, es decir, una artista. No obstante, a través de un *pero* adversativo utilizado como refutador, se quiebra esta primera parte de la argumentación, ya que la entrevistadora advierte que la presentación que se hará de la escritora hispana es en su papel de ama de casa y, además, como madre de una criatura de cinco años llamada María Aitana. Necesidad de la enunciación de expandirse sobre superficies lisas, para evitar los obstáculos argumentativos que desdibujen el clásico perfil utilizado en la construcción de los personajes femeninos.

Si el círculo prescriptivo no cierra sin vacilaciones, es necesario buscar estrategias, procedimientos de construcción

que pongan de manifiesto ese trazado original, que no debe ser abandonado.

Apartado dos: El hogar es lo fundamental

Cuando se le cede la voz a la escritora, esta pone énfasis en lo mucho que le gusta el trabajo de ama de casa y sobre todo en su papel de cocinera.

Las declaraciones de María Teresa, en este apartado constituyen un elemento utilizado por el enunciador para convalidar una tesis taxativamente declarada. Podríamos decir que las afirmaciones de esta voz cedida al personaje funcionan de manera destacada para la confirmación de las hipótesis anteriormente presentadas.

el entramado discursivo de este mensaje surge como un signo que atesora un llamado de alerta para la interpretación actual, pero, cómo hubiese funcionado, desde la condiciones de reconocimiento para una lectora de los

años cuarenta, mejor imposible para la línea editorial de la revista. El pacto de lectura pareciera funcionar. Una intelectual de renombre internacional, militante revolucionaria y exiliada política, cuyo lugar de enunciación adhiere al punto de vista que adquiere el escenario socio-cultural del presente enunciativo en el que se ha realizado el reportaje.

Pensemos que en 1949 aparece en Francia **El Segundo sexo** de Simone de Beauvoir y que tanto, Alberti como León, se habían radicado en la Argentina por problemas políticos en su país. Si el feminismo de la igualdad da sus primeros pasos a fines de los cuarenta, la voz de María Teresa se torna como un elemento disonante, alterador, contradictorio de estas cuestiones fundacionales.

¿Cómo lograr hacerse cargo en ese momento del mismo pensamiento que puede ser avalado por María Duval o Nuri Montsé? La disyuntiva plantea sus conflictos. Pero, el entramado discursivo busca sus salidas a través de la puerta de entrada y no por la ventana.

Apartado tres: una nueva receta

La misma cronista advierte de lo insólito que significa que una mujer de talento se dedique, también, a las tareas domésticas y que centre sus expectativas en construirse como la de una perfecta ama de casa. Ante su perplejidad, el discurso se deriva: la línea de confrontación no pretende resolver el problema sino seguir aclarando una hipótesis inicial fuertemente declarada. Como corresponde al estilo editorial habrá que llevar el tema hacia lo culinario, por lo que se resalta el gusto de Rafael hacia el gazpacho español. El gusto de su marido omite el propio deseo, aunque la entrevistada sea una de las más importantes voces de la literatura del mundo.

Apartado cuatro: gustó extraordinariamente

Se presenta un pequeño espacio en el cual se le cede la voz a Rafael, quien atestigua la veracidad de la afirmación de su mujer, cuando se refiere a su gusto por el gazpacho sevillano. Pocas palabras para el escritor. Demasiado mundo hogareño para la escritora, cuyos testimonios se validarán, posteriormente, en otras notas de la revista, como asidua participante con sus comentarios.

Asimismo, es interesante comprobar, que cuando se juntan ambos escritores con la entrevistadora, la charla se topicaliza con anécdotas y recuerdos del pasado. Una pequeña narración que cuentan los artistas pone de manifiesto que importantes figuras políticas de Gran Bretaña cenaron en su casa y a todos les encantó el gazpacho sevillano que preparó la dueña de casa.

Resulta importante probar, en función de las condiciones de reconocimiento de este texto, que todos los

personajes británicos que aparecen señalados como participantes de la reunión, no brillan como figuras populares de la vida internacional. Y no aparecen especificaciones que reseñen sus actividades para el público vernáculo. Podemos pensar que la enunciación supone lectoras en condiciones de establecer conexiones de reconocimiento con los "perfectos desconocidos" citados por los literatos en el texto. Impronta, desde el posicionamiento enunciativo, que implica el conocimiento de las capacidades, de alto nivel intelectual, de las lectoras de la revista. El gesto, de una complicidad a medias, da cuenta del desliz. Enhebrar aprendizajes que no dejen fuera de la escena a las co-enunciadoras que se intenta construir.

APARTADO 5: MARÍA AITANA NO SONRÍE.

El título de este enunciado plantea una problemática aseveración que matiza la perfección de un hogar descrito hasta ese momento como immaculado.

La madre describe a la niña con gustos artísticos distintos de las actividades domésticas. Pero, el remate del párrafo indica una paradójica: Esa niña no ríe.

El hogar es un sueño, su madre, una escritora, gentil e inteligente, más preocupada por su casa que por su profesión. Pero, María Aitana no ríe.

Posteriormente, el apartado retorna a la modalización categórica. Las grandes estrellas son muy simples. Tan simples como cualquiera de las lectoras de las revistas. Tan iguales como las co-enunciadoras construidas. Aman su hogar, lo prefieren a cualquier otra de sus actividades. Se busca la conexión por identificación, la relación entre la afinidad de sus gustos y los de la gente común. El mundo de los unos es el mundo de los otros.

Un pequeño detalle obtura el cierre transparente del círculo. Porque, como ya lo ha aclarado varias veces la periodista, imposible lograr arrancarle una sonrisa a María Aitana.

Finalmente, la nota termina con la receta del gazpacho sevillano, escrita especialmente, por María Teresa para las lectoras de la revista. Mixturada receta con un toque poético que se refiere a las tradiciones, al recuerdo, a la memoria de las costumbres de los distintos pueblos de España. La escritora alude, de manera nostálgica al valor tradicional que, en cada lugar de España, se le otorga a cada una de las variedades del gazpacho, que se transforma en este texto en un simbólico de una tierra abandonada por el exilio.

EL MARCO FOTOGRÁFICO DE LA ENTREVISTA.

Tres fotos complementan el texto lingüístico del reportaje. Dos ubicadas en la segunda hoja y una, en la tercera. En una de ellas, a la izquierda de la segunda hoja se observa a María Teresa limpiando con esmero, potiches y objetos que adornan su escritorio.

En la foto de la derecha de la segunda página, María Teresa borda un mantel y la periodista le cede, intencionalmente, la voz a la escritora, para aseverar que, en definitiva, ella se reconoce como un **ser del hogar** (la negrita es mía), fundamentalmente *“porque cree que no le gusta escribir”*.

¿Ironía? ¿Estrategias para recalcar un aspecto con el objeto de mitigar otros? En el contexto de la lectura esta frase resulta, al menos, paradójica.

¿Se puede pensar en un enunciado cuyo tono tienda más hacia un efecto irónico que a una afirmación real? ¿se

concibe la idea de buscar el quiebre, a través del humor, de todo el abanico de virtudes domésticas que aparecen a lo largo de la extensa nota? El espesor de de este discurso genera en este aspecto una gran ambigüedad, y, desde las condiciones de producción, no podemos encontrar elementos co-textuales que permitan demostrar tal aseveración.

En la tercera página aparece una foto donde se muestra a María Teresa, enseñándole labores manuales a María Aitana. La leyenda retoma el tono prescriptivo de la orden-consejo: *las madres deben inculcar a sus hijas el conocimiento del trabajo doméstico*. Aprendizaje que atraviesa diversas generaciones de la genealogía femenina. La foto complementa, lo que la afirmación explica. Ilustra lo que se dice en la leyenda. Foto y epígrafe funcionan como ligamen para la misma prescripción.

Sin embargo, María Aitana no logra sonreír.

CONCLUSIONES DE LA ENTREVISTA

1- Este reportaje parece poco común en el contexto de los temas trabajados en la revista. Sobre todo por los personajes a los que se refiere: hablamos de dos importantes escritores españoles, considerados como paradigmáticos de la lengua castellana.

2- En general, los procedimientos de construcción utilizados para la elaboración de los personajes se corresponden con las mismas estrategias utilizadas en otros reportajes de la revista de la misma época.

3- Sin embargo, en algunos momentos del texto, ciertos deslices discursivos, le otorgan preponderancia a la tarea creativa de María Teresa.

4- Pero, la contra-argumentación no se hace esperar y la representación termina delineándose a partir de un perfil de

la escritora que prioriza las actividades hogareñas con respecto a su trabajo literario.

5- Rafael Alberti aparece en la foto de la primera página y en una pequeña cita de uno de los apartados. Después, desaparecen su voz y su imagen del entramado textual.

6- Se le brinda una especial atención a la relación de la madre con su hija María Aitana. Las preocupaciones que se ponen de manifiesto son las que están relacionadas con la transmisión de saberes legitimados que las madres deben aportar a sus hijas, sobre todo para el cuidado del hogar y de su familia.

7- La receta del gazpacho sevillano, que cierra la nota, como habitualmente ocurre en la revista, no se construye de manera instruccional rígidamente establecida. Se nutre de un trabajo de escritura, avalado por un tono poético que demuestra la labor literaria aportada por la artista.

8- Una anécdota que aparece en el reportaje narra el episodio de una cena en la cual nombran a importantes figuras de la política británica, sin aclarar a las lectoras de la revista quiénes son esos personajes desconocidos a los que se refieren. *El contrato de lectura* (Verón-1987) daría a entender que las co-enunciadoras poseen las competencias necesarias para conocer a las figuras allí nombradas, presumiendo que no se debería llevar a cabo ninguna explicación sobre las mismas.

9- La voz de María Teresa aparece claramente definida en el texto. No está ni subsumida ni ahogada por la de su marido. Ni diluida por la de la entrevistadora.

Su presencia se muestra en todas las fotos. La construcción espectacular del reportaje tiende a enfatizar el matiz argumentativo que sostiene la relevancia que adquiere el rol de ama de casa para cualquier mujer, más allá del reconocimiento público que haya adquirido en otras esferas de su vida.

10- María Teresa está casada con uno de los más importantes escritores de la lengua castellana. En esta nota, ella es la protagonista aunque, desde el título, se especifique que el reportaje será realizado a ambos escritores. No obstante, la presencia de Rafael se torna, discursivamente, muy escasa. Se conversa sobre él, solamente, cuando se menciona al gazpacho sevillano.

A diferencia del reportaje a Nuri Montsé y Ángel Magaña, en el cual la voz de la actriz queda excluida para construirse a través de la posición enunciativa de su marido, aquí, se solicita la opinión de una artista madura, quien ama su hogar y cree que es lo más importante en la vida de una mujer. Sin embargo, la postura argumentativa adquiere dobleces que muestran un tejido textual confuso. Este reportaje no está narrado ni como un cuento de hadas, ni le da relevancia a una historia de amor de heroína melodramática. Sus personajes parecen tener más carnadura, por lo que se logra un "efecto de verosimilitud" ligado a lo real, que lo desvincula de cualquier ligamen con la evanescencia, que produce la ficción de las estructuras mediáticas de la época.

11. Las aseveraciones discursivas están reforzadas por modalizaciones categóricas. Pero, los caminos en la construcción de las estrategias argumentativas desandan superficies escabrosas que avanzan y retroceden a diferentes velocidades. Los pliegues se observan. Sin embargo en conclusión la ruptura con la posición argumentativa inicial no se concreta a pesar de su recorrido no lineal.

A MARIA TERESA LEON Y A RAFAEL ALBERTI les encanta estar en casa y ocuparse del hogar

*Una entrevista y una
receta exclusiva.
Gasparcho sevillano*

□ A receta es sencilla. Tiene usted una casa cómoda, una casa cualquiera de habitaciones grandes y cómodas; después en cada una de ellas los muebles de estilo más diversos, divanes, sillas, candeleros y objetos de adorno, y decorando con rasgos y detalles de cosas blancas y rojas. Si tiene a mano algún detalle típico — una red de pescador, por ejemplo — podrá asegurarse un belísimo efecto de decoración con un sofá tapizado en tonos claros y dos lamparas de moderna blanca ubicadas a ambos costados.

Naturalmente, todo esto no es más que la sumera traza de un ambiente. Pero la verdad es que en cada casa que visitamos hay algo que no existe en la generalidad de nuestras casas. Aquí es cada detalle y en su conjunto, vive, respira, el maravilloso espíritu de esta pareja de grandes figuras de la literatura española que la bailan: María Teresa León y Rafael Alberti.

FIGURAS BLANCAS DEL HOGAR

María Teresa León, escritora, es simplemente conocida en nosotros por su obra literaria y política.



María Teresa León y Rafael Alberti, en un momento de su vida cotidiana, para una entrevista y una receta exclusiva. La fotografía es un regalo de la editorial de la revista "El mundo" a la revista "El mundo".

Maria Teresa León y Rafael Alberti, en un momento de su vida cotidiana, para una entrevista y una receta exclusiva. La fotografía es un regalo de la editorial de la revista "El mundo" a la revista "El mundo".

EL HOGAR ES EL FUNDAMENTAL

— Yo me siento en mi casa que es la vida de una mujer. — Rafael y la familia. — María Teresa León — porque se puede trasladar por necesidad, por amor, por el amor, gusto de hacerlo. Pero, por sobre todo, el centro de vida de la mujer es su hogar. Por lo tanto, se le entiende así, a ella lo dice. Todo lo que usted ve aquí ha sido diseñado por mí y diseñado estos muebles que María Teresa diseñó en un momento de su vida cotidiana. — Rafael Alberti, desde entonces en tiempo, para decorar el interior de su casa. — María Teresa, cuando se ocupó de su hogar, está en un momento de su vida cotidiana. — Rafael Alberti, desde entonces en tiempo, para decorar el interior de su casa. — María Teresa, cuando se ocupó de su hogar, está en un momento de su vida cotidiana.

Pero, ¿qué es la vida cotidiana? — María Teresa León, cuando se ocupó de su hogar, está en un momento de su vida cotidiana. — Rafael Alberti, desde entonces en tiempo, para decorar el interior de su casa. — María Teresa, cuando se ocupó de su hogar, está en un momento de su vida cotidiana.

UNA NUEVA RECETA

— Yo me siento en mi casa que es la vida de una mujer. — Rafael y la familia. — María Teresa León — porque se puede trasladar por necesidad, por amor, por el amor, gusto de hacerlo. Pero, por sobre todo, el centro de vida de la mujer es su hogar. Por lo tanto, se le entiende así, a ella lo dice. Todo lo que usted ve aquí ha sido diseñado por mí y diseñado estos muebles que María Teresa diseñó en un momento de su vida cotidiana. — Rafael Alberti, desde entonces en tiempo, para decorar el interior de su casa. — María Teresa, cuando se ocupó de su hogar, está en un momento de su vida cotidiana.



Una receta de cocina que es un momento de su vida cotidiana. La fotografía es un regalo de la editorial de la revista "El mundo" a la revista "El mundo".

Una receta de cocina que es un momento de su vida cotidiana. La fotografía es un regalo de la editorial de la revista "El mundo" a la revista "El mundo".

JUSTO EXTRAORDINARIO

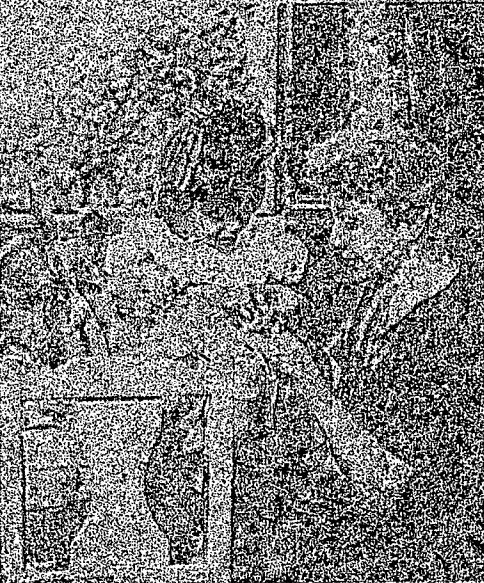
Elaine Alberti, Teresa Gaitan...
Algunos de los protagonistas...

MARIA AITANA NO DUERME

Naturalmente, en estos días de...
la pequeña María Aitana...

GAZPACHO SEVILLANO

Este es un plato que se prepara...
en Sevilla y en otras partes...



Entrevista a Carlos Borcosque

En el N° 8 del año 1947 (ver anexo) aparece una entrevista a Carlos Borcosque, director, aviador y periodista de la época, ligado a la producción cinematográfica del primer periodo peronista.

El título del reportaje aparece debajo de una foto familiar, en la que se encuentra al escritor leyendo y compartiendo la escena con tres de sus hijos. Se presenta una primera cláusula: "**vida de hogar, sencilla y sin etiqueta**" (la negrita es mía), en la cual se pone énfasis en la idea de cómo debe ser un hogar modelo. En la segunda cláusula aparece el nombre del personaje reportado: Carlos Borcosque. El nombre del director está resaltado en imprenta mayúscula.

La presentación de la casa que realiza la entrevistadora no debe considerarse un tema menor. La de

los Borcosque está descripta como "una casa moderna", con todos los nuevos accesorios que brinda la tecnología del momento enunciativo: paredes de vidrio, grandes ventanales y, sobresaturada de exclamaciones admirativas, la maravillosa relación que existe entre cada uno de los detalles que aparecen en la casa y los habitantes que en ella residen.

Primer apartado: Como en el cine

El título de este apartado entabla una vinculación semántica que establece lazos entre ficción y realidad. Como en el cine, la cocina de los Borcosque se presenta lexémicamente como "**un lugar encantado**" (la negrita es mía) de apariencia mágica. La descripción es hiperbólica: grandes armarios, mesas pulidas, los más modernos artefactos eléctricos. La apología de la modernidad industrial funciona en este reportaje hasta el paroxismo.

En relación directa con el lugar de ensueño de la cocina, la entrevistadora comienza a construir, discursivamente, la figura de la señora de Borcosque, cuyo nombre, aún desconocemos. Atributivamente, se la describe como una "morocha agraciada", madre de una familia "típicamente americana".

El ideal del "sueño americano" hace su aparición en la vida de las familias argentinas de los cincuenta. Y los Borcosque se revelan como un ejemplo paradigmático de la nueva intencionalidad económica y social del contexto histórico.

Segundo apartado: Fiestas sin trabajo

Imperdibles las atribuciones con las que la entrevistadora construye el perfil de la señora de Borcosque, a quien ahora nominaliza. Lucy, es *"una chilena acriollada, que habla inglés como en Hollywood, madre de cinco hijos y a quien no le gusta cansarse trabajando"*. Con este

disparador, el terreno del conflicto discursivo se vuelve confuso. ¿Qué nos ha quedado de nuestras gráciles princesas encantadas, nuestras hadas, abnegadas madres de familia que la textualidad hacía emerger desde lugares insospechados? ¿Dónde quedaron las antiguas mujeres que sacrificaban sus vidas en pos del desdichado trabajo doméstico?

Se observa, a partir de las huellas discursivas que la vida americana es un don que debe ser impuesto en las viejas y arraigadas estructuras vernáculas. Nada de cansarse para recibir visitas, nada de desaprovechar el valioso tiempo personal para satisfacer a los otros. Las mujeres modernas como Lucy, no tienden grandes mesas para atender gente, se pone solamente lo necesario y cada cual se sirve lo que le gusta. Después, todos colaboran para acomodar las cosas. Como hacen los americanos. Los modelos de vida de las grandes potencias deben ser imitados. Ya que renovaron y transformaron los anticuados modos de vida.

Tercer apartado: La huerta y el asador

La entrevistadora prosigue su camino argumentativo relacionándolo con el paseo que realizan por la casa del director. En su jardín, se señala, los dueños poseen una huerta y además, un asador.

Como conclusión Borcosque afirma que en dicho asador no se hacen grandes asados, sino salchichitas al estilo norteamericano. La verdadera ilusión del cine hollywoodense se concreta, groseramente en este discurso. La tibia celebración que alaba con odas la vida industrial se vuelve un imperativo. Consagración del mercado. Apropiación de hábitos de ficciones ajenas. El nuevo: el consumo. La nueva fantasía, la modernidad que arrasa como en el Norte. Borcosque, Lucy y sus hijos, ejemplos a imitar.

Los últimos apartados evocan el cariño y la solidaridad que une al núcleo familiar. No será sólo cuestión de crear un

mundo frívolo y superficial donde los valores familiares se hubieran perdido. Por eso, el padre colabora en las tareas con sus hijos y cada uno cumple un rol que vuelve más cordial y satisfactoria la relación entre el grupo familiar.

Para cerrar una receta de dedalitos fríos muy al estilo de las familias norteamericanas.

El material fotográfico es abundante y sirve para ejemplificar el contenido de los efectos de sentido que se manifiestan desde lo lingüístico. En la segunda página de la nota aparecen tres fotos. En la superior se muestra a Carlos y a Lucy, preparando un coctel muy práctico y moderno, la intermedia corresponde a la habitación de las hijas menores del matrimonio: Lita y Mónica y al padre, ayudándolas en sus tareas escolares. La inferior da cuenta de un Borcosque, utilizando la batidora con un traje no muy culinario, en actitud de pose para la foto. Una forma de inventar lo cotidiano.

Conclusiones

1- El reportaje tiende a enfatizar el carácter de modernidad y confort que comienza a aparecer en la Argentina de los cuarenta, imitando el modelo norteamericano, como resultado del proceso de industrialización que surge con el auge del peronismo.

2- Se recalca, en cada uno de los apartados, el carácter que asemeja el estilo de vida de un hogar acomodado en la Argentina a uno en los Estados Unidos. En este caso, se pone el acento no sólo en lo más práctico sino también en lo más confortable.

3- La idea de grandes fiestas, sin servicio doméstico y donde cada uno se sirva de manera individual, constituye una gran innovación para las costumbres de la época pues implica importantes variantes. Amas de casa que adquieren otras posibilidades en el desarrollo de su hogar y estilos de vida

más modernos que se desgajan de algunos tradicionales para lograr ciertas transformaciones.

4- Sin embargo, se destaca, con el fin de evitar mostrar una vida frívola y sin preocupaciones por la actitud de solidaridad del grupo familiar, la visión del carácter unido, cálido y cordial en el cual la familia se desarrolla.

5- Borcosque es el protagonista de la nota. Sin embargo, el estilo del mismo es superficial y no adquiere el tono trascendente que caracteriza, por ejemplo, el reportaje a Soffici. Los cincuenta traerán otras características al aspecto discursivo para llevar a cabo la construcción de los personajes.

6- La figura de la mujer, en esta nota, aparece desdibujada. Se alude a ella de manera poco protagónica y se resalta su perfil, solamente para enfatizar algunos rasgos que le son convenientes a la entrevistadora: su perfección para hablar inglés, su estilo de ama de casa moderna, su practicidad y el

buen gusto para el manejo del hogar. Lucy pierde el carácter de heroína romántica que caracterizan a María Duval o a Nuri Montsé, se aleja de la inteligencia de María Teresa de León y del ingenio de Niní Marshall. Lucy es un símbolo de una modalidad argumentativa que quiere ser reafirmada para enfatizar posicionamientos enunciativos acordes a la incipiente modernidad de la época.



Vida de hogar, sencilla y sin etiqueta, en la casa de CARLOS BORCOSQUÉ

Una vida sencilla y sin etiqueta, en la casa de Carlos Borcosqué. El hogar del escritor argentino es un lugar tranquilo y acogedor, donde se vive con sencillez y sin pretensiones. Borcosqué, conocido por sus obras literarias, encuentra en su familia un refugio y una fuente de inspiración. Su vida cotidiana está marcada por la rutina y el amor, lejos de los escenarios y los aplausos.

COMO EN EL CINE

Como en el cine, la vida de Carlos Borcosqué en su hogar tiene un carácter dramático y narrativo. Cada momento parece estar cuidadosamente escenas, desde las conversaciones familiares hasta las actividades cotidianas. La sencillez de su vida contrasta con la complejidad de su obra literaria, creando un equilibrio perfecto entre el arte y la vida.

SIEMPRE SIN TRABAJO

Siempre sin trabajo, Carlos Borcosqué encuentra en su hogar un espacio donde puede dedicarse a su pasión por la escritura. La falta de obligaciones laborales le permite disfrutar de su tiempo libre y explorar nuevas ideas y temas en sus obras.

En su hogar, Carlos Borcosqué vive rodeado de su familia, disfrutando de la compañía y el apoyo de sus seres queridos. Su vida es un ejemplo de cómo se puede encontrar felicidad y plenitud en la sencillez y el amor familiar. A pesar de su éxito literario, él siempre se mantuvo conectado con sus raíces y sus valores.

LA MUJERTA Y EL ABALÓN

La mujerta y el abalón, temas recurrentes en la obra de Carlos Borcosqué, reflejan su interés por la vida cotidiana y los juegos de la existencia. A través de estas historias, él explora las complejidades de las relaciones humanas y las estrategias para navegar por ellas. Su escritura es clara y directa, capturando la esencia de cada situación.

En efecto, a los efectos del punto de vista, el texto se organiza en torno a la figura de Carlos Borcosqué, quien es presentado como un personaje central y protagonista. Su vida y sus experiencias son el eje central del relato, que se desarrolla a través de una serie de episodios y situaciones que reflejan su carácter y sus valores.

VIDA DE HOGAR

En la vida de hogar, Carlos Borcosqué encuentra un espacio donde puede vivir con libertad y sin restricciones. Su familia es su mayor apoyo y su fuente de inspiración. A través de su vida cotidiana, él demuestra que es posible encontrar felicidad y plenitud en la sencillez y el amor familiar.

DEDALITOS FRÍOS

Dedalitos fríos, un tema que aparece en la obra de Carlos Borcosqué, simboliza la fragilidad de la vida y la necesidad de encontrar refugio y apoyo. A través de estas historias, él explora las dificultades de la existencia y las estrategias para superarlas. Su escritura es emotiva y conmovedora, capturando la esencia de cada situación.



Entrevista a Adriana Benetti

En el N° 71 de septiembre de 1952 aparece un reportaje a la actriz italiana Adriana Benetti, que, en esos momentos residía en Buenos Aires.

En el título, se advierten características tipográficas importantes que se relacionan discursivamente con entrefuegos semánticos desplegados a lo largo del texto.

Una volanta, estrategia discursiva muy poco utilizada en la configuración estructural de la revista, nos pone en contacto con una construcción nominal fundamental para el sentido global del texto: **Talismán de la felicidad** (la negrita es mía), en imprenta mayúscula, alerta a las lectoras sobre el rol semántico que será desarrollado a continuación. La relación directa entre el **talismán**, objeto mágico, amuleto, representación de tradiciones del pasado y la **buena cocina**

se ponen en evidencia. La complementariedad semántica que se destaca para comprender el sentido global del texto.

En el título, los elementos resaltados por la tipografía especifican la cadena léxica constituida por las palabras *Fetuccini-Bolognesa-Obra maestra*. Se establecen conexiones entre diferentes tipos de comidas tradicionales con los atributos que corresponden al saber y al poder hacer de la actriz. Su excelencia no se enfatiza a través de su labor como artista sino en su preparación del plato tradicional.

En la primera parte, el reportaje presenta a la entrevistada como una figura brillante del moderno cine italiano, famosa en el mundo por su actuación en "Cuatro pasos en las nubes", estrenada en enero del 42 y dirigida por Alejandro Biasetti. Obviamente, la contra-argumentación no se hace esperar en el desarrollo del texto.

A continuación, se afirma que, además de ser una gran artista, es un "ama de casa perfecta", nacida en Ferrara, un pueblecito boloñés del norte de Italia. Es necesaria una

explicación para las lectoras: Adriana vino a la Argentina a filmar algunas películas, pero, enamorada del país, se quedó aquí con su esposo y su hijita.

El remate del apartado concluye con la necesidad de afianzar la actividad compensatoria de su labor artística a través del refuerzo compensatorio de sus acciones hogareñas. Por lo tanto, para tal fin, necesitará una casa más grande y, por supuesto, una cocina que permita realizar las acciones necesarias para la justificación de su realización pública.

PRIMER APARTADO: EL PAN DE FERRARA

La tradición se consolida como un elemento fundamental para reforzar el carácter hogareño de Adriana. El pan de su pueblo, como símbolo de la memoria, de lo que no se ha perdido a pesar del desarraigo.

Una voz por detrás, que corrobora sus virtudes como cocinera: la aparición de su marido. La palabra validante que no solamente enfatiza sino que, también, refuerza la afirmación de sus virtudes. El marido de la actriz es meridional y se ha adaptado a la comida septentrional de Adriana. Esta adaptación refuerza sus cualidades como cocinera.

La conclusión es redundante. Se pide a la actriz que revele su especialidad culinaria. El señuelo, previamente especificado se vuelve carnadura y la receta de los "fettuccini a la bolognesa" aparece con todo su esplendor

En los tres apartados siguientes, la actriz explica con precisión milimétrica, la preparación de su especialidad. Agrega, además, la receta de un estofado para acompañar los tallarines.

La modalidad instruccional tiene referencias concretas a las variantes regionales: climas, tipos de procedimientos,

diferencias en los materiales. Adriana, experta, sabe vislumbrar las divergencias y no confunde la diversidad de las estrategias.

La actitud, extremadamente explicativa, convalida líneas de pensamiento concordantes con el posicionamiento de la enunciación editorial. El aprendizaje de saberes requiere de la estrategia de la orden-consejo y de la eficacia, para el logro del producto se consolida en la obediencia para cumplimentar las reglas formuladas, de manera absoluta y sin vacilaciones.

La aparición de la presencia del marido sirve para convalidar todo lo anteriormente especificado. La voz por detrás, que refuerza lo planteado previamente por las voces femeninas, que parecen necesitar ser resemantizadas por la presencia de la autoridad masculina.

SEGUNDO APARTADO VIZCACHA A LA CAZADORA

Este segmento del reportaje cierra, de manera intertextual, la aseveración incorporada en la volanta, descifrando, a la manera de una estrategia conclusiva la construcción léxica que figura, sin resolución en el comienzo.

La última confidencia de Adriana a la entrevistadora revela el secreto: **"El talismán de la felicidad"** es el libro de cabecera de la actriz, quien afirma que es el tratado de cocina más famoso en Italia.

La asociación metonímica se vuelve inevitable. Comparación entre la palabra que aparece en el título de su libro favorito y la felicidad que reina en el hogar de Adriana. Talismán efectivo para la realización de la promesa de la felicidad para una actriz, talentosa como Adriana Benetti.

LAS FOTOS

Tres son las fotos que acompañan a este reportaje a doble página. En todas, la actriz se muestra realizando actividades de cocina. En una con su delantal, en otra con el palo de amasar y en la última, preparando el horno, para cocinar el pan de Ferrara, cuya receta aparece en este reportaje.

CONCLUSIONES DEL REPORTAJE A ADRIANA BENETTI

1- Como en otros reportajes, se muestra a Adriana en su en su doble rol, como actriz sensacional, como perfecta ama de casa y, a partir de esta condición, como maravillosa cocinera.

2- La figura del marido aparece muy diluida en el texto. No se lo muestra en las fotos. No sabemos su nombre de pila. Sin embargo, funciona como una voz por detrás, que se encarga de convalidar las afirmaciones de las voces femeninas en el

texto, es la de la ratificación de los saberes. Refuerza las conclusiones argumentativas expresadas a lo largo del reportaje.

3- La línea argumentativa del texto intenta justificar la eficacia con la que una actriz italiana, radicada en la Argentina, se relaciona con las tradiciones, las costumbres y las variantes culinarias que encuentra en nuestro país. Esta conceptualización, pone en evidencia la necesidad del proceso de aprendizaje, de adquisición de saberes, que toda mujer, más allá de su procedencia geográfica o de sus actividades fuera del hogar, debe adquirir para convertirse en un ama de casa perfecta. Y Adriana Benetti lo logra, como bien lo especifica el trayecto direccionalizado de la textualidad.

4- El juego léxico que se realiza con el título del libro "**El talismán de la felicidad**" se constituye como una estrategia de construcción discursiva de alta eficacia argumentativa.

Si bien aparece al principio del reportaje, la lectora se entera de su significado casi al final del mismo. Se crea así una situación de suspenso que evoca un recurso discursivo de gran efectividad.

El entrelazo semántico permite asociar *la idea de objeto mágico de la felicidad* que reina en el hogar de la actriz con su libro de cabecera. Titulado de esta manera que "casualmente" es un tratado de cocina italiana, adorado por Adriana. Ligamen que confiere relación por asociación entre la cocina y la felicidad de un hogar.

5-Aunque la escena pública y la escena privada, podrían estar estrechamente vinculadas para Adriana Benetti, la balanza se inclina hacia esta última, pues la clausura argumentativa impone la presencia del talismán de la felicidad como un tratado de cocina, lo que corrobora la importancia de la esfera privada de una mujer, más allá de su reconocimiento público.

6- La conceptualización que pone de manifiesto la necesidad de la realización personal de una mujer, a través de la esfera privada, no solamente aparece entre las estrellas del firmamento artístico nacional. Adriana Benetti, es la demostración perfecta que, a nivel internacional, el clima de época hace priorizar, en este caso, como en los argentinos, la realización personal de una mujer en la esfera privada. Más allá de sus actividades extrahogareñas o sus trabajos artísticos. La esfera privada destacarse sobre lo público y todo el juego de recursos discursivos funciona, en reciprocidad con esa línea argumentativa, que aparece a través de toda la superficie textual en los ejemplares de esta revista, con las ligeras divergencias propuestas por la utilización de recursos diferentes.

NOTAS

ⁱ Para Eliseo Verón (1979), la operación metodológica que consiste en constituir un corpus dado de discursos permite automáticamente distinguir el corpus mismo de todos los demás elementos que deben incluirse en el análisis pero que no están en el corpus. Tales elementos que podemos considerar como extra-discursivos constituyen las condiciones o bien de la producción o bien de reconocimiento. Esas condiciones son siempre otros discursos pero que se integran de manera parcial o total como condiciones que dan lugar a las conformaciones en producción y reconocimiento. Entre las condiciones, por supuesto, está también todo aquello que el analista considerará, como hipótesis, como elementos que desempeñan un papel determinante para explicar las propiedades de los discursos analizados: esos elementos varían según el tipo de producción y según la naturaleza significativa abordada.

ⁱⁱ Brunner, Jose J. **Entrevistas discursos e identidades**. FLACSO, Santiago de Chile. 1984

ⁱⁱⁱ Según Mario Gallina, en su **Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior**, Ediciones Corregidor, 1999, Buenos Aires, Pedro López Lagar nació en Madrid el 18 de Junio de 1899. Sus primeras experiencias con la actuación tuvieron que ver con el teatro y formó parte

de importantes compañías teatrales, como, por ejemplo, la de Margarita Xirgu, con quien permaneció nueve años como primer actor. En 1937 arribó a la Argentina y se radicó definitivamente en este país. Su trayectoria siempre estuvo signada por el anhelo de realizar un teatro calificado. Además de actuar, fue director y en la década del cuarenta, su voz de inconfundible y personal estilo dio vida al tradicional radioteatro, en el que se destacó especialmente "Cumbres borrascosas". También, tuvo un importante carrera actoral en el mundo del cine, trabajando con los más prestigiosos directores de la época. Falleció en Buenos Aires en 1977.

^{iv} Según Norman Fairclough (1993) en su texto **Discurso y cambio social**, para Pêcheux una formación discursiva es aquello que en una formación ideológica dada determina lo que puede y debe decirse. Esto es entendido específicamente en términos semánticos: las palabras cambian sus significados según la posición de los que las usan.

^v Según Norman Fairclough (1993), para Pêcheux las formaciones discursivas están posicionadas dentro de complejos de formaciones discursivas relacionadas denominadas interdiscurso, y, los significados específicos de una formación discursiva están condicionados desde afuera por las relaciones con otros dentro del interdiscurso.

^{vi} Según Clara Kriger, en la colección, **Cien años de cine** editado por la Revista La Nación en 1999. Mario Soffici expresa en sus films notorias preocupaciones estéticas e intelectuales. Según la investigadora, su ópera prima **El alma del bandoneón** es el trabajo de un joven director de conocimientos y experiencias obtenidas en el teatro. Desde el punto de vista temático, incorpora a la pantalla historias cuyo conflicto central está dado por el desarrollo de problemáticas sociales. Enriqueció su trayectoria sumando producciones que lo vinculan con un cine clásico y con películas en las que inscribe marcas autorales. Entre las primeras se destacan films costumbristas como **Barrio Gris** (1954), comedias románticas como **Yo quiero morir contigo** y films basados en adaptaciones de autores extranjeros. Entre los textos que presentan un sello autoral se destaca la producción estético formal de la puesta en escena. En **La Cabalgata del circo** (1945) el uso de citas intertextuales y la organización circular del relato hacen evidente la presencia de un enunciador que anticipa una tendencia que será dominante a partir de los años sesenta.

^{vii} Cesar Maranghello en su **Breve historia del cine argentino** (2006) señala que Soffici tuvo una importancia fundamental en la cinematografía del primer gobierno peronista. Durante esos años reiteró su contacto con **Sono Film**. En 1946 filmó **Celos** que es un drama psicológico de época mientras que en 1947 apareció **La gata** que reedita un melodrama teatral tremebundo. El tema del desdoblamiento de la

personalidad por medios científicos planteado por Robert L. Stevenson, motiva al autor a realizar **El extraño caso del hombre y la bestia**, película espléndida en lo formal, en la que el también actor brinda la transformación de su personaje sin sobreimpresiones, utilizando un metrónomo para los cortes directos.

^{viii} Según Mario Gallina, en su **Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior** (1999), el verdadero nombre de Niní Marshall era Marina Esther Traveso. Nació en Buenos Aires el 1° de junio de 1903. Después de ejercer el periodismo, obtuvo suceso en la radio, con audiciones en las que encarnó, personajes de gran resonancia popular, surgidos siempre de sus propios libretos. A través de todos ellos demostró ser poseedora de una garganta privilegiada, un agudo poder de observación y un inagotable talento para captar las mas mínimas sutilezas cotidianas Brilló en el cine de la época. Vivió un tiempo en México y de vuelta en la Argentina en el 49 tomó conocimiento de que existía una prohibición promulgada desde el gobierno peronista para que continuara su profesión en el país. Por lo tanto, decidió radicarse en México. En 1954 regresó a la Argentina en donde desarrolló una carrera actoral excepcional. Fue definida como la mayor actriz cómica de la Argentina. Es un verdadero personaje de culto para las nuevas generaciones. Falleció en Buenos Aires el 18 de marzo de 1996.

^{ix} Según un artículo del Centro Cultural Rojas, de la Universidad de Buenos Aires "Clásicos del cine policial argentino" (2007) Ángel Magaña (1915-1982) fue un actor argentino que trabajó en 49 películas. Entre ellas se destacan *Su mejor alumno* (1944), *Esposa último modelo* (1950) y *El cura Lorenzo* (1954). Se destacó como actor dramático y comediante. Luego de haber debutado como extra en 1935, en la película *El caballo del pueblo* de Manuel Romero, protagonizada por Olinda Bozán y Enrique Serrano. Allí lo descubrió el director Mario Soffici, quien le ofreció un papel en *Cadetes de San Martín* (1937), protagonizada por Enrique Muñío.

Desde entonces, se convirtió en uno de los actores más importantes de la escena argentina. Interpretó papeles destacados en películas históricas, como *Kilómetro 111*, *Prisioneros de la tierra* y *La Guerra Gaucha*.

Tuvo también una extensa carrera como actor teatral. En la década del 50 organizó con su esposa la Compañía Teatral de Ángel Magaña y Nuri Montsé, poniendo en escena *Los ojos llenos de amor*, de Abel Santa Cruz, que también protagonizó en el cine.

* Afirma Diana Paladino en la colección **Cien años de cine argentino** editada por la Revista La Nación en 1999 que la comedia blanca se convirtió en un género importante para educar sentimentalmente a las jovencitas, que duró lo mismo que la adolescencia de las actrices. Para la

investigadora la estructura de cuentos de hadas tradicional, la configuración de la comedia familiar y la articulación del plot temático de la chica casadera son algunos de los elementos que conforman la matriz de las comedias blancas en el cine argentino de los años 40. El factor decisivo, el que define y da nombre a esta tendencia es, sin duda, la presencia de las ingenuas: Jovencitas soñadoras que suspiran con alguna que otra novela romántica, virginales muchachitas que despiertan al amor, adolescentes de voz aguda y sonrisa pudorosa, se entronizan en la pantalla y cautivan al público femenino. Sus representantes más importantes en la pantalla fueron Mirtha Legrand, Maria Duval, Silvia Legrand, Nuri Montsé, entre otras.

^{xi} La pose para Barthes aparece como uno de los procedimientos de connotación de la fotografía. Explica este concepto en su artículo "El mensaje fotográfico" (1967).

CAPITULO IV: 1950. RUPTURAS APARENTES O CAMBIOS MOMENTANEOS. LA TEXTUALIDAD ENMASCARADA: Un nuevo rol para el Ama de Casa, sin producir fisuras peligrosas.

El año 1950 constituye un quiebre importante en el tipo de notas que aparecen en los ejemplares de ese año. Desde lo textual, se intenta modelar un trabajo de

construcción diferente al que se venía observando en los números de los años anteriores.

Por ejemplo, en el N° 45 de julio de 1950 se abre la edición, directamente, con una nota titulada: "¿Interfiere el trabajo en la vida de hogar de una mujer? Una de las cronistas de la revista denominada como Mónica T, introduce la pregunta, que funcionará como disparador para construir la hipótesis que se intentará desarrollar. A manera de introducción, el texto resalta la importancia del trabajo para la formación intelectual y emocional de la mujer.

El esquema argumentativo del artículo se completa con el testimonio de cinco mujeres, algunas, reconocidas públicamente, otras no, que convalidan, a través de diversas justificaciones, la tesis inicial planteada desde el lugar enunciativo de la cronista.

Nos detendremos pormenorizadamente en esta nota, pues se toma fundamental para entender el clima ideológico de ese año. Consideramos, a partir del

análisis discursivo planteado desde la textualidad, que se pone en juego, al menos, un atisbo aligerado de cambio en la conformación de una nueva identidad para las mujeres, que, si bien no afecta las bases para la consolidación de un nuevo *statu quo*, despliega ciertos matices, desoculta algunos pliegues y dobleces de la intencionalidad socio-política, que vale la pena tener en cuenta.

¿Por qué 1950? ¿Por qué son diferentes los artículos de la revista en este año? Se pueden observar nuevas formaciones discursivas, que, aunque no rompan con el fuertemente arraigado entramado anterior, provocan una importante dislocación con respecto a roles tradicionalmente adjudicados al ama de casa. Nuevas estrategias de construcción para superficies textuales menos lisas, menos llanas que implican esfuerzos para sostener, a pesar de todo, el cambio que se vuelve inevitable.

Con el fin de llevar a cabo un mejor análisis separaremos este capítulo en dos apartados.

- 1) La politización del Ama de Casa o cómo se construye un nuevo rol para la mujer a partir del trabajo y la vida pública.
- 2) La propaganda política del régimen como eje estructurante de una nueva textualidad con respecto a los años anteriores..

1950, LA POLITIZACIÓN DEL AMA DE CASA O COMO SE CONSTRUYE UN NUEVO ROL PARA LA MUJER A PARTIR DEL TRABAJO Y LA VIDA PÚBLICA

A. Análisis de la nota: Interfiere el trabajo en la vida de una mujer

En esta nota que aparece en la primera página del ejemplar N°45 de julio de 1950, la cronista que firma como Mónica T, plantea una pregunta, a la que no solamente responderá con su propia argumentación, sino

que se servirá del testimonio de cinco mujeres, algunas reconocidas y otras no para intentar dirigir sus hipótesis.

Su nota comienza con una cita entrecomillada que la autora parece tomar del imaginario popular y que alude al hecho de que para la mujer casada, el hogar debe ser su única fuente, la verdadera fortaleza a la cual debe proteger.

Sin embargo, la cronista enunciativa, a través de un efecto de desmentida, refuta este argumento como absurdo, poco convincente, etc. Y defiende, enfáticamente, su tesis: esas tendencias que le confieren al mundo privado una importancia fundamental para la mujer, como única forma posible de vida, no son compatibles con los cambios históricos que se han producido en el contexto social de la época y responde a meros "convencionalismos egoístas" de voces que provienen de tiempos antiguos que en el presente de la enunciación deben ser descartados.

Más adelante agrega: "*¿Quién puede asegurar que el mundo termina en las paredes que delimitan el hogar?*". Para esa pregunta encuentra una respuesta

categorica: el mundo de una mujer no termina en las paredes de su hogar sino que lo trasciende para aprender en el afuera y resolver, de mejor manera, los problemas de la familia, los de sus hijos y los propios. Admite la hipótesis de que el hogar es, metafóricamente, una **fortaleza** pero rebate la cuestión de la direccionalidad. No es un adentro para un adentro. Es un adentro que sale al mundo para un aprendizaje que le permite construir, más eficazmente, su intimidad hogareña.

La frase que aparece a continuación no parece coincidir con el argumento sólidamente planteado a lo largo de las distintas notas de la revista: "*el trabajo, la responsabilidad liberan a la mujer de hoy de ese pasado de **mujer muñeca** que la privaba de toda personalidad*". (la negrita es mía)

La misma narradora se sorprende y se cuestiona: cómo en una época de tantos adelantos de la técnica todavía se estén discutiendo estos problemas. (subrayado mío) Una mujer, sostiene la enunciativa, fuera de su casa es capaz de hacer mucho para sí

misma, para su hogar, para sus hijos y sobre todo para su *Patria*. Cinco testimonios intentarán convalidar su argumentación.

Uno de ellos, muy sugestivo para la época, es el de Alejandra Boero, actriz y directora argentina de trascendencia artística y cultural. Las palabras de Alejandra son reguladoras dentro de este contexto, ya que confiere la culpa de la inmovilidad femenina a los hombres y los culpa de que una mujer no tenga una actividad espiritual. Les adjudica la responsabilidad de no entender que las mujeres necesitan una tarea paralela al trabajo del hogar. Sin embargo, se siente fuera de ese problema porque su esposo la comprende y es un "independiente" igual que ella.

Para Boero, se pueden solucionar mejor los problemas del hogar a partir del conocimiento del mundo que adquiera una mujer fuera del ámbito de lo privado.

En párrafos posteriores, la actriz, reitera el tema de la responsabilidad de los hombres en esta problemática: es a ellos a quienes hay que convencer, las mujeres ya lo están y han demostrado, en muy poco

tiempo, toda su lucidez. Aseveración destacable que intenta producir una fisura dentro de una superficie textual de aparente circularidad

Otro testimonio del que se vale la cronista es el de una muchacha que aparece como estudiante de arquitectura, llamada María Cristina, soltera aún quien enfatiza nuevamente el concepto de que la mujer debe salir a trabajar antes de casarse. Son esos conocimientos del mundo con los que podrá resolver los problemas del hogar. También, ese conocimiento, le servirá para comprender mejor a su compañero. Para concluir se puede rescatar que la respuesta de esta enunciadora coincide con la tesis planteada por la cronista de esta nota.

Una opinión fundamental sobre el tema es la de la poeta argentina Julia Prilutzky Farny ligada al gobierno peronista, ya que se desempeñó, durante los años estudiados, como asesora literaria en la Dirección de Cultura Sanitaria del Ministerio de Salud Pública, mención que aparece especificada en su testimonio.

En la foto que acompaña su discurso se la encuentra sonriente, ubicada de perfil, junto con una de sus hijas mientras que en el caso de Boero no aparece en la foto con su hija sino que su imagen muestra su rostro observando, lánguidamente, un punto distante pero, en cambio, Prilutzky, dirige la mirada solamente, hacia su hija. **Boero es una independiente** a quien se le adjudica, discursivamente, una imagen más combativa, **Prilutzky es una madre y, además, funcionaria del gobierno**. Rasgos que connotan una diferencia pero que no modifican las afirmaciones inaugurales.

Paradójicamente, a Prilutzky se la define como "jefe" de la familia y las comillas funcionan como revalorizadoras del rol. Prilutzky **no es "jefa" es "jefe"** y el sustantivo aparece entrecorillado. En su testimonio hay una directa relación léxica entre **trabajo y hogar** y aclara, a través de un condicional <si> que si no tuviera hijas, si estuviera sola, no le interesaría trabajar.

En Prilutzky, a diferencia de Boero, el trabajo cumple un rol meramente económico. No funciona como un baluarte espiritual, como una necesidad implícita que

construye la identidad del sujeto. El hogar necesita de su trabajo y, a su vez se constituye como una finalidad ya que sin él no podría sustentar los gastos de su estructura.

Por otro lado, su punto de vista coincide con la intencionalidad discursiva de casi todas las notas de la revista y se consolida como una herramienta fundamental que sustenta la tarea prescriptiva de la línea editorial: para ser ama de casa y poder trabajar al mismo tiempo es necesario poner en práctica dos palabras claves: **orden y disciplina**. Ligamen que se complementa con la idea de **método**. Un sistema organiza y vuelve compatibles elementos que parecerían estar distanciados. Ser dispares, encontrarse en situación de oposición. Pero, el método ordena, configura puntos de unión entre vértices lejanos y, aparentemente, imposibilitados de encuentro. El método es el baluarte, es el pivote que le da sentido a la vida del hogar. Es el punto de apoyo para el ama de casa perfecta

Prilutzky sabe organizar su tiempo y manejar el método pero en Boero hay otros elementos. Si lo espiritual se asoma en el discurso de Boero, se diluye en el pragmatismo de Prilutzky. Deslizamientos desde distinta perspectivas que implican diferentes formas para alcanzar una meta en común: **revalorizar al hogar** como finalidad de cualquier experiencia individual que confiera al ama de casa otra ubicación en el mundo social.

Otro testimonio es el de una empleada de General Electric, madre de un niño de pocos años, como lo sostiene la periodista. La señora, llamada María Troisi de Trias convalida el concepto de la no incompatibilidad entre el hogar y el trabajo. Sin embargo, hay una variante. No aparece en el discurso, como en el caso de Prilutzky, la idea de que el trabajo es el sostén económico, ni tampoco un motivo de aprendizaje que sirva para enriquecer a la familia. El concepto de trabajo, en este testimonio, es "una forma de variar de clima" y aparece enfatizado con el adjetivo <**insustituible**> por la enunciativa. En un momento sostiene "Para mí es,

insustituible" (la negrita es mía): la elipsis hace referencia al trabajo y el refuerzo del subjetivema^a vuelve al elemento elidido como una pertenencia, **trabajo y hogar** no tienen, en este testimonio, una realización complementaria, sino que se vislumbran caminando sobre dos andamiajes diferentes. Dedicar una hora a uno y unas horas a otro, como dos elementos paralelos que corren por distintos andariveles. Necesarios ambos, insustituibles ambos; la idea no es sacrificar uno para quedarse con el otro, el sacrificio radica en poder realizarlos de manera complementaria. Se sostiene la creencia de que su vida laboral no será un obstáculo para los aspectos familiares pues los dos son convergentes. Esta tesis de base le permite reforzar la subjetividad: "**somos una familia feliz y aún más profundamente feliz**" (la negrita es mía)

El último testimonio de Lisa Marchev retoma la relación entre hogar y trabajo, pero la palabra que aparece como nexo entre ambos es **inspiración**.

Es importante destacar que Lisa Marchev se dedica al recitado de poemas de Literatura Universal y es

presentada en el texto como una mujer que viaja constantemente, traspasando los caminos de la Patria hacia otros continentes, hacia otras latitudes.

El trabajo no es el sustento económico para el hogar como en Prilutzky, no es conocimiento del mundo y aprendizaje como para Boero, no es una vía que corre paralela al andarivel del hogar como en el caso de la empleada de General Electric. En este caso, se construye a través de la paz, la tranquilidad, la inspiración que representa el hogar. Por lo tanto, en Marshev se observa este doble recorrido. Por un lado, su propia actividad profesional que la mueve hacia el viaje constante, hacia el afuera vertiginoso para traerla, momentáneamente, al seno de un hogar donde ni siquiera aparece la imagen de un hijo. No hay hijos en este hogar. Hay un marido, un compañero que funciona como una pareja para sus viajes, ¿Hogar ambulante para Marshev? Hogar que no es base económica, que no tiene anclaje en la maternidad, que no le pone cerrojos, ni la limita, ni la restringe a un adentro privado, Marshev sale para llevar su hogar a cuestas.

Distintas modalidades para asociar trabajo y hogar, nuevas perspectivas en un tema de conflicto para la época. La tesis, con variantes de todos los testimonios, se sustenta en una misma afirmación, **una mujer completa es capaz de realizar ambas funciones**. Aún más, necesita realizarlas.

Con un despliegue ideológico impensado, este matiz, este revés de trama no había surgido como elemento pivote de la formación discursiva de las revistas de los años anteriores. Es importante desentrañar cuáles son las razones por las cuales se producen pliegues en este trabajo discursivo no descubierto hasta 1950.



No hay incompatibilidad alguna entre ambas cosas

En la columna de la izquierda se encuentra un retrato de una mujer con el título: **Es necesario que la mujer salga a trabajar**. En la columna de la derecha se encuentra un retrato de un hombre con el título: **El hogar es la razón principal para ir a trabajar**. En el centro superior hay un retrato de un niño con el título: **El niño es el motivo principal para ir a trabajar**. En el centro inferior hay un retrato de una mujer con el título: **El hogar es la razón principal para ir a trabajar**. En la parte superior derecha hay un retrato de una mujer con el título: **El hogar es la razón principal para ir a trabajar**. En la parte inferior derecha hay un retrato de una mujer con el título: **El hogar es la razón principal para ir a trabajar**.

1) La mujer argentina hace patria

Es interesante señalar, particularmente, una nota aparecida en la misma edición que la referida anteriormente, denominada "*La mujer Argentina hace Patria*" (Pág.20 y 21,ver anexo) , en la cual el texto lingüístico es acompañado por una importante producción fotográfica. La misma cumple la función de ilustrar la misión que desempeña la Escuela de Enfermeras de la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón.

Siguiendo a Fisher y Verón^a (1986) podemos decir que el sistema lingüístico y la imagen se encuentran en este texto conectados, aunque ambos sistemas operativos reenvían a procesos de naturaleza diferente. En una de las fotografías se muestra a las enfermeras desfilando, a la manera de un cuadro militar. Organizadas y disciplinadas, aparecen construyendo, con eficacia, la configuración de su nuevo rol: la mujer soldado, actividad

destinada, hasta ese momento, solamente a los hombres. En esta foto convergen la imagen y el contenido semántico del texto lingüístico que la acompaña.

Una segunda foto, también las representa con aires militares, pero con rostros coloreados y labios pintados, igual que sus ojos. La imagen evoca la contrapartida ideológica que sustenta el axioma que intenta defender: el acceso al rol masculino no implica un giro abrupto en el sistema de representaciones; el acceso a disciplinamientos masculinos, no modifica la tan mentada "esencia" femenina. Configuración solapada que propugna la igualdad desde el disfraz, sin desfigurar el trasfondo de la constitución subjetiva. Revés de trama que clama por el cambio pero, sin modificar la sustancia que lo contiene. Si el efecto del picadoⁱⁱ las aleja en una de las fotos, un plano general en la foto siguiente se encargará de acercarlas para hacer resplandecer sus rostros coloreados. Lo ambigüedad se opaca frente a la transparencia de la rostridadⁱⁱⁱ, casi tan

efectiva para el efecto simbólico como en las tapas analizadas en el capítulo 1 de este trabajo. Soldados, pero mujeres. Sin confusión. Relacionadas en el nivel del significado, las fotos se complementan y son aclaratorias de lo lingüístico.

La "esencia femenina" de la mujer soldado, sus rasgos más notorios, sin pliegues y sin dobleces se esparcen en otra de las fotos, en la cual una de las enfermeras aparece con un bebé entre sus brazos y otra, en gesto de atención a un enfermo. El tríptico fotográfico no desafía la ortodoxia del lugar enunciativo imperante. La lectura discursiva de lo icónico podría recorrerse a partir del siguiente itinerario: los arquetipos masculinos de la primera foto son rápidamente desambiguados con los rostros coloreados de la segunda, y enfatizado lo femenino, en la tercera, en la cual los roles tradicionales para la mujer se expresan obstinadamente (maternidad, cuidado, protección, defensa del otro, solidaridad, etc.).

El nuevo rol avanza pero no iguala. Atisba, tímidamente, deja entrever su diferenciación pero no hay confusión posible. Esto queda demostrado en la construcción, en la cual la paradoja de la liberación o del igualamiento se opaca frente a la fuerza argumentativa que refuerza la claridad de las hipótesis tradicionales. Este efecto se logra a través de la complementariedad de sentido producido entre el texto lingüístico y el material fotográfico.

Con respecto al título de la nota, podrían hacerse algunas aclaraciones. Parecería contener elementos diferenciadores con respecto a la mayoría de los encontrados en las notas de la revista. Según Verón^a, "**mujer argentina**" estaría funcionando como **colectivo de identificación**^v que produce determinadas significaciones en la elaboración del discurso político.

El verbo principal es hacer que alude a la posición., de una actante mujer que genera una acción. Esta vez, a diferencia de las notas anteriores, dicha

mujer no hace bizcochitos, ni torta de manzana, esa mujer "**hace patria**", que funciona para Verón (1987) como un *metacolectivo singular* en el discurso político. Lo afectado, en este caso, produce un cambio fundamental. No se fabrican objetos de la vida cotidiana. Las mujeres-soldados deben realizar acciones concretas destinadas al bien común, que la alejan de la esfera de lo privado para ubicarlas en la escena pública manifestada al mismo nivel de la Nación, el Estado, la Patria.

Explica Mariano Plotkin (1993)^{vi} que en el año 1950 se produce un quiebre en el manejo de la propaganda peronista pues asume Raúl Apold para manejar dicha función. Apold, Secretario de Información de la Presidencia, intenta profundizar las acciones para **peronizar** el Estado y la sociedad. La Doctrina Peronista, señala el autor, se transformó en el lema de la propaganda oficial, mientras que programas de adoctrinamiento peronista fueron establecidos en escuelas públicas y organismos oficiales. Se borraron los límites entre el partido y el Estado. El régimen se cargó

de una dinámica simbólica que rendía culto a Perón y a Eva.

Esta tendencia, según Plotkin y, teniendo en cuenta los intereses de nuestro estudio, se hizo evidente durante la celebración del Año del Libertador General San Martín en 1950 y como el Estado se vio limitado para proveer beneficios por la crisis que se desató en 1949 fue necesario profundizar en los aspectos simbólicos de la Doctrina Peronista, la cual se saturó de elementos religiosos y de valores nacionalistas llevados hasta el paroxismo.

La noción de Patria-Estado-Nación fue exaltada hasta asimilarla al partido peronista e incluyó un papel fundamental para las mujeres, a quienes se les otorgó un rol importante en este proceso de peronización, sostiene el autor. Sin embargo, este argumento puede parecer insuficiente para recalcar el cambio discursivo tan profundo que se evidencia en la revista durante este año.

En otro momento, el texto sitúa a esta mujer-soldado, "fuera de su hogar". El movimiento discursivo la aleja, momentáneamente del lugar de lo privado para retornarla, atributivamente, como **madre-hija** de toda la sociedad. Madre-hija de "la familia colectiva del mundo". Un mundo simbólico, que se vuelve pendular, sin salida al afuera, que la retorna al adentro, de lo considerado "el espíritu femenino"

En el segundo párrafo se repite el movimiento: **mujer-dueña- hogar- ama de casa- adentro-esfera privada hacia el afuera-dueña-oficina-fábrica-mujer del mundo.**

Pero, la salida sigue obturada pues se presenta confuso el entramado que se intenta resolver a partir de la libertad individual. **La mujer- dueña-oficina-fábrica- mujer del mundo**, la mujer del afuera desplaza, de manera simbólica esa oportunidad hacia un nuevo posicionamiento que la ubica, material y discursivamente en el agrupamiento, reordenamiento y disciplina que

proponen las Células Mínimas de la Fundación Ayuda Social Eva Perón. Lanzar la red significa inaugurar un nuevo movimiento que la retrotrae: apoyar al desconsolado, ayudar al sufrimiento del prójimo. Avanzar hacia el hogar mayor, que es la propia Patria. Hasta allí llegan las enfermeras de la Escuela de la Fundación, *"lugar donde el huérfano encuentra a sus padres: la Patria misma". (El subrayado es mío)*

Semánticamente, el sentido del texto se encausa para destacar a la mujer-que va hacia el-desamparado *"uniendo las distancias, salvando las miserias"* (el subrayado es mío). Esa mujer es capaz de asociar Patria a cuidado, a protección, a madre, a amor al prójimo, a amparo, a manos abiertas. Nítida y clara la red léxica se cierra sin ambigüedades. Es así como se construye la mujer Argentina que implica, metonímicamente, relación por contigüidad con la mujer peronista.

Destinada a salvaguardar el dolor, después de haber esperado mucho, debe construir otro hogar: ***un hogar de paz para el desamparado***. Y, al mismo tiempo, esta **mujer-soldado** deberá acudir al frente de batalla si algún día debe defender ***la tranquilidad de su Patria*** (la negrita es mía)

Desde la discursividad se construye a la Escuela de Enfermeras como una rama del Ejército Argentino y a sus mujeres como soldados. Una red de sentido que oscila. Y se despliega para retornar de inmediato. La mujer que apunta a la frontera, a la salida, a la búsqueda de su realización en el afuera retorna rápidamente para reconstruirse, en su rol de madre, cuidadora y protectora del orden nacional. Es la mujer que sale para defender y que eleva el estandarte de la Patria como la Gran Madre Nacional. **La Gran Cuidadora de lo Hijos de la Patria^{vii}**.

Argumentativamente, se produce una ruptura con los elementos tópicos que aparecieron en notas anteriores a

1950. Ningún artículo de este matiz se reflejó en esos años..

¿Cuál es el quiebre? ¿Cuáles son los elementos contextuales que avanzan sobre la superficie textual para desfigurar, al menos, por un momento, el carácter unívoco de las temáticas planteadas en los años anteriores?

¿Necesidad del gobierno peronista de consolidar sus intercambios simbólicos, frente a su crisis económica, como diría Plotkin (1993)? ¿Necesidad de profundizar el trabajo de publicidad política a partir del acceso a la gestión por parte de Apold?

Pareciera ser que desde la co-enunciación, la fractura se admite con naturalidad. La lectora ha recibido numerosas señales anteriores que permiten reconstruirla y adquirir nuevas responsabilidades, vislumbrar nuevos posicionamientos.

El interrogante sigue en pie ¿Por qué en el 50 y no antes? ¿Por qué en el 50 y no en años posteriores?

Los progresivos análisis de este capítulo nos ayudarán a reconstruir una posible interpretación.

ANEXO

LA MUJER ARGENTINA HACE PATRIA

La mujer argentina ha emprendido un camino de liberación y de independencia. Ya no se contenta con ser una simple hija de la nación que trabaja por la familia colectiva sin cuando con sus compañeros, en el trabajo y en el estudio, se preocupa del espíritu de la nación. Desde el momento en que se ha incorporado en los trabajos de la vida social, ha comenzado a preocuparse por el destino de la mujer argentina en la vida de la nación y de la familia.

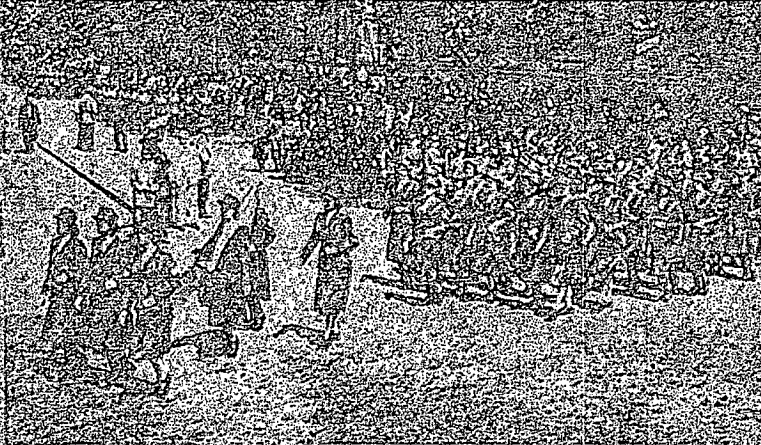
Uno de los aspectos más efectivos en el espíritu de la mujer argentina es el espíritu de la participación. Así lo demuestra el hecho de que, en el momento de la guerra, la mujer argentina se incorporó a los trabajos de la vida social, no sólo para el sostenimiento del hogar, sino para el sostenimiento de la vida social.

El espíritu de la participación ha sido el espíritu de la mujer argentina. En el momento de la guerra, la mujer argentina se incorporó a los trabajos de la vida social, no sólo para el sostenimiento del hogar, sino para el sostenimiento de la vida social.

Presenta este un conjunto de informes de la mujer argentina de la Dirección de Informaciones de la Fundación Ayacucho Social María Eva Duarte de Perón, en un momento de la vida social que ha sido el momento de la guerra de independencia, con el espíritu de la participación de la mujer argentina en la vida social de la nación y de la familia.

En el momento de la guerra, la mujer argentina se incorporó a los trabajos de la vida social, no sólo para el sostenimiento del hogar, sino para el sostenimiento de la vida social.

El espíritu de la participación ha sido el espíritu de la mujer argentina. En el momento de la guerra, la mujer argentina se incorporó a los trabajos de la vida social, no sólo para el sostenimiento del hogar, sino para el sostenimiento de la vida social.



II. LA PROPAGANDA POLITICA EN EL INTERIOR DE UNA REVISTA DE COCINA: LA PROMOCION EN GENERAL DE LOS TEMAS RELACIONADOS CON LA FUNDACION EVA PERON.

1) Los campeonatos infantiles^{viii}

En una nota de la revista, N°49 de noviembre 1950, (Ver anexo), fotos que remarcan las actividades deportivas de los niños patrocinadas por la fundación Eva Perón. Las mismas nos permiten realizar las siguientes observaciones:

- Una primera foto muestra a varios niños intentando inflar una pelota, que funciona como símbolo de la ilusión infantil. El efecto de sentido de este elemento icónico se obtiene a partir de un desplazamiento del significado. La pelota representa la esperanza, que como bien lo ilustra el epígrafe implica patear fuerte en dirección al

arco como lo hacen los grandes en las memorables jornadas de fútbol criollo.

- A su vez, la segunda foto, pone de manifiesto el verdadero carácter federal que sintetiza la finalidad de la fundación. La capital como símbolo de la compenetración entre niños de varios puntos del país, desde Chaco hasta Tierra del Fuego. La fundación se vuelve entonces, como una mano abierta que aglutina, convoca, hace posible la ilusión de los niños humildes y carenciados de todo el país.

En casi todos los números de la revista del año 1950 se muestran textos dedicados a poner de manifiesta la obra de la fundación Eva Perón.

Todos los números del año cincuenta incorporan este cambio importante en el esquema básico que venía presentando la revista en años anteriores. También, es importante considerar, que este rasgo que le otorga un

carácter publicitario y propagandístico a la obra del gobierno peronista, se diluye en los años posteriores.

Con respecto al rol de la mujer, sobre todo el de ama de casa, el cincuenta, también aporta cortes, rupturas, cambios en los contenidos de algunas de las notas que conforman los ejemplares. Sin embargo, con respecto al trabajo en las mujeres fuera del hogar, Torre y Pastoriza (2000)^x sostienen que durante los años peronistas hubo muy poca participación femenina en el mercado del trabajo. Los autores, señalan que en el censo de 1947 se registró su punto más bajo, solo una de cada 5 mujeres que tenía 14 o más años poseía una ocupación remunerada. Recién hacia el final del período, entrando en la década del sesenta, el nivel de la participación económica de las mujeres comenzará a crecer.

Los autores sostienen, que entre 1946 y 1955, en cambio, una mayoría de ellas continuará viendo en el trabajo pago o en una carrera una parte secundaria de sus vidas y contará con las condiciones materiales para prolongar en el tiempo la primacía de su lugar como guardiana del hogar. El trabajo extra doméstico seguirá

siendo concebido como una pesada carga y nunca la oportunidad para la realización personal.

Igual percepción aparece en el discurso de Marisa Navarro (2002)^x quien sostiene que durante el gobierno peronista la condición de las mujeres en general había entrado en el discurso oficial como parte de la política oficial del gobierno militar por intermedio de la División del Trabajo y Asistencia de la mujer o sea, de la Secretaria de Trabajo y Prevención. Y así como los obreros y los trabajadores del campo, las mujeres también se convirtieron en un sector de la población hacia el cual el gobierno militar dirigió su mirada. Hasta pareció dispuesto a desarrollar una política específica para ello, por lo menos así lo anuncio Perón en su discurso inaugural, en el que justificó la necesidad de dignificar moral y materialmente a la mujer, pues eso, significaba fortalecer la familia y por lo tanto a La Nación. Además de prometer mejorar las condiciones de trabajo de las mujeres menciono la necesidad de redactar un estatuto de trabajo femenino que definió como el

instrumento legal para la defensa y la dignificación moral de la mujer que trabajó.

Como lo indican los discursos de Perón, según Navarro (2002) la preocupación del gobierno pasaba por el problema de la madre trabajadora asalariada y no mujer o empleada obrera o empleada en sí. La autora, remarca, que ésta era una vieja preocupación en la sociedad argentina, compartida tanto por la derecha como por la izquierda, pues veía el trabajo de las mujeres asalariadas casadas como algo nefasto para las familias o una desgracia que debía evitarse. El gobierno militar compartía esta concepción y, a pesar de las promesas de corregir ciertas situaciones injustas, como la desigualdad de salarios, no cumplió con ellas. Tampoco se concretó el estatuto ni durante el gobierno de Farrell ni en las dos presidencias de Perón. Insiste la autora en que la **División** no sobrevivió a la transformación de la Secretaria en Ministerio aunque años más tarde volvió a reaparecer. Es posible que el cambio de política se haya debido a la preocupación de Perón por la baja tasa de natalidad. Por lo general,

atribuida al ingreso creciente de las mujeres a la fuerza de trabajo, y aquí coincidiendo con Torre, Navarro señala que ésta era una percepción equivocada pues en 1947, la tasa de participación femenina en la fuerza de trabajo había disminuido a un 20%.

Anexo

2) El voto femenino

En el N° 42 de Abril de 1950 aparece, sustituyendo a la nota editorial y pegado al índice de las recetas, la foto de Eva Duarte de Perón, quien anuncia la implementación del voto femenino para las futuras elecciones de 1952.

La foto de Eva se muestra en la primera página de la edición. En el breve texto que la acompaña, el enunciador adquiere un carácter colectivo, se identifica como mujer y se presenta incluyendo a sus alocutarios a la manera de un *nosotros inclusivo* **“las mujeres votaremos”** (Benveniste, 1966)^a *ella negrita es mia* , que incluye a la co-enunciadora.

A continuación, la enunciadora pone de manifiesto el extraordinario paso que ha significado la conquista de los derechos políticos para las mujeres argentinas y lo reivindica como un paso extraordinario.

En el segundo párrafo, se presenta la distinción entre los intereses de la Nación y los intereses personales de las mujeres, aunque, en última instancia la diferenciación

provoca complementariedad. Este rasgo discursivo no había aparecido en otras notas de carácter parecido:

“Desde el punto de vista de la Nación habrá de significar el aporte de esa otra mitad del pueblo, que no tenía participación alguna en la vida política del país. Desde el punto de vista personal será una reafirmación de derechos y posibilidades hasta hoy negadas a las mujeres argentinas.” (La negrita es mía. Página 1)

La contraposición indica el ligamen existente entre la idea de los intereses de la nación unidos a los p de las mujeres. Esquema discursivo que se repite en diferentes notas en las cuales la Patria, la Nación o el Estado se funden en una compleja red de relaciones semánticas con la labor cotidiana y, a su vez, pública que debían llevar a cabo las mujeres argentinas y por consiguiente las mujeres peronistas.

El quiebre marca un matiz. Pequeño desliz textual que no llega a producir una ruptura pero sí un pliegue, un

doble que le otorga a esta superficie una diferencia con respecto a otras anteriores.

Argumentativamente, se enfatiza la labor de la señora Eva Duarte como motivadora directa del acontecimiento:

*“Nos complace, pues destacar tan importante acontecimiento, que ha tenido, en la señora Eva Duarte de Perón, su mas **directa inspiradora**”* (La negrita es mía)

Para Torre y Pastoriza (2000) el ejercicio del derecho al voto femenino, que en realidad fue tomado como un logro de entonces, en la época estuvo colocado en el marco de la visión tradicional. Así, el acto de votar habrá de ser presentado como la ocasión para que la mujer pusiera de manifiesto sus más profundos valores morales, como un instrumento para la preservación de los valores del hogar antes que la elección de un programa político. En los libros de lectura de la época las mujeres famosas en la historia tendieron a ser

celebradas por sus cualidades humanitarias y su sensibilidad social, esto es, por rasgos que se quieren "esencialmente femeninos" y no por logros científicos o sociales específicos. El ejemplo sobresaliente es el de Eva Perón, que fue vista como una suerte de Madre Universal cuyo hogar era la Patria y sus hijos el Pueblo Argentino, sostienen los investigadores..

Marisa Navarro^a (1997) manifiesta que el tema del sufragio femenino que Perón había apoyado abiertamente y para el cual había una presión internacional cada vez más fuerte recibió muy pronto la atención del nuevo gobierno. Si bien Perón no habló de sufragio femenino durante la campaña electoral lo hizo cuando dirigió su primer mensaje al Congreso en el mes de julio, y en octubre, cuando anunció su primer plan quinquenal incluyó un proyecto de ley para concederle el voto a las mujeres.

Sostiene la autora que para entonces, sin embargo, un senado libre de conservadores, ya había aprobado el 21 de agosto de 1946 un proyecto de ley

presentado por el senador Lorenzo Soler unas semanas antes.

Para Navarro (1997) en la Cámara de Diputados, el debate sobre el sufragio femenino tuvo lugar en septiembre de 1947. A pesar de las quejas de Evita y la prensa peronista no hubo verdadera oposición al proyecto, es que si bien los enfrentamientos entre laboristas peronistas y radicales eran continuos, éstos no podían oponerse a una medida que el partido apoyaba desde hacia varios años y que, además, formaba parte de su plataforma electoral, ni siquiera, porque el gobierno peronista la patrocinaba. Navarro (1997), a su vez, informa que el único desacuerdo de fondo fue planteado por el diputado Reinaldo Pastor que defendió la idea del voto femenino optativo.

En general, el tono del debate parlamentario fue muy distinto del que había predominado en la década del treinta. En ambas cámaras, los legisladores ya no hicieron hincapié en las debilidades mentales o físicas de las mujeres (especialmente su falta de musculatura) o en sus deficiencias educacionales sino que, muy por el

contrario recalcaron su contribución, su participación en la fuerza de trabajo y su presencia en los momentos importantes de la historia argentina.

Aclara, la autora que buena parte de las series escritas por peronistas tienden a atribuirle a Evita un papel predominante en la obtención del voto femenino. Ella, a su vez, en **La razón de mi vida** -el libro que publicó con su nombre en 1951 con un relato de su vida y de sus vivencias peronistas- afirmó, con total desparpajo, que resolvió el viejo problema político de la mujer. Sin embargo, el análisis de los hechos indica algo muy distinto. Evita tuvo un impacto muy limitado y, de último momento en la lucha de las mujeres argentinas por el voto.

Para la investigadora, las campañas de las sufragistas abrieron el debate al principio de siglo y lograron mantenerlo vivo hasta los años cuarenta. Evita apoyó la idea del voto al final de la última etapa, cuando, de hecho ya no había un movimiento sufragista, pero la medida venía avalada por el gobierno y el contexto internacional. No tenía oposición abierta desde las

esferas del poder. El único partido opositor con representación en el parlamento también apoyaban, los conservadores no tenían cómo oponerse.

No hay indicadores de que le preocupara no poder votar hasta el 27 de enero del 47, fecha en que pronunció su primer discurso sobre el tema, en momentos en que la medida ya estaba aprobada en la cámara de senadores. En los años treinta, después de trasladarse a Buenos Aires, no se acercó a los grupos feministas y durante la campaña para las elecciones de febrero no hizo una declaración pública sobre la exclusión de las mujeres en el proceso electoral, cosa que podría haber hecho si le hubiera importado mucho el tema, especialmente teniendo en cuenta la posición de Perón.

Sin embargo, la autora pone énfasis en que los discursos de Evita buscaron despertar en sus oyentes mujeres, el entusiasmo que ella sentía por la posibilidad de votar, también la idea era convencerlas sobre la importancia que tenía su participación cívica para la continuidad de Perón en el Gobierno.

En su discurso del 12 de febrero afirmó que millones de mujeres argentinas sabían que el derecho al voto era impostergable y señaló que las conquistas de la revolución debían estar acompañadas del derecho de las mujeres a elegir y que Perón necesitaba del ***baluarte inviolado del hogar y del impulso intuitivo y conservador de la mujer para su gobierno.***

En la revista **Mucho gusto** esta nota es la única en la que se hace referencia al tema del sufragio femenino. En ningún otro momento se pondrá en juego la apertura de un debate, o la importancia o la significación social que pudiera tener el sufragio femenino como conquista del espacio público de la mujer o como un baluarte para la emancipación política de la misma.

Todas las demás notas dedicadas al tema político tendrán una mera función propagandista. Hacer ver cuáles son las obras del gobierno con respecto a su función social. Por lo tanto, se pone de relieve, fundamentalmente en el trabajo discursivo, la labor de ayuda social realizado por la Fundación Eva Perón. Por

lo tanto se puede observar que el debate político queda de alguna manera excluido del mundo del ama de casa.

El adentro que sale a la conquista del afuera vuelve a replegarse en el adentro. Pero, con variantes, con deslices, con sobreimpresiones que le quitan al rol el carácter unívoco y homogéneo con el que se venía desplegando a lo largo de los años anteriores. Si la ruptura es un punto de partida, el repliegue también es un signo.. Funciona como una mirada, que si bien incluye elementos dispares, resonancias de otras voces, intertextualidades con otros discursos que con naturalidad aparecen en otros medios, el statu quo imperante no desaparece.

El cincuenta parece asomar con el brillo de un nuevo panorama pero nos da la pauta de una visión, quizás acotada y forzosamente incluida.

Se podría concluir observando que es necesario promocionar obras específicas del gobierno, sobre todo las que ponen a Evita, como centro de la redistribución estatal, las que la elevan como estandarte de una nueva forma de hacer política. Una mujer preocupada por la

problemática social de su pueblo, una mujer que amparada, discursivamente, en su amor por Perón y por su patria, se sacrifica dando hasta su vida por la realización del bien común, por el logro de inclusión de los miles de excluidos del sistema que, hasta ese entonces habían sido olvidados y marginados.

Las notas despliegan la obra de la Fundación. La fundación es Evita. **Fundación=Evita**. Una revista para mujeres pone en evidencia ese trabajo social llevado hasta el paroxismo por la obra descomunal de una mujer.

¿Qué función tienen estas notas, discursivamente dentro del entramado textual de cada uno de sus ejemplares? ¿Cómo se quiebra el tejido ideológico que construye la figura del ama de casa en virtud de la acumulación de sus anteriores representaciones homogéneas? ¿Cómo altera el entramado textual, el despliegue de la difusión, del trabajo social llevado a cabo por una mujer en esa zona de ambigüedades, en las cuales lo político adopta un papel fundamental para el desarrollo de la vida cotidiana?

Las notas de Evita y de la Fundación rompen la isotopía esbozada en los años anteriores. Le otorgan nuevos matices pero, a su vez, refuerzan el carácter unilateral. Nada será como antes pero en el fondo subyace el viejo axioma.: ***todo permanecerá igual.***

Otra, da cuenta de una reunión de mujeres llevada a cabo el día de la inauguración. Todas las fotos ponen de manifiesto el carácter alegre, festivo, el estado de bienestar y la alegría imperante del lugar en cuestión

Señala Mariano Plotkin (1993) que, antes del auspicio oficial de la Fundación Eva Perón, la obra de ayuda social había creado nuevas instituciones y ya en 1947 se inauguró el primer hogar de tránsito. Al año siguiente se crearían dos hogares más. Los hogares de tránsito serían creados, originariamente, para dar refugio a madres solteras o abandonadas, provenientes del interior, que se hallaban en la capital en busca de empleo. En años sucesivos, los hogares se fueron expandiendo y de las 1615 huéspedes refugiadas en ellos, sólo 477 eran madres solteras o abandonadas. En el resto de los casos, se trataba de familias numerosas, desempleadas, enfermas, necesitadas de tratamiento médico, ancianas y niñas discapacitadas.

El mismo autor señala que, en 1949, la FEP inauguró otros institutos para mujeres trabajadoras tales como el Hogar de la Empleada. Para Plotkin (1993) se le

otorgó el nombre *Hogar de la Empleada* porque habían estado, desde temprano, en el centro del interés de asociaciones católicas. En 1922, Monseñor Miguel de Andrea, que luego sería uno de los pocos miembros de la sociedad católica abiertamente antiperonista, había organizado la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas y en 1954 estableció su propio hogar de la empleada Santa Teresita. En definitiva, la FEP proveía de asistencia social en áreas particularmente conflictivas entre la Iglesia y el Estado, por eso se convirtió en un blanco predilecto de ataques por parte de grupos católicos cuando se desataron los conflictos entre la Iglesia y el Estado.

El texto lingüístico, no muy destacado en comparación con el trabajo gráfico que presenta la nota, apunta a poner de manifiesto la importancia de la labor llevada a cabo por la fundación Eva Perón para resolver problemas que habían sido objeto de interés de sectores conservadores, pero que no habían obtenido una resolución favorable. Los enunciadores se revelan como parte de un proyecto que propaga "un enfoque nuevo

para viejos problemas cuya solución no siempre se hacía de forma acertada y acorde con su verdadera magnitud".

La Fundación ofrece, según la nota, un hogar. La fundación, en su **función de madre**, (la negrita es mía) ofrece amor y protección para las mujeres desamparadas. La textualidad enaltece el esfuerzo de la mujer abandonada que trabaja y se propone como un símbolo de cobijo. Lo que otros no supieron resolver se esclarece con realidades. Mujeres que ayudan a mujeres, que le proponen un ambiente cálido, grato y agradable valorando su labor cotidiana. Se recalca en el texto la idea de obra, de paz y de progreso. La fundación hace obra, la propaganda política se encarga de difundirla. Es interesante esta incursión de un discurso encubierto que promociona la labor realizada por la FEP como fuente de solidaridad social, teniendo en cuenta que las co-enunciadoras de la revista son amas de casa de clase media pero no posibles huéspedes del Hogar de la Empleada.

¿Derecho o fuente de solidaridad estatal?
Ambigüedad de soslayo. Estado que cobija, Estado que

protege, Estado que publicita, Estado que promociona a su destinataria las obras que realiza. ¿Cuál es la función de estas notas teniendo en cuenta que la co-enunciadora no es la misma mujer que habita los hogares?

Sostienen Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza^a que para 1952 ya era una realidad robusta, pero también, conflictiva la obra de la fundación Eva Perón. Los autores, añaden, que creada en 1948 como fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón para dar una estructura a las actividades que ésta venía realizando en el campo social en 1950, tomó el nombre por el cual sería popularmente conocida.

Sostienen, en el mismo artículo, que con el surgimiento de la fundación culminó la amplia reorganización de la asistencia social que había comenzado en 1944 y proseguido en 1946. Por medio de una sucesión de resoluciones, las sociedades de beneficencia privada, administrada por damas de los círculos aristocráticos y sostenidas, principalmente, con dineros públicos fueron transferidas con sus bienes e

instalaciones al ámbito estatal. A partir de estos recursos y de otros que fluirían sin cesar La Fundación Eva Perón se dirigió a los sectores más desamparados de la población, a ese ancho mundo de los humildes, como fue llamado, que quedaba, en los hechos, fuera de las instituciones de protección social, basadas en la participación en el mercado laboral ya sea porque no tenían un trabajo regular o, como en el caso de los más viejos, si bien habían trabajado toda la vida, muchos de ellos llegaban a la edad de retiro sin tener jubilación.

La Fundación construyó hogares para huérfanos, madres solteras y ancianos indigentes, comedores escolares, hospitales de niños y policlínicos, colonias de vacaciones y hoteles de turismo, viviendas de bajo costo y escuelas de enfermeras por medio de actividades de prolongado eco en la memoria popular, también se hizo presente en las navidades, repartiendo juguetes y bicicletas y en la organización anual de los campeonatos infantiles juveniles de fútbol.

4) Los derechos de la ancianidad

Otro de los temas fundamentales que aparece en las revistas de los años cincuenta, es el que está relacionado con las políticas de protección social. Señalan Torre y Pastoriza^a (2000) que el sistema provisional hasta el peronismo se había basado en esfuerzos individuales de los trabajadores que durante su trayectoria laboral, a través de sus propios esfuerzos, intentaban asegurarse medios de subsistencia. Una vez retirados del mercado de trabajo, cuando fueron exitosos, esos esfuerzos se materializaban en un esquema jubilatorio, sostenido por los aportes obligatorios de los trabajadores y sus empleadores. El monto de las jubilaciones era dependiente del nivel de las redistribuciones percibidas por los trabajadores y éstas variaban tanto a lo largo de la historia laboral como sobre todo según cual fuere el sector laboral que habría de estar ocupando.

Para los autores, el peronismo terminó haciendo suya, sin cambios apreciables, esta fórmula de cobertura

de los riesgos de la vejez basada en el principio de la participación laboral. En 1944 fue creado el Instituto Nacional de Previsión Social con dos finalidades principales. La primera era promover la jubilación entre los trabajadores que carecían de ella. Este objetivo fue inicialmente alcanzado a través de las cajas para los empleados del comercio y el personal de la industria. Luego, se agregaron otros trabajadores al sistema.

La segunda finalidad fue incorporar a los diversos esquemas jubilatorios en un régimen unitario y coordinar su acción para reducir la desigualdad de derechos y obligaciones existentes entre sus beneficiarios. El intento no fue muy lejos porque las cajas pasaron a formar parte de la nueva agencia estatal en calidad de secciones, conservando sus fondos y sus regímenes jurídicos y administrativos. En 1953 una nueva legislación retrotrajo la situación al estado anterior al Instituto Nacional de Previsión Social y aquél vio limitada sus atribuciones al decidir sólo en materia de recursos de apelación. El resultado de la gestión peronista fue, así, la extensión de la red de protección social a secciones mas amplias de la

población, pero también la fragmentación de la solidaridad pública en función de las distintas capacidades de presión de las categorías de trabajadores en el mercado.

Sin embargo, la protección a la vejez fue un pivote fundamental para la propaganda peronista. Así, un afiche oficial que reproducen Torre y Pastoriza (2000) en su artículo, muestra la cara agauchada de un anciano que parece emerger del rostro de Eva tapándole a ésta uno de sus ojos, la leyenda del afiche indica en la parte superior la frase: "**tres años de acción social**" y por debajo de la ilustración con letras más grandes "**Protección a la vejez**".

En la revista nº 44 de junio de 1950 (ver anexo) aparece una nota, a doble página, en la cual con grandes letras se destaca la construcción nominal: LOS DERECHOS DE LA ANCIANIDAD. Esta nota está intercalada en el ejemplar, entre una receta sobre cómo preparar el chocolate y otra que indica las ventajas de disponer de un buen tostador eléctrico. Ecléctica versatilidad que fusiona los efectos de sentido de diferentes géneros del

discurso que cohabitan de manera simultánea en el interior de una superficie textual mayor. Entregue semántico que despliega nuevas interacciones, hasta el momento no aparecidas en otros ejemplares de años anteriores, para materializar otras conceptualizaciones: lo cotidiano y lo político entremezclados, interfusionados, sumergidos en un mismo campo léxico. Además, el tono del artículo, muy emotivo, intenta producir un efecto perlocutorio^a con características conmovedoras. Esta ruptura isotópica^a establece un corte, un quiebre en el estilo con respecto al tratamiento de los tópicos trabajados, en años anteriores, en la misma revista.

En esta artículo, como en la mayoría de las notas sobre la Fundación, el trabajo discursivo le confiere una importancia fundamental a la protección social llevada a cabo por el gobierno peronista. En este caso, se pone de manifiesto la inauguración del primer hogar de ancianos habilitado de la localidad de Burzaco en la provincia de Buenos Aires.

El enunciador de la nota, aclara, que las palabras dichas al principio representan la base de la

conceptualización que el gobierno peronista sostiene sobre los derechos de la ancianidad.

Como tópico repetido en las notas de este tenor, se deja en claro que el hogar de ancianos Coronel Perón es una obra realizada por la *Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón* y en él se cumplen los axiomas que componen el decálogo de los derechos de la ancianidad.

Se define al lugar como un sitio de existencia apacible, rodeado por la paz, en contacto con la naturaleza, pero a su vez, con todas las comodidades de los adelantos más modernos.

Prosiguen una serie de construcciones paralelas encabezadas, anafóricamente, por el relativo **donde**, que ponen en evidencia situacionalidad, espacialidad, ubicación del lugar en el cual se realizan dichas acciones. La reiteración del relativo implica la incorporación de marcas que manifiestan la comprensión y la buena voluntad del Estado para aquéllos que se esforzaron en una lucha constante de vida. Como consecuencia, el gobierno peronista recompensará por

ese trabajo vital a quienes se encuentren en dicha situación.

Para los desamparados, los olvidados, los ancianos que no han tenido suerte en su vejez, la República Argentina, emerge como una entidad benefactora para todos los individuos que la componen. Se ha levantado **un Hogar**, que con mayúscula aparece resaltado en el artículo y cuya función alude a las atribuciones de protección, amparo, comprensión, respeto que puede tener una casa para quienes necesiten de ella.

A continuación, el enunciador desgaja uno por uno explicándolos, cuáles son los ítems que componen el decálogo de los Derechos de la Ancianidad especificados por el gobierno peronista.

El primero de estos puntos sostiene el derecho a la asistencia y por eso todo anciano tiene derecho a la protección vital por cuenta y cargo de su familia. Si estuviera desamparado le corresponde al Estado hacerse cargo de esa protección, directamente o por medio de las instituciones creadas para tal fin. Y a su

vez, le otorga la jurisdicción para demandar a los familiares que no hayan cumplido con sus obligaciones.

Más adelante, se explica cómo está equipado el hogar de ancianos Coronel Perón mostrándolo como un ejemplo de institución social.

Continúa con los derechos a la vivienda que tienen todos los ancianos y los complementa con el que les asigna una buena alimentación. La nota explica que en la Fundación los internados tienen una dieta fiscalizada por un médico dietólogo.

Por otra parte y, encabezada por una acotación que indica que a los mayores se les provee de ropa con cada uno de los elementos necesarios para cada estación del año, se enfatiza del derecho al vestido.

El mismo procedimiento discursivo se utiliza para poner de manifiesto el derecho a la salud física y, en este punto, se especifica que el hogar cuenta con un servicio médico y odontológico permanente para asegurar las demandas del quinto capítulo del decálogo.

Se sigue con los derechos al cuidado de la salud moral poniendo de relieve el hecho de la existencia de

una capilla para el reposo espiritual acorde con el culto que cada uno de los ancianos profese.

En el apartado que se dedica al derecho al esparcimiento se indica la necesidad de estos hombres y mujeres de "*gozar mesuradamente*" (*la negrita es mía*) de un mínimo de entretenimiento. Por ejemplo, siempre hay una señorita que toca el piano, una recitadora, un libro, una película, etc. También tienen derecho al trabajo los abuelos a quienes su estado y condiciones se lo permitan.

Para finalizar, se habla del derecho a la tranquilidad y al respeto del que deben gozar, libres de angustias y preocupaciones en los años últimos de su existencia. La nota aclara que todos los "hijos de la Nación" a través de su **Madre**, la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón los compensa con todas estas necesidades que le son imperiosas.

Una serie de fotos complementan el texto lingüístico que aparece en la parte superior de la nota. En una de ellas, se muestra a los ancianos saliendo de una capilla, con el fin de especificar cómo en la

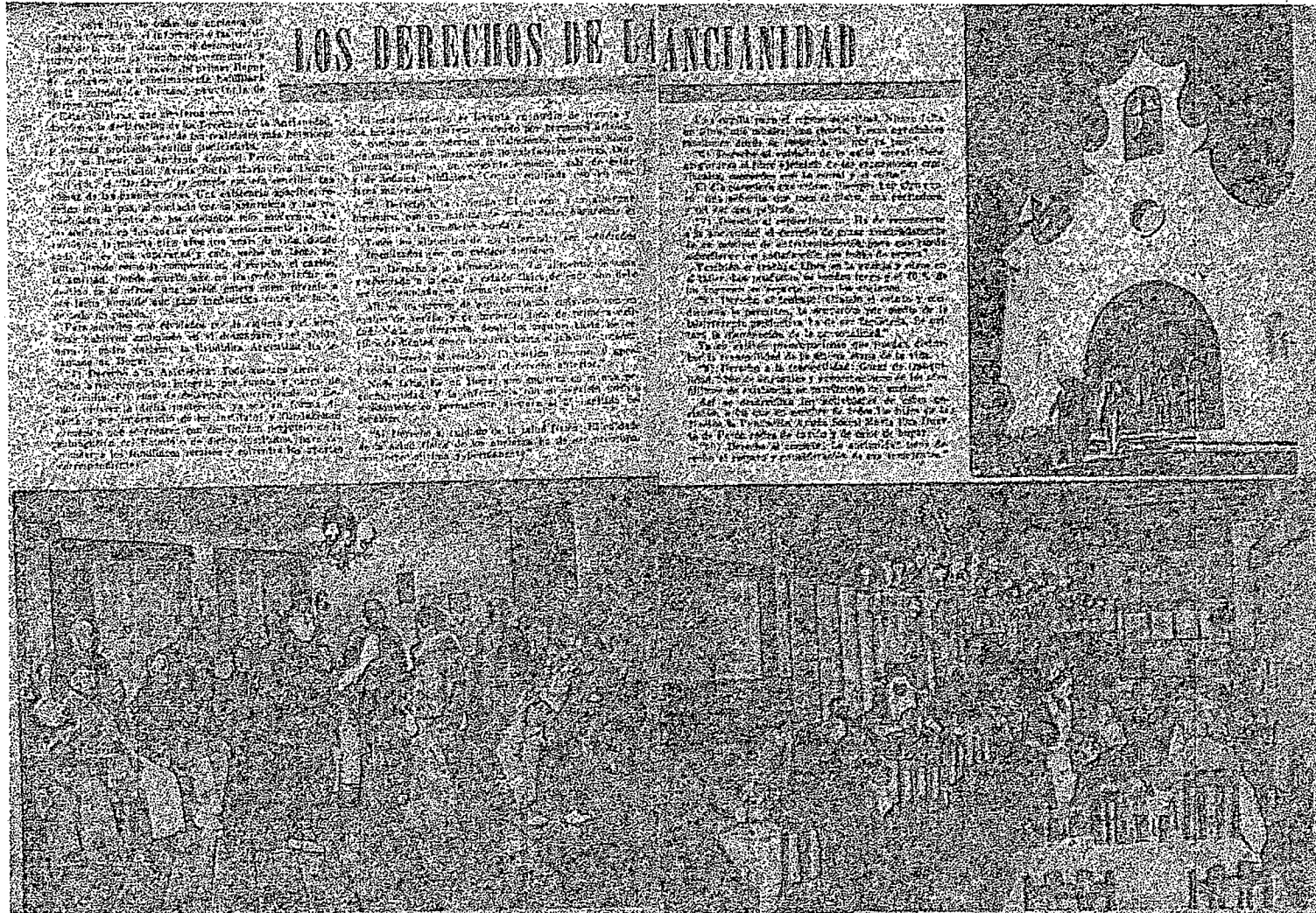
institución se respetan las necesidades religiosas de los sujetos que componen dicha comunidad.

En otra, aparecen bailando entre ellos, divertidos y exultantes, como comprobación de la manera en la que este lugar respeta su derecho al esparcimiento y la recreación.

En la última foto aparecen comiendo en un lugar cómodo y elegante, atendidos por servicio doméstico.

Todas las fotos son aclaratorias de la dimensión lingüística. A diferencia de las que ilustran las notas del Hogar de la Empleada, éstas no tienen un epígrafe sino que el texto es lo suficientemente transparente como para correlacionar la imagen con la palabra.

ANEXO



5) El palacio encantado

En el número 46 del año 1950, en medio del ejemplar, entre una nota que habla sobre los secretos de un hombre bien vestido y otra, que muestra como tres humildes servidores, al limón, al bicarbonato y a los broches de ropa, aparece una que pone en evidencia, otra vez, la propaganda oficial de los medios sobre la fundación Eva Perón.

Este artículo a doble página, se titula: "*El palacio que guarda los sueños de todo un pueblo*". Con grandes fotos que ilustran el texto, de manera global, el contenido del mismo apunta a poner de relieve el rol que cumple la Fundación Eva Perón como distribuidora de bienes para los más pobres y los más necesitados. Tres de las fotos muestran a hombres trabajando, clasificando, ordenando, transportando periódicos de los depósitos de la Fundación que serán entregados a todos aquéllos que los hayan solicitado.

Pero la Fundación, como semánticamente expresa el título de la nota, no es un "depósito" sino es un "palacio". Esta metáfora almacena sueños realizables para un pueblo que los espera. Desde la complementariedad del sentido pareciera no haber concordancia semántica entre la idea de **palacio** como lugar de la riqueza y **pueblo** que encarna lo plebeyo, lo no encantado. Pero, lexémicamente, el depósito de la Fundación es engrandecido a la manera de un palacio y más aún, como un **palacio encantado** (la negrita es mía) ubicado en la calle Uriburu al 900.

El primer párrafo de la nota introduce el concepto de **palacio encantado**, enfatizando el hecho de que las ilusiones que guarda no son fantásticas ni irrealizables, sino que su **tesoro** está compuesto por cosas cotidianas. Una larga enumeración muestra los distintos objetos que conforman el inventario, el stock de mercadería que posee dicho palacio.

En el segundo párrafo, la visión se vuelve hacia algo más banal: el lugar del encantamiento no es tampoco una tienda comercial. No hay público allí.

Además, más adelante, sugiere que la mercadería está embalada, organizada de manera perfecta y le agrega, el enunciador, el calificativo “triste”. A su vez, pone de manifiesto, que esa **tristeza** la percibe a través de un sentimiento de melancolía que le otorga la idea de lo que está en espera para ser recibido. Lo inanimado cobra vida, se personifica con sentimientos muy humanos. Los objetos hacen cola, esperan ser entregados.

Personificación y metáfora como estrategias de construcción de una superficie textual que se maneja en un campo léxico imbuido del flujo melodramático concerniente al estilo discursivo de la época.

SEGUNDO APARTADO EL TESORO DE UN PUEBLO.

En el palacio se deposita todo lo que el pueblo necesita. La ayuda solicitada no proviene desde el interior del país sino también desde un afuera que clama insistente por obtener parte del tesoro. Obviamente, el mismo no es para unos pocos sino que debe ser

distribuido y todos los que lo hayan solicitado, obtendrán esa ayuda.

En el mismo apartado, se especifica que, además de ese edificio de ocho pisos, la institución cuenta con una red de visitadoras que se dirigen hacia todos los hogares más carecientes del país.

Además, los depósitos poseen una imprenta propia y una oficina de correo de donde salen los envíos hacia el interior.

Tercer apartado: una ciudad en miniatura

La gradación semántica fluye en diferentes direcciones: **el palacio** que acumula se hace cargo de un **tesoro popular** y constituye una **pequeña ciudad**. Esta **pequeña ciudad**, determinada por una organización perfecta de edificios, *del caos de la gran ciudad*. Por eso la Fundación funciona como un mundo aparte con respecto a todo lo que la rodea. Es el lugar de resolución de los problemas de todo el mundo. Allí se entremezclan

muñecas que parecen pequeñas niñas buscando bracitos de madres que las abracen, frazadas tibias para protegerse del frío, zapatos lustrosos para poder andar sin vacilaciones. Este es, según esta enunciación: el único **tesoro** que espera la humanidad. Lo más simple, lo más llano, lo más común, lo que cada ser humano necesita para acceder a la categoría de tal.

Los depósitos de la Fundación guardan ese **tesoro**, que a su vez es una fuente y un pozo inagotable. Por una puerta salen mercaderías, por la otra, entran.

La Fundación es un **Hogar**, es el gran hogar de la **Nación** y ese **gran Hogar** que es la gran Nación podrá resolver distribuyendo su tesoro los problemas de toda la población.

Por eso, el enunciador haciendo uso de una estrategia de similaridad, relaciona la Fundación con un Hogar y ese hogar con una casa como todas las casas de todos los habitantes de la Nación. Pero esta casa, es la casa de un pueblo, en esta casa, se depositan y acotan, para finalizar, los sueños, ahora realizables, de toda una Nación.

6- La muerte de Eva

Después del fuerte corte político que adquiere la revista durante el año cincuenta, el carácter de la propaganda oficial parece ir disolviéndose entre el año 51 y el año 52. En el número 71 de septiembre del 52 aparece en la primera página una nota que hace mención a la muerte de Eva. La foto ocupa el lugar central de la nota con un primer plano de Eva sonriente, clásico rodete rubio, labios muy pintados y una bella rosa prendida en su vestido. El texto lingüístico que acompaña a la foto es breve. Su imagen radiante se impone. El imperativo surge con fluidez: debe permanecer su iconografía intacta más allá de su desaparición física. Por lo tanto, puede notarse una necesidad de acentuar el rasgo de la Eva feliz, espléndida, todavía presente en el alma del pueblo, como si el recuerdo de su esplendor fuese más allá de su muerte

Poco para decir sobre su alejamiento corporal, mucho para expresar con una imagen que representa su plenitud carnal y espiritual. Su rostro presenta un cutis de porcelana, con labios finamente pintados, que enmarcan unos dientes de perlas. Su pelo, radiante, con su clásico rodete rubio matizado por el aura de una luz que la vuelve resplandeciente. Una foto, con una rosa que serpentea desplegada, con aire magnífico, en la parte superior de su vestido oscuro.

Pocas palabras, una foto que lo dice todo. Un enunciador que se justifica expresando que el número anterior había sido impreso mucho tiempo antes del fallecimiento de la señora Eva Duarte y, por lo tanto, no pudieron adherirse al duelo nacional que provocó, su desaparición.

En el segundo párrafo, de manera un poco forzada, se enaltecen sus virtudes, utilizando algunos adjetivos que ensalzan su grandeza y su sacrificio, su entrega por el pueblo, su necesidad de hacer el bien a sus semejantes.

En el tercer párrafo se la nomina como **abanderada del justicialismo** y se enfatiza su indomable espíritu de lucha a través de la enumeración de sus logros: la importancia social del voto femenino y la creación y promoción de una obra asistencial, fundamental, única en el mundo por su magnitud.

El enunciador expresa que Eva Perón será recordada por todos aquéllos que lograron realizar sus sueños gracias a su obra. Más adelante, la eleva, discursivamente, con elementos lingüísticos del llamado **mito blanco**: Eva Peron como un **hada, con su varita volvió realidad el sueño de los desamparados**.

Cabe destacar que en los números posteriores al año 1950 no se encuentran más referencias ni a la obra de la Fundación ni a la figura de Evita exceptuando esta sola nota que tematiza la muerte de Eva en 1952.

CONCLUSIONES GENERALES DEL CAPITULO

¿Cómo se entiende que en estos ejemplares de 19 50 se incorporen propagandas políticas del peronismo dirigidas a co-enunciadoras ama de casa?

¿Por qué el cincuenta marca el corte, la ruptura de la aparición sorpresiva y fundamental de los textos de la fundación, enclavados entre notas con matices temáticos absolutamente diferentes?

¿Cómo explicar, desde lo discursivo, desde la disposición gráfica o desde la elección temática la variación ideológica o la composición imaginaria que estamos analizando?

El discurso parece homogeneizarse en el cincuenta. Consolidado el régimen, la revista se transforma en un órgano oficial y las representaciones juegan con diferentes matices, con distintos pliegues, que, si bien no dislocan el pensamiento anterior

el pensamiento anterior lo ponen en jaque, revalorizando algunos conceptos necesariamente enunciados para sostener el esquema político de la época.

La visión del ama de casa que construye el cincuenta se expande en función de una connotación más amplia. El adentro mira hacia el afuera, la mujer guardiana de su hogar privado observa, lee, comenta las obras sociales de la **Gran Madre-Patria-Nación-Estado** encamada en la lucha de la fundación Eva Perón. Se torna indispensable la contemporización, crear una red que haga proliferar los límites y reenvíen a esta co-enunciadora a un campo semántico que incluya el tratamiento de ítems más diversos.

El hogar es un pequeño resorte que mira hacia la Nación, hacia la Patria y observa y colabora con la tarea fundacional de este Estado protector.

ⁱ Muchos son los autores que han analizado sobre el tema del trabajo de la mujer en el Primer Peronismo y las opiniones al respecto son diferentes. Nuestro análisis refleja vacilaciones con respecto a los discursos anteriores, sobre todo en 1950, pero la tesis de base sigue asociada al privilegio del hogar sobre las áreas de la mujer en el mundo público.

ⁱⁱ Gubern, Román en "La mirada opulenta" (1987), pone de manifiesto la idea de picado como una forma de angulación de la cámara en el trabajo cinematográfico. El picado, para el autor, es un efecto de la cámara ubicada por encima de los personajes, lo que implica la utilización de un procedimiento de connotación que cargan de diferentes efectos de sentido al plano analizado.

ⁱⁱⁱ Señala Belen Gache en su artículo "*Las publicidades del lápiz labial y sus retóricas*" (2007) que Gilles Deleuze y Felix Guattari, abordan el tema de la "rostridad", señalando que el rostro no es un universal sino un valor propio de la civilización occidental y cristiana. El rostro, para ellos, se constituye directamente como una política. La posición del rostro es la oposición por excelencia, la maquina de cuatro ojos unidos de dos en dos.

^{iv} Para Verón en su texto "La palabra adversativa" (1987) los colectivos de identificación aparecen también en el plano del

enunciado y es el fundamento de la relación que el discurso construye entre el enunciador y el prodestinatario. Según el autor son entidades enumerables, vale decir que admiten la fragmentación y la cuantificación.

^v Para el autor, en el artículo citado, son singulares porque no admiten la cuantificación y difícilmente la fragmentación; metacolectivos porque son más abarcadores que los colectivos propiamente políticos que fundan la identidad de los enunciadores. La Patria el Estado, la Nación funcionan en este sentido.

^{vi} El texto de Mariano Plotkin consultado es **Mañana es San Perón: Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista**, Buenos Aires, Ariel (1993)

^{vii} Para Marcela Gené (2005) en **Un mundo feliz: Imágenes de los trabajadores en el Primer Peronismo. 1946-1955** la enfermera equivalente femenino del trabajador industrial, símbolo del trabajo fuera del hogar, y figura emblemática de la FEP encarnaba las virtudes del altruismo y la abnegación asociada con las tareas de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva. Algunos cortometrajes registran la intensa actividad que desplegaron en hogares colonias o hospitales o las muestran recorriendo el país en los trenes sanitarios, así como los equipos de enfermeras

manejando moderna tecnología hospitalaria o las aulas que dan cuenta del alto nivel de capacitación obtenido en la escuela.

viii Según Omar Acha en su artículo "Masculinidad futbolística. Política y homoerotismo" en "El cine durante el primer peronismo" (2003) durante la presidencia de Perón la circulación de discursos sobre el deporte contribuyeron a conformar una subjetividad "nacional" donde la adscripción pasional a un club era una condición de la subjetividad masculina.

No puede decirse que el régimen peronista haya utilizado el fútbol como estrategia de adoctrinamiento ideológico. En los casos más exitosos (los campeonatos **Perón y Evita**) se trató de eventos pensados como parte de los derechos de la niñez, y en el caso de la presión estatal dirigida a crear un circuito futbolístico hegemónico por el Estado, el intento fracasó. El éxito de los clubes barriales residía en una identificación local en donde la hinchada se comprometía con el plantel.

x Torre; JC y Pastoriza Elisa. (2002). "La democratización del bienestar". *Los Años peronistas (1943, 1955)*. Nueva Historia Argentina, Sudamericana, Buenos Aires.

x Navarro, Marisa (2002). "Evita". *En Los Años peronistas (1943-1955)*, Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

V. Muchos roles para una sola mujer

1) INTRODUCCIÓN

En todas las revistas analizadas se pueden observar conjuntos de notas que se refieren a aspectos concretos de problemas que cada ama de casa debería resolver. Para ser un ama de casa completa y perfecta es necesario trabajar con distintas facetas que conformarán un todo. A partir de distintos roles se elabora una figura global

Un sistema de prescripciones compuesto por grupos temáticos que se repiten y que forman bloques textuales recurrentes y efectivos para la construcción integral que se busca lograr.

Así, distintos grupos de notas se refieren a los aspectos del ama de casa como **administradora**: economizar en su hogar, no desperdiciar nada de lo que

se tiene, hacer con pocos elementos la fabricación de un mundo.

El ahorro como base de la fortuna, como disciplina, como manera de consolidar un sistema moral. Varias notas hacen referencia a estos tópicos que trataremos a continuación.

Otros aspectos están relacionados con la idea de generar un ama de casa que pueda atender a sus invitados. Esto es hablar de la perfecta anfitriona. Así, se tratarán de encontrar las formas más sencillas y ligeras para recibir a los invitados de manera apropiada intentando respetar las reglas sociales sin evadirlas, es el lugar de pliegue donde lo privado y lo público entran en conflicto. Colisionan. Es la mujer que se muestra en un espacio no definido, del adentro hacia el afuera pero que retorna al adentro para representarse en su constitución completa. Una nota del capítulo II sobre el fracaso de una fiesta, ilustra estos aspectos del ama de casa anfitriona.

Otro rol que funciona operativamente en el entramado textual y que aparece en casi todos los

ejemplares de la revista tiene que ver con el tema de la maternidad. En general, el análisis llevado a cabo en este trabajo, intenta demostrar que la maternidad es un aspecto más del rol completo que significa ser ama de casa y no el primordial y el único. La observación realizada en todos los números de la revista permite evidenciar la presencia de un cierto número de notas que se dedican al tratamiento de esta temática. Este tópico queda ceñido a un espacio en particular, a uno más de los tantos que conforman la construcción integral del rol. Los niños forman, en este contexto, elementos fundamentales para el núcleo familiar pero no priorizan todos los otros aspectos que la mujer debe cumplir para constituirse en ama de casa.

Por lo tanto, la figura de de la madre ocupará, también, un espacio definido por sutiles deslizamientos ideológicos que apuntan a conservar el rol como otro de los que imperan dentro de las esquematizaciones observadas a lo largo de la superficie textual.

Nos detendremos en analizar algunas notas en particular que puedan ejemplificar la construcción discursiva de estas tres tematizaciones propuestas.

La maternidad como un aspecto importante en la conformación del ama de casa perfecta

En el numero 37 de noviembre de 1947 aparece en tres páginas una nota titulada: "¿Cómo educa usted a sus hijas?" con tipografía en imprenta mayúscula. El subtítulo de dicha nota en tipografía de menor escala (imprenta minúscula) reitera esa pregunta. Si el título apunta a una forma global que generaliza la educación sistemática de las niñas del hogar, el subtítulo plantea la disyuntiva. La conjunción "O" es una clara representación que sintetiza esa oposición: "*Para las tareas del hogar o para la independencia de la lucha por la vida*".

La ambivalencia que los dos términos proponen parecen confinar a la lectora a la búsqueda de una interpretación que busque elegir una de estas dos opciones. Sin embargo, el amplio armado de la nota, tan rico en recursos de tipo genérico, tratará de apuntar la argumentación hacia un lugar de convergencia de la aparente oposición.

Ya hemos encontrado este recurso en otras notas analizadas.

El artículo consta de una introducción que remarca la propuesta ideológica de la enunciación y, luego, como en otros ejemplos, se realizan pequeños reportajes a cinco mujeres, algunas conocidas y otras no, cuyos testimonios concentran planteos que intentan encontrar regularidades para sustentar la prescripción.

En dicha introducción se explica que los cronistas de la revista quisieron saber cómo educan a sus hijas las madres en el presente de la enunciación. Por eso, la periodista enuncia un comentario que considera significativo: eligieron para hacerle la pregunta a cinco mujeres que han seguido distintos rumbos en la vida

para que aporten puntos de vista diferentes al mismo problema. Más adelante, cuenta que se le encargó la tarea a María Teresa García Ruiz, quien para ello entrevistó a la actriz Eva Franco, a la escritora María Teresa de León, a la estrella del cine nacional Elena Lucena y a dos amas de casa.

El comentario que sigue de la directora de la revista forma parte del entramado sistemático de la línea de pensamiento en la que se inscribe: *"en estas cinco mujeres las lectoras podrán encontrar la solución de este problema de todos los tiempos"* y, además, se afirma categóricamente, que todas las colaboradoras de la revista al **ser madres de familia** tienen el convencimiento de que lo que esas mujeres dicen es la **solución perfecta** para este problema.

El primer pequeño reportaje, que aparece en la parte inferior de la primera hoja, es a la escritora María Teresa León, que aparece fotografiada en el ángulo inferior junto con su hija Aitana. Ambas de perfil y en

pose de realizar una actividad común, con la mirada dirigida hacia un mismo objeto.

El encabezado de la respuesta a la pregunta es: "*es imposible separar ambos términos de la pregunta*" dice María Teresa León. La escritora comienza con una afirmación referida a la dificultad de contestar dicha cuestión y sigue su elocución a través de una salida retórica basada en la imposibilidad de separar ambos términos.

Para María Teresa de León que una niña no esté preparada para realizar ambas funciones es una **hija incompleta** y ella, que se revela como una **madre presuntuosa**, pretende la perfección para su hija. (La negrita es mía).

En el segundo párrafo define a la vida como una metáfora de la lucha. Por lo tanto, se destaca su interés por dotar a su hija de todas las armas defensivas y ofensivas que pueda necesitar para esta pelea. A continuación y en **posición temática** pondrá de manifiesto todos los trabajos que deberá realizar su hija Aitana a lo largo de su vida. Para esto y utilizando un

tiempo futuro modaliza imperativamente a partir de la la construcción: **tener que**. Por lo tanto eso, Aitana tendrá que trabajar, estudiar, enamorarse, tener hijos, cocinar bien, dirigir con encanto una casa, votar para aumentar el bienestar común, no estar ajena a todo lo que sucede en el país, etc Asimismo, se instaura como auxiliadora en la resolución de esos problemas de su hija: para enamorar la ayudará en sus grandes coqueterías de muchacha, además procurará hacerle aceptar alegremente a sus hijos.

Por otra parte, realiza una distinción que no parece propia de una artista de conocida fama internacional: -María Teresa León afirma- que *le gustaría que heredara de su padre el gusto por la música, la poesía, lugares de descanso para el hombre y, -de ella- su deseo de justicia social junto con su pacifismo de mujer* (La negrita es mía). Por lo que se construye adhiriendo a valores conservadores que enfatizan los roles tradicionales, ser hombre es adjudicarse los procesos de la palabra, del arte, etc. Ser mujer implica

poseer las bondades de una madre, ser justa y ser pacífica.

Ella misma explica que sus intenciones son prescripciones absolutamente ambiciosas.

Para finalizar la nota realiza una pequeña descripción de la niña que solo cuenta con ocho años.

El segundo apartado que responde a la pregunta planteada se refiere a lo expresado por la actriz Eva Franco. El título del pequeño reportaje, que aparece en la parte superior de la segunda página de la nota, es el siguiente:

"ambas cosas unidas le servirán para que a su vez eduque hijos de los que puede enorgullecerse" -dice Eva Franco-

Este testimonio está acompañado por una foto pequeña que ocupa el lugar central de la página y que muestra a la actriz sola, sin su hija, en un medio plano con las

características propias (maquillaje, peinado etc.) de una actriz de la época. Podemos hablar entonces de una foto retocada, en la cual la profesión de actriz de la entrevistada Eva Franco prevalece en la mostración icónica, más allá de lo que sugiere el texto lingüístico.

La respuesta a la pregunta agrega un comentario de la periodista que explica lo importante que es para la actriz la presencia de su hija María Cristina y que esa luz que se le enciende en los ojos cuando habla de ella es la que se corresponde con la que tiene cuando lleva a cabo sus papeles en el teatro. Unificación léxica donde maternidad y ficción se estrechan. Franco explicita en su discurso lo importante que es un hogar, cómo hay que defenderlo, cómo hay que luchar por él. Resalta que todos los sacrificios que tiene que hacer una madre los ha aprendido de su propia madre, y cuando haya adquirido esto, su hija estará capacitada para afrontar la vida. Su perspectiva pone en evidencia no solamente el aprendizaje sino también el sentimiento ya que la tarea de una madre es enorme, es infinita, pero está llena de compensaciones.

Todas estas afirmaciones le sirven a la cronista para consolidar su propio planteo: deduce que Eva Franco educa a su hija para ser una buena madre en su hogar tanto como para afrontar la lucha por la vida. La actriz acepta, encantada, el comentario de la periodista y agrega que, además, la alienta para poner a prueba sus actitudes, su vocación. Pero, entretanto, ya sabrá lo que es tener una casa, un hogar y que ambas cosas unidas le servirán para educar a sus hijas de manera que pueda enorgullecerse de ellas.

En el tercer pequeño reportaje que ocupa la parte inferior de la segunda página, aparece solamente de manera central, la foto de los cinco hijos del ama de casa María Rosa F de Coll Benegas que será reportada. El título de la entrevista es: *"los hijos deben ser educados según el imperativo de la época que nos toque vivir"* - dice María Rosa F de Coll Benegas.

La nota comienza con la presentación de los cinco niños de la mujer, cuatro nenas y un varón y explica que

el niño tendrá que lograr imponerse frente a un importante frente femenino que resulta de la unión de todas sus hermanas..

Ofreciéndole una taza de café a la cronista, María Rosa le comenta las diferentes etapas por las cuales debió atravesar la mujer, históricamente, estableciendo comparaciones entre las distintas generaciones. Tomando como punto de partida el presente de la enunciación María Rosa relata que sus abuelas fueron educadas para la vida monástica, ya que la ambición de sus padres era la de ser entregadas a un hombre. Sin embargo, para la entrevistada, la siguiente generación tuvo el derecho de elegir marido y eso lo observa como una conquista. Pero, en un momento del reportaje la señora afirma que una mujer debe estar preparada para luchar por la vida por lo que debe tener una educación o un estudio, aunque, indefectiblemente y, desde pequeña, debe ser educada para que se le despierte el amor por las cosas de la casa ya que ésta no debe ser una **cárcel** para la mujer sino un **refugio** para cualquiera de los integrantes de la familia, sin importar su sexo. El rastreo

histórico que realiza la entrevistada se hace cargo de una descripción de la carga semántica de la palabra **hogar** que fue adquiriendo diferentes graduaciones a lo largo del tiempo. La tesis de la enunciativa implica un recorrido que atraviesa un campo lexémico, de cárcel a refugio. La oposición aparece, obviamente, con un contraste diferenciador. Sin embargo, y a pesar de la evolución lexémica, el refugio sigue comportándose, metafóricamente, como el lugar del adentro, el de la tibieza o del calor que reduce a quien lo habita a un mundo privado que lo aleja, inexorablemente, de las decisiones de la vida pública. Se educa para la vida, una vida íntima que se resuelve en el desliz semántico de un espacio cobijado.

Para finalizar, explicita la conclusión de su axioma: su hija mayor cuando ella no está debe hacerse cargo de sus hermanos menores. Educar para la vida no implica que una mujer no deba seguir respetando los roles que le han sido asignados culturalmente. El rol de madre como faceta primordial.

En la tercera carilla aparecen otros dos últimos reportajes en la parte superior de la página. Las preguntas se le efectúan a Elena Lucena, una importante actriz de la época. El título de la nota es el siguiente:

"hay que saber luchar con decisión en todos los órdenes de la vida", dice Elena Lucena.

Acompaña la nota una pequeña foto del rostro de la actriz, ubicada en el ángulo superior izquierdo.

En fin, las acotaciones de Lucena son similares a la de las mujeres anteriormente reporteadas: Elena tiene una hija de 15 años a la que ya ha enseñado a coser, a bordar, a cocinar y a manejar una casa. Por otro lado, también afirma que ve a su hija más inclinada a los estudios universitarios. Por lo tanto, en Lucena la síntesis es casi una obviedad, una mujer se construye a través del aprendizaje de una carrera y del amor hacia su hogar.

La nota culmina con un pequeño reportaje a otra segunda ama de casa que tiene dos hijos grandes, un varón y una mujer. La pregunta plantea qué tipo de educación se le ha dado a ambos hijos y la mujer responde que la diferencia fue sólo de *matices* (l esta palabra está remarcada en el texto). Pues asevera, categóricamente, que ambos fueron criados a través de una estructura moral y espiritual que les proporcionó una educación basada en un concepto de hogar absolutamente endogámico. Todas sus actividades las realizaban en el hogar. Así su casa se transformó en un bullicioso ambiente infantil y ,después, en un centro juvenil, donde vieron crecer a sus hijos y controlaron sus actividades, eligieron a sus amistades y orientaron sus personalidades para que fueran seres moralmente aceptados por la sociedad y encaminados por la senda del bien. Así, su hija tanto como su hijo, fueron criados en un ambiente espiritual y sano ,corregidos y orientados por la vocación de sus padres. No necesitaron buscar afuera-dice la madre- lo que podrían encontrar dentro de la casa.

CONCLUSIONES GENERALES

A pesar de sus diferentes estilos y las distintas actividades que realizan, todos los testimonios, tanto de las actrices como de las ama de casa, están dirigidos a establecer una perspectiva en común: las hijas deben ser educadas tanto para la vida como para el hogar, lo que puede desglosarse en las siguientes características:

- 1) *Las mujeres de fines de los cuarenta* deben profundizar en la educación de sus hijas los dos niveles que, hasta ese momento, les parecían negados, *por un lado el estudio, por el otro lado el amor al hogar.*
- 2) *Á una mujer no le alcanza con la realización profesional. Para una vida completa debe casarse y tener hijos con el fin de constituir su realidad aspirando a la felicidad total de su existencia.*

- 3) Ambas tareas constituyen un aprendizaje, así como se aprende estudiando una carrera, también se aprenden las tareas domésticas.
- 4) *El hogar es el centro de la formación moral y espiritual del ser humano.* Es un núcleo social que produce la realización de la identidad individual de los seres que lo habitan y la mujer constituye su centro y el núcleo de su integración.
- 5) Al mismo tiempo, aprender una tarea que le permita ganarse la vida, es importante para comprender el mundo y, así, poder volcarlo a la realización general del hogar.
- 6) Todas las argumentaciones de las construcciones discursivas que aparecen en el texto tienden a centrar, de manera sistemática, la preceptiva: *la realización individual de una mujer se constituye a través del hogar y el estudio.*
- 7) En alguno de los reportajes aparecen claramente marcados los patrones de la

"esencia" femenina", entendidos como ***pacifismo y justicia social, lexemas que se*** asocian a las características de los discursos políticos de la época.

- 8) El adentro y el afuera, el ámbito de lo público y lo privado quedan aunados en una síntesis s que debe poner en juego la realización individual de una mujer para conformar las familias que constituyen el núcleo social de la sociedad de la época.

ANEXO

¿COMO EDUCAR USTED A SUS HIJAS?

*Para las tareas del hogar
o para la independencia de la lucha por la vida?*

Es imposible separar ambos terminos de la pregunta

dice Martin Teresa León



Ambas cosas unidas le servirán para que a su vez cada hijo de los que pueda enorgullecerse


dice Eva Perón



Los hijos deben ser educados según el imperativo de la época que nos toque vivir

*dice Martín Baxa
E. de Coll-Hungas*






Hay que saber luchar con decisión en todas las órdenes de la vida. dice Glenn Luccena

Glenn Luccena es un hombre de gran estatura, con el pelo blanco y una mirada penetrante. Está vestido con un traje oscuro y una corbata roja. Su expresión es seria y firme.

En la vida, hay que saber luchar con decisión en todas las órdenes de la vida. La vida es una lucha constante, una batalla por la supervivencia y por la realización personal. No se puede ser pasivo, no se puede esperar a que los acontecimientos ocurran a su alrededor. Hay que tomar decisiones, hay que actuar con valentía y con firmeza. La vida es un camino que se va haciendo poco a poco, y cada paso que se da es una victoria. Hay que saber luchar con decisión en todas las órdenes de la vida, en el trabajo, en el estudio, en el amor, en la familia, en la sociedad. Hay que ser un hombre de acción, un hombre que no se conforma con lo que es, sino que busca siempre mejorar y avanzar. La vida es una aventura, una aventura que requiere de coraje y de determinación. Hay que saber luchar con decisión en todas las órdenes de la vida, y así, poco a poco, se va construyendo una vida plena y feliz.



El hijo ha sido igualmente preparado para la vida de hogar y para la lucha por la vida. dice Rebeca A. de Shulman

Rebeca A. de Shulman es una mujer de mediana estatura, con el pelo oscuro y una sonrisa amable. Está vestida con un vestido claro y una blusa blanca. Su expresión es cálida y acogedora.

El hijo ha sido igualmente preparado para la vida de hogar y para la lucha por la vida. La vida es un camino que se va haciendo poco a poco, y cada paso que se da es una victoria. Hay que saber luchar con decisión en todas las órdenes de la vida, en el trabajo, en el estudio, en el amor, en la familia, en la sociedad. Hay que ser un hombre de acción, un hombre que no se conforma con lo que es, sino que busca siempre mejorar y avanzar. La vida es una aventura, una aventura que requiere de coraje y de determinación. Hay que saber luchar con decisión en todas las órdenes de la vida, y así, poco a poco, se va construyendo una vida plena y feliz.

Análisis de una nota de color que realza el rol de la maternidad "Un reportaje a los Reyes Magos. Buenas noticias para las niñas hacendosas. Año II, N° 3, 1947, pág. 6.

La construcción de **cláusulas nominales** en la elaboración del título eliden la responsabilidad de la presentación de un agente modal que imparte ideología a través de todo el desarrollo textual, pero sí se construyen para los actores sociales de la época, roles claramente definidos.

El periodista crea personajes ficticiales, los Reyes Magos, a quienes cede su voz para enmascarar, al verdadero agente que imparte normas, distribuye roles y construye lugares simbólicos que diferencian a los actores sociales dentro del hogar.

Los Reyes Magos traen <<**buenas noticias**>> (construcción nominal en posición temática) con un complemento antepuesto por la preposición <<**para**>> seguido de una nominalización con núcleo <<**niñas**>> (determinación genérica) complementado por un adjetivo

<<**hacendosas**>> (determinante de la buena manera de ser de una niña).

En conclusión, los Reyes Magos no traen buenas noticias para todos sino solamente para las **niñas hacendosas**, es decir, para las niñas que poseen esas cualidades y, por lo tanto, son merecedoras de recibir buenas noticias. El resto de las niñas está omitido para el logro del beneficio (trabajo sobre la elipsis). Los enunciadores de las voces de los saberes legitimados ponen en evidencia, dejan traslucir una acción compensatoria. Alteridad entre premios y castigos. Recompensa, al interior del texto, para aquellas destinatarias, respetuosas de la ley simbólica, identificadas con las estructuras del sistema socio-cultural del presente de la enunciación.

En el primer párrafo, el enunciador se construye como un **periodista moderno** que tiene la posibilidad de producir un encuentro imaginario con los Reyes Magos, a quienes propone como reales para la **lectora amiga** (acercamiento identificatorio con la figura de la receptora)

En el segundo párrafo, utilizando una secuencia narrativa como estrategia, se ocupa de describir, brindándoles atributos diversos a cada uno de los Reyes Magos, de manera de constituirlos discursivamente.

Los párrafos siguientes son puramente dialógicos. Frente a la pregunta de cuáles son los juguetes que pedirán los niños a los reyes, el enunciador se enmascara para construir su discurso a través de una clara oposición ideológica. Se instaura un juego de binarismos que establece roles genéricos perfectamente determinados.

Para los varones "los reyes" proponen **juguetes de paz**, que **enseñen a trabajar**; **que ayuden al desarrollo de las mentes infantiles**. Es decir, los varones son los encargados del futuro trabajo físico e intelectual. **Enseñar a trabajar** implica una mirada hacia el afuera que ayuda **al desarrollo de sus mentes infantiles**.

Por el contrario, en las niñas "hay que desarrollar sentimientos de nobleza y amor", <<hay que>> implica claramente una imposición modal para las niñas que son

las afectadas y por lo tanto, tienen como tarea obligatoria desarrollar **sentimientos de nobleza y amor**. Paralelamente omite el despliegue de las capacidades intelectuales, claramente especificadas para los sujetos masculinos.

Atributivamente, el enunciador relaciona a las niñas, taxativamente, con las <<madres del mañana>>, a quienes se les debe inculcar desde <<muy pequeñas>> (temporalización que remite al origen) el <<amor al hogar>> (nominalización que centra el lugar simbólico de la mujer), **el aprendizaje de sus obligaciones futuras** (nominalización moralizada por una fuerte obligación social) como un deber primordial de las madres. El campo semántico se construye en esta frase a partir de los lexemas madre-deber-obligación-aprendizaje-hogar que construyen una línea ideológica representativa del rol.

Más adelante, el enunciador agrega "ellas lo saben y amorosamente cuidan de las pequeñas florecillas que alegran los hogares".

<<Ellas>> es una **referencia anafórica** (Halliday, 1976)ⁱⁱ que se carga de significación asociada a los lexemas <<madre>> y <<saben>> (proceso mental) y por lo tanto adquiere un específico rasgo moralizante con función de advertencia (no es buena una madre que no sabe esto). Por otro lado el <<ellas lo saben>> remite también, anafóricamente, a todo el conjunto de obligaciones marcadamente definidas en la oración anterior, y, por lo tanto, aparece no casualmente la frase: <<**cuidan amorosamente**>>. El conocimiento de las obligaciones debe remitir a la acción.

Las pequeñas florecillas que alegran los hogares construye una metaforización directa que alude a los hijos a través de lugares comunes: *alegría del hogar, los regalones, lo más importante en la vida de una madre* y se constituye como un preconstruído fuertemente cargado de estereotipos prescriptivos.

Para continuar, aparece una larga lista de sustantivos sueltos que conforman una línea temática propia de las funciones que debe cumplir una mujer en un hogar.

Los regalos son:

- a) casitas
- b) muñecas
- c) mueblecitos
- d) cocinitas
- e) platitos
- f) cacerolitas
- g) moldes para bizcochitos
- h) sartenes y fuentes
- i) tablitas para picar
- j) escobitas y cepillos
- k) etc.

Para finalizar el último párrafo plantea la postura del enunciador que cede su voz a un personaje ficticio que pareciera hacerse cargo del saber discursivo, pero que es un simple locutor al fin, un intermediario sin responsabilidad en la tarea argumentativa.

"--diga a las madres-, continúa Melchor, que está bien que la mujer trabaje y ocupe un puesto destacado en la sociedad de hoy. Dígales que está bien que la mujer vote y viva en este mundo de transformaciones y mejoras. Pero, **nosotros**, que recorremos año tras año muchas distancias y muchas millas, y que tantas cosas hemos visto en nuestra vida, **sabemos en cuáles y dónde se haya el secreto de la felicidad. Está en el hogar. Por eso traemos a las niñas, precisamente en este año juguetes de hogar. Para que aprendan desde pequeñas el viejo secreto de la felicidad"** (el subrayado y la negrita es mía)

La duplicación del <<**diga**>> implica un recurso discursivo a través de una fuerte modalidad imperativa. Las afectadas de este discurso son **las madres** que están significativamente advertidas, a partir de un paralelismo remarcado, que es beneficioso para la mujer que se desarrolle en el afuera, en lo público aunque, adversativamente aparezca la refutación que funciona como tesis del entramado textual.

<<**Nosotros**>> (pronombre masculino plural), **nosotros exclusivo**, poseedores del poder, de la razón y de la verdad, advertimos, porque sabemos, conocemos y juzgamos que para ustedes (madres) centro del hogar, con eje en el adentro, el secreto de la felicidad está en el hogar (localización que distribuye específicamente los roles los roles).

<<**Nosotros**>> los de afuera, **ustedes** madres, las de adentro. Por lo tanto, les enseñamos **desde pequeñas** (temporalización de origen) cómo deben funcionar los roles para que el statu quo permanezca inamovible y cada cual ocupe el lugar que le ha sido asignado por su condición sexual.

Esta nota de 1947 enfatiza la función asignada a las mujeres por el imaginario de la época. Son variados los procedimientos discursivos que materializan esta construcción. El rol de madre cumple un papel fundamental para motorizar la elaboración completa de la figura.

Sin embargo, deberán pasar algunas años para notar cómo dichas hipótesis se cargan de maticesⁱⁱⁱ que

a) LA ANFITRIONA

En esos entrefuegos nunca resueltos entre lo público y lo privado, se ponen en evidencia las esferas que debe atravesar el ama de casa para llevar a cabo su rol: el recibir es una actitud muy especial que debe realizar. Es una faceta fundamental para alcanzar el aprendizaje total como ama de casa.

El corpus de notas que se refieren a cómo deben recibir las amas de casas a sus invitados es muy variado y numeroso. Además, están en juego otras representaciones que tienen que ver con las características de fines de los cuarenta, ya que se supone que ese aprendizaje debe oscilar entre algunos trabajos que tienen que ver con la salida del hogar y la administración del mismo.

Por otra parte, es importante señalar que también se destacan otros elementos, por ejemplo, los modelos de modernidad que se desarrollan durante la época y

están relacionados con los procesos de industrialización y el avance del consumo.

Muchas son las notas que han puesto de manifiesto la idea de la construcción de un ama de casa moderna, mucho más cerca del ideal de vida americano que de la versión local. Así, se juegan otros cuestionamientos: la mujer moderna no solamente es administradora de su hogar sino también debe economizar sus recursos, recibir, con esmero, a sus invitados, alimentar bien a su familia, ser elegante en su hogar, ser una madre modelo, etc.

Entre muchas notas, se puede destacar, una aparecida en el N° 31 de mayo de 1949. En letra cursiva aparece con el título: *Una fiesta a la hora del postre*.

La misma presenta una pequeña foto en el ángulo superior izquierdo donde se observa a dos señoras, elegantemente vestidas, sirviendo café con dulces en una pequeña mesita. La foto es reveladora porque, icónicamente, produce una representación que ilustra lo dicho en el mensaje lingüístico. Es decir, que hay una articulada relación entre el texto y la imagen.

El texto apunta a poner de manifiesto las ventajas que tiene el recibir determinadas visitas después de la cena, lo que hoy llamaríamos invitar a tomar un café, y, es elocuente porque comienza con un pequeño párrafo que pone de manifiesto la situación social en la que se encontraban las mujeres en la Argentina de fines de los cuarenta. El párrafo dice:

"En los países en donde el personal de servicio es escaso, las señoras han optado por resolver algunos de los problemas domésticos por el camino del menor esfuerzo... cuando deseamos pasar una velada con amigos lo corriente es invitarlos a cenar. Eso implica desde luego planear un menú completo, prepararlo, servirlo... y lavar los platos después."

Se puede interpretar que, no habiendo quien la ayude, es la propia ama de casa quien tiene que desarrollar la tarea. Lo que trae como consecuencia su agotamiento físico. Y en esas condiciones no puede

gozar de la compañía de sus invitados como lo esperaba.

El pequeño texto es fundamental porque pone de manifiesto algunas cuestiones que revelan aspectos de la vida cotidiana de fines de los cuarenta que es importante resaltar. En primer lugar el tema del servicio doméstico.

El ascenso social de una nueva clase media en Argentina revela algunas facetas importantes. Las familias que no pertenecen a la aristocracia local y que surgieron del ascenso de las clases medias con el auge del peronismo en el poder, carecían de servicio doméstico^{iv}, muy usual en acomodadas familias argentinas de principio de siglo. Por lo tanto, las mujeres son las encargadas de realizar todas las tareas. La función que cumple el enunciador de la revista es instruir las para generar una nueva construcción social que forme parte de un nuevo rol. La moderna ama de casa debe poder recibir a sus invitados y, al no poseer personal de servicio, debe esforzarse, lo menos posible, para lograr con éxito los objetivos de anfitriona.

Además, debemos tener en cuenta que las clases de menos recursos no se dedicaban, en ese momento, al trabajo doméstico, sino que se establecieron en ámbitos fabriles propiciados por el auge industrial que se había desarrollado durante esos años. ¿Qué solución propone, entonces, la revista para familias surgidas con el mundo económico de los cuarenta pero que no pertenecen al seno de las más acomodadas de la sociedad local?

APARTADO UNO: UNA INVITACIÓN DISTINTA.

La revista sugiere invitar de manera distinta: en lugar de una cena, ofrecer sólo el postre. Es decir, todos los invitados han cenado en su propia casa y éste se le sirve en la reunión.

Se agrega, además, que el postre puede contar con frutas, helados, nueces, café o te y licores. Se puede conversar, jugar al bridge sin que el ama de casa se angustie.

APARTADO DOS: PREPARANDO LA REUNIÓN

Se aconseja un postre principal importante y para seguir ahorrando tiempo y energías, la preparación de algo con anterioridad que no requiera preparativos especiales para su servicio.

APARTADO TRES: SIRVIENDO EN EL LIVING ROOM.

Se sugiere servir de inmediato, apenas lleguen los invitados en el living o en el comedor. En el caso del living, se prefieren postres sencillos y fáciles de comer, pues cada uno tiene su platillo en la mano.

APARTADO CUATRO: SIRVIENDO EN EL COMEDOR.

Primero se debe servir el postre y luego, el café caliente

A continuación se especifican una serie de recetas de postres, budines y masitas para convidar a los invitados.

Conclusiones generales

- 1) El rol de anfitriona es fundamental para desenvolverse como una perfecta ama de casa
- 2) El aprendizaje para poder realizarlo es fundamental y si las instrucciones no son tenidas en cuenta la reunión estará condenada al fracaso.
- 3) El entrejuego que oscila entre la vida pública y la vida doméstica se pone de relieve en la elaboración de esta faceta. Esta versión intermedia cobija matices, despliega superficies que no habían sido tenidas en cuenta en épocas anteriores.
- 4) Se evidencia una espectacularización de la mirada hacia el afuera que debe proporcionar un haz de modalización necesarias para constituir la integración plena del ama de casa. Un adentro doméstico que se despliega hacia un afuera social, en una versión exhibitoria de las características propias del hogar. La mujer debe cumplir para esta misión un papel preponderante.

Viva fiesta a la hora del postre

Preparando en el horno
 Este delicioso y sencillo postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

Preparando en el horno
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

Una opustion distinta
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

Preparando la receta
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

Preparando la receta
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

Viva fiesta a la hora del postre

PREPARACION
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

MASITAS FRITAS
INGREDIENTES
 Harina de trigo, azúcar, aceite, huevos, sal.

NECES ACARAMELADAS
INGREDIENTES
 Azúcar, leche, crema, vainilla.

PREPARACION
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

PREPARACION
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

PREPARACION
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

PREPARACION
 Este delicioso postre se prepara en un horno a 180°C. Se mezcla la harina con el azúcar y se le agrega el aceite y los huevos batidos. Se hornea durante 30 minutos y se sirve con helado o crema.

LA ADMINISTRADORA

Otra de las tareas que debe afrontar el ama de casa, además de las ya analizadas, es la de administrar correctamente el presupuesto del hogar. Por lo tanto, se debe esmerar para manejar con éxito la economía del hogar.

Economizar alimentos, economizar tiempo. El lexema ahorro genera, junto con otras asociaciones semánticas, una red de significados que construyen, discursivamente, una representación: la figura permanentemente resaltada de la mujer que no desperdicia y que con pocos elementos genera grandes planes, lleva adelante su hogar, pone de manifiesto sus habilidades para resolver el presupuesto familiar.

En el N^o 31 de mayo de 1949 (ver anexo) aparece una pequeña nota con una ilustración, en el ángulo superior izquierdo y una foto de una de las actrices de la

Columbia, que expresa esta idea de la mujer realizando sus tareas domésticas. El título de la nota es: *"Economizar alimentos equivale a economizar dinero"*

El paralelismo de la construcción del título forma una red léxica que prioriza el objetivo de economizar y genera una analogía entre alimentos y dinero.

La nota comienza con un pequeño comentario en la parte superior. Allí, se especifica que para no aumentar el presupuesto es importante aprovechar lo que haya quedado del día anterior, aunque disfrazándolo convenientemente. Más adelante, explica qué variantes pueden hacerse con cereales cocidos, sándwiches, tortas, carnes y verduras, quesos, yema de huevo, pan del día anterior, bollitos y panecillos y el líquido en que se han cocido las verduras, frutas en almíbar, etc.

La prescripción apunta al ahorro. Para tal fin, la enunciadora se encarga de generar lo que Culioli, a través de Fisher y Verón (1986) llamaría la **modalidad II** de la enunciación: no solamente es valorable para el enunciador (**modalidad III**), aprovechar los alimentos

sobrantes sino que también es posible y usted encontrará aquí todos los consejos para poder realizarlo.

A su vez, claramente se especifica la modalidad intersubjetiva, que sería la **modalidad IV** para Culioli, el valor en el gesto de la economización de alimentos no es apreciado solamente por el enunciador sino que se construye como un compartido entre el enunciador y la co-enunciadora. Es importante para ambos que la agente de las acciones ponga de manifiesto esta condición: **modelos accionales** que impliquen promover nuevo procedimientos con lo residual, con lo desplazado, con lo desechable, con lo que no se constituye como el elemento principal.

La idea tendría que ver con un regenerar, reconstruir, revertir el orden con el fin de evitar el derroche excesivo de dinero.

ANEXO

ECONOMIZAR ALIMENTOS
equivale a
ECONOMIZAR DINERO

Cereales: cuidar

Verduras:

Carne y pajaros:

Uñas de bucos:

Por el día entero:

Collares y pañuelos:

El líquido en el que se cocinan los alimentos:

Frutas en latas:

La moderna ama de casa: confort y auge del consumo

En el N° 45 de julio del 50 aparece una nota en la cual se le adjudica a un moderno lavarropas la solución para los grandes problemas domésticos. Se trata de atribuir a la tecnología dones maravillosos que brinden soluciones mágicas a los problemas que deben enfrentar diferentes mujeres, en distintas situaciones..

La nota está constituida por cuatro narraciones que corresponden a amas de casas con problemas disímiles, pero, a todas ellas les aguarda la misma solución.

El título del artículo es: "*Cuatro casos distintos que -un moderno lavarropas ayuda a solucionar*", resaltado con imprenta mayúscula, el artefacto eléctrico es a quien se le adjudica valor en la resolución de los problemas domésticos modernos.

PRIMER CASO

El primer caso se titula "*Un ama de casa atareada*" y cuenta la historia de una señora madre de una familia numerosa que al no tener ayuda doméstica debe realizar por sí misma todas las tareas del hogar.

El comentario señala que, además, de las sábanas, los manteles y las toallas tiene que resolver las cuestiones escolares de sus hijos, mantener a su bebé, de año y medio y quitar las manchas de comida de las ropas de su marido.

Se explica, a continuación, cómo hace para separar la ropa, seleccionarla y lavarla adecuadamente.

Más adelante, en el apartado siguiente, se destaca que la señora posee un lavarropas combinado que le permite no solamente lavar la ropa sino también lavar los platos, es, además, un lavavajillas. El fin de la narración es absolutamente beneficioso para la mujer. A partir de la utilización de los modernos artefactos, no necesitará robarle más tiempo a otras ocupaciones, ni manejar prendas pesadas y cargadas de agua.

SEGUNDO CASO

La segunda narración relata la experiencia de la esposa de un médico. Aquí, la historia parece ser diferente pues, según el manejo discursivo la señora H es señora de un profesional y madre de dos hijos universitarios. Por lo tanto, tiene problemas distintos que enfrentar pues si bien cuenta con personal de servicio tiene que lidiar con los guardapolvos de su esposo y toda la ropa blanca del consultorio de su marido. Por lo tanto, la señora H adquirió un moderno lavarropas, pero completó su compra con otra adquisición, un aparato que seca la ropa automáticamente. Además, plancha solamente la ropa delicada y las camisas de los hombres. No toda la ropa debe ser planchada, según refiere la señora H.

TERCER CASO

La tercera historia cuenta el verídico relato de una joven señora, madre de mellizos de un año de edad. La señora se encontró con un problema grave pues su ropa se apilaba. Por lo que contrató a una empresa que le proporcionaba los pañales limpios todos los días. Sin embargo, esto no sólo afectó su presupuesto sino que también le seguía quedando ropa para lavar. Por lo tanto, encontró la solución a sus problemas con la adquisición de un lavarropas automático. Como tiene secador automático seca con un ventilador, sin embargo, agrega que, algunas ropas más delicadas las debe lavar a mano.

CUARTO CASO

La cuarta historia se refiere al eterno problema que aparece en la revista sobre la mujer que trabaja y debe ocuparse, además, de las tareas del hogar. Así se titula el cuarto apartado: "Cuando la mujer trabaja". Para

ella es un sacrificio, no solamente la atención de la casa sino también el tema de la ropa limpia, planchada y ordenada. Además, señala la enunciativa, cuando se habita d un departamento pequeño es difícil disponer de espacio suficiente para instalar una cómoda máquina de lavar. Por eso, recomienda adquirir un modelo pequeño, portátil en el que puedan lavarse pocas prendas por vez. Sugiere, cargar el lavarropas varias veces por semana para solucionar el problema. Además da consejos para realizar el planchado.

A través de diferentes narraciones toda la nota está construida, discursivamente, para incitar a la co-enunciativa a la adquisición de un lavarropas moderno que se presenta como el ayudante mágico, absolutamente necesario para resolver los problemas del hogar.

Los relatos, en estos casos, funcionan como estrategias textuales cuyo objetivo se direcciona para producir **superficies de persuasión** (Traversa, 1997)^v que encaucen las acciones hacia una nueva práctica, modifiquen hábitos anteriores y pongan de relieve, los

beneficios del confort que surge a fines de la década del cuarenta con el auge de la industrialización.

La construcción de personajes ficticios acomoda el trabajo argumentativo a través de una riqueza inusual de modalidades enunciativas. Muchas formas de decir casi los mismos contenidos. No es sobre el plano del dictum, donde se efectúan las maniobras discursivas. El modus opera con asombrosa eficacia. El mundo de la publicidad encubierta se manifiesta, en estos ejemplares, con todo su esplendor.

La prescripción se carga de matices. Las modulaciones del discurso se esparcen por las superficies textuales con el fin de enfatizar las redes de las reglas establecidas.

El mundo de la ficción se asocia al de la prensa gráfica femenina para acentuar sus procedimientos persuasivos.

El mundo ha cambiado hacia fines de los cuarenta .Es necesario aligerar el peso de los viejos roles establecidos, aunque sin desfigurar su tesis de base.

Una simple revista para el hogar, aparecida durante esos años, nos permitió desplegar el entramado de esas

oscilaciones. Así funcionan "los materiales de descarte" frente a la mirada atenta del analista, abocado a desentrañar sus estructuras profundas.

LA MUJER TRABAJADORA
EN UN MODERNO LA TIPOPA
Guillermo O'Donnell

EN UNA DE LAS ATAREADAS

En una de las atareadas oficinas de un moderno edificio de oficinas, una mujer joven, con el pelo corto y el rostro iluminado por una sonrisa, se sienta a su escritorio. Ella es una de las muchas mujeres que trabajan en este tipo de oficinas, donde se desempeñan como secretarias, asistentes, o en otros roles administrativos. El ambiente es profesional y dinámico, reflejando el papel cada vez más activo de la mujer en el mundo laboral moderno.

La mujer en el trabajo

La mujer en el trabajo ha experimentado un cambio radical en los últimos años. Ya no se limita a roles tradicionales como el cuidado del hogar o la crianza de los hijos, sino que participa activamente en el sector profesional y empresarial. Este cambio se debe a una combinación de factores, incluyendo el acceso a una educación superior de calidad y la evolución de las actitudes sociales que valoran el aporte de la mujer en el ámbito laboral.

Este proceso de integración de la mujer en el mundo del trabajo ha sido gradual pero constante. Desde las primeras décadas del siglo XX, cuando algunas mujeres comenzaron a trabajar fuera del hogar, hasta el presente, donde la participación femenina en la fuerza laboral es una realidad consolidada. Sin embargo, persisten desafíos como la brecha salarial y la discriminación de género, que continúan siendo temas de debate y acción para lograr una verdadera equidad en el empleo.

LA ESPOSA DE UN AMERICO

En un momento de la vida, una mujer se encuentra en una situación que puede ser desafiante. Como esposa de un profesional, ella debe equilibrar sus propias aspiraciones con las demandas de su rol familiar. Este equilibrio requiere una fuerte capacidad de organización y una constante comunicación con su pareja para asegurar que ambos proyectos de vida estén alineados y se apoyen mutuamente.

La mujer y el mundo profesional

La mujer y el mundo profesional están cada vez más interconectados. Las mujeres buscan oportunidades de crecimiento personal y profesional, lo que a menudo implica salir del ámbito doméstico para ingresar a universidades, centros de investigación o empresas. Este movimiento refleja un deseo de autonomía y de contribuir con sus conocimientos y habilidades al desarrollo de la sociedad.

El mundo profesional ofrece a la mujer un espacio donde puede demostrar sus capacidades y alcanzar metas que antes parecían inalcanzables. Sin embargo, también enfrenta obstáculos como la falta de redes de apoyo o la necesidad de superar prejuicios arraigados. A pesar de esto, el espíritu de superación y el compromiso con el trabajo continúan siendo pilares fundamentales para el éxito profesional de la mujer moderna.

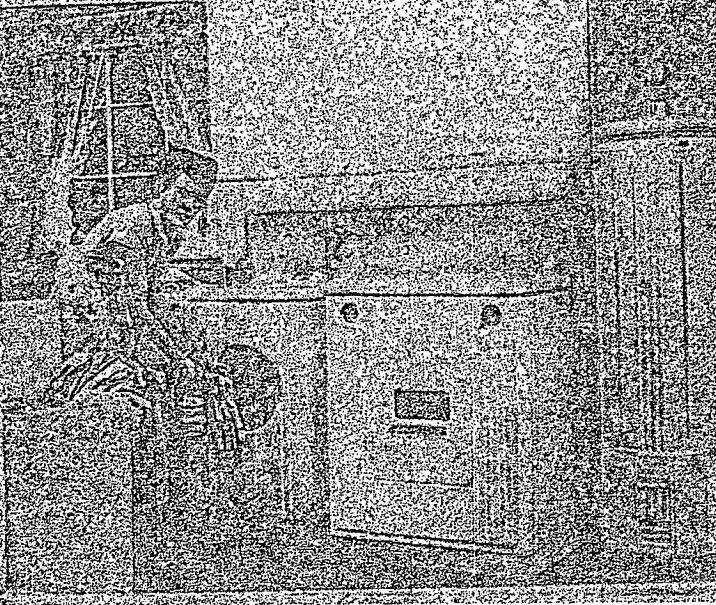
LA MUJER EN EL MUNDO

La mujer en el mundo ha alcanzado hitos significativos, pero aún enfrenta desafíos globales. La desigualdad de género sigue siendo una preocupación central en muchos países, afectando desde el acceso a la educación hasta la participación en la toma de decisiones políticas. Es necesario un esfuerzo conjunto de la comunidad internacional para promover políticas que garanticen los derechos y el bienestar de todas las mujeres.

La situación del problema es compleja y requiere un análisis profundo. En el contexto actual, la mujer enfrenta múltiples desafíos que van desde la conciliación de la vida laboral y familiar hasta la búsqueda de igualdad de oportunidades. Estos desafíos no solo afectan su calidad de vida, sino también su capacidad para contribuir plenamente al desarrollo económico y social de su país.

CUANDO LA MUJER TRABAJA

Cuando la mujer trabaja, enfrenta una serie de situaciones que pueden ser tanto desafiantes como enriquecedoras. El mundo laboral ofrece a la mujer un espacio donde puede demostrar sus capacidades y alcanzar metas que antes parecían inalcanzables. Sin embargo, también enfrenta obstáculos como la falta de redes de apoyo o la necesidad de superar prejuicios arraigados.



La mujer en el mundo ha alcanzado hitos significativos, pero aún enfrenta desafíos globales. La desigualdad de género sigue siendo una preocupación central en muchos países, afectando desde el acceso a la educación hasta la participación en la toma de decisiones políticas. Es necesario un esfuerzo conjunto de la comunidad internacional para promover políticas que garanticen los derechos y el bienestar de todas las mujeres.

La mujer en el mundo

La mujer en el mundo ha alcanzado hitos significativos, pero aún enfrenta desafíos globales. La desigualdad de género sigue siendo una preocupación central en muchos países, afectando desde el acceso a la educación hasta la participación en la toma de decisiones políticas. Es necesario un esfuerzo conjunto de la comunidad internacional para promover políticas que garanticen los derechos y el bienestar de todas las mujeres.

NOTAS

ⁱ El tema de la maternidad ha sido abordado por muchos autores que han estudiado el tema de las mujeres durante el primer gobierno peronista. En general, los análisis plantean a Eva como una *gran madre*, que si bien no tuvo hijos propios, se consolidó como la Madre Espiritual de la Nación. Por lo tanto vacilaron las definiciones entre los discursos maternalistas de Eva y los nuevos roles que el mismo gobierno les adjudicaba a las mujeres. Así, sostiene, Marcela Gené (2005), que fue Eva Perón quien delineó con sus palabras un paradigma de la mujer peronista que conciliaba nuevos roles con los tradicionales. Por lo tanto las tensiones entre la apelación a la actividad política y la permanencia en el hogar se resolvieron en la definición de la práctica política femenina como asistencialismo o "ayuda social" que no planteaba contradicciones con las tareas domésticas.

ⁱⁱ Cuando Halliday habla de referencias anafóricas se refiere a la búsqueda del significado de ítems lexicales, anteriormente en el texto.

ⁱⁱⁱ Sugiere Isabella Cosse (2004) en su artículo "El orden familiar en tiempos de cambio político. Familia y filiación ilegítima durante el primer peronismo (1946-1955)" que a mitad del siglo XX las transformaciones en los comportamientos familiares eran consideradas por todos los contemporáneos una realidad ineludible.

Señala la autora que entre los distintos actores políticos y sociales existía una zona de acuerdo que involucraba de los niveles de vida de la familia. El Estado debía garantizar a la población condiciones necesarias para el desarrollo de la familia, que involucró desde los medios de subsistencia la vivienda hasta la recreación y el confort. Este piso de coincidencia implicaba algunos otros en el nivel de las definiciones sobre el papel de la familia en la sociedad, cuyo eje central radicaba en la importancia de la estabilidad del núcleo familiar, el valor de la maternidad de la infancia en relación al orden social. Estas ideas tuvieron singular gravitación durante el régimen peronista ante distintos actores sociales y políticos.

^{iv} Ver para este punto Torre; JC y Pastoriza Elisa. (2002). "La democratización del bienestar". *Los Años peronistas (1943, 1955)*. Nueva Historia Argentina, Sudamericana, Buenos Aires.

^v Oscar Traversa (1997) llama *superficies de persuasión* a las publicidades- esto significa, fundamentalmente, un lugar de apelación y de convocación de la mirada donde confluyen mercancías y cuerpos que invocan una modalidad de emergencia de la subjetividad en la llamada sociedad de consumo- Traversa Oscar (1997) en *Cuerpos de Papel I, Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*.

Discusiones finales

El análisis nos ha permitido probar cómo los distintos procedimientos de construcción, en la elaboración de la figura del ama de casa a fines de los cuarenta en la Argentina, desocultan variantes que una lectura ingenua de las estructuras de superficie mostraría de manera homogénea y unívoca.

Con tal propósito hemos dividido el trabajo en cinco capítulos, cuyas manifestaciones más destacadas desarrollaremos a continuación:

EN CUANTO A LAS TAPAS (CAP I)

Se pudo observar que, de una considerada "simple revista para el hogar" surge una destacable gama de efectos de sentido cuando se la enfoca desde un tratamiento multilateral.

El análisis, siguiendo el sistema de modalizaciones de Culioli, otorgó una base epistemológica fundamental para concretar el enfoque de la publicación elegida. Esta herramienta permitió poner en evidencia características de las condiciones de producción de la figura que deseábamos analizar. Por ejemplo:

Los textos escritos, que aparecen en las tapas, siguiendo un esquema consagrado en la prensa

son pequeños en comparación con las grandes imágenes femeninas, que ocupan casi la totalidad de la superficie textual.

Se podría deducir, entonces, que, el vínculo con las lectoras se construye a partir del dispositivo de la palabra escrita articulado con la imagen. Lo icónico aporta para configurar la imagen de la co-enunciadora, reenviando a operaciones que implican "paquetes significantes" de naturaleza diferente de los que presenta el texto lingüístico.

Cuando breves enunciados aparecen, ocupando lugares no relevantes de la tapa, lo hacen a partir del predominio de aserciones. Éstas, no pueden ser analizadas, desde el punto de vista de Culioli, teniendo en cuenta solamente la

Modalidad I. Por lo tanto, deben estudiarse en relación con un haz de modalidades, entre las cuales se privilegia la IV, intersubjetiva, que evidencia valores compartidos entre las instancias de la producción y el lectorado, manifiesto por la relación que analíticamente se observa en el vínculo enunciadores/co-enunciadores. Se logra de esta manera, establecer un contrato de lectura que posibilitó la supervivencia de la publicación más allá de los años setenta. Cabe aclarar, que si este contrato no se hubiera producido, la revista hubiera desaparecido, rápidamente, de la circulación masiva. Pero, esto no ocurrió, ya que permaneció a la venta durante varias décadas, a pesar de las modificaciones epocales del contexto histórico social de los distintos períodos.

- En algunos ejemplares, se muestra como único texto lingüístico el nombre de la revista que se transforma en una marca legitimada, reconocida por las lectoras de la época, sin necesidad de palabras accesorias.

- En este último caso, las fotografías retocadas de modelos femeninos poseen grandes dimensiones y, por lo general, aparecen realizando quehaceres domésticos. Sus rostros, excesivamente coloreados, adquieren semejanzas con los de las actrices de moda del cine de la época. Este recurso da lugar a un posible efecto de identificación con la lectora y se desempeña, argumentativamente, de manera sinérgica con las palabras para construir la imagen de la destinataria.

En definitiva, y coincidiendo con Fisher y Verón, podemos afirmar que los dispositivos de enunciación de estas portadas se configuran sobre el plano del **modus** y no sobre el **dictum** para establecer el contrato de lectura. Las imágenes funcionan, en este caso, como recursos complementarios para lograr el señalado efecto enunciativo.

EN CUANTO AL GÉNERO EPISTOLAR (CAP. II)

Aparecen en el interior de los ejemplares seleccionados, numerosas cartas, no solamente en la sección de correo de lectores, sino funcionando con otros usos. Así, se presentan tanto para contar historias como para encabezar

notas con carácter prescriptivo, o como parte de una entrevista.

Este género discursivo, ubicado en diversas regiones de la superficie textual, puso en evidencia, diferentes procedimientos constructivos, utilizados para elaborar estrategias argumentativas sostenidas por la línea editorial.

Las cartas funcionaron como un sistema vincular. Veamos:

- En "La carta de Martha", la narradora cuenta su zozobra, ante la actitud de su marido, por un supuesto "acto de transgresión": enviar una carta de su autoría a la editorial de la revista con el fin de ser publicada. Esta acción, condenada por su

esposo, quien le reprocha su osadía al apropiarse de la palabra escrita, debe ser reparada para restablecer el statu quo, momentáneamente desequilibrado. Por este motivo, volverá a la cocina para prepararle su plato favorito.

- En "Felicitaciones: su reunión ha sido un éxito", la carta se muestra como introducción de un decálogo instructivo que las amas de casa deben obedecer para cumplir con eficacia su rol de anfitrionas.

Este texto, a través de un relato, cuenta el desastre que resultó la fiesta de una amiga de la cronista, por no haber respetado las reglas necesarias para recibir correctamente a sus invitados.

En este caso, e incorporadas a la secuencia narrativa utilizada como estrategia de construcción textual, se incorporan las acciones que deben ser evitadas para no fracasar en estas ocasiones.

- En "Carta de un ama de casa argentina en Nueva York ", la enunciadora María Teresa pone de manifiesto las ventajas que representa construirse como ama de casa en EEUU en desmedro de realizar este aprendizaje en la Argentina.

Se evidencia, argumentativamente, el soporte estratégico en el que se transforma este tipo textual para sustentar la tesis que defiende las bondades de la vida norteamericana, basada en el auge de la industrialización y de la adquisición

de bienes de consumo que se destaca hacia fines de los cuarenta.

En conclusión, el género epistolar, se constituye como un dispositivo enunciativo pertinente para estrechar vínculos con las lectoras y persuadirlas de las ventajas establecidas por el sistema de valores imperantes en la época analizada.

EN CUANTO A LAS ENTREVISTAS (CAP.III)

Las entrevistas a famosos se constituyeron como grupos de textos destacados para poner en evidencia los entrefuegos discursivos desplegados.

Fueron ocho los reportajes analizados. En todos ellos se observaron matices, recurrencias, modulaciones que construyeron el perfil

ideológico de la revista. Estas estrategias permitieron que la distancia que establece la orden-consejo no se convirtiera en una herramienta hostil para alejar, discursivamente, a las lectoras que se deseaba aproximar.

En "Todos hacemos las mismas cosas", título propuesto para el capítulo III, se revelan recursos que ponen en juego mecanismos posibles de identificación entre los famosos y las destinatarias.

Las entrevistas trabajadas presentaron las siguientes características:

- A Pedro López Lagar, importante actor de la época, se lo construye como el artista, poseedor de la palabra, viajero intelectual, ajeno a las

cuestiones domésticas. Paralelamente, su esposa Mirtha queda sujeta, discursivamente, al mundo privado y cede a su marido el espacio de la palabra hablada. Mirtha es la guardiana del hogar, la encargada de complacer los deseos del sujeto masculino.

- Distinto es el posicionamiento enunciativo que recibe el tratamiento textual de Mario Soffici. Definido como creador en la vida y en el cine, el director aparece en su hogar participando de cada uno de los detalles de su organización. Alejado del mundanal ruido, vive en un ambiente rural (Morón de los años cincuenta) no enviciado por las rutinas engañosas de sus pares del ámbito artístico. Su figura se convierte en la del padre simbólico, casado con una adolescente con quien vive su sueño amoroso,

sin detalles negativos que empañen la dicha familiar. Su mujer, a quien nunca se la nominaliza, no posee la palabra en ningún momento -del reportaje. Su construcción se asemeja a la de una niña sin decisiones, opacada por la gama de acciones que despliega su cónyuge y lo posicionan como un demiurgo todopoderoso.

- El caso de Niní Marshall resulta paradójico. Aunque se presenta como un personaje conflictivo para el gobierno peronista de la época (está reseñada su enemistad con Eva Duarte), aparece en un reportaje a dos páginas en una de los ejemplares de 1948. Sola, sin marido y sin hijos.

A pesar de encuadrar su figura en el ámbito del hogar, Niní se constituye como un símbolo de la artista incomparable.. Por eso, este reportaje se desliza, argumentativamente, a través -de procedimientos del discurso diferentes de los utilizados en otras entrevistas a actrices de la época. Dicha gama de recursos la convierten en un personaje con matices para la textualidad editorial.

- María Duval encarna el prototipo de la heroína romántica. Es la mujer capaz de abandonar su vida pública en pos de su casamiento. El flujo melodramático constituye una de las características de este reportaje.

Por eso, al no presentar contradicciones se permite que su palabra fluya, sin obstáculos, a

través de la entrevista, enmarcada en un relato que asemeja su historia a la de una princesa de cuento de hadas. Lo público es reemplazado por el mundo de lo privado, que adquiere un valor predominante. Del adentro al afuera para concluir en el adentro.

- En el caso de Nuri Montsé y Angel Magaña se produce una situación, al menos, contradictoria. Se corrobora, desde el título que la entrevista será realizada a ambos, pero, es la voz de Nuri, que se refiere a Ángel, la que acapara el espacio discursivo. El actor sin presencia, aunque encarnado en la palabra de su mujer, que se construye a sí misma, a través de la historia de amor que los tiene como protagonistas. La voz de Nuri es la voz de Angel que aparece ocupando toda la superficie textual.

- Se complica el trabajo de la entrevistadora cuando aparecen María Teresa León y Rafael Alberti, importantes nombres de la literatura española, insertos en el ámbito de una revista para el hogar en la Argentina.

Sin embargo, se allanan las estrategias, en el momento en que logra percibirse que los intelectuales realizan las mismas tareas en su vida cotidiana que las lectoras. Y, aunque se destaque, tíbiamente, la labor pública de María Teresa, sus roles como perfecta ama de casa y madre se muestran claramente definidos.

- Carlos Borcosque y su familia se transforman en el paradigma del ideal del sueño americano. Todos son contruidos como personas modernas, que disfrutan de las

ventajas del confort que otorga el consumo, aunque, se especifica que la calidez del grupo familiar no queda empañada por la frivolidad de un mundo superficial.

- El análisis de este capítulo culmina con el trabajo realizado a la entrevista de Adriana Benetti, destacada actriz italiana, radicada en Buenos Aires, por esos tiempos. Para su construcción, los procedimientos resaltan sus bondades como excelente cocinera de los platos tradicionales de su país, consignándose, someramente, sus cualidades como artista. Otra vez, el mundo privado se impone sobre el público.

En conclusión, este extenso capítulo revela estrategias argumentativas variadas que se

despliegan a través de múltiples modalidades del decir. El posible efecto de identificación con la lectora es un recurso apreciable para la construcción del vínculo. Sin embargo, las distintas superficies textuales permiten percibir pliegues, aunque se busquen caminos alternativos para enderezar los deslices ideológicos que pudiesen provocar un desvío.

- EN CUANTO A LA RELACIÓN CON EL MUNDO POLÍTICO:
(CAP. IV)

El análisis de este capítulo presenta algunos aspectos diferentes con respecto al realizado en los anteriores. Fue necesaria una mayor investigación, para intentar poner de manifiesto el giro discursivo que se impone en la revista durante 1950.

La propaganda oficial del gobierno peronista asoma en los ejemplares de ese año, provocando rupturas para el entramado-textual de una publicación dedicada a temas del hogar.

Con fines metodológicos se dividió el corpus elegido en dos apartados a fin de lograr una tarea más ordenada:

1) La politización del ama de casa o cómo se construye un nuevo rol para la mujer a partir del trabajo y la vida pública. En esta sección se trabajan dos artículos:

a) El primero titulado "*¿Interfiere el trabajo en la vida doméstica?*", deja traslucir un axioma inesperado: aunque el hogar siga siendo la base de la constitución de la "identidad femenina", el trabajo fuera de la casa se considera

indispensable para la nueva mujer que surge a partir del peronismo.

Cinco testimonios de mujeres, algunas conocidas y otras no, son utilizados como estrategias de persuasión para desarrollar este planteo.

b) El segundo, denominado: "*La mujer argentina hace Patria*" constituye una forma de promoción de la Escuela de Enfermería de la Nación patrocinada por la Fundación Eva Perón."

Esta mujer es construida como soldado, pero, discursivamente, se deja claro que son las virtudes de la "esencia femenina" las que le permiten desempeñar ese rol, originariamente atribuido a los hombres. Una mujer que sale hacia lo público para servir a los otros, a través de sus cualidades de madre y hermana. Amor al prójimo, solidaridad, protección, compañerismo,

son los atributos resaltados para cumplir esa función pública.

2) En este apartado se analizan numerosas notas que alaban la obra de la fundación Eva Perón y que le otorgan a esta revista para el hogar un matiz político que no había aparecido antes del '50 y que desaparece en los años siguientes.

Los artículos trabajados se refieren a:

- a) Los campeonatos infantiles de fútbol.
- b) La creación del Hogar de la Empleada.
- c) Los depósitos de mercadería de la Fundación Eva Perón.
- d) La ayuda social que protege los derechos de la ancianidad.

Este capítulo parte de varios disparadores:

¿Por qué se produce esta ruptura en 1950?

¿Qué motivaciones políticas y sociales convierten a una revista para la mujer en una esfera de divulgación de propaganda política?

¿Por qué el entramado textual sorprende con propuestas argumentativas que no habían aparecido en años anteriores?

El mundo público se establece en la vida hogareña para desaparecer, rápidamente, en los ejemplares de años posteriores.

- EN CUANTO A LOS DIFERENTES ROLES QUE DEBE CUMPLIR "EL AMA DE CASA PERFECTA" (CAP. V)

"Muchos roles para una sola mujer" se titula este capítulo elaborado a partir de la observación del conjunto de notas recurrentes, referidas a un mismo tópico, que aparece en la mayoría de los ejemplares del periodo.

Del análisis realizado se derivaron las siguientes conclusiones:

En primer lugar, se pudo probar que la maternidad no se constituye como la más importante de las funciones que necesita cumplir una mujer para configurarse como el "ama de casa perfecta", pues las notas referidas a esta temática no son las únicas que se repiten de

manera constante en los distintos números de la revista.

Así, otras facetas se concretan a través del entramado textual de artículos diversos. Algunas, señalan el carácter de anfitriona, que le permitirá recibir con éxito, a visitas de su grupo social. Esta esfera ubica a la mujer en un espacio semipúblico que le obliga a conocer determinadas reglas específicas para no fracasar en su tarea. La anfitriona constituye un rol que hemos analizado en este capítulo.

Otro conjunto de notas pone de manifiesto la función de administradora que, también debe ser cumplida. Economizar dinero y tiempo se evidencian como tareas fundamentales para privilegiar el ahorro en el hogar.

En fin, es necesario aclarar que las notas dedicadas a las diferentes tareas que debe cumplir un ama de casa para construirse en su rol de manera eficaz se repiten con insistencia, reforzándose la idea de que esta posibilidad sólo será concretada a partir de un método, una organización, un sistema que los expertos de la revista podrán ofrecer a las lectoras.

Conclusiones generales

En definitiva, este trabajo intentó mostrar que la “supuesta simplicidad” de una revista para el hogar en la construcción de la imagen de una destinataria deseada no es tal pues la multiplicidad de dispositivos de enunciación utilizados para tal fin y, evidenciados en este análisis, desconforman ese supuesto

Pudimos observar que la elaboración del “ama de casa perfecta” necesitó de articulaciones discursivas que no se manifiestan de modo homogéneo y constante. Así, la labor argumentativa realizada por la textualidad editorial da como resultado modalidades diversas para alcanzar su propósito: establecer un contrato de lectura con las posibles

destinatarias de fines de los cuarenta que permitiera la supervivencia de la publicación. Para este fin, efectivamente logrado, se utilizó una gama de recursos que reafirmaron el proyecto original: Ser el ama de casa moderna y perfecta en la Argentina de esos años implicaba un proceso de enseñanza de saberes legitimados. No se nace ama de casa, se llega a serlo a través del aprendizaje de lecciones provenientes de expertos. Se requiere un método, un sistema, una organización, muy bien explicados en el interior de los ejemplares. Se fracasa en la tarea de construcción al no obedecerse las normas establecidas.

El cumplimiento de estos propósitos necesita poner en juego en el tratamiento discursivo

variantes no manifiestas en una lectura de superficie.

Es el análisis quien permite notar las modulaciones presentes en el corpus, las que responden a estrategias discursivas complejas.

Así, esas figuras no alcanzan un modo homogéneo de estabilidad sino que presentan pliegues productores de diferentes efectos de sentido, que han sido destacados en el curso del trabajo.

Pero más allá de todo esto: ¿Qué se alcanzó a partir del análisis realizado? ¿Se puede reducir toda la tarea analítica a probar la desestabilización que se revela en la construcción discursiva de una imagen pre-

construida, por el sentido común de un imaginario de época?

Ciertamente, la compleja línea editorial de la revista construyó una co-enunciadora no anónima, que coincidió de manera exitosa, con la destinataria real, mujer ama de casa, compradora de los ejemplares.

Sin embargo, este análisis desbordó el intento inaugural y permitió desocultar cómo un pequeño artefacto de la vida cotidiana, una revista para el hogar, evidenció, al menos en parte, el entramado socio-cultural de este período histórico.

Por eso, la indagación requirió la búsqueda de otras esferas del mundo cultural ya que la trama textual se desplegaba en una

multiplicidad de facetas que abarcaban no sólo el mundo privado de un rol, aparentemente bien estructurado, sino el complejo de la vida social evidenciado en el universo mediático de la época.

El trabajo inicial se expandió para entrecruzarse con el entramado político del peronismo de los cincuenta, que dejó vislumbrar, por ejemplo, la importancia de la mujer en la vida pública. Acotada, sí. Pero, con signos que le otorgaron un papel significativo, crecientemente diferenciado a años anteriores..

Una mujer en el mundo social, fusionada con todos los medios de comunicación de masas formando parte de una modernidad industrial que se asomaba en el mundo y, a la que la Argentina no le era ajena.

Un trabajo de campo que permitió desocultar más que una construcción discursiva modulada y no unívoca y que le otorgó al análisis discursivo la importancia metodológica necesaria para esclarecer mecanismos de una maquinaria, aparentemente superficial, pero que se tornó trascendente para evidenciar el desarrollo socio-histórico de estos años.

BIBLIOGRAFIA CLASIFICADA**SOBRE CINE Y FOTOGRAFIA (EN GENERAL)**

- Aumont, J et Leutrat J.L.(1980). *Théorie du film*. Paris. Albatros
- Barthes, R (1986) "El mensaje fotográfico", en A.A.V.V, *El análisis estructural*. Buenos Aires. CEAL.
- Bettetini, G. (1969). *Cine: lenguaje escritura*. México, F.C.E.
- Benjamin, w (1973). "Pequeña historia de la fotografía". En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid Taurus.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison Universidad de Wisconsin. (trad. cast. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós. 1985)
- Casetti, Francesco. (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milán Bompiani. (trad. Cast. *El film y su espectador*. Madrid. Cátedra. 1989).
- *Contemporánea*. Barcelona, GG..
- Costa, A. (1988). *Saber ver cine*. Barcelona, Paidós.
- Facio, S. (1995). *La fotografía en la Argentina desde 1849 a nuestros días*. Bs. As. La azotea.
- Gallina Mario. (1999). *Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior. De Gardel a Norma Aleandro*. Corregidor. Buenos Aires.
- Gaudreault, A. (1988). *Système du récit*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- Gubern, R. (1971). *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- Gubern, R. (1983). *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Rugera.
- Gubern, R. (1992) *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera*.
- Kreger, Clara (1999), "Mario Soffici" en *Colección Cien Años de cine argentino*, La Nacion Revista, Buenos Aires.
- Lotman, Iouri. (1977). *Esthétique et sémiotique du cinema*. Paris. Sociales.
- Metz, C. (1975). "Le film de fiction et son spectateur". *Communications* 23. Paris. Seuil.
- Metz, C. (1991). "Quatre pas dans les nuages" (Envolée théorique). *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- Paladino Diana (1999), "La comedia blanca" en *Colección cien años de cine*, La Nacion, Revista, Buenos Aires.
- Schaeffer, J M, (1987). *L'image preaire. Du dispositif photographique*. Paris. Editions du Senil.
- Traversa, Oscar, (1984). *Cine: el significante negado*. Hachette, Buenos Aires.
- Vilches, Lorenzo. (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona. Paidós.

- Vilches, Lorenzo. (1997). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona. Paidós.

SOBRE PRENSA GRÁFICA (EN GENERAL)

- Steimberg, O y Traversa, O, (1981). "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino". *En Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Steimberg, O y Traversa, O, (1985). "Por donde el ojo llega a diario: el estilo de primera página". *En Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Traversa, O, (1995). "De lo privado a lo público: acerca de un tránsito de la figuración del cuerpo en los medios". *En Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Traversa, O, (1996). "Dispositivo gráfico: enunciación y poetización". *En Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Traversa, O, (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa (1918-1949)* Buenos Aires, Gedisa.
- Traversa, O, (2007). *Cuerpos de papel II. Figuraciones del cuerpo en la prensa (1940-1970)*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (1982). "El espacio de la sospecha". *En Fragmentos de un tejido*. Gedisa. Barcelona, (2004).

- Verón, Eliseo (1988). "Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción recepción, regulación". *En Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona, (2004)
- Verón, Eliseo (1994). "El discurso publicitario o los misterios de la recepción". *En Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona, (2004)
- Verón, Eliseo. (1984). "Cuando leer es hacer, la enunciación en la prensa gráfica". *En Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona, (2004).

SOBRE ESTUDIOS DE GÉNERO (EN GENERAL)

- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the discursive limits of Sex*. New York. Routledge.
- de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Madrid, Cátedra.
- Femenías María Luisa, Roulet Margarita y otras. (1994). "Aportes para una crítica de la teoría del género". *En Mujeres y filosofía, Vol 1*. CEAL, Buenos Aires, Argentina.
- Femenías María Luisa. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*. Ediciones Catálogos. Buenos Aires. Argentina.

- Femenías, María Luisa (1996). *Inferioridad y exclusión: un modelo para desarmar*. Bs. As, Nuevo Hacer.
- Femenías, María Luisa. (2003) *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Catálogo, Buenos Aires.
- Cháneton, July, (2007) en su texto "Genero Poder y discursos sociales", Eudeba, Buenos Aires.
- Muraro, Luisa. (1991). *L' ordine simbolico della madre*. Roma. Editori Riuniti. (trad. cast. *El orden simbólico de la madre*. Madrid. Horas y Horas. 1994)
- Percovich, Luciana (1996). "Posiciones amorales y relaciones éticas". *En Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid.
- Silvia Vezzetti-Finzi (1996). "El mito de los orígenes". *En Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid.
- Tubert, Silvia, (1996) "Introducción". *En Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid.
- Varela, Nuria (2005), *Feminismo para principiantes*, B, S.A, Barcelona España.

SOBRE PERONISMO

D. I Específica sobre Evita.

- Avellaneda, Andrés (2002). "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura". En Navarro, Marisa (Comp.). *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Castiñeiras, Noemí. (2003). *El ajedrez de la gloria. Evita Duarte, Actriz*. Buenos Aires, Catálogos.
- Cortès Rocca, Paula y Kohan, Martín. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Gessi Navarro, Nina. (2002). "Las tres Evas: De la Historia al mito en cinemascopé". En Navarro, Marisa (Comp.). *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, Marisa (2002). "La mujer maravilla siempre ha sido argentina y su verdadero nombre es Evita". En Navarro, Marisa (Comp.). *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, Marisa (2005), *Evita* (edición corregida). Edhasa, Buenos Aires.
- Navarro, Marisa. "Evita". *En Los Años peronistas (1943-1955)*, Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.
- Sánchez, Ana María (2002). "Evita: cuerpo político/ imagen pública". En Navarro, Marisa (Comp.), *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. (2003). "Belleza". *En La pasión y la excepción*. Siglo

Veintiuno, Buenos Aires.

- Soria, Claudia. (2005). *Los cuerpos de Eva, Anatomía del deseo femenino*. Rosario, Beatriz Viterbo.

D. II. PERONISMO Y VIDA COTIDIANA.

- Altamirano Carlos. (2002). "Ideologías políticas y debate cívico". En *Los Años peronistas (1943, 1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.
- Archette, Eduardo (1999). "Hibridación, pertenencia y localidad en la contribución de una cocina nacional". En *La Argentina del siglo XX*. Carlos Altamirano (comp). Universidad Nacional de Quilmes. Espasa Calpe, Ariel, Grupo Editorial Planeta.
- Ballent, Analia. (1997). *Las huellas de la política: arquitectura, vivienda y ciudad en la propuesta del peronismo. (1946-1955)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Cosse, Isabella. "El orden familiar en tiempos de cambio político. Familia y filación ilegítima durante el primer peronismo (1946-1955)". En *Generando el peronismo. Estudios de cultura, política y género (1946-1955)*. Ramacciotti, Karina, Ines, Valobra, Adriana (comp.), Proyecto editorial, Buenos Aires.
- De Ipola, Emilio. (1999). "El hecho peronista". En *La Argentina del siglo XX*. Carlos Altamirano (comp). Universidad Nacional de Quilmes, Espasa Calpe, Ariel, Grupo Editorial Planeta.
- Gené, Marcela Marta. (2001). *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del peronismo. (1946-1955)*. Universidad del San Andrés. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gerchunoff, P y Altunez, Damián. "De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo", En *Los Años peronistas (1943-1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.
- Lienur, Jorge (1999), "AAA, Dueño 2 ambientes, Villa Urquiza, chiche, 5224789. Consideraciones sobre la formación y transformación de la vivienda moderna". En *La Argentina del siglo XX*. Carlos Altamirano (comp). Universidad Nacional de Quilmes, Espasa Calpe, Ariel, Grupo Editorial Planeta.
- Plotkin, Mariano. (1993). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista. (1946-1955)*. Buenos aires, Ariel, Historia Argentina.
- Sigal, Silvia. "Intelectuales y peronismo". En *Los Años peronistas (1943-1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.
- Torre, JC y Pastoriza Elisa. (2002). "La democratización del bienestar". *Los Años peronistas (1943, 1955)*. Nueva Historia Argentina, Sudamericana, Buenos Aires.
- Torre, JC. (2002). "Introducción a los años peronistas". En *Los*

Años peronistas (1943 - 1955). Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

D.III PERONISMO Y GÉNERO.

- Barry, Carolina. (2003). "Las unidades básicas del partido peronista femenino (1949-1955)". *En Generando el peronismo: estudios de cultura, política y género (1946-1945)*. Ramacciotti, Karina Ines, Valobra, Adriana (comp.). Proyecto editorial, Buenos Aires.
- Bianchi, Susana, Sanchis, Norma (1988). *El partido peronista femenino*. CEAL. Bs. As.
- Bianchi, Susana. "Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955)" en Duby, G y Perrot, M (dir.). *En Historia de las mujeres. Tomo X, Siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Crespo, Edalia.(2005). "Madres, esposas, reinas. Petróleo, mujeres y nacionalismo en Comodoro Rivadavia durante los años del primer peronismo". *En Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Lobato, Mirta (edit.). Buenos Aires, Biblos.
- Di Liscia, Silvia. (1999). "Ser madre es un deber" (Maternidad en los gobiernos peronistas, (1946-1955). *En Historia y género. Seis estudios sobre la condición femenina*. Buenos Aires, Biblos.
- Guy, Donna, (1998). "Rupturas y continuidades en el papel de la mujer: la infancia y la familia durante la década peronista". En John Fisher (dir.). *Actas del XI Congreso Internacional de AHILA, Vol. III*. Liverpool.
- Guy, Donna, (1998). "Madres vivas y muertas. Los múltiples conceptos de la maternidad en Buenos Aires". *En Sexo y sexualidades en América Latina*. Daniel Balderston y Donna, J Guy (comp.). Paidós, Buenos Aires.
- Lobato, Mirta y otras. (2000). "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX". En F. Gil Lozano y otras. *En Historia de las mujeres en la Argentina, Tomo II, Siglo XX*. Buenos Aires, Taurus.
- Lobato, Mirta y otras. (2005). "Las reinas del trabajo bajo el peronismo". *En Cuando las mujeres reinaban. Belleza, Virtud y Poder en la Argentina del siglo XX*. Lobato, Mirta (edit.), Buenos Aires, Biblos.
- Lobato, Mirta. (2005). "Introducción". *En Cuando las mujeres reinaban. Belleza, Virtud y Poder en la Argentina del siglo XX*. Lobato, Mirta (edit.). Buenos Aires, Biblos.
- Manzano, Valeria. (2000). "Las mujeres y la mujer en el cine del primer peronismo". *En Cuerpos, géneros e identidades*. Omar Acha y otros (comp.). Ediciones del signo, Buenos Aires, Argentina.
- Omar Acha y otros. (2000). "Prologo: Historias de mujeres e historias de género". *En Cuerpos, géneros e identidades*. Omar

- Acha y otros, (comp.). Ediciones del signo, Buenos Aires, Argentina.
- Pelaez, Sol, Valobra Adriana. (2003). "Ser legisladora...: Una aproximación a la representación de las primeras legisladoras nacionales argentinas (1952-1955)". *En Generando el peronismo: Estudios de cultura, política y género (1946-1945)*. Ramacciotti, Karina Ines, Valobra, Adriana (comp.). Proyecto editorial, Buenos Aires.
 - Ramacciotti, C y Valobra Adriana. (2003). " Plasmar la raza fuerte: Relaciones de género en la Campaña Sanitaria de la Secretaria de Salud Pública de la Argentina (1946-1949)". *En Generando el peronismo: Estudios de cultura, política y género (1946-1945)*. Ramacciotti, Karina Inés, Valobra, Adriana (comp.). Proyecto Editorial, Buenos Aires.
- prohibido: narrativas pessoais e transgressão. *En Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Volumen 1, N°3. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Felú, Elena y otras. (1999). "Decálogos comunicativos para la nueva mujer. El papel de las revistas femeninas en la construcción de la feminidad". *En Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Volumen 1, N°3. Editorial Gedisa, Barcelona.
 - Fisher, S. y Verón, E. (1986). "Théorie de l'énonciation et discours sociaux". *Etudes de Lettres*, octubre-diciembre. Lausana.
 - Heberle, Viviana M. "A representacáo das experiéncias femininas em editoriais de revistas para mulheres". *En Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Volumen 1, N° 3. Editorial Gedisa, Barcelona.
 - Zullo, Julia. (1999). "¿Qué significa ser mujer? La construcción textual de la destinataria en las revistas femeninas argentinas". *En Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Volumen 1, N° 3. Editorial Gedisa, Barcelona.

E. SOBRE REVISTAS FEMENINAS (EN GENERAL)

- Caldas-Coulthard, Carmen Rosa y Rojo Luisa Martín. (1999). "Editorial: las revistas femeninas y la construcción de la feminidad". *En Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Volumen 1, N°3, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Caldas-Coulthard, Carmen Rosa. (1999). "O picante sabor do

SOBRE ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DEL DISCURSO.

- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris. Gallimard.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. Paris. Gallimard.
- Bernardez, Enrique. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid. España.
- Charadeau, P. (2004). "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual". *En Revista Signos* Vol 37 (56), Valparaíso: Ediciones Univesitarias del Valparaíso.
- Culioli, Antoine. (1990). *Pour une linguistique de l'Énonciation. Opérations et représentation*. Tomo 1. Paris, Ophrys.
- Culioli, Antoine. (1999). *Pour une linguistique de l'Énonciation. Formalisation et opérations de repérage*. Tomo II Paris, Ophrys.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris. Editions du Minuit. (trad. cast: El decir y lo dicho. Barcelona. Paidós. 1986).
- Ducrot, O. (2004). "Sentido y argumentación". *En Homenaje a Oswald Ducrot*. Buenos Aires. Eudeba.
- Fisher, Sophie. (1999). *Énonciation: Manières et Territoires*. Paris. Ophrys.
- Halliday, M.A.K. y R. Hasan. (1976). *Cohesion in English*, London, Longman.

- Kerbrat Orecchioni, C. (1980). *Le énonciation*. De la subjectivité dans le langage. Paris. Armand Colin.
- Maingeneau, Dominique. (1989). *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires. Hachete, primera edición, (1976).

ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL DISCURSO

- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milán. Bompiani.
- ----- (1981). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.
- ----- (1988). *Signo*. Barcelona. Labor.
- ----- (1990). *Les limites de l'interprétation*. Paris. Grasset.
- ----- (1996). *Interprétation et surinterprétation*. Paris. P.U.F.
- Jäger, S. (2003). "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos". *En Métodos y análisis críticos del discurso*. (Comp.) Wodak y Meyer. Barcelona, Gedisa.
- Meunier, J.P. (1999). "Dispositif et théorie de la communication". *Hermes* 25. Paris: CNRS Editions (traducción mimeo. Sergio Moyimedo).
- Paris. Presses Universitaires de Vincennes. (trad. cast. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*. Barcelona. Gedisa. 1998).
- Prieto, J.L (1966). *Messages et signaux*. Paris. Presses

Universitaires de France.

- Steimberg, Oscar. (2005). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Colección del Círculo. Atuel, Buenos Aires.
- Traversa, O. (2001) "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *En Signo y Seña*. (Revista del Instituto de Lingüística, FF y L. UBA) Nro 12.
- Verón, Eliseo. (1978). *Sémiosis de l'ideologique et du pouvoir. Communications, 28*. Paris. Seuil.
- Verón, Eliseo. (1981). *Construire l'événement*. Paris. Editions du Minuit. (trad. cast. Barcelona. Gedisa. 1983).
- Verón, Eliseo. (1988). *La sémiosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*.
- Verón, Eliseo. (1991). "Los medios en recepción: desafíos de la complejidad". *En Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona. (2004).