

***Mecha Ortiz: la primera femme fatale argentina. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña***

PIENIAZEK, Denise / FFyL-UBA- denpencia@gmail.com

---

Área temática: Arte y estudios de género. Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras claves: Mecha Ortiz- femme fatale- melodrama.

**Resumen**

La siguiente investigación se propone analizar la figura de la actriz Mecha Ortiz como la primera *femme fatale* cinematográfica argentina, haciendo hincapié en el periodo que abarca desde 1936 hasta 1950 aproximadamente, puesto que allí encuentra su apogeo la configuración de dicho texto-estrella. La finalidad es exponer las tensiones que supone la caracterización de la *femme fatale* como modelo que se opone al tipo de mujer canónico de la época y a sus ideales de domesticidad, resaltando así la contradicción y ambigüedad que ella misma encarna: por un lado, es una mujer que se opone a los modelos clásicos con deseos sexuales y materiales propios (una actitud muy activa propia del mundo masculino) y por el otro, generalmente es catalogada por llevar al hombre hacia la perdición siendo castigada simbólicamente.

El presente análisis propone asociar a Mecha Ortiz con conceptos que provienen de la teoría cinematográfica y de la teoría de género tales como: Mireya, vamp, mujer araña, Pandora, belicosa y “las de aprender”. Todo esto en función de problematizar cómo fue construida su imagen como *femme fatale* dentro del melodrama del cine clásico argentino. Se considera necesaria dicha aproximación ya que usualmente la figura de *la femme fatale* es analizada sólo a partir del cine de Hollywood y del género del policial negro. Este enfoque se propone analizar cómo esta representación femenina se generó también en Argentina, con el fin de exponer cómo los estereotipos eran generados sobre las actrices del cine clásico, volviéndolas figuras populares y emblemáticas.

## Presentación

El siguiente análisis propone a la actriz Mecha Ortiz como la primera *femme fatale* del cine argentino, por lo cual si bien se tiene en cuenta toda su filmografía, se hace hincapié principalmente en el periodo que abarca desde 1936 hasta 1950. El fin de dicha investigación es exponer las tensiones que supone la caracterización de la mujer fatal que se opone al tipo de mujer canónico de la época y a sus ideales de domesticidad. La tensión que se quiere evidenciar en dicha representación comprende la contradicción y ambigüedad que ella misma encarna: por un lado, es una mujer que se opone a los modelos convencionales con deseos sexuales propios y un proceder arrebatador propio del mundo masculino, pero por el otro, es condenada por llevar al hombre hacia la perdición, siendo en consecuencia castigada simbólicamente.

Esto permite esbozar una primera hipótesis de respuesta a dicha contradicción: en primer lugar, es posible que se de esa ambigüedad en la figura de la *femme fatale*, ya que, por un lado ésta se enmarcaba dentro del sistema de géneros del cine clásico, los cuales resultaban atractivos para el público mostrando otros universos. En segundo lugar, se supone en términos generales a un espectador o *voyeur* masculino cuyo apetito se busca satisfacer. Por último, estas mujeres belicosas tenían un castigo social, funcionando así como contraejemplo para la mujer común, a la cual se le inculcaban el orden patriarcal y los ideales de domesticidad. Dicho análisis propone asociar la configuración del *texto estrella* de Ortiz con conceptos que provienen de la teoría cinematográfica y de la teoría de género tales como: Mireya, vamp, mujer araña, mujer pulpo, Pandora, Atenea, Medusa, sirena, belicosa y “las de aprender”. Todo esto en función de problematizar cómo fue construida su imagen como *femme fatale* dentro del melodrama clásico del cine argentino.

Se considera necesaria dicha aproximación ya que usualmente la figura de la mujer fatal es analizada sólo a partir del cine de Hollywood y del género del policial negro. Este enfoque se propone analizar cómo esta representación femenina se generó también en otros países, en este caso Argentina. Para ello se analizan películas como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1936), *Mujeres que trabajan* (1938), *Margarita, Armando y su padre* (1939), *Safo, historia de una pasión* (1943), *El canto del cisne* (1945), *Camino del infierno* (1945), *Madame Bovary* (1947) y *Mi vida por la tuya* (1948), entre otras. Cada una de ellas permite exhibir los elementos

que convirtieron a Ortiz en una estrella que representó alteridades de lo femenino difiriendo de los usualmente ingenuos. Con el objetivo además de dar cuenta de la influencia de la industria de cine norteamericana y sus figuras, sobre el cine argentino, razón por la cual se denominó a Ortiz como “la Greta Garbo argentina”.

### **Mecha Ortiz, la primera *femme fatale* del cine argentino**

Tras ahondar en la configuración del texto estrella de Ortiz se ha llegado a deliberar que este tema no ha sido ampliamente abordado, ni analizado específicamente. Los materiales encontrados sobre la actriz son principalmente fuentes y no textos que reflexionen acerca de la simbología de sus interpretaciones. Incluso cuando hay títulos de noticias que la clasifican como mujer fatal, en el desarrollo de las mismas no se problematiza dicho concepto. La única excepción a ello es la breve nota sobre Mecha escrita por Valdez (1995), en el cual enuncia a la actriz como el primer modelo para la construcción de un nuevo tipo de feminidad en el cine argentino a través del arquetipo de la *rubia Mireya*. Asimismo, Posadas (2009) en su texto digital que reúne monografías, dedica un capítulo a la actriz pero nunca menciona el término mujer fatal y se limita a hacer un breve esbozo de su participación en cada una de sus películas. Posadas, si utiliza el término de rubia Mireya para describir como Ortiz se diferenció de las tradicionales mujeres del cine de aquel entonces por su capacidad de sugerencia, pero no desde la teoría de género. Incluso menciona que el dispositivo cinematográfico la ha transformado en el prototipo del erotismo criollo. Se disiente además con dicho texto, ya que la utilización del término “histeria” por parte del autor resulta problemático. El autor plantea que la histeria es parte del texto estrella de Ortiz, sin embargo, desde la teoría de género es cuestionable usar ese término por sus acepciones culturales, puesto que es utilizado con frecuencia de forma peyorativa e históricamente por el patriarcado como un rasgo intrínseco y exclusivo de las mujeres.

El análisis más extenso sobre el problema se encuentra en “El melodrama, fuente de relatos” escrito por Manetti (1999). El autor observa que está muy presente la figura de la *vamp* en el melodrama argentino, descrita como dotada de deseos sexuales, pecaminosa, *comehombres* que arrastra al hombre hacia la perdición con su gran poder de seducción y artimañas, en síntesis son heroínas trágicas. Para el autor, con Ortiz aparece por primera vez en Argentina el arquetipo de devoradora de hombres, sentando así el modelo de mujer fatal.

A través del material recopilado se ha observado que hay más textos sobre otras actrices del llamado Cine de Oro nacional como Zully Moreno, Mirtha Legrand y Laura Hidalgo, o libros que compilan capítulos de estrellas desde su vida personal pero no desde su codificación cinematográfica. Incluso la figura de Hidalgo fue más analizada, cuando su antecedente sin dudas se haya en las representaciones *comehombres* de Ortiz.

### **Caracterización de la *femme fatale* en el melodrama argentino**

La figura de la *femme fatale*, si bien tiene antecedentes en las *vamp* del cine silente, nace principalmente en los años cuarenta cuando los géneros cinematográficos ya se hayan institucionalizados. En palabras de Bou (2006) en el cine clásico de Hollywood los modelos alternativos de la feminidad podían superponer arquetipos, es decir, que eran ambiguas. Estas mujeres bélicas se oponen al orden de domesticidad evitando las tareas del hogar y la maternidad. En primera instancia la mujer fatal nació en el género llamado *Film-noir*, a partir de allí estas heroínas o villanas fueron llamadas de distintas formas: vamp, Pandora, Medusa, sirena y belicosa. Culturalmente hay un isomorfismo entre el pulpo y la araña, con ambos se ha llamado también a estas mujeres, ya que ambas criaturas atrapan a sus presas- en este caso los hombres- con sus lazos destructores. Son mujeres que tienen la capacidad de persuadir al hombre de cambiar su destino, incluso aunque sepan que no les es conveniente. Generalmente, debido a lo ambigua de su representación su lealtad está en duda hasta el final del film. La *femme fatale* es principalmente nocturna porque allí despliega su potencial. Ante ellas el protagonista masculino pierde su fortaleza, deambula confuso, conduciéndose sabiéndolo o no a un callejón sin salida. Bou (2006) vincula la diosa griega Pandora a la mujer fatal porque al igual que ella ésta es impúdica, sensual, inteligente y embustera; razones por las cuales conduce al hombre a la desgracia. Por esta razón la autora llama “hijas de Pandora” a las mujeres fatales cinematográficas, y a modo de un análisis comparado se pueden trasladar estas categorías a la *femme fatale* argentina en el género del melodrama, ya que como advierte Karush (2013) en dicho género hay un potencial contrahegemónico.

La mujer fatal a diferencia de la mujer común, rechaza las limitaciones de los roles femeninos tradicionales, en consecuencia se observa que el cine clásico argentino dividió los roles de las mujeres entre ingenuas casaderas, bataclanas y mujeres belicosas. A diferencia de los roles

tradicionales, el atractivo sexual de la mujer araña manipula al héroe, atrayéndolo lejos de la “buena” mujer y en su red de intriga (tal como sucede en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *Safo*, *historia de una pasión* y *El canto del cisne*). Por lo tanto, ella encarna un ataque directo a la concepción tradicional de mujer y de feminidad así como también al núcleo familiar y a la institución del matrimonio. La *femme fatale* tiene acceso a su propia sexualidad y lo explicita sin conflicto alguno. Con frecuencia la mujer araña no posee hijos, pues parece no puede ser madre y fálica a la vez, pues ellas se caracterizan por sus deseos de libertad, por ejemplo en ninguno de los personajes analizados Ortiz es madre.

Con respecto a su representación física, a menudo tienen una abundante cabellera, símbolo de su potencia sexual (como Mecha en *Camino del infierno*), uñas como garras- y labios pintados con tonos intensos. Utilizan joyas y visten prendas ajustadas que resaltan y enaltecen su figura, al igual que los tacones altos que subrayan su sexualidad, como plantea Bou (2006) Pandora significa dotada de todo. Frecuentemente en pantalla dichas mujeres poseen elementos o actitudes fálicas: fuman, manejan a toda hora, beben, tienen armas, etc.

Estas mujeres fatales llegaron para subvertir los cánones establecidos por el sistema patriarcal y según Haskell (1973) estaban jugando un juego de hombres en un mundo de hombres, donde su poder para destruir era una proyección de los sentimientos de la impotencia del hombre. Karush (2013) analizando la cultura de masas argentina enuncia que la industria cinematográfica con el fin de crear una identidad nacional en la década del '30 rediseñó el melodrama popular. Para ello el melodrama nacional debía ser capaz de competir con el creciente mercado de cine norteamericano en Argentina. En consecuencia, el cine clásico industrial argentino resultó un híbrido entre los elementos de Hollywood y la cultura popular argentina. Profundizando en la cuestión, Karush advierte que el mensaje dominante de los melodramas era conservador y su moralismo honraba la virtud convencional. Además analizando el contexto histórico, el autor propone que dicho género era utilizado para desviar la atención de la explotación de clase, raza o género. Esto permite pensar que quizás por ello se incluyó la figura de la mujer fatal en el melodrama nacional desviando la atención para mantener el orden patriarcal, presentando así una falsa contrahegemonía. Es posible que se de esa ambigüedad en sus personajes porque los nuevos temas y géneros eran innovaciones para el público que exigía ciertos cambios y estereotipos. En consecuencia, son aleccionadoras de lo que la mujer ordinaria no debe hacer porque aquello la llevará por mal camino. Karush explica que en Latinoamérica estas lecciones

estaban particularmente dedicadas a las mujeres: “las reglas de género requieren resolución moral bajo la forma de un castigo final a la transgresión, la estética melodramática del exceso y su capacidad para lograr la identificación con las víctimas femeninas autorizan y alientan lecturas alternativas e incluso, subversivas” (Karush, 2013:123). En todas las variantes del melodrama argentino está presente la normativa del género: la defensa del honor femenino, la valoración de la figura de la madre, el sacrificio, y el castigo ejemplificador sobre las que se atreven a tener pasión y deseo. Según Manetti (1999) en Argentina este modelo en sus inicios derivó del tango, del cual se desprendían dos modelos de mujer la cual era causante de todos los males del hombre. Por una lado, la mujer devoradora y por el otro, la muchachita buena capaz de simbolizar en el futuro la madre. De esta clasificación dualista de la mujer se desprendían dos modelos del melodrama: el *melodrama prostibulario* y el *melodrama de madre*. Por lo tanto, “el cine, en su tradicional modelo patriarcal, siempre tuvo una mirada esencialista, extrema sobre la mujer: madre o puta” (De Lauretis, 1992:28).

### **La configuración del *texto estrella* de Ortiz como mujer belicosa**

La investigación analiza los filmes desde la teoría de género, para lo cual se tienen en cuenta textos que expongan las problemáticas del orden patriarcal, la diferencia sexual y el ideal de domesticidad. Se considera la “categoría de género para referirse a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas, expectativas sociales sobre los las conductas y los atributos de las personas en función de sus cuerpos” (Lamas, 1994:4). Coincidiendo con Lamas, Mulvey (1988) lleva estas categorías a la narración cinematográfica explicando que el hombre fue representado con planos enteros y generales otorgándole libertad de acción en los espacios. Por el contrario, la mujer era representada con primeros planos-ya que su capacidad de acción era reducida- y planos enteros porque era objeto de contemplación masculina. El cine manipula el placer visual proveyendo a ese espectador-*voyeur*, que se supone masculino, de “escoptofilia” (entendida como el placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista) y de narcisismo. Estableciendo en consecuencia al hombre como activo y la mujer como objeto-pasivo. Asimismo, Berger (2000) refiriendo a su cosificación afirma que el verla como un objeto estimula a usarla como tal, pues las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos. Tanto para Mulvey como para Manetti ese

narcisismo se expresa a través del *star-system*, el cual estaba estrechamente vinculado al sistema de estudios. Por ejemplo, la figura de Ortiz estaba muy vinculada a Lumiton y Argentina Sonofilm. El estrellato de Ortiz fue construido teniendo en cuenta el modelo Hollywoodense, porque era exitoso y aseguraba espectadores. Las estrellas atraían al público y eran ancladas a arquetípicos personajes y géneros, de esta forma eran más que actores: eran *texto estrella* (Manetti, 1999) construidos mediante los primeros planos, la iluminación y el maquillaje. Todo ello mitificó a estas figuras, y en el caso de la mujer fatal la dotaba de erotismo, debido al empleo de los planos enteros contrapicados que enaltecían su figura y marcaban las esbeltas siluetas femeninas. Lo que caracteriza a las estrellas es que sus personajes las trascienden y se diluye el límite entre persona y personaje. Según Barthes (2008) el rostro de las grandes estrellas, por ejemplo Greta Garbo, perturbaba a las masas a través del “rostro-objeto”, del maquillaje-máscara representado un estado superlativo de belleza, volviéndolo iconográfico. Ortiz fue la primera actriz argentina construida a partir de ese modelo según la figura de Greta Garbo, y luego le siguieron otras, como por ejemplo Zully Moreno construida en base a Rita Hayworth o Mirtha Legrand peinada igual que Veronica Lake en *Pasaporte a Río* (1948). Ortiz fue inmediatamente comparada con Garbo porque ambas eran muy altas, tenían una voz profunda y una actitud desafiante. Ambas fueron adjetivadas como andróginas, lo cual no era tanto por sus aspectos sino más bien por sus actitudes bélicas.

Es fundamental recalcar que Mecha inicia su carrera en cine con más de treinta años, por lo tanto para las normativas de la época no podía interpretar las ya existentes ingenua casadera ni una bataclana cantante. Por lo tanto, como explica Morin (1964) los argumentos se preparan a medida de la estrella y en el periodo clásico la edad promedio de una actriz era entre los veinte y veinticinco años. Ortiz encarna desde su primer film en adelante una mujer con experiencia y deseos sexuales propios: la rubia Mireya, figura mítica del tango. Como plantea Posadas (2009) esto es un elemento fundamental de su texto-estrella, pues de allí en más será la mujer mayor que se complace de un jovencito. Ortiz sentará las bases y será la primera en representar modelos alternativos de la femeneidad nunca vistos en Argentina hasta entonces: rubia Mireya, mujer trabajadora, mujer araña, mujer madura que atrapa jovencitos, etc. Es interesante el dato que aporta Manetti (1999) acerca de que el modelo de la prostituta naturalista porteña fue extraído de las figuras literarias francesas, como la de Margarita Gauthier, quien antes de ser interpretada por Ortiz en *Margarita, Armando y su padre*, había sido interpretada por Garbo en 1936. Asimismo

como explica Manetti (1999), en el melodrama, es fundamental la sexualidad para la construcción de la intriga así como el honor mancillado de la mujer. Funcionando entonces como constructor de normas de conducta desde el orden patriarcal a través de las representaciones de las madres, las prostitutas y las mujeres fálicas. La construcción de la conducta moral femenina es fundamental en dicho género, ya que éste era dirigido hacia el público femenino.

### **De rubia Mireya a *spider-woman***

A continuación se presenta cómo a través de los recursos formales del dispositivo cinematográfico Ortiz fue representada como una *mujer araña*. Para Valdez (1995) estas representaciones eran mujeres deseadas por los hombres y envidiadas por las mujeres “decentes” en secreto. Asimismo, para la autora Safo, *historia de una pasión* es el primer film netamente erótico del cine argentino, pero con una intención ejemplificadora. Es importante destacar que Mecha además fue actriz teatral, algunos de los roles allí desempeñados funcionan como antecedentes por ejemplo, Fedora y Anna Karenina, mujeres que sin duda se oponen a los mandatos tradicionales.

En su primer film *Los muchachos de antes no usaban gomina* representa a la rubia Mireya (se tiñó el cabello para ese personaje), una mujer madura, soltera que vive la sexualidad con libertad, en comparación a las mujeres de su época que se casan muy jóvenes. Es una mujer seductora y codiciada, y en varias escenas se evidencia su carácter con decisión que cambia de amante cuando ella lo desea, “es una mujer con pasado”. En este film se genera una estructura narrativa que se repetirá en casi todos los filmes posteriores: el binarismo entre dos mujeres que desean un mismo hombre. Por un lado, la novia que representa lo correcto, lo tradicional, la juventud; y por otro lado ella Ortiz, la amante, la mujer mayor, con apetitos sexuales propios, que no respeta los valores tradicionales. Esas libertades que vivió el personaje de la Mireya tendrán su castigo social: terminará sola con una imagen patética, vieja y ebria. Desde su primer film fue codificada como prototipo del erotismo criollo generando así su texto estrella: mujer llamativamente bella que posee don de mando, seducción y sugerencia, con mayor capacidad de goce sexual que sus jóvenes galanes.

En *Mujeres que trabajan* Ortiz representa a Ana María, una dama aristocrática, distinguida que gustaba salir por largas noches y emborracharse con amigos. En el inicio del relato muestra una blancura virginal generada por su vestuario con pieles y flores en el cabello. Pero parece que esa



vida de libertinajes y excesos lujosos tiene un castigo divino: Ana María se vuelve pobre por lo cual debe salir a trabajar. Su vestuario se vuelve más sobrio y oscuro, y pasa a pertenecer a otra clase social como dice su personaje: “ahora soy una obrera más de esa masa de mujeres que trabajan”. Ortiz ofreció entonces otro modelo de mujer alternativo, una mujer que gana su propio dinero y es independiente del hombre para resolver sus pesares. En relación a dicho film *Karush* (2013) plantea que en la Buenos Aires de los años veinte y treinta el cabaré era visto como una amenaza que sacaba a la mujer de su hogar, al igual que el trabajo, ambos amenazaban los roles tradicionales impuestos por el patriarcado.

En *Margarita, Armando y su padre*, Ortiz representa a Margarita Gautier el personaje de la novela “La dama de las camelias”. La Margarita que figura Ortiz es una mujer adinerada, elegante y culta; es una “mujer que sabe dar la réplica”. Tras el aburrimiento del matrimonio, ella pasa de ser una dama burguesa a una pacífica señora proclive a la “histeria”, en consecuencia como castigo simbólico, su ex esposo se casa con otra mujer y ella termina sola. Posadas (2009) enuncia que las mujeres de la época hallaron en Margarita el modelo que oscilaba entre la pasión y el aburrimiento, pero con mucho tacto para no decidirse por ninguno de los dos extremos. En un encuadre se la ve vestida de blanco delante de una escultura blanca, por lo cual se genera una analogía visual entre la figura esbelta de la escultura y ella, evidenciando la perfección, y esa blancura virginal. Lo mismo sucederá en *Safo, historia de una pasión* donde la actriz encarna como una hija cinematográfica de Pandora- una mujer araña en todo su esplendor llevando su *texto estrella* al clímax, emanando un erotismo que ninguna actriz argentina mostró antes. Ortiz posee aquí las características de la mujer fatal, explicita sus deseos y se conduce en la vida igual que un hombre: fuma constantemente, penetra con su mirada y es ella la que los conquista, ella elige a su presa. Desde el comienzo del film se dan indicios de ello: el libro mencionado “Selva”, pues ella encarna lo salvaje; la escultura de Safo, la poetisa griega (de la isla de Lesbos, lugar del cual deriva el término lesbiana). El objeto de deseo es Raúl un joven que deja su pueblo y la mujer cosmopolita lo corrompe. La primera vez que aparece Selva (Ortiz) está otra vez con un vestido blanco, lo cual la hace virginal y vampiresa a la vez. Se encuentra parada fumando junto a la gigante escultura de Safo en una escalera con un plano entero con angulación contrapicada para enaltecer su figura. En otra escena luego del beso de pasión desmedida, la cámara deja de enfocar a Raúl y Selva, y muestra en el techo a través de un plano detalle una telaraña. Así se simboliza en varios momentos del film- con telarañas en la pared detrás de la protagonista

vestida de negro como araña- que Raúl ya no podrá escapar de sus redes. Selva dice: “Cuando una mujer quiere ser libre sin depender de los hombres debe pagar esa libertad con sufrimiento”. En este film hay una excepción al resto, en este ambos protagonistas tendrán un final punitivo, de modo tal que no es sólo ejemplificador para mujeres sino también para hombres, mostrándoles que una mujer belicosa es una amenaza para el patriarcado. A Raúl cuando se encuentra en pantalla con Selva se lo muestra en posición sumisa frente a la araña. Este largometraje y *Mi vida por la tuya*, son los que más acentúan visualmente a Ortiz como mujer araña. En la escena onírica de *Mi vida por la tuya*, al comienzo bailan un tango, la danza de la tentación. El decorado está compuesto por una calavera gigante que en los ojos hay dos hombres distintos porque ella tiene la mirada en ambos: es una *comehombres*. Hay un plano que resalta una pintura con su rostro y un pulpo detrás, el cual es señalado por una mujer que advierte: “Ahí la tienes, pintada como es: el espíritu del mal tras una cara bonita”.

Otra caracterización de Ortiz como mujer que se interpone al crecer profesional del joven por ejemplo en *El canto del cisne* y *Madame Bovary*. En ambos todo es desmesura, incluso realiza intentos de suicidio en *Camino del infierno* y *El canto del cisne*. En *El canto del cisne* una vez más representa a una mujer mayor (en un comienzo querían titular al film *Climaterio*) que le roba su novio a su hermana menor, desplegando por su puesto su potencial en la noche. Igual de significativo es el final del film en el cual -tal como lo plantea Bou (2006)- la mujer fatal metamorfoseada busca antes de morir el tesoro íntimo que la reconcilie con la propia muerte, sacrificándose porque no puede competir con la carrera profesional de su amado. En *Camino del infierno*, con su cabello ondeado como Medusa sus artimañas nos remitirán a Barbara Stanwyck en *Pacto de Sangre* (1944) y estarán acompañadas nuevamente por una escenografía arácnida. Su personaje se llama Laura, igual que el film *Laura* (1944), dos *film-noir* de Hollywood estrenados un año antes que este. Laura, quien viste las pieles de leopardo, es una *comehombres* que los engaña con una falsa ingenuidad inicial y una vez que los ha atrapado con su voz profunda como una sirena, los enloquecerá con su posesión y celos.

En una película como *La Rubia Mireya* (1948) su transgresión está enmarcada no tanto en su figura sino en tener ideales propios un tanto revolucionarios: “esta guerra ha traído nuevas normas, la mujer ha dejado de ser un muñeco inútil”. Aquí Ortiz será madre, pero renunciará a la crianza de su hija. Cuando su personaje posee una actitud más osada la llaman Mireya (como en *Los muchachos de antes no usaban gomina*) y cuando es normativa es Ana María (como en

*Mujeres que trabajan*). El texto estrella de Ortiz funciona de forma cíclica sobre sí mismo ya que se vuelve constantemente a sus papeles tal como pasará más adelante en *La sombra de Safo* (1957) y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), en el cual interpreta a Mara Ordaz (mismas iniciales que Mecha Ortiz).

## **Conclusión**

Se ha podido comprobar que Ortiz es la primera mujer fatal del cine nacional, e incluso una de las primeras en tener actitudes belicosas. Sus transgresiones emanaron desde un cuerpo de mujer, no desde el “travestismo femenino” que se observó en las primeras películas sonoras argentinas, en donde las mujeres cantaban letras de tango escritas para ser cantas por hombres. Ortiz corrompe desde todos los sentidos, desde lo visual por ser una mujer madura-lo cual la alejó del estereotipo de belleza cinematográfica-, desde lo sonoro por su voz profunda y desde lo ideológico por la carga revolucionaria que tenían sus personajes. Incluso transgredió el *star-system*, puesto que generalmente se comercializaba también con la vida privada de las estrellas y salvo por algunos detalles la vida privada de Ortiz era un misterio. No así su estatuto de estrella, el cual es reconocido desde el sistema de créditos con su nombre encabezando en pantalla, así como también los afiches publicitarios junto con su rostro. Por lo tanto, Ortiz era sin duda una estrella del cine.

A diferencia de la *femme fatale* de Hollywood su ambición no está en el dinero sino meramente en la pasión y en satisfacer sus deseos. Tampoco la mujer fatal nacional necesitó recurrir a las artimañas del crimen para lograr sus cometidos lo que la hace más ambigua aun y menos punible desde la moralidad. Otra cuestión interesante del cine nacional es que al menos esta primera mujer fatal, a diferencia de las de Hollywood, no tuvo que exhibir tanto su figura. Si como se menciona anteriormente se resaltaba su físico pero de una forma sutil en comparación a la poca ropa que usaban las divas del cine clásico norteamericano. Su exposición era menos obvia pero incluso más potente, lo cual puede evidenciarse en los diálogos de *Safo, historia de una pasión* que resultan más provocadores y sugestivos que los norteamericanos.

Finalmente, si bien Ortiz no siempre representaba una *vamp* llevada al extremo como su personaje Selva, casi siempre sus protagonistas tienen un final desdichado. Las mujeres belicosas del cine producen un exceso de sentido que no puede finalmente ser contenido ni olvidado aunque el final las castigue, su subversión no desaparecerá de forma sencilla. Exactamente eso es

lo que sucedió con los personajes representados por la actriz en cuestión, ya que su popularidad y magnetismo con el público hizo que la audacia de sus roles sea recordada.

### **Bibliografía:**

- Barthes Roland (2008): “El rostro de Greta Garbo” en *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Berger, John (2000): *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bou, Núria (2006): *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Ed. Icaria, Barcelona.
- De Lauretis, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, España.
- Haskell, Molly (1973): *From Reference to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. The University of Chicago Press, Chicago & Londres.
- Karush, Matthew (2013): *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ariel.
- Lamas, Marta (1994): “Cuerpo: diferencia sexual y género” en *Debate feminista* Año 5, Vol. 10, septiembre 1994.
- Manetti, Ricardo (1999): “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos”, en *Cine clásico. Industria y clasicismo. 1930-1957*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Morin, Edgar (1964): *La estrellas de cine*, Buenos Aires, Eudeba,
- Mulvey, Laura (1988): “Placer Visual y Cine Narrativo”, en Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Vol. I Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Julio 1988.
- Posadas, Abel (2009): *Damas para la Hoguera*, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, Buenos Aires.
- Valdez, María (1995): “Mecha Ortiz” en *Cien años de cine*, n°26, *La Nación*, Buenos Aires.

## Fotogramas

*Los muchachos de antes no usaban gomina*



Figura 1



Figura 2

*Safo, historia de una pasión*



Figura 3

Figura 4

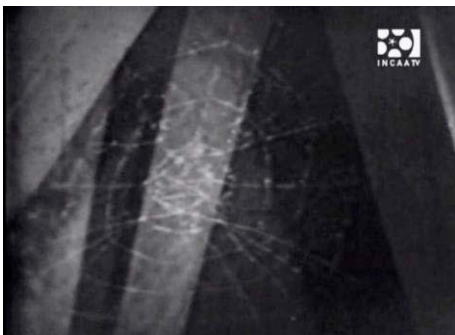


Figura 5

Figura 6

*Camino del infierno*



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Figura 10



Figura 11

Figura 12

*Mi vida por la tuya*



Figura 13

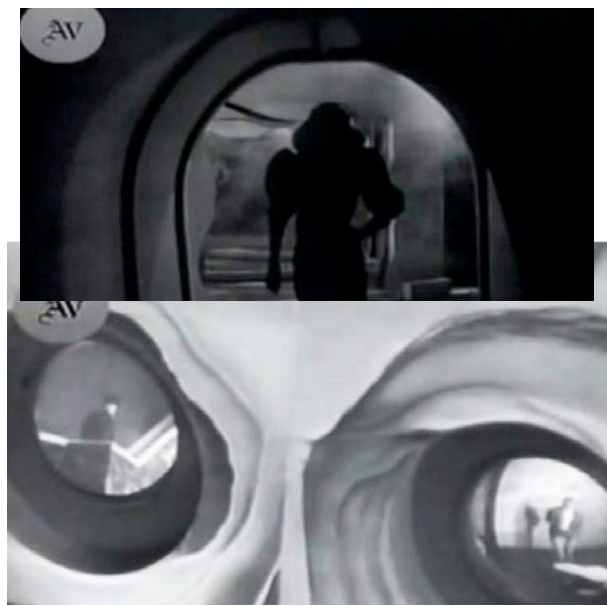


Figura 14



Figura 15

Figura 16