

Flor de fango: La mujer delincuente en el cine argentino (1930-1950)

Julieta Di Corleto*

Resumen: Durante el período de industrialización del cine argentino, las representaciones de las mujeres delincuentes operaron como modelos antagónicos para la construcción de un ideal de mujer como esposa y buena madre. Paradójicamente, de la mano del melodrama, el cine argentino no representó a la mujer delincuente y su subespecie, la prostituta, como un ser esencialmente peligroso, sino como una pobre víctima marginada por la sociedad. Esta mirada crítica sobre la falta de oportunidades de quienes caían en el delito no habilitaba la proyección de mayores cambios sociales, sino que contribuyó a reforzar un ideal nacional basado en la complementariedad de los géneros.

Palabras clave: Cine argentino; melodrama; mujeres delincuentes; género.

Abstract: During the industrialization of Argentine cinema, representations of female offenders operated as opposite models for the construction of an ideal woman as wife and mother. Paradoxically, with the language provided by melodrama, Argentine films did not represent women as offenders and their subspecies, prostitutes, as essentially dangerous, but as poor victims marginalized by society. In spite of this critical view regarding the lack of opportunities for those who committed crimes, Argentine filmography helped to strengthen a national ideal based on the complementarity of sexes.

Key words: Argentine cinema; melodrama; women offenders; gender.

I. Introducción



En *Deshonra*, una película de Daniel Tinayre de 1952, la protagonista Flora, interpretada por Fanny Navarro, escapa de la cárcel donde cumple una condena por un crimen que no cometió. En una noche de tormenta, desciende a las cloacas y huye de los policías en una persecución por los túneles donde fluyen los desperdicios de la ciudad. Con una clara remisión a las imágenes de *The Third Man* (*El tercer hombre*, Carol Reed, 1949), ganadora del Oscar en 1950 (Kriger, 2009), en la escena abundan los claroscuros y, entre éstos, se distingue el andar

tambaleante de Flora quien, empapada, logra emerger por medio de una escalerilla precaria. El ascenso a la superficie se muestra en un primer plano de su rostro sufriente, en el que se mezclan las lágrimas de dolor con las gotas de lluvia que caen sobre la ciudad.

Ésta es una de las ideas centrales de las historias que el cine argentino ofrecía sobre la delincuencia femenina: el contraste entre una naturaleza pura y un ambiente degradante. La imagen aparece en forma de metáfora en *La ley*

que olvidaron, un film de José A. Ferreyra de 1938 y *Dos Basuras*, presentada por Kurt Land en 1958. Una flor blanca —representación de la pureza femenina— flota en el fango de los residuos cloacales —representación de la corrupción delictiva— y enseña que la suciedad que envuelve a las mujeres delincuentes contrasta con su verdadera esencia. De todos modos, el destino de estas mujeres no es seguro. Mientras a María (Libertad Lamarque), una joven sirvienta soltera, su opción de rendirse maternalmente al amor de una niña que no es suya la salva, a María (Amelia Bence), su pasado como prostituta no le otorga la posibilidad de redención. Los caminos que las mujeres deben recorrer para evadir los mundos sombríos son parte de la cadena de representaciones que construyó el cine argentino en el período industrial (1930-1950), y que serán objeto de estudio en este trabajo. A través de la reflexión en torno a nueve largometrajes de ficción estrenados en Buenos Aires, me propongo estudiar las concepciones y mandatos sobre la naturaleza femenina y su comportamiento en la sociedad argentina, en contraste con la mujer impura.

Los filmes elegidos son *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935), *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1938), *Vivir un instante* (Julio Demichelis, 1941), *La senda oscura* (Luis Moglia Barth, 1947), *De padre desconocido* (Alberto de Zavalía, 1949), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Pecadora* (Enrique Carreras, 1956), y *Dos basuras* (Kurt Land, 1958). Su característica común es que involucran a mujeres a quienes se les atribuye la comisión de un delito, o que efectivamente los cometen. En consecuencia, las películas serán las vías para analizar la representación de las mujeres delincuentes que, por un lado, daban forma a los juicios sobre la delincuencia femenina, y por el otro, también reflejaban las percepciones sobre las mujeres vinculadas al delito.

Con una clara opción por el lenguaje melodramático, las películas analizadas contraponen los mundos oscuros del delito al universo de la seguridad del amor maternal. Por medio de mensajes edificantes, las películas supieron captar los mandatos impuestos a las mujeres, y enviar una enseñanza

sobre la importancia de cierta rectitud en el comportamiento femenino, para no ser arrastradas o condenadas a permanecer en el fango.

II. Eras como la calle de la Melancolía

En la filmografía referida a crímenes de mujeres predominó el formato del melodrama. A pesar de contener referencias a la comisión de delitos, los filmes sobre mujeres delincuentes, a diferencia de los largometrajes sobre crímenes cometidos por varones, no contienen misterios a resolver, y tampoco escenas de violencia y decadencia propias de las variantes del género policial (Kriger, 2009).

Mujeres desafortunadas, abatidas y maltratadas fueron las protagonistas de estas historias en las que se destacaba el exceso y la desmesura. Al igual que otras manifestaciones de la cultura popular (la radio, la música, el teatro y la literatura de la época), el cine se inclinó hacia el género melodramático. Por su especial afinidad con el tango, cantores y cancionistas aprovecharon esta relación simbiótica entre los géneros y renovaron su fama con la aparición de sus nombres en las marquesinas de los espectáculos cinematográficos (Karush, 2010; Campodónico, Gil Lozano, 2000). Así, de la mano del tango, el cine melodramático adquirió un rol importante en la construcción de una identidad nacional.

El melodrama se caracteriza por ser un espectáculo hiperbólico y excesivo, plagado de personajes sufrientes cuyo objetivo trascendental es emocionar al espectador. Basado en enfrentamientos entre opuestos, el melodrama garantiza un final feliz, ya sea porque se recompensa la honestidad o dignidad, o bien porque se castiga la inmoralidad o la maldad (Perez Rubio, 2004).

Si el cine multiplica la impresión de realidad, el melodrama potencia esa síntesis entre lo real y lo irreal al dar cuerpo a una representación emocional. Como consecuencia de su estructura fílmica, la audiencia del melodrama se

identifica con la protagonista y, tal como ella, ve, escucha, y también siente (Perez Rubio, 2004).

En el período analizado, el público del melodrama era en general femenino, no sólo porque las protagonistas de estas películas eran mujeres, sino porque los asuntos que allí se representaban eran típicamente femeninos. El relato de las emociones, de los aspectos más íntimos de los personajes, eran considerados propios del “alma femenina” en contraposición a la racionalidad masculina. La concurrencia al cine “para llorar” fue una de las pocas actividades que realizaban las mujeres de principios y mediados del siglo XX fuera de la esfera privada (Manziotti, 2002).

Esos espacios de identificación facilitaron el posicionamiento del cine como una escuela de valores, modales y sentimientos. De esta manera, la estructura melodramática era un vehículo privilegiado para la construcción y regulación de comportamiento, o incluso para la reglamentación menos tangible de deseos y aspiraciones. Lejos de constituir una manifestación cultural desideologizada, el melodrama defendía los valores tradicionales, fomentaba una determinada educación sentimental y ocultaba las desigualdades sociales.

Si es legítimo preguntar sobre los límites entre la ficción y la realidad en el cine melodramático (Kracauer, 1989) también es posible advertir la dificultad para distinguir entre su condición de pasatiempo o de herramienta educativa: los incidentes inventados, en lugar de falsear, realzan la realidad, y esta veta intensifica la faceta didáctica del melodrama. Como expresión de un realismo intensificado, las películas de mujeres delincuentes ponen en imágenes el dolor y la angustia de “vivir en el barro”.

El carácter melodramático de la filmografía argentina dedicada a mujeres delincuentes se basó en los contrastes para retratar a las mujeres envueltas en el lodo, sumidas en contextos de miseria y violencia. Burdeles, cantinas, cabarés y las calles del puerto eran los ambientes donde se desarrollaba el mundo sórdido del delito. Eran espacios reales que la cámara cinematográfica mostraba para indicar a las espectadoras por donde no debían transitar.

III. Las mujeres criminales en celuloide

De acuerdo con la realidad material registrada en las cárceles de la época, las presas del período analizado integraban los sectores sociales más bajos: costureras, lavanderas, mucamas, sirvientas y cocineras conformaban la población carcelaria. Por otra parte, entre los años 1937 y 1943, las estadísticas penitenciarias indicaban que las mayores transgresiones cometidas por las mujeres eran los delitos contra la propiedad o las personas: el hurto y las lesiones eran los crímenes que más llamaban la atención de las autoridades (Caimari, 2007).

En correspondencia con estas características demográficas, el cine se acopló a un prototipo ya existente de mujer delincuente. Sin embargo, su aporte decisivo fue la construcción de su modelo antagónico: la mujer madre-esposa, paradigma de la esencia femenina. Esta representación de la femineidad tiene su caja de resonancia en el discurso criminológico de la época, el cual, basado en los moldes de fines de siglo XIX y principios del XX, construía a la mujer criminal a partir de su renuncia a una supuesta superioridad moral “intrínseca” en las mujeres.

Sería erróneo considerar la supervivencia de estas concepciones sobre la criminalidad como el reflejo de una sociedad inmutable. En un análisis histórico sobre la delincuencia femenina, las caracterizaciones sobre los crímenes de las mujeres de fines de siglo XIX sirvieron de cimiento para las estructuras que emergieron más tarde en el siglo XX. En la identificación de rupturas y continuidades debe explorarse en qué medida la vinculación de la virtud con la maternidad y el crimen con la prostitución fueron cambiando de sentido (Garland, 2001). Ya sean reales o imaginadas, el cine identifica a las criminales con la servidumbre (*Deshonra* y *La ley que olvidaron*); con clases sociales empobrecidas, sin rumbo o caídas en desgracia (*Monte Criollo*, *La senda oscura*, *Puerta cerrada*, *De padre desconocido*); y claramente con mujeres de dudosa moralidad (*Vivir un instante*, *Pecadora* y *Dos basuras*), todas ellas presentadas bajo un manto de fragilidad y debilidad dotado de un

significado especial. Para las protagonistas, la maternidad o el matrimonio salvan; en cambio, para quien no adopta esta senda, la espera el castigo.

a. De criminales a madres

Marcela Nari ha estudiado el proceso de maternalización de las mujeres iniciado en el siglo XIX, que se ha caracterizado por la implementación de políticas de maternidad y maternalismo político. La maternidad no sólo era un destino obligatorio de las mujeres, sino fundamentalmente la senda para alcanzar la felicidad, incluso a costa de importantes sacrificios. Esta prescripción tenía como trasfondo una sociedad que glorificaba el rol de la madre en la educación de los hijos. La dedicación exigida por la maternidad tenía como objetivo final la crianza de nuevas generaciones bajo el mismo modelo patriarcal que las cobijó (Nari, 2004).

El prototipo de la mujer criminal se construye en las grietas de estos mandatos. Si bien el período de entreguerras suavizó ciertos ideales de la moral sexual femenina y presenció la moderada incorporación de las mujeres al mercado laboral, el precepto que todavía tenía más fuerza era aquel que indicaba que debían permanecer ligadas al matrimonio y al cuidado del hogar. De allí que la aspiración de toda mujer de bien era convertirse primero en esposa, y luego en madre, y no necesariamente en una exitosa profesional (Barrancos, 2008).

El tango, una de las manifestaciones culturales de la época que tuvo una clara influencia en el cine, ya había tomado a las madres como protagonistas de sus canciones. En ellas, la abnegación y el sacrificio eran las cualidades sobresalientes. Siempre asexuada, la madre recluida en el hogar, era la expresión de la pureza (Campodónico y Gil Lozano, 2000). Con reminiscencias de los tangos que las inspiraron, en algunas de las películas analizadas, la asociación de las mujeres con la criminalidad encuentra su disolución en la condición de madre, ya sea real o representada.



En *Monte Criollo*, se muestra a un trío de estafadores formado por dos hombres y una mujer. Ella, Lucy (Nedda Francy), había sido el cerebro de la organización, gracias a la cual sus dos compañeros, Argüello y Carlos (Francisco Petrone y Florindo Ferrario, respectivamente), habían salido de la menudencia en un bar de público humilde, para alcanzar la cima, desvalijando mediante juegos de naipes a terratenientes y frequentadores de un restaurante y *dancing* de lujo —donde incluso se llega a presentar por su verdadero nombre a la cantante de tango Azucena Maizani—, quienes en realidad enmascaraban una casa de juego clandestino. En el desarrollo de la trama, la

conversión de la protagonista ocurre cuando comienza a hastiarse de estafar a los demás y desea dejar la mala vida que han construido. La razón, obviamente, es que está esperando un hijo de Carlos.



En *La ley que olvidaron*, son los valores asociados a la maternidad —primero impuesta y luego asumida voluntariamente— los que llevan a María a protagonizar el secuestro de una niña que no es suya. El nombre del film, asociado a *La ley del corazón*, subtítulo de un libro sobre criminalidad femenina que escribirá uno de sus protagonistas, hace referencia al amor de madre escogido por la joven virgen, que desconocía que así salvaba el honor de una mujer pudiente. La película muestra que una vez que la madre

biológica puede casarse con el padre de “Pochita” el amor maternal lleva a la joven sirvienta a la cárcel por no querer desprenderse de la niña. De todos modos, gracias a la intervención de un novel abogado dedicado a estudiar las características de la criminalidad femenina, la propia justicia termina por reconocer que ese amor vale más que la letra de la ley. El juicio absolutorio parece coincidir con la idea de que la verdadera madre es aquella que no abandona a su prole, la cuida y sacrifica sus intereses por su atención. Como ha señalado Isabella Cosse (2006), la película destacaba, por una parte, el rol heroico de las madres solteras de sectores humildes y, por otra parte, condenaba las actitudes de los sectores más acomodados que podían llegar a poner en riesgo el cuidado de una criatura en pos de resguardar su honra.



En *Puerta cerrada* se repetirán una serie de escenas y esquemas que Libertad Lamarque ya había explotado en *La ley que olvidaron*. Allí, Nina, la protagonista, es obligada a desprenderse de su hijo. En este caso, Lamarque es una cantante que luego de una vida difícil logra el reconocimiento del público, pero es obligada a dejar su vocación cuando contrae matrimonio. A partir de allí, su hermano la involucra en un crimen que el film presenta como accidental, y la justicia juzga como planeado. En las dos

películas, las desgarradoras escenas que narran la separación de las madres de sus hijos son los ejes centrales de las historias. En ambas, los directores no escatimaron en imágenes que muestran el dolor de las heroínas cuando, literalmente, se les arranca a su hijo de sus brazos, por lo que parecen policías en *La ley que olvidaron*, o por las monjas que la custodian en *Puerta cerrada*. Por lo demás, las escenas remiten al clásico *Intolerance (Love's Struggle Through the Ages)* (*Intolerancia: La lucha del amor a través de los tiempos*), dirigida por David Griffith en 1916, una muestra de la influencia del cine norteamericano en las producciones artísticas argentinas.¹

¹ Debo esta remisión a Leonardo Pitlevnik.

El amor de madre también se torna una fórmula segura para abandonar la vida del crimen en *La senda oscura*, melodrama en el que Elsa O'Connor, actuando como Artea/Mercedes Quiroga, despliega su rol de malvada en una increíble actuación. El sentimiento tampoco se funda en el vínculo biológico, sino que su acercamiento a una familia que la confunde con una madre es lo que termina redimiéndola. En el film, la verdadera madre había desaparecido años atrás y la protagonista, empujada por la ambición de su pareja, finge que retorna al hogar luego de muchos años, cuando sólo queda un hijo ciego y rico, Carlos Quiroga (Ricardo Passano, h.). Hasta ese fraudulento reencuentro familiar, impulsado en forma imprudente por los allegados de Carlos Quiroga, la protagonista trabajaba a pérdida en kermeses junto a su pareja (Floren Delbene), quien representa el mal, y organiza un plan para que su amante se apropie de todo el capital del muchacho ciego. Al igual que en *Monte Criollo*, el espectador puede adivinar que el amor entre una madre y un hijo puede más que el delito, y a partir de allí se asiste a la transformación del personaje. A lo largo de varias escenas en las que el hijo se desarma en la búsqueda de su madre, la protagonista comprende que el amor de su hijo es una fuente de virtud, y un camino para regresar a una vida honrada. Finalmente, para salvar la posibilidad de que el muchacho recobre la visión, Artea/Mercedes Quiroga mata a su amante, y uno de los personajes advertirá al espectador que ése ha sido su primer acto valioso.

La maternidad ha sido una de las claves del melodrama, una de las fuentes que redimen el dolor y el sufrimiento. De todos modos, como lo demuestra *De padre desconocido* y *Deshonra*, la condición de madre algunas veces será insuficiente. En estos filmes que retratan los conflictos de las madres solteras, la salvación ya no vendrá por esa sola condición. Por el contrario, las protagonistas de estas historias no tendrán su final feliz dado que no podrán reorganizar sus vínculos en el seno del matrimonio. En su estudio sobre la representación de las madres solteras en el cine argentino, Isabella Cosse (2006) señaló que la configuración de un hogar bajo la institución matrimonial era el premio para quienes se habían mantenido leales a los

mandatos maternos. Con independencia de la conmiseración con la que se representaba a las madres solteras, lo relevante es que una maternidad sin el marco de una familia como la prescribía el Estado podía ser insuficiente para garantizar un final feliz.



En *De padre desconocido* (1949), Delia Garcés interpreta a Laura, una mujer que representa la “mala vida”, aunque la película nos la muestra como figurante en una orquesta de señoritas de un local de coperas. En una *razzia* ordenada por el fiscal García —embarcado en la promoción de campañas moralizadoras— Laura es detenida, pero logra escapar del despacho del fiscal y busca cobijo en la casa del juez Maidana (Enrique Muino), quien comprende y absuelve a las mujeres

perseguidas por llevar una vida a la que son empujadas por una sociedad injusta. Ya en su primer encuentro, el juez ayuda a Laura a resolver su situación. Para ello, convence a su hijo, dedicado a la rama comercial del derecho, de que se ocupe de este asunto de índole social. El joven abogado, Hugo Maidana (Fernando Lamas), a pesar de no compartir las ideas de su padre y hallarse ideológicamente más cerca del fiscal García, asume la defensa de Laura. El espectador comienza a comprender que Laura es hija de una madre soltera, y que en esa misma condición había concebido a su hija,

una niña que tenía dos años y a quien había entregado en adopción para garantizarle el apellido que ella no le podía dar. La película avanza marcada por las idas y vueltas de un amor creciente y conflictivo entre el abogado y su defendida, la muerte de la niña primero ocultada y luego revelada a la protagonista, estancias en una isla del Tigre, y el triunfo final en el juicio. El comienzo del fin se concreta cuando el juez Maidana descubre el romance entre Laura y su hijo, resuelto a abandonar a su esposa. A pesar de comprender la situación de Laura, el juez no permite semejante unión y, por eso, a la mujer que antes instigaba a que fuese fiel a sus sentimientos, ahora le implora que no rompa el matrimonio de su hijo. El personaje interpretado por Delia Garcés primero resiste, pero luego, agradecida con el anciano, decide defraudar a Hugo Maidana, a quien le rompe el corazón. Enojado, la joven promesa del foro vuelve al redil, mientras la protagonista se aleja hundida en su desventura. La película termina cuando el juez, acongojado pero no arrepentido de haber obligado a tan sufrida mujer a que hiciera otro sacrificio más, sale en su búsqueda. En una escena que evoca a *La piedad* de Miguel Ángel, el juez la alza en sus brazos y camina con ella hacia el oscurecimiento último de la pantalla. La escena parece asignar un verdadero padre a esa mujer que nunca lo conoció, pero no una familia respetable para fundar.

En *Deshonra*, el personaje central no necesita que el espectador descubra su honestidad, pero sí que sepa que debe liberarse del castigo injusto al cual fue condenada por un crimen pergeñado por el hombre a quien ama y que, sin embargo, le ha tendido una trampa para que todos le atribuyan a ella la muerte de su esposa inválida que estaba a su cuidado. El drama se potencia cuando el espectador advierte que Flora (Fanny Navarro) está embarazada de quien la metió en la prisión. La protagonista oculta su embarazo durante nueve meses, hasta que logra escapar de la cárcel. También en esta película, la maternidad se yuxtapone con la honradez: el Estado descubre al verdadero autor del crimen, reconoce la inocencia de la heroína y se hace cargo de la criatura. Como prueba del vínculo entre la política y el cine, *Deshonra* aplaude la presencia de un estado benefactor que, personificado por la interventora del

presidio, toma al niño huérfano para asegurarle un futuro de trabajo y bienestar (Rodríguez y Rodríguez, 2008; Aguilar, 2007). Sobre la historia que relata *Deshonra* también se ha dicho que debe ser identificada con las etapas transitadas por la mujer peronista: primero, cuando es mucama, humillada y acusada injustamente; luego condenada a la cárcel; más tarde cuando descubre que está embarazada y encuentra en el presidio un trabajo de enfermera que la dignifica; y, finalmente, cuando corona su vida con la maternidad (Aguilar, 2007). De todos modos, es su relación libertina fuera del matrimonio la que le depara su trágico final: la muerte (Kriger, 2009).

En resumen, el amor materno-filial y la salvación respecto del delito conforman un binomio sobre el que parece insistir el cine argentino en las décadas analizadas. Yuxtapuesto al modelo de madre, el cine nacional también contribuyó a la creación de una imagen particular sobre las mujeres que no estaban insertas en una familia según los cánones de la época y, en ese contexto, sobre las mujeres inclinadas a una vida licenciosa. En efecto, en el otro extremo de la madre se halla la prostituta, cuya representación en los cines de la década de industrialización será analizada a continuación.

b. Prostitución y delito femenino

En *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955* (1991), Donna Guy exploró las miradas que convertían a la prostitución legalizada en una actividad ilegal por contraponerse a las normas familiares, sociales y nacionales. Para la autora, la hostilidad hacia la prostitución era una metáfora del miedo que generaban las mujeres que trabajaban fuera del hogar, paralelismo que llevaba a identificar a las mujeres de los burdeles con las de las fábricas. La vida fuera del vínculo matrimonial, la independencia económica y la sexualidad femenina eran temas que preocupaban a funcionarios, científicos y médicos. Como señala Guy, a principio de siglo, los criminólogos condenaban a las prostitutas por su ambición por el sexo y el dinero, y al juzgarlas como inmorales innatas, en una pronunciada confusión entre la moral

y el delito, las asociaban con el mundo del crimen. A partir de los conocimientos brindados por la criminología, los nuevos científicos identificaban a la prostitución con las teorías biológicas que analizaban las medidas anatómicas como causantes del salvajismo y la personalidad pervertida (Guy, 1991). Esta asociación (y confusión) entre delito y prostitución parece haber perdurado en el imaginario recuperado por los largometrajes de la década de 1930 en adelante, aunque con algunas variantes sobre el sentido del comercio sexual.

En la medida en que las prostitutas eran asociadas al delito, éstas seguían siendo presentadas como sujetos despreciables. Sin embargo, los filmes no sólo no se centran en las supuestas diferencias biológicas entre las prostitutas y las mujeres “normales”, sino que dejan entrever cierto nivel de crítica a la sociedad que las excluye. Las prostitutas no son depravadas sexuales o mujeres ávidas de dinero que deben ser cuidadosamente controladas para proteger a la sociedad. Por el contrario, la retórica filmica ofrece una mirada más condescendiente, en tanto se las considera carentes de cualquier tipo de apoyo social.

Esta conmiseración puede explicarse por el nuevo contexto de la década de 1930. En 1934, después de aproximadamente tres décadas de reglamentación de la prostitución en la ciudad de Buenos Aires, una ordenanza puso fin a los controles periódicos a los que debían someterse las prostitutas para limitar la propagación de las enfermedades venéreas. La nueva regulación terminaba con el sistema reglamentarista, que era considerado como tolerante a la trata de mujeres de Europa a Buenos Aires, un fenómeno que debía combatirse a causa de la fuerte presión internacional, y que los partidarios de la abolición aprovecharon para impulsar la reforma legal. En 1936, la Ley 12.331 ordenó suprimir los prostíbulos legales en la República y castigar a quienes pretendieran regentarlos (Grammatico, 2000).

Reflejo de este contexto, en los filmes analizados, el espectador espera que la protagonista, dedicada a la prostitución, reciba una oportunidad, aun cuando luego se sabrá que los guiones les negarán toda posibilidad de

salvación. En estos melodramas, los desenlaces son “felices”, en el sentido de que las desgracias de esos personajes representan los castigos que han de sufrir al haber infringido la tradición que les exige mantener un orden patriarcal. En otras palabras, la muerte de las heroínas restablece el equilibrio quebrantado por las mujeres sin ataduras ya que, según los mandatos sociales, las mujeres que visitan burdeles, cabarés, cantinas o el puerto, no pueden terminar bien.

En *Dos basuras* y en *Pecadora*, María (Amelia Bence) y Nieves (Olga Zubbarri), respectivamente, no han encontrado otra forma de sobrevivir. La nihilista María no sólo está presente en la imagen de la flor llevada por las aguas cloacales, sino que los planos de su rostro esperanzado por un futuro diferente son tan obvios como repetidos. En *Pecadora*, Nieves se enamora del hombre que la obligó a huir de la policía por un crimen que no cometió, pero ella nunca pierde su mirada añorada y crédula, y está dispuesta a seguirlo adonde sea, siempre que la libere de su pasado infame.

En todas estas representaciones se observa la intención de las mujeres de sortear el camino de la promiscuidad sexual. Salvo por la ex amante de Juan en *Dos basuras* —una verdadera arpía que empuja a María al crimen—, las películas presentan a la prostitución no como a un trabajo elegido, sino como el destino de las mujeres sin otras posibilidades de subsistencia. Es cierto que la circunstancia de que las prostitutas no fueran representadas de manera excluyente como sujetos peligrosos se debe no sólo a un cambio de sentido respecto de la prostitución. En esta mirada condescendiente, también pudo haber influido el hecho de que, como muchas de las películas de época, las producciones giraban en torno a una diva a la que la cámara debía tratar con un mínimo de cortesía. De todos modos, donde sí puede haber una interpretación más unívoca es en las posibilidades de salvación que presentaban los largometrajes. Allí no se manejaba como opción una alternativa laboral, sino que se esperaba que la redención proviniera de encontrar un verdadero amor: el casamiento y la familia era la única esperanza

para las mujeres de esa condición, una lectura que refuerza la idea de la prostitución como peligrosa para los valores de la nación.

Dos basuras es la historia de una prostituta, María, que conoce a Juan (Luis Prendes) en la zona aledaña al puerto. Juan la invita a compartir su humilde hogar y, con el tiempo, enamorado de su compañera, le ofrece matrimonio y un futuro lejos de la ciudad que conoce su pasado deshonoroso. María no puede dar crédito de su suerte, y desconfía del juramento de Juan, hasta que la prostituta personificada por Noemí Laserre la incita a creer que su prometido la abandonará para irse con su primer amor prostibulario. La película tiene un final trágico para los protagonistas ya que, enloquecida por el presagio de la ex amante de Juan, María espera el regreso de su salvador para darle muerte. El film, sin embargo, confirma que Juan iba a cumplir con su promesa a María.

Igual que en *Dos basuras*, *Pecadora* es la historia de otra prostituta que, por su condición, no encuentra una salida. Nieves necesita de un hombre que la quiera, y por ello se entrega a quien ha cometido un crimen y montado una escena para que sea ella la acusada. Nieves tampoco alcanza la salvación matrimonial, esta vez por las mentiras urdidas por su amante. La tragedia está definida por la venganza: ante el segundo engaño de Luis/Antonio (Roberto Escalada), Nieves lo matará con el mismo revólver que terminó con la vida de la primera víctima. También aquí la prostitución y el tango se entrelazan en una realidad que condena a las prostitutas a un círculo del que no pueden salir.

La conexión entre la canción popular, la prostitución y el destino trágico también aparece en *Vivir un instante*, donde se estima inconveniente que una mujer cante tango. Dirigida por Tulio Demicheli, con guión de Ulises Petit de Murat, *Vivir un instante* fue estrenada en 1950. Julia (Tita Merello) es una cantante de tangos que, engañada por un proxeneta (Eduardo Cuitiño), se presenta a una prueba de canto, soñando con triunfar en el teatro, y termina confinada en un prostíbulo que luego recordará como “el infierno donde dejé los mejores años de mi vida”. Finalmente, ante el peligro de que le imputen un homicidio que no cometió, la protagonista logra escapar y reiniciar su vida

como dueña de una *boite*, “El Carrousel”, que consigue abrir con el dinero que le había entregado la víctima del asesinato. Años después, el proxeneta que la había engañado se presenta en la *boite* y la extorsiona, amenazándola con denunciarla injustamente por el homicidio. De esta manera, la obliga a que, desde el local que regentea —ubicado frente a la costa del río— ayude a los barcos con los que él hace ingresar inmigrantes ilegales al país. La función de Julia es permitir que se realicen señales de luces desde la *boite* que alerten a los contrabandistas sobre la presencia de control policial. En ese contexto, aparece Pepe (Alberto Closas), un contrabandista de whisky, cuyo amor por una joven inmigrante de Europa del Este lo lleva a tomar conciencia de los dilemas de la inmigración y del negocio espurio del rufián: “Yo no trafico con el dolor de la gente”, sentenciará en una de sus intervenciones. El conflicto melodramático de esta película es que Julia se enamora de Pepe, el galán que decide apartarse del mundo del delito en el cual ella está atrapada por la misma persona que la victimizó en su juventud. Su pasado no la dejará en paz, y en el momento en que Pepe decida quedarse con ella, no por amor, sino por pena, el proxeneta disparará contra ellos y dará muerte a la protagonista. En la escena que muestra su agonía, Julia dirá a su amor que la vida vale el instante de felicidad que se pueda tener, aunque sea breve, aunque sea ese solo momento en que los dos están juntos huyendo por el río. Con un marcado sesgo de género, la asociación entre la prostitución y el tango asegura un destino trágico para la protagonista. La mirada masculina ubica al espacio femenino en el hogar, y castiga el uso de la sexualidad fuera del ámbito del matrimonio.

La filmografía desarrollada entre las décadas de 1930 y 1950 transmite la imagen de una prostituta frágil, que no sólo no infunde miedo, sino que fundamentalmente inspira pena. Lejos de ser representada como voluptuosa o procaz, la prostituta aparece en su versión mortificada. En contraposición a las mujeres lujuriosas con estilos de vida licenciosos, el cine presentaba a la prostituta afligida y con una vida plagada de desgracias. Detrás de esta imagen, la percepción era que las mujeres, en general, merecían mayores

cuidados y protección. En este sentido, la idea de la fragilidad de las prostitutas implicaba también la construcción imaginaria de las mujeres como seres débiles a los que había que ayudar en lugar de castigar.

IV. Los hombres te han hecho mal

Las películas aquí analizadas se corresponden a un tiempo en el que, a pesar de la tibia expansión de los derechos de las mujeres, éstas carecían de derechos políticos, no gozaban de iguales derechos laborales y estaban privadas de la patria potestad de sus hijos, para citar sólo algunos ejemplos de discriminación formal. Las líneas con las que se trazaba el perfil de la mujer eran dibujadas por hombres que dirigían el Estado, dictaban las leyes y decidían el destino de las mujeres, a quienes se les privaba de intervenir no sólo en la maquinaria gubernamental, sino también en la elección de quienes decidirían su rol en la sociedad.

En ese contexto, las historias representadas en las películas estudiadas muestran sólo tenues tensiones entre las heroínas y las circunstancias en las que desarrollan su porvenir. Es decir, existen allí referencias evidentes a las diferencias de clase y de género, pero no se llega a abordar el tema como un conflicto de clase o de género. Al respecto, la lente del siglo XXI permite identificar un debate concreto entre lo social y lo individual (Perez Rubio, 2004).

El cine fomentaba la idea de que las mujeres debían ser ayudadas y protegidas para que pudieran salir del delito. Sin embargo, la cinematografía estuvo lejos de proponer miradas alternativas a un modelo de mujer que estaba siendo afianzado tanto por el Estado como por quienes pregonaban la necesidad de reformas.

En *La ley que olvidaron*, se cuestionaba a la sociedad que expulsaba y destruía, con base en la reproducción de sus prejuicios sociales. Al aceptar la maternidad de una criatura que no era suya, María había asumido su deshonra y por ello debía soportar el escarnio del barrio en el que vivía, un vecindario que antes hallaba en ella un modelo de virtud, pero que ahora, caracterizado

por bocas que se pasaban chismes en el mercado o dedos que la señalaban al pasar, le pierde todo respeto por creerla madre soltera. De la misma manera, en *De padre desconocido*, la crítica se dirigía a la hipocresía de toda una sociedad que condenaba a las niñas y niños sin apellido, a refugiarse en instituciones asilares que eran escuelas para el vicio. En sus largos parlamentos, Enrique Muiño dictará máximas sobre las funciones preventivas que deben adquirir las instituciones judiciales, por sobre el castigo (Kriger, 2009).

Aunque en algunos filmes el maltrato y la censura aparecen representados en voces femeninas que propagan en forma activa los valores de una sociedad patriarcal (los chismes y habladurías femeninas aparecen condenando a María en *La ley que olvidaron*, o desprestigiando a una cantante en *Puerta cerrada*), en la mayoría de las películas son los hombres los emisarios de una condena social o los responsables de la caída en desgracia de las protagonistas. Así, por ejemplo, son varones quienes persiguen a María en *Dos basuras*, para recordarle que no es fácil dejar su pasado, y es el seductor asesino de *Deshonra* quien advierte a Flora que sería imposible que un hombre como él se case con una presidiaria. En *De padre desconocido*, es el fiscal quien atosiga descarnadamente a la protagonista por su condición de figurante en un bar, aunque el trasfondo del juicio apunte a cuestionar las características individuales de la protagonista: Laura es una madre soltera que se vio obligada a entregar su hija a un matrimonio de buena posición económica y, ella misma, es una hija de padre desconocido que, luego de salir del asilo en el que se había criado, ocultó su filiación robando su identidad a una compañera muerta.

Por otra parte, en los filmes comentados, el destino de sacrificio o perdición de las mujeres ligadas al delito o a la prostitución se vincula con la presencia maligna de algún hombre que, si no es artífice de su caída, es un compañero ideal para un pasaje de ida al infierno. En *Deshonra*, el verdadero autor del crimen lleva a la mujer a la cárcel y luego la mata; en *La senda oscura*, es el villano interpretado por Floren Delbene quien trata de sofocar todo

rasgo de conmiseración en Artea/Mercedes Quiroga (Elsa O'Connor) convenciéndola para que deje al pobre joven ciego en la calle. En *Monte Criollo*, Argüello (Francisco Petrone) no quiere que el personaje femenino se aleje de él y, por ello, la empuja a continuar en la senda del crimen. En *Puerta cerrada*, es el hermano de la protagonista, interpretado por Sebastián Chiola, quien no sólo incita a su hermana al delito, sino que la engaña provocando su hundimiento. En *Vivir un instante*, es el proxeneta quien prodiga a la protagonista los peores años de su vida, y más tarde la amenaza con denunciarla por el homicidio en el que ella no tuvo participación alguna.

De todos modos, la mirada cinematográfica sobre esos “hombres” podría ir más allá de los personajes de ceño fruncido y mirada amenazante que arrastran a la protagonista a la perdición o la condenan a vivir en circunstancias que apenas pueden transformar. Los hombres que le han hecho mal también son aquellos que, desde el Estado, no ejercían políticas que permitieran salir a las mujeres de la pobreza y desarrollar una vida que no dependiera de lo que ellos decidían que fuese. Por supuesto, ésta resulta una crítica anacrónica, ya que la lente de los directores de entonces no se proyectaba sobre la estructura estatal que albergaba esas situaciones, dado que los finales trágicos de las protagonistas no están descriptos como falencias de un sistema económico-político que no otorgaba igualdad de oportunidades para los iguales. Por el contrario, el melodrama despolitizaba el conflicto social, al punto que la resolución del problema planteado sólo se encontraba si aparecía un hombre que restituyera la vigencia del mito del amor romántico (Perez Rubio, 2004; Karush, 2010).

Los guionistas, los directores de cine, los productores de las películas, incluso las espectadoras que acudían a las salas de proyección en la llamada época de oro del cine argentino, compartían ese código que emparentaba la salvación de la mujer con el matrimonio para derivar luego en la maternidad. En última instancia, el matrimonio ligaba a la mujer con los hombres que tenían la potestad de hacerles el bien o el mal. Podría incluso afirmarse que los hombres tenían la potestad de “hacer” a las mujeres a la imagen y semejanza de sus

valores. La mujer podía hundirse merced a la acción de un hombre, como ocurría en *La senda oscura* o *Monte Criollo*, pero sólo era el amor de otro el que habilitaba una salvación que las devolvía a una sociedad que las aceptara, rehabilitándola, en el caso de un final feliz, o, en general, para que la trágica muerte la limpiara definitivamente de una vida signada por la desgracia.

Esos mismos hombres que alguna vez le habían hecho mal son aquellos que también tenían la posibilidad de procurarles la salvación. Desde la perspectiva contemporánea, las mujeres delincuentes aparecen como víctimas de un sistema, y sin herramientas para modificar de forma estructural su realidad. Con suerte, las delincuentes podían convertirse en objetos de deseo de quienes serían su salvación. En este sentido, el conflicto social no parece ser aquello que el melodrama consideraba modificable, ya que la reparación de la problemática, en el marco de las películas, no será estructural. Por el contrario, bajo el esquema de *Cenicienta*, la mujer repudiada se convierte en un ser aceptado socialmente —cuando no convertido en modelo—, por la gracia de algún hombre que acepta tenerla por esposa y hacerla madre de sus hijos. De allí que se pueda argumentar que estos filmes promovían un determinado orden, fundado en una falsa igualdad, que avalaba un modelo de jerarquías de clase y de género (Perez Rubio, 2004). En este sentido, el cine analizado impone la complementariedad de los géneros y afianza la ideología basada en un esquema en el que la mujer asume los roles pasivos, frente a los activos desempeñados por los personajes masculinos.

V. Conclusión

Durante el período de industrialización del cine argentino, las representaciones de las mujeres delincuentes operaron como arquetipos antagónicos para la construcción de un ideal de mujer. De la mano del lenguaje melodramático arraigado en el tango, el cine construyó un prototipo de mujer: buena madre y esposa.

En las décadas analizadas, las mujeres eran la representación de la pureza, moralidad y decencia, cualidades que alcanzaban su punto más elevado en el amor materno-filial. Si bien es cierto que por fuera de este mandato, ella podía caer en las garras del delito, la maternidad posterior redimía y convertía en injusto cualquier castigo. Sin embargo, en algunos casos, para erigirse como heroína no bastaba la maternidad, sino que era necesaria una figura masculina que garantizara la constitución de una familia bajo el amparo del matrimonio.

En contraste con la figura de la madre-esposa, la mujer inmoral era aquella capaz de mantener una relación extra-matrimonial o, en su arquetipo extremo, la prostituta. Sin embargo, el cine no brindó una imagen esencialmente monstruosa de la criminalidad femenina. Aun cuando el positivismo criminológico había contribuido a la confusión entre moralidad y delito, a mediados del siglo XX, en las pantallas cinematográficas la prostituta no era representada como una pervertida sexual. Al contrario, si bien su costado peligroso estaba presente por enfrentar los mandatos sociales que prescribían el matrimonio y la maternidad, lo cierto es que las películas rescataban un punto de vista tolerante, fundado en la idea de que las prostitutas no habían tenido otras oportunidades, las cuales se concebían dentro del vínculo indisoluble entre el varón y la mujer.

Por medio de la representación de modelos sexuales opuestos, el cine melodramático profundizó la distinción de los roles femeninos entre públicos y privados. Las representaciones de las mujeres delincuentes tenían su apoyatura en esta diferenciación, que de manera consistente castigaba el alejamiento de los mandatos emitidos por la familia y las instituciones estatales. Incluso cuando el cine tuvo una mirada crítica sobre el funcionamiento de una sociedad que no brindaba mejores opciones a las mujeres que caían en el delito, o sobre las opciones de la justicia penal que pretendía corregirlas, convergió en el sentido asignado a los roles de las mujeres en la sociedad argentina de mediados del siglo XX. En esta dirección, el cine de la época propagaba un ideal que, en paralelo al del Estado, generaba y reforzaba un

modelo nacional basado en la figura de la mujer-esposa-madre residente en el hogar.

Filmografía:

- Monte Criollo* (Arturo S. Mom, 1935). Buenos Aires, ASF.
La ley que olvidaron (José Agustín Ferreira, 1938). Buenos Aires, Side.
Puerta Cerrada (Luis Saslavsky, 1938). Buenos Aires, ASF.
La senda oscura (Luis Moglia Barth, 1947). Buenos Aires, Estudios San Miguel.
De padre desconocido (Alberto de Zavalía, 1949). Buenos Aires, Sica.
Vivir un instante (Julio Demichelis, 1951). Buenos Aires, AAA.
Deshonra (Daniel Tinayre, 1952). Buenos Aires, Interamericana-Mapol.
Pecadora (Enrique Carreras, 1955). Buenos Aires.
Dos basuras (Kurt Land, 1958). Buenos Aires.

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2007), "Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra* y *Carandirú*", en *Nueva Sociedad* n° 208. Disponible en www.nuso.org, visitado por última vez el 15 de enero de 2011.
- Barrancos, Dora (2008), *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Caimari, Lila (2004), *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1995*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caimari, Lila (2007), "Entre la celda y el hogar. Dilemas estatales del castigo femenino (Buenos Aires, 1890-1940)", en *Nueva Doctrina Penal 2007/A*, Buenos Aires: Editores del Puerto.
- Campodónico, Raúl Horacio y Gil Lozano, Fernanda (2000), "Milonguitas en cintas. La mujer, el tango y el cine", en Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria Silvina e Ini, María Gabriela (eds.), *Historia de las mujeres en la Argentina, Siglo XX*, Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Cosse, Isabella (2006), *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica y Universidad de San Andrés.
- Garland, David (2001), *The Culture of Control. Crime and Social Order in Contemporary Society*, Chicago: University of Chicago Press.
- Grammatico, Karin (2000), "Obreras, prostitutas y mal venéreo. Un Estado en busca de profilaxis", en Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria Silvina e Ini, María Gabriela (eds.), *Historia de las mujeres en la Argentina, Siglo XX*, Buenos Aires: Editorial Taurus.

Guy, Donna (1991), *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Karush, K Matthiew (2010), "Populism, Melodrama, and the Market. The Mass Cultural Origins of Peronism", en Karush, Matthiew y Chamosa, Oscar (eds.), *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, Durham: Duke U. Press.

Kracauer, Siegfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Buenos Aires: Paidós.

Kruger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Manziotti, Nora (2002), "Melodramas de madres e hijas: una difícil construcción", en Hernán Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad*, Santiago: Cuarto Propio.

Nari, Marcela (2004), *Políticas de maternidad y maternalismo político*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Pérez Rubio, Pablo (2004), *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós.

Rodríguez, Rodolfo y Rodríguez, Ricardo (2008), "Deshonra o la trama enrejada del cine y la política", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index25902.html>, visitado por última vez el 15 de enero de 2011.

* Candidata del Programa de Doctorado en Historia de la Universidad de San Andrés (25 de mayo 586, CABA). Abogada Diploma de Honor (UBA). Maestría en Derecho (Harvard University). Candidata doctoral en Historia (UdeSA). Trabajó en el Ministerio Público Fiscal y en el Poder Judicial de la República Argentina. En la actualidad se desempeña en la Defensoría General de la Nación Argentina. Docente de la Facultad de Derecho de la UBA. Autora de ensayos e investigaciones sobre derecho penal, género e historia. Email: jdicorleto@gmail.com.