

HISTORIA, MUJERES, ARCHIVOS Y PATRIMONIO CULTURAL

TOMO II

Tejidos de tipos documentales
para una historia de mujeres
con perspectiva de género

Paula Caldo
Yolanda de Paz Trueba
Jaqueline Vassallo
(compiladoras - editoras)

EDICIONES



I S H I R

Paula Caldo
Yolanda de Paz Trueba
Jaqueline Vassallo
(compiladoras - editoras)

Tejidos de tipos documentales
para una historia de mujeres
con perspectiva de género

TOMO II

CONICET



I S H I R

Caldo, Paula

Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural, t. 2 : tejidos de tipos documentales para una historia de mujeres con perspectiva de género / Paula Caldo ; Yolanda de Paz Trueba ; Jaqueline Vassallo ; compilación de Paula Caldo ; Yolanda de Paz Trueba ; Jaqueline Vassallo ; editado por Paula Caldo ; Yolanda de Paz Trueba ; Jaqueline Vassallo.- 1a ed.- Rosario : ISHIR - Instituto de Investigaciones Socio Historicas Regionales del CONICET, 2021.

Libro digital, PDF - (Compilaciones / Sandra Fernández ; 2)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-47052-4-2

1. Archivología. 2. Estudios de Género. 3. Patrimonio Cultural. I. Paz Trueba, Yolanda de. II. Vassallo, Jaqueline. III. Título.

CDD 027.63

Autoridades Ediciones ISHIR

Directora: Sandra R. Fernández

Vice-directora: Darío G. Barriera

Comité Editorial

Sandra R. Fernández

Darío G. Barriera

Ronen Man

Carolina Piazzi

Guillermo Ferragutti

Este libro ha sido evaluado por expertxs externxs a la institución editora que han recomendado su publicación.

Diseño y maquetación: Guillermo Ferragutti

© De la presente edición

Investigaciones Socio-históricas Regionales (ISHIR/CONICET-UNR), 2020.

CCT-Rosario

Ocampo y Esmeralda (2000), Rosario.

Todos los derechos reservados

ÍNDICE

- 9** **INTRODUCCIÓN**
- 11** **Palabras de las compiladoras/editoras.**
Paula Caldo, Yolanda de Paz Trueba y Jaqueline Vassallo
- 17** **Historiadoras con agencia. Del metier de ir al archivo a las acciones de recuperación del patrimonio cultural desde una perspectiva de género.**
Lucía Lionetti.

PARTE I: PRODUCTOS DE LA IMPRENTA Y SU VERSATILIDAD PARA ESTUDIAR A LAS MUJERES EN EL PASADO

- 39** **Capítulo 1: Historia, trabajo y mujeres: el caso de las empleadas administrativas (Buenos Aires, 1935-1955).**
Graciela Queirolo.
- 53** **Capítulo 2: La prensa como vía de acceso al mundo laboral femenino. Los años 20 en el centro de la Provincia de Buenos Aires.**
Lucía Inés Martínez
- 65** **Capítulo 3: Las mujeres que integraban las élites intelectuales y profesionales: el *Quién es Quién de La Plata* como fuente.**
Laura Graciela Rodríguez
- 79** **Capítulo 4: Cuerpos, sensibilidades y emociones en las Páginas Femeninas de la Revista Argentina Austral 1929- 1933.**
Luciana Lago, Lorena Hernández, Gabriela Rodríguez y Paula Zuluaga.

- 93** Capítulo 5: **Educadas para sentir... Reflexiones sobre el cruce entre el amor como emoción, mujeres y el trabajo de archivo.**
Luna Sofía Dobal
- 109** Capítulo 6: **La moda femenina en Lima. Estudio interpretativo a partir de las publicaciones periódicas de la época, 1919-1930.**
Daniella Jael Terreros Roldan
- 125** Capítulo 7: **Mujeres transgresoras de las primeras décadas del siglo XX: el caso de las revistas “Cosas y Hechos de Misiones” e “Iguazú”.**
Ana Belén Medina

PARTE II: TIPOS DOCUMENTALES PARA HACER UNA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN EN PERSPECTIVA DE GÉNERO

- 143** Capítulo 8: **“Críticas, observaciones y notas de estímulos”. La construcción de la maestra modelo y del modelo de maestra a través de los cuadernos de actuación profesional (1930-1955).**
María José Billorou
- 157** Capítulo 9: **Memorias pedagógicas. Mujeres y sus huellas.**
Florencia Godoy y María Belén Trejo
- 173** Capítulo 10: **Revistas pedagógicas, archivos y búsquedas con escollos. El caso de *Adelante!*...**
Agustina Mosso
- 189** Capítulo 11: **Huellas y contrahuellas femeninas en libros de lectura (1880-1920).**
Norma Alloatti
- 203** Capítulo 12: **El Colegio Nuestra Señora del Huerto: tipos documentales y archivos para estudiar la instrucción de niñas y jóvenes de la élite Salteña a fines del XIX.**
María Magdalena Maciel

- 217** Capítulo 13: **El Álbum escolar de Misiones: una mirada para estudiar la historia de la educación en perspectiva de género, Misiones, 1916.**
Alejandra Aurora Zorrilla

PARTE III: EXPERIENCIAS DE ENTRAMADOS DOCUMENTALES PARA HISTORIZAR A LAS MUJERES

- 235** Capítulo 14: **Mujeres en la justicia eclesiástica. Sus huellas en el Archivo de la Arquidiócesis de Santa Fe de la Vera Cruz (1700-1820).**
Miriam Moriconi
- 249** Capítulo 15: **Matrimonios de mujeres africanas y afrodescendientes esclavizadas y libres. Una aproximación desde informaciones y actas matrimoniales. Santa Fe de la Vera Cruz, mediados del siglo XVIII.**
Noelia Silvestri
- 265** Capítulo 16: **Fuentes para el estudio de las mujeres como agentes económicos en el Río de la Plata tardocolonial e independiente: Santa Fe siglos XVIII y XIX.**
Adriana Milano.
- 279** Capítulo 17: **Mujeres intersticiales, profesionales y famosas: reflexiones metodológicas sobre el estudio de las *prima donnas*.**
Ela Mertnoff.
- 293** Capítulo 18: ***De poses y paseos*. Una primera aproximación al análisis de la sociabilidad femenina a través de fotografías (Rosario, 1919-1939).**
Aldana Pulido.
- 309** Capítulo 19: **Tras las huellas de las mujeres ligadas a la cultura en el interior bonaerense, Azul (1920-1960).**
María Soledad González.
- 321** Capítulo 20: **Fuentes itinerantes para historiar las formas de comunicación de las mujeres: tarjetas postales en la provincia de Buenos Aires a principios del siglo XX.**
Lucía Bracamonte.

- 337** Capítulo 21: **Archivo y mujeres escritoras en la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas.**
Rosana Carina Koch.
- 351** Capítulo 22: **Algunas consideraciones acerca de las obras de viajeros como fuente para la historia de las mujeres y su preservación en unidades de información.**
Patricia Sánchez.

17.

**MUJERES INTERSTICIALES,
PROFESIONALES Y FAMOSAS**

REFLEXIONES METODOLÓGICAS
SOBRE EL ESTUDIO DE LAS *PRIMA
DONNAS*

ELA MERTNOFF

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).

LAS PRIMA DONNAS: TRAYECTORIAS PROFESIONALES Y PERSONALES

Las investigaciones históricas sobre la ópera se han enfocado fundamentalmente en esta producción artística como consumo cultural por parte de las elites a nivel global. En el caso argentino, la ópera constituyó una actividad primordial a principios del siglo XX para la conformación de la clase dominante. Encontramos un vacío aquí ya que la historiografía no priorizó estudiar la historia de las mujeres que participaron en el mundo de la ópera.

El presente trabajo realizará una reflexión en torno a los archivos y tipos documentales para la reconstrucción -desde una perspectiva de género- de las vidas y trayectorias profesionales de las divas de la ópera, las llamadas *prima donnas*. Este análisis se desprende de un trabajo realizado previamente titulado “Las divas de la ópera: mujeres intersticiales en un mundo patriarcal”.¹ Las *prima donnas* eran profesionales, económicamente independientes y muchas incluso famosas a nivel mundial. A pesar de esto, nos encontramos en nuestra investigación con limitaciones en los archivos.

El propósito de este estudio será adentrarnos en el plano metodológico y en las herramientas desplegadas, gracias a las cuales pudimos reconstruir algunos aspectos de las vidas públicas y privadas de las divas. Fue a partir de diferentes tipos documentales del período, tales como los programas de mano de las funciones de ópera, las reseñas en los diarios y las imágenes en las revistas, que logramos armar un prisma para reconstruir de forma más compleja quiénes fueron estas mujeres.²

ARCHIVOS Y TIPOS DOCUMENTALES SOBRE LA VIDA EN EL ESCENARIO

Las académicas feministas no han mostrado interés en las *prima donnas*, a pesar de una justificada consideración a las pintoras, escritoras, y científicas. Christiansen (1984)

1. El trabajo fue presentado en las XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género y se encuentra en las Actas de dicho congreso. Ver Mertnoff (2019).

2. La categoría “antibiografía” es instrumental en el análisis de la historia de las mujeres. Para más información véase Terradas (1992).

sostiene que esto no se debe a que la mayoría de las óperas hayan sido por lo general escritas por hombres y presenten a las mujeres en situaciones pasivas o dependientes, sino que quizás se deba a que las *prima donnas* son, casi por definición, exitosas. Es decir, estas mujeres no fueron víctimas de opresión -aunque quizás hayan sido fuertemente criticadas-, sino en cambio han sido idolatradas e idealizadas. Sin embargo, desde una perspectiva feminista, estas mujeres son prueba de que, sin poseer virtudes morales normativas o rangos heredados, podían trabajar en la técnica lírica, profesionalizarse, y pararse ante el público en una esfera patriarcal.

En relación con lo anterior, el objetivo de la investigación histórica realizada fue determinar quiénes fueron las mujeres que protagonizaban las producciones de óperas. El estudio tuvo un recorte temporal, cuantitativo y espacial: analizamos solamente las cantantes sopranos que más veces interpretaron papeles protagónicos durante las décadas de 1920 y 1930 en el Teatro Colón. Esta selección responde a que las sopranos son aquellas cantantes asociadas a la categoría de *prima donna*, y este período en particular ofrece una proliferación de grandes cantantes líricas. Seleccionamos el Teatro Colón por ser la principal casa de ópera del país y porque las sopranos más reconocidas concurrían allí. La finalidad del trabajo era demostrar cómo estas mujeres en el ámbito profesional reproducían en el escenario una identidad de género normativo, mientras que en sus vidas privadas actuaban de forma transgresora a estos patrones. En otras palabras, reconocer a las *prima donnas* como figuras intersticiales: públicamente en el escenario protagonizaban óperas -cuyos libretos y contenido del repertorio eran representativos de un modelo patriarcal- y en sus vidas privadas manifestaban resistencias a los cánones de sexualidad y género establecidos.

Para comprobar nuestra hipótesis, seleccionamos a las cuarenta sopranos que protagonizaron la mayor cantidad de óperas en el Teatro Colón en estas dos décadas, para poder identificar ciertas tendencias en sus biografías. A su vez, también consignamos las óperas que más veces fueron representadas en el período, es decir, qué ideas de moralidad femenina reproducían estas óperas en el escenario. Sabemos que, por lo general, estos libretos remitían al ideal romántico del siglo XIX.

En una primera instancia, analizamos las óperas que más veces fueron representadas en este período, y cuáles fueron los principales papeles que estas divas representaron.

Realizar este cálculo fue posible gracias a la base de datos de óperas del Teatro Colón,³ que incluye en formato digitalizado todas las producciones del teatro desde su inauguración en 1908 hasta el día de hoy; incluyendo elencos, compositores, fechas de funciones, orquesta y *régisseur* [director de escena]. A continuación, reproducimos la Tabla 1 confeccionada que detalla las diez óperas más veces representadas para este período, el papel femenino protagónico de cada ópera y su compositor.

Tabla 1: Datos disponibles en base de datos: <http://www.operas-colon.com.ar/>

Ópera	Papel femenino	Compositor
<i>La Bohème</i>	Mimí	Puccini
<i>Tosca</i>	Floria Tosca	Puccini
<i>La Traviata</i>	Violetta	Verdi
<i>Aída</i>	Aída	Verdi
<i>El barbero de Sevilla</i>	Rosina	Rossini
<i>Rigoletto</i>	Gilda	Verdi
<i>Manon</i>	Manon Lescaut	Massenet
<i>Il Trovatore</i>	Leonora	Verdi
<i>Andrea Chenier</i>	Magdalena di Coigny	Giordano
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Lucía	Donizetti

Esta información de carácter cuantitativo nos sirvió para establecer que las óperas más representadas efectivamente pertenecían al período del Romanticismo y en su gran mayoría, los personajes femeninos eran casi en su totalidad mujeres víctimas, típicas del canon romántico (Locke, 1995). En base al análisis de Kotnik (2016) pudimos conformar modelos de las representaciones femeninas encarnados por las divas. Por ejemplo: “la víctima perseguida” (Violetta), “mujer de la nación” (Aída), “*femme fatale*” (Floria Tosca), “la mujer que ama en contra del *status quo*” (Gilda, Lucía), “la inocente pasiva” (Mimí, Manon), por mencionar algunos estereotipos. Sin embargo, es importante recalcar que a pesar de que los personajes femeninos en su gran mayoría morían en el escenario,

3. La base de datos de óperas del Teatro Colón fue creada en el 2010 y es una página web de acceso público.

ELA MERTNOFF

también tenían la voz de la autoridad a través del canto (Abbate, 1995). Según Abbate, a pesar de la victimización, la ópera es un arte que privilegia a la mujer, al darles el papel más relevante.

La segunda parte de la investigación histórica fue más compleja respecto al trabajo heurístico al intentar adentrarnos en las vidas privadas de las *prima donnas*. Como explica Carlo Ginzburg, “la escasez de testimonios sobre los comportamientos y actitudes de las clases subalternas del pasado es fundamentalmente el primer obstáculo, aunque no el único, con que tropiezan las investigaciones históricas” (1991:13). Siguiendo a este autor, las fuentes históricas de los sectores populares son limitadas. Estos estudios se apoyan en fuentes escritas por individuos de las clases hegemónicas, y por ende la cultura subalterna llega a través de filtros deformantes, o se basan en la cultura oral, o se analizan en clave cultural (Ginzburg, 1991).

No deja de resultar sorprendente que de las cuarenta sopranos que seleccionamos había limitada información en los documentos históricos sobre sus vidas privadas. Muchas eran famosas a nivel mundial como Bidú Sayao, Nina Koshetz, Frances Alda, Rosa Raisa y Ninon Vallin. Eran profesionales y de los estratos sociales superiores. Sin embargo, solamente de algunas mujeres pudimos aproximarnos a sus trayectorias personales, ya que en su gran mayoría las menciones en los medios de comunicación eran de apariciones en las producciones de ópera. Asimismo, cuando pudimos encontrar información sobre sus vidas privadas, era claro que se narraba con un sesgo patriarcal. La tendencia que pudimos encontrar es que había más datos sobre las artistas europeas que sobre las divas argentinas.⁴

Al recurrir a fuentes secundarias, fue evidente que la historiografía no trabajó demasiado sobre las mujeres en esta industria cultural. Los estudios enfocan en los comienzos de la industria de la ópera en Buenos Aires como explica Rosselli (1990); el consumo de la ópera en el Colón como detalla Benzecry (2012) en su etnografía; la ópera en tanto práctica cultural por parte de las elites porteñas (Losada, 2006) y cómo la ópera era

4. Cabe destacar que el caso más emblemático de soprano que vivió en Argentina durante la época seleccionada es el de Regina Pacini (1871-1965). Sin embargo, a pesar de una multiplicidad de crónicas sobre su vida al ser la esposa de Marcelo T. de Alvear, no aludimos a este caso ya que abandonó su carrera artística al contraer matrimonio y nunca protagonizó una ópera en el Teatro Colón.

parte de la sociabilidad deseada vinculada al anhelo de distinción y *obsesión de exotismo* de los sectores dominantes (Aguilar, 2009).

EL TRABAJO HEURÍSTICO PARA VISIBILIZAR LA ESFERA PRIVADA

Es por lo señalado anteriormente que, en el proceso de reconstrucción de la historia de estas mujeres, debimos aproximarnos a una combinación de diversos archivos históricos para poder reconstruir sus biografías. En una primera instancia, los programas de mano que se repartían en las funciones fueron para esta investigación una novedad metodológica y resultaron útiles al brindar información inesperada.⁵ Estos programas se confeccionaban cada año con la nueva temporada, eran repartidos a toda la audiencia -sin importar la ubicación en la sala- y eran por lo tanto leídos por unas 2.700 personas antes de cada espectáculo. La estructura general de los programas de mano consistía en lo siguiente: la tapa se titulaba “Teatro Colón Temporada Oficial”; el “Elenco Artístico”; el “Repertorio” con imágenes de los artistas más destacados; la “Lista de abonados”; los argumentos de las óperas; y en todas las páginas publicidades diversas.

Fue sumamente fructífera la información que nos brindaron estos programas ya que proporcionaron una variedad de datos. Mediante un análisis de las publicidades logramos identificar que efectivamente el público del teatro era socialmente heterogéneo, debido a que los programas contaban con publicidades de bienes de lujo como así también de artículos vinculados a los consumos populares. A su vez, el programa contaba con una pequeña biografía del *régisseur* de la ópera, pero no de la protagonista de la función. Resulta llamativo que de las divas famosas a nivel mundial había solo una imagen, generalmente disfrazada del personaje. En las siguientes imágenes podemos apreciar la tapa del programa de mano de 1924; en el centro la imagen de la soprano Claudia Muzio; la imagen de la mezzosoprano, el *régisseur*, una publicidad y el principio de la lista de abonados.

5. Los programas de mano pudimos consultarlos en la Biblioteca del Teatro Colón. Se encuentran todos los programas históricos desde la primera temporada en 1908. Los consultamos en formato papel ya que no todos están digitalizados.



Imagen 1: Páginas del programa de mano de la temporada de 1924. Disponible en la Biblioteca del Teatro Colón.

Para el análisis de las imágenes de las sopranos que brindaban estos programas, tomamos el planteo que realiza Ariza (2011) en su estudio de los retratos fotográficos de las mujeres en la prensa porteña a principios del siglo XX. Fue en la prensa en donde pudimos encontrar información sobre los orígenes y trayectorias de las *prima donnas*, específicamente en la sección “Teatro y Artistas” de *El Diario*. A lo largo de las dos décadas seleccionadas figura la programación del Colón, reseñas de las óperas, y los precios de las entradas y los abonos. Este diario estaba entre los matutinos más importantes, y era considerado por *La Vanguardia*⁶ como parte de la *prensa burguesa*. Lo que resultó de mayor utilidad fue que dentro del apartado “Teatro y Artistas”, existía una sección llamada “Artistas del Colón”, donde anunciaban las cantantes líricas que iban a actuar próximamente, y narran sobre sus trayectorias profesionales. Es interesante que en estas imágenes también aparecían disfrazadas de los personajes operísticos, al igual que en los programas de mano. En las siguientes imágenes podemos observar a la soprano inglesa Eva Turner disfrazada de Turandot en 1927, y a la diva Giuseppina Cobelli de origen italiano disfrazada de Floria Tosca en 1931.

6. El principal diario socialista argentino del período fundado por Juan B. Justo en 1894.



Imagen 2: "Artistas del Colón",
El Diario, 21/04/1927.



Imagen 3: "Figuras del Colón",
El Diario, 02/06/1931.

La sección "Artistas del Colón" resultó ser esencial al brindarnos las distintas nacionalidades de las artistas y así poder realizar un análisis cuantitativo. Estudiar las nacionalidades fue significativo ya que demostró que la ópera era un arte -y continúa siendo- transnacional, y al que se lo vincula con el advenimiento de la modernidad y el cosmopolitismo (Aguilar, 2009). Realizamos los porcentajes de las nacionalidades de las sopranos, mostrando que casi en su totalidad eran europeas. Una parte importante era italiana, confirmando la relación histórica de Italia con la ópera (Benzecry, 2012). La gran mayoría eran divas extranjeras, un dato relevante para explicar el vínculo entre las elites y el exotismo; sólo un 10% de estas sopranos eran argentinas.

En otro apartado de esta sección había reseñas de las óperas que se titulan "Noches del Colón" en donde pudimos identificar breves descripciones sobre las cualidades profesionales de las divas. Se referían generalmente a las técnicas específicas de canto, descripciones físicas de las divas o la opinión particular del periodista sobre la *performance* de la soprano. En las siguientes imágenes podemos apreciar dos típicas reseñas de esta sección.



Imagen 4: “Noches del Colón: Ariane et Barbe-Bleu”. *El Diario*, 23/06/1934



Imagen 5: “Noches del Colón: Aída”. *El Diario*, 26/05/1932

Estas reseñas no brindaban información sobre las vidas privadas de las divas, y por eso recurrimos a analizar revistas del período para intentar obtener estos datos. En su gran mayoría, nuevamente las sopranos son mencionadas como parte de las producciones. Sin embargo, pudimos reconstruir datos sobre las biografías mediante menciones en revistas locales e internacionales en donde observamos de qué manera se describía profesionalmente a estas mujeres, cómo eran representadas y las temáticas referidas al plano personal. Gracias a estos escritos, logramos identificar ciertas tendencias en las vidas de las *prima donnas*. Por ejemplo, que la mayoría provenían de familias vinculadas al mundo de la ópera y eran del estrato burgués. Asimismo, otras tendencias tales como el abandono de la carrera al contraer matrimonio, pero muchas otras eran divorciadas o protagonistas de algún escándalo.

Una cuestión interesante que pudimos identificar es que no había una estricta correlación entre la cantidad de óperas que protagonizaba una soprano y su mención en los medios públicos. Por ejemplo, la cantante italiana Claudia Muzio protagonizó 60 óperas, y sin embargo poco se sabe de su vida privada. Sus menciones en los medios refieren a que era alguien que trabajaba demasiado y cuya vida “era demasiado privada” según la revista *Plus Ultra* (Imagen 6). En cambio, la soprano española María Barrientos tuvo una carrera muy corta, pero tuvo un gran impacto en el público, al ser vista como un ícono

MUJERES INTERSTICIALES, PROFESIONALES Y FAMOSAS. REFLEXIONES METODOLÓGICAS...

del estilo español, como vemos en la Imagen 7, la cual es una publicidad en una revista estadounidense. Por otra parte, el caso de la soprano Lily Pons fue de sumo interés ya que existen más menciones en los medios, lo cual se relaciona con que fue la única de estas divas que se aventuró en una carrera en la industria cinematográfica, y por ende figuraba en revistas vinculadas al mundo del espectáculo, como en la revista *Cinegramas* (Imagen 8). Se la describe por sus cualidades físicas, y cómo ella encarna la idea de feminidad correcta. El sesgo patriarcal de la descripción de las sopranos es muy claro con Lily Pons. Las menciones en las revistas refieren a que pasó de una carrera en la ópera a protagonizar películas en Hollywood y dado esto pudo comprarse una casa en los Estados Unidos. Fue sumamente relevante que constantemente se mencionara a los divorcios de la diva, a los que se alude como enseñanzas para las mujeres, en el sentido de que el éxito no garantiza la felicidad.

Imagen 6: Claudia Muzio.
Plus Ultra, no. 39, 1919



Imagen 7: María Barrientos.
The Bridgeport Evening Farmer, 02/11/1920

Brilliant things for the Hair

Most striking styles are seen in the new Back Combs, set with brilliants, and often with green or blue peacock stones that are charming.

New designs in jet, and jet with brilliants, peculiarly effective in blonde or gray hair.

An evening look of black velvet, or chiffon, with black lace or jet, and hair ornaments of jet, a high comb, and two pins. Very striking and distinctive.

The New Barrientos Comb is shown. Very stunning. Looks Spanish.

Jewelry Section.



Imagen 8: Lily Pons. *Cinegramas*, no. 77, 04/04/1936.

REFLEXIONES FINALES

Luego de nuestro análisis, es evidente que como historiadores esperamos encontrar lo que buscamos en los archivos históricos, y sin embargo éstos tienden a afirmar otras cuestiones. Por lo tanto, frente a la limitación de documentos, debemos armar creativamente un recorrido por diferentes archivos y poder realizar una meta-lectura de lo que surge en los distintos tipos documentales.

Es claro que aún quedan muchas temáticas para desarrollar en el estudio de las *prima donnas*. Una cuestión que deseábamos analizar en nuestra investigación era la recepción que se hacía de las divas de la ópera por parte del público femenino, particularmente de la elite porteña, en donde nuevamente nos encontramos ante una falta de archivos y testimonios. Resultó interesante que, dado que las divas eran mujeres asalariadas y exitosas, sus menciones en las fuentes aluden muchas veces a sus destrezas en tanto profesionales líricas. Sin embargo, muchos datos no hemos aún encontrado, como por ejemplo el salario por protagonizar una ópera; si existía una disparidad frente a los cantantes masculinos.

En resumen, para poder contribuir a la historia de las mujeres trabajadoras desde una perspectiva de género, será necesario construir activa y creativamente un archivo que permita iluminar este pasado.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Base de datos de óperas del Teatro Colón. Página web: <http://www.operas-colon.com.ar/>.

Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

Biblioteca del Teatro Colón.

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

FUENTES CONSULTADAS

“Claudia Muzio”. *Plus Ultra*, Año IV, no. 39, Buenos Aires, 1919. Recuperado de Revistas Culturales 2.0.

“Lily Pons: el ruiseñor de la Riviere”. *Revista Cinegramas*, Año III, No. 77, Madrid, 1/3/1936, pp. 14-15. Recuperado de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

“Noches del Colón”, “Teatros y Artistas”, “Artistas del Colón” (1920-1931). *El Diaria*, Buenos Aires. Recuperados de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

“The New Barrientos Comb is shown”. *The Bridgeport Evening Farmer*, 14/11/1916. Recuperado de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Programas de mano, Buenos Aires (1908-1931). Consultados en la Biblioteca del Teatro Colón.

Temporadas de óperas del Teatro Colón de 1920 a 1939. Recuperado de la base de datos de óperas del Teatro Colón en la página web: <http://www.operas-colon.com.ar/>.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

ABBATE, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.

AGUILAR, G. (2009). La ópera nacional: un género migrante de la expansión metropolitana. En *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (pp. 37-58). Buenos Aires: Santiago Arcos.

ELA MERTNOFF

- ARIZA, J. (2011). "Bellezas impresas: retratos fotográficos de mujeres en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX". VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- BENZECRY, C. (2012). *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CHRISTIANSEN, R. (1984). *Prima Donna: A History*. Londres: The Bodley Head.
- GINZBURG, C. (1991). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik.
- KOTNIK, V. (2016). "The Idea of Prima Donna: The History of a Very Special Opera's Institution". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(2), 237-287.
- LOCKE, R. (1995). What Are These Women Doing in Opera? En Backmer, C. y Smith, P. (Eds.), *Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (pp. 59-98). Nueva York: Columbia University Press.
- LOSADA, L. (2006). "Sociabilidad, distinción y alta sociedad en Buenos Aires: los clubes sociales de la elite porteña (1880-1930)". *Desarrollo Económico*, 45(180), 547-572.
- MERTNOFF, E. (2019). "Las divas de la ópera: mujeres intersticiales en un mundo patriarcal". XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género. Mar del Plata.
- ROSSELLI, J. (1990). "The opera business and the Italian immigrant community in Latin America 1820-1930: the example of Buenos Aires". *Past & Present*, 127(1), 155-182.
- TERRADAS, I. (1992). *Eliza Kendall: reflexiones sobre una antibiografía*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.