

Reflexiones sobre la construcción de la identidad femenina en la comedia en las primeras décadas del siglo XX



Marina Sikora

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

sikora.marina@gmail.com

Fecha de recepción: 24/08/2019. Fecha de aceptación: 15/09/2019.

Resumen

La comedia en Buenos Aires, ha tenido desde sus orígenes a la familia como centro dramático que ha funcionado en muchos casos, como un microcosmos de distintas realidades históricas. Dentro de este marco familiar al que hacemos referencia, nos interesa centrarnos en esta oportunidad, en la figura de la mujer. Las tensiones que se producen al comenzar el siglo XX entre la vieja clase media criolla, la vieja oligarquía y la incipiente clase media de origen inmigratorio se ponen de manifiesto no sólo en la vida social sino que también se plasman en las expresiones teatrales. En la comedia, específicamente, esto se advierte de manera notoria sobre todo con el surgimiento de la comedia asainetada que tiene como protagonista a la incipiente clase media de origen inmigratorio. Sin embargo, la construcción de la identidad femenina la muestra todavía constreñida al ámbito de la casa en donde es interesante observar el rol de las madres, las esposas y las suegras que constituyen, éstas últimas, una importante fuente de comicidad. Nos interesa exponer en este trabajo algunos apuntes sobre el fenómeno señalado tomando distintas variantes de la comedia. Nos interesa también ver cómo se aborda el caso de la mujer trabajadora en piezas como *Mamá Clara* (1920) de Federico Mertens o *El sostén de la familia* (1931) de Darthes y Damel, sólo por nombrar algunas.

Palabras clave

comedia
identidad femenina
clase media
Mertens
Darthes
Damel

Reflections on the Construction of the Female Identity in the Early Twentieth Century Comedy

Abstract

Family has been the dramatic core of comedy in Buenos Aires since its origins, working, in many cases, as a microcosm of different historical realities. Within this family framework, this essay focuses on the figure of women. The tensions that occur at the beginning of the twentieth century between the old Creole middle class, the old oligarchy and the emerging middle class of immigrant origin are revealed not only

Keywords

Comedy
Female Identity
Middle class
Mertens
Darthes
Damel

in social life but also in theatrical expressions. In comedy, specifically, this becomes particularly noticeable with the emergence of the *comedia asainetada* that has that incipient middle class of immigrant origin as its protagonist. However, the construction of the feminine identity shows her still constrained to the scope of the house where it is interesting to observe the role of mothers, wives and mother-in-law, the latter of whom constitute an important source of humor. We are interested here in pointing out some aspects of this phenomenon indicated taking into consideration different variants of comedy. We also want to see how the case of working women is approached in pieces such as Federico Mertens' *Mama Clara* (1920) or Darthes and Damel's *The breadwinner* (1931)

La comedia en Buenos Aires ha tenido desde sus orígenes a la familia como centro dramático que funcionó, en muchos casos, como un microcosmos de distintas realidades históricas.

Dentro de este marco familiar al que hacemos referencia, nos interesa centrarnos en esta oportunidad, en la figura de la mujer. Las tensiones que se producen al comenzar el siglo XX entre la vieja clase media criolla, la oligarquía tradicional y la incipiente clase media de origen inmigratorio se ponen de manifiesto no sólo en la vida social, sino que también se plasman en las expresiones teatrales. En la comedia, específicamente, esto se advierte de manera notoria sobre todo con el surgimiento de la comedia asainetada que tiene como protagonista a la naciente clase media de origen inmigratorio. Sin embargo, la construcción de la identidad femenina la muestra todavía constreñida al ámbito de la casa, en donde es interesante observar el rol de las madres, las esposas y las suegras que constituyen, éstas últimas, una importante fuente de comicidad. Nos interesa exponer en este trabajo algunos apuntes sobre el fenómeno señalado tomando distintas variantes de la comedia. Piezas como *Gente Bien* (1909) o *La edad de Merecer* (1913) de Federico Mertens muestran una imagen de la mujer, que como decíamos, se muestra limitada al ámbito de la casa y de la familia. Nos interesa también ver cómo se aborda el caso de la mujer trabajadora en obras como *Mamá Clara* (1920) de Federico Mertens o *El sostén de la familia* (1931) de Darthes y Damel, sólo por nombrar algunas.

Al referirse a los primeros años del siglo XX, Dora Barrancos señala que

La Argentina moderna era una sociedad pacata y controladora, y la moral privada y pública era muy exigente en relación con las mujeres. La moral burguesa- digámoslo- se había impuesto, y las niñas de buena familia debían observar una conducta impoluta. Moral y educación siempre estuvieron enteveradas, pero esta conjunción fue aun más recíproca tratándose de las jóvenes (2010:149).

A pesar de los cambios sociales que se venían gestando alrededor de la década del diez, la figura de la mujer en las obras que nos ocupan los muestra todavía muy tímidamente.

En el caso de *La edad de merecer* (1913) de Federico Mertens, estrenada por la compañía Podestá en el Teatro Nuevo, la acción se centra en el tema de la niña casadera. Giuseppe, un corredor de tabaco, pretende a Yiya, la hija de Pepín, propietario de un negocio de cigarrería y agencia de lotería. La madre, Polonia, aconseja a la hija rechazar al candidato, porque la cree merecedora de un mejor partido. Por su parte, la muchacha sólo quiere un *hombre* sin distinción de niveles sociales. Como sea, el motor de la acción es el matrimonio, aunque la motivación de madre e hija responda a diferentes intereses. El afán de la madre por figurar socialmente hace que haya

educado a su hija con saberes que, según su padre, no sirven para nada. Al iniciarse la pieza, en su diálogo con Giuseppe, el pretendiente cigarrero, le dice

Mira...si le debo decir la verdad...no solo osté debe enfermarse, sino aunque alegrarse también...Me hicas no es pe osté...saquelá osté de hacer sonar la piecita nel piano, de chapucear algo col pincel e de cacarear arguna cancioneta con so voz de flautín, e no sirve pe otra cosa...He! l'inducación que corresponde a una mochacha de quente incupetada, e mi muquer sempre ha tenido la manía de sere persona de l'alta suciedad...(Mertens, 1919, s/nª de pag.).

La contraposición que aparece entre la visión de mundo de Pepín y la de Polonia –una López Bermejo– los progenitores de Yiya, es la que muestra la tensión entre la clase trabajadora de origen inmigratorio y las de una pretendida alta sociedad venida a menos. La mujer, en este caso Yiya, se transforma, entonces, en un elemento de transacción para permitir que la familia se posicione en un extremo o en el otro.

Ninguno de estos extremos mencionados, el de la riqueza o el del trabajo, la muestran en un lugar preponderante. Polonia, quien quiere casarla con el médico al que llama por una falsa dolencia hasta que debe descartarlo por ser casado, no repara en acudir a los avisos matrimoniales del periódico para casarla con un inglés lo que sería una fuente de prestigio. El fracaso de esta estrategia se materializa cuando la madre exhibe las *virtudes* de Yiya, que, como ya vimos, consisten en ser inteligente, espiritual, bonita, talentosa para tocar el piano, cantar y pintar, pero Smith, el inglés, sólo se preocupa porque sea trabajadora. El efecto cómico y *aleccionador* se da cuando el candidato elige a la criada, Nicolasa, porque sabe cocinar y atender la casa.

La capitulación de la madre, quien finalmente acepta la propuesta de Yiya de casarse con su antiguo pretendiente Giuseppe, también aparece frustrada con el último efecto cómico cuando éste último aparece de visita con su mujer y sus hijos.

A partir del desarrollo dramático queda claro que la visión de la mujer oscila entre dos polos: o bien sirve como adorno y para elevar socialmente a la familia, como pretende Polonia, o bien como una trabajadora doméstica según las pretensiones de Smith o de su propio padre, quien considera que la educación de gente *encopetada* no sirve para nada.

La propia percepción de Yiya tampoco la posiciona en un lugar de autodeterminación ya que, según ella misma, manifiesta solo quiere *un hombre*. Cuando su madre en el primer acto le dice que no puede casarse con un pobretón cualquiera no deja lugar a más reflexiones, Yiya responde: “Ay, mamá, ¡mientras fuese hombre!” En este sentido, la didascalía que la describe ilustra lo que venimos diciendo

La Yiya habla con naturalidad, sin exagerar la nota. En sí, es una mujer sana, sin otros ridículos que aquellos a los que la han obligado las “farolerías” de doña Polonia: aspira sin pensarlo casi, al hombre que llene sus ansias instintivas de amar; pero obligada por su madre a ser una niña de campanillas, privada de carácter, se somete a su papel sin prestarle mayor entusiasmo. Acostumbrada a no hacer nada, siempre habla bostezando, desperezándose y oprimiéndose la cabeza dolorida (Mertens, 1919, s/nª de pag.).

Las aspiraciones burguesas de estas piezas muestran a un tipo de mujer que intenta posicionarse socialmente, fuera del mundo del trabajo. En la obra que acabamos de desarrollar, el *ascenso* social de Yiya no puede provenir de su propio esfuerzo, sino que debe concretarse a partir de su vinculación con el hombre. Esta idea, que como señalamos, parte de Polonia, la madre, no es compartida por Pepín que no pretende

un estatus burgués. Así y todo, el padre tampoco ve a la hija como un ser autónomo. Según su visión, debe volcarse al matrimonio, pero acompañando al marido en un trabajo ligado a lo doméstico. Reiteramos entonces, ama de casa o adorno de la casa.

El mundo del trabajo es visto todavía como una alternativa de la que es preferible huir. En este sentido, es interesante mencionar una obra anterior a la que recién comentada, también de Federico Mertens. Se trata de *Gente bien*, estrenada en el Teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini el 19 de marzo de 1909. En ella, la familia de Josefa vive también de la figuración y fingen ser adinerados. El conflicto se centra en el noviazgo de Mecha (la hija casadera) y Miranda, quien intentan concretar su matrimonio. El problema que afecta a todos es que la única que trabaja y aporta a la familia es la propia Mecha: con su labor docente, contribuye con ciento ochenta pesos mensuales. La situación se revela en el diálogo que sostiene Raquel y Mecha durante el primer acto

MECHA. -Como te decía, entonces... Estoy segura que la oposición de todos estriba en que, si yo me caso, tendrían que agachar el lomo y volver a los pantalones y a los chalecos, como antes. Y claro está que así todo el andamiaje de apariencias levantado con la estúpida ostentación de dos años, se derrumbaría irremisiblemente, y estos dos provincianos estudiantes de medicina que las pretenden en la creencia de que mamá tiene una fortuna que se echa con sus manías de grandezas, se retirarían y el desprecio del barrio caería sobre ellas (1920:7).

La explicación de Mecha se refiere a Matilde y Laura, sus hermanas y a Quijano y Vélez, sus pretendientes.

La resistencia de las mujeres de la familia de volver a los *pantalones y los chalecos, como antes* tiene su explicación en lo que señala Dora Barrancos con relación a la falta de legitimidad del trabajo de las mujeres fuera del ámbito hogareño. Al respecto señala:

Si bien en casi todos los países se vivió la experiencia de la escasa aceptación de esta circunstancia, puesto que todas las clases sociales –incluida desde luego la clase obrera– preferían que las mujeres permanecieran en sus casas atendiendo los deberes conyugales y maternos, el nuestro se ubica entre los más expresivos en la materia. Aun los grupos ideológicos más progresistas, que reclamaban por las pésimas condiciones del trabajo femenino en las fábricas, talleres y a destajo en el hogar, denunciando los abusos, los salarios inferiores, los largos horarios y las deplorables condiciones medioambientales en que transcurrían las labores, manifestaban intranquilidad por el abandono de las tareas hogareñas. Se admitía que las mujeres de los sectores obreros no tuvieran más remedio que salir a procurar ingresos para engrosar las retribuciones del varón productor, pero sólo por esta razón se consentía que las madres dejaran a los niños y desatendieran las tareas de la casa. Cuando las familias obreras mejoraban un poco su condición de subsistencia, la primera medida que tomaban era la vuelta al hogar de la mujer. (...) La falta de legitimidad en relación con éstas fue una marca perdurable durante la mayor parte de ese siglo (el XX) con excepción del magisterio y ciertos grupos de universitarias (2010. 147-148).

Precisamente, Mecha puede trabajar, pues tiene una actividad más honrosa, dado que lo hace en un colegio, pero resulta impensable volver a “los chalecos y los pantalones” si se quiere mantener la figuración que pretenden Josefa y sus hijos, incluido Alberto, quien lo poco que gana lo destina a sí mismo y al juego. Sin embargo, el trabajo *digno* de Mecha es lo que paradójicamente la aleja del matrimonio, dado que el resto de las mujeres de la casa no puede mantenerse y es ella quien debe sostener el hogar. Por otra parte, en el tercer acto, una vez resuelto el conflicto del casamiento de Miranda

con Mecha, ésta debe renunciar a la escuela para poder concretar su matrimonio. Como se expresa en la cita de Dora Barrancos, el trabajo de la mujer es incompatible con la vida de una mujer casada en la visión del punto de vista de la clase media.

Pertenecer a la clase media, a la burguesía es el origen de todas las imposturas de esta familia. Ante el incipiente matrimonio de Mecha, Josefa y sus hijas deciden volver a la costura, pero manteniéndolo en secreto y decidiendo tomar una criada para que lleve y traiga los encargos. Como dice Josefa “trabajaremos las tres de día y de noche, si es preciso, pero seguiremos siendo gente bien” (1920:32).

La comicidad de la obra está dada fundamentalmente por las pretensiones de Josefa y sus dos hijas, Laura y Matilde, que no reparan en nada para mantener su estatus. La presencia del inglés, don Guillermo, es otra fuente cómica, ya que sería otra posible salvación para estas mujeres comandadas por Josefa que cree que frecuenta la casa atraído por sus encantos. El equívoco se revela en el último acto, cuando Guillermo declara que visita la casa dado que está interesado por la perra de la familia a la que quiere cruzar con su perro. Como remate, al finalizar la obra, Josefa termina diciendo que irá a la comisaría para denunciar al falso pretendiente que ante la negativa de venta se ha robado al foxterrier.

El caso de *Mamá Clara*, también de Federico Mertens, estrenada por la compañía de Orfilia Rico en el Teatro Nuevo, el 10 de julio de 1920, muestra nuevamente el afán de posicionamiento social y el prejuicio de clase que se acentúa también relación a las mujeres. La familia de doña Clara, una catalana de origen humilde, ha logrado un bienestar económico, cuyo origen es el esfuerzo sostenido de la madre al frente de un mercadito. Ya no viven en la modesta casita de sus orígenes, sino que ahora habitan una casa con decoración “*despampanante*” y tienen auto y chofer. Sus hijos, Rosaura, Aurora y Cacho viven holgadamente y no quieren recordar el pasado. Por su parte, Clara ha dejado el mercadito en manos de su empleado Bonifacio y también se dedica a una vida ociosa, pero ella no olvida. El conflicto se produce, porque Aurora se relaciona con Enrique, hijo de su cuñada Eusebia, de quien en el pasado fue sirvienta. El hermano de Eusebia la había deshonrado en su juventud y tuvo que casarse para reparar el daño. Ahora, la moneda se ha dado vuelta y, mientras que Clara tiene un buen pasar, su cuñada y sus hijos, Enrique y Carola, se han “venido a menos”. El encuentro de ambas familias en el primer acto para concretar la relación de Aurora y Enrique termina mal por los exabruptos de Clara y la intransigencia de Carola y vuelven a distanciarse. Modulando la trama central, aparecen los intentos de Clara por emparejar a Rosaura, la hija solterona, con Bonifacio y los devaneos de Cacho que es un tarambana y jugador, con la sirvienta Soledad a quien deja embarazada, volviendo a repetir la historia de su madre. Demás está decir que todo se soluciona en el último acto, con los correspondientes pedidos de disculpas y una triple promesa de casamiento: Aurora y Enrique, Rosaura y Bonifacio, Cacho y Soledad.

Como en las piezas anteriores, la mujer aparece supeditada a la figura del hombre, ya que su finalidad es el matrimonio. Sin embargo, la figura de mamá Clara aparece con una potencia mucho mayor que en los otros casos analizados. Se trata de un sujeto muy activo que dispone de la vida de todos para *el bien de los hijos*. En primer lugar, es ella la que sostiene a la familia con el producto del mercado. Ya en la prehistoria de la obra, a la que hace mención, fue ella la generadora de riqueza a fuerza de trabajo y no Peralta, su marido muerto.

La comicidad está dada por las ansias de figuración de esta catalana que se viste de manera ostentosa, arregla su casa del mismo modo y tiene un chofer sin demasiado que hacer, porque nadie usa el auto. También tiene efectos cómicos el carácter caricaturesco de Cacho a quien no le gusta trabajar y cuando debe hacerlo, obligado por su madre, se duerme en los sillones.

Como decíamos, a pesar de sus aires de figuración, Clara no olvida sus orígenes y reconviene a sus hijos cuando muestran los prejuicios de la clase media a la que quieren pertenecer. Cuando Rosaura le reprocha a su madre que obliga a Cacho a casarse con una inmigrante (Soledad), Clara le responde:

Qué oigo?...Y yo qué sido?...Nuestra clase! Y de qué está compuesta nuestra clase, si no de inmigrantes o no, pero de gente trabajadora que está haciendo su fortuna o que ya la ha hecho?...Y qué vale el dinero an este país donde tan pronto se tiene como no se tiene?...Mira el caso de tía Eusebia...Mira el nuestro...una balanza... tan pronto arriba, tan pronto abajo...(1921)

Asimismo, en la obra es significativo el hecho de que la figura de Clara, una mujer, es el sujeto más activo frente a hombres que se muestran sumisos o incapaces de valerse por sí mismos. De este modo, su difunto marido ha vivido mantenido por ella y Cacho sale adelante sólo por las directivas de la madre. Lo mismo pasa con Bonifacio, su empleado, que debe casarse con Rosaura, quien le pide a Clara que piense por él, pues éste no puede determinar por sí mismo si está enamorado o no.

Esta clase media incipiente construye su figuración social en torno a las mujeres e instauran al matrimonio como base sustentable para este fin. La mujer, entonces, se muestra, por una parte, como proveedora para la vida de la familia: Mecha en *Gente bien*, Clara en *Mamá Clara* y, al mismo tiempo, como moneda de cambio para el ascenso social como se observa en *La edad de merecer*. El amor, en muchos casos, carece de importancia: en la última obra mencionada, Yiya sólo quiere un *hombre* y su madre también quiere un hombre para ella, pero uno que le otorgue prestigio a la familia.

La incursión de la mujer en el mundo del trabajo aparece limitadamente en *El sostén de la familia* de Camilo Darthes y Carlos Damel, estrenada por la compañía de Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional el 30 de octubre de 1931. Con ciertas reminiscencias de *Las de Barranco* (1908) de Gregorio de Laferrère, el conflicto se centra en las dificultades que tiene Marta para concretar su matrimonio con su novio, Buffarini. El obstáculo es su propia madre, Antonia, que impide a toda costa el casamiento, porque de ese modo se perdería el sustento familiar: los quinientos pesos mensuales que gana su hija por las traducciones que realiza. En esta familia, compuesta por Antonia, Celestino, su padre, y Adolfito, su hermano menor, la única que trabaja es Marta. La condición de proveedor del personaje no la exime de un lugar de sumisión frente al carácter dominante y abusivo de su madre. Marta, la única persona productiva de la familia, debe atender además, a su padre, a su hermano y a su madre. El mundo del trabajo femenino, se mantiene de todos modos, dentro de los muros del hogar. Mecha trabaja con su máquina de escribir hasta las tres de la mañana, pero en su casa y tratando de no molestar al resto de la familia con el ruido del teclado.

Las madres, en estas obras, adquieren un carácter dominante. Herederas de doña María, concebida por Laferrère en *Las de Barranco*, rigen los destinos de la familia, imponen un modo de vida frente a maridos ausentes o sometidos y cifran sus esperanzas en las hijas sin progenie. Éstas deberán mantenerlas de por vida o casarse de manera conveniente para satisfacer sus necesidades. Se establece una tensión que muestra múltiples aspectos. Clases medias venidas a menos, que necesitan posicionarse a partir de nuevos matrimonios, o clases medias de origen inmigratorio, que también deben afirmarse a partir de la concreción de matrimonios prestigiosos. En cada una de estas instancias, son las hijas las que deben cumplir el mandato de las matriarcas. Ellas establecen, además, un imaginario de estatus social que responde a los valores de una burguesía a la que no pertenecen, que está en retirada frente a los cambios sociales impuestos por el ascenso económico de los inmigrantes a quienes

desprecian. Tal es el caso de Polonia, quien ve con malos ojos a Giuseppe, o el de Antonia, quien no quiere a Buffarini por su apellido italiano y por su ocupación, hecho que se pone de manifiesto en el diálogo que mantiene con su marido en el primer acto:

ANTONIA: Te dijo?

CELESTNO: Qué?

ANTONIA: Que quería visitar la casa

CELESTNO: me dijo.

ANTONIA: Qué te parece?

CELESTNO: -Me parece muy bien.

ANTONIA: - Idiota!

CELESTNO: -Por qué?

ANTONIA: Porque Marta no puede casarse...

CELESTNO: No veo la razón.

ANTONIA: Qué vas a ver si sos un zonzo!

CELESTNO: Pero qué tenés que alegar en contra del muchacho?

ANTONIA: Es corredor de aceite...Huele a frito...Me revuelve el estómago...

CELESTNO: Eso se va con bicarbonato...

ANTONIA: Y es hijo de gringos...

CELESTNO: Como Dante, como Virgilio, como Galileo... (1983:30-31).

Las objeciones de Antonia contra el futuro yerno hacen que los años vayan pasando con la elaboración de interminables excusas para postergar el compromiso. El conflicto tiene su punto culminante cuando en la cena preparada para anunciarlo, Antonia, luego de una serie de desplantes y desprecios, se encuentra en una encendida disputa con Buffarini, que parece hacer fracasar el pretendido matrimonio. Sin embargo, todo termina resolviéndose frente a la supuesta pérdida de la honra de Marta. Celestino engaña a su mujer diciéndole que su hija está embarazada ante lo cual, ella misma corre a pedirle a Buffarini que se casen. Nuevamente, aparece un tópico caro a la moral burguesa en relación a las mujeres. Como señala Dora Barrancos:

Una señal inequívoca de buena educación burguesa era el acatamiento de las estrictas normas patriarcales (...) El estímulo de ofrecer más educación a las chicas que sin duda se extendió entre los grupos de profesionales, comerciantes, empleados de cierta categoría, funcionarios públicos e imitadores de las clases trabajadoras en ascenso coincidía con el mandato de comportarse como una mujer: había que “darse su lugar”, no permitir absolutamente, franquicias sexuales. La virginidad femenina tenía un alto valor de troca, un sustituto de la antigua dote que se revelaba como linaje para la gente que no conocía ninguno (2010:149).

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto, podemos ver cómo la comedia, en la que los casos analizados constituyen sólo un pequeño muestreo, se presenta como un tipo de poética conservadora en su ideología estética. Los ideogramas que maneja en relación a la mujer y a la familia se circunscriben a un plano que reafirma valores provenientes del pasado. Sin embargo y a pesar de ello, el rol de las mujeres resulta significativo. No se trata de rebeldes que intentan imponer un cambio social, sino de sujetos que atendiendo a los valores tradicionales buscan posicionarse en el entramado burgués. Su identidad sigue estando supeditada a la figura del hombre, pero éste aparece desdibujado frente a la férrea determinación, sobre todo de las madres, de posicionar a sus hijas socialmente o a salvarse ellas mismas.

Aparecen entonces dos modelos a tener en cuenta: madres /suegras y jóvenes casaderas. Las primeras intentan dirigir el destino de sus descendientes femeninas atendiendo a dos propósitos posibles: conseguir que las sigan sosteniendo económicamente como es el caso de Josefa en *Gente Bien* o Antonia en *El sostén de la familia* o elevarlas socialmente como se da en el caso de *La edad de merecer*. El caso de *mamá Clara* también muestra una madre potente que marca el rumbo de la vida de sus hijos. Por otro lado, las jóvenes intentan afirmarse más allá del dominio de sus madres: Yiya, en *La edad de Merecer*, Mecha en *Gente bien*, Marta en *El sostén de la familia*.

Los hombres, como dijimos, son vistos como figuras que otorgarían a las mujeres el estatus respetable de “mujeres casadas y respetadas socialmente”, pero una vez conseguido el objetivo desaparecen como imagen fuerte en el entramado familiar.

Para finalizar, podemos decir que, en estas comedias asainetadas, en las que todavía son fuente de comicidad recursos saineteros como el chiste verbal y la caricatura, el ideologema femenino se construye componiendo un modelo de puertas adentro, que las corona como reinas de un mundo cerrado que deja a un lado los reclamos que se dan en el contexto de la época. Un punto de vista que implícitamente defiende el respeto a lo establecido y que podría responder a una pregunta irrefutable desde el punto de vista masculino: de qué se quejan si al final son las que mandan.

Bibliografía

- » Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- » Darthés, C., Damel, C. (1983). *El sostén de la familia y El sueño de la casa propia*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- » Mertens, F. (1919). “La edad de merecer”, *Bambalinas*, Año 11, N° 73, 30 de agosto.
- » Mertens, F. (1920). “Gente bien”, *La escena*, año III, N° 103, 17 de junio.
- » Mertens, F. (1921). “Mamá Clara”, *La escena*, Año IV, N° 133, 13 de enero.