Globethics Repository



Culpable es el destino [Guilty is the destination]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Aguilar, Gonzalo
Publisher	Fundación Friedrich Ebert (FES)
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-11-16 06:34:03
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/218245

Este artículo es copia fiel del publicado en la revista **Nueva Sociedad** Nº 208, marzo-abril de 2007, ISSN: 0251-3552, **<www.nuso.org>**.

Culpable es el destino: *el melodrama y la prisión en las películas* Deshonra *y* Carandiru

Como redención o como opresión, la cárcel ha estado siempre presente en el cine. El artículo analiza dos ejemplos latinoamericanos:* Deshonra*, que a través de la historia de una mujer injustamente encarcelada narra la transformación de la Argentina peronista, y* Carandiru*, que muestra la matanza de 1992 en un penal de San Pablo como reflejo del sentimiento de inseguridad y miedo de las sociedades contemporáneas. Pese a las obvias diferencias y el medio siglo que las distancia, ambas películas apelan a un discurso populista en un registro claramente melodramático.

Gonzalo Aguilar

En la prisión

La prisión como espacio y tema está tan presente en el cine de todos los tiempos y todas las latitudes que cualquier intento de establecer un mecanismo homogéneo de representación está condenado al fracaso. De un modo muy general puede decirse que, en el cine clásico, hay dos tendencias básicas: la cárcel como opresión (*I Am a Fugitive from a Chain Gang* –1932– de Mervyn LeRoy, con Paul Muni, o la argentina *Apenas un delincuente* –1949– de Hugo Fregonese) y la cárcel como lugar de redención (tópico del melodrama que se encuentra en *Birdman of Alcatraz* –1962– de John Frankenheimer, pero también en películas recientes más politizadas, como *Malcolm X* –1992– de Spike Lee).

Gonzalo Aguilar: profesor de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor visitante en las universidades de Stanford, Harvard y San Pablo. Publicó *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006) y *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, traducido al portugués).
Palabras clave: cine, cárceles, melodrama, populismo, *Deshonra*, *Carandiru*, América Latina.

El interés de la primera tendencia, la cárcel como opresión, consiste en que a menudo adopta el punto de vista del delincuente (lo que se denomina el *crook-story*) y retoma la crítica del policial negro a la violencia como algo propio del orden social y no una característica de ciertos individuos en particular. Los clásicos *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949), de Raoul Walsh, o *You Only Live Once* (*Solo vivimos una vez*, 1937), de Fritz Lang, llevan tan lejos la identificación con los héroes bandidos –sin por eso convertirlos en dechados de virtudes– como el retrato de una sociedad despiadada y expulsora. Pero no siempre la cárcel como opresión implica aceptar que la víctima es un delincuente: también hay muchos filmes en que los presos, injustamente acusados, luchan por su libertad. En estos casos, la identificación del espectador es menos problemática, como sucede en *Brute Force* (1947), de Jules Dassin.

Pese a todas las infinitas diferencias y a la dificultad de establecer una hipótesis que incluya a todos los filmes de presidio, hay algo que une estas historias: el espacio de la celda es descripto con el fin de convertirlo, lo más rápida y efectivamente posible, en un *símbolo*. Y esto es así porque es difícil encontrar películas en las que la reconstrucción, el registro y el análisis de la vida de una cárcel en particular sean lo predominante. La documentación, si la hay, está en función del relato de las emocionantes vicisitudes de los penados.

En los años 60, el crecimiento del uso del documental (o de los procedimientos y las retóricas del documental) y la politización del discurso fílmico hicieron que la representación de las cárceles fuese más localizada y precisa, ya no con fines metafóricos sino de denuncia. En el cine latinoamericano, un buen ejemplo de este cambio es *El chacal de Nahueltoro* (1969) del chileno Miguel Littin que, más que la historia del asesino (el Chacal), cuenta las reacciones del pueblo, el gobierno y las fuerzas armadas. De todos modos, la dificultad para entrar en los presidios y la imposibilidad económica de reconstruirlos en estudio hicieron que la cárcel no fuese una protagonista habitual del cine politizado de los 60.

Sin embargo, ya en ese entonces se anunciaba el giro etnográfico que, con las nuevas tecnologías de filmación y con la política de apertura de las cárceles, comenzó a abrirse paso en los últimos años. En el nuevo cine argentino, *Los muertos* (2004), de Lisandro Alonso, muestra una versión idílica del encierro en una cárcel de Corrientes. *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero, cuenta la historia de un cómplice de unos rateros que se convierte en policía para evitar el encierro. Ambas películas, como también *Un oso rojo* (2002), de Adrián Caetano, se detienen más que en la cárcel en la reinserción. En ese sentido, el

filme de Trapero es el más amargo porque muestra que hacerse policía es la mejor manera de evitar las duras consecuencias de reintegrarse a la sociedad.

En este giro etnográfico, ningún realizador ha llegado más lejos que el checo Harun Farocki: en *Imágenes de prisión* (*Gefängnisbilder*, 2000), además de incluir citas de películas del género (desde el clásico de Robert Bresson hasta la oculta *Chant d'amour* de Jean Genet), Farocki trabaja las imágenes captadas por las cámaras de vigilancia en un estilo ensayístico[1].

Este impulso etnográfico no ha agotado, de todos modos, el tratamiento simbólico del presidio y del encierro. La industria del entretenimiento y del espectáculo, como lo muestra el *biopic* sobre Johnny Cash *Walking On the Line*, sigue extrayendo su fuerza de las cárceles. Si algo ha cambiado, es una mayor exigencia de fidelidad en la reconstrucción[2].

En la historia del cine, sobre todo en su periodo clásico, la representación de las prisiones forma parte de un código universal que depende más de las exigencias del género que del registro documental

Todos estos elementos hacen suponer que en la historia del cine, sobre todo en su periodo clásico, la representación de las prisiones forma parte de un código universal que depende más de las exigencias del género que del registro documental, y que no tendría mucho sentido hablar de la cárcel en el cine latinoamericano como un tema que posee su propia especificidad. Sin embargo, hay inflexiones locales que caracterizan a una cinematografía particular. Un ejemplo sorprendente es el de las películas argentinas ambientadas exclusivamente en ámbitos carcelarios. Son poco más de una decena y casi la mitad están protagonizadas por mujeres: *Mujeres en sombra* (1951) de Catrano Catrani, *Deshonra* (1952) de Daniel Tinayre,

1. Puede decirse que este impulso etnográfico ya está presente desde los principios del cine carcelario, aunque subordinado a los códigos del género y a las formas de la ficción: la mencionada *I am a Fugitive from a Chain Gang* está basada en un relato autobiográfico. El impulso etnográfico se percibe también, y con mucha fuerza, en los fragmentos documentales de estas películas: en el caso del cine argentino, *Sierra Chica*, de Julio Irigoyen, realizada en 1938, muestra imágenes del penal del mismo nombre, y *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese, de 1949 y *La encrucijada*, de Leopoldo Torres Ríos, 1951, transcurren en parte en la famosa Penitenciaría de Buenos Aires: el ingreso del cine en la Penitenciaría se debe a la política de abrirla a la sociedad que llevó a cabo el director del penal, Roberto Petinatto, durante el peronismo. Estos fragmentos, a su vez, les dan a las historias una inflexión local que está en tensión con la celda como metáfora abstracta.
2. La escena de la cárcel se filmó en un estudio, pero es interesante mencionar que Cash dio el famoso recital de Folsom porque había visto un filme clase B (*Inside the Walls of Folsom Prison*, 1951) que transcurría en la prisión. En el caso del cine estadounidense, a veces el bajo presupuesto podía llevar a esas incursiones que el cine de los grandes estudios evitaba.

Atrapadas (1984) de Aníbal Di Salvo, *Correccional de mujeres* (1985) de Emilio Vieyra y *Las procesadas* (1974) de Enrique Carreras. Como escribió Sigfried Kracauer: «Los filmes, por lo tanto, no dejan de reflejar a la sociedad. Por el contrario: cuanto más incorrecta es la forma en que presentan la superficie de las cosas, más correctos resultan y más claramente reflejan el mecanismo secreto de la sociedad»[3].

Claro que lo que reflejan estas películas no son las condiciones de la vida en la cárcel sino los modos en los que trabaja un imaginario social. Como esta tendencia a la representación cinematográfica de las mujeres encarceladas no tiene nada que ver con las estadísticas[4], hay que inclinarse entonces por pensar que, en el imaginario argentino, esto ha permitido mencionar una serie de cuestiones que se consideran horrorosas y ha contribuido a criminalizar algunas prácticas, desde la prostitución hasta el lesbianismo. Además, podría afirmarse (aunque esto habría que comprobarlo en cada caso) que una mayor intervención de la mujer en la vida pública trae consigo un aumento de estas representaciones demonizadoras.

Además de estas variaciones temáticas propiamente nacionales, la inflexión más importante que se produce en el cine argentino y latinoamericano, sin duda, es su tendencia a usar el melodrama para acercarse a la vida de los presos. Es que la narración melodramática resuelve imaginariamente la contradicción entre condena y atracción moral que suscita el delito en las sociedades latinoamericanas. Como señaló Carlos Monsiváis, el melodrama funciona como un caballo de Troya en la moral cotidiana: «por un lado defiende al honor, a la pureza, a la obediencia del patriarcado; por otro, exalta las formas rechazadas verbalmente»[5]. Al evidenciar la pérdida de los valores religiosos y familiares, el melodrama se ve obligado a representar las grandes amenazas que se ciernen sobre este orden y que son tan condenables como seductoras y atrapantes (sobre todo cuando se trata de las irresistibles mujeres que encarnan el mal).

Esta tendencia melodramática es tan determinante en la representación de la vida carcelaria que me detendré en ella en lo que sigue del artículo. Para investigar el nexo complejo entre «las cuestiones ideológicas, la lógica de las

3. «The Little Shopgirls Go to the Movies» en *The Mass Ornament (Weimar Essays)*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, p. 292.
4. Algunas estadísticas muestran que esta preeminencia temática poco tiene que ver con la realidad, ya que en la época de *Deshonra* la población carcelaria femenina oscilaba entre 5% y 7%. En la actualidad, la cantidad de detenidas mujeres alcanza 10% en el sistema penitenciario federal argentino. Ver <www.unidosjusticia.org.ar/estadisticas/Carceles/sis_pen_fed.htm>.
5. *A través del espejo (El cine mexicano y su público)*, El Milagro, México, DF, 1994, p. 194.

estructuras narrativas y la dialéctica del mercado editorial»[6] o, en nuestro caso, cinematográfico, me focalizaré particularmente en el modo como se resuelven estas narraciones. En el caso del melodrama, el desenlace tiene el carácter de una restitución o una consolación. Esta restitución puede llegar demasiado tarde, puede venir del Estado, puede no producirse nunca, puede darse a partir de la aparición de un extraño o por un acontecimiento inesperado (el *deus ex machina* de la tragedia). Sin embargo, marca siempre el encuentro de la narración con las fuerzas ideológicas y sociales del contexto y de la Historia. Bajo esta premisa, nos acercaremos a dos momentos de la representación de la vida en las cárceles, distantes pero lo suficientemente poderosos como para definir dos tendencias: el del populismo y el Estado benefactor de mediados de siglo XX, y el de las sociedades del miedo y de la seguridad en que vivimos actualmente.

Para desarrollar esta hipótesis y ver las diferentes inflexiones, me referiré a dos filmes latinoamericanos que transcurren en el ámbito carcelario en épocas muy diferentes: más de cincuenta años los distancian, pero ambos siguen recurriendo al melodrama. *Deshonra*, de Daniel Tinayre, fue realizada en Argentina en 1952, bajo el gobierno de Juan Domingo Perón, y es un ejemplo del subgénero «cárcel de mujeres». Cuando se estrenó, *Deshonra* se convirtió en el filme más taquillero de Argentina. Cincuenta años después, cuando el melodrama parecía limitado a la televisión y el público de cine se manifestaba más receptivo a la pulsión documental, *Carandiru*, de Héctor Babenco, realizada en 2002, recurrió a las eficacias probadas del género antes que a la larga reconstrucción que el caso reclamaba. A pesar de las diferencias, una lectura detallada de ambos filmes permite extraer algunas conclusiones sobre la representación de la vida carcelaria en el cine latinoamericano.

Deshonra

En una de las habituales reuniones que compartían productores y directores de cine con funcionarios gubernamentales durante la primera presidencia de Perón, Raúl Alejandro Apold, el subsecretario de Informaciones y Prensa, le comentó al director de cine Daniel Tinayre que estaba al tanto de *Deshonra*, la película que estaba preparando y que transcurría en una cárcel de mujeres[7].

6. Umberto Eco: *El superhombre de masas*, Lumen, Barcelona, 1995, p. 8.
7. Apold, quien fue nombrado en este cargo en marzo de 1949, había sido antes el encargado de publicidad del estudio de cine más importante de esa época: Argentina Sono Film.

Cuando Tinayre le dijo que pensaba filmar con actores *amateurs* (tal vez imitando al neorrealismo italiano[8]), Apold le indicó que el papel principal debía ser para Fanny Navarro, talentosa actriz, íntima amiga de Eva Perón y fervorosa militante[9]. Esta injerencia política en *Deshonra* nos permite ser testigos de un encuentro singular, que se produce muy de vez en cuando: el del melodrama con el Estado.

Deshonra cuenta dos historias: una sobre el destino desdichado de una mujer y la otra sobre la vida en las cárceles. La primera es la historia de Flora (Fanny Navarro), una chica que comienza a trabajar en la casa de un matrimonio de millonarios integrado por Isabel (Tita Merello) y Carlos (Georges Rigaud). Se trata de una suntuosa casa de varios pisos con ascensor, ya que Isabel se encuentra paralítica luego de un accidente automovilístico en el que se deja adivinar la mano cínica de su marido. Pues bien, Flora y Carlos inician un amorío y son descubiertos por Isabel, quien maldice a su mucama. A la mañana siguiente, Flora lleva a su patrona al ascensor. Alguien había sacado el seguro de la puerta, Isabel cae y muere en el acto. Aunque todo indica que el marido fue el asesino, Flora es acusada y condenada a cinco años de cárcel en un juicio oral que se desarrolla en unos estrados más parecidos a los de las películas de Hollywood que a la modesta justicia argentina, donde, por otra parte, no existían los juicios orales.

Una vez en la cárcel se desarrolla la segunda historia, que –paradójicamente y contra todas las suposiciones– es una historia feliz. Mientras los infortunios de Flora continúan, la cárcel de las mujeres asiste a un cambio profundo que la convierte de un lugar lúgubre en una institución modelo. Antes de relatar este cambio, volvamos a la protagonista: después de enterarse por una revista del corazón que su ex-amante se casará con una mujer de la alta sociedad, Flora descubre que está embarazada y decide ocultarlo.

8. La película fue anunciada en los carteles como «¡Neo-realista! ¡Estremecedora! ¡Audaz!» (ver el afiche en Claudio España (dir.): *Cine argentino 1933-1956: Industria y clasicismo*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000).
9. Este testimonio es brindado por Mecha Ortiz en su libro de memorias *Mecha Ortiz*, textos recopilados por Salvador D'Anna y Elena D'Anna, Moreno, Buenos Aires, 1982. Hay otra versión presentada por César Maranghello y Andrés Insaurralde en *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, según la cual la actriz ya había sido elegida desde un principio (Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1997, p. 225). Navarro, presidenta del Ateneo Cultural Eva Perón, fue fundamental en las relaciones entre los actores y el gobierno peronista. Cuando se filmó la película, Evita estaba agonizando, por lo que Navarro llegaba siempre tarde al estudio, lo que, sumado a su tarea proselitista, le granjeó muchos enemigos. Según Maranghello e Insaurralde, Mecha Ortiz le llegó a decir: «Che Fanny, ¿por qué no te dejás de joder con eso del peronismo?» (p. 233) y la Merello no fue menos: «¿Te estuviste revolcando con Juan Duarte [el poderoso hermano de Evita] que llegás a estas horas?» (p. 237). Después de 1955, la actriz fue injustamente segregada del cine por su militancia peronista.

Debido a sus frecuentes desmayos e indisposiciones, la nueva interventora del penal (Mecha Ortiz) le permite incorporarse a la enfermería, desde donde la protagonista trama su fuga. Finalmente, con la ayuda de otras presas, Flora logra escaparse del penal, en una escena antológica, inspirada en las andanzas de Orson Welles en *El tercer hombre*, que transcurre en las cloacas de Buenos Aires. Llueve torrencialmente (la lluvia lava las culpas) y Flora debe atravesar toda la ciudad para enfrentarse con su ex-patrón y amante. Lo apunta con un arma, pero él reacciona y la hiere con su revólver. La frase de ella es, como en todo melodrama que se precie, antológica: «No te iba a disparar, solo quería saber hasta dónde eras capaz de llegar». El caso, según nos enteramos al final de la película, se resuelve a favor de Flora, ya que Carlos «confesó todo». Sin embargo, Flora queda convaleciente y es internada «en la mejor maternidad de la ciudad». Muere, pero su hija sobrevive. La película termina con la hija recién nacida, en una atmósfera luminosa, en los brazos de la nueva interventora del presidio.

La historia de la prisión, al principio, sacia la avidez de un público que apenas había visto imágenes del mundo carcelario, menos aún del femenino, y que, previsiblemente, proyectaba deseos reprimidos en la vida de las presas. Ya desde un principio, Flora es advertida por Roberta (Golde Flami): «No te preocupes, linda, que acá no va a faltar quien te quiera». Roberta y la Pecosa (Diana de Córdoba) son las más bravas del pabellón: roban cigarrillos, bebidas, hablan de noche y… son pareja[10]. Las reclusas responden a diversos tipos: la coqueta, la bonachona, la mujer fatal, la estudiosa. Lo mismo ocurre con las celadoras, que tienen nariz aguileña, rodete y gesto adusto, a quienes las presas denominan «lechuzas» y que son personajes acostumbrados al maltrato y el castigo inclemente, a tal punto que someten a las reclusas castigadas a un baño de agua fría en plena noche en el patio del presidio, lo que provoca la muerte de la tuberculosa Adela (Aída Luz). Este acontecimiento hace que el médico del penal (personaje redentor por excelencia en los filmes de presos) le advierta a la directora que hará una denuncia y pedirá la intervención[11]. Cuando ésta le responde que hace

10. A partir del corpus del lesbianismo en el cine argentino (invariablemente vinculado con la cárcel), Natalia Taccetta y Fernando Martín Peña escriben que «la revisión de numerosos filmes argentinos revela un motivo recurrente: si la lesbiana no está presa, merecería estarlo» (cf. «El amor de las muchachas» en Adrián Melo: *Cine y homosexualidad en la Argentina*, en prensa).
11. La figura del médico era central en un sistema presidiario que había puesto el acento en el aspecto higiénico. Ver el artículo 18 de la Constitución Argentina: «Las cárceles de la Nación serán sanas y limpias, para seguridad y no para castigo de los reos detenidos en ella, y toda medida que a pretexto de precaución conduzca a mortificarlos más allá de lo que aquella exija, hará responsable al juez que la autorice».

veinte años que está al frente del establecimiento, el médico replica: «Pasó el tiempo en el que la justicia se detenía en la puerta de la prisión»[12].

Las palabras del médico introducen la política en una narración que, hasta ese momento, había transcurrido en un limbo ahistórico. Ese «pasó el tiempo» forma parte de la retórica peronista de subrayar permanentemente un antes y un después, una vieja y una nueva Argentina. Y efectivamente, a partir de la llegada de la interventora, esta promesa de cambio se hace realidad. En su primer discurso, la interventora, vestida de riguroso traje sastre (como Evita), les prohíbe a las celadoras ejercer castigos físicos y señala los lineamientos de la nueva administración:

> La dignidad humana se encuentra en todas partes y la cárcel debe ser escuela de readaptación para devolver a la sociedad mujeres útiles. (…) Las autoridades me han hecho el honor de confiarme la dirección de este establecimiento para adecuar su sistema a los principios de humanidad que inspiran todos los actos del buen gobierno, para cumplir la vieja aspiración de que las cárceles sean para seguridad y no castigo de los penados. Por ello pido vuestra colaboración, la buena conducta, el respeto mutuo y la tolerancia que pueden transformar la vida de todas ustedes.

La profunda transformación del presidio se evidencia, sobre todo, en el cambio en la escenografía: los oscuros pasillos conventuales, la promiscua disposición de las camas, los ámbitos oscuros sobre los que se recortaban los trajes también oscuros de presas y celadoras contrastan con el blanco luminoso y los espacios prolijos y limpios que suceden a la llegada de la interventora. En ningún lugar se ve mejor el contraste que en la enfermería: mientras en el primer tramo de la película se trata de un cuarto abovedado y lúgubre con una camilla en el medio, en la segunda se convierte en un lugar luminoso y ordenado, con amplios ventanales y tecnología de punta. Los pisos y las paredes son blancos y las líneas rectas sugieren su carácter flamante y moderno. A través de la escenografía, la película confirma el nacimiento de la «nueva Argentina» sin la necesidad de apoyarse en los diálogos entre los personajes, que continúan preocupados con las desventuras de Flora[13].

A través de la escenografía, la película confirma el nacimiento de la «nueva Argentina»

12. Según el testimonio de César Maranghello, el público aplaudía en las salas cuando se pronunciaba esta frase (v. C. España: ob. cit.).
13. En un procedimiento curioso, Tinayre juega a menudo con dos planos: por ejemplo, en primer plano se ve a las presas comentando apenadas el casamiento de Carlos, mientras detrás se ve a otras detenidas jugando alegremente al básquet.

Dos preguntas suscita todo este entramado. En primer lugar, la apología y la propaganda de las reformas llevadas a cabo por el peronismo ¿tienen algún asidero o son solo fantasías alentadas desde la Oficina de Prensa? En segundo lugar, ¿cómo se relacionan las dos historias, cómo leer la articulación entre las mejoras de la cárcel y la deshonra y posterior muerte de Flora?

En cuanto a la primera pregunta, las palabras de la interventora recuerdan aquella descripción contenida en *Apenas un delincuente*, de Lila Caimari, sin duda el libro más importante sobre la historia de las prisiones en la Argentina: el peronismo –sostiene la autora– cambia las condiciones de encierro que venían del siglo XIX. «De estar históricamente centrado en los derechos de la sociedad, el discurso sobre el castigo emitido desde el Estado pasó a girar en torno de los derechos del preso»[14]. En el filme, el entusiasmo discursivo se corresponde con un cambio escenográfico que adquiere los contornos de una fantasía. No asistimos a la refacción de los mismos escenarios (un antiguo convento)[15] sino a otros completamente nuevos, como si las presas se hubieran desplazado a otro mundo. Forma parte del populismo político impulsado desde el Estado utilizar la imagen y la propaganda para agudizar la percepción de esas transformaciones y, eventualmente, construir esa «nueva Argentina» también en el terreno de las imágenes.

Sin embargo, lo que hace que *Deshonra* pueda considerarse el mayor éxito cinematográfico del peronismo es que en esa maquinaria se logró incluir a reconocidas figuras no simpatizantes del régimen (entre ellas, nada menos que los dos guionistas y el director). Además, a diferencia de los otros filmes de propaganda producidos desde la Secretaría de Prensa y Difusión, *Deshonra* no renunció al entretenimiento y a la sentimentalidad melodramática como modos de comunicarse con el público[16]. A diferencia de una película doctrinaria, esta «nueva

14. L. Caimari: *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1995*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 254.
15. Este origen del penal, al cual se hacen varias referencias a lo largo de la película, parece inspirarse vagamente en la cárcel de mujeres más conocida: la del Buen Pastor, que estaba ubicada en el barrio de San Telmo de la ciudad de Buenos Aires, muy cerca del centro, y que funcionó entre 1812 y 1978 como presidio y, a partir de 1890, como correccional de mujeres. Hay dos testimonios preciosos sobre esta institución: uno es de la maestra Angélica Mendoza en *Cárcel de mujeres. Impresiones recogidas en el asilo del Buen Pastor* (citado por Lila Caimari), escrito en los años 30, y otro es el de Victoria Ocampo, escrito en los finales del gobierno peronista, obviamente sesgado pero no por eso menos interesante (ver «La hora de la verdad» en *Sur* Nº 237, 11-12/1955).
16. En *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005), Marcela Gené analiza con agudeza el cine de propaganda impulsado por el gobierno de Perón. Estos cortometrajes, realizados entre 1950 y 1953 y rodados muchos de ellos por los directores más importantes de esos años, llevan títulos como *Evita inmortal*, *Ayer y hoy, el día de una obrera* y *Soñemos*.

Argentina» no entorpece ni se interpone entre la desventura de Flora y las lágrimas de los espectadores, sino que se convierte en el telón de fondo del relato.

Esta convivencia entre el discurso doctrinario-pedagógico y la narración nos lleva a la pregunta sobre la articulación entre narración melodramática y políticas de Estado. ¿Qué consuelo o restitución encuentra Flora al final de su historia? En cierto modo, su calvario atraviesa todas las etapas de la mujer peronista: primero, cuando es mucama, es humillada y acusada injustamente. Después es condenada a la cárcel, desde donde atestigua el nacimiento de la «nueva Argentina». Cuando descubre que está embarazada y se convierte en enfermera de la prisión, encuentra un trabajo que la dignifica. Finalmente, se convierte en madre[17]. En vez de descubrir que el Estado se ensaña con su condición de debilidad (por ser mujer, por ser convicta, por ser madre soltera), encuentra una inédita comprensión por parte del gobierno: las presas merecen el mejor trato posible y el crimen se resuelve por acción de la policía; Flora, al final, termina su vida en la «mejor maternidad de la ciudad».

Al intervenir en la película, el gobierno peronista marca sus relaciones (su interés) en el melodrama. Y define, también, el modo en que, desde el Estado, se puede ejercer ahora la redención que todo melodrama promete pero no siempre cumple. Las fuerzas de la revancha y del resentimiento que el género melodramático moviliza encuentran su reparación en el nacimiento de la niña, de la que se hará cargo el gobierno encarnado en la figura de la interventora. La redención, entonces, que propone el populismo político impulsado desde el Estado posee en la afectividad uno de sus resortes clave, y su interpelación al público será mucho más efectiva si puede llegar a ese lugar más o menos imaginario de fuerte pregnancia social: la cárcel de mujeres.

La redención, entonces, que propone el populismo político impulsado desde el Estado posee en la afectividad uno de sus resortes clave, y su interpelación al público será mucho más efectiva si puede llegar a ese lugar más o menos imaginario de fuerte pregnancia social: la cárcel de mujeres.

17. En su libro, Marcela Gené muestra cómo la mujer peronista «conciliaba nuevos roles con los tradicionales» y habla de «una apelación simultánea a participar activamente en política y permanecer en el hogar» (ob. cit., p. 131). En cuanto a la imagen de la enfermera, que analiza muy sagazmente y que se aplica a la protagonista de *Deshonra*, dice: «La escena de la enfermera/novicia en trance de consagración traduce, en el lenguaje popular de la estampa religiosa, impregnado de un sentimentalismo edulcorado, los temas barrocos de la transmutación por la luz celestial» (ob. cit., p. 136).

Carandiru

El filme *Carandiru* fue, desde el principio, un gran negocio. Coproducida por Sony Pictures y HB Filmes (la productora de su director, Héctor Babenco), en asociación con Columbia Tristar Brasil, Globo y BR Petrobrás, la película llevó tres años de realización y demandó muchísimo dinero. La mayor parte se rodó en los legendarios estudios de Vera Cruz, en San Pablo, y en los presidios del Hipódromo y Carandiru (en el momento del rodaje, la cárcel estaba en pleno funcionamiento salvo dos pabellones que se encontraban vacíos). La película se terminó de filmar en 2002 y coincidió con la demolición del presidio, hecho que puede verse en el final del filme. Dos años después de su estreno, en junio de 2005, la Rede Globo lanzó al aire una miniserie (*Histórias de Carandiru*) inspirada también en las memorias de Druzio Varella, ya un *best-seller* antes de su adaptación al cine. El éxito del filme y la cantidad de capitales movilizados son fundamentales para entender que, básicamente, *Carandiru* no representa solo la visión de un autor (es decir, el director), sino la de la industria del espectáculo que descubre que el retrato ficcional de la vida en las cárceles puede ser un gran negocio. La seducción ambivalente que siempre ejerció el crimen, al menos desde la literatura del siglo XIX, continúa hoy en el cine, ya sea en la tradición de las novelas criminales o en la tradición de la estetización del delito. Todavía sigue siendo cierta la observación de Michel Foucault acerca de la novela con criminales del siglo XIX: «una masa desmesurada de *relatos de crímenes* en los cuales aparece sobre todo la delincuencia a la vez como muy cercana y completamente ajena, perpetuamente amenazadora para la vida cotidiana, pero extremadamente alejada por su origen, sus móviles y el medio en el que se despliega, cotidiana y exótica»[18]. En esta línea, ya desde su inicio *Carandiru* sugiere que los delincuentes están entre nosotros: con una toma satelital de la ciudad de San Pablo, un abrupto *zoom* en picado termina deteniéndose en el presidio, en el corazón mismo de la ciudad.

Pese a este carácter industrial que obliga a conciliar los intereses de varias empresas, la presencia de Héctor Babenco puede ser vista como algo más que el engranaje de una maquinaria. Babenco, de hecho, tiene una relación sostenida con la temática de las cárceles. A través de las historias que cuentan sus filmes es posible trazar un diagrama del estado del imaginario social en diferentes épocas, imaginario del que sus películas se aprovechan y, en un movimiento complejo, refuerzan o reformulan. El segundo filme de Babenco y su primer gran éxito, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de 1977, es el retrato de

18. M. Foucault: *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1976, pp.292-293.

un célebre ladrón de bancos. La película señala el momento en que cierto discurso intelectual pugnaba por mostrar la marginalidad y la delincuencia como efectos del sistema dominante. A partir de este razonamiento, la marginalidad admitía una lectura desde el activismo político, como lo había hecho Hélio Oiticica con su eslogan de 1968 («Sea marginal, sea héroe») o, con más distancia irónica, el famoso testimonio *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, escrito y publicado después de la amnistía promulgada en 1979.

La segunda película de Babenco sobre tema carcelario fue *Pixote: A Lei do Mais Fraco*, de 1981, en la que la mirada sobre los métodos de represión permite criticar su crueldad y su exorbitancia, sobre todo tratándose de niños como *Pixote* (papel interpretado por un niño de la calle, Fernando Ramos da Silva). El éxito de la película demuestra que en ese entonces, antes del retorno a la democracia, existía un interés de la sociedad por investigar el funcionamiento del aparato represivo y cómo podía dejárselo atrás. Aunque el desmantelamiento del dispositivo de represión tuvo un relativo éxito en lo concerniente a los militares, fue ineficaz en el caso de la policía. Los sucesos de San Pablo en mayo de 2006 son uno entre miles de ejemplos, aunque no hay ninguno tan triste e irónico como el del actor de Pixote, quien fue abatido por la policía a principios de los 90[19].

En 1985, Babenco dirigió su tercer filme carcelario sobre la base de una adaptación de la novela *El beso de la mujer araña*, del argentino Manuel Puig. En esta fábula de amor correspondido, Babenco rescata al guerrillero y, sobre todo, al homosexual, ambos víctimas de la represión y hermanados como consecuencia de la exclusión social. La película, a diferencia de lo que sucedió con la novela de Puig, aparece en un momento en que la visibilidad de los homosexuales hacía apremiante una representación mediática: el *gay* Molina, interpretado por William Hurt, era el héroe de la historia y el personaje con el que el espectador tendía a identificarse. En general, cada una de las películas de Babenco puede leerse como la expresión de diferentes imaginarios y demandas sociales que el cine logra convertir en narraciones audiovisuales: la politización de lo marginal en *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, la indagación sobre el funcionamiento de un aparato represivo arbitrario y abusivo que termina generando más delincuencia en *Pixote*, y la necesidad de reconocer al diferente en *El beso de la mujer araña*.

19. Hay una película sobre el tema (*Quem Matou Pixote?*, 1996, de José Joffily), así como un documental sobre Carandiru con escenas filmadas por los propios presos: *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004), de Paulo Sacramento.

El imaginario al que apela el filme de Babenco es dominante: la seguridad de los ciudadanos está bajo amenaza permanente

Carandiru tampoco escapa a estas demandas, pero lo hace en un momento en que la industria de los medios audiovisuales ha adquirido un gran poder político y económico. El imaginario al que apela el filme de Babenco es dominante: la seguridad de los ciudadanos está bajo amenaza permanente. Si, como dice Zygmunt Bauman, la «profana trinidad» de la sociedad actual está formada por la incertidumbre, la inseguridad y la desprotección, son los medios masivos los que hacen de sacerdotes. Se trata de una sociedad del miedo que, a diferencia de los casos anteriores, ha preferido renunciar a la política, porque los cambios parecen más inviables que proteger lo que se ha acumulado.

La sociedad del miedo que produce esa imaginación sobre las cárceles y el mundo de la delincuencia aparece invertida en el filme, porque si de algo carecen los presos es de miedo. De hecho, son capaces de matar a los seres más queridos (un medio hermano, una esposa, un marido) y están dispuestos a todo con tal de sobrevivir. En el filme, los presos que pueblan *Carandiru* están absolutamente despolitizados (no reivindican nada, ni siquiera piden mejores condiciones) y son tan invariablemente feroces que, aunque sus muertes susciten piedad, ésta difícilmente es mayor que el miedo que generan. Todo esto pese a que el informe de la Comisión de Derechos Humanos señala que, en el pabellón 9, los presos por homicidio constituían apenas 8% de los detenidos. El 80% de los presos, además, esperaba una sentencia definitiva que, en todos los casos, la película les otorga antes que la justicia. El filme refuerza así la creencia, ampliamente arraigada, de que los sospechosos de un delito son sujetos de máxima peligrosidad[20].

En su búsqueda de impacto, *Carandiru* recurre a la exageración del melodrama y elige a sus personajes no para documentar una realidad sino por el tenor melodramático de sus vidas: desintegración familiar, engaño amoroso, degradación moral y asesinato son los rasgos que los identifican. Y así y todo, no faltan cierta simpatía y tierna complicidad. Este efecto está logrado por la mirada del médico que le otorga a la película el punto de vista narrativo: con el médico no entra la ley sino la biología, el derecho a la vida que, pese a su

20. Rosa Del Olmo sostiene en su libro *América Latina y su criminología* (Siglo XXI, México, DF, 1981) que la causa fundamental para que haya tantos presos esperando condena radica en que, sean inocentes o culpables, la sociedad los considera sujetos peligrosos.

crueldad e indiferencia, el sistema judicial todavía sostiene (no así el sistema político, como lo atestigua la masacre). En esta simpatía es inevitable no ver un populismo que rescata, pese a todo, la riqueza de esas vidas, y que se manifiesta en el modo en que se representa a la comunidad de presos como algo autónomo, con sus propias leyes y sin sujeción alguna, salvo las murallas del presidio[21]. Esto explica que, aunque aparecen los tópicos clásicos de los filmes carcelarios (el sonido de las puertas que se cierran, el fundido a negro en la entrada), el guardia, generalmente cruel y sádico, está ausente en *Carandiru*. Este papel lo cumple uno de los encarcelados, Moacyr, quien actúa como el mediador que pone orden y comunica a las autoridades con los presos. En la primera escena consigue que devuelvan un cuchillo robado: «o devuelven el cuchillo o hay un muerto por día», amenaza. El mismo director del penal le comenta al médico: «¿Presos? Son los dueños de la cárcel».

La historia que narra *Carandiru* desemboca en la masacre de 1992. Hay indicios de que hubo un intento de reconstrucción de lo ocurrido: el uso de las instalaciones del presidio, las «réplicas exactas de las prisiones» (en palabras del director) que se hicieron en estudio, la utilización de las memorias de un médico que trabajó en Carandiru, las entrevistas a los personajes, que miran a cámara como en un documental. Las licencias, necesarias para darle imagen a lo que no tuvo imagen, son ineludibles, pero no por eso pueden dejar de ser objeto de indagación ideológica/interpretativa. La sucesión de los hechos, según el filme, es como sigue: se anuncia en el presidio la visita de la cantante Rita Cadillac, que hace un show bailable erótico y desencadena la algarabía popular. Después hay una escena de espera, para pasar finalmente al partido de fútbol que se disputó el mismo día de la masacre. Jugadores e hinchas cantan el himno a coro y comienzan el partido. Mientras, en otro lugar del penal, el Barba (personaje que ya había aparecido anteriormente) se pelea con un preso que pretende colgar un calzoncillo en su soga. Se inicia así la pelea, que después se traslada, ya entre dos bandos, a los pasillos del pabellón 9. El partido de fútbol sigue, entretanto, con un penal que definirá al vencedor: lo patea Dadá, uno de los presos más cándidos, y convierte el gol. Cuando el equipo victorioso regresa al pabellón, llevando la copa y festejando, se encuentra con la trifulca y, sin razón aparente, se suma a ella. La violencia crece y muchos sacan a relucir cuchillos caseros. Los presos toman el pabellón. «La cárcel es nuestra», grita uno de ellos. Entonces entra en escena la Policía Militar.

21. Sugiero las definiciones de populismo que dan Claude Grignon y Jean-Claude Passeron en su ya clásico *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, La Piqueta, Madrid, 1992.

Pires, el administrador del penal, les pide a los sublevados que arrojen las armas, cosa que hacen inmediatamente. A pesar de ello, la Policía Militar decide ingresar al pabellón y, en una cacería despiadada, mata a muchísimos presos, varios de ellos personajes de la historia. La masacre está mostrada en detalle y se intercala con los testimonios de algunas víctimas. Ese tramo de la película muestra el destino de varios personajes. La dramaticidad se refuerza con el pequeño número hecho por el grupo de danza de la cárcel, que se incorpora de un modo bastante natural al resto de la secuencia: la coreografía, en este tramo, es la persistencia de una nostalgia por un mundo que tal vez era peor pero que era menos inseguro. De todas las historias en las que se detiene la cámara, la más emotiva o significativa –por su duración, por su posición, por su iluminación– es la de Dadá, quien lee el salmo 91 incluido en la carta que le había enviado su madre, una creyente evangelista.

El modo en que *Carandiru* narra la masacre tiene al menos tres ejes: la reconstrucción documental, la consolación nacional-popular y la reafirmación de la familia y de la religión como instancia dadora de sentido y de valores.

Como dijimos en cuanto a las licencias, la ficción es necesaria para reconstruir un episodio sobre el cual existen testimonios orales pero que, obviamente, no fue registrado por las cámaras. Sin embargo, el procedimiento de los testigos (en realidad actores) sugiere que la reconstrucción está cuidada, por lo menos en sus rasgos más relevantes. Una lectura del relatorio elaborado por la Comisión Organizadora del Seguimiento de los Juicios del caso Carandiru, presentado por la Comisión de Derechos Humanos y Ciudadanía de la Cámara Municipal de San Pablo, revela cuál fue el cambio más importante que introdujeron los guionistas[22]. En la pelea entre el Barba y su agresor, este último es llevado por un agente penitenciario. Son los guardias, además, quienes cierran el acceso al segundo piso del pabellón, lo que «provoca la reacción de los presos». En la película, en cambio, los guardias no aparecen. Su eliminación puede ser una consecuencia de la representación del grupo de presos como autónomo. En el caso de la masacre, esto implica la no representación de todos sus actores, sobre todo aquellos que –en principio– pueden haber alentado el caos y la rebelión y, finalmente, de aquellos que la ordenaron (debidamente identificados en las investigaciones)[23]. En el filme, solo reprimen los soldados de la Policía Militar, presentados como robots de una maquinaria sin

22. Puede leerse una versión en <www.dhnet.org.br/direitos/militantes/cavallaro/carandiru.html>.
23. Como es sabido, la masacre tuvo lugar el mismo día que se realizaban los comicios para gobernador de San Pablo, lo que es mencionado al pasar en la película por uno de los presos.

rostro, como tradicionalmente se ha representado a los verdugos en las artes plásticas (Goya) y en el cine (*Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini). Es decir, al ignorar los mecanismos de poder que llevaron a la masacre, al mostrar solo a los presos y al representar la matanza como un acto aislado, *Carandiru* les otorga a sus personajes el simpático salvoconducto del populismo (es decir, de la autonomía), pero al precio de suprimir las relaciones de dominación política y social que provocaron tanto la masacre como el encierro[24].

La situación incontrolable y brutal en que viven los presos parece no tener redención: es decir, no habría relato posible para paliar nuestro desasosiego frente a una situación que escapa a las pautas humanas más elementales. Pese a esto, *Carandiru* ofrece, ante el miedo y el terror que se apodera de todos, ciertos elementos consolatorios. La fiesta popular, el fútbol y la religión –vinculada a los lazos familiares– rodean la matanza y generan algunos momentos en que la violencia deja paso a la comunión y la alegría. El fútbol viene acompañado por una carga de patriotismo en la insólita escena en que todos cantan el himno brasileño: no hay allí ellos y nosotros, criminales y público. El himno logra unir a todos y el fútbol construye el rito del pasaje a «lo brasileño». La religión, finalmente, continúa la epopeya del fútbol: Dadá, que convierte el gol de la victoria, es quien lee la carta con el salmo que le envía su madre: «Caerán a tu lado mil y diez mil a tu diestra; mas a ti no te llegará» (Sal. 91, 7). El texto trata sobre la infalibilidad de los creyentes y la *ausencia del miedo* cuando hay fe, y su función es traer sacralidad a un mundo en el que la vida misma ha perdido su valor. Como ha dicho Jesús Martín-Barbero a propósito del melodrama, se trata de «la afirmación de una significación moral en un mundo desacralizado»[25].

Carandiru *ofrece, ante el miedo y el terror que se apodera de todos, ciertos elementos consolatorios. La fiesta popular, el fútbol y la religión –vinculada a los lazos familiares– rodean la matanza*

Lo nacional y lo religioso otorgan consuelo frente a un Estado que, a excepción de la abulia de Pires y la simpatía del médico, no aparece por ningún lado. Un Estado que, como señala Loïc Wacquant, está más orientado a utilizar la

24. Es sintomática la frase que, según el testimonio de Drauzio Varella, estaba escrita en la oficina del director Pires: «Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que que un rico esté preso en esta cárcel». La frase fue incluida en el guión pero eliminada de la versión final del filme.
25. Jesús Martín-Barbero: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 131.

prisión como defensa social antes que como lugar orientado a la reinserción[26]. Sin embargo, *Carandiru* no critica este abandono, porque al optar por la exageración melodramática de la vida carcelaria parece no haber reinserción posible en vidas que, más que por la culpa, están manchadas por el pecado[27].

Conclusiones

Aunque las conclusiones exigirían un análisis más amplio, a partir de estos dos filmes puede observarse el funcionamiento de dos regímenes de imágenes: el populismo político impulsado desde el Estado y el populismo mediático de la Industria. Son, tal vez, los dos regímenes con mayor persistencia en la política de las imágenes durante el siglo XX latinoamericano.

Lo sorprendente en ambos casos es la apelación al melodrama como el modo más efectivo para narrar lo popular y llegar al gran público. Por supuesto, lo hacen de muy diferente manera: el populismo político recurre al melodrama para reparar un resentimiento al que se carga de sentidos sociales, mientras el populismo mediático –sobre todo cuando cruza melodrama y género policial– lo hace para mostrar la precariedad y la inseguridad de los personajes, inseguridad con la que el espectador se identifica rápidamente.

Como línea futura de investigación, creo que esta popularidad del melodrama encuentra una justificación última en el modo en que las sociedades latinoamericanas se relacionan con la Ley: exigiendo el padecimiento personal –verdadera fuente de redención– allí donde debería regir la norma, e identificándose con las víctimas sin por eso estar satisfechas secretamente del destino al que han sido arrojadas.

26. Loïc Wacquant: *Las cárceles de la miseria*, Manantial, Buenos Aires, 2004, p. 122.
27. La explicación que le ofrece Pires al doctor es interesante: «¡Es un verdadero delincuente! Lo que quiere es salir entero de la cárcel para poder robar de nuevo, ésa es su vida».