

**ARGENTINA VOYEUR: GÉNERO, VISUALIDAD,
RECEPCIÓN Y CONSUMO EN EL CINE ERÓTICO DE
ARMANDO BÓ E ISABEL SARLI (1960-1970)**

Tesista: Ailin Basilio Fabris

Directora: Carolina Biernat



**Licenciatura en Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Quilmes**

2019

“Al principio estaba orgulloso del libro; lo sostenía en las manos, acariciaba la sencilla cubierta y lo hojeaba. Parecía delicado y vivo, como un niño. Lo había releído en letras de molde, un poco sorprendido de que no fuera mejor ni peor de lo que esperaba. Al tiempo se cansó de verlo; pero nunca pensó en el libro ni en su condición de autor sin asombrarse incrédulamente de su temeridad y de la responsabilidad que había asumido.”

Stoner, John Williams

INDICE

Agradecimientos

Introducción

Capítulo 1: Sexualidad, saberes y censura en el surgimiento de figuraciones eróticas

1. La sexualidad como nudo historiográfico: género, psicoanálisis y sexología
2. La industria cinematográfica y el cine después de 1955
3. Censura, erotismo y cine: desacuerdos encontrados

Capítulo 2: Erotismo, visualidad y género en el cine de Bó y Sarli

1. Armando e Isabel: trayectorias hacia el deseo
2. Las fauces del erotismo: claves y dinámicas de una experiencia histórica
3. Carne: la erotización de la violencia y la explotación
4. Fuego: los límites heterosexuales del homoerotismo

Capítulo 3: Periodismo, crítica y sexualidad en la recepción mediática del cine erótico

1. El itinerario del periodismo en los sesenta
2. Entre las revistas de espectáculos y la prensa especializada
3. Sólo es “Carne sobre carne”
4. “Todos los fuegos, el Fuego”

Capítulo 4: Consumo cultural de cine erótico: Público, deseo y memoria

1. Notas para una aproximación interdisciplinaria
2. Relatos, género y memoria
3. El erotismo encarnado. Prácticas, anonimato y sexualidad
4. Cartelera, espectadores y prensa

Conclusiones

Bibliografía

Agradecimientos

Los caminos e intersticios que fundan y cimentan las investigaciones científicas nunca son resultado de esfuerzos individuales ni de elucubraciones puramente subjetivas. La presente pesquisa es el corolario de un intenso y extenso descubrimiento de las dinámicas del campo académico, de la escritura y de las relaciones sociales. Un conjunto heterogéneo de actores y escenarios intervinieron y operaron polifónicamente en el nacimiento y la persistencia de mi camino a través de la Universidad Nacional de Quilmes, por lo que la deuda contraída es incalculable.

En primer lugar, quisiera expresar mi más sentido agradecimiento a Carolina Biernat, directora de esta tesis quien, desde la germinación y el esbozo de mis inquietudes, supo oír las y orientarlas con cariño, compromiso y dedicación. Aunque la relación que se funge entre dirigida y directora requeriría de un extenso *excursus*, pretendo reconocer la labor de la dirección de tesis como una travesía sinuosa cuyos altos y bajos signan y manifiestan un arduo empeño.

En segundo lugar, a mi casa de estudios, a mi segundo hogar, la Universidad Nacional de Quilmes. En ella di mis primeros pasos de formación en la Licenciatura en Ciencias Sociales. En consecuencia, dirijo mi gratitud a Federico Gobato, director de la carrera, por alentar la escritura de estas páginas. A su vez, agradezco al Departamento de Ciencias Sociales por afincar las numerosas y eclécticas líneas de estudio de las diferentes disciplinas sociales.

En tercer lugar, la investigación pudo ser desarrollada en parte gracias a una Beca de Iniciación a la Investigación del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y a un Subsidio de Apoyo a la Investigación otorgado por la Secretaría de Investigación Académica de la Universidad Nacional de Quilmes. Ambas fraguaron la posibilidad de desarrollar de manera más holgada la escritura y la consagración en el acceso a bienes y la difusión de avances de tesis en espacios académicos.

En cuarto lugar, a mis compañeros y colegas del Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria (CEHCM) de la Universidad Nacional de Quilmes, mi espacio de formación en la investigación durante más de un año. A Patricio Simonetto por propiciar en mí la riqueza de las fuentes, las herramientas de la investigación y los insumos posibles sin los cuales el resultado aquí volcado no sería el mismo. Asimismo, deseo llegar mis agradecimientos a Patricia Berrotarán, Silvia Ratto y María Bjerg por atender las inquietudes y las vicisitudes de la investigación histórica; y a Judith Farberman, Roxana Boixadós y Silvina Smietniansky por compartir mates y amenas conversaciones en la universidad.

Para concretar esta tesis asistí y me nutrí de diferentes espacios y acervos documentales y filmicos. Estoy en deuda con el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, en especial con Celeste y Sancho, quienes me ofrecieron una guía a la hora de encontrar puntapiés para la investigación. Asimismo, a los bibliotecarios de la Hemeroteca de la Escuela Nacional de Experimentación Cinematográfica (ENERC), organismo perteneciente al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), cuya experiencia arrojó luz cuando esta investigación se encontraba en una etapa embrionaria. De igual manera, a la Biblioteca Nacional del Congreso y al Archivo General de la Nación en sus respectivas unidades, departamentos y salas de consulta.

En el ajetreo del archivo, los científicos sociales encaramos un oficio acerca del que no siempre se conceptualiza y reflexiona. En esta oportunidad, atender a los acervos documentales de diversa índole eleva la pregunta por el acondicionamiento, sostenimiento y durabilidad a través de los años y las décadas de nuestros legados históricos. A quienes se abocan a esta laboriosa tarea, mi reconocimiento ya que esta disertación es tributaria de los laberínticos entramados que componen a la idea del archivo y su preservación.

En el tránsito de mis estudios universitarios, conocí personas excepcionales que colaboran, desde espacios y enfoques diferentes, en la elaboración de esta investigación. Por un lado, quisiera expresar mi agradecimiento a los docentes que conformaron, examinaron y alentaron retazos de mi objeto y tema de estudio. A Osvaldo Graciano, director del Seminario de Investigación, quien me alumbró vías y métodos para sobrellevar y aprehender el quehacer de la investigación, así como también el estímulo constante a la hora de escribir y no desistir; a Natalia López Castro, cuya escucha y paciencia me brindó la confianza para continuar mis deseos, y a Alejandra de Arce por su inagotable aliento en momentos que se vislumbran aciagos para las instituciones educativas, la investigación y la docencia. A su vez, quisiera hacerles llegar mi agradecimiento a profesores y docentes que dejaron una huella importante tanto en la enseñanza como en la investigación: Alejandro Blanco, Marcelo Altomare, Noemí Girbal Blacha, Sergio Chamorro, Marcelo Saín, Guido Galafassi, Margarita Pierini, Raúl Di Tomaso, Jorge Myers, Yamila Balbuena y Sabina Frederic.

Por el otro, a mis compañeros y amigos: a Daniela, por su amor y cariño intenso a lo largo de 21 años de amistad, y a Delfina, cuyo nació en las diferentes vacaciones en las sierras de la Provincia de Buenos Aires y alcanzó una relación de hermanas. A ellas, mujeres, compañeras y congéneres que me recuerdan que el decurso de los años son más bellos si se comparten de forma colectiva y empoderada.

En otra instancia de mi vida cotidiana, a mis colegas de universidad, de cursada, mates y debates: Daniela, Agustina, Alina, Belén, Brian, Rocío, Jeremías, Florencia, Antonella, Mariano, Julián, Julia, Stephania, Daiana, Ernesto y Lautaro. También deseo reconocer a quienes colaboraron para hallar a los protagonistas de esta experiencia erótica. A ellos, gracias.

Finalmente, a mi familia. A mi padre Héctor, docente y defensor de la educación pública, y a mi abuela Luisa, inmigrante italiana, exiliada de la segunda posguerra, que verá a su primera nieta graduarse de la Universidad Pública, a quienes le costó comprender en plenitud qué estuve, y estoy, haciendo pero que igualmente nunca dejaron de hacer visibles y constantes sus consejos y augurios para un futuro cargado de proyectos. A mis hermanas, Naiara y Merlina, por ser los sostenes cotidianos de mi vida. A mis tías, tíos y primas, por dedicar su tiempo a preguntarme por el estado de mi carrera y el desarrollo de la pesquisa.

Bajo un manto de recuerdos y dulces evocaciones, esta investigación está especialmente dedicada a la memoria de mi madre, historiadora, profesora, colega y compañera, quién nunca dejó de estimularme a la hora de estudiar, comprar y oler libros, y entrever los tejidos y los problemas afincados en el territorio de la historia.

Introducción

En el año 2012, Hilda Isabel Gorrindo Sarli, popularmente conocida como la “Coca” Sarli, fue reconocida como “Embajadora de la Cultura Popular Argentina” por las autoridades del entonces Gobierno Nacional¹. Su condecoración fue argüida, por un lado, como parte de un reconocimiento público y de la ciudadanía hacia una figura que, en actividad, coadyuvó en la codificación de representaciones, imágenes, contenidos y sentidos respecto a la sexualidad en durante más de cuarenta años. Por otro lado, este capital simbólico adquirido fue asimilado como parte del orden de la cultura popular, si es que tal concepto puede enunciarse, en función de una articulación con un imaginario y un simbolismo ligado a lo sexual, al cuerpo y al erotismo. Sin embargo, este hecho no desconoce la influencia del mito y del símbolo sexual cristalizado en la Isabel Sarli pero ¿qué sentidos y qué trayectoria habilitaron una condecoración enhebrada a la idea de cultura popular? ¿Cómo irrigó el cine erótico sobre las tramas de relaciones, imaginarios, representaciones y sentidos en relación a la sexualidad durante los sesenta y los setenta?

Estas preguntas introducen algunas de las problemáticas que vertebran y orientan nuestra pesquisa: ¿qué fue el cine erótico?, ¿cómo surgió?, ¿qué propuso? y ¿qué procesos y entramados codificó en relación al género, a la sexualidad, al placer y al erotismo? Amalgamando una estética propia, las narrativas eróticas coagularon sentidos y representaciones, modos de comprender y articular significados y vivencias específicas en función a una idea de sexualidad y la puesta en marcha de cierto tipo de erotismo. A su vez, el cariz erótico que cinceló y anidó en las producciones audiovisuales dejó entrever una serie de procesos y arreglos respecto a entramados más amplio de lo social y de lo cultural de la época, promocionando y reescribiendo los discursos sobre el placer, el género y la sexualidad en el marco de una coyuntura signada por el autoritarismo y el ascenso de cruzadas morales respecto del cuerpo, de las normas de género y la sociabilidad sexual de los sesenta (O'Donnell, 1996; Cosse, 2008c; Barrancos, 2010; Galván y Osuna, 2014)

Diferentes estudios provenientes de las ciencias sociales han atendido a la etapa de posguerra como un escenario de clausura, redefinición y puesta en marcha de dinámicas, procesos y sentidos. Esto es, cómo las sociedades afectadas por procesos de enorme envergadura, como lo fue la Segunda Guerra Mundial, devinieron horizontes para la configuración de nuevas subjetividades y arreglos históricos, y el lugar que ocupó la sexualidad en esas coyunturas. Una de las principales lecturas historiográficas respecto a los sesenta estuvo atada a una

¹ Boletín Oficial N°32499, Decreto Nacional 1876/2012, 5 de octubre de 2012, <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNormaBusquedaAvanzada/77090/20121012>

mirada de largo aliento sobre el siglo XX. Eric Hobsbawm (1998) acuñó el concepto “corto siglo XX” no sólo para pensar la porosidad de las temporalidades sino cómo los hechos históricos y la acción social son los que demarcan los ritmos y las marcas de los tiempos. Dentro de esta categorización, su óptica global puso el acento en una serie de investiduras y nudos que estaban siendo reformulados al calor de las posguerras y los estados de bienestar europeos y americanos. Así, en la trastienda de los procesos de reconfiguración de las sociedades, las economías y la política, los cambios demográficos, la legislación en materia de derechos civiles y sociales en favor de las mujeres y los modelos de domesticidad y familia -como la circulación de la pastilla anticonceptiva o la legalización del aborto-, la emergencia de movimientos de liberación, de mujeres e identidades sexuales disidentes, junto con una expansión del mercado y de acceso a bienes de consumo, estimuló el sentido de una “revolución cultural” en la que los jóvenes fueron asimilados como los principales voceros y pilares de tal proceso. Así, la irrupción de la Coca Cola, el jean o el rock, fueron procesados como signos de cambios en el marco de una coyuntura que desbordó la temporalidad de los sesenta en términos cronológicos y que se anudó con texturas de tensión política.

Los análisis de Hobsbawm condensan las principales ideas sobre los entramados del siglo XX a nivel mundial: “El siglo XX, para ser exactos, su segunda mitad- fue el del hombre occidental normal y corriente; en menor medida, también el de la mujer” (2013: 12). El autor británico apunta a comprender las aristas del siglo a partir de las sinergias y las reformulaciones que la cultura y el arte atravesaron en las postrimerías decimonónicas, principalmente la tecnificación de los procesos de producción artística y la magnificación de tal proceso.

Cabe destacar la influyente obra de Michel Foucault en torno a los dispositivos de la sexualidad de la modernidad. En su trilogía sobre la Historia de la Sexualidad, Foucault (1977, 1984, 1987) se propuso un estudio de los instrumentos, saberes y discursos que moldearon la emergencia de una *voluntad del saber* sobre la sexualidad para tornarla una práctica discursiva de carácter coercitivo que, de manera colateral, estimulaba el desarrollo de un espectro de técnicas, actividades e instituciones con fin de poder interpretarla y regularla. La perspectiva histórica del pensador francés supuso rastrear la genealogía de sentidos que circularon y ensayaron formas de comprender e intervenir la sexualidad a lo largo de la historia hasta decantar en su forma moderna. La lente foucaultiana ha sido recuperada en los llamados “giros” reflexivos de las ciencias sociales y humanas en la década de los setenta, irrigando a las generaciones de investigadores coetáneas a los debates e instalando aproximaciones e interrogantes hacia las teorías clásicas, como el marxismo y el estructuralismo, la crisis y relevo generacional en la escuela de Annales, el cuestionamiento a

la preponderancia de la historia económica y política, el surgimiento de la teoría feminista y el posestructuralismo, la microhistoria, la historia de las mujeres y la “historia desde abajo” (Bock, 1991; Scott, 1992; Burke, 1996, 1999; Revel, 2005; Iggers, 2012).

Tanto las investigaciones del intelectual francés como del británico, supusieron una revisión en clave histórica de las formaciones sociales, económicas y políticas modernas que coadyuvaron a su desarrollo. Las reflexiones y aproximaciones que ambos pensadores propusieron desde vertientes teóricas y conceptuales diferentes, nutrieron a una producción historiográfica posterior respecto de los procesos históricos vinculados a la sexualidad, el rol del sexo y las relaciones entre sujetos sociales.

Esta tesis aborda la experiencia cultural y social del cine erótico local encabezado por Armando Bo e Isabel Sarli durante la década del sesenta. Para ello, la investigación coloca como foco de análisis, por un lado, las condiciones de emergencia, enunciación y despliegue de este cine, destacando diferentes pliegues y procesos que imprimieron a los sesenta un espesor asimilado a la transformación de la sexualidad, la vida cotidiana y las relaciones y pautas de sociabilidad. Por el otro, se adentra en la construcción de representaciones, imágenes, marcos, nociones y sentidos posibles para percibir, interpretar y desplegar dimensiones, significados y discursos sobre sexualidad y el erotismo.

La escala temporal de esta tesis se circunscribe a la década de los sesenta, sin por ello desatender la continuidad de sus interpretaciones y visualidades en el decenio posterior. Es por ello que nos resulta útil la categorización formulada por Arthur Marwick (1988, 2005) como “los largos años sesenta”- *the long sixties*- que abarca de forma transnacional ciertos aspectos y condiciones de la década de los sesenta como reverberaciones de una época objetiva y transversal que se inició con las reconfiguraciones de la segunda posguerra, los Estados de bienestar, los procesos de descolonización y las lógicas de consumo, y cuyo ocaso se cristalizó en la década de los setenta en la clausura de experiencias y manifestaciones contraculturales articuladas con un cierto reflujó de políticas y movimientos conservadores. Continuando esta línea conceptual, Peter Stearns (2009) planteó una mirada de larga duración, en una lupa diacrónica, del acontecer de la sexualidad y el género como un problema seminal en el ordenamiento y la organización de las culturas modernas en clave global. Este esfuerzo por comprender las múltiples capas de significación y arreglos históricos de la sexualidad y el sexo en el advenimiento y constitución de las sociedades actuales, advierte que en la segunda mitad del siglo XX otras modulaciones y marcos de articulación en la reconfiguración de la relación sexualidad, cultural y sociedad en función de las dinámicas y procesos específicos en el orden geopolítico global.

En el marco de perspectivas historiográficas, de amplios períodos y exhaustivas conceptualizaciones (Ariés y Duby 1991; Perrot y Duby, 2000), en las últimas dos décadas, el campo de estudios históricos anglosajón propuso un viraje en las escalas y las temporalidades en la reflexión sobre el espesor que la década de los sesenta ocupó, convirtiendo a los sesenta en un foco de análisis que ameritaba una indagación propia (Bailey, 2002; Cook, 2004; Fisher, 2006; Brown & Lison, 2014; Hekma & Giami, 2014; Jones, 2016; Fishman, 2017). En ese itinerario académico, la cuestión de la sexualidad, las relaciones sociales, la vida cotidiana, la familia, el género y los movimientos políticos, se destacaron como vectores para explorar las experiencias vinculadas a la cultura, la emergencia de un actor principal entendido como radical y contracultural -la juventud- y la expansión y diversificación de bienes de consumo que transformaron las texturas cotidianas de hombres, mujeres y niños.

Estos diferentes abordajes, entonces, pusieron de relieve una intelección de carácter radical y transformador en torno a la década de los sesenta en función de la emergencia de una disputa por la hegemonía cultural, las formas de sociabilidad y de interacción social, y la cuestión del poder como factor central en el sostenimiento de instituciones y del orden social. Asimismo, se propuso una matriz de calibre disruptivo, y revolucionario, como explicación para el clivaje y las permutaciones de los sujetos, las identidades y la praxis política.

En ese sentido, el título de esta tesis condensa un interés y un problema de investigación más amplio por reflexionar sobre los escenarios, las negociaciones, las disputas, los procesos y la construcción de la sexualidad en Argentina durante el siglo XX. *Argentina Voyeur* busca colocar la discusión sobre la configuración de la sexualidad a partir de los diferentes usos, interpretaciones, encarnaciones, cristalizaciones y resingificaciones del orden de la sexualidad y el género en la segunda mitad del siglo XX tomando como punto de partida la experiencia cultural y social del proyecto erótico pergeñado por Armando Bo e Isabel Sarli.

¿Qué itinerarios sostenía una década como los sesenta para y en Argentina? Por un lado, los préstamos conceptuales y la experiencia que los procesos sociales e históricos configuraron en torno a la sexualidad hacia la segunda mitad del siglo pasado, han coadyuvado, de cierta forma, a la conformación de una textura y de sentidos horizontales respecto de la misma en clave local. Asimilada como un “destape”, de liberalización, flexibilización y apertura, la complejidad de su entramado residió en la abigarrada textura de múltiples capas, temporalidades y escalas bajo las cuales se asimiló. La catálisis de transformaciones ha quedado como la marca registrada de la década de los sesenta, en tanto que los modelos de domesticidad, familia y parentalidad atravesaban un momento de fractura en sus nociones de normalidad y expectativa social.

La historia política e intelectual local repensó a los sesenta como una época en virtud de los clivajes y dinámicas que acontecieron en América Latina y en Argentina respecto de las producciones literarias, culturales y académicas (Gilman, 2003), lo que acrecentó los caudales de bibliografía académica respecto al período 1956-1976 (Cattaruzza, 2008). Por el otro, la historia social y cultural propuso límites cronológicos y temporales más lábiles para pensar la serie de experiencias que comenzaron a gestarse después de 1955 respecto a las agendas culturales y sociales (Pujol, 2002). Estas distintas perspectivas sugieren un tronco común respecto a su lectura de la década que, sin embargo, no siempre han definido un solapamiento o convergencia en la interpretación sobre las intrincadas modulaciones del período.

Desde otra lupa conceptual, los estudios sobre la historia del arte le imprimieron a los sesenta sentidos y escenarios atados a la “vanguardia” y a la “modernidad”, para pensar los proyectos artísticos que emergieron (Giunta, 2015) y el estallido de movimientos contraculturales (Longoni & Mesteman, 2018 [2008]), sopesando no ya el grado de ruptura o continuidad que tales experiencias supusieron, tanto endógena como exógenamente al campo artístico y cultural, sino la operatividad de esas categorías para reflexionar sobre las instancias locales de disputa de sentido y cómo anudaron el debate sobre la vida social, cultural y político que las envolvió y revistió.

En esa línea, esta investigación reconoce las contribuciones de las diferentes vertientes historiográficas descritas con el objetivo de repensar los intersticios, las configuraciones y los entramados ensayados durante esos años. A su vez, nuestra mirada se concentra en explorar, analizar y problematizar algunos andariveles desde los cuales tomó forma el debate sobre la sexualidad y el género, y la participación de la juventud como agente de cambio y ruptura, en detrimento de otros arreglos y nudos explicativos (Cattaruzza, 1997). Así, en derredor de un viso político u económico sobre los sesenta, proponemos revisar, mediante fuentes documentales periodística, el derrotero y la pregunta por la sexualidad en los sesenta en Argentina, sus posibles articulaciones e intersticios. En forma complementaria, entablamos un diálogo crítico con trabajos recientes que recuperan y reinsertan a los sesenta dentro del itinerario académico actual respecto de aquellos ejes y categorías que la mirada global, que hemos mencionado y analizado en las páginas previas, constituyó como vehículos para su dilucidación.

En este sentido, la tesis se inscribe en un esfuerzo reciente por pesquisar ejes vinculados al deseo, al erotismo y al placer, pliegues desplazados y periféricos dentro de las ciencias sociales y la historiografía en general. Como sugiere Dora Barrancos (2015) los nudos y arreglos respecto del orden de la sexualidad y el placer devinieron de construcciones y

procesos de largo alcance en el que la doble moral sexual y el asimétrico rasero de los hombres para consignar un deseo masculino sobre el femenino se impusieron y aletargaron una problematización para los feminismos decimonónicos como de una división en los movimientos de mujeres de la segunda ola. En consecuencia, en la agenda de la historiografía y las agencias del feminismo, la cuestión del placer, el disfrute, la sexualidad y el autodescubrimiento del cuerpo resulta todavía un eje escasamente pesquisado y recientemente reconocido por los itinerarios académicos.

En sintonía con la reflexión de Barrancos, Carol Vance (1984) inauguraba su compilación con la pregunta por el devenir de la sexualidad femenina, su carácter histórico, contingente y dinámico signado por la represión, la violencia, el control, la regulación y la normalización; el problema del placer, indica la antropóloga, se ligó al vector de la violencia para revelar las diferentes encrucijadas bajo las cuales fue concebido: pudor, inhibición, interdicción a la vez disfrute, descubrimiento, sensualidad. Entrecruzando las miradas de ambas investigadoras, la cuestión del placer ha sido confinada a un lugar menor, de rúbrica abyecta y de asimetrías sociales y culturales; pensar, revisar y proponer nuevos ángulos, problemas y vectores en torno a la construcción y lugar del placer, del erotismo y de la sexualidad resultan imprescindibles para comprender ciertos aspectos del pasado y sus reverberaciones en el presente.

De esta manera, la investigación tuvo como punto de partida un interés por los denominados procesos de “revolución sexual” acaecidos en la segunda mitad del siglo XX, con especial énfasis en la década de los sesenta, postulando la liberación sexual, la flexibilización de las pautas y los nuevos marcos de interpretación para la sexualidad y el erotismo, el placer y el goce sexual. En un nivel vernáculo, el escenario de los años sesenta estuvo atravesado por una multiplicidad de acontecimientos y dinámicas de distinta naturaleza. En torno a la sexualidad y el género, ha sido asimilada como un momento bisagra, de transformación respecto de la sensibilidad, los sentidos y las prácticas alrededor de las pautas y consideraciones de la moral sexual, el placer y lo femenino.

La emergencia de bienes ligados a símbolos y manifestaciones eróticas se insertó en el seno de estas transiciones con posteridad a 1955, un momento culmine para la historia local y para el propio campo cinematográfico. Si los sesenta codificaron y pusieron en tensión los presupuestos que regían y moldeaban los sentidos y las materialidades en torno a la sexualidad, esta tesis abona menos por un estudio del conjunto de transformaciones que por analizar los alcances y limitaciones en cuanto al calibre de estas mutaciones a fin de preguntarse qué papel jugó el cine erótico como experiencia y práctica ligada al erotismo, el

placer y la sexualidad durante los años sesenta, en la codificación de un capital erótico y una urdimbre hedonista y erógena. En otras palabras, ¿cómo el cine erótico sopesó o asimiló al sexo y a la sexualidad como ejes rectores, vertebrales y trascendentales de sus narrativas en un marco de rentabilidad económica que banalizaba y transformaba en ornamental ciertas temáticas sociales de una época? Y, desde otro ángulo analítico, ¿Cuánto reprodujo, reforzó y subvirtió visibilizar la violencia sexual, el placer y el erotismo en la raigambre de género de la década de los sesenta en Argentina?

La indagación se centró en explorar y analizar la arquitectura erótica elaborada en sus películas acerca de las representaciones, ideas, marcos y figuraciones vinculadas al género y la sexualidad, a la construcción del erotismo y el papel del placer en ellos. A su vez, el escrutinio de los críticos de cines hacia sus películas como la reinterpretación, significación y consumo cultural desde los espectadores, dan cuenta del abigarrado entramado de sentidos a través de los cuales la sexualidad y el erotismo eran procesados, asimilados y encarnados. En estos pliegues, las fuentes escritas y los relatos orales abonaron por la problematización en la configuración de la sexualidad pero también de cómo era percibida y perpetrada por un conjunto variado y diverso de actores. En los vericuetos del erotismo, la disputa por sus sentidos, por su visibilidad, su promoción o su interdicción, revelaron diversas tensiones y ansiedades que afloraban en el campo social y cultural de los años respecto a los discursos sobre moralidad y control social, sobre la juventud y la flexibilidad en los modos de relacionarse los hombres y las mujeres.

Por consiguiente, su trayectoria es fruto de una constelación de dinámicas, negociaciones y (des)encuentros en tanto tramó relaciones, diálogos e interlocuciones con un ecléctico repertorio de audiencias y actores: el Estado, los periodistas, los críticos de cine, el mundo del espectáculo, jueces, fiscales, censores y espectadores. Así, en el cine erótico de los sesenta se vertieron y coagularon una sinergia de problemáticas, tensiones y trasfondos ideológicos que rebasaban la propia emergencia y reproducción de esta experiencia a la vez que tensionó y propuso construir nuevos significados para la sexualidad, el placer y el cuerpo. Nuestra tesis, entonces, se propone desandar ese abigarrado escenario de relaciones, disputas, negociaciones y tensiones que mediaron y espesaron las condiciones de enunciación y eclosión de la sexualidad como un problema a la vez que analizar esas dinámicas en el proceso de significación, decodificación y consumo del cine erótico.

En otro orden de cosas, la literatura sobre el cine de Armando Bó e Isabel Sarli ha sido estudiada desde dos ópticas diferentes: una producción mediática, compuesta por narrativas adosadas al periodismo de espectáculos y lindantes a los espacios de cine, y una literatura

académica, circunscrita a una variada serie de vectores de indagación. En los últimos años, la figura de Isabel Sarli como símbolo central en las tramas de la historia reciente ha acaparado un notable interés desde los sectores del periodismo local.²

Un primer grupo de investigaciones de raigambre periodística y próxima a los círculos cinéfilos, se centraron en explorar la trayectoria personal y cinematográfica de Armando Bó en la industria argentina y el mercado internacional a los efectos de comprender, por un lado, la especificidad de su producción y, en simultáneo, las disputas y mecanismos de censura de distintos regímenes políticos, mayormente *de facto*, que afectaron el contenido de sus películas a lo largo de tres décadas. Este ímpetu periodístico coaguló un entrecruzamiento entre la biografía, el contenido narrativo, estético y estilístico que atraviesa los filmes, y los avatares políticos y sociales que afectaron la realización, producción y distribución tanto de las cintas como de las figuras personales de Bó y Sarli.

Jorge Abel Martín editó una compilación de entrevistas íntimas realizadas al director meses antes de fallecer un año antes. El crítico y periodista de espectáculos se centró en profundizar las experiencias, conflictos y refriegas que signaron la producción, lanzamiento y comercialización de los filmes en Argentina, especialmente durante las campañas de censura de períodos dictatoriales, y en el resto del mundo (Martín, 1981). Por su parte, el director de cine Rodolfo Khun exploró distintas dimensiones del cine de Bó, su moralismo, ingenuidad y alcance internacional, para interrogarse por la especificidad de su producción, la distinción del género pornográfico y los embates públicos contra los censores de la época. La contribución relevante de este ensayo es su interés por indagar la trayectoria forjada por Armando Bó e Isabel Sarli como dupla profesional, personal y laboral, los contratiempos de la censura y la circulación de su producción en el mercado cinematográfico internacional (Khun, 1984).

Estas recientes producciones se abocan a reconstruir, por un lado, las refriegas y las vicisitudes de Armando Bó y sus películas como figura pública, y, por otra parte, a desentrañar los intersticios semánticos, estéticos y visuales que hacen a su obra cinematográfica junto con a Isabel Sarli. En consecuencia, la figura de la actriz es desplazada a un segundo plano y dispuesta en una situación de pasividad, de manipulación e instrumentalidad, tanto por los autores como en su interpretación de la narrativa audiovisual construida por el realizador. En este sentido, estas tempranas aproximaciones revalorizan cada

² “Sin tetas no hay paraíso”, *Página 12*, 24 de enero de 2010; “Los juegos que juegan los hombres”, *Página 12*, 24 de enero de 2010; “Intimidades”, *Página 12*, 24 de enero de 2010; “El sexo mutilado”, *Página 12*, 24 de enero de 2010; “Isabel Sarli y Armando Bó: una pasión marcada a fuego”, *La Nación*, 28 de junio de 2017; “La Coca Sarli, a 60 años del primer desnudo del cine nacional”, *La Nación*, 29 de octubre de 2018; “Una diva en el agua, sensualidad y un engaño: la historia detrás del primer desnudo en el cine argentino con el debut de Isabel Sarli”, *Infobae*, 25 de noviembre de 2018.

uno de los largometrajes en alusión a su inclusión y definición como contendientes de un contexto histórico social, cultural y político que los marginó de la escena cinematográfica local. En simultáneo se destacan las derivas singulares que esta pareja experimentó en términos de un diálogo con ciertas problemáticas enraizadas en la moralidad y lo provocativo. Una segunda camada de periodistas, críticos y figuras del mundo del arte se inscribió en un creciente interés por desentrañar el matrimonio filmográfico entre Armando Bó e Isabel Sarli. Sergio Wolf (1994) examinó el método cinematográfico del realizador argentino a fin de establecer periodizaciones posibles que den cuenta de los recursos narrativos empleados, las presiones contextuales y su permeabilidad hacia la realidad social y cultural que lo rodeaba. Romano (1995) narró la biografía y el estrellato de Isabel Sarli a través de un corpus documental fotográfico, periodístico y oral con la actriz; su estudio propone adentrarse en las afectaciones que su vida privada a lo largo de su carrera como estrella mediática. Gustavo Castagna (1996) se propuso esclarecer las ofuscaciones que rodearon a la pareja en términos de establecer la especificidad que emanaba y signaba cada uno de los largometrajes y las apariciones públicas internacionales y nacionales del dúo. Fernández y Nagi (1999), por último, reconstruyeron la biografía de Armando Bo a través de distintos momentos y recortes históricos, hilvanándolos para luego analizar su influencia en su creación artística junto con Isabel Sarli.

Estas primeras contribuciones reseñadas se posicionaron como referencia bibliográfica para las investigaciones eruditas posteriores. En este sentido, el vínculo de Armando Bo e Isabel Sarli fue explorado, en parte, a partir de los derroteros temáticos trazados por algunas de las lecturas analizadas: reveses de la censura, trayectoria biográfica como fuentes de inspiración para sus producciones y narrativas, periodización y recopilación de sus largometrajes. De esta manera, bosquejaron planteos y premisas que fueron retomados en su llegada a los cenáculos académicos.

No obstante, en esta tesis proponemos complejizar el abordaje de su filmografía a partir de marcos conceptuales y perspectivas metodológicas de las ciencias sociales, desalineándonos tanto de las vertientes concentradas en las trayectorias individuales de ambas figuras como de pensar su actividad profesional, fuera y dentro del cine, como meros artilugios semióticos, estéticos y de la imagen, circunscritos a los estudios fílmicos o visuales. En consecuencia, estudiamos el cine erótico bajo la óptica de sus significados, representaciones, imágenes y vivencias en clave histórica y en perspectiva de género, aunando un esfuerzo por desentrañar cómo tales narrativas dotaron de un significado y un sentido en el ejercicio, despliegue e intelección de la sexualidad y del cuerpo.

La literatura académica abordó la filmografía de Armando Bo e Isabel Sarli a partir de una serie de dimensiones u ejes específicos. Desde del ámbito local, la historiografía sobre cine argentino produjo una serie de volúmenes cuyo esfuerzo se centró en compendiar de el devenir de la industria fílmica local a lo largo del siglo XX. En ellos, la dupla fue abordada desde lugares dispares. Elena Goity (2004b) se ha interesado en el aspecto *filmico* por sobre el *cinematográfico* del cine de Armando Bó e Isabel Sarli. La autora problematizó sus recursos estilísticos y narrativos, como el erotismo y el sexo, en base a los marcos de acción que la coyuntura argentina imponía sobre sus producciones y contenidos. Rotando el ángulo de análisis, María Valdez y Armando Capalbo (2004) se concentraron en rastrear los resabios del cine industrial argentino previo para definir el espesor propio del material audiovisual de Armando Bó. Su análisis prioriza la articulación estética y semiótica de la imagen en función de la dilucidación de temáticas y contenidos que son manifiestos y transversales a la obra de forma holística.

Nuestro análisis pretende historizar esta experiencia cinematográfica en diálogo con la contemporaneidad que la rodea, cómo la permea para entablar un diálogo con ella, y así para pensar potenciales modos de articulación de una con la otra. También sostenemos que el cine presenta subterfugios que pueden alumbrar la capacidad de las imágenes no sólo como un mero reflejo o un epifenómeno de las coyunturas en las que se despliegan, sino, también, como un problema histórico, social y cultural en sí mismo anudado a múltiples procesos y dimensiones que hacen a la significación, intelección y operatividad de las prácticas, sentidos y materialidades de ciertos agentes y tesituras en determinados momentos.

Una segunda instancia de análisis repone el atractivo que este cine posee en términos de su centralidad para pensar la agencia femenina, su articulación con la sexualidad y la corporalidad y que se extendió por fuera de las fronteras latinoamericanas. David Foster Wallace (2008) propuso indagar en qué medida los atributos y la figura de Isabel Sarli contribuyeron a disputar sentidos e imaginarios en torno al sexo, la moral y la condición femenina en un contexto de férrea censura de raigambre católica y binaria. En esta línea, el investigador manifiesta que sus films portan una disyuntiva que oscila entre la reflexión por la agencia y el ostracismo que signan los roles femeninos en la industria del cine. Bajo otra lupa analítica, Victoria Ruétalo (2004) denotó la ausencia de investigaciones sobre Armando Bó e Isabel Sarli desde perspectivas eruditas, en especial los embates coactivos del Estado durante las décadas de los sesenta y los setenta a raíz de las temáticas e imágenes que habitaban su cinematografía. Tal señalamiento se enlaza con la exploración de las contradicciones históricas, ideológicas y estéticas que rodearon el estrellato de Isabel Sarli

dentro y fuera de la pantalla grande, concluyendo que su figura absorbió y canalizó inquietudes, deseos y ansiedades propias de una sociedad que pujaba por traspasar sus propias fronteras. De igual manera, Ruétalo (2013) indagó la transnacionalidad de las narrativas fílmicas de Bo y Sarli a través de las co-producciones desarrolladas a nivel internacional, enfatizando la cercana relación que Armando Bo había entablado con Paraguay y América Latina en materia de financiación, producción, distribución y comercialización de sus realizaciones. Gracias a recientes hallazgos documentales, Adrian Smith (2016) indagó los fallidos esfuerzos por financiar y distribuir las películas de Armando Bó en el Reino Unido. El investigador británico sostiene que el rechazo del Consejo Británico de Censura Fílmica de designar los films con el rótulo clasificación X, obliteró las potenciales relaciones comerciales entre el director argentino y las productoras británicas, lo que produjo un cercenamiento en la potencialidad de Isabel Sarli como ícono sexual en Inglaterra

Apoyándose en estas perspectivas, Marcos Zangrandi (2016) deconstruyó la filmación y producción del primer largometraje, *El trueno entre las hojas*, develando los intersticios de relación entre Armando Bó e Isabel Sarli en tierra guaraní, para interrogar, por un lado, sobre el interés del director argentino por una compilación de cuentos escritos por Augusto Roa Bastos y, por el otro, su impacto y su significación para las producciones fílmicas venideras de *sexploitation* en las décadas de los sesenta y sesenta. Similarmente, un conjunto de trabajos se centraron en profundizar los códigos y prescripciones morales condensados en dos filmes producidos por esta dupla. Por una parte, Eliana Braslavsky, Tamara Drajner Barredo y Bárbara Pereyra (2013) abordaron las tensiones entre las prerrogativas morales del género melodramático en torno al despliegue de la sexualidad y los marcos de censura en los que se inscribe la producción de la cinta *Insaciable* (1973). Por otro parte, Tamara Drajner Barredo (2016) amplió el tratamiento y la representación de las masculinidades y feminidades en el cine de los años sesenta a partir de las alecciones corporales y sexuales que se anidan en el film *Carne* (1968).

Otro grupo de investigaciones auscultó la unidad erótica en la filmografía de Armando Bó e Isabel Sarli. Jorge Gofre (2009) examinó la producción y representación del erotismo en la pintura y el cine desde sentidos prostibularios asociados a la marginalidad y a la pobreza. Dentro del séptimo arte, Gofre enumera los lugares comunes desde los que se conjuga el erotismo en los personajes de Isabel Sarli: la seducción, el deseo, la voluptuosidad, la insinuación, la tentación y la fantasía. Por su parte, Eloy Jáuregui (2010) propone rastrear a aquellas figuras femeninas del cine que han sido configuradas como usinas para las fantasías y utopías eróticas en el espectador, subrayando la inclusión de Isabel Sarli dentro del canon de

femme fatale del Siglo XX, fruto de sus distintivos físicos y su cristalización en las narrativas audiovisuales. Finalmente, Facundo Nazareno Saxe (2014) expone una articulación en la emergencia de la teoría *queer* anglosajona a partir del análisis de una famosa *drag queen* cinematográfica, Divine, influenciada por el cine erótico de Bó y Sarli.

Tanto las producciones académicas como las periodísticas contempladas, han analizado la filmografía de Isabel Sarli y Armando Bó desde dimensiones puntuales, vinculadas a los estudios de cine y artes visuales, la semiótica y la historiografía del cine. Nuestra tesis aborda la experiencia del cine erótico desde la historia cultural y la historia social y desde la perspectiva analítica de género. Asimismo, el enfoque teórico involucra un conjunto de categorías y conceptos provenientes de diferentes áreas de estudio, como los culturales, de consumo cultural, la pornografía, las audiencias, la historia de las ideas, la comunicación y la antropología. Este ecléctico entramado de enfoques busca pensar interdisciplinariamente el significado, las tramas, las tensiones, las vivencias y las interpretaciones históricas en torno a los andariveles por los cuales el cine erótico circuló, articuló y desplegó una serie de dinámicas vinculadas a la intelección y a la inteligibilidad del sexo y la sexualidad en registros sociales impregnados por la adversidad política y cultural que, lejos de obturar y eclipsar su desarrollo, coadyuvó en su intensificación y perduración a través del tiempo y los públicos.

Desde la década de los sesenta, la historiografía ha estado atravesada por escenarios de reformulaciones, nuevos objetos, temáticas y perspectivas a la hora de construir relatos históricos. Los denominados “giros” supusieron un punto de inflexión en los paradigmas de las ciencias sociales, en especial para la antropología y la historiografía, y la apertura de un canal de diálogo más fluido entre ellas. En el fragor de estas reestructuraciones y cuestionamientos al quehacer del historiador, su utillaje y métodos de trabajo, la historia cultural propuso repensar y revisar ciertas categorías y ópticas respecto de la observación y la indagación de los fenómenos históricos, como también de quiénes participaban en ellos. Categorías como mentalidades, civilización, costumbres, cultura material, discurso y representaciones adquirieron otros significados a la luz de los cuestionamientos a los grandes paradigmas disciplinarios, a las narraciones cronológicas, a los análisis de las fuentes escritas y, principalmente, a los objetos de estudios y perspectivas analíticas centradas en procesos e instituciones sociales, políticos y económicos monolíticos e invariables.

En ese marco, la denominada Nueva Historia Cultural (NHC) acuñada por Lynn Hunt (1989) cobró impulso fruto de esta serie de discusiones, revisiones y reposiciones en el seno de las casas de estudio anglosajonas. Lejos de percibirse como una disciplina unitaria, los “giros”

propusieron el fortalecimiento y la porosidad entre diversas áreas de conocimiento, permitiendo una mayor permeabilidad, fluidez y diálogo a la hora de construir nuevos objetos, sujetos y enfoques conceptuales y metodológicos en la cantera de las ciencias sociales. Entonces, siguiendo a Peter Burke (2004) y Roger Chartier (2007), la historia cultural ofrece pensar el lugar de las prácticas, redes de sentido, los procesos de significación y construcción de símbolos, las formas de sentir y experimentar culturalmente ciertos objetos y sujetos a través de una mediación y un diálogo constante con las estructuras sociales, entre las formas simbólicas y el mundo social en un momento histórico determinado.

En adición, a la manera de *pretexto*, el cine erótico nos permitirá pensar una reconstrucción social y cultural más amplia respecto del contexto en cual se insertó y con el cual dialogó para dar sentido, presencia y materialidad a las operaciones eróticas. Como indica Giovanni Levi (1990) los contextos no operan como telones de fondo para el despliegue y desenvolvimiento de prácticas, significados y símbolos, sino que el mismo contexto es un agente activo en la conformación de relaciones y estructuras sociales.

A partir de una perspectiva analítica de los estudios de género, recuperamos las advertencias y lineamientos de una posición crítica respecto de la categoría género elaborada por Joan Scott (2008) como un constructo y “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos”, así como también “una forma primaria de relaciones significantes de poder”. De acuerdo a la autora, los sistemas de género que estructuran las relaciones sociales, responden a construcciones culturales que establecen las funciones que mujeres y hombres deben realizar socialmente. Dichas construcciones culturales establecen sistemas binarios donde se opone lo masculino a lo femenino en un plano jerárquico, y por lo tanto, de poder. Al considerar al género como un vector insoslayable y constitutivo que organiza y jerarquiza diferencialmente el orden y las relaciones sociales a través de expresiones simbólicas del poder, la historización del género supone pensar en los diferentes arreglos y entramados pergeñados respecto a la distribución, ordenamiento y significación de las diferencias asimétricas elaboradas por los entramados del poder.

De forma complementaria, la propuesta del género urdida por Scott plantea la interrelación de cuatro elementos o niveles de operatividad de esta categoría a saber: los símbolos disponibles que coagulan y apelan a distintas representaciones y sentidos en un determinado momento histórico; conceptos normativos que irrigan en las representaciones y la simbolización en normativas, discursos y doctrinas sociales; instituciones y organizaciones sociales, y las identidades subjetivadas compuestas y mediadas en articulación, y constituyendo, los anteriores aspectos del género.

Nuestra indagación se centra en los dos primeros elementos relevados por Scott sin por ello pensar de forma articulada y transversal con la que el género opera. En este sentido, entendemos por representación como una forma de articular y/o relacionar la construcción de sentido por medio de la confección de correspondencias entre objetos y ciertos conceptos en simultáneo con sus equivalencias en diferentes signos organizados de acuerdo al lenguaje (Hall, 1997). Sin embargo, en esas cadenas de correspondencia que la representación anuda, la variación histórica de lo representable opera dentro de una división social y cultural de los significados acordes a las disposiciones que estructuran los campos sociales donde circulan a la vez que la representación puede pensar diferentes formas de interpretación articuladas acuerdo al tiempo histórico-objetivo- y a la posición y formación de quien la dilucida (Chartier, 1991)

En largo camino de aquel concepto de género formulado por Joan Scott, la misma autora advierte que las posibilidades y las preguntas para comprender e indagar la historicidad del concepto nunca es definitivo o fijo, sino siempre abierto a reformulaciones y reescrituras. Sin embargo, el dinamismo del género como categoría operativa para la construcción de formas simbólicas diferenciadas de poder requiere de una mirada articulada, no binaria y, por sobre todo, no esencialista (2009). El sustrato crítico del género sólo puede anudarse en tanto sus usos puedan cuestionar la construcción del significado, de la fijeza y las dicotomías que se elaboran, a la vez, endógenamente a la disciplina historiográfica. En otras palabras, el elemento crítico del género acontece en tanto la propia indagación consigna un cuestionamiento hacia sí misma respecto del uso de la categoría de género (Scott, 2011)

De manera complementaria, la noción de *sexualidad* elaborada por Weeks (1998) como una construcción social conformada y organizada por fuerzas sociales. Al igual que con el género, la sexualidad no resulta un término intercambiable para referirse al sexo sino, por el contrario, este se configura en diálogo con las perspectivas, los modos y los marcos de interpretación y acción imbricados e irrigados en los diferentes elementos, dispositivos y aparatos que contribuyen a una determinada concepción y despliegue de la sexualidad. Esas fuerzas que operan en el moldeamiento de una interpretación sobre la sexualidad, se encuentran siempre tensionadas, en disputa y en continua reconfiguración dentro de una determinada urdimbre de relaciones de poder. En consonancia con lo planteado para la categoría de género, la sexualidad opera como concepto analítico en tanto andamiaje para reponer y desnaturalizar los organigramas sociales y culturales en torno a los saberes, arreglos y sentidos elaborados respecto en torno a los cuerpos. Siguiendo a Preciado, en el esfuerzo constructivista por desandar la construcción histórica, social y cultural de la sexualidad es menester articular el

ejercicio crítico por erradicar cualquier creencia o supuesto de que existe una constitución orgánica de los cuerpos, es decir, que no existe “un grado cero o una verdad última, una materia biológica (el código género, los órganos sexuales, las funciones reproductivas) dadas” (2002: 126).

En la elaboración de una historia de la sexualidad, el carácter cuestionador a cualquier intento o ensayo por tramar aspectos naturales o dados en torno a ciertos procesos, arreglos y conceptos de cuño normativo adviene de pensar a la sexualidad como una forma relacional, imbuida y constitutiva de las formaciones y relaciones sociales, culturales y políticas en un período histórico determinado, donde los sustratos y premisas biológicas y/o fisiológicas constituyen operaciones de poder y formas de intervención encastradas dentro de ciertos marcos sociales, normativos y culturales determinados.

De esta manera, abonamos por una óptica desesencializadora en la constitución de la sexualidad pero también del género asumiendo un esfuerzo por superar fijeza binarias y elaboraciones históricas fijas o inertes; la dimensión biológica que opera en los argumentos sobre el orden de la sexualidad y el del género debe de ser cuestionada y desnaturalizada para así revelar los diferentes mecanismos y engranajes desde los cuales adquiere forma y sentido. Esto es, los arreglos en cuanto a lo considerado femenino, masculino, hombre y mujer son fruto de una serie de condiciones, circunstancias y disputas en las relaciones de poder y en los procesos de simbolización de la diferencia.

A su vez, la investigación se nutre del campo de estudios sobre comunicación y cultura, en particular de la relación entre cultura, sociedad y tecnología. En este sentido, siguiendo a Raymond Williams, planteamos al cine como una práctica significativa, una práctica cultural, en tanto constituyen el orden social y no de manera inversa; la cultura como sistema significativo implica una mediación, operación y significación en todas las formas de actividad social. Así, el orden social “se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Williams, 2015:12). Esta visión no ortodoxa de la cultura extraña análisis holísticos, integrales y relacionales respecto de las formaciones e instituciones culturales en simultáneo con las condiciones materiales de producción cultural.

Recuperar la producción audiovisual erótica de Armando Bo e Isabel Sarli desde los marcos de la formación cultural. Es decir, atender a cómo la circulación de imágenes, personas y momentos de este cine nos permite iluminar dimensiones de la historia hasta ahora escasamente estudiadas. La experiencia cultural que rodea, penetra e interviene al material audiovisual, al mismo tiempo que este repercute y dialoga activamente con una coyuntura en transición, haciéndose eco de la misma por medio de formaciones eróticas

Así, nuestro problema de investigación se interroga por las condiciones de irrupción y producción de un proyecto artístico erótico en el período pos peronista, a la vez que problematiza los diferentes discursos, sentidos y representaciones que éste asimiló sobre problemáticas sociales, culturales y de género durante el período en cuestión. En este sentido, la hipótesis de trabajo plantea que en el marco de una coyuntura de transición, el cine erótico producido por Armando Bo e Isabel Sarli en los años sesenta basculó reflexiones, representaciones, configuraciones y sentidos sobre la sexualidad y el género, al mismo tiempo que estas fueron encuadradas dentro de entramado social y cultural de matriz heterosexual binaria. A través de su actividad y narraciones eróticas, estas producciones culturales ocuparon espacios disponibles para repensar la materialidad, la significación y la experimentación de figuraciones y modulaciones sobre las sexualidades y el placer, interviniendo en la codificación social y cultural de la sexualidad.

De esta primera hipótesis, se desprenden un conjunto de preocupaciones historiográficas por las condiciones de enunciación de esta experiencia cultural y sus extensiones extra cinematográficas. Por ello, formulamos que la crítica cinematográfica, al posicionarse como un agente mediador entre el producto cultural y el consumidor, auscultó las producciones eróticas con el fin de tramar una intervención en el campo social y cultural de la época a la vez que ensayar un gusto cultural, produciendo asunciones y prescripciones de género en torno al consumo de ese cine. Por otro lado, conjeturamos que este cine aproximó la sexualidad a los consumidores en las salas de cine y que su supervivencia en parte descansó en la integración simbólica de los espectadores a través de una perspectiva *voyeur*. En este sentido, el consumo cultural supuso una gama de formas posibles de asimilar y encarnar la sexualidad en los sesenta bajo los propios términos de los espectadores, configurando, así, una subjetividad asociada a un despertar sexual, una ritualidad hacia la adultez así como también al despliegue de actos de placer.

Este trabajo propone utilizar una metodología cualitativa que nos permita conocer, dialogar, comprender y estudiar las miradas, percepciones y procesos históricos que el cine de Armando Bo e Isabel Sarli, en tanto conglomerado de imágenes, argumentos y personajes que interactúan y se inscriben en un contexto histórico social y cultural específico, asimilan y proponen problemáticas del orden de género y la sexualidad que resultan de gran pertinencia para comprender el despliegue del erotismo, del placer y el deseo en la segunda mitad del siglo XX en Argentina.

Esta tesis se nutre de una formación interdisciplinaria propuesta en el marco de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, y que aspira a la

construcción del conocimiento científico de forma crítica. Entonces, uno de los propósitos que configuran a la misma es su posicionamiento como una investigación en ciencias sociales (Sautú, 2001) capaz de establecer interrogantes a una serie de problemáticas y objetivos considerados pertinentes para el orden social y cultural que se explora, a la vez que se formula a la luz de escenarios contemporáneos que estimulan el pensamiento crítico. Asimismo, su carácter transdisciplinar abona por una apertura a nuevos repertorios documentales y a la interlocución entre diversas áreas temáticas, cuyo fin es la construcción de un conocimiento fluido que propicie canales, espacios y enfoques para abordar los años sesenta (Caimari, 2007) al mismo tiempo que supone una reescritura y una mutabilidad en las experiencias de la práctica y escritura histórica (Gayol, 2018).

En este sentido, el cine erótico que analizamos es posicionado como un interlocutor válido de la matriz histórica en la que emerge y se desarrolla, canalizando problemas estrechamente articulados con el orden sexual y de género coetáneo a él. Además, entendemos que lo interviene a la vez que lo reformula, proponiendo formas de comprender, experimentar y construir sentidos, prácticas y discursos sobre la sexualidad, el placer sexual, la condición femenina y el género.

Bajo este prisma, la propuesta metodológica despliega una perspectiva y técnicas cualitativas acordes a los distintos objetivos postulados con el fin de profundizar, por un lado, las condiciones de emergencia y de reproducción -del orden de la sexualidad, del escenario de la industria cinematográfica local y de la mediación de la censura como discurso- del cine de Bó y Sarli en términos de las condiciones históricas que signaron su posibilidad para el despliegue de símbolos, sentidos y representaciones en torno al género, la sexualidad y la condición femenina. Por el otro, atravesar los límites del cine y atender a las reseñas de esos filmes en la prensa gráfica y a quienes atendían a las salas oscuras como consumidores a la postre de reconstruir y validar una noción de sexualidad de acuerdo a las expectativas y a la organización del género en la década de los sesenta y setenta. Por último, complejizar con las experiencias de las audiencias y los espectadores que asistieron a las salas de cine en pos de reflexionar y preguntar cómo visualizar cine erótico permite, de forma aproximativa, acercarnos a modos de sentir, ejercer, percibir e imaginar las configuraciones culturales y sociales en torno a la sexualidad y el placer sexual.

Para cumplir con estos objetivos, en primer lugar, realizamos una revisión y una interlocución crítica con la bibliográfica producida en torno a la década de los sesenta, trabajos abocados al orden sexual y de género desde la escala de la historia social y cultural. Por otro lado, exploramos la industria cinematográfica argentina durante este lustro en términos de su

despliegue y configuración, y cómo se articuló con una política pública oficial de persecución y censura a las narrativas del cine erótico tanto en regímenes políticos de carácter democrático como autoritario. En relación a la censura, su constitución multidimensional propone repensarla desde una mirada amplia, dinámica y en continua reescritura. En consecuencia, la censura no remite estrictamente al orden de lo punitivo y de lo coercitivo, sino como una formación y un discurso mediado por prácticas y sentidos de negociación de acuerdo a las distintas posiciones y autonomías relativas que estructuran los campos de acción. La censura implícita y explícita acuñada por Fernando Ramírez Llorens (2016) busca superar el intercambio semántico entre la censura y la prohibición para pensar los márgenes y las condiciones más amplias de enunciación “permitidas” dentro de un determinado contexto histórico. Lo explícito remita a la manifestación activa y fehaciente que se hace de lo prohibido, lo censurable acorde a lo discursivamente permitido, es decir, hacer explícito el deseo o la inclinación por la interdicción. Al mismo tiempo, lo implícito indica otras maneras de activar una regulación de los contenidos, bienes y formas culturales por medio de distintas operaciones de sentido vinculadas a la relación entre la mercantilización, la cultura y el campo en el que esta opera. Por ejemplo, desfinanciar, difamar o obliterar canales de participación y/o circulación.

En segundo lugar, los largometrajes que conforman el *corpus fílmico* de la investigación fueron seleccionados a partir de una serie de pautas que responden a características propias del objeto estudiado. En este sentido, el análisis de estos filmes se corresponde con el lugar preponderante que la sexualidad, y el placer, adquieren como un constructo rectores y constitutivos en la construcción de significado.

En tercer lugar, el análisis crítico de las fuentes escritas se organiza en torno al propósito de pensar la elaboración de la *reseña cinematográfica* como arena de disputas sobre el gusto y como usina de sentidos, miradas y prácticas androcéntricas. Entonces, al proponer a los críticos de cine como agentes culturales y analizar sus intervenciones como intérpretes del cine, y en particular, del cine erótico, nos abocamos a repensar el orden moral de los críticos, el lugar social consignado a la crítica y las lecturas sociales despertadas por la incidencia y circulación del significante erótico.

En cuarto lugar, para analizar el orden del consumo cultural de este cine en particular, se llevó a cabo una serie de entrevistas en profundidad desde el marco de la historia oral que nos permiten plantear una serie de reflexiones a los fines de conocer la construcción y reactualización de las experiencias vinculadas a la asistencia a las salas de cine, la proyección y las sensaciones que el cine erótico de Armando Bo e Isabel Sarli podía suscitar en cada uno

de ellos por medio del carácter oral. El rastreo y contacto con los y las entrevistadas/os se realizó por medio de una encuesta digital online difundida en las redes sociales. Así, por medio de la circulación de una encuesta en formato digital, comenzó un segundo proceso de divulgación de la búsqueda de espectadores llevado adelante por el llamado “boca a boca”, es decir,

El análisis de los testimonios orales se base en las consideraciones abiertas por la historia oral en el último cuarto del siglo XX. De acuerdo a Alesandro Portelli (1991) la oralidad en los relatos como fuente para la historia no resulta de un antagonismo respecto al aspecto escrito de otras fuentes, como tampoco una vena auxiliar para la construcción de los relatos históricos. La rúbrica subjetiva que rodea y reviste a los testimonios orales nos permite comprender las propias interpretaciones de quienes transitaron, en una menor o mayor proximidad, ciertos acontecimientos y períodos históricos. De acuerdo a este autor, el estatus de lo oral siempre parece deslegitimado frente a la pregnancia de documentado, lo registrado en papel. Sin embargo, como Daniel James frente a los usos de la historia oral como ventana a las entrañas del conocimiento subjetivo, entonces “debe decirse que la visión que nos proporciona no es una transparencia que simplemente refleja pensamientos y sentimientos como ellos realmente fueron o son” (James, 1997: 9-10). En consecuencia, utilizamos la historia oral de una manera articulada con otras disciplinas y categorías para pensar cómo la narración subjetiva de quienes visionaron el cine erótico se transforma en una experiencia y práctica de consumo cultural, atendiendo a las múltiples mediaciones que conviven en lo oral y cómo éste es una reactualización y reescritura de la memoria.

En la articulación de las narraciones orales y los sentidos y operaciones fraguadas en las prácticas de visionado, el consumo cultural en perspectiva de género supone repensar y reponer el lugar activo del consumo como lugar de producción y de significación en el uso, apropiación, interpretación e intervención de un bien cultural en simultáneo con sus articulaciones, prescripciones y asunciones de género, es decir, en las eclécticas operaciones que involucran las prácticas y sentidos del consumo cultural, ellas mismas parten de consideraciones, disposiciones y esquemas de género que establecen una diferenciación en la forma y la perspectiva de consumo. Siguiendo a Néstor García Canclini, el consumo cultural se define “como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1999: 42).

La historicidad e historización del consumo pretende comprender de qué formas, qué sucede y cómo se despliega el consumo en un determinado momento histórico considerando el lugar activo de los sujetos y su imbricación con determinadas estructuraciones de género.

En suma, el análisis y técnicas cualitativas nos permiten indagar en profundidad sobre los sentidos que los discursos eróticos, la prensa gráfica y los consumidores establecieron, pensaron, percibieron y sintieron en torno a la sexualidad, la condición femenina y el placer. Cada uno de estos agentes ofrece una mirada aproximativa a los lineamientos que signaban y permeaban a los contextos temporales y espaciales de la segunda mitad del Siglo XX. Los distintos largometrajes potencian el uso de una panoplia de herramientas que permiten examinar los contextos de producción, reponen el pasado histórico a través de una lectura interpretativa de su contemporaneidad (Ferro, 1995) y ayudan a repensar las relaciones entre hombres y mujeres con su coyuntura (Guinzburg, 2004) y las formas en las que el registro cinematográfico entiende los procesos históricos (Rodríguez, 2015).

En base a los objetivos y al abordaje teórico metodológico propuesto, la estrategia argumental de la tesis se despliega en cuatro capítulos. El primero de ellos supone una aproximación al contexto de la década de los sesenta en materia de la pauta sexual, el placer, el erotismo y la condición femenina en los planos sociales y culturales. En simultáneo, se analiza el estado del campo cinematográfico argentino desde la dimensión de la censura estatal a las producciones audiovisuales, para ubicar al cine de Armando Bo e Isabel Sarli dentro de ese clima de férreo control fílmico y de alteraciones en el orden de la sexualidad, el sexo y la condición femenina en Argentina.

El capítulo 2 aborda la arquitectura erótica forjada en algunas películas de los años sesenta dirigidas por Armando Bo y protagonizadas por Isabel Sarli, a la postre de analizar y presentar cómo el cine erótico forjado por ambas figuras dialogó con sus contextos de producción al resignificar y reelaborar problemáticas sociales bajo una clave erógena. Bajo esta consigna se pernota cómo emergen, se configuran y se interpretan distintos ejes vinculados a la sexualidad, desde una mirada de género que nos permita arrojar luz sobre la relaciones entre erotismo, sexualidad y placer en el marco de un contexto de transición de las pautas de género y sexualidad.

El capítulo 3 estudia la recepción mediática de los films que componen al corpus fílmico de la investigación. En este sentido, las críticas cinematográficas en medios y revistas gráficas, inscritas en el periodismo de espectáculos, de interés general o especializado en cine, nos permiten entender la resignificación de este film en base a las miradas de especialistas, periodistas y críticos de sus películas. Partimos del supuesto de que los críticos de cine

oficiaron como agentes culturales, sus discursos y lecturas sobre el cine se ensayaban como parte de un proceso de profesionalización instituido en un saber preciso, a la vez que ese capital simbólico los habilitaba a una intervención más amplia del espectro social con fines más amplios que involucraban pensar al cine erótico como puntapié para la diagnosis de la realidad social.

El capítulo 4 ausculta el consumo cultural de estas narrativas audiovisuales desde la perspectiva de los espectadores a partir de la historia oral, por un lado, y la relación tramada para con ellos en base a diferentes recortes de diarios y publicidades gráficas en la promoción de sus películas, por el otro. Asimismo, se bosqueja cómo los relatos de los consumidores pueden operar como vías de acceso para analizar modos, percepciones, imaginarios y nociones sobre la sexualidad, el sexo y el placer sexual

En consecuencia, esta investigación se ocupa de plantear, explorar y analizar una serie de interrogantes, formaciones, sentidos y representaciones construidas por y en torno al cine erótico de la década de los sesenta. Bajo el enfoque de la historia cultural y la historia social en clave de género, procuramos adentrarnos en los marcos de interpretación, el simbolismo y la significación de diferentes prácticas, imágenes e interpretaciones fraguadas desde el cine erótico y en sus distintas intersecciones y aristas de acción.

Capítulo 1. Sexualidad, saberes y censura en el surgimiento de figuraciones eróticas

El presente capítulo ausculta los contextos de producción y las condiciones de enunciación histórica que atravesaron y posibilitaron la irrupción del proyecto erótico audiovisual en la segunda mitad del siglo XX, con especial énfasis en la década del sesenta, posando la mirada en tres grandes vectores: la circulación y discusión de la sexualidad desde los medios de comunicación, el estado de la industria cinematográfica y la censura hacia el cine. En esta dirección, nuestro objetivo es reflexionar acerca de cómo ese escenario intervino no sólo en la promoción y basculación de sentidos y nociones sobre la sexualidad y el género, sino también para la articulación y el desplazamiento hacia la intervención y regulación de los mismos en tanto arena de batalla para la construcción de los *sentidos* de moralidad, de las identidades, de lo permitido, de lo prohibido y de lo enunciable.

Dentro de la historiografía global, los sesenta han sido presentados como escenarios de eclosión y transformación de a las relaciones sociales, el consumo, las subjetividades y las identidades, así como también de una marcada intensidad política respecto de las reconfiguraciones geopolíticas y culturales atadas a nuevas pautas y parámetros para los entramados sociales de los países y de sus sociedades. Un cariz disruptivo y de diferenciación signó los análisis sobre el decenio en función de entender cómo se desató una “revolución” que subvirtió órdenes e impuso nuevas reglas en el consumo, la sociabilidad, los intercambios y la construcción en las identidades de diferentes colectivos y sujetos políticos y sociales (Hobsbawn, 1998; Marwick, 1998; Zolov, 2014)

En Argentina, estos procesos han sido historiográficamente asimilados como resultado de los cambios que el peronismo propuso en términos de relaciones sociales, el rol del Estado, el trabajo y las pautas que regían tanto a hombres y mujeres como a las expectativas puestas en ellos en consonancia con cambios más estructurales relacionados a las reconfiguraciones geopolíticas transnacionales de la segunda posguerra, la expansión y diversificación de los mercados, la flexibilización de normas sociales y culturales, y los procesos de descolonización (Pujol, 2007; Cosse, 2006b; Milanesio, 2014).

La hipótesis que sostiene este capítulo es que lejos de pensar a los sesenta como una demarcación unitemporal, lineal y homogénea, ésta ofició tanto como excusa y como escenario para la puesta en escena, la problematización y la disputa de diferentes fenómenos y sentidos políticos, sociales, culturales y de género que no necesariamente contrariaron el orden establecido. En este sentido, proponemos algunas consideraciones y lecturas respecto de las producciones historiográficas vernáculas circunscritas a las dimensiones sobre

sexualidad y género en la década de los sesenta. A su vez, nos abocamos a analizar y describir cómo y cuáles condiciones permitieron la aparición, el sostenimiento y la reproducción de narrativas audiovisuales eróticas cuya presencia enigmática fue emplazada y dominada por Isabel Sarli a lo largo de una veintena de largometrajes. Sostengo, entonces, que las velocidades y temporalidades podían, o no, sincronizar con la coyuntura, más no aislarse de ella. La promoción de la sexualidad, el placer sexual y el erotismo en su carácter audiovisual son, en parte, fruto de las tensiones que atravesaban a la década y a la sociedad en términos de los debates que anidaban en distintos espacios de la sociedad argentina: el Estado, los hombres y mujeres y los medios de comunicación, entre ellos el cine.

Nuestro objetivo es analizar los distintos entramados que operaban y se disputaban en la intelección de la pauta de género, así como su interdicción: la censura estatal hacia contenidos catalogados como obscenos. Lejos de entender a la censura como un mero mecanismo de prohibición, el carácter polisémico y multiforme de la censura habilitó una estimulación más que a la retracción y el repliegue de aquellos a los que interviene (Ramírez Llorens, 2016). En este sentido, planteamos un ademán flexible en la censura que nos permitirá comprender los ajustes y redefiniciones que operaron en torno a ella a la postre de repensar los entramados de intervención en su carácter histórico y específico.

Por consiguiente, en el primer apartado desarrollaremos una serie de introspecciones críticas en torno al lugar que le fue consignado por la historiografía local a la sexualidad durante la década de los sesenta. A su vez, articulamos estas lecturas con el rol de los saberes psicoanalíticos y sexológicos en la configuración y la circulación de nociones, prescripciones y modulaciones en la relación medicina- sexualidad a la postre de alumbrar la mediación que ponderó en la significación cultural que el cine erótico endilgó a la estructuración del erotismo. En el segundo apartado abordamos el estado del campo cinematográfico a nivel local a la deposición del peronismo como momento para la emergencia de narrativas e impulsos renovadores en las prácticas, concepciones y desenvolvimientos del cine. Finalmente, en el tercer apartado reflexionamos sobre la censura como variable activa y transversal a diversos campos -social, cultural, cinematográfico, político- con especial atención a la relación entre la construcción de la sexualidad y las enunciaciones posibles coaguladas en la voz del cine erótico local.

1. La sexualidad como nudo historiográfico: género, sexología y psicoanálisis

Hacia fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta, la sexualidad fue posicionada como un constructo que ameritaba una exploración y un análisis propio por

cuanto se tornaba una dimensión nodal en la comprensión de la interacción social y la construcción de la subjetividad y la identidad. Analizada por una multiplicidad de discursos y dispositivos científicos, periodísticos y médicos, la cuestión de la sexualidad devino un campo de disputa para el ordenamiento y las significaciones de las instituciones sociales así como un para la construcción y la legitimación de los distintos saberes y disciplinas que se expedían sobre ella.

En los últimos veinte años, investigaciones académicas centraron su atención en los años sesenta, centrandó el análisis en la vida cotidiana, la emergencia de la juventud como actor moderno, la tecnificación de la domesticidad, la expansión y diversificación del mercado, las tensiones en la dicotomía modernidad/tradición, la autonomía de las mujeres frente a la reproducción, la irrupción de movimientos feministas y de disidencia sexual, la irrupción del psicoanálisis y la sexología en la difusión del goce sexual y el cambio en pautas y criterios de organización familiar, parental y sexual de las parejas a fin de interrogarse sobre los alcances y limitaciones que la historiografía global había planteado en clave de liberación sexual, entre otras cosas (Feijoo y Nari, 1996). La sexualidad y el tratamiento mediático que le habían dado sus contemporáneos, fue uno de los temas centrales en esta renovación historiográfica. Así por ejemplo, Karina Felitti (2000) propuso pensar el problema de la sexualidad, la anticoncepción femenina y los cambios que advenían de diferentes escenarios internacionales y locales para pensar el problema de la natalidad en Argentina. De acuerdo a la autora, el tratamiento público, mediático y político que se circunscribió en torno a la desnatalidad se asimiló no sólo con la llegada de la píldora anticonceptiva sino con los cambios en las pautas y las estructuras sociales ligadas a la sociabilidad e interacción entre hombres y mujeres, al consumo y la creciente promoción de la sexualidad, el placer y la juventud en la prensa gráfica. En esta dirección, la historiadora se orientaría a profundizar sus análisis sobre las políticas y el problema de la planificación familiar con la llegada de la píldora anticonceptiva en la década de los sesenta (Felitti, 2007, 2008).

Inscrita en la misma temporalidad, Valeria Manzano (2005) exploró las campañas de moralidad llevadas adelante por las fuerzas estatales a fin de trazar una línea historiográfica local respecto de los discursos que moldearon la juventud como protagonista contracultural. De esta manera, la primera campaña de moralidad (1960-1961) tuvo lugar durante la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962), mientras que la segunda acaeció en gobierno de facto del General Onganía (1966-1970). A través de estas diferentes intervenciones públicas sobre un problema de “inmoralidad”, el Estado buscaba poner de relieve el creciente interés de la juventud como constructo de la pretendida y anhelada modernidad del gobierno, aislado

a la juventud de clase media de focos inmorales. Su correlato continuó en la segunda campaña pero bajo sentidos diferentes: ahora era la propia juventud el blanco de críticas.

En trabajos subsiguientes, Manzano (2010a, 2010b) planteó la delineación de la juventud como un agente social, político y cultural clave para la década de los sesenta y setenta, articulado con diferentes expresiones, prácticas, sentidos y consumo, a la vez que una categoría sociocultural que responde a diferentes lineamientos históricos para su enunciación. A partir de fuentes periodísticas, audiovisuales y visuales, la autora plantea que este sentido activo de la juventud respondió a una serie de transformaciones ambivalentes, principalmente ligadas a la escolaridad y a una creciente cultura de consumo que lo significó como protagonista y como objeto de consumo.

Estas investigaciones propusieron revisar a la década de los sesenta como una trama heterogénea y ambigua en la que se produjo un punto de inflexión respecto al tratamiento y la consideración de la sexualidad como un problema moderno cuya expresión se cristalizaba en las lozanas generaciones que habían transitado las encrucijadas políticas nacionales e internacionales y que las percibían como escenarios para la transformación de las costumbres, la vida cotidiana y la forma de vivenciar su propio cuerpo. De acuerdo a Sergio Pujol (2007) después de 1955, Argentina no encontró una entrada inmediata a la “modernidad” anhelada por ciertos sectores, ni a una completa erradicación del peronismo como fenómeno social, político y cultural. Por otro lado, la percepción de la vida cotidiana continuó un flujo habitual y sólo cambiaría en las desalentadoras expectativas que una juventud volcó en la propuesta del frondizismo.

En ese panorama de interrogantes y demarcado interés por explorar los sesenta, Isabella Cosse (2010a) acuñó la noción de “revolución discreta”, un *oximoron*, para referirse al complejo entramado de cambios y resignificaciones en el seno de esa década, como una vía para indagar el espesor de un proceso a partir de una mirada ecléctica y amplia respecto de un proceso signado como transnacional, es decir, la revolución sexual y la transformación cultural arengada en la historiografía eurocéntrica. Estas transformaciones identificadas por la autora como signo y representación de cambios sociales y culturales fueron la flexibilidad en las pautas sexuales, de noviazgo y cortejo, el resquebrajamiento de roles y expectativas de los modelos de maternidad, domesticidad, conyugalidad y paternidad, el sexo pre marital, el incremento del trabajo asalariado, la renovación y el tratamiento periodístico sobre la sexualidad y la juventud, entre otros, que convergieron, según la autora, para imprimirle un carácter moderado al proceso. Esa moderación y discreción, según Cosse, lejos de haber subvertido por completo los cimientos de los diferentes modelos de parentesco y

domesticidad, del binarismo y la doble pauta de género, los habría resignificado a fin de fortalecerlos. En este sentido, estas particularidades tuvieron como escenario principal los centros urbanos y metropolitanos, y a los estratos medios como interlocutores. En una investigación posterior Cosse (2013) propuso una revisión parcial respecto de algunos supuestos formulados en sus investigaciones previas, en particular aquellas vinculadas a los estratos medios y urbanos que participaron activamente de las dinámicas y las contingencias de la década del sesenta en su nivel social, político, económico y cultural.

Las pesquisas de ambas historiadoras culminaron en la publicación de sus tesis de doctorado (Cosse, 2010b; Felitti, 2012; Manzano, 2017), allanando el camino para reposicionar a los años sesenta como un problema historiográfico y como un escenario babélico, convulsionado y en reconfiguración en el que ciertos discursos sobre sexualidad, género y juventud fueron elaborados para dar cuenta de una serie de cambios y continuidades respecto a sus materialidades. Priorizando una escala coyuntural, la década de los sesenta aparece delineada como más extensa respecto a sus límites cronológicos formales, lo que indica una complejidad en cuanto a suspender otras lógicas y articula respecto a los dinámicas propias de la década.

De forma complementaria, las autoras buscaron extender la pregunta por los sesenta hacia otros espacios y temáticas, en especial aquella enraizada en la representación, la producción y la experimentación de prácticas, sentidos y discursos de juventud, sexualidad y género (Cosse, Felitti & Manzano, 2010). En el conjunto de trabajos reunidos, se destaca la rúbrica de formas, espacios y arreglos históricos que tomaron lugar en la transformación en la percepción de la vida diaria en Argentina. En ese sentido, dialogaron con las producciones académicas en desarrollo que buscaban complejizar y arrojar luz sobre los diferentes dispositivos, discursos y prácticas sedimentados en torno a la sexualidad desde diferentes campos y objetos de estudios: la medicina (Cepeda, 2008; Rustoyburu, 2010), los modelos de domesticidad (Pérez, 2011; Pite, 2013), la corporalidad sexualizada y el consumo (Mazzaferro, 2011) y el despliegue de una contracultura rockera en Buenos Aires (Troillet, 2014, 2018)

Estas principales coordenadas historiográficas diagramaron un mapa respecto a distintos procesos y experiencias de la historia social y cultural local de la década de los sesenta al transformarla en un campo historiográfico de análisis propio, sin por ello dejar de percibir una globalidad y transnacionalidad respecto de ciertos procesos y categorías (Manzano, 2018). A su vez, esta cohorte de indagaciones estuvo encabezada por investigadoras y por la propuesta de explorar los sesenta desde otros visos, sujetos y problemáticas (Andújar et al., 2005;

D'Antonio, Gil Lozano, Grammatico y Rosa, 2009; Grammatico, 2011; Oberti, 2015; Trebisacce 2013; Cosse, 2014; Sepúlveda, 2015; Trebisacce & Mangiatini, 2015; D'Antonio, 2015, 2017; Tarzibacchi, 2016, 2017).

Sin embargo, este balance historiográfico respecto de la década de los sesenta presenta algunas reconsideraciones a la luz de la distancia temporal de producción de esas indagaciones y al mismo tiempo en los avances propuestos por otras áreas y ejes de estudio. Por un lado, siguiendo el análisis de Caneva (2015), las investigaciones de Felitti y Cosse convergen en una noción de revolución matizada, desde lentes diferentes y que desbordan la temporalidad de los sesenta, pero que, metodológicamente, son insuficientes para construir una narrativa histórica que explique las ambigüedades, cambios, continuidades y materialización de las rupturas. Asimismo, la idea de una mirada multi dimensional y de diferentes indicadores históricos convergentes se circunscribe a ciertos sectores sociales y epicentros urbanos, sobrevolando posibles divergencias, voces, imaginarios y agentes de otras que den cuenta de otros recorridos³.

Por el otro, ante el pujante crecimiento de estudios sobre sexualidad y juventud, Bruschetti (2018) bosqueja una serie de sesgos dentro de la literatura hasta aquí revisada. En consonancia con Caneva, el autor ve un límite conceptual y metodológico respecto de la categoría acuñada por Cosse, en su dimensión no excluyente como *oximoron*, y un énfasis en la mirada institucional y adulta sobre esos cambios. Asimismo, encuentra la pregnancia tanto de la historiografía más tradicional, política y económica, como un factor subrepticio en la explicación de los cambios y las permanencias de la década de los sesenta como de las asunciones eurocéntricas abiertas por Hobsbawn (1998).

De forma complementaria, algunos presupuestos que las autoras toman como significativos y claves respecto de los discursos sobre sexualidad y la autonomía sexual de las mujeres habían sido enunciados y propuestos por los médicos anarquistas en las décadas anteriores (Ledezma Prietto, 2016). Esta mirada de más largo alcance pretende reponer otras intermediaciones y nudos en función de problematizar el sentido disruptivo y novedoso presente en la historiografía local⁴.

Este abanico de investigaciones y trabajos, entonces, pusieron de relieve tanto las características y las texturas propias, con sus alcances, límites y continuidades, de la década

³ Por ejemplo, para una mirada sobre las transformaciones de la vida cotidiana en el interior de la Provincia de Buenos Aires, véase Gallo y Míguez (2014).

⁴ La historicidad y los alcances y límites de ciertas perspectivas analíticas respecto a la categoría "juventud" han sido problematizadas con el objetivo de complejizar ciertas acepciones, temporalidades y coyunturas históricas bajo las cuales puede ser evocada. Para un análisis metodológico respecto del concepto juventud, véase Bartolucci y Favero (2018).

de los sesenta a la vez que han sido asimiladas en ligazón con el decenio posterior. El cariz femenino en la autoría también revela las disputas por el sentido y el ejercicio en el devenir de la historiografía vernácula y por la expansión de la perspectiva y los estudios de género en estas latitudes, proponiendo una mirada diacrónica respecto de la participación de las mujeres en los procesos históricos (Barrancos, 2008, 2010) y de experiencias, disputas y arreglos de largo aliento respecto de la sexualidad y la moral sexual en Argentina (Barrancos, Guy & Valobra, 2014).

En la inquietud por dilucidar la conformación de discursos y figuraciones respecto del orden de la sexualidad en Argentina, el saber médico ha ocupado un rol preponderante dentro de la historiografía local al preguntarse por el vínculo entre medicina y cuerpo desde una mirada regulatoria y prescriptiva, con un acentuado sesgo de género (Guy, 1994; Grammatico, 2000; Biernat, 2007, 2014; Barrancos, 2009) y cómo el vínculo entre el aparato jurídico y el andamiaje médico tramó una red de mecanismos e insumos para la regulación de sexualidades “normales” en contraposición con enclaves y actores sociales asimilados como “peligrosos” e “inmorales” (Daich y Sirimarco, 2012; Miranda, 2012; Almirón y Biernat, 2015; Múgica, 2016; Simonetto, 2018b). En la circulación e institucionalización del discurso médico en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del XX, la cuestión de la sexualidad, la condición y la corporalidad femenina fueron dispuestas como inquietudes y fueros sobre los que distintos discursos, actores e instituciones debían intervenir para dar respuesta a virtuales “desvíos” en relación al cuerpo social. De esta manera, la emergencia del psicoanálisis en Europa, en conjunto con la psiquiatría, la biotipología y la endocrinología, procuró explorar y convertirse en un saber científico capaz de intervenir y explicar afecciones corporales y emocionales, principalmente circunscriptas a las mujeres, desde marcos fisiológicos, biologicistas e individualistas.

Al avanzar el siglo XX, la circulación de las ideas científicas arriban a las orillas rioplatenses para prosperar a través de distintas arterias, la prensa gráfica, la industria editorial, la universidad y espacios de divulgación como congresos o simposios. En una columna periodística publicada en 1964 en la Revista *LeoPlan*, el médico y sexólogo Florencio Escardó (1904-1992) le hablaba a sus colegas y lectores sobre que era la sexología, sus fines sociales y su articulación con diferentes disciplinas, desde la endocrinología hasta la antropología y la psicología, para dar respuesta a lo que sucedía con el sexo en su contemporaneidad. A la par de otras revistas concomitantes dentro del mercado editorial, aquellas que pertenecían a grupos editoriales como *Atlántida* y *Abril*, *LeoPlan* buscaba arribar a sus lectores semanalmente mediante una propuesta actualizada, variada y económica sobre

la agenda social, política, económica y cultural internacional y local. Bajo el lema, “Un nuevo enfoque crítico de la realidad”, ponía a disposición un compendio variado de temáticas y abordajes: desde recomendaciones y críticas literarias, de teatro y cine, hasta análisis sobre peronismo, sociedad y universidad.

El galeno reconocía la importancia fundamental de hacer legible los fundamentos de la sexología por fuera de la propia disciplina, es decir, que su producción alcanzase públicos más amplios al mismo tiempo que institucionalizar al sexólogo, como un investigador de la sexualidad que para ser: “eficaz tiene que haber “sentido” de modo muy real la sexualidad de su tiempo, vale decir, la realidad emocional y moral de sus contemporáneos” (Escardó, 1964). Como pediatra de formación, las primeras incursiones de Escardó en la prensa gráfica estuvieron abocadas a la divulgación de concejos para padres en materia de crianza a través de la revista *El Hogar* durante la primera mitad del siglo veinte (Rustoyburu, 2012). En matrimonio con la psicóloga Eva Giberti, quién en la década del cincuenta fundó la “Escuela para padres”, ambas figuras azuzaron la circulación y la reflexión de tópicos que iban desde la maternidad, la familia y la niñez hasta el problema de la sexualidad en la pareja y la pregunta por el lugar de las mujeres en la primera. La pareja combinó tanto la difusión y la promoción, mediante charlas y editoriales de prensa, como la enseñanza universitaria en Universidad de Buenos Aires.

Las intervenciones de Escardó en las revistas de interés general fueron reverberaciones de la amplia difusión que tanto el psicoanálisis y la sexología tuvieron a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta en Argentina. Esta circulación de saberes en la prensa gráfica era una manera diferente de poner a disposición y debatir información sobre el sexo como un problema moderno frente a la pregnancia del discurso médico hegemónico. Tanto las columnas de Escardó como Giberti aparecían en diferentes semanarios y plataformas gráficas: *Primera Plana*, *Confirmado* y *La Razón*. La concomitancia de saberes no supuso una disputa de poder en relación al cuerpo y la medicina, pero sí la particularidad que revestía al sexo y el problema del placer y del orgasmo en las relaciones sociales e íntimas. Por otro lado, como abordaremos en las próximas líneas, tanto la sexología como el psicoanálisis no se desvincularon de una matriz heterosexual que ordenó, haciendo inteligible y natural, un orden binario en el cual la pareja monogámica era asimilada como complementaria tanto para la reproducción como para la producción del placer sexual.

Como hemos advertido en los párrafos anteriores, las reconfiguraciones de sentidos y pautas que moldeaban las expectativas del matrimonio, la pareja, la moral y el sexo, fueron centrales durante la década de los sesenta, articularon como escenarios y arena de disputa por la

resignificación de la sexualidad desde los discursos sexológicos y psicoanalíticos para la vida cotidiana. A su vez, irrigaron el contexto de enunciación y producción de las películas eróticas, operando como asideros y dispositivos para normalizar, categorizar y regular los cuerpos y las sexualidades.

Si los medios de comunicación presentaban a la sexualidad, y con ella a la juventud, como signos de los tiempos, como receptáculos de lo “novedoso” o “moderno”, los saberes del psicoanálisis y la sexología jugaron un papel relevante en la discusión pública sobre la sexualidad femenina, el orgasmo y la complementariedad consustancial de los géneros a la hora del coito y del placer sexual en la pareja. En este sentido, tanto las revistas como las editoriales funcionaron como arterias de divulgación de estos discursos que, siguiendo el análisis de Trebisacce (2015), se convirtieron en aquello que Foucault denominó *scientia sexuality*, es decir, un mecanismo de circulación discursivo respecto al sexo y la pareja que devenía más en una perennidad sobre constructos y ópticas del discurso médico dominante que en una práctica para la reelaboración crítica de los sujetos modernos respecto a la construcción de los cuerpos. Asimismo, la mayoría de sus voceros recuperaban y reelaboraban las teorías y los experimentos llevados a cabo en otras latitudes del mundo para resignificarlas en una clave local capaz de *aggionar* la situación de los hombres y las mujeres argentinas frente a los tópicos que eran dispuestos como problemas modernos: el sexo, la pareja o las diferentes técnicas contraceptivas (Felitti, 2010).

Los estudios desarrollados en Estados Unidos en la década del cincuenta por el médico Alfred Kinsey supusieron un punto de inflexión en cuanto a las investigaciones sobre sexo, sexualidad y género. Surgidos en el marco de la posguerra, sus trabajos plantearon una batería de interrogantes y premisas sobre el orgasmo, el placer sexual, la satisfacción y la estabilidad de las parejas y el sexo. De acuerdo a Munchemblend (2008) la elaboración de las estadísticas y la puesta en marcha de un estudio sobre el rol del sexo en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX decía menos sobre el objeto de investigación en sí mismo que sobre la relevancia que la sexualidad y el sexo ocupaban en el entramado social y cultural como también de la articulación entre ciencia y técnicas cuantitativas. Este maridaje operó como una vía para la sistematización y la reflexión que el sexo ocupaba en la sociedad norteamericana a la vez que presentaba una preocupación por cómo las mujeres eran perfiladas dentro de esos esquemas. Las investigaciones de Kinsey alcanzaron escalas transnacionales y trajeron consigo la pregunta por la relevancia del sexo y del placer en otras latitudes y sociedades. Así, la transnacionalización de la sexología se instalaba como una dinámica moderna propia de aquellas sociedades con pretendidos miramientos a serlo.

Según la investigadora Diana Maffía (2014) en Argentina se abrió el primer consultorio sexológico en el año 1955 en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Allí se registraron las pioneras actividades y esfuerzos por poner a la sexología como una profesión capaz de dar cuenta y dar respuesta a los problemas sobre sexo, coito y placer sexual pero que asumía un rol de tutelaje y de moralización sobre los hombres y las mujeres. Siguiendo a Maffía, el departamento tenía por objetivo aglomerar y producir una serie de publicaciones en las que se diera cuenta la importancia de la educación sexual entre jóvenes y adolescentes, a cargo del Estado. De acuerdo a Simonetto (2016), este primer ensayo respecto al afincamiento institucional de la sexología estuvo irrigado por la circulación de la obra del sexólogo italiano Rinaldo Pellegrini (1883-1977) denominada *Sexuologia*, la cual operó como una fuente semántica y discursiva para la segregación y la decodificación de la sexualidad bajo un prisma dicotómico, normal y anormal, moral e inmoral.

El origen de la sexología se anudó como parte de un proceso de medicalización en la que ciertas prácticas sexuales fueron consideradas como “problema” y, por lo tanto, debían de ser abarcadas bajo las modernas técnicas y tratamientos de la medicina positivista (Gogna, Jones & Ibarlucía, 2011). La constitución de la sexología como campo de estudio y profesionalización en Argentina participó, al igual que el psicoanálisis, de una cartografía más amplia de expansión de la medicina nutrida de corrientes como la biotipología y la eugenesia (Vallejo y Miranda, 2004).

La aparición de un departamento de sexología en Argentina estuvo articulada a la expansión de la misma en otras instituciones educativas, en la creación de diferentes organismos de salud y de una amplia participación de profesionales de la salud, ginecólogos y obstetras. En un marco de transformaciones sociales y culturales respecto a la sexualidad y a los modelos de maternidad y domesticidad, el psicoanálisis no disputó ni subvirtió los esquemas y las disposiciones de género-el carácter complementario de la pareja-, en especial aquellas en las que el problema del placer, el organismo y el disfruto sexual se advirtió como los tópicos dominantes de estos saberes (Plotkin, 2003).

En ese marco, el psicoanálisis había comenzado a escalar y a expandirse en las capas urbanas de la ciudad de Buenos Aires y alrededores. Estos saberes no resultaban novedosos, es decir, que el psicoanálisis se había instalado de manera temprana en América Latina (Plotkin, 2009) como parte de un proceso de transnacionalidad de las ideas, pero que comenzaba a adquirir un calibre diferente hacia mediados de la década de los cincuenta y sesenta.

Si el psicoanálisis y la sexología contaban con una producción y un interés de largo aliento por conceptualizar, tipificar y definir la sexualidad- cuerpos y modelos “normales”- en la

Argentina se solaparon para la elaboración de diagnósticos e investigaciones exhaustivas que permitieran dar cuenta de una respuesta médica a “problemas”, como el placer, el orgasmo, la eyaculación precoz o la disfunción eréctil. De acuerdo a Jones & Gogna (2012; 2014), entendemos que estos saberes se inscribieron dentro del fenómeno de “medicalización” de los cuerpos que buscó controlar, normalizar y definir una sexualidad “normal” opuesta a modelos de “desviación”, patológicos y anormales. En el transcurso de dos décadas, diferentes organismos, por ejemplo, la Asociación Psiconalísta Internacional, la Sociedad Argentina de Sexología y Educación Sexual, la Escuela Argentina de Sexología, fueron creados con el objetivo de institucionalizar y sedimentar una serie de saberes que pretendían instalarse como profesionales pero por sobre todo, sujetos al discurso médico (Jones y Gogna, 2012).

En un clima de inestabilidad política, estos materiales fueron traducidos al castellano y arribaron a Argentina entre fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta. En su versión local, Escardó y Eva Giberti, se instalaron como epítomes de la divulgación e institucionalización universitaria de estas disciplinas y utilizaron sus espacios en las revistas contemporáneas como canales de consulta y escucha a las inquietudes que emanaban de los lectores (Cosse, 2010b). Revistas como *Panorama*, *Claudia* o *Siete Días*, por nombrar sólo algunas, integraron a sus páginas columnas dedicadas escritas por Giberti y Escardó, pero también la difusión de debates médicos internacionales en materia de sexo, placer y sexualidad, como lo deja ver una serie de notas publicada en *Primera Plana* donde la sexología se anudaba al problema de la “vida moderna” en Argentina a la vez que se enfatizaba los descubrimientos que la medicina revelaba en torno al género: juegos para aprender genitalidad dirigidos a los niños y la transexualidad como una indefinición “patética” de la humanidad.⁵

Así, se puede plantear que en la Argentina de la década de los sesenta se configuraba un lector posible para las columnas de sexología y psicoanálisis, ávido por conocer las “verdades” del sexo, es decir, la obtención del placer y los métodos de instrumentalizarlo y magnificarlo, no sólo circunscribió el problema del goce en las parejas heterosexuales, sino que su foco estaba puesto sobre la sexualidad femenina y cómo las mujeres obtenían placer (Trebisacce, 2015).

El ecléctico maridaje entre divulgación periodística, traducciones y publicaciones sobre sexología, consumo y expansión de los discursos psicoanalíticos y sexológicos daba forma a un complejo y heterogéneo entramado de dimensiones que enfatizaban la preponderancia de la sexualidad en el tejido social y cultural. En su libro, *La revolución sexual argentina* (1966),

⁵ “El juego de la verdad”, *Primera Plana*, N° 203, 15 de noviembre de 1966 ;“El detalle que sobra”, *Primera Plana*, N°216, 14 de febrero de 1967.

el sociólogo Julio Mafud intentaba dar cuenta de la influencia y el rol de los medios de comunicación en las transformaciones en la sexualidad y sus efectos en los jóvenes y las parejas, así como también las ambivalencias de esas permutaciones respecto de la perennidad en los modelos femeninos y masculinos de comportamiento (Felitti, 2010).

Por último, en este marco de creciente profesionalización del psicoanálisis y la sexología, diferentes grupos y movimientos políticos encontraron respuestas, interpretaciones y recepciones diferentes a los saberes y prácticas de estas disciplinas. Por un lado, de acuerdo a investigaciones recientes, tanto el emergente movimiento feminista como de disidencia sexual, capturaron las nociones y las propuestas de la sexología en pos de resignificarla como parte de una puja por el conocimiento sexual de las mujeres sobre su propio cuerpo, en especial del Movimiento de Liberación Femenina (MLF) y Unión Feminista Argentina (UFA), y la lucha por la revolución sexual del Frente de Liberación Homosexual (FLH) (Trebisacce, 2015). Al mismo tiempo, este mancomunado entre grupos feministas y de disidencia sexual disputó los sentidos y los presupuestos del psicoanálisis y la sexología porque encontraban en ellos prejuicios contra los homosexuales y un refuerzo hacia la heterosexualidad y la moral (Felitti, 2006; 2010). A pesar de la efímera vida de estos grupos, ambas experiencias fueron expresiones de los cambios, pero también la fuerte continuidad, respecto al tratamiento, la discusión y el devenir de la sexualidad bajo marcos estatales represivos y conservadores.

En la revisión crítica que hemos planteado acerca de la producción académica reciente respecto de los años sesenta, se deja constancia del creciente interés por desandar y dilucidar la miscelánea de experiencias, expresiones, prácticas y sentidos esgrimidos en torno a la arista de la sexualidad en un período histórico clave en el devenir de los procesos sociales y políticos de la historia reciente. A su vez, en la multiplicidad de articulaciones abordadas, hemos dado cuenta de los intersticios, alcances y limitaciones que algunas reflexiones asimiladas construyeron en torno a las encrucijadas que la década del sesenta presentó, y aún presenta, para los investigadores. En la revisión de las categorías de “revolución”, la multiplicidad de fuentes, variables e insumos para proponer el carácter modesto, ambivalente, transnacional o emancipador de las configuraciones sobre la sexualidad, las voces de sus protagonistas aún carecen de una consideración histórica profunda.

A riesgo de que esta recopilación parezca breve, la apuesta de la historiografía, y de las ciencias sociales en general, es la de continuar proponiendo nuevas lecturas y abordajes sobre la compleja urdimbre y agenda de la sexualidad en Argentina, cómo fueron, o no, imbricados discursos, prácticas, instituciones y actores sociales en la configuración de la representación y

la identidad genérica de diversos procesos sociales, culturales e históricos en el transcurso del siglo pasado.

2. La industria cinematográfica y el cine después de 1955

El último lustro de la década del cincuenta se convertiría en una etapa muñida de interrogantes, reajustes y negociaciones más que de soluciones definitivas para el devenir de la cinematografía local. El advenimiento del golpe de 1955 asestó un duro impacto al despliegue del campo cinematográfico, tanto para los grandes estudios como para aquellos vinculados a los diversos sindicatos del arco de la exhibición, producción y distribución de filmes nacionales. De todos modos, si el gobierno peronista había tenido una política interventora respecto del sostenimiento y funcionamiento del cine mediante la sanción de leyes, la obligatoriedad en la exhibición de películas nacionales en las salas de cine, el otorgamiento de subsidios y créditos blandos por el Banco Industrial y la recuperación de la producción en la taquilla, entre muchas otras medidas, de ninguna manera fue experimentado como un proceso armónico y lineal (Kriger, 2009). La connivencia endógena de tensiones y disputas dentro del campo cinematográfico devenían de las reiteradas negociaciones que los diversos sectores gremiales, exhibidores, actores, trabajadores, productores y distribuidores, mantenían entre sí y los vínculos con el Estado a la hora de orientar a su favor operaciones financieras y económicas.

Dentro de estos espacios, el sindicato de exhibidores sostenía una fuerte dinámica de poder frente al resto de los actores, lo que llevó a enfrentamientos tanto con el propio gobierno peronista como los alternantes gobiernos que le sobrevinieron. En el reverso de las disputas de poder, la pregunta por la calidad y el estatus de largometrajes nacionales derivó en la revisión de las políticas cinematográficas que funcionaban hasta entonces, principalmente las consagradas por el peronismo, y la emergencia de nuevos realizadores frente a aquellos que ya contaban con un trayectoria, como Armando Bo, Lautaro Murúa y Leopoldo Torre Nilsson, pero que de manera conjunta comenzar a oxigenar el panorama cinematográfico y a proponer otras formas de realismo narrativo (Lusnich y Piedras, 2009; Valdez, 2014).

El interregno pos peronista del campo cinematográfico trajo aparejado no sólo un diagnóstico respecto de las relaciones entre Estado y entretenimiento, entre el tutelaje y la emisión de créditos para el financiamiento de los estudios y la producción de filmes, sino también la tensión entre los actores del campo cinematográfico y las autoridades gubernamentales respecto de los intereses en pugna que cada uno de estos sectores esgrimía respecto de las posiciones dentro del campo de poder (Ramirez Llorens, 2016). El derrocamiento del

peronismo supuso un paréntesis respecto del ánimo, la continuidad y la estabilidad de la industria cinematográfica y las posiciones de poder que habían sido detentadas. España (1998) plantea una triple periodización: un primer período que va desde 1949 a 1955; un segundo que va de 1955 a 1959, y un último ciclo que comienza en 1959, cada uno de ellos signado por una tesitura política y económica específica pero a la vez transversal. El primero, coaguló las normativas de fomento, financiamiento y cuotas de exhibición sancionadas por los gobiernos peronistas, culminando con el golpe de Estado de 1955. A continuación, de acuerdo al autor, se abre una nueva etapa de “liberalización” del cine pero donde colisionan los proyectos burgueses intelectuales del cine, *cine auteur*, de finales de la década del cincuenta y transcurso de los sesenta, con la pregnancia del peronismo, el recrudecimiento de la tensión social entre fuerzas estatales y organizaciones políticas, en el que prosperará el tercer y última periodicidad para revelar al cine como un arma política ideológica de gran calibre.

En línea con el clima de desperonización basado en la erradicación de cualquier vestigio peronista y la proscripción de partido homónimo pero en el mantenimiento de muchas políticas por el anterior gobierno (James, 2013), la política audiovisual osciló entre la continuidad y el cambio, evidenciando la preocupación por sacar al peronismo del mapa pero sin poder alterar completamente las posiciones y reglas del campo cinematográfico.

En consecuencia, no es sino hasta 1957 cuando se crea el Instituto Nacional de Cine (INC) y, un año más tarde, el Fondo Nacional de las Artes. Ambas instituciones tenían por objetivo el financiamiento y la promoción de la producción artística e intelectual, incluyendo el desarrollo de proyectos cinematográficos (D’Antonio, 2015; Ramírez Llorens, 2016). A su vez, se crearon diferentes institucionales vinculadas a la enseñanza y la formación de cine en distintas universidades nacionales. Sin embargo, la producción de largometrajes domésticos en el interregno que va de septiembre de 1955 a 1957 fue nula en contraposición a la importación de filmes extranjeros, no sólo revelando los alcances de las políticas estatales de fomento y financiación, sino también las tensiones entre los grupos de cine, sindicatos y asociaciones gremiales, y las autoridades nacionales en cuanto a la legislación cinematográfica, el uso social del cine y la perspectiva de rentabilidad y recuperación financiera (Maranghello, 2004).

Siguiendo a Ramírez Llorens (2016), estos años operaron como tiempos para la presentación de proyectos alternativos y de renovación en la industria el cine. Como veremos en el capítulo 3, la conformación de distintos cineclubs se articuló con los pedidos por proponer otro tipo de cine de base local, incorporando una nueva generación de realizadores como una forma de

injerencia en el campo cultural local. Para el fin del gobierno de Aramburu (1955-1958), el Estado nacional había sancionado una serie de leyes respecto del funcionamiento, organización y comercialización de las películas argentinas. Sin embargo, las reacciones en contra de la ley, como de su aplicación concreta, serán un vector que continuará durante toda la década de los sesenta e incluían, como veremos en el apartado siguiente, librar batallas en el terreno de lo moral y la sexualidad. A modo de ejemplo, las revistas especializadas en cine, espectáculo y de interés general habilitaron espacios para la discusión de las leyes de la cinematografía así como de la censura.

En la literatura académica sobre la historia y los estudios sobre cine, el recambio de fines de los años cincuenta se asoció a los debates en torno a la “modernización” del cine en función de la mediación y la permeabilidad que la coyuntura política y económica del frondizismo buscó delinear. El denominado “cine de autor” comenzó a circular como una categoría que daba cuenta de las pretendidas innovaciones que la cinematografía buscaba instalar en cuanto a lenguaje, temáticas, narrativas y argumentos (España y Manetti, 1999) acompañado de un recambio actoral que respondía a las reconfiguraciones del *star system* (Sala 2015; Mazzaferro, 2018).

Existe cierto consenso dentro de la historiografía del cine argentino en torno a las modulaciones que operaron en el transcurso de la década de los sesenta respecto de la relación entre proyectos cinematográficos y coyunturas políticas, sociales, económicas y culturales que signaban a la sociedad local en cuestión. La emergencia de cierta estela de oxigenación fue cribada en clave generacional en conjunción con la continuidad de figuras reconocidas del espectro cinematográfica como Lautaro Murúa, Leopoldo Torre Nilson o Armando Bo. Sin embargo, este último no ha sido historiográficamente considerado como parte de la denominada “Generación del 60”, conformada por Fernando Ayala, Simón Feldman, Leonardo Favio, Rodolfo Khun, David José Kohon, Manuel Antín, ya que se lo vinculó a estéticas, narrativas y un lenguaje cinematográfico asintomático a la coyuntura coetánea. Por otro lado, hacia fines de la década del sesenta aparecieron diferentes grupos de cineastas cuya vocación artística y profesional se vinculaba con una militancia activa desde la cámara hacia el contexto social (Halperin, 2004). Las manifestaciones más reconocidas fueron el “Grupo Cine Liberación”, integrado por Fernando Solanas y Octavio Getino, y “Cine de la Base”, coordinado por Raymundo Gleyzer, que florecieron en el marco de la Revolución Argentina (1966-1969) y en el clivaje del Cordobazo en 1969 (Mestman, 2001, 2011, 2016). Ambas experiencias cristalizaron el punto más álgido de tensión social encabezado por distintos sectores sindicales, grupos políticos y agrupaciones de izquierda y propiciaron una actividad

cinematográfica activa capaz de convertirse en un manifiesto cinematográfico sintomático a su contemporaneidad. Asimismo, como indican las investigaciones de Felitti (2007) y Manzano (2007), las transformaciones y transiciones en las costumbres, modelos, sociabilidad y moral sexual fueron canalizadas por algunas películas de la Generación del 60, revelando el fluido diálogo entre el cine y la realidad social. En la acompasada cadencia entre las prácticas significativas del cine y las coyunturas sociales en la década de los sesenta, los desnudos, el erotismo y la sensualidad emanada de los largometrajes de Armando Bo dejaban entrever una inclinación social y cultural respecto del lugar y del tiempo para la sexualidad en sus planos sociales y culturales.

Desde 1955 hasta 1976, la industria cinematográfica atravesó un período de reconfiguraciones cuya marca distintiva fue la relación entre cine y coyuntura social a la vez que esa vinculación se veía atravesada por las diferentes dinámicas, negociaciones y entramados ideológicos de los diversos actores del campo político, cultural y cinematográfico. Esa heterogeneidad fue concebida no sólo como parte del recambio, fuese en el ejercicio de los realizadores, el sentido de las narrativas o la lógica misma del cine como dispositivo cultural.

Como parte de este proceso errático y frenético, el cine erótico irrumpía para proponer menos una reactualización en términos de lo industrial, lo “moderno” o lo independiente en el quehacer de la industria cinematográfica que para interpelarla en función de las narrativas, las temáticas y los problemas que el cine debía vehiculizar de acuerdo a las coyunturas y dinámicas que impregnaban, atravesaban y se inscribían en el cine. A su vez, la etapa abierta en 1955 se constituyó al calor de las distintas restricciones y regulaciones que provenían de los discursos sobre las implicancias y la instrumentalidad cultural, social y moral del cine, es decir, definir los alcances, el ejercicio y el funcionamiento de los materiales cinematográficos en tanto dispositivos de marcada influencia e interpelación sobre las audiencias. En un panorama político inestable, cuya expectativa democrática se encontraba en duda, y una economía deseosa de borrar cualquier atisbo de carácter peronista, la arista de la regulación, ordenamiento y normatividad de los bienes culturales, cine, radio, prensa, comenzaba a tomar forma.

3. Censura, erotismo y cine: desacuerdos encontrados

¿Qué especificidad adquirió la censura una vez depuesto el peronismo? ¿Qué aspectos maridaron a la censura con el campo cinematográfico? ¿Qué papel jugaron las instituciones estatales? ¿Cómo operó en el transcurso del funcionamiento de la actividad erótica que Armando Bo e Isabel Sarli producían y distribuían? ¿Cuál era el rol social de la censura? En

suma, ¿qué nos dice la censura sobre el orden social de los años sesenta y cómo se imbricó en la significación de discursos y figuraciones eróticas? Estos son algunos de los interrogantes que organizan este apartado.

Una óptica histórica de la censura requiere de una serie de precisiones conceptuales para conocer el historial de la censura y la especificidad local conferida tanto a nuestro objeto de investigación como a nuestra temporalidad. A su vez, no trazamos un análisis exhaustivo de la censura en el siglo XX sino, por el contrario, presentamos algunas ideas rectoras y ejes centrales para su intelección en tanto fenómeno social, político e histórico y cómo se anuda al propio devenir de nuestro objeto de investigación.

En primer lugar, es pertinente plantear un concepto amplio de censura, como una categoría compleja que ha sido definida, ajustada y asimilada desde formas, objetivos y aspectos diversos de acuerdo a las coyunturas históricas y a las relaciones sociales en las cuales se incarnó, mostrando una existencia inconexa e institucionalmente profesionalizada (Avellaneda, 1985). En consecuencia, no debe asumirse, *a priori*, un sentido unilateral y estable sobre su definición, su ejercicio y los mecanismos por medio de los cuales fue instrumentalizada ya que su complejidad no sólo descansó en los términos de lo *decible*, quién lo dice y cómo, sino en su orientación social, sus posibles usos, sus receptores, y los entrecruzamientos diferenciados respecto a los actores involucrados (Ramírez Llorens, 2015)

En segundo lugar, la regulación e intervención en la circulación y exhibición de materiales y discursos resulta de un fenómeno de largo aliento a escala global y sobre estas latitudes, esculpiéndose bajo diferentes formas, actores, dinámicas y coyunturas históricas. Un ejemplo claro de estas circunstancias ha sido la aplicación del llamado del *Código Hays* en Estados Unidos en la década del treinta hasta su derogación en la década de los sesenta por pedido de un grupo de sacerdotes y laicos católicos a la industria cinematográfica (Black, 1999) y la celebración que la *Encíclica Vigilante Cura* de 1936 difundía en relación a la creación de este organismo “en nombre del verdadero bienestar civil y moral de la gente”⁶. Por otro lado, a diferencia de las medidas estatales que empezaron a instituirse hacia la primera mitad del siglo XX en relación al cine, legislándose la creación de organismos como Dirección Estatal de Espectáculos Públicos, perteneciente a la Sub Secretaría de Prensa y Difusión, Comisión Honoraria Asesora de Controlador Cinematográfico a nivel municipal en 1933, la exigencia a la calificación de películas en salas a partir de 1941, y la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos en 1951, desde la década del treinta, a través del diario *El Pueblo*, los

⁶ <http://es.catholic.net/op/articulos/24159/#modal>

católicos laicos pertenecientes a la Asociación Católica Argentina (ACA) elaboraron reseñas de películas de acuerdo a su propio criterio de calificación moral, instalando un sistema de designio de atributos para las películas en función de la edad del público, el contenido del filme y la orientación en el tratamiento de ciertos temas⁷. Así, el régimen de calificación y escritura de reseñas de películas se convertía en un modo de ejercer canales de control e influencia hacia los lectores respecto de una posición de tutelaje del catolicismo hacia el resto de la sociedad (Ramírez Llorenz, 2013). Asimismo, no podemos dejar de mencionar los lazos entablados por el catolicismo, las cúpulas de gobierno y las políticas públicas impulsadas durante el siglo XX, a pesar de los reflujos constantes de alianzas, tensiones y desavenencias entre ambos. Durante las década de los cincuenta y sesenta, diferentes expresiones del catolicismo laico se hicieron presentes en el espacio público con el fin de intervenir en nombre de la familia, la moral y las “buenas costumbres”. Así, por ejemplo: La Liga de Madres y Padres de Familia y la Organización Americana para la Salvaguarda de la Moral (Vázquez Lorda, 2007; Eidelman, 2015).

Finalmente, la trama de relaciones en las que el proyecto audiovisual erótico de Armando Bo se inscribió hacia fines de la década del cincuenta estuvo signada por la promoción de una preocupación en materia jurídico administrativo respecto de la censura y su articulación con diversos proyectos, sectores y estructuraciones de los campos. Como veremos, las relaciones entre este cine, las autoridades cinematográficas a cargo del control y el campo del cine, fueron enmarcadas al calor de una serie de dinámicas comerciales, mercantiles, artísticas y de *reconocimiento* que activaron diferentes procesos sociales, culturales y políticos. En el léxico de la censura, términos como “erótico” y “pornográfico” circularon activamente en los discursos sobre moralidad y decencia, actuando menos como una malla de contención que como subterfugio para habilitar prácticas de consumo y de negociación entre los agentes del campo cinematográfico y el campo cultural.

En esta dirección, siguiendo las aproximaciones recientes al estudio de y sobre censura a nivel local, sostendremos que la misma operó y se constituyó desde un doble carácter: *censura implícita* y *censura explícita*, condesando una serie de características que desbordan su dimensión más tradicional en cuanto vista y considerada como estrictamente prohibitiva y persecutoria (Ramírez Llorens, 2016). La primera propone pensar la circulación, la puesta en escena y la interlocución de una serie de operaciones vinculadas a la regulación de ciertos discursos arraigados en matrices sociales, morales y culturales de un determinado momento.

⁷ Para la relación entre censura y sectores católicos en la región Cono Sur, véase Simanca Castillo (2005); Cáceres Mateus (2011).

Lo que hace explícita a esta rúbrica de la censura es, a costa de ser tautológico, hacer manifiesto una posición coactiva, arbitraria y binaria respecto a lo enunciable, quién y cómo se enuncia en base a ciertos parámetros y procesos sociales. De acuerdo al autor, la censura explícita supone que la circulación y puesta en escena de sentidos y discursos sobre lo decible tiene como meta ensayar un adimento de control social a partir de la regulación de los bienes. Por otro lado, la modalidad implícita de la censura recoge otras formas de ejercer control sin la utilización ni la producción discursiva de lo prohibido o lo represivo, como la promoción, la financiación o la estimulación de ciertas imágenes, sentidos y nociones. En este sentido, la complementariedad de la censura reside en la premisa no sólo del control social sino de la matriz paternalista respecto de la “incidencia social de la circulación de las obras” (Ramírez Llorens, 2016:32)

Estas modalidades posibles de la censura pueden pensarse articuladamente con aquello que Roman Gubern acuñó como “imágenes patológicas”, un proceso sociocultural de orden histórico bajo el cual ciertas imágenes- fotos, pinturas, películas, postales- son consideradas y agrupadas como ofensivas, escandalosas y alteradoras de un orden “normal” (2004). En este sentido, un sistema de valores, representaciones, prácticas y sentidos ensaya distintas acepciones de normalidad, moralidad y costumbres para definir, vedar y regular la circulación de ciertos dispositivos de la imagen.

En consecuencia, tanto las imágenes como el simbolismo y los significados que revistieron y condensaron al cine erótico de esta dupla pueden pensarse como patologías sobre las cuales debe regularse, prescribirse e intervenir respecto de un orden normativo sobre el cual se pergeña como incompatible. En esos intersticios, tanto la censura como el ensayo por la regulación de imágenes, representaciones y contenidos revelan el mosaico y la yuxtaposición de dinámicas, posiciones e intereses en función de una idea de control social y de un orden sobre el cual velar y proteger.

En estos marcos coactivos respecto del lugar, la trascendencia y el sentido de las imágenes y narrativas eróticas, de lo social y culturalmente enunciable, los límites entre lo estrictamente prohibido y lo que linealmente se construye como permitido, revelaron porosidades y espacios hegemónicamente disponibles en la configuración de figuraciones, discursos, representaciones y prácticas anudadas a ciertos procesos y dimensiones sociales. Es, en ese cruce, donde la práctica cultural erótica desplegó un conjunto de negociaciones y estrategias de enunciación con el objetivo de resignificar y disputar los límites y las acepciones de esas retóricas y discursos respecto de lo moral, de lo sexual, de lo legítimo y de lo penado; fue, en

esas pulseadas, donde se libraron batallas por las dinámicas, los intereses y los derroteros del poder.

Como hemos descrito en la sección anterior, el campo y la industria cinematográfica atravesaron un proceso de rediseño respecto a la organización orgánica de los mismos. Dentro de las nuevas reglamentaciones que se sucedieron entre 1957 y 1960, la letra chica de las normas también indicaba un esfuerzo subrepticio por regular los materiales audiovisuales, su exhibición, calificación y financiación, amalgamando un amplio espectro de reclamos y actores sociales y políticos.

Durante el estreno de *El trueno entre las hojas* (1958), Armando Bo volvía a reencontrarse con obstáculos respecto a la exhibición y la distribución de su primera película con Isabel Sarli⁸. Según el Fernando Martín Peña (2012:114) Bo habría tenido una serie de obstáculos y restricciones con algunas de sus películas durante la década de los cuarenta y cincuenta en lo referente al lenguaje y la representación de las clases populares. Respecto a la larga trayectoria con la censura, el director se expidió en una nota emitida en 1979 en la que defendía el juicio del público por sobre el conjunto de los críticos de cine y las decisiones de las instituciones locales respecto a su producción artística⁹.

En esta ocasión, la película aparecía calificada para mayores de 18 años¹⁰ e era inscrita dentro de la corriente de películas de desnudos y eróticas que estaban emergiendo en los cines de posguerra internacional.



Imagen 1: Publicidad de El trueno entre las hojas. Fuente: Diario *La Nación* 1/10/1958

⁸ “¿Qué sucede con el cine argentino?”, *Radiolandia 2000*, 19 de octubre de 1979

⁹ “Para salvar al cine nacional”, *Radiolandia 2000*, 19 de octubre de 1979

¹⁰ Dato extraído de la Base de datos elaborada por la Red de Historia de los medios de Comunicación (ReHiMe) <http://www.estrenos.rehime.com.ar/detalle.php?id=187989&nombre=El%20trueno%20entre%20las%20hojas>

La calificación del filme corría a cargo de un organismo estatal denominado “Subcomisión de calificación del Instituto de Cine”, el cual cambiaría de nombre, control y autoridad con el correr de los años. En simultáneo, los católicos laicos la rotulaban como un largometraje “Prohibido para todos” y evidenciaba tanto las preocupaciones y las advertencias de diferentes sectores endilgaban al mundo del cine en Argentina. La actividad confesional respecto del cine revelaba una temprana inclinación sobre el carácter moral y la implicancia aleccionadora del dispositivo cinematográfico a la hora de producir categorías y clasificaciones a la vez que forjaba la posición y la envergadura que el catolicismo debía detentar dentro del espacio social local (Ramírez Llorens,2016).

Entonces, ¿bajo qué criterios se regían las calificaciones y la censura en Argentina en una coyuntura de alternancia política pero de fuerte continuidad del catolicismo? Por un lado, en 1957 se derogó la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos, la cual había sido creada en el año 1951 durante el peronismo, en virtud de la sanción de la ley de Cine 62/57 que elevaba y colocaba al cine en el mismo estatus que los materiales gráficos, permitiendo una flexibilización en la circulación de filmes, la eliminación de censura y cortes previos, y la creación de una Subsecretaría de calificación aducida por motivos educativos y no morales dependiente del nuevo Instituto de Cinematografía (INC). A pesar de que no existiese una censura oficial y sistemática, un sistema de calificación A o B podía dirimir el derrotero de las producciones nacionales en cuanto a restricciones en su circulación por los cines urbanos. De acuerdo a Maranghello (2004), el sistema de premiación y categorización suponía una serie de operaciones, negociaciones e intereses variados dentro del campo cinematográfico: obtener una calificación A endilgaba cuotas de exhibición más amplia, una recuperación financiera y mayores beneficios en su circulación y consumo; en el reverso, la calificación B coagulaba lo opuesto.

En este marco, las calificaciones que la Dirección de Cine y Teatro perteneciente a la ACA, fundada en 1954, respondían a los resortes paternalistas que el catolicismo venía sosteniendo desde la década del treinta cuando encontró una corriente de crecimiento y expansión (Di Stefano y Zannatta, 2015; Lida, 2015). La postura paternalista del catolicismo laico planteaba el rol de la Iglesia por los materiales culturales, entre ellos el cine, y los efectos que podían tener sobre las audiencias. En otras palabras, estos actores se arrogaban una función social entendida como una suerte de “protección” moral a los espectadores, de “velar” por aquello que veían, porque no poseían las facultades necesarias para discernir moralmente los contenidos audiovisuales. (Ramírez Llorens, 2016). Sin embargo, esta dimensión más pública de la participación del confesionalismo católico en torno a manifestaciones artísticas como el

cine u el teatro, revelan las propias mutaciones y tensiones que anidaban dentro del catolicismo y de su lugar en un nivel social y político a mediados de la centuria pasada (Zanca, 2010).

En octubre de 1959, el senador por Córdoba y representante de la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente), Horacio M. López Ballesteros, presentó un proyecto de ley con el objetivo de prohibir la exhibición de escenas “reñidas con las más elementales normas de moralidad pública”¹¹. El proyecto estaba integrado por una totalidad de cuatro artículos y los fundamentos esgrimidos por el representante político, destacándose términos como “pornográficos”-incluida cualquier expresión de temática bélicas y delictiva-, el pedido por el uso del poder de policía y la implementación de comisiones municipales o provinciales de censura, y altos valores en multas para quienes infrinjan la ley en caso de ser sancionada. En los fundamentos que acompañan al proyecto de ley, el espectro del espacio público devenía enclave para el resguardo de la paz, la protección de la juventud y la educación en los niños de cara a las imágenes consideradas como delictivas. A pesar de que el borrador finalmente no fuera aprobado, una lectura a contrapelo indica que la elaboración de un texto con fines legislativos enconado en contra de la circulación de ciertas imágenes, contenidos y temáticas, respondía a un abigarrado entramado de interpretación, intereses y dinámicas en la matriz social.

En ese entonces, Armando Bo comenzaba a ser conocido, y rotulado de pornógrafo, por sus producciones eróticas que, según las posturas tanto católicas como estatales, podían poner en entredicho la idea de una “moralidad pública” que englobaba a toda la nación. Después de *El trueno entre las hojas*, Bo avanzó en la producción de dos películas más: *Sabaleros* (1959) e *India* (1960). Para el segundo largometraje, de acuerdo a Peña (2012), las autoridades del INC le habían pedido estrictamente una modificación en la aparición de los sujetos indígenas: todos menos Isabel Sarli podían aparecer desnudos. En cuanto a las representaciones indígenas, Alejandra Rodríguez (2015) plantea el lugar subordinado y subalterno que los pueblos originarios detentaron en la cinematografía argentina. En este sentido, el film no contrarió esos lineamientos y sedimentaciones comunes en torno a la imagen y el imaginario social del nativo, pero el ademán punitivo de la censura entendía que el cuerpo de Isabel Sarli se distanciaba de las concepciones deserotizadas de los pueblos, en particular el de las mujeres originarias. En una nota publicada en el diario *La Nación* en 1960, se refiere a una denuncia hecha ante una fiscalía de por incumplimiento en la exhibición del filme, *Y el*

¹¹ Dirección de Archivo, Publicaciones y Museo, Honorable Cámara de Diputados de la Nación, Expediente 2312-D-1959, Caja 26

demonio creó a los hombres (1960), la cual no sólo infringía las disposiciones dispuestas por la justicia sino que violaba al Código Penal en su artículo n° 123 referido a la “exhibición obscena” (Berardi, 1981: 31).

Al mismo tiempo se encontró que algunas de las películas de Bo circulaban sin permiso legal en Latinoamérica y Estados Unidos, lo que se convirtió en un mecanismo no sólo para exportar y tramar alianzas con un mercado extranjero, sino también en la posibilidad de circular por fuera de la competencia de los censores e interventores locales en materia de espectáculo. De allí en adelante, el director planteó prácticas para obviar la censura, como filmar desde lejos u imprimirle efectos de colores a las escenas de desnudos y violencia, junto con una autocensura previa. En el documental *Carne sobre carne* (Diego Curubeto, 2007), se relata que estas técnicas para evadir una *censura explícita* se amortiguaron con la conservación de lo que podía ser abrogado de los filmes para luego ser reincorporados en una versión para el consumo y la circulación internacional. Por otro lado, difundió una serie de discursos en los que abonaba por la libertad de expresión y la precaria salud del cine, revelando los diferentes intereses y formas de negociar la exhibición de sus películas¹². En 1959, el diario *La Razón* cubrió la presentación a indagatoria de Isabel Sarli y Armando Bo por el filme *Sabaleros* en función de “delito por publicaciones obscenas”.

En el año 1963 se abrogó la Subcomisión de Calificación del INC y reemplazado por un nuevo organismo: la Comisión Honoraria de Calificación Cinematográfica (CHCC), de la que participaban representantes de diversos ministerios y católicos laicos (Ramirez Llorens, 2016). Durante el gobierno democrático de Arturo Frondizi (1958-1962), la posición más conciliadora y abierto al diálogo con el partido peronista, con un Perón exiliado en Europa, había ganado las elecciones gracias a una alianza con las bases proscriptas. En la transición del gobierno de factor de Aramburu (1955-1958) al de Frondizi, no sólo la producción de películas había menguado sino que se redefinirían las líneas para la producción, financiamiento y circulación de las películas nacionales.

El golpe de Estado de 1966 que depuso al gobierno democrático de Arturo Illia (1963-1966) reactivó una serie de reflexiones en torno a la moralidad, las buenas costumbres y el rol del Estado frente a aquello que consideraba inmoral. En el itinerario de actividades e intervenciones políticas, sociales y culturales, el presidente de la nación, el General Juan Carlos Onganía (1966-1969), proponía una “modernización” del Estado acompañada de una fuerte cruzada moral con la pretensión de erradicar, controlar e incautar cualquier material

¹² “Audiencia en tribunales”, *La Razón*, 21 de diciembre de 1959.

“inmoral”, es decir, que contrariase las pautas de la familia nuclear, la decencia pública y las buenas costumbres (Eidelman, 2015; Cousins, 2009; Manzano, 2005).

Como hemos descrito al comienzo del capítulo, la historiografía ha interpretado al último lustro de los años cincuenta y a la década del sesenta como una época de reconfiguraciones y transiciones hacia las formas de interpretar, consumir y sociabilizar las pautas que hasta entonces regían en la estructura y grupos sociales. A pesar de los alcances de tales mutaciones, la preocupación por la moral que emanaba del Onganiato resulta imposible de aprehender sin estos marcos de discusión presentes. En este sentido, la violencia moral que tomó cuerpo durante esos años descansó no sólo en el reforzamiento de una “moral institucionalizada” bajo mecanismos legales de orden punitivo, como leyes, *razzias* y códigos de faltas, sino también en la configuración de una sexualidad *legítima* basada en la persecución a ciertos sectores sociales, como la juventud, la homosexualidad o la prostitución (Simonetto, 2016b).

En esta dirección, la censura se inscribió y se articuló con la moralidad en un entramado donde “poder de policía”, “policía de moralidad” y “policía de costumbres” fueron presentados como actividades separadas pero simultáneas una de la otra. Conformaban un esfuerzo por tramar jurídicamente los alcances y facultades de la censura y la intervención en nombre del Estado, el orden y lo moralmente correcto en tanto bienes de competencia pública. El concepto “poder de policía” se anclaba en la figura del policía como sujeto investido por la ley para la protección de una idea de orden y de moral, de interventor en el resguardo de aquello que podía resultar profano, indecoroso y amoral a la luz de la *moralidad pública* contrapuesta con una moral privada, subjetiva, sobre la que se legisla y se tutela (Bidart Campos, 1980; Sirimarco, 2014). La regulación de espectáculos, incluidos el cine, el teatro o producciones gráficas, se incorporó como un eje que debía ser instrumentalizado y acaparado por las diferentes competencias estatales, en especial por el aparato jurídico y el derecho constitucional (López Castro, 1960).

En términos estrictamente cinematográficos, el tejido moral que daba sustento e inteligibilidad a la censura en función de los espectáculos, abrevaba de una tradición jurídica de largo aliento cuya noción de moral pública se articulaba con el sentido de bien común, como entidad colectiva, y orden. Ambos constructos se articulaban a una constelación de operaciones de regulación punitiva que desbordaba los marcos del Estado para alcanzar a la tríada individuo, sociedad y Estado. Al mismo tiempo, los supuestos ideológicos y las intersticios legales que nutrían a la censura se imbricaban en las prescripciones de la moral

católica respecto de la salvaguarda moral de la sociedad y de los individuos, la cual era sofisticada y complejizada bajo el orden jurídico (Ramírez Llorens, 2015b).

La producción y la circulación de estos textos dejan entrever la preocupación de un arco de actores políticos y sociales en relación a la regulación y al control tanto en la producción como en la definición de contenidos cribados como “obscenos” u “inmorales” que atentan contra un cuerpo social colectivo. A este interés judicial y político se puede añadir el alcance de aceptación que esta literatura tenía en la sociedad y si esa inclinación por la moralidad pública no resultaba solamente una inquietud restringida a un grupo reducido de actores, pero con basto capital social, más que al cuerpo social.

Hacia el final de la década, resultan de enorme envergadura dos puntos de inflexión en materia de política y regulación cinematográfica: en mayo de 1968 se sancionó la ley 17.441, derogándose las consideraciones volcadas en el decreto-ley 62/57 y, a las puertas del nuevo año, se autorizó la creación del Ente de Calificación Cinematográfica, un organismo de notable actividad que funcionaría hasta 1984, cuando fue derogado por el gobierno democrático de Raúl Alfonsín¹³, que abrogaba la Comisión de Calificación sancionada durante el gobierno de Arturo Illia e imponía, en sus Artículos 1 y 2, restricciones a la libertad de expresión cinematográfica por cuanto existiesen agravios a la moral pública y a las buenas costumbres¹⁴. De acuerdo a Carreras de Kuntz (1997), la legislación para la creación del Ente emuló a la censura española franquista, es decir, importó una serie de presupuestos y funciones vinculadas a la exhibición y distribución de largometrajes tanto nacionales como extranjeros, en especial aquellos que infringiesen o no contasen con los permisos expedidos por el Estado.

Estos marcos de interpretación que oficiaron en la articulación de una idea de moralidad en peligro, eran tributarios de una matriz conservadora postulada y reforzada por diferentes actores del campo social. En consecuencia, la puesta en marcha del Ente significaba un punto de llegada, pero también de partida, respecto del autoritarismo burocrático que fundaba intervenciones anti democráticas y violentas del Estado. Sin embargo, no puede afirmarse el grado de aceptabilidad y legitimidad que pudo haber concitado la creación de este organismo. No obstante ello, en un campo cinematográfico signado por una fuerte relación con el Estado,

¹³ Para ese entonces, Armando Bó ya había fallecido y, en consecuencia, Isabel Sarli se abjuraba del mundo cinematográfico. Hasta su muerte, este dúo había sostenido reclamos respecto de la exhibición de sus filmes, las ganancias obtenidas en el circuito comercial, la recuperación económica y la “libertad de prensa”.

¹⁴ Boletín Oficial, N°21.598, 7 de enero de 1969. Recuperado de <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNormaBusquedaAvanzada/7035141/19690107>

las reacciones debían de ser moderadas¹⁵. De acuerdo al diario *La Opinión*, en 1975 se presentaron dos proyectos para la derogación del Ente, buscando recuperar los fundamentos y principios vertidos en el decreto 62/57, que creaba el INC y equiparaba al cine como un medio de expresión, la federalización de las calificaciones y el dirimir casos sobre moral y buenas costumbres en los fueros penales.

La sanción de esta serie de decretos-leyes bajo el gobierno de Onganía se entroncaba como parte del imaginario, de los discursos y los sentidos elaborados en torno a los tiempos de la política, de lo económico y de lo social. Si el énfasis en lo *moral* resultaba de un problema de primer orden para las autoridades gubernamentales, se lo circunscribía a los efectos, consecuencias y secuelas que lo *amoral* podría tener sobre la sociedad. El carácter tutelar de sus políticas no escapaba a un objetivo de control, de aleccionamiento y de orientación de la población al calor de las tensiones sociales y políticas que emanaban de las posturas de choque y enfrentamiento entre el gobierno y el sindicalismo y que, finalmente, será el Cordobazo en 1969 el punto de inflexión más álgido desde el derrocamiento del peronismo. De ello resulta el abigarrado entramado de los años sesenta, los heterogéneos actores sociales que asumían una pronunciada capacidad para ejercer presión pública, como sindicalistas o figuras de raigambre católica, como el director del Ente, Rodrigo De la Fuente, encontrasen en el arco final del decenio un espacio para el despliegue de prácticas y consignas de diversa naturaleza. En otras palabras, la clausura de los años sesenta asumió un carácter fértil en el surgimiento y el refuerzo del control social. En una encuesta publicada por *El Herado del Cine*, De la Fuente legitimaba su posición como censor apelando a “todo lo que atente contra el sentido de la vida occidental”. En la nota, el representante de este organismo ratificaba la importancia del Ente como exégesis de las funciones de control y regulación de valores considerados como públicos, asimilándose a las figuras del juez o la policía, es decir, imponer la ley y el poder que adviene con ella.

En coincidencia con estos registros, ese mismo año se filma y se estrena *Carne* (Armando Bo, 1968), largometraje seminal en la filmografía erótica de la dupla Bo-Sarli. En una nota publicada por la revista *Gente*, el realizador y la actriz se expidieron en contra de la intervención de las autoridades de cine que habían prorrumpido en el set de filmación de *Carne* con el objetivo de coartar tal producción¹⁶. Esta fuente documental condensa una serie de acciones que señalan el repertorio de operaciones de censura posibles que se ensayaban en

¹⁵ “Presentados dos proyectos para la disolución del Ente de Calificación Cinematográfica”, *La Opinión*, 28 de mayo de 1975

¹⁶ “Actores versus Bo”, Revista *Gente*, 16 de mayo 1968

los sesenta. De forma alguna podemos hacer extensivas estas prácticas a la totalidad del campo cultural, pero su interpretación indiciaria devela que las dinámicas de censura estaban diversificadas y difuminadas por fuera de la competencia estatal, articulándose con otros agentes del campo social.

Con la llegada del Ente de Calificación Cinematográfica en diciembre de 1968, la paradoja de lo permitido/prohibido transcurrió entre negociaciones y reclamos respecto de los contenidos y cómo exhibirlos. El cine erótico del binomio Bo-Sarli montó, frente a la censura, una serie de tácticas de visibilización pública que habilitaron un juego de intereses contrapuestos pero maleables con el organismo calificador. Durante la década de los sesenta y setenta, la relación entre ambas figuras y las autoridades vinculadas a los organismos de control de contenido cinematográfico fueron tumultuosos y cambiantes: Bo entendía que la mayoría de sus películas atravesaban un proceso de revisión y para ello se autocensuraba y enmascaraba las escenas de desnudos y manoseo con efectos o filmaba dos versiones diferentes de la misma película. El acuerdo filmado con Columbia Pictures en 1964 le permitió un margen de acción más holgado frente a la censura porque no sólo avizoraba que habría cortes e intervenciones, sino porque sus películas tenían un rédito financiero en el mercado exterior. A su vez, los vaivenes de esta relación se vieron en el marco del Festival Internacional de Mar del Plata de 1968, donde afloraron los repudios ante la nueva disposición legal cinematográfica, cuando el realizador ratificó la sanción de la norma, celebrando la designación de De la Fuente a cargo del organismo¹⁷. El pragmatismo que signaba la diada censura-cine erótico era, ante todo, parte de las estrategias de supervivencia y negociación que Armando Bo libraba a nivel local amén de saber que sus películas se exhibirían en otros mercados y circuitos cinematográficos foráneos. Sin embargo, en la lógica de la censura local, la negociación, en continua tensión, conformaba el engranaje de transacciones a la hora de obtener permisos y cuotas de exhibición, fomento y subvención así como su consumo. Es decir, un reflujo continuo y cambiante en la pugna por definir lo *enunciable* y el uso social del cine (Ramírez Llorens, 2015b).

En el documental *Un importante preestreno* (Santiago Calori, 2015) se recopilan una serie de entrevistas a figuras próximas al campo cinematográfico, entre ellas exhibidores, productores y distribuidores, que relatan el entramado de censura e interdicción de bienes culturales entre las décadas del sesenta y del setenta, a la vez que rememoran los diferentes subterfugios

¹⁷ De acuerdo a Ramírez Llorens (2016), durante 1968 Bo había atravesado una serie de instancias judiciales en las cuales hubo de pagar cuantiosas multas como consecuencia de la exhibición sin la calificación y el permiso correspondiente.

posibles bajo los cuales esquivar o flexibilizar la censura. Entre esas estrategias, los cambios de nombre en los títulos de los largometrajes, la aplicación de barras negras sobre senos y colas, y espacios en blancos en los posters, se convertían en prácticas de resistencia y negociación respecto de las ambivalencias que suscitaba el marco de entendimiento de la censura abonaba para legitimar su poder frente al avance en el consumo de producciones eróticas extranjeras.

A pesar de que la posición de Armando Bo dentro del campo cultural y cinematográfico se supeditaba a la elaboración continua de un cierto repertorio de temáticas recurrentes y anodinas dada su alianza comercial con Columbia Pictures, la valorización de este capital simbólico le ofrecía una posición ambivalente en el medio. Por un lado, se lo posicionaba menos como creador, como autor, que como fabricante en serie, un fordista, apreciación que no era ajena a su conocimiento (Berardi, 1981: 16). Por el otro, su actividad no podía desvincularse de las temáticas eróticas, lo que llevó a admitir a Bo que era el cuerpo de Isabel Sarli el gran factor de rentabilidad, éxito y comercialización de sus películas (Berardi, 1981: 16).

Para el estreno de una de sus últimas películas perteneciente a la década de los sesenta, *Fuego* (1969), el periodismo de espectáculos destacaba el grado de censura al que el filme había sido expuesto por parte del Ente de Calificación a mediados de 1969 a la vez que esa experiencia era reconvertida en una estrategia por visibilizar los efectos negativos de censura en la representación de la cultura local a nivel internacional.



Imagen 2: Armando Bo e Isabel Sarli en Plaza de Mayo durante una huelga para reclamar la eliminación de la censura en 1972. Fuente: Archivo General de la Nación. Departamento de Fotografía

En el transcurso de la década de los setenta, las relaciones entre censura, Estado y producción cinematográfica atravesaron diferentes vaivenes vinculados a las dinámicas políticas ligadas a las tensiones detonadas en distintos sectores sociales y gobiernos. La construcción de sentido forjada en la fotografía (imagen2) de Bo y Sarli a las puertas de la Casa Rosada, condensa y reconfigura el anclaje simbólico del espacio público, la Plaza de Mayo, como estrategia de intervención y visibilización pero, en simultáneo, la construcción de una imagen y un discurso en defensa de la “cultura”¹⁸. Desde una posición liberal pragmática, el pedido por “la libertad de expresión” y la erradicación de la censura se leían cómo tácticas de negociación frente a las distintas medidas restrictivas y erráticas del organismo¹⁹ en el marco de una lucha simbólica por el reconocimiento. Frente a la violencia simbólica producida por el Ente, la pulseada, en última instancia, era por definir los sentidos y las tramas de un contexto y el reconocimiento en la intervención del mismo.

Por otro lado, la batalla más enérgica de la censura, que no se circunscribía solamente a la prohibición y los recortes, sino a una gama más amplia de prácticas coactivas como el interdicto de imágenes, de distribución y de exhibición en el circuito local y la quita de subsidios, estribó en definir parámetros para una moral colectiva y cristiana, cuyo fin último entrañaba, posiblemente, la configuración de una identidad para la nación y el Estado a través de sus políticas cinematográficas.

En suma, las distintas dinámicas que coadyuvaban en la emergencia y la enunciación del cine erótico en el último lustro de la década del cincuenta se engarzaron tanto con problemáticas coyunturales así como también claves y derivas que la historiografía social, cultural y política demarcó para la segunda mitad del siglo XX, en especial aquella asentada en los años sesenta como trastienda y escena para la ruptura, estallido y connivencia de múltiples y heterogéneas aristas. Problematizar estos supuestos, cercarlos con preguntas desde el enfoque de la recuperación de una experiencia significativa en la significación y materialidades de la sexualidad en Argentina en la centuria pasada para así arrojar luz sobre otros procesos, hendiduras y articulaciones del campo social y cultural vernáculo acaecidas en tiempos de enarbola modernización autoritaria, estampas juveniles urbanas y de estratos medios y emancipaciones signadas la continuidad y la ambivalencia.

¹⁸ “Insólita huelga rodeada de palomas”, *Así en Crónica*, 5 de noviembre de 1978.

¹⁹ “Isabel-Armando y la censura: armisticio para la historia”, *Radiolandia 2000*, 28 de septiembre de 1979; “Yo no quiero la censura, ¿y usted?”, *Así en Crónica*, 27 de septiembre de 1979.

Capítulo 2: Erotismo, sensualidad y género en del cine de Bo y Sarli

El presente capítulo analiza la arquitectura audiovisual erótica elaborada por Armando Bo e Isabel Sarli a fin de identificar y comprender cómo esta experiencia cinematográfica coaguló representaciones, interpretaciones y sentidos sociales y culturales vinculados al género y a la sexualidad en algunos largometrajes de la década del sesenta, en el marco de una transición de hábitos y pautas paraqué posibilitaron la flexibilización en el ejercicio y la percepción de la sexualidad. A su vez, tiene como problema central la identificación y explicación de los artilugios y formas a través de las cuales dialogó y propició una inteligibilidad de la sexualidad en la segunda mitad de la década del siglo XX, argumentando que al hacerlo resignificó escenarios, prácticas y nociones de las relaciones y el mundo social y cultural desde una clave erótica y generizada. Por lo tanto, entendemos que este proyecto cultural anudó y potenció ciertas ansiedades de época vinculadas a un *in crescendo* de los discursos y prácticas sobre el sentido y el lugar de la sexualidad pero, también, a los alcances y obturaciones que la circulación y la representación de tales vectores podía concitar.

La violación, la homosexualidad, la masturbación, el discurso médico, la maternidad, la cultura popular, el discurso católico, la prostitución, la histeria y el acoso sexual, entre muchas otras aristas, cooperaron para que la intelección de la sexualidad fuera signada como erótica, deseante o deseada, activa o pasiva, observada u espiada, permitida y prohibida, y constituyera la miscelánea de problemas que acuciaron y fueron propuestos como hilos conductores de las narrativas del cine erótico. Al convertirse en un problema clave del siglo XX, la sexualidad fue advertida como un terreno de disputa para repensar las investiduras históricas inscritas en ella: desde el placer y la masturbación hasta la configuración y el lugar de la(s) mujer(es) en estos entramados de deseo y excitación física. En este sentido, la apuesta de analizar y problematizar imágenes, constructos y narrativas permite develar los sentidos recalados y construidos en base a una idea de sexualidad, de género y de corporalidad asociada a un modo de actuar y encarnar el erotismo y lo eróticamente deseable en la urdimbre heterosexual. De esta manera, la estimulación audiovisual erótica de estas fuentes las transmutó y las presentó como elementos constitutivos de los vínculos sociales dentro del mundo de la ficción, así como fuera de él. Por ello, nos concentraremos en desandar las principales características de este cine para cavilar sobre la historicidad de las imágenes, la relación entre audiovisual, representación e interpelación con su coyuntura, y su potencialidad para el análisis histórico, sociológico y de género, en tanto se encastran y recogen elementos de la “realidad” en la que se inscriben y de la que parten.

Si en el capítulo uno reconstruimos las condiciones de enunciación que hicieron posibles la emergencia del erotismo y la sexualidad en la pantalla grande, aquí se aborda el proceso de construcción, significación y representación de imágenes y marcos de interpretación sobre la sexualidad y el género, incluyendo el papel central que el goce y el erotismo coaguló en tales narrativas. En paralelo, prestamos especial atención a cómo estas tramas de sentido se nutrieron y fueron colocadas dentro de discusiones y tensiones, tanto coyunturales como de larga trayectoria, en materia de sexualidad, placer y condición femenina a nivel local.

La elaboración de análisis concentrados en la imagen y su potencialidad para la reflexión en torno a experiencias y procesos sociales vinculados a las pautas de género y la sexualidad, presupone un abordaje teórico metodológico sobre la misma. En primer lugar, recupero las distinciones formuladas por Zavala (2010) entre aproximaciones *interpretativas* e *instrumentales*. Mientras que las primeras se vinculan a una precisión estética y semiótica de la imagen, es decir, a las formas en las que el lenguaje cinematográfico se enuncia y a la experiencia estética/ estilística del espectador frente a lo visual; las segundas procuran descorrerse del ámbito de las teorías del cine y del cine como arte contenida en una unidad autosuficiente, para desplazarlo al análisis académico que explora sus contenidos y su interlocución respecto de un contexto, no sólo de producción y emergencia, sino social, cultural, político y económico en el cual se encastra. En consecuencia, sostenemos que el cine, en este caso películas, no son unidades que se contienen a sí mismas ni que pueden explicarse en los propios confines bajo los que toman forma, sino, por el contrario, reúnen una serie de instituciones e instancias históricas, sociales y culturales a la vez que le dan forma y participan en la construcción de sentidos, prácticas y marcos para la intelección de esas investiduras que lo rodean (Williams, 2015)

El marco temporal de nuestra investigación se delimita, como hemos señalado, dentro del arco de los años sesenta en función del ascenso y la centralidad que una sexualidad concebida como desenfrenada, y un cuerpo femenino colmado de apetencias eróticas, comienza a ocupar en la pantalla grande. Proponemos hacer dialogar de manera articulada lo expuesto en el capítulo anterior en lo referido a la idea de “revolución sexual discreta” (Cosse, 2010a, 2010b), categoría que abona por pensar vernáculamente los procesos e instancias de cambio, continuidad y complejidad en la década de los sesenta. En consecuencia, lejos de pensar al cine erótico como correlato fehaciente de estos posibles arreglos, nos interesa explorarlo y ubicarlo a fin de presentar una mirada de corto y mediano plazo sobre el lugar del sexo, el placer y el deseo tanto en los filmes como en las coyunturas de producción y circulación en

las que tomaron cuerpo para, entonces, reflexionar posibles derivas y matices en torno al calibre innovador ensayado en la historiografía.

Para ello, presentamos, en el primer apartado, las trayectorias personales de ambas figuras a la postre de comprender cómo la significación cultural de este cine se anudó a una participación previa en el mundo del cine, en el caso de Bo, y al enaltecimiento y valorización del cuerpo femenino como símbolo para la configuración de repertorio de imágenes, sentidos y representaciones de lo sexual dentro y fuera de las lógicas del campo cinematográfico. Atendemos al primer ensayo de esta experiencia, *El trueno entre las hojas* (1958), para caracterizar, a grandes rasgos, la especificidad del cine erótico y atender a la construcción de visiones, sentidos, lecturas y prácticas sobre la sexualidad y el género.

En el segundo apartado nos abocamos al análisis del montaje erótico, sus representaciones y construcciones sobre el sexo, la sexualidad y el género, donde el deseo, el goce y lo *voyeur* se convierten tanto en materia prima del relato como en interrogantes sobre el lugar social y cultural que estos fenómenos ocupan para su contexto de producción y circulación.

En los dos últimos apartados examinamos dos de sus largometrajes, *Carne* (1968) y *Fuego* (1969), a fin de explayarnos acerca del tratamiento y la puesta en escena de figuraciones y problemáticas pertinentes para los estudios de género. Por un lado, la violencia sexual, la representación y la significación del goce en los sujetos femeninos, y la ritualización de la masculinidad. Por el otro, el homoerotismo femenino, el afecto entre mujeres, la pareja heterosexual y la patologización de la sexualidad femenina. Ambas aristas están hilvanadas y mediadas por una serie de condicionamientos y producciones discursivas, materiales y simbólicas vinculadas a las estructuras y disposiciones de género cuyo funcionamiento presupone la organización y marcos de interpretación dicotómicos y heteronormativos.

1. Armando e Isabel: trayectorias hacia el deseo

Mucho antes de afianzar una imagen y trayectoria efecto de un cine construido en base a desnudos, manoseos y cámaras y personajes acalorados, Armando Bó había comenzado su carrera en la industria del cine como parte de un elenco de extras y, más tarde, como actor ligado al deporte. Su porte varonil, de rostro afilado y anguloso, le otorgó un aura de galán que le permitió avanzar en algunas películas y vincularse con actores de cine y así participar de un incipiente *star system*²⁰. En el año 1942 Armando conoció a María Teresa

²⁰ El *star system* comprende la estructuración de un conjunto de atributos y rasgos que propician la noción y la experiencia de la *celebridad*, por cuanto la fama de una estrella proveniente del mundo del espectáculo, es decir, del cine, del teatro, de la radio y de la televisión, participa en una red de circulación de revistas y distintos

Machinandiarena, sobrina del co fundador de *Estudios San Miguel*²¹, con quien se casaría meses después. Esta unión, suponemos, no sólo operó como la transmisión de un capital social que habilitó su participación y circulación en diversas redes de sociabilidad del campo del cine, sino como un capital económico y simbólico adquirido a través de su inscripción a un grupo social específico, ligado al mundo del espectáculo, y una vía de movilidad social ascendente.

Para 1948, había fundado la *Sociedad Independiente Filmadora Argentina* (SIFA), bajo la cual produjo una serie de filmes vinculados al espectro del deporte y desde donde impulsaría las posteriores películas eróticas protagonizadas por Isabel Sarli (Mazzaferro, 2018)²². Hacia mediados de la década del cincuenta, el actor y productor tenía bajo su égida una serie de películas financiadas por su productora, una estrecha relación con nombres importantes del cine, y ficciones acordes al estilo melodramático y temático de la época, como la cultura popular y el trabajo, lo que le permitió sostener una cierta estabilidad económica y laboral, labrándose una reputación dentro de las filas de la industria. Sin embargo, en cuanto la crisis política, social y económica arrinconó al peronismo hacia 1955, ésta se vio reflejada en el sector: deudas crediticias y morosidad con el Estado. Allí, en el fragor de las diferentes disputas, SIFA entró en un hiato de producción y filmación que se revertirá solamente en 1958 cuando Armando Bo encuentre en Isabel Sarli a su protagonista femenina para un nuevo proyecto y estrenen el primer largometraje de una extensa carrera que durará hasta 1981.

En el segundo lustro de la década del cincuenta, el cuestionamiento hacia ciertas pautas de consumo, sociabilidad y filiación habilitaron la pregunta por aquello que debía demarcar una ruptura con convenciones sociales, estéticas y culturales. En este sentido, la emergencia de una figura cuya marca central residió en la voluptuosidad y sensual pose y presencia en el seno del campo cultural y social, impactó menos por la magra trayectoria en el cine que lo que sucedía en las transiciones y las redefiniciones de las reglas y posiciones de un amplio espectro de actores y dinámicas sociales. La exhibición de sus frondosos senos y su aura de inocencia revelaba o dejaba entrever que los parámetros hasta entonces imperantes, aquellos

medios de comunicación dedicados a aunar el vínculo entre vida privada y vida pública (Mazzaferro, 2018). En la actualidad, se han ampliado investigaciones han atendido al proceso de conversión de una persona en *celebridad* o *star*, cuyo foco principal se concentró en Estados Unidos y Europa (Dyer, 1998), así como también el nacimiento de una *cultura de la celebridad* en Argentina durante el siglo XX (Pardo, 2017)

²¹ Los estudios *San Miguel* fueron una productora cinematográfica reconocida del período de cine industrial argentina clásico y que operaba en el mismo nivel que *Argentino Sono Film* o *Lumiton*. Para una mirada sobre los estudios de cine a escala local véase Domingo di Núbila (1959)

²² Según el historiador del cine Fernando Martín Peña (2012), Armando Bo fungió una figura que invocaba tanto la actividad cinematográfica independiente como el afán de convergir en ella una serie de intereses personales: el deporte, la representación de la clase obrera y los escenarios naturales del interior del país.

vinculados con las modalidades de hacer cine, la participación y representación de la feminidad en la pantalla grande, y la disposición del cuerpo femenino a la hora de exhibirlo, consumirlo y esculpirlo, atravesaban una etapa de mutaciones cuyo corolario sería la manifestación de una trama social y cultural en proceso de reescritura.

En este marco, Isabel Sarli había comenzado su carrera laboral como secretaria en la Marina Mercante, donde fue “descubierta” por un productor publicitario, e inició una faceta de modelo gráfica en las revistas y diarios de la época (Romano, 1995). En 1952, ganó un concurso de belleza que la llevaría a postularse a diferentes certámenes en los próximos años. Su rostro elegante, de finas y angulosas facciones, se desplegaba acorde a los parámetros que hacían a la publicidad gráfica tanto a nivel del modelaje como del mercado.

Su figura escaló una vez designada y coronada como *Miss Argentina* 1955, lo que le valió un breve encuentro con el entonces presidente de la nación Juan Domingo Perón. El noticiario *Sucesos Argentinos* celebraba el traspaso del título a manos de una “escultural porteña” que representaría al país en el concurso *Miss Universo* de ese mismo año. La filmación barría el cuerpo de la apremiada, exhibiendo “su estampa, y bien detallada, la despampanante imagen de Isabel”²³. Aunque nacida en la provincia de Entre Ríos, los medios no dejaron de mencionar la “belleza porteña” de la ganadora y cómo eso se correspondía con las medidas y las tallas de su cuerpo²⁴. Emulando un estilo *pin-up*²⁵, la gracia femenina preconizada por el certamen era el sustrato primordial para el reclutamiento de las candidatas, configurando un espacio para el perfeccionamiento de ciertos ideales, valores y disposiciones esperables de lo considerado femenino.

La participación y la victoria en un concurso de belleza de la talla de *Miss Argentina* ofició como mecanismo de participación y exhibición de las mujeres en diferentes ámbitos públicos, adquiriendo un reconocimiento hasta entonces inusitado y un prestigio condensado en valores identificados como propiamente femeninos: belleza, carisma, abnegación y deslumbrante sonrisa (Lobato, 2005). Así, estos concursos habilitaban una expresión de consagración pública, un reconocimiento marcado por el cuerpo y la portación de sentidos e ideales ponderados como plausibles de ser apremiados, cifrando su condición de objeto virtuoso pasivo. La belleza se enaltecía como un valor femenino, que toda mujer debía cultivar y poseer. Por sobre todo, los concursos de belleza construían no sólo modelos de apariencia y

²³ Isabel Sarli, *Miss Argentina 1955*. Documento Fílmico. Tambor 260. Departamento de Documentos de cine, audio y video, Archivo General de la Nación.

²⁴ Entrevista a la *Miss Argentina 1955* Isabel Sarli. Documento Fílmico. Tambor 283.C35. 1.A. Documento Fílmico. Tambor 260. Departamento de Documentos de cine, audio y video, Archivo General de la Nación.

²⁵ Para explorar la cultura *pin up*, véase Buszek (2006); Kakoudaki (2004).

conducta femenina sino también puntos de referencia a los cuales las mujeres podían aspirar y soñar. Los certámenes y la domesticidad no eran, a todas luces, excluyentes sino que, por el contrario, amalgamaban una construcción de un saber visto como femenino y natural tanto para el reclutamiento de participantes como la instrucción de una feminidad.

En esta dirección, la condición de clase que de la que Isabel Sarli provenía, operó tanto como un valor que debía ser reconocido, galardonado y también compensado por el Estado: nacida en el interior del país, abandonada por su padre al nacer y criada por una madre soltera abocada a su crianza y a su bienestar, su participación en el concurso se traducía como el empeño y el esfuerzo por ayudar a su familiar a salir adelante. Salvando las distancias, la trayectoria biográfica de Isabel Sarli emularía, o podría enmarcarse, en las vicisitudes que signaron la movilidad ascendente de la figura de Eva Duarte. Como han investigado Omar Acha (2013) e Isabella Cosse (2006a), el peronismo había ensayado una serie de políticas públicas- sociales, económicas y sanitarias- que moldearon el rol del Estado como una figura que podía dirimir, endilgar y reparar aquellos vínculos, sociales, filiales y afectivos que se consideraban ilegítimos, marginales y relegados por los círculos de parentesco. Desde otro punto de vista, participar y ganar un concurso de belleza se asimiló como motor para la movilidad social ascendente a través del cual se podía ingresar a un mercado de trabajo que se correspondiese con lo considerado femenino, y reforzando el carácter del trabajo y desgaste que significaba participar y alcanzar la máxima condecoración.

El capital simbólico que Isabel Sarli había adquirido tras convertirse en la ganadora de un concurso de belleza no se difuminó tras el derrocamiento del peronismo sino, por el contrario, fue potenciado por el proyecto político y económico del nuevo gobierno. A pesar de una participación inadvertida en el modelaje gráfico, fue este galardón el que proveyó las primeras aproximaciones hacia la cámara y la reconversión de su imagen femenina como símbolo de belleza y de consumo. Durante el resto de 1955, sus facciones curvilíneas, su carisma y su porte risueño constituyeron un motivo de su seguimiento en los medios de comunicación y la continuidad en la participación del modelaje.

Si el peronismo había estimulado el consumo como parte de una experiencia de conquista y de movilidad social ascendente de la clase obrera (Milanesio, 2014), el mercado de bienes no sólo se había expandido, sino también había sofisticado sus mecanismos en la promoción y adquisición de los mismos. Al mismo tiempo, la publicidad gráfica entreveía el lugar clave que el consumo había adquirido en la vida cotidiana y “moderna” del tejido social (Rocchi, 2016), y cómo las mujeres fueron posicionadas y construidas tanto como consumidoras como efigie de consumo, modernidad y feminidad en los entretelones de la primera mitad del siglo

XX (Bontempo, 2011a); el ideal de “mujer moderna” era una figura que había comenzado a florecer gracias a la flexibilización de las expectativas y la moral sexual de las mujeres (Barrancos, 1999), el auge de la prensa gráfica periodística que, de acuerdo a Beatriz Sarlo, el género del folletín fue instalado como un eje de consumo eminentemente dirigido y correspondiente a lo femenino. A través de él, el amor romántico circulaba y se representaba como una aspiración, como un ideal para las mujeres de la época (2011). En conjunción con el folletín, el género epistolar supuso una correspondencia entre el sentimiento romántico, lo femenino y la búsqueda de consuelo sobre ciertos temas aún subrepticios (Bontempo, 2011b). Destituido el peronismo, la industria cinematográfica atravesó un intervalo en cuanto a su reordenamiento y sus pautas. En el capítulo anterior, exploramos qué supuso el golpe de Estado en 1955 en términos de políticas públicas para la cinematografía, su derrotero y qué rol social y cultural supuso el cine como territorio para la disputa de sentidos en la segunda mitad de la década del cincuenta. En este interregno anidó la interrogación sobre su devenir, una cuestión que de modo alguno se circunscribía estrictamente al campo cinematográfico sino que, por el contrario, allanó el camino para articular un sentido de cambio social y cultural, una expectativa de “novedades”. Ante el cierre de estudios, la mengua en financiación estatal para producir filmes, la sanción de leyes y decretos no supuso un cambio rotundo frente a las políticas que el peronismo había dispuesto hasta entonces sino, por el contrario, elaboró una continuidad menos interesada en romper ataduras y vinculaciones con las políticas públicas del peronismo que con la incapacidad del Estado de trazar un rumbo propio e interpretar las dinámicas del campo cinematográfico y cómo éste se había articulado con el mundo de la política (Ramírez Llorens, 2016; Kriger, 2009).

En el lapso que va de su triunfo como *Miss Argentina* a actriz de cine, Isabel continuó su carrera como modelo gráfica, apareciendo en publicidades de jabones, indumentaria y artefactos eléctricos, emulando un sobrio estilo *pin up* que se articulaba con un halo de feminidad próximo a los modelos de domesticidad. En 1956, Armando Bo pretendía oxigenar e inyectarle una alícuota de renovación a la cinematografía por medio de la adaptación de una serie de cuentos del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos (1917-2005) que, no obstante ello, no se divorciaban temáticamente de los largometrajes precedentes ni de las características de producción industrial. La marca diferencial que el director pretendía imprimirle a su propuesta estribaba en la incorporación de un personaje femenino que luciese un cuerpo sensual capaz de acaparar la atención visual tanto de los personajes como de los posibles espectadores. Armando Bo, entonces, conjuraba una evocación de aquello que el cine europeo, en especial el italiano, consideraba ya como una estrategia o vector ineludible tanto

de la cinematografía como de la sociedad: la avidez por cuerpos femeninos curvilíneos al borde del desnudo y de concitar una nueva relación entre filme y audiencias.

En el modelaje gráfico de Isabel Sarli el director encontró a su figura anhelada y a la próxima protagonista de su propuesta. Si los concursos de belleza habían priorizado una imagen femenina que combinase belleza natural y carisma con estampas de inocencia, el cine que Armando Bo urdía debía maximizar esas características y ofrecer, así, aquello que la publicidad gráfica vedaba: la corporalidad femenina desnuda expuesta. Si la moral sexual y la sexualidad comenzaban a ser tensionadas y percibidas como elementos que paulatinamente se constituían como parte de una cotidianeidad social y cultural de fines de los cincuenta, e indisociable de un actor juvenil con aspiraciones disruptivas, ni los medios de comunicación ni el cine podían eludir la influencia que el sexo, la sexualidad y los cuerpos comenzaban a adquirir en tanto signos de modernidad.²⁶

La primera película que Armando Bo e Isabel Sarli filmaron juntos en 1957, *El trueno entre las hojas*, se inscribía en la línea de cine social pero con un sello particular: dotarlo de leves cuotas de lujuria y de desnudez. Concebido como un drama situado en la selva misionera, el filme combinó la situación de explotación del obraje y su efecto en la construcción de una incontinencia de la libido masculina fruto del carácter *prohibido* suscitado por el cuerpo de la esposa del patrón. Reelaboraba el lenguaje laboral a través de una ecuación en la que el trabajo se procesaba como terreno de explotación y degradación del hombre, pero también de tentación y seducción, entre lo prohibido y lo permitido. Esta díada fue presentada como una dimensión nodal de este proyecto erótico, tanto fuera como dentro de la pantalla, pero que fue levemente dispuesta en *El trueno entre las hojas*.

En el marco de una paulatina incorporación de desnudos, de la configuración de un *sex appeal*, la sensualidad femenina y la sexualidad adquirirían una impronta ascendente tanto en las cinematografías como en los escenarios sociales y culturales locales. Si en el capítulo anterior exploramos los alcances y límites de la flexibilización y el cuestionamiento de pautas de género posterior a la caída del peronismo, estos reajustes impactaban en las cinematografías nacionales que comenzaban a incorporar a la sexualidad como arteria desde la cual vehicular problemáticas contemporáneas. Aquello que el cine erótico que Bo coagulaba en términos de representación y sentidos se incardinaba en la transición que las propias pautas, prácticas y valores atravesaban a partir de la segunda mitad de la década del

²⁶ En una compilación de entrevistas a Bo, el director afirmó que “instruyó” a Isabel Sarli llevándola al Cine Libertador a ver *En una pequeña carpa, un gran amor* (1956, Rainer Geis), en la que aparecía una mujer desnuda (Abel Martín, 1983:16)

cincuenta. De esta manera, la capacidad de articular la visibilización de desnudos femeninos con la construcción de un erotismo se sostenían tanto en la flexibilización social y cultural sobre la sexualidad y la moral sexual como en la aceptación de tales circunstancias en los actores que componían a la industria cinematográfica para su puesta en escena.

Así, las temporalidades del campo cinematográfico y social podían converger o desatenderse mutuamente, pero no dejar de comprender la interpelación de que lo que sucedía en el primero impactaría en el segundo, y viceversa. El sugerido desnudo y el incipiente erotismo que emergía de *El trueno de las hojas* oscilaban en una fina línea entre lo moralmente permitido y el impulso por renovar tanto al cine como a quienes lo consumían. En lo que restaba de la década, y durante las dos siguientes, Armando Bo e Isabel Sarli avanzaron en la filmación de películas y en la centralidad que la articulación entre sexualidad y corporalidad detentaba en detrimento de sustratos sociales y políticas. En este sentido, se puede plantear la rentabilidad ascendente de aquellos vectores en el mercado de bienes simbólicos tanto del campo cinematográfico como de su consumo y arraigo en los campos sociales y culturales. El cuerpo de la protagonista se situaba como un *locus* en el que se encarnaba diferentes problemáticas sexuales y se negociaba los sentidos por la sexualidad, las relaciones de género, el placer y el cuerpo, confiriéndole la capacidad de repensar los marcos normativos, interpretativos y los canales de circulación.

2. Las fauces del erotismo: claves y dinámicas de una experiencia histórica

Si *El trueno entre las hojas* había sido una carta de presentación de Isabel Sarli desde una operación doble, es decir, como actriz de cine y como mujer dotada de una sensual y curvilínea figura que interpelaba y detonaba sensorial y visualmente, el devenir de su participación en el cine se vería atado, de forma permanente, a estas características y en aras de ser potenciado bajo la forma de un *locus* de reelaboración e inscripción de la sexualidad, del deseo y del placer.

Ese primer ensayo en co-producción con Paraguay, revisitaba el tópico del trabajo a través de una dimensión escasamente explorada: la representación de una sexualidad masculina obrera desbordada fruto del acicateo producido por la aparición de la esposa del dueño del obraje en la economía extractivista del norte argentino. Así, los trabajadores eran asimilados como víctimas de la explotación capitalista y del deseo sexual concitado por una mujer considerada como *prohibida*. En este sentido, la participación de la mujer se pernota por su pertenencia a la figura masculina, su disputa por dirimir a qué hombre le pertenece y cómo le pertenece a la

cámara, un elemento central de la posición *voyeur*, es decir, el individuo que espía y goza de ver observar escenas íntimas y eróticas.



Imagen 3: Escenas del desnudo en *El trueno entre las hojas*. Fuente: Diario La Nación 29/10/2018

Casi tres años después del derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1958 el largometraje procesaba las tensiones no sólo que despertaban las problemáticas del trabajo en una coyuntura donde éste se veía pugnado tanto por el significativo sentido que el peronismo le había otorgado a la consigna del trabajo como por las dinámicas propias que estructuran las formas y relaciones de trabajo en las economías rurales y regionales, articulándolas para imprimirles un vector sexual a la trama. Inscrita en la línea temática de películas como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) o *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952) la colocación de un personaje femenino tenía como fin no sólo construirla como objeto de deseo masculino sino presentarla como parte de un conflicto de clase atizado de un sumario erotismo. La cuestión de clase, la organización de las relaciones entre los géneros y la construcción de los trabajadores como sujetos atravesados por las precarias condiciones de trabajo y, en simultáneo, por el deseo sexual, configuraron no sólo uno de los aspectos que este cine comenzaba a denunciar y asimilar sino también a representar y proponer una lectura del estado de estas mismas situaciones en la realidad social. En los diferentes encuadres y planos podemos ver la conciencia de la desnudez femenina, cómo se mira y se siente. Tanto la cámara como la mirada del personaje masculino activan una posición *voyeur* sobre el cuerpo femenino de quien lo ve en la pantalla grande del cine, confiriéndoles un estado posible de excitación.

Las diferentes aproximaciones que abordaron la actividad cinematográfica de esta dupla enfatizaron en una serie de rasgos cinematográficos y estéticos que hicieron distintiva a la obra del director y de la actriz. Entre ellas, sobresale la clasificación y segmentación elaborada por Sergio Wolf (1992) respecto de las temporalidades de este cine en función de una agrupación respecto del tratamiento de ciertas temáticas comunes y reiteradas. El autor divide en tres tiempos al cine de Bo y Sarli: época de desmesura (1958-1959), compuesta por *El trueno entre las hojas*, *Sabaleros*, *India* y *El demonio creó a los hombres*; época de la transición (1960-1967), integrada por *Favela*, *La burrerita de Ypacarai*, *Lujuria Tropical*, *Los días calientes*, *La tentación desnuda*, *La señora del intendente*, *La mujer de mi padre* y *La mujer del zapatero*; época de la desmesura (1968-1980-), que se inicia con *Carne* y concluye con *Una viuda descocada*.

Película	Año de Estreno*
El trueno entre las hojas	1958
Sabaleros	1959
India	1960
...Y el demonio creó a los hombres	1960
Favela	1961
La burrerita de Ypacarai	1962
Lujuria Tropical	1964
La Leona	1964
La diosa impura	1964
La mujer del zapatero	1965
Días calientes	1966
La tentación desnuda	1966
La señora del intendente	1967
La mujer de mi padre	1968
Carne	1968/1979 (Reestreno)
Fuego	1969
Desnuda en la arena	1969
Éxtasis tropical	1969
Fiebre	1972
Furia infernal	1973
Intimidaciones de una cualquiera	1974
El sexo y el amor	1974
Embrujada	1976
Una mariposa en la noche	1977
El último amor en Tierra del Fuego	1979
Insaciable	1979
Una viuda descocada	1980

Cuadro 1: Películas dirigidas por Armando Bo y protagonizadas por Isabel Sarli (1958-1980). Fuente: Elaboración propia. Datos recopilados de la base de datos de Red de estudios sobre historia de los medios

Esta periodicidad formulada por el autor, en base a criterios fílmicos, estéticos y temáticos, no obstante, pueden ser repensadas en función no sólo de los desarrollos argumentales de los filmes, sino también en diálogo con las coyunturas y las estructuras sociales de producción y circulación de este proyecto en particular y en conjunción con una trama de efervescencia y sensibilidad por el sexo, el placer y los desnudos femeninos. En este sentido, la primera

película se estrenó en 1958, en el marco de una transición tanto en el campo cinematográfico como a nivel social, político y cultural, bajo la emergencia de un mercado cuyo bienes se encontraban signados por temáticas de desnudos y de una mayor exposición del(os) cuerpo(s) femenino(s), y la última fue estrenada en 1980. En el trascurso de esas décadas la filmografía de Armando Bo ingresó a un mercado internacional consecuencia no sólo de la firma con Columbia Pictures en 1964 (Peña, 2012; Ramírez Llorez, 2016) sino de las diferentes producciones que cribó con países latinoamericanos, como Brasil, México, Paraguay y Venezuela. El tránsito internacional del cine erótico argentino supone pensar las formas de circulación, distribución y consumo que este proyecto tuvo en otros países. Asimismo, abre el interrogante sobre la “masividad” de la sexualidad a nivel mundial y la articulación entre cine y sexo. Por ejemplo, según las fuentes relevadas para esta investigación, Isabel Sarli fue auscultada como una estrella internacional y símbolo sexual de la época, en especial en Estados Unidos. Facundo Saxe (2014) investigó la influencia de este cine en la filmografía de John Waters para la creación de su figura fetiche, la *drag queen* Divine, y la articulación con la teoría performativa de género elaborado por Judith Butler.

Al mismo tiempo, los diferentes grados y modalidades de censura que atravesaron desde el inicio hasta la clausura de esta experiencia, no sólo dejan entrever los reflujos y las diferentes instancias que signaron la producción y la circulación de este cine en relación a sus contenidos y a aquello que procuraba forjar: nuevos sentidos sobre la sexualidad y el deseo, cómo consumirlo y qué desear. No es casualidad que se recuperara ciertas matrices locales y populares, como el trabajo industrial, la prostitución, las leyendas urbanas o el paisaje natural, para ser exportadas bajo un lenguaje accesible y anodino al mismo tiempo que se reelaboraron otras significaciones e imágenes para las audiencias vernáculas expectantes al estreno de uno de los filmes. Temas como la ciudad, el campo, los espacios abiertos, el lupanar, la sexología o la carne, servían como medios para proponer una discusión sobre la función del sexo en esa actualidad ambivalente de la década de los sesenta sin dejar de pensar en una exportación y readecuación bajo otras pautas culturales y sociales externas.

De modo que la reproducción de este fenómeno no estribó de manera exclusiva en su lenguaje cinematográfico ni en el paulatino exceso de desnudos y excitación de su protagonista, sino en las formas de consumir e imbricar esas temáticas y asimilar los vínculos entre intimidad, mercado e identidad de género para habilitar reconfiguraciones y relecturas plausibles para asegurar tanto la rentabilidad y circulación en otros mercados y canales de negociación de la intimidad (Zelizer, 2009), como la eficacia sociocultural de este cine para reproducirse y sostenerse en el tiempo y en el imaginario social de la sexualidad en Argentina. Las

modulaciones en las coyunturas políticas operaron como un factor a tener en cuenta a la hora de señalar los tempos de circulación, exhibición y consumo a la vez que las pautas y los códigos que podían regir estos circuitos y prácticas eran irrigados en relación a lo que sucedía en los marcos sociales y culturales de esas tesituras. Otro punto es que al ritmo de una censura local que prohibía y recortaba sus filmes, como muchos otros, la financiación de capitales extranjeros le imprimía una marca internacional y cosmopolita a la propia experiencia de los consumos eróticos audiovisuales pujantes de otros mercados y que alcanzaba a los medios de comunicación locales y los asiduos espectadores de Sarli y Bo.

Por ello, sostendremos que el proyecto audiovisual producido por Armando Bo e Isabel Sarli fue un fenómeno social y cultural en tanto condensó, significó y representó sentidos y discursos sobre la sexualidad, su visualidad y su consumo, articulando una paradoja entre lo *permitido* y lo *prohibido* que permitiese poner en cuestión ciertas convenciones sociales y culturales sobre el sexo sin por ello romper con una cuota moral, maniquea y, por momentos, conservadora sobre su entendimiento. Dentro de esta paradoja anidó una disyuntiva que, de alguna manera, condensaba parte de las expectativas y las ansiedades de la década y que, a nuestro entender, alcanzan a los debates e investigaciones contemporáneas: ¿hasta qué punto el sexo era un elemento significativo o meramente un accesorio, un vector ornamental de la trama y de la sociedad bajo la cual tomó forma?

De alguna manera, el cine erótico de vertiente local anudada por estas dos figuras fue producto de una reconversión tumultuosa y ambivalente respecto del lugar del cine en la segunda mitad del siglo pasado sin por ello dejar de concitar la pregunta por cuánto esta experiencia nos permite entrever los tratamientos y las lecturas que la sexualidad suscitaban en aquella década. Las encrucijadas que irrigaron, anidaron y se resignificaron en la producción audiovisual rezumaron ciertos problemas u arreglos respecto de la representación cultural de la sexualidad, sus hendiduras y las diversas formas a través de las cuales se canalizó. Aquello que el proyecto erótico planteó y cultivó en relación a los discursos sobre el placer, la sexualidad y el género, *grosso modo*, su promoción, sus estrategias de visibilización y de consumo no necesariamente supusieron un asidero para el cambio o la perpetuación, sino una complejización del entrecruzamiento entre ambas, es decir, la lógica de la negociación, de redefinición y la resignificación continua del lugar y de la configuración del *ethos* erótico y del sentido de la sexualidad en el tejido social.

En este sentido, esta experiencia le imprimió un carácter de relevancia a aquellos esquemas, predisposiciones y códigos que regían y atravesaban las prácticas sexuales y los imaginarios entre aquello *posible* y aquello *prohibido* en materia de sexualidad, jugando y transitando con

los modos posibles de concebir ambos conceptos. A su vez, la persistencia de una matriz heteronormativa condicionó los límites de lo *decible*, *visible* y *pensable* que hizo de la heterosexualidad tanto la regla como la excepción para su reproducción y consumo en la medida que el discurso heterosexual se presentaba como una verdad natural, ahistórica y universal que regulaba binariamente a los cuerpos y asignaba una relación causal entre sexo, género y deseo/orientación sexual (Mattio, 2012). En efecto, la dicotomía entre mujeres y hombres se asimiló, mayoritariamente, como asimétrica en tanto la mujer encarnaba una sexualidad y un deseo pasivo y el hombre un activo, irrefrenable e incontenible.

Por otro lado, sostenemos que se trató de una experiencia *erótica*²⁷ en tanto reunió una serie de dimensiones heterogéneas que incluyen tanto elementos estético-visuales como socio culturales²⁸. A pesar de que ejes como el sexo, la sexualidad y la seducción han sido fenómenos de largo aliento tanto para el cine silente como para el sonoro (Forshaw, 2015), el cine erótico contemporáneo puede pensarse como una expresión o manifestación que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX (Keesey, 2012) al calor de la posguerra, la expansión y la diversificación del mercado, la circulación de diferentes discursos-mediáticos, médicos, científicos-, el relevo generacional de la cinematografía y la flexibilización de los hábitos morales, las pautas sexuales, de sociabilidad y de parentesco, entre muchas otras.

Esta experiencia *erótica* del cine de Sarli y Bo se funda, en primer lugar, en el carácter vertebral de la sexualidad y el cuerpo femenino como orientadores y depositarios de las tramas narrativas, postulando a los senos como *zona erógena* y al sexo como un aspecto primitivo y constitutivo de las relaciones y la organización de lo social y del género.

Fuese más explícito o menos intenso, la omnipresencia de Isabel Sarli en la mayoría de los filmes se leyó en clave sexual, es decir, que a medida que el tiempo transcurría, su feminidad se reconvertía para dar lugar a otras prácticas y sentidos sobre los vínculos entre género y sexualidad y a un margen de acción para la relación mujer-placer, sin nunca abandonar la heterosexualidad como marco de inteligibilidad. Tal como refiere Barthes (2008), lo erótico se engendra si es repetido hasta el cansancio o, por el contrario, si es tan inesperado e inusitada que desentona. Reformuladas sus palabras, el erotismo que elaboró Armando Bo versó sobre lo repetitivo, lo previsible, y lo insospechado. La paradoja *permitido/prohibido* cobra sentido cuando a esa doble condición se le agrega lo esperado y lo inusitado, tornando

²⁷ Tanto en los estudios sobre cine como de las ciencias sociales, la división entre lo erótico y lo pornográfico ha signado parte de la literatura en torno a la dilucidación de la pornografía, la representación y la mercantilización de la sexualidad y el sexo. Para pensar la problemática el lugar de la pornografía y el erotismo en las sociedades contemporáneas, véase Marzano (2006)

²⁸ Dentro de estudios sobre el cine de Armando Bo, Ruétalo y Tierney (2009) lo definen como cine de *sexplotation*, es decir, como parte del subgénero *explotation* y combina sexo y violencia.

eficaz el atractivo de lo erótico para su consumo y visualidad. Aquí recuperamos la doble noción que Linda Williams (2008: 2) plantea respecto a mostrar en pantalla o *to screen*: revelar y ocultar, *reveal and conceal*. En este sentido, la puesta en pantalla del sexo no resulta en un “eso” como tampoco es una verdad estable que puede ser captada por la cámara o los micrófonos, sino que es algo construido, mediado, intervenido, un acto performado en la que cada revelación es un ocultamiento que deja algo librado a la imaginación.

En segundo lugar, el grado de participación asignado al espectador dentro y fuera del horizonte gracias al empleo de la cámara como un ojo que registra la excitación y la violencia sexual a la vez disfruta y regula esa participación simbólica del espectador. La dinámica *voyeur* (Williams, 1989), esto es, espiar sin ser visto, se convirtió en uno de los pilares y un mecanismo de participación activa de los espectadores en tanto se identificaban como sujetos deseantes similares a aquel que espiaba. Este doble movimiento u condición de la cámara, en tanto dispositivo pero también sujeto, incurría no sólo en la primacía del ojo frente al objeto- el cuerpo- sino en la capacidad de otorgarle un dominio a aquello que ve y de apropiárselo. En el devenir de la sexualidad, y sus múltiples formas de concebirse, formularse y proyectarse históricamente, la figura del *otro*, en este caso de otro que mira, pero que también consume, y que en ese proceso del mirar se encarnan expresiones posibles del ejercicio y la construcción de una identidad sexual, emerge como un elemento que rige y normaliza, que a la vez disfruta y regula la presencia de ese cuerpo, de la materialidad posible en la expresión del deseo propio pero también ajeno.

En tercer lugar, la construcción de la sexualidad mediante la reelaboración y la articulación con la cultura popular y los contextos históricos de producción. Desde el comienzo, la preocupación por otorgarle una función social a este cine, que asimile problemáticas de explotación laboral, la pobreza o la miseria, el que exprese ansiedades sociales y culturales respecto al sexo, que construya un sentido de sexualidad y sus posibles formas de consumirla, se elaboraron bajo el entrecruzamiento de lenguaje anodino, tramas horizontales, y procesos u situaciones ancladas en el entramado popular.

Finalmente, el orden moral que organizaba y dirimía el orden sexual en los filmes. El fuerte componente aleccionador signaba la sociabilidad entre los géneros y los vínculos con la sexualidad. La articulación entre heterosexualidad y la restauración de un orden moral, por momentos hondamente católico, reguló las construcciones de género en torno al deseo y el placer, tensando la paradoja *prohibido/permitido* tan característica de este cine.

En las siguientes páginas nos adentraremos en la estructuración y el despliegue de este *erotismo*, es decir, el andamiaje y los recursos recogidos para representar, encarnar y bascular

sentidos sobre la sexualidad y disponerla como una dimensión ineludible de las sociedades contemporáneas en dos películas centrales de la filmografía del dúo en los años 60, *Carne* (1968) y *Fuego* (1969).

3. *Carne*: la erotización de la violencia y la explotación

Carne (1968) narró las diferentes vejaciones de una trabajadora de la industria de la carne en manos de un grupo de hombres en el cordón sur del Gran Buenos Aires hacia fines de la década de los sesenta. Los primeros planos nos acercan a la cotidianeidad de la protagonista, Delicia, quién se encamina rumbo a su trabajo en el frigorífico cercano a las vías del tren y emplazado a metros del Riachuelo. La serenidad de la protagonista se ve prontamente interrumpida cuando un maleante pretende hurtarla y violarla sobre las vías, imposibilitándose el hecho por la intervención de un tercero que la auxilia. Sin embargo, el socorro tendrá un precio: el segundo hombre, llamado Humberto “El Macho”, exigirá una retribución por medio de un abuso que acontecerá a un costado de las vía férreas y a metros del frigorífico. El uso descarnado del paisaje abierto, atravesado por las vías de tren, un halo matutino y la veladura del pastizal, se conjugan para crear una atmósfera de pugnas masculinas para dirimir el dominio de un botín: Delicia.

Dentro del universo de sentido exógeno y endógeno de *Carne*, las nomenclaturas en la identificación y en la construcción de una identidad subjetiva de los personajes se destacan por la expresividad de las características físicas y simbólicas de género: tanto los nombres de pila, Delicia, como de los sobrenombres, “El macho”, responden a una matriz de sentido diferenciada de acuerdo al género de sus protagonistas y a la organización social del mismo dentro de las estructuras y disposiciones que vertebran la cotidianeidad de esos sujetos. En consecuencia, al personaje principal de la película se le aduce una correspondencia entre su identificación civil, su corporalidad y la metáfora del consumo. Al antagonista, por otro lado, se lo reviste de dimensiones viriles que se fungen y se recrean respecto de un estatuto de masculinidad que vertebra los esquemas de acción social tanto dentro como fuera del ámbito de trabajo.

Dentro de la estructura argumental de *Carne*, tanto la violación como las relaciones afectivas como la organización de la diferencia sexual entre hombres y mujeres están fraguadas y revestidas por la violencia, el deseo y el amor romántico, demarcando la ubicación de los géneros en el orden social- la frontera de lo doméstico frente a la fábrica y viceversa, disponiendo la condición genérica de los sujetos como un vector central para el devenir del argumento como de los diferentes resortes sociales, culturales y políticos que forjaban el

sentido histórico de la coyuntura. En *Carne*, situamos a los códigos del melodrama, siguiendo el planteo de Barbero (1987) como una relectura de las propias pautas sociales y culturales que atraviesan y vertebran las normatividades de las sociedades modernas. En concreto, estas matrices del melodrama irrigarán el devenir del relato en el sentido de que constructos como la violencia, la clase, lo femenino, lo masculino y las emociones, pernotadas en clave romántica y erótica, fueron abarcados como un conjunto de variables imbricadas en un entramado melodramático social y cultural maniqueo, aleccionador y binario en el que la matriz heterosexual no se infringió sino que constituyó y moldeó los modos de sociabilidad de la clase y del género.

Según el propio realizador, *Carne* se basó en una historia real de una trabajadora que fue abusada en reiteradas ocasiones por sus compañeros de trabajo y que se proponía como “una crítica constructiva en favor de un proceso sexual que se vive” (Martín, 1981). Su trasposición a la pantalla grande encuentra carnadura en *Delicia*, una joven humilde que vive y cuida de su abuelo gracias a un trabajo en el frigorífico local. Este personaje encarna tradicionales y sedimentadas correlaciones entre el cuidado, el espacio doméstico y el quehacer supuestamente naturalizado de las mujeres, mayormente institucionalizado en ciertos saberes y profesiones, como la enfermería, el magisterio y los empleos domésticos y administrativos, que han sido históricamente feminizados (Garazi, 2019; Ramacciotti, 2019; Gómez Molla, 2017; Martín y Ramacciotti, 2016; Testa, 2016; Queirolo, 2015; Aguilar, 2014; Pérez y Garazi, 2014). De esta manera, el director concibió al guión y a la película con el objetivo de invocar no sólo una idea de realidad o realismo que se entendía como actual y en proceso, sino también como medio para realizar una crítica hacia la situación de las relaciones de hombres y mujeres en la coyuntura de los sesenta.

El valor social y político que el filme podía suscitar en las audiencias, sea nacional o extranjera, se articulaba con la concepción de un fenómeno de vertiente real, coetánea y cosmopolita que buscaba apelar a un imaginario “moderno” del cine. En simultáneo, la mirada subjetiva del “proceso sexual” permitía ubicar al filme en clave global: el cine erótico estaba en auge, la “revolución sexual” era insoslayable y el común denominador de las carteras y los espectadores pretendía encontrar espacios e imágenes actuales sobre el cuerpo femenino. Si la premisa central de *Carne* era una metáfora sobre la violencia hacia la mujer, se nutrirá, para ello, de la retórica del trabajo, las intersecciones entre masculinidad, moral y clase obrera imprimiéndole una erotización a la violencia para dar cuenta de esas disyuntivas y entrecruzamientos del deseo, la culpa, la excitación y la cultura popular. En otras palabras, el filme forjó una idea de contemporaneidad social, cultural y sexual que era creíble en tanto

la encrucijada o el dilema en la puesta en escena de aquello “políticamente incorrecto” del sexo y la promoción del disfrute en el escenario local sirviese para problematizar su lugar dentro de esa sociedad.

Respecto a las temáticas abordadas en el filme, el tópico de la violación no resultaba novedoso como recurso narrativo en el cine argentino ya que de forma previa películas como *Los Isleros* (Lucas Demare, 1951) o *La Patota* (Daniel Tinayre, 1960) la habían incorporado como parte del orden moral bajo el cual los personajes femeninos circulaban. Empero, la especificidad de la violación, y la violencia erotizada de *Carne*, descansó en la paradoja de lo *permitido* y lo *prohibido* desde la cual se basculó una articulación entre los rituales de masculinidad y el placer femenino frente a la mirada y el deseo exacerbado y feroz de los hombres. Hacia finales de la década de los sesenta, el sentido de la violación no podía continuar atado solamente a la violación como instrumento de aleccionamiento material y simbólico respecto de lo femenino, sino que podía concitar una sugestión para el goce sin dejar de convertir al escarmiento como disposición de las estructuras y sentidos de género.

La película comienza con Delicia cubierta de paja y posando como modelo a los ojos de un hombre; ella se encuentra en pareja con Antonio, jefe del personal de frigorífico, quién se desvela por las noches tratando de retratar a su exuberante modelo. Ambos platican acerca de la dicotomía entre “la vida necesaria para vivir” —la del frigorífico—, y otra, una que involucra la pintura, el taller y a Delicia en el esquema tripartito de familia nuclear. Allí, *Carne* traza una primera demarcación entre una esfera que podríamos concebir como “privada”, íntima, dentro del taller de Antonio, donde la pasión desenfadada puede tomar lugar entre los amantes, y una esfera pública, expuesta a los “peligros” sociales como el frigorífico y la calle.



Imagen 4: Escena inaugural de *Carne*. Fuente: “Los filmes de Armando Bo” de Jorge Abel Martín (1981)

En este sentido, *Carne* demarcó al hogar y al taller como territorios legítimos para el destape irrefrenable de la sensualidad, el placer, y los “verdaderos” sentimientos (Drajner Barredo, 2016), donde las relaciones pre matrimoniales eran concebidas y representadas como “legítimas”, sentidos que será reforzados en cuanto Delicia revele concepciones más puritanas en el marco de la jornada de trabajo y las habladurías de sus compañeras. La figura de la habitación, de los espacios cerrados como espacios íntimos, es un eje continuo en la filmografía erótica, coagulando distintas prácticas y acciones sociales que dan cuenta de las transformaciones en las pautas de sociabilidad y de relaciones de poder (Perrot, 2018)

Si para los sesenta se postuló una flexibilidad en los modos de representar a la pareja, es decir, el romance, las relaciones sexuales previas al matrimonio y los encuentros casuales en lugares públicos oficiaron como, siguiendo el planteo de Cosse (2006a; 2010b) una antesala al matrimonio y a la consolidación de los vínculos íntimos y afectivos. En *Carne*, la complejidad del entramado social se matizó para luego dirimirla en una cuestión moral maniquea y melodramática arraigada en figura de la mujer y su subordinación a la figura masculina.

En escenas posteriores, Delicia es atacada de camino al frigorífico por un hombre agazapado que aguarda su llegada. El forcejeo tan sólo durará algunos segundos ya que el agresor es interrumpido por un segundo hombre que la socorre y evita la vejación, calificándolo como un “sin vergüenza”. Delicia reconoce a su defensor debido a que se emplea como conductor

de camiones del frigorífico, y que se da a conocer con el nombre de Humberto. Agradecida, Delicia no sabe cómo retribuir el gesto, pero Humberto ya había pergeñado desde un comienzo la intención de abusar sexualmente de ella, marcarla como propia, y asimilarla a un objeto: “yo sí sé, con dinero fresco, pero tenés carne, y de la buena”.



Imagen 5: Escena de Carne. Fuente: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

En la primera violación emergen las primeras interpretaciones posibles para comprender la transcendencia en su puesta en escena. Por un lado, qué sentidos y representaciones se fungen en la violación en términos de la organización social del género y la sexualidad. Por el otro, la idea de “realismo” que el filme pretende abonar y enarbolar al presentar de manera descarnada una elucubración del trabajo en los sesenta, en especial a la vida cotidiana de quienes trabajan en la industria de la carne.

Carne configuró un paralelismo entre la carne humana, la corporalidad femenina, como un consumo material dado y natural, un consumo leído en clave patriarcal que anudó una noción de cuerpo femenino en función de la disponibilidad y la exhibición para un otro masculino que estaba a la espera de adquirirlo. El propio Armando Bó se expidió sobre este tema en una entrevista: “Hacer un parámetro entre la carne que se consume todos los días y la carne como objeto sexual [...] porque la verdad todo es carne. Sin espíritu. Sin alma” (Martín, 1981: 57). Además, la cuestión de la carne no puede ser solamente leída en clave de una metáfora de consumo, sino enhebrada en la reelaboración de la “carne” dentro de la cultura popular local y los vínculos entre ésta y la ritualización de la identidad masculina.

En efecto, *Carne* cribó una correspondencia cultural, social y simbólica entre dos tipos de consumo haciéndolos uno solo a la vez que la inscribe como parte de una tradición nacional. Las distintas vejaciones de la protagonista femenina formaban parte de un universo de sentido donde no existía humanidad, sólo acto salvaje irrefrenable e incontenible. La equiparación entre carne vacuna y corporalidad femenina tiene como corolario el reconocimiento del deseo sexual a partir de su dimensión irracional, animalizada y bestial, la cual se explicitará en el diálogo conclusivo del film (Drajner Barredo, 2016). Según Carol J. Adams (2010[1990]) existen correlaciones entre violencia sexual hacia las mujeres y el consumo de carne animal inscritas dentro de una estructura de poder patriarcal que significa a la carne como alimento y rasero de virilidad. La autora traza la historicidad de la carne como alimento y como rol sexual en la sociedad británica: frente a período de crisis y de racionamiento de ciertos bienes, la carne se convertía un elemento que se dirimía de acuerdo a la correlación de fuerzas: eran los hombres, los obreros, quienes debían comer para reproducirse su fuerza de trabajo y, de esta manera, sostener el núcleo familiar. En una división social y sexual del trabajo, no sólo la labor femenina permaneció subrepticia, sino que se invistió al trabajo como un constructo de masculinidad, de poder, que se fortalecía en relación a aquello que comía.

Así, la *carne*²⁹ condensó una serie de significados y configuraciones que atravesaban y, al mismo tiempo, rebasaban al largometraje en sí mismo. El filme evocaba una representación del consumo de carne como bien energético para la masculinidad por medio de un correlato cultural de acceso no restringido a la carne, a la carne humana, que es concebida desde una matriz masculina y alentada por una naturalidad entre ámbito de trabajo-frigorífico- clase social y género. La industria de la carne a nivel nacional ocupó uno de los principales medios de producción en la “modernización” de acuerdo a las élites finiculares decimonónicas y del siglo XX. La instalación de mataderos y emplazamientos frigoríficos en los cordones del sur de la Ciudad de Buenos Aires condicionó el desarrollo urbano, demográfico y económico del país en el modelo agroexportador (1880-1914). En esta dirección, la marca peyorativa que recayó sobre los primeros establecimientos para el corte y la producción de la carne en Argentina se asoció a un enclave fructífero para la circulación y expansión de dolencias y conductas que afectaban al “cuerpo social” de la nación en ciernes (Lobato, 1990; Salessi, 1995; Armus, 2007).

²⁹ La cursiva es de mi autoría. Aquí entiendo y recupero, tomando distancia de las palabras del realizador, que la carnalidad a la que el film remite puede aplicarse y trasladarse a una parte de su filmografía desde una mirada amplia y que alcanza hasta su última película. En este sentido, el código y signo *carne* se tornó eficaz en tanto dispuso y osciló entre la sumisión y en una agencia activa de la sexualidad de Isabel Sarli a lo largo de toda su actividad fílmica.

En la historiografía sobre el trabajo femenino vernáculo, el ámbito fabril se colocó como uno de los más fértiles para explicar la configuración y la circulación de procesos de subjetivación y construcción de la identidad nacional en detrimento de otras dimensiones o áreas de participación de las mujeres en el mundo de lo laboral, como los espacios sindicales (James, 2004)³⁰. De acuerdo a las investigaciones de Wainerman (1979) y Torrado (2003), la relación entre condición femenina y ámbito laboral se vio afectada por la doble pauta sexual que pesó sobre las mismas en el Siglo XX a la vez que sus ciclos de trabajo discurrieron de acuerdo a los niveles de educación, situación familiar, clase social y edad, entre otros. Como señala Mirta Lobato (2000, 2014) el trabajo femenino asalariado estuvo imbricando, a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, a un imaginario en el cual la belleza, la virtud y la honra de la asalariada eran tensionados por cuanto resultaban incompatibles con los mandatos sociales y el comportamiento femenino. *Carne* no se desvincula de estos senderos normativos estudiados por historiografía del trabajo sino que, por el contrario, pretende reactualizarlos al servicio de una idea de “Realidad” en clave histórica sobre la situación del trabajo, el género y la sexualidad en la contemporaneidad. En su estudio sobre una sindicalista y obrera frigorífica, Daniel James diseccionó un poema elaborado por Doña María en la que simbólicamente se anuda el imaginario del frigorífico como espacio que emanan y forja una hostilidad hacia las mujeres que allí trabajando James (2004).

Asimismo, el rol de la violación se asume como práctica aleccionadora cuyo fin pretende tanto investir a la figura del violador de una facultad de poder como de un carácter indómito, salvaje e irrefrenable. En Argentina, la figura del violador se instituyó como un fenómeno de largo aliento en el cual la violencia sexual ocupó un lugar preeminente dentro de las literaturas y producciones bibliográficas de los discursos médicos, criminales, jurídicos y terapéuticos de fines de siglo XIX a fin de tramar y fijar comportamientos “anormales” que podían poner en jaque a la raza, o sea, la nación como cuerpo social (Archimio, 2018)

A su vez, la violación demarcaba el cuerpo de Delicia como objeto, como propiedad masculina. Entonces, en la significación de lo sexual, *Carne* amalgamó la violación, la condición femenina y masculina, lo fabril y el barrio como parte de un todo indivisible en donde lo “humano”, como categoría masculina universal, se nutre de lo animal bajo un manto ideológico activado por el capitalismo, sus ciclos de producción y donde la clase obrera, y el espacio social que rodea al frigorífico, aparece representada como descarnada y colmada de bestialidad.

³⁰ En la historiografía sobre la industria frigorífica en Argentina, se destacan la atención recibida a la arista sindical de los obreros de la carne (Contreras, 2013; Ceruso, 2012; Camarero, 2008).

En este sentido, *Carne* sostuvo y reforzó una noción de agresión sexual subsumida a una exégesis de la realidad social desmoralizada y en declive, donde los sujetos obreros están atados a una idea de *instinto sexual* como fuente para la violencia, distribuyendo una serie de roles activos a los hombres y pasivos a las mujeres. El *consumo sexual* de la carne puede pensarse como una culminación de esos diferentes discursos que moldearon y guiaron investigaciones sobre el discernimiento de la violación en Argentina. La combinación de distintos factores sociales, la división del trabajo, sus ciclos y su encarnación en el cuerpo masculino, en conjunción con una matriz moral, sirvieron como condiciones posibles de enunciación y ejecución de la violencia sexual en *Carne*.

Posteriormente, Delicia acude al trabajo y oculta el abuso a Antonio bajo la mirada penetrante y persecutoria de Humberto. Durante su jornada laboral, Delicia trabajará en diversas áreas del frigorífico: desde las menudencias hasta la catalogación e inventariado de cortes. En los frigoríficos, la circulación de hombres y mujeres era más reiterada en aquellas labor fabril que no demandaban saberes especializados (Lobato, 1990). Estos espacios oficiaban como puntos de encuentro y de sociabilidad entre mujeres. En este marco, Delicia expresa su sueño de unirse a Antonio, abandonar el frigorífico, casarse y formar una familia. Al mismo tiempo, demuestra su desdén a la conversación pública y abierta sobre las relaciones sexuales entre hombres y mujeres, calificándolas como “porquerías”³¹.



Figure 6: Escena de *Carne*. Fuente: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

La moral prudente y restringida de Delicia se contrapone a las habladurías y al viso chismoso de sus otras compañeras, quienes no escatiman en palabras a la hora de cotillear sobre las

³¹ Las atingencias entre romanticismo, mundo del trabajo y género han sido recientemente exploradas por Mirta Zaida Lobato (2014). Para el análisis de la articulación entre el ideal del amor romántico y el capitalismo, véase Illouz (2009)

aventuras sexuales de una ex trabajadora con su jefe. Este contraste entre las trabajadoras en relación al lugar de las emociones, el amor romántico y el sexo en la vida cotidiana, estuvo vinculado y nutrido por las reformulaciones que la moral sexual atravesaba en las primeras décadas del siglo XX, rezumando las tensiones en torno a cómo presentar lo femenino, su posicionamiento como objeto de consumo, y el ingreso en el mercado laboral (Barrancos, 1999). En este sentido, las asalariadas del frigorífico condensaron las ambivalencias en las mutaciones de la moral respecto al vínculo mujer-sexualidad, representando las colisiones y los alcances de la flexibilización de las pautas respecto a la sexualidad y las relaciones entre hombres y mujeres. Al mismo tiempo, el largometraje construye las tensiones entre lo “tradicional” y lo “moderno” al ensayar un binarismo que distribuye a los hombres y a las mujeres en lugares comunes: la protagonista trabaja en la industria de la carne porque debe sostener su hogar y a su abuelo, pero está a la espera de revertir tal situación en cuanto se case con Antonio. Delicia trabaja, pero sólo bajo circunstancias momentáneas. Antonio es el hombre proveedor y quien se debe encargar del ascenso social de la pareja, tomando como tarea el sostenimiento de la familia nuclear.

Las representaciones germinadas en torno al trabajo asalariado femenino han proliferado en el campo del cine a la par de que el ingreso de las mujeres al mercado comenzaba a crecer y a visibilizarse. Las interrelaciones entre el universo del trabajo y los clivajes de género han sido modelos recurrentes desde la etapa industrial del cine argentino (1933-1955), haciendo florecer las tensiones entre la mujer en su faceta de trabajo y el modelo de domesticidad³². La aparición de la mujer en el mercado de trabajadora ha orbitado desde sus inicios a las producciones audiovisuales nacionales. Su integración se nutrió de matrices populares y se estipularon papeles y destinos para ellas, madres solteras, sufridas y abandonadas, así como también sanciones morales acordes a las transgresiones acaecidas (Conde, 2009). Valeria Manzano (2001) exploró el lugar del trabajo en el cine argentino durante el período clásico, atendiendo a la aparición de la mujer trabajadora. La autora subraya que el principio de “necesidad” predominaba en los relatos sobre las trabajadoras mujeres, donde la pauta de la maternidad se reafirmaba y el “peligro” de abandonar el hogar eran constantes recordatorios de que el mundo laboral ocupa un lugar provisional para las mujeres. Por lo tanto, la tendencia de los films del período clásico del cine argentino se vertebra, por un lado, a través de contraposiciones marcadas entre mujer y trabajadora, y, por otro parte, en denotar las

³² La creación de un modelo y políticas de domesticidad basadas en un maternalismo político en Argentina a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX ha sido propuesto por Marcela Nari (2004) en sus trabajos destacando el lugar del trabajo femenino y la tensión entre la ocupación asalariada de las mujeres y su ocupación presumiblemente natural, la maternidad.

consecuencias de ingresar en esos mundos regidos y creados por hombres. *Carne* se inscribe en estas convenciones y pautas sociales y culturales del quehacer cine al proponer una iconografía melodramática asentada en el barrio, las uniones interclasistas y el encumbramiento de la pobreza frente a la opulencia como símbolo de la avaricia y lo vetado socialmente.

En este sentido, *Carne* no sostiene el personaje común melodramático, una mujer que encarne a la madre abnegada o en decadencia, o a la muchacha que “dio el mal paso”, pero sí a una mujer trabajadora que porta deseos de maternidad y de constituir una familia nuclear. En lugar de contraponerla, la mujer y la trabajadora son una sola: a pesar de trazar diferencias entre aquello “público” y “privado”, es la pregnancia de la sexualidad como sustrato elemental y constitutivo de las relaciones sociales de clase y de género la que le imprime el propio espesor a la luz de que la mujer, la trabajadora y la futura madre del hogar también desea, también goza. Asimismo, la erotización de la violencia condensa los sentidos que unen lo violento con lo sexual, es decir, hacer lábiles y porosos los límites que, en principio, distanciarían uno del otro y de esta manera ensayar una noción del acto sexual violento como parte de una fantasía naturalizada de los hombres hacia mujeres en las que éstas últimas desean ser tratadas de manera virulenta a fin de obtener placer sexual.

Este discurso y elaboración social y cultural colectiva sobre la violación, y la violencia sexual en general, presupone el silencio trasversal, larvado, que Virginie Despentes narra en su propia experiencia sobre la violación (2007). El acto de la violación, en primer, requiere que su conceptualización y materialización no sea tal para, en segundo lugar, elaborar un discurso en el cual la mujer se convierte en su propio verdugo y victimario. En consecuencia, según Despentes, la naturalización de la violencia presupone desarrollar un arsenal de mecanismos y comportamientos para la supervivencia y la reactualización de la violencia sexual en la vida cotidiana por medio del miedo. De esta manera, la agresión física y verbal aglutinada en las violaciones de *Delicia*, condensan parte de lo descrito por Despentes no sólo porque infunden un miedo latente hacia el cuerpo, sino por hacer recaer en ella la culpabilidad de la vejación, lo que refuerza una serie de sentidos, nociones y prácticas en torno al silencio que encubre y perpetúa la dominación masculina como cimiento de la organización social de los géneros.

La paradoja de lo *permitido/prohibido* le imprime y hace dinámico el carácter sexualizado y erótico de la violencia, utilizándola como una arteria cuyo potencial descansaría en enardecer a los espectadores, lo que diluiría una conceptualización crítica sobre el orden heteropatriarcal binario que ordena las relaciones sociales, la vida cotidiana y el orden económico. En este sentido, *Carne* pone de relieve, bajo dinámicas contradictorias y ambivalentes, la cultura

androcéntrica que da sentido a las tramas y las acciones sociales de los sujetos en las sociedades capitalistas sin por ello prescindir del atractivo que estas lógicas constituyen en la reproducción y la conformación de la identidad de los sujetos y las sociedades contemporáneas.

En *Carne*, emerge la obligación del trabajo bajo la rúbrica de la necesidad, el sueño maternal y el verdadero amor. Las relaciones afectivas son amuralladas por la clase, pero también son los trabajadores quienes ejecutan un comportamiento soez y violento con las mujeres. A la diada mujer-trabajo que el largometraje problematiza se le puede añadir la variable sexual y la construcción sexuada del trabajo y del género. La separación del trabajo del hogar, es reformulada a través de actos violentos contra Delicia. El abandono de tareas domésticas se fusiona con el encumbramiento de atributos físicos que desembocan en la erotización del cuerpo femenino desde una mirada masculina que se revitaliza y se reproduce en esos marcos de acción. El trabajo femenino se representa como territorio de disputa de cuerpos y de redefiniciones de la masculinidad en detrimento de lo femenino, pero también como un camino de redención moral y social para los sujetos. El espacio del frigorífico no sustrajo la femineidad de Delicia sino que, por el contrario, la configuró a la par de la actividad fabril al tornarla una pieza de carne al filo del deseo.

Las disputas por la masculinidad fueron una arista central en el cine erótico de Armando Bo. Antonio como capataz y jefe de personal mantiene una estricta supervisión sobre sus empleados. En un altercado con dos trabajadores, éstos cuestionan la masculinidad de Antonio por la incautación de un cuchillo. La posterior riña entre los trabajadores restituirá la hombría de Antonio frente a sus subordinados, quienes prometen un segundo encuentro para “hacerle pagar”. En un pasaje abrupto de montaje, Delicia vuelve a su hogar para cuidar de su abuelo. No obstante, la plática que ambos mantienen orbita en torno al matrimonio, el verdadero amor y la felicidad conyugal de la juventud, lo que provoca que Delicia llore por el abuso y el maltrato padecido acompañado por un tango de fondo.

Una segunda violación ocurrirá en los pasillos de la cámara frigorífica. Mientras realiza un inventario, Delicia es acosada y perseguida por Humberto. Sabiendo sus intenciones de antemano, procura huir y despistarlo en el laberinto de cortes vacunos que cuelgan dentro de la cámara. Sin embargo, Humberto la intercepta y, al grito de “carne sobre carne”, descuelga una media res del techo y la utiliza como soporte para la violación. La brutalidad del abuso queda plasmada en el llanto desgarrador y posterior desmayo de Delicia mientras abandona el recinto frigorífico. El silencio sigue operando sobre la protagonista, ya que su amor por Antonio es lo que le justifica la omisión de los sucesos.

En el contexto de un asado entre compañeros de trabajo y vecinos del barrio, uno de ellos pregunta por la “situación” en el frigorífico, utilizando la palabra *matracaso* para referirse a sus encuentros con Delicia. La conversación entre los hombres del barrio, del frigorífico, se circunscribe a detallar cómo Humberto “se come la carne gratis”, es decir, a Delicia, homologando su nombre con un atributo cárnico para el consumo. La narración de Humberto frente a los presentes representa ese momento masculino de la vida cotidiana de la clase popular y los trabajadores, en que se tramaban y circulaban alcuotas de virilidad, de estatus, de poder, en la que la reticencia inicial de la mujer frente al sexo es consecuencia natural del deseo que provoca en los hombres a la vez que se reniega de su propio placer como mujer porque, finalmente, lo femenino disfruta de aquello que provoca. Expresiones como “se le podría trabajar de fino” es el primer paso para proponer una repartición del cuerpo femenino entre varios hombres. Nuevamente, la correlación entre carne vacuna y cuerpo femenino bosqueja un imaginario en el que los mismos son troceados y consumidos: “peceto, lomo, nalga, carnaza. ¿Qué gusta servirse, señor?”. Humberto asume un rol de proxeneta al comercializar e imponer un gravado sobre el cuerpo de Delicia a la postre de traer “carne fresca, jugosa, tierna, de primera”.

Durante la última parte del film, Humberto pergeña el rapto y la violación de Delicia dentro de un camión frigorífico. Finalizada la jornada laboral, Antonio la espera para darle un *ultimatum* sobre su misteriosa actitud, lo que anula la posibilidad de matrimonio, ya que la honestidad es un pilar clave para la institución marital. Ante su silencio, Antonio decide no mantener contacto con ella hasta que la verdad sea dicha, por lo que no la acompaña a su hogar y es dentro de este marco donde se produce su secuestro y posterior violación. Existe, empero, un niño que presencia el rapto y da aviso a Antonio momentos después. En la tercera violación, la grupal, los sucesivos ingresos al camión, junto con las charlas posteriores entre los hombres para describir los encuentros con Delicia, se apela a un tercer masculino simbólico cuya ausencia sostiene el “horizonte mental” del violador, es decir, que la violación de Delicia se hace carnadura sexual e inteligible en tanto y en cuanto interpele a otro masculino como símbolo de reforzamiento de una masculinidad fragilizada (Segato, 2003). En el largometraje, estas figuras fantasmagóricas que actúan sobre la violación son los otros hombres que aguardan a entrar al camión, por un lado, y la figura de Antonio, pareja de la protagonista. La invocación de su nombre abre un abanico de expresiones sobre la racionalidad y el componente cultural de la violación: como represalia de los subordinados hacia el jefe y, en simultáneo, la visualización de una masculinidad declinada, incapaz de desplegar una vigorosidad y complacencia sexual. Durante las escenas dentro del camión

frigorífico, el primero de los hombres en violarla, Humberto, intimida a Delicia con un cuchillo mientras le expresa que “yo también te quiero pintar, como el degenerado ese lo hace, sos la ternera más linda de todas”. En la procesión de hombres que entrarán al camión, se exponen los distintos motivos que incentivaron a cada uno de ellos a violarla, con una recurrente predominancia a apelar a otros sujetos masculinos. En la discusión sobre quién le sigue a Humberto, uno de los hombres que participa de la organización y del secuestro se presenta a sí mismo con una *performance* de género asentada en la exacerbación de la fortaleza, de incontinenencia sexual viril y de la desesperación por participar y “probar” esa *carne*, para, momentos después, presentarse como un homosexual, de aspecto amanerado y feminizado, que venera el cuerpo exuberante y curvilíneo de Delicia. La homosexualidad masculina se encastra como parte del universo heterosexual, pero desde un sentido asociado a lo femenino y compatible con el mismo.

Como analizaremos con mayor profundidad en las próximas páginas, el abordaje de la homosexualidad se encuentra históricamente imbuido y signado por un conjunto heterogéneo de actores sociales, discursos y modelos de organización cultural, política y social vinculados a distintos aparatos de poder, revistiendo diferentes tipologías, conceptualizaciones e investiduras de acuerdo a cada momento histórico (Acha y Ben, 2004; Insausti, 2011)³³. En esta dirección, podemos abordar la *performance* del personaje homosexual desde un movimiento doble. Por un lado, la administración y el agenciamiento de su cuerpo frente a la premisa de que debe actuar en forma viril como signo de hombría y condición de hombre, es decir, detenta el saber sobre los sentidos peyorativos consignados en el registro cultural en torno al deseo por otros hombres. Sea en el encuentro del asado o en la mesa a la espera para ingresar al camión, hay una organización de la gestualidad que responde a la ficción del género en tanto se alinea con las normas y disposiciones de lo masculino.

En una de las secuencias dentro del vehículo, se hace mención a la supresión de las “casas públicas” como paliativo para el rapto y la violación a una mujer ante la incontinenencia sexual de la libido masculina. La evocación a espacios de ejercicio de la prostitución reglamentada deja entrever cierto dejo de nostalgia hacia un pasado en donde la discusión sobre la prostitución se remonta hasta el último cuarto del Siglo XIX, y que recaía en las manos de un grupo de expertos galenos, al calor de los debates médicos higienistas y eugenésicos que, con el propósito de velar por la calidad de la “raza”, fuerte y vigorosa, señalaban a la prostitución

³³ En el transcurso de las últimas dos décadas, el abordaje de las relaciones eróticas y afectivas se consumó como un campo de estudio propio que puso en tela de juicio el carácter estable de la homosexualidad como experiencia y categoría invariable. Para una síntesis de estas aristas, véase Fernández (2013) y Simonetto (2018).

femenina como foco de peligro social y difusor de dolencias venéreas (Guy, 1994; Biernat, 2014; Simonetto, 2018b).³⁴

Mientras tanto, Delicia padece abusos sucesivos hasta que logra escapar y refugiarse en un bar, donde la oleada de dolorosos recuerdos la acuciará. Tanto las dos primeras vejaciones como la última se ejercieron e interpretaron desde un marco social donde la violación y la masculinidad se hilvanan para dar correlato a una virilidad impotente, irrefrenable y motivada por un cuerpo femenino que le es ajeno pero que simbólicamente le pertenece. El componente de bestialidad se formuló como constitutivo de las relaciones sociales de género, donde el placer sexual respondía a un matriz heterosexual y androcéntrica del propio ejercicio de la sexualidad: Delicia acapara las miradas de los hombres por su cuerpo voluptuoso y exuberante, es construida como receptáculo del deseo viril consecuencia de una corporalidad sexualizada de corte patriarcal que naturaliza un *ethos* masculino salvaje y primitivo, cuasi biológico.

Transcurridas las escenas del abuso sexual colectivo, la cámara cristaliza un onanismo de corte moral: la utilización del sanitario, de la ducha, para borrar las huellas y el rastro de los manoseos y las vejaciones a la vez que la reminiscencia de los hombres tocándola la excita, desdibujando las líneas entre la violencia sexual y el placer. La masturbación en *Carne* resulta encarnable tanto para hombres como para las mujeres, pero para ésta última deviene bajo un manto moral que los primeros, como varones, no tienen: la culpa de los valores de fidelidad monogámica y a la vez el deseo de haber estado con otros hombres. El carácter ventrilocuo de la sexualidad, es decir, el límite entre la representación descarnada y el discurso de lo “moralmente correcto” en cuanto a la promoción de imágenes, retóricas y prácticas de índole sexual e íntima, se inscribe en la oscilación que la paradoja *permitido/prohibido* coagula para significar el lugar de la sexualidad en la coyuntura, y actualidad, de los sesenta. El problema de la mujer deseante cristalizado en Delicia, pero también deseada bajo condiciones exarcebadas de explotación y violencia, pone de relieve el lugar diferencial que el placer ostenta y ejerce en las sociedades modernas.

Las diferentes modalidades en las que éstas últimas se ejercen participan de una configuración relacional en la cual lo masculino se revitaliza a partir de actos violentos. Por lo tanto, la violación a la que Isabel Sarli es sometida en *Carne* apunta a revalorizar y restaurar una

³⁴ En este sentido, el debate por el ejercicio de la prostitución en Argentina atravesó varias etapas desde su reglamentación en 1875 hasta su completa derogación en 1965 con la Ley N°16.666, incluyendo la promulgación de la Ley de Profilaxis Social de 1936, el Decreto N°10638 de 1944 y la reapertura de las “casa de tolerancia” en 1954 bajo el decreto N° 22.532.

masculinidad fragilizada y resquebrajada, reforzar un estatus disputado y menoscabado en detrimento de un otro femenino (Segato, 2003).

Las resoluciones de *Carne* toman dos senderos. El primero, la pelea de Antonio con Humberto entendida como una disputa por Delicia y a la vez una exhibición de la virilidad masculina que le había sido cuestionada al primero. El uso de la violencia física se torna un mecanismo de recomposición del *honor*, jerarquizada y asimétrica, de la pareja principal: la autoridad viril restituye la honra femenina al tiempo que restablece el orden moral y heteronormativo que estructura las relaciones y representaciones de género de la clase trabajadora. Por otro lado, Delicia solicita el perdón de Antonio, quién no duda en otorgárselo, ya que sabe que su amada no involucró sus sentimientos ni el amor durante las vejaciones. La secuencia final del largometraje coagula una serie de ideas acerca de cómo entender y actuar la sexualidad desde las rejillas heteronormativas. Por un lado, es el sujeto masculino quien administra y gerencia las relaciones sexuales, desde la monogamia hasta las vejaciones. Por el otro, la pedagogía sexual de *Carne* impone un aprendizaje del desafío, la transgresión a los límites de la condición femenina tradicional. La pelea entre Humberto y Antonio no sólo destila la disputa por una masculinidad legítima y legible frente a un tercero, sino que allí se dirimen la posesión del cuerpo femenino, o como establecía Bo, la *carne*.

A su vez, si admitimos que esa concesión del perdón es provista y originada por una voz masculina, la apelación al cristianismo como camino hacia la redención y lavado de culpas, ya que la condición femenina en *Carne* urde un sentido de ser sostenido por la culpa acuciante de Delicia, abreva de una matriz melodramática. El pasaje hacia el perdón abona en el anidamiento de una idea de sexualidad animal, salvaje, indómita e irrefrenable, de “satisfacer el instinto animal que todos llevamos dentro”. Es el hombre quien cifra estas características, pero sin excluir lo femenino como vehículo y origen de los mismos. Delicia admite que ella fue vista, usada y pensada como un pedazo de carne, “la desesperación de la carne, el deseo brutal, sanguinario”. La cuestión del alma y del espíritu son dos canales que conducen y configuran el camino hacia el verdadero amor; la condición femenina se ata a la pureza de sentimientos, al alma y a la integridad. Como todas las vejaciones fueron no consentidas ni atravesadas por sentimientos verdaderos, de cariño y de afecto, deben claudicar en un pedido de perdón sincero y honorable de ella hacia él, finalmente otorgado. La parábola final del largometraje pretende asociar el “terror que invade al mundo” con elementos de una economía sexual sostenida y reproducida por parejas heterosexuales a la que se le añade un cariz católico que vence a todos esos “males”.

Siguiendo a Drajner Barredo, *Carne* adopta miradas conservadoras, moralistas y cristianas a la hora de desarrollar su argumento y sus principales nudos narrativos, donde el cuerpo de Isabel Sarli está colmado de muchas referencias y usos, posibilitando una pedagogía de la sexualidad, del cuerpo desnudo, de la desnudez femenina y las tensiones que se cifran en él (2016). La monogamia heterosexual triunfa sobre una sexualidad concebida desde roles social y culturalmente asignados: Delicia actúa como un ser que disfruta de su sexualidad con su pareja masculina pero es deseada por otros hombres y, al mismo tiempo, la culpa se cultiva en ella cuando desea que los demás la deseen y se exciten con su cuerpo. Por otro lado, la tensión entre disfrutar y atravesar una violación operan en ella y, de esta manera, la cultura patriarcal expone los mecanismos bajo los cuales opera y hace inteligible y natural los sentidos sociales que circulan en torno a la violación como práctica institucionalizada que las mujeres simultáneamente atraviesan pero que disfrutan.

En suma, *Carne* propone explorar un mundo narrativo en el que inscribe una preocupación y un escrutinio por la sexualidad, la masculinidad, la condición femenina, los roles de género, la clase, el trabajo y la violación. Además, la ambivalencia entre lo *permitido/prohibido* pone en tensión ciertas construcciones e imaginarios sobre cómo encarnarlos, sin por ello abdicar a los límites de lo enunciable en ese contexto de producción. *Carne* es un film que resaltó la violencia y la explotación desde lo erótico; el clivaje de clase entrecruzado con el goce sexual, pero manifestado los lugares a ocupar por los géneros de los diversos personajes y el grado de agencia sexual de cada uno de ellos, dirimiendo los conflictos a través del perdón y la restitución de la virtud femenina.

El personaje de Delicia vehiculiza la explotación de las mujeres por su doble condición de mujer y de trabajadora: padece las vejaciones tanto fuera como dentro del ámbito de trabajo, recibe una sanción por abandonar su función “natural” de mujer, y opera como un objeto cosificado, equiparado a la carne de consumo, que solo puede ser purificado por el amor verdadero y el reconocimiento de Dios. Sin embargo, el utillaje narrativo de Bó nos permite analizar una serie de fenómenos sociales y culturales de su contemporaneidad. La dominación masculina sobre los cuerpos femeninos habilita a la reproducción de una masculinidad que debe ser revitalizada y remendada a través de actos violentos que denigran y humillan a lo femenino. La humillación se reconvierte en cuanto aparece la homosexualidad en uno de los personajes masculinos del film. En la secuencia de la violación grupal, uno de sus confabuladores le revela a Delicia que no quiere ningún tipo de contacto carnal con ella, sino platicar sobre su sensualidad, su cuerpo y su relación con Antonio. La administración de la imagen del personaje homosexual se basa en ocultar su deseo por los hombres y no por las

mujeres, en disimular su amaneramiento a través de una teatralización de un comportamiento masculino y de “macho” (Simonetto, 2018a). La homosexualidad larvada del personaje masculino puede sopesarse como el control, el aislamiento y la ocultación de una sexualidad disidente frente a una lógica heteronormativa que se hace pujante, central y compulsiva. Al mismo tiempo, en las operaciones de construcción de sentido sobre la homosexualidad masculina, ésta se termina por conceptualizarse como negativa en tanto rivalice con el deseo y la prerrogativa heterosexual, suscribiendo a figuraciones e ideas auspiciadas por el discurso y la literatura médica.

Finalmente, *Carne* planteó una serie de nudos problemáticos que entrelazaron la violencia, la sexualidad y lo erótico pero revestidos de prescripciones morales, binarias y aleccionadoras que apuntan a reflexionar acerca de cómo el cine canalizó una interpretación moderna del trabajo en clave erótica y social. La paradoja *permitido/prohibido* coaguló la idea de que el trabajo debía reactualizarse en una coyuntura donde los trabajadores estaban bajo la lupa del gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970) y que se mirada “realista” no podía evadir el calibre sexual que podía existir en los escenarios laborales. La construcción de una sexualidad primitiva y al borde de lo irracional se prescribe como natural y universal dentro de las estructuras heterosexuales, en la que los roles y las acciones se distribuyen de acuerdo a los géneros duales y en las cuales se anida la pregunta por la fragilidad de las prerrogativas pasivas de las mujeres cuando es el deseo y la necesidad masculina la que se impone.

4. Fuego: los límites heterosexuales del homoerotismo

En el año 1969 Armando Bo escribió y protagonizó *Fuego*, bajo el alias Carlos, un ingeniero acomodado que se enamora de Laura, una mujer de físico exuberante y voluptuoso, adinerada y que acapara todas las miradas, de los hombres como la envidia de las mujeres, en una región austral de Argentina.

En base a una entrevista realizada al director de la película, la idea nodal de *Fuego*, en un ángulo similar al de *Carne*, abrevó de una historia que le fue relatada por un médico que diagnosticó un caso de ninfomanía. Según el realizador, el galeno le comentó que esta paciente amaba a su marido, pero le era infiel con otros hombres, por lo cual era considerada “la prostituta del barrio” y no una enferma, a pesar de la prescripción del diagnóstico (Martín, 1981: 62) . En esta cinta, Bo incursionó, por una lado, en un erotismo sostenido entre dos personajes del mismo sexo y, por otra parte, en el tratamiento médico de la sexualidad bajo la ninfomanía como “trastorno sexual”. Como nos referimos en el primer capítulo, la institucionalización y sedimentación de la sexología trajo aparejada una inquietud por la

identificación y la normalización de pautas y reglamentaciones en torno a los órdenes moral, con especial hincapié en la sexualidad, la cual podía ser definida como normal o patológica, un trastorno. La integración de las narrativas médicas al discurso audiovisual erótico funcionó como una estrategia de integración al mercado internacional al mismo tiempo que le otorgaba un viso de modernidad y actualidad en problemáticas sociales vinculadas a la sexualidad y las vicisitudes del matrimonio heterosexual.

La secuencia de apertura se inicia con el vínculo homo erótico entre Laura y Andrea, su empleada doméstica, a la orilla de un lago en la Patagonia. Ambas mujeres desplegaban su relación sexo-afectiva en un espacio abierto pero recóndito, alejado de cualquier símbolo de urbanidad. El manoseo de los senos y las piernas, la excitación de una sobre la otra se clausura en el instante en que Carlos se convierte en el testigo *voyeur*: la cámara son sus ojos y su cuerpo, a la vez que el espectador se funde en este dispositivo. La presencia física masculina, el escrutinio, provoca el retiro de ambas. El diálogo entre las congéneres, “Vámonos Andrea, nos están mirando”, explicita no sólo la intrusión de la mirada sobre la intimidad, sino también el descubrimiento de un encuentro homoerótico que, lejos de eclipsar el deseo del protagonista, lo enciende, quedando embelesado y atrapado por la figura de Laura.

El escenario estival desolado y silvestre de *Fuego* construyó una atingencia entre sexualidad y naturaleza. La localización de la trama en la estepa patagónica busca imbricar una noción de naturaleza y los espacios abiertos con el florecimiento del deseo erótico, el enardecimiento y el despliegue de prácticas sexuales. Así, que debían ser, en parte, encorsetados por saberes hegemónicos, como la medicina, y, por otra parte, contenidos a los fines de trazar y prescribir una sexualidad heterosexual adecuada a pautas morales correctas, pero que podía dar rienda suelta a la pasión y el desenfreno entre hombres y mujeres. Como en *Carne*, el ambiente exterior- el frigorífico, la zona portuaria y asentamiento urbano en torno a estos, coadyuvó en la creación de una cartografía social y cultural para el despliegue de la sexualidad, imprimiéndole una trama de violencia descarnada y de normalizaciones. Así, en *Fuego*, es la atingencia entre el ambiente *natural*, apacible e idílico de montañas, lagos y vastas hectáreas verdes, con la idea de un orden sexual, el cual mimetiza un estado de *naturaleza*, primitivo e indómito, con un sentido de erotismo a fin a éste.

En las escenas posteriores, Laura y Antonio son oficialmente presentados e invitados a una fiesta esa misma noche. A continuación, aparece una tensión respecto del objetivo de esta tertulia entre ambas mujeres ya que atentará contra la relación que poseen una con la otra. A los ojos de Andrea, esta debe ser exclusiva y monogámica, pero Laura anhela encontrar al

hombre que “satisfaga todos sus deseos”, banalizando su vínculo afectivo con su empleada como un pasatiempo. En consecuencia, Andrea, colérica, le manifiesta que su apetito sexual nunca podrá ser satisfecho porque es “mitad ángel y mitad demonio”. La representación de la homosexualidad femenina revela una prescripción de la mujer como dominante, ominosa y egoísta en contraposición con una heterosexualidad, cristalizada en Laura, natural cuyo juicio se ve ofuscado por la imagen autoritaria de la primera. La línea que separa el deseo “real” y “verdadero” de Laura, siempre desde una lente heteronormativa, del mero entretenimiento-los fogosos episodios homoeróticos-, se encuadran dentro de las determinaciones y esquemas de género que organizan y dan sentido a los límites social y culturalmente históricos impuestos a la noción de mujer moderna: una relación pública y abierta entre las mujeres no es posible sino de manera subrepticia, escondida, enmascarada bajo una relación heterosexual monogámica obligatoria. En esta dirección, Flavia Fiorucci (2013) analizó el caso de una directora escolar acusada de mantener relaciones sexuales con otras mujeres, lo que culminó en la apertura de un sumario y su posterior exoneración de la institución durante el mandato peronista. A partir de este episodio, se revela, desde una perspectiva microhistórica, los pliegues de la homosexualidad femenina en Argentina durante el siglo XX, sobre la cual existe no sólo una escasa bibliografía sino también fuentes documentales escritas.

En el transcurso de la tertulia, las impresiones y pre nociones de Andrea comenzarán a cristalizarse. Laura actúa de forma seductora ante los hombres para satisfacer y suscitar un ansia sexual. La visualidad de su cuerpo se construye con gestos y movimientos sugestivos a la mirada de los otros, inclusive hacia las concurrentes mujeres. Su cuerpo se restriega, disfruta al compás de la música mientras el resto de las invitadas cotillean sobre ella, sobre cómo engatusa y usa a los hombres, dando a entender que nunca dará por saciado sus deseos. Una vez arribado Carlos, se incrementará el magnetismo y la atracción entre ambos personajes, proponiéndole matrimonio porque cree que ha encontrado el “verdadero amor”. Laura se rehúsa a pensar que el amor exista; en cambio, lo considera como un deseo pasajero, un frenesí primitivo pero que, no obstante, surte efecto al besar con una pasión febril a Carlos. En la conversación que ambos mantienen fuera de la fiesta, Carlos parece reticente a Andrea, identificándola como “rara, extraña”. La pregunta por el matrimonio, por el amor sincero y romántico de Carlos a Laura, instala el por qué de su soltería y sociabilidad con muchos hombres que no son su pareja. En este sentido, al igual que *Carne, Fuego* elabora una narrativa sobre el amor como deseo que deriva en sexo pero sin refutar el supuesto del “amor romántico”, reforzando un carácter femenino en él. Esos sentidos se intercalarán con escenas

de masturbación y excitación entre Laura y Andrea a las puertas de un lago, dando rienda suelta a un goce íntimo y particular entre ellas.

Estos dos momentos pueden ser conectados a través de una dimensión amorosa tanto por parte de Andrea como de Carlos. La primera utilizará sus sentimientos de afecto y cariño hacia Laura para que se conviertan en algo más que amantes; Carlos, por su parte, comprende una idea de amor en el sentido heterosexual y monogámico, signado por el matrimonio, la planificación de un hogar y una vida juntos. Los dos personajes entretejen una “amor romántico” para delimitar su apropiación por Laura, es decir, ambos compiten por ella y quieren hacerse con sus sentimientos y su cuerpo frente a otro denotado como rival: los hombres. Al igual que *Carne*, la protagonista se encuentra pugnada y objetualizada por los deseos de terceros. Andrea no quiere que Laura esté en contacto con ellos, menos que los desee; Carlos anhela hacerla suya para llevar a cabo las pautas de las relaciones heterosexuales: matrimonio, familia y hogar. Sin embargo, el amor homoerótico pergeñado por Andrea tendrá menor legitimidad que la noción de amor arraigada en una matriz heterosexual. Las tensiones entre uno y el otro germinarán para culminar en el cercenamiento del primero.

La pugna que *Fuego* condensa nos permite pensar la visibilidad y la circulación de entramados homoeróticos en la década de los sesenta. Los límites de la homosexualidad femenina en Argentina se construyeron, en parte, gracias a las diferentes categorizaciones médicas trazadas en el Siglo XX, desde un marco heterosexual, a fin de tipificar sexualidades y corporalidades “anormales” frente a la “normales” y, de esta manera, construir formas de ejercer el deseo sexual como moralmente correctas diferentes a las “desviadas”, “perversas”, y “patológicas” en base a una cantera de disciplinas científicas (Ramacciotti & Valobra, 2008, 2014). En la tipificación del cuerpo femenino, términos como invertida, tribadista, safista y lesbianismo, fueron parte de una red de poder cuyos mecanismos de clasificación y ordenamiento de la homosexualidad, como del lugar, comportamiento, accionar y despliegue de las mujeres y la maternidad, se inscribían dentro operaciones y transacciones más amplias vinculadas a la conformación de los estados nacionales y a la ascendente cimentación de la medicina como saber legítimo e incuestionable (Ben, 2000). En cuanto a la visibilidad del afecto erótico entre mujeres, sus experiencias de deseo y vinculación en la centuria pasada estuvieron signadas por una multiplicidad de figuraciones, tipificaciones y discursos al calor de los marcos restrictivos y punitivos de la medicina, los edictos policiales y el aparato jurídico pero que, sin embargo, abonó distintas formas y hendiduras para el afecto homoerótico (Figari y Gemetro, 2009, 2014).

La promoción de estas tramas no resultaba novedosa en el cine argentino clásico ya que en el imaginario social se encontraba sedimentado una correspondencia entre la homosexualidad femenina con espacios y los espacios y atmósferas de encierro (Tacetta y Peña, 2008), los cuales construían arquetipos de mujeres sádicas, masculinas que sometían a otras congéneres³⁵. Por otro lado, la significación de la monogamia heterosexual resulta el camino esperado y pautado para la sociedad a la vez que, llegado un punto culminante, el deseo sexual femenino por los hombres amenaza esos sentidos y expectativas. El carácter monstruoso del goce femenino activo es puesto como patológico y como peligroso en tanto anormal.³⁶

La sexualidad liberada de las primeras escenas se transfigura para convertirla en perniciosa: el apetito sexual de Laura, si no es en el hogar y con su pareja masculina, puede resultar perjudicial para ella y para el resto. Entonces, la disyuntiva *permitido/prohibido* coagula, por un lado, anudando las tensiones en las formas de representación de la sexualidad desde la matriz heterosexual, sin impugnarla, a la vez que, por otro lado, utiliza el entramado homosexual como un aliciente para la excitación corporal. Cabe identificar y resaltar estos sentidos porque en el transcurso de la película su condición activa se merma a la postre de construir el deseo femenino activo como una enfermedad, una patología.

El desplazamiento de escenas eróticas y onanistas entre Andrea y Laura hacia escenas de confesiones amorosas selladas por un beso entre esta última y Carlos, allana el camino hacia el matrimonio, profesándose valores propios de la moral católica: protección, defensa y seguridad. *Fuego* construyó no sólo las tensiones entre la heterosexualidad obligatoria y el homoerotismo femenino, sino la posibilidad de que lo femenino sea sexualmente activo desde una sexualidad construida como irrefrenable e irracional³⁷. Simultáneamente se superponen escenas de Laura, en situaciones similares, con otros hombres, lo que eleva la insatisfacción y el enfurecimiento de Carlos hacia ella. Laura enuncia: “deseo ser libre, no puedo ser fiel a nada ni a nadie”. Su libertad sexual, su decisión de gozar con quien quiera, cualquiera sea su género, el sentirse deseada por hombres y mujeres la hace sentir a la vez plena y desdichada. La ambivalencia y la contraposición de un personaje femenino capaz de ejercer su libertad

³⁵ Los autores señalan la prescripción punitiva y peyorativa, hasta monstruosa, que recayó sobre figura de la homosexual femenina. “Más allá del subgénero carcelario, la revisión de numerosos filmes argentinos revela un motivo recurrente: si la lesbiana no está presa, debería estarlo [...] en todos estos filmes, la conducta lesbiana se presenta invariablemente asociada a la delincuencia y las únicas diferencias las constituyen la realización más torpe y la representación más explícita” (Tacetta y Peña, 2008:119-121)

³⁶ A pesar de que *Fuego* no hace una intelección explícita de la homosexualidad femenina como patología, como perversión o como dolencia adquirida, una estela negativa se proyecta en ella en tanto se le arroga de fracturar el modelo heterosexual entre Carlos y Laura.

sexual como ella desea con otra faceta que pretende corregirse y enmendarse en el supuesto camino del bien, conjugan las paradojas en las que las mujeres se encontraron enraizadas y sumidas de acuerdo a las coyunturas históricas. Asimismo, demarca y prescribe una doble pauta moral y sexual en la que el hombre niega y veda la experiencia sexual femenina con otros hombres, encarnándose en el discurso médico y la institución matrimonial.

De todos modos, la insistencia en el matrimonio es dirimida en su concreción, lo que devendrá en una tensión, una fractura, para la relación entre ambas mujeres. El protagonista se opondrá a compartir a Laura, alegando que le traerá disgustos y un final violento. Los celos y la rabia que el matrimonio suscita en Andrea, la figura que *Fuego* cristalizó como depositaria de dominación- la homosexual conflictiva que resquebraja el orden heterosexual- la convierten en una amante despechada que no desea ser “la segunda” en una relación. La frase que Laura pronuncia, “me casaré Andrea, lo quiero, es un hombre, es un hombre”, eleva al deseo heterosexual a una condición de legitimidad social, cultural y moral por sobre el que Andrea siente hacia su empleadora, a la que veía como pareja. Así, el filme paulatinamente resquebraja y deslegitima el querer y el amar entre ambas mujeres.

En la concreción del matrimonio, Laura justifica su decisión ante las concurrentes con un alegato de amor profundo y “de verdad”; los encuentros sexuales subsiguientes fortalecerán los sentimientos entre ambos. No obstante ello, la bonanza conyugal comenzará a desquebrarse. Los presagios de Laura se cumplen, abandona su nuevo hogar para encontrarse con otros hombres y colmar su ávido apetito sexual: recorre el pueblo cubierta de unas botas, una cartera y un tapado que abre a la sazón de atraer y excitar a los hombres. La tensión entre un orden moral y una flexibilización en el *ethos* erótico y sexual activo de la protagonista, problematizan los alcances y los límites en los cambios que la década de los sesenta entrevió en materia de pautas de sexualidad (Cosse, 2006b, 2010a; Barrancos, 2010). Si el psicoanálisis y la sexología adquirieron un papel activo en proponer la relevancia del deseo y el goce sexual femenino para la bonanza de pareja, *Fuego* dejó traslucir el abigarrado entramado en el que tales consignas y esfuerzos tomaron cuerpo, cribando los conflictos que estos podían concitar si las mujeres tenían un holgado margen de acción sobre su propia sexualidad.

A partir de ese instante, Laura sentirá que su irrefrenable deseo sexual contradice y viola sus votos maritales, abrigándola de *culpa*, desdicha y dolor. El deseo de morir y el remordimiento se combinan para expresar la disyuntiva que crece en Laura, quien no puede dejar de sentir y encarnar una *culpa* por su conducta “libertina” pero que, al mismo tiempo, es su amor legítimo y real por Carlos la que la exonera, la hace “mejor”. *Fuego* ensayó las tensiones que

la sexualidad despertaba en los sesenta frente a un escenario de redefiniciones de pautas sobre la moral y el ejercicio del sexo a la vez que presentó los límites bajo la paradoja de lo *permitido/prohibido*: ¿cuán visible y representable podía ser la sexualidad y el placer femenino a nivel social y cultural? En este sentido, el largometraje condensó algunas ansiedades y debates de época respecto a la vigencia, pero también su matriz moral, de ciertos sentidos que orbitaban en materia de género y sexualidad en la Argentina de esos años.

Finalmente, los desacuerdos y los celos son enmendados por la lujuria y la pasión entre ambos. La pauta heterosexual y monogámica le impone a Laura un régimen de goce con fecha de caducidad y un corsé moral que se canaliza en un discurso sobre la culpa, el remordimiento y la solución en la muerte. La doble moral se flexibiliza pero no se quiebra: mientras que Carlos aprueba y entiende el deseo sexual desbordado de Laura, lo utiliza como recurso para imponerle castidad, fidelidad y monogamia. Mientras tanto, los encuentros sexuales entre Andrea y Laura persisten pero son confinados al espacio privado y en la ausencia de Carlos. Si en un principio el homoerotismo se mimetizaba y se potenciaba por el espacio natural, ahora este permanece transvasado por una heterosexualidad configurada como compulsiva que vigila los movimientos y los comportamientos de la protagonista.

Es, en escenas subsiguientes, donde la matriz heterosexual se expone más explícitamente: Carlos acucia a Laura con el cariño y la fidelidad, con una complementariedad entre ambos pero que la protagonista comprende como insuficiente porque sus modos de querer y desear resultan incompatibles con la monogamia. De esta forma, Laura mantiene encuentros sexuales con otros hombres pero es descubierta por Carlos, suscitando toda una escena de violencia física entre ambos personajes que se recrudece con la frase, “eres una puta”, y la revelación de que todos en el pueblo saben lo que Laura hace con los hombres.³⁸ Los llantos de Laura se entremezclan con una noción de culpa que obedece a un orden moral en el cual la mujer no debe desear más de lo prescrito social y culturalmente para el género femenino, signándola como desenfrenada e irracional. Las palabras reverberan como punzadas de dolor en Carlos porque sabe que su virilidad se encuentra resquebrajada y frágil en tanto que la circulación de información íntima en las dinámicas sociales, el que se exponga la infidelidad y la voracidad de Laura, se significan como indicio de una impotencia sexual para satisfacer a su esposa.

Esta suma de elementos impulsa a Carlos a acudir a un médico, una voz colocada como autorizada y legítima para poder comprender qué es lo que “aqueja” a Laura. El médico le señala que:

³⁸ El “todos saben” se cristaliza en el chisme, el cual ha sido definido como un mecanismo de control social (Elias y Scotson, 1994).

Tiene una apetencia sexual exagerada, que Laura está gravemente enferma y que no tiene cura. Que desea evitarlo, sustraerse al deseo incontrolado, pero no puede, que no lo controla. Hay una neurosis sexual, una neurosis que afecta, principalmente, a la función genital. Hay una exageración patológica de la libido

Toda la secuencia hace hincapié en el estatus de enferma de las mujeres que mantienen encuentros sexuales con otros hombres. El discurso médico tradicionalmente ha caracterizado a las mujeres como seres patológicos, meritorias de una regulación, clasificación y normalización de las decisiones sobre sus cuerpos³⁹. Así, el galeno traza una continuidad entre la prostitución y la locura con la situación de Laura, ensayando un correlato entre el deseo de la protagonista de ejercer una sexualidad flexible con la prostitución bajo el argumento de que ambas instancias son tributarias de una “exageración de la libido”. Entonces, la doble pauta moral opera como estatuto que designa como patológica y enferma a una sexualidad femenina confeccionada como incontrolable, desbordando los límites trazados por la institución del matrimonio y sus valores. Así, cualquier movimiento de Laura se construye desde la óptica médica, en cuya tipificación, la ninfomanía, se inscribe a la protagonista. El diagnóstico es taxativo: Laura está enferma, padece ninfomanía y es incurable.⁴⁰

Carlos, furibundo y desesperado por el dictamen del galeno, culpa a Andrea de ser la causante de la condición que aqueja a su esposa. Así, la homosexualidad femenina tiene como correlato la corrupción de un otro visto como sano, normal, en otras palabras, heterosexual. El posterior despido de Andrea y la visita a Estados Unidos para obtener una segunda opinión médica, generan en Laura emociones entremezcladas que suscitan una nueva inclinación hacia la muerte, una agonía que deja rezumar el deseo por convertirse en una mujer fiel y abnegada hacia el matrimonio que entra en contradicción con aquello que realmente desea.

El regreso a Argentina exacerba la aflicción de Laura. Compungida, le ruega a Carlos que la mate, pero no lo hace. En cambio, éste le perdona todas sus infidelidades porque la ama. A pesar de la absolución expedida por Carlos, Laura aún siente remordimiento, por lo que acude a la iglesia y desea encontrarse con Dios para que éste le conceda la absolución. Vestida de blanco, se suicida lanzándose desde un acantilado, para luego manifestarse como espíritu frente a su esposo en el cementerio. Carlos decide matarse para reencontrarse con Laura en un

³⁹ Dora Barrancos (2009) estudió la obsesión por la medicina por la condición femenina a la hora de explicar sus comportamientos sexuales para entender ese mismo desplazamiento a los estudios de género y, de esta manera, revelar las estrategias e intereses que conformaron al primero.

⁴⁰ Para analizar la patologización de la sexualidad femenina como ninfomanía, véase Groneman (1994).

plano espiritual, lugar en el que ambos podrán vivir de un amor puro y real. La ninfomanía se finiquita con un orden moral de viso punitivo y normalizador.

Desde el inicio, el filme prescribe y revela los pliegues y las tramas de una heterosexualidad considerada como compulsiva y, al mismo tiempo, abreva de una matriz católica, binaria y ceñida a valores de corte tradicional como la fidelidad, el amor verdadero y el matrimonio.

El erotismo de *Fuego* se construyó a partir de una serie de aristas: el homoerotismo femenino, la porosidad de las normas heterosexuales, los espacios abiertos y el discurso médico. Estos elementos aunaron en la configuración de sentidos, en sintonía con aquellos bosquejados en *Carne*, en los que primó una mirada más activa sobre la sexualidad femenina por sobre la masculina. De esta manera, el estatuto de *género* dividió dicotómicamente a los *géneros* pero tensionó un modelo de domesticidad en el que la mujer participa del hogar como ama de casa y madre. Frente al matrimonio, *Fuego* elaboró un relato melodramático *aggionardo* a las problemáticas sociales germinadas en el transcurso de la década de los sesenta capaz de ser exportable a los públicos internacionales como inteligible para las audiencias vernáculas.

Tanto *Carne* como *Fuego* revelan un punto de culminación respecto a las orientaciones, significaciones y despliegues del erotismo dentro de la amplia filmografía de Bo y Sarli. En sus representaciones sobre la sexualidad y el género, se nutrieron de una serie de discursos y matrices para dar sentido a la materialidad de los mismos al amparo de sesgos binarios y heterosexuales. A su vez, esta malla de contención dicotómica que se plantea como hilo conductor en la mayoría de los filmes cristalizaba la pregnancia que la heterosexualidad tenía como discurso y como modelo en la década del sesenta. El homoerotismo y el apetito sexual de Laura como la culpa de Delicia abrevaron de una retórica enhebrada en base a la naturalización de la heterosexualidad.

El erotismo coagulado por estos filmes pretendía rebasar los marcos de la pantalla para instalarse y dialogar con su público, con los críticos y con los detractores de su proyecto. Esa disyuntiva que planteaban respecto a lo visible y lo enunciable dejaba entrever de una lectura sintomática en relación a lo posible y a los límites que los discursos sobre sexualidad estaban atravesando en la segunda mitad del siglo XX. En el espectro de actores del campo social y cultural, la cuestión de la moral era construida como un problema que la sociedad local debía de resolver.

Si los sesenta eran, de alguna manera, un punto de llegada frente a los acelerados cambios acaecidos en el transcurso de las décadas anteriores, el lugar del erotismo y del placer que este proyecto formulaba venía para incordiar, librar y exaltar los sentidos sobre la sexualidad y las relaciones de género. Sin fracturar ni subvertir ciertos modelos y presunciones narrativas

respecto de lo esperado para cada uno de los géneros, quizás la pregunta más trascendente que el cine erótico le hizo a la sociedad y a las condiciones que la enunciaron fuera doble: ¿era posible, o imposible, representar la cuestión del sexo y el goce sexual en la pantalla? O, en otras palabras ¿cuál era el lugar para el sexo en los sesenta y cómo podía ser desplegado?

Capítulo 3. Periodismo, crítica y sexualidad en la recepción mediática del cine erótico

Desde que Bo y Sarli estrenaron su primera película en 1958, las críticas de cine revelaron miradas disímiles en cuanto a los objetivos y la emergencia de sus filmes. Por un lado, daban cuenta de la horizontalidad de sus relatos, la violencia excesiva y su inscripción en una línea de cine social. Por el otro, la incapacidad de Sarli de ser algo más que la sumatoria de sus desnudos y del efecto de su cuerpo, posturas y gestos, sobre los espectadores.

Sin embargo, el escrutinio de los críticos de cine no supuso necesariamente un acatamiento directo, mecánico, entre el cronista y sus lectores, entre el periodismo y el público ávido o interesado en este cine. Este hiato revela el abigarrado entramado en la segunda mitad del siglo XX respecto de la autonomización del campo cultural, la profesionalización del periodismo y el rol del cine dentro de estos círculos. Asimismo, estas lecturas en la construcción de la crítica periodística denotan una serie de tensiones en relación al entramado ideológico en el cual se insertaron. En otras palabras, pensar el lugar de los medios de comunicación significa no sólo reconstruir y ubicar los discursos y las modulaciones en una temporalidad histórica, sino también los posicionamientos y los lineamientos de estos actores en calidad de agentes comunicacionales.

Desde la irrupción del cine, el interés por abordarlo y comprenderlo alcanzó a la industria editorial en ciernes de las décadas del veinte y del treinta. La figura del periodista comenzaba a afianzarse en tanto descansaba y construía un saber específico desde el cual poder intervenir y endilgar sus análisis a los lectores. Para la década del treinta, diferentes diarios y revistas denotaron el crecimiento del cine, en conjunción con la radio y el teatro, al crear espacios dedicados a su intelección y acercar una oferta cultural a los consumidores. En función de estas transformaciones nos preguntamos: ¿Qué tipo ideal de actividad cinematográfica pretendían esculpir los críticos de cine, en tanto agentes culturales, apoyados en un saber, y como intermediarios entre la producción de sentido de los filmes y los potenciales espectadores? ¿Cuál era el orden moral de la crítica y por qué el cine se convertía en un objeto de disputa y escrutinio legítimo desde el cual poder ejercer una injerencia en el tejido cultural? ¿Cómo operó el género en el entramado y la intervención de la crítica cinematográfica?

Estos interrogantes se aglutinan en el esfuerzo por dilucidar el lugar de la crítica cinematográfica, de la pluma periodística, en Argentina y cómo ésta escudriñó al cine erótico en la segunda mitad del siglo XX. Al mediar entre los bienes culturales y los lectores/consumidores/públicos potenciales, proponemos pensar a los críticos de cine como

agentes culturales, Broitman (2014), como interventores del espacio público cuyo objetivo era inscribir una orientación y el ejercicio de una influencia en los campos sociales y culturales de un momento determinado, proveyendo, circulando y consignando ciertas tareas y saberes.

A su vez, una mirada de género sobre estos agentes y sobre el campo cultural complejiza los mecanismos discursivos, la producción de los sentidos y la materialización de los marcos de interpretación androcéntricos articulados por los críticos de cine al tramar un gusto cultural y al resignificar su labor como un medio de intervención en el campo social y cultural vernáculo. En consecuencia, siguiendo la propuesta de Scott (2008a) y Chartier (2007), el orden de la representación condensa sentidos, significaciones e interpretaciones respecto de un texto que aborda el pasado, pero que también participan en la estructuración y el ordenamiento de las diferencias sexuales en las relaciones sociales. Tanto los análisis y las lecturas sobre la figura como el despliegue de su cuerpo, serán un foco atención, y de tensión, en las fuentes documentales.

Este capítulo se centra en la recepción mediática de algunos films realizados por Armando Bó e Isabel Sarli en la década de los sesenta. El objetivo principal es indagar cómo fueron abordados, leídos y enunciados dos de sus largometrajes bajo la forma de crítica cinematográfica en los medios gráficos argentinos a la fecha de sus estrenos en salas de cine local. Partimos de una idea de imbricación entre la producción de sentidos, nociones y prácticas que se forjan en los espacios del campo periodístico de los sesenta en Argentina, en particular, vinculado con clivajes eróticos y sexuales circunscriptos al quehacer de lo “íntimo”, bajo la rúbrica de críticas cinematográficas, e ideas que rebasan los límites de su constitución como profesión. La subjetividad que permea la escritura debe ser analizada a la luz de un marco más amplio de la experiencia individual que dé cuenta de la articulación entre individuo y sociedad a la hora de pensar cómo la crítica cinematográfica se configura y se nutre del contexto social en el que se desarrolla. Es decir, los medios de comunicación en los que se incluye al cine en sí mismo, están anclados, encastrados y nutridos por tramas culturales y sociales en tiempos históricos específicos, y de ellos emanan una serie de procesos e instancias articuladas con el género y la sexualidad.

De esta manera, se trazan una serie de objetivos. Primero, referirnos a la recepción, su especificidad en relación al cine y la prensa, y su importancia en términos de su estudio para la disquisición histórica y de género. Segundo, cómo a través de ella podemos entender las vinculaciones entre sociedad, medios y cultura, ahondando en el estado de la prensa gráfica local durante el decenio, para, finalmente, inscribirlas en un marco de género, y en clave

histórica, capaz de dar cuenta de la permeabilidad de ésta en el funcionamiento y la reproducción de la comunicación en la prensa gráfica.

Este último punto ocupará una centralidad notable en nuestro análisis. Como hemos expuesto y descrito en capítulo anterior, las narrativas audiovisuales que Armando Bo e Isabel Sarli hicieron circular en los años sesenta presentaban un entramado erótico, sexual, que permitía pensar la sexualidad, y la condición femenina en ella, desde una mirada desde el disfrute y el goce pero sin demarcarse de la pauta y la moral heteronormativa. Es por ello, que su exploración desborda los propios límites de lo cinematográfico y se instala en los medios de comunicación por medio de noticias asociadas a la crítica de sus filmes y a la vida personal, a las prácticas sociales y culturales y a la vida personal del director y la actriz protagónica de sus películas. En esta dirección, analizar su recepción desde la tribuna mediática y de los cronistas propone el desafío de problematizar las configuraciones de género que se entretajan en la confección de una crítica cinematográfica hacia un cine de estas cualidades, en las que pondremos especial atención a la figura de Isabel Sarli y en el andamiaje erótico que construye y en el que participa. Aunque no siempre explícita, definiciones normativas, representaciones, sentidos y asunciones de género cribaron y mediaron las escrituras de la mayoría de las crónicas que analizaremos. Así, la relación entre escritura, género y campo cultural se imbrican para troquelar el ejercicio y la profesionalización del periodismo gráfico en la década de los sesenta.

Para cumplimentar estos objetivos, el primer apartado presenta el panorama de la prensa gráfica tomando como punto de partida 1955, momento en el cual se registró una fractura política y social a partir del derrocamiento de Juan Domingo Perón. En el segundo, nos adentramos en el lugar que la crítica de cine, el espectáculo y las revistas especializadas ganaron en el terreno de lo mediático para, finalmente, en los dos últimos apartados analizar y examinar cómo las películas eróticas fueron acogidas por los críticos de cine como arterias para canalizar, prescribir y propiciar percepciones, prácticas y sentidos en torno a la sexualidad, por un lado, y propiciar exégesis en torno a la relación que este cine guardaba para con el campo social y cultural de los sesenta.

1. El itinerario del periodismo en los sesenta

Como hemos señalado en el primer capítulo, los medios de comunicación jugaron un papel trascendental en el epílogo, durante y posteriormente a la caída del peronismo en 1955. Frente a los cambios y las transiciones que operaron en el segundo lustro de los cincuenta, el campo cultural y político comenzó a allanar el camino para un espectro variado de discusiones

respecto a los itinerarios que el peronismo había ocluido al calor de diferentes fenómenos a nivel internacional. De acuerdo a la historia intelectual y política, los principales debates y discusiones gestadas al interior de los círculos intelectuales y universitarios orbitaron no sólo respecto al peronismo como fenómeno, sino a pensar qué escenarios comenzaban a abrirse en América Latina y el mundo en el marco de la segunda posguerra, la guerra fría y la avanzada autoritaria (Terán, 1991, 2008).

Los materiales culturales que circulaban en los años sesenta no quedaron exentos de estas dinámicas, sino que se localizaron como focos de abordaje y enunciación de nuevas problemáticas, circulando posiciones y percepciones en torno a una agenda actualizada que diera cuenta de los temarios diarios (Becerra, 2010). Las revistas y diarios se vieron decididos a renovar y ampliar el repertorio de noticias vinculados a esta “modernidad” que emergía y así gozar de un público más amplio. Los “menús” que la prensa gráfica indicaba y tallaba, formaron parte de un engranaje que empujaba hacia una “modernidad” y una renovación que comenzaban a vislumbrarse durante estos años (Pujol, 2007).

Casi dos años después del golpe de Estado que depuso de la presidencia a Juan Domingo Perón (1946-1955), un impulso de oxigenación y recambios signaron los pasillos y las oficinas de redacción de las diversas editoriales y diarios de la época. Una camada de jóvenes escritores y periodistas ingresaban al heterogéneo territorio de los medios de comunicación para proponer otros estilos de difundir y entender el quehacer de la prensa gráfica local (Ulanovsky, 1997). La variedad de espacios dejaba entrever el sincretismo que el plano cultural atravesaba en materia de comunicación pero, también, el impulso por revisar el pasado reciente, causando una fascinación tanto para el periodismo como para los círculos intelectuales de la época.

Un hito importante en cuando al dinamismo del campo cultural lo tuvo la aparición de la televisión privada a finales de la década de los cincuenta. A pesar de que la primera transmisión data del año 1951, el *boom televisivo* emergió en el año 1958, creciendo a través de la diversificación de distintas señales, principalmente privada, y transfigurando los modos de entender la vida cotidiana y las dinámicas sociales y culturales de la época (Varela, 2005; Mastrini, 2009). A su vez, la eclosión de la televisión supuso una redefinición entre lo privado y lo público, sobre la sociabilidad y las formas de consumos, compitiendo no sólo en la oferta cultural sino reestructurando las articulaciones de la vida cotidiana, la intimidad y las nociones sobre la llegada de la “modernidad” (Aguilar, 1999).

Los sesenta, en materia de comunicación periodística, fueron caracterizados como años de fuerte competencia en la prensa gráfica en relación al control de la información, la cantidad de

tiradas diarias y la adquisición de publicidad como fuente de financiamiento (Getino, 2008). Por otro lado, fue notoria la pregnancia del periodismo político a la hora de trazar los tópicos que hacían a esa actualidad (Cosse, 2006b, 2008a, 2010a). Estas plataformas se instalaron como espacios que dieron lugar a la difusión de debates y problemáticas que hacían a esta “vida moderna” que emergía y detonaba nuevas fórmulas para la organización de las relaciones sociales y culturales (Felitti, 2010a). De este modo, encabezaron un proceso de oxigenación respecto de los abordajes y los temarios que los medios presentaban y asimilaban como actuales y modernos, pero que se circunscribió mayoritariamente a un radio urbano que articuló renovación con vanguardia, basculando un reforzamiento de distinción social (Cosse, 2013).

De acuerdo a Mónica Bartolucci (2006) esta modernización de la esfera cultural revistió preocupaciones para el Poder Ejecutivo en manos del entonces presidente de facto Juan Carlos Onganía, que al no ver con buenos ojos el consumo de diarios y revistas “modernas” por parte de los jóvenes y las familias pues podían “descomponer” los hábitos de vida tradicional, se reunió con los editores de las ocho revistas de información general editadas en Buenos Aires, *Panorama*, *Siete Días*, *Primera Plana*, *Extra*, *Gente*, *Confirmado*, *Atlántida* y *Análisis*, para transmitirle un mensaje de morigeración frente al tratamiento de su gobierno pero también de un respeto a cierto consenso social ligado a valores tradicionales: familia, unidad y paz social.

A través de revistas como *Primera Plana* o *Confirmado*, se problematizaron las distintas aristas que signaron el contexto social, político y cultural posterior a la caída del peronismo en 1955, gravitando con gran peso en el transcurso de las décadas siguientes en el tablero político y económico de forma tal, que se inmiscuyeron y azuzaron desde sus páginas un golpe de Estado al presidente Arturo Illia (Mazzei, 1994, 1997). Mientras que *Primera Plana* fue fundada por Jacobo Timermann en 1962, y tenía como crítico literario y cinematográfico al escritor y periodista Tomás Eloy Martínez, *Confirmado* nació de la ruptura y alejamiento de Timermann de *Primera Plana* en 1965.

Como plantea Carlos Ulanovsky (1997), la prensa gráfica tuvo una participación clave en la definición del tablero político argentino, pero se expidió, también, sobre sexualidad, música, moda, cine y literatura. La emulación e importación de modelos e insumos periodísticos foráneos cimentó una base desde la cual la prensa gráfica configuró una lógica del quehacer periodístico concebido como moderno hacia fines de los cincuenta y durante la década del sesenta. Los marcos temporales para tal inclinación no sólo estaban signados por la inestabilidad política de los distintos regímenes de gobierno, sino también por las mutaciones

y tensionamientos que ciertos hábitos, comportamientos y pautas transitaban en relación a la cotidianeidad, a los modos de sociabilizar entre varones y mujeres, y entre padres e hijos.

De acuerdo a Fort y Rivera (1985) entre 1960 y 1970, cinco diarios dominaron la tirada diaria en detrimento de otros fuera de la zona capitalina: *Clarín*, *La Nación*, *Crónica*, *La Razón* y *La Prensa*. De forma complementaria, se desarrolló un mercado editorial orientado a revistas semanales, de interés general y con una perspectiva de consumo dirigida a sectores medios.

El impulso dado por los medios de comunicación en la vida cultural local en la segunda mitad del siglo XX se filtró en los medios gráficos dedicados al cine, al teatro y a la literatura. Las revistas especializadas se volcaron a una mayor profesionalización de la actividad periodística, que incluyó emular los estilos de tabloides estadounidenses, interesándose en aspectos metodológicos y estéticos del lenguaje cinematográfico (Goity, 2004c).

Si el clima de ideas imperante, al que apelaba y coadyuvaba el periodismo gráfico, suponía una discusión en torno al rol de los conceptos, su operatividad y el espesor que debía ocupar en el *entramado* posterior a 1955, las dinámicas del campo cultural exponían una urdimbre compleja, heterogénea y diversificada con una inclinación por profesionalizarse y asentarse en saberes específicos. En el espectro del periodismo, el reclutamiento de los escritores, autores y periodistas supusieron un alto porcentaje de varones en detrimento de una participación de mujeres, en puestos vinculados a la producción escrita e intelectual.⁴¹

En el heterogéneo y amplio mercado de revistas, en conjunción con la difusión del psicoanálisis y la sexología de la mano de Escardó y Giberti, entre otros, una editorial familiar como *Abril* (1941-1976), cuyos inicios se cimentan en torno a la literatura, la prensa infantil y redes de resistencia intelectual antifascista (Scarzanella, 2009) proponía ahondar en el terreno de publicaciones eróticas o de adultos al emular el estilo norteamericano de *Playboy*, cuyas páginas contenían una sinergia de intereses que excedían la mera exhibición de desnudos⁴². A medida que los sesenta avanzaban, la sexualidad comenzaba a resultar un objeto de indagación y dilucidación que desbordaba al tratamiento meramente mediático para ser cincelado como un bien de consumo desligado de una intimidad subjetiva. A pesar de las distancias y tensiones en el seno de las pautas imperantes que operaban e irrigaban estas diferentes expresiones mediáticas, la promoción de la figura femenina vio un ensalzamiento atado a su cuerpo como objeto y al estímulo de consumo, a su inclinación por saber sobre su

⁴¹ El trabajo denominado de “oficina” se caracterizó por ser exclusivamente femenino. Para analizar la conformación de las secretarías y dactilógrafas, véase Queirolo (2018).

⁴² Para un análisis de *Playboy*, véase Preciado (2010).

sexualidad y deseo, y a los modelos de domesticidad. La erotización de la subjetividad femenina conformó el itinerario propuesto por el periodismo en la década de los sesenta en detrimento de una escasa, a la vez diferenciada, participación activa en espacios asimilados como “masculinos”.

Como indican trabajos recientes sobre publicaciones gráficas eróticas, esta emergencia de producciones locales, que conllevó una censura por ser consideradas “obscenas” (Eidelman, 2015), se insertó como parte de una inclinación más amplia y extensa por explicar y aprehender sobre sexo y sexualidad. Muchas de estas publicaciones, a la vez que tenían como eje principal concentrarse en abordar y transformar el erotismo en un objeto de consumo adecuado para el público local, se tornaban en un elemento de instrucción técnica para el aprendizaje y la desmitificación de ciertos tabúes que lo circundaban (Schaufler, 2017a). En el marco de un variado mercado cultural y una cruzada moral católica autoritaria, una revista como *Adán* (1966-1968) articuló las tensiones que suscitaban las mutaciones en las pautas de consumo, de sociabilidad y de género con un periodismo gráfico al servicio de un modelo de de masculino profesional urbano (Giordano, 2014).

En Argentina, circularon una cantidad importante de revistas eróticas internacionales y nacionales que, no obstante, entraron en tensión con una matriz autoritaria y conservadora ensañada en prohibir cualquier registro al que se considerase obsceno y pornográfico. Así, por ejemplo, las revistas extranjeras vinculadas al género pornográfico que circulaban en la ciudad de Buenos Aires eran numerosas a la vez que prohibidas y calificadas por las autoridades de la Comisión Municipal de Moralidad, siendo menor la producción y tirada de revistas locales (Eidelman, 2015). Sin embargo, en las revistas femeninas como *Maribel* el erotismo podía ser rastreado a través de las lecturas y las diversas formulaciones en conexión con lo doméstico y la sexualidad (Schaufler, 2017b).

El ajetreado y heterogéneo entramado del periodismo gráfico de la segunda mitad del siglo pasado, da cuenta de los diversos intereses que emergían y se nucleaban en torno a las editoriales y periódicos de la época. A su vez, el paso del tiempo dio lugar a una renovación tanto de temáticas como de quienes las llevaron adelante, abonando por una idea de periodismo y de un lenguaje moderno que amalgamase tanto los planos internacionales como los locales. Circunscriptos a un radio urbano y capitalino, la mayoría de las publicaciones gráficas interpelaron a ciertos sectores sociales, cribando un tipo de lector particular para cada una de las ellas.

2. Entre las revistas de espectáculo y la prensa especializada

Desde mediados de la década del treinta, a la luz del nacimiento de la radio y del cine sonoro, el periodismo gráfico avizoró que quienes participaban de estos espacios podían convertirse en objeto de interés y de consumo para sus seguidores. De esta manera, nacieron las revistas de espectáculos y cuyo objetivo primordial fue abocarse al análisis de las vidas íntimas de estas figuras radiales y cinematográficas para convertirlas en objeto de debate a la vez que posicionarlas como próximas para sus lectores. La convergencia de espectáculos, radio, cine y teatro, encontraba asidero en la pujante industria editorial de las primeras décadas de la pasada centuria (Eujanian, 1999).

En los marcos de discusión y efervescencia de ideas de raigambre política, los intelectuales y los críticos comenzaron a dar lugar a una serie de debates sobre la coyuntura social, política y económica que excedían a los círculos tradicionales de discusión y se internaban a ocupar espacios en la crítica literaria y de espectáculos. Hacia mediados de la década de los cincuenta, la conformación de *cineclubs* y sus órganos de difusión bajo el formato de revistas de crítica especializadas sobre cine, como *Tiempo de Cine* o *Gente de cine*, permitieron la configuración de un *saber*, de una jerga y de un *estatus* que habilitaba la intervención en el debate por la modernidad, el rol del arte y la transformación cultural en el tejido social del post peronismo (Broitman, 2014); pero, principalmente, forjaron una figura que anudaba estas características, las profesionalizaba y las convertía en un dictamen sobre el *gusto* cinéfilo.

Es en este panorama donde debe ubicarse el espacio concedido a la crítica y a la recepción de filmes en diarios de espectáculos y revistas de cine y de interés general. Este tipo de crítica de cine era deslegitimada y desacreditada por gran parte del público, fuera especializada o conocedora. Según Goity (2004a) la promulgación de la Ley de Cine en 1957 promovió la aparición de críticos en los medios de comunicación y con ello, de otro tiempo para el cine a causa no sólo de la institucionalización y equivalencia del cine como medio de comunicación, sino también los embrionarios proyectos editoriales y mediáticos que comenzaban a surgir con el recambio generacional. En el transcurso de los años cincuenta, se incorporó una mirada y un abordaje académico, de mayor formación y profesionalidad, a la hora de formular críticas, debates e intercambios sobre el cine y las películas nacionales y extranjeras. De acuerdo a la historiografía política y conceptual local, el derrocamiento del peronismo trajo aparejada una sensación de descompresión, de liberación de las ideas que se reflejó en las formas de concebir los contornos de la reflexión sobre la cultura y la política, pero que sin ninguna duda dejó de orbitar en el radio del periodismo, de las ideas y del lenguaje de la política y de la cultura (Sarlo, 2007).

Dentro de un mercado editorial diversificado y en crecimiento, el amplio espectro de revistas especializadas en cine y espectáculo coexistían y demarcaban su espesor de acuerdo a sus diseños, el precio y el tipo de interlocutor al que se dirigían. En cuanto al cine, *Cinegraf*, *Heraldo del Cinematógrafo*, *Cine crítica*, *Mundo de Cine*, *Gente de Cine* y *Tiempo de cine*, fueron algunas de las revistas que vieron la luz desde la década del veinte hasta los sesenta. Por otro lado, diarios y revistas como *Clarín*, *La Nación*, *Primera Plana*, *Panorama*, *La Prensa*, *Crónica*, *Ámbito Financiero*, *La Opinión*, *Crítica*, *Mundo Argentino*, *El Mundo* y *La Razón*, poseían secciones y columnas dedicadas a la recepción y al tratamiento de diversas películas, nacionales y extranjeras. Cada una de estas producciones culturales respondía de forma diferencial de acuerdo a los intereses y a las posiciones que los medios de comunicación ocupaban dentro de un campo cultural dinámico.

Desde la irrupción del sonido, el cine industrial conoció la emergencia de los llamados *cineclubs*, grupos de cinéfilos que se reunían a debatir sobre cine, en especial los cines que se consideraban de “vanguardia”, provenientes de diferentes vertientes europeas. De acuerdo a Ana Broitman y Máximo Eseverri (2018) la emergencia de los primeros *cineclubs* en la ciudad de Buenos Aires dataron a fines de la década del veinte al calor de la conformación de una *cinefilia*, es decir, la agrupación de saberes y el culto por las películas.

Estas experiencias culturales buscaron canalizar su ímpetu a través de la producción de revistas, espacios solamente dedicados a volcar teorías sobre cine, imagen y la actualidad tanto a nivel nacional como internacional (Broitman, 2003). Revistas como *Gente de cine*, publicada entre 1951 y 1957 por el cineclub homónimo, y *Tiempo de cine*, editada por cineclub Núcleo entre 1961 y 1968 (Maté, 2014; Broitman, 2016), en contraste con aquellas dedicadas al espectáculo en general, del estilo de *Radiolandia*, *Platea* y *Antena*, u originadas por los exhibicionistas, como el *Heraldo del cinematografista*, delinearon y participaron de la circulación de saberes sobre cine, la forma de entender e interpretar la crítica de cine, creando un saber específico que los habilita a convertirse en agentes culturales que median entre el público y la producción audiovisual. Concomitantemente, estas modalidades habilitaban que comenzaba a considerarse más un “medio de expresión” que una modalidad de entretenimiento, trazando una demarcación no sólo del cine comercial frente a un cine de autor, sino los lugares que los espectadores podían ocupar dentro de esa ecuación. Tanto *Radiolandia* como *Antena* fueron dos semanarios que nacieron en la década del treinta en el marco del crecimiento y popularidad de la radio y, posteriormente, del cine y la televisión. La primera nació en 1934 mientras que *Antena* emergió como su competidora en 1937 para luego ser absorbida por *Radiolandia* (Calzón Flores, 2012). Como parte de la convergencia y

diversificación de revistas en torno al espectáculo, *Platea* se caracterizó por su confección rectangular, el temario y los rostros de las estrellas de la televisión, el cine y el teatro porteño.



Imagen 7: Isabel Sarli en la portada de *Platea* 16/10/61

En consecuencia, las secciones o noticias de los diarios dedicadas al cine argentino estaban irrigadas por las discusiones que emanaban del seno de estas revistas de cine en boga. Los ejemplares más conocidos eran *Cahiers du cinema* y *Sight and Sound*, una francés, la otra raigambre anglosajona, que preconizaban la cultivación de un saber, de una posición sobre el deber ser del cine, su uso y sus fines sociales. En el marco de la segunda posguerra, la teorización sobre el cine creció exponencialmente de la mano de un crítico que influiría en el campo cultural francófono alentando una renovación en las formas de construir, hablar y ejercer el cine: André Bazin (Cardullo, 2017). De acuerdo a David Oubiña (2014), la figura de Bazin dialogó con una sensibilidad global respecto del periodismo especializado y del lugar de la crítica de cine. Sus reflexiones volcadas tanto en *Cahiers du Cinema*, de la cual fue fundador, como en sus escritos póstumos, configuraron un utillaje para desentrañar e interpretar al “cine moderno”. Esa relación que los cine clubs y sus revistas tramaban con el cine europeo, revela una de las tantas modulaciones que emanaban del campo cinematográfico en cuanto a las aspiraciones por consignarlo con de una estampa moderna y vanguardista que elevase su estatus internacional.

Como indica Goity (2004a) para el proceso argentino, durante los años sesenta las críticas cinematográficas se firmaban con las iniciales del autor o seudónimos, porque sólo pocos

diarios accedían a que los críticos firmaran con su nombre e identidad completa, lo cual demostraba la detentación de poder en los círculos y agendas de cine. En este sentido, Eugenia Guevara (2011) entiende que el estado de la crítica a fines de los cincuenta devenía de la aparición de revistas especializadas en cine que endilgaba los derroteros a seguir de acuerdo a las distintas cinematografías americanas o europeas. El impulso de un discurso cinematográfico propio bajo la forma de la crónica de cine, venía cobrando fuerza desde su autonomización como campo (Callegaro, 2014).

Todos estos indicadores muestran que no sólo la discusión sobre el cine anidó como un fenómeno de largo aliento que se expresó en el temprano nacimiento de revistas como *Cinegraf*⁴³ o *El heraldo del cinematografista*⁴⁴, a la vez que la vocación germinada por los católicos laicos por clasificar, calificar y convertirse en orientadores sobre el lugar y el efecto que la imagen en movimiento podía activar en los públicos.

La lenta profesionalización del periodismo a lo largo del Siglo XX supuso una mayor especialización en tanto el cine, las salas de cine y el mercado cultural se expandían al calor de un abaratamiento en los costos de producción y de consumo. En este sentido, desde la creación del cinematógrafo, la Argentina había otorgado un lugar fundamental a la utilización del cine, eminentemente silente, por parte de los diferentes sectores sociales, alcanzando diferentes tipos de objetivos y formas (Cuarterolo, 2010). Por ello, no sorprende el arraigo y la gravitación que la discusión sobre el cine y el espectáculo poseyó durante gran parte del siglo pasado.

Resulta importante destacar que en los últimos años han comenzado a proliferar investigaciones que abordan diversos productos culturales de la prensa escrita, de especial importancia a aquellas que atienden a las dimensiones del cine. Es por ello, que el estudio de la recepción y las críticas cinematográficas en clave histórica y de género nos permiten complejizar los vínculos que unen a las primeras con la configuración de sentidos y saberes androcéntricos en tiempo determinado. En esta línea de trabajo, entendemos que el propio espesor para un análisis de crítica cinematográfica en Argentina debe ser bosquejada a luz de una serie de factores: la conformación de cineclubes, la actividad cinematográfica encastrada

⁴³ *Cinegraf* fue una publicación de la Editorial Atlántida que se editó entre 1932 y 1937, bajo la dirección de Alberto Pessano, primer director del Instituto Cinematográfico desde 1936 a 1943 (Spadaccini, 2012), y cuyo objetivo se encontraba en operar como un arquetipo de revista especializada moderna, capaz de trazar las diferencias entre la “alta” y la “baja” cultura, enmarcado en la matriz católica conservadora de su fundador (Morales, 2017).

⁴⁴ Según Gil Mariño (2013) ambas plataformas coexistieron en la década del treinta pero urdieron distintos intereses y objetivos: mientras que la primera buscaba instalar una lectura más sofisticada sobre el cine, para advertir la falta de “buen gusto” en la cinematografía nacional; la segunda anudaba un lenguaje coloquial utilizando tanto elementos técnicos como los entramados populares propios del momento.

y en diálogo con distintas redes más amplias, y la aparición de publicaciones de crítica especializada (Campero, 2014). Pensando al crítico cinematográfico desde el concepto de *campo* elaborado y propuesto en la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu, la autora plantea que considerar un campo de la crítica cinematográfica en Argentina debe responder a una serie de dinámicas históricas en las que converjan los puntos mencionados. Asimismo, la agencia de los críticos de cine permite analizar no sólo la reconfiguración de la posición del crítico de cine como un sujeto inscrito en una red de relaciones sociales y saberes especializados, sino su rol y participación del espacio público y las disputas por el sentido de ser crítico y a la vez agente cultural.

Entonces, nos preguntamos por el despliegue de la crítica cinematográfica en Argentina desde una perspectiva diacrónica que estudie la articulación entre el Estado como figura y autoridad censora y el ejercicio de la crítica de espectáculos. A pesar de la existencia de trabajos que analicen la censura, los medios de comunicación y las políticas de control sobre los contenidos de la prensa gráfica y los largometrajes nacionales e internacionales (Ramírez Llorens, 2016), la relación entre la censura estatal y la crítica cinematográfica nacional en la segunda mitad del siglo XX se encuentra vacante. Es por ello que procuramos establecer algunos caminos posibles para pensar no sólo la emergencia, el desarrollo y la conformación de espacios dedicados a la discusión de largometrajes y la posición y profesionalización del crítico dentro del terreno cultural, sino también interrogar acerca de estas instancias en períodos de fuerte control sobre la producción y la circulación.⁴⁵

En esta dirección, Kriger (2012) advierte en la crítica cinematográfica un espacio signado por una doble singularidad o espesor. Por un lado, repone los silencios y los huecos documentales de ciertas experiencias en el campo de los estudios de cine. Por el otro, es un canal de difusión de opiniones sobre películas a la vez que media en los “horizontes de expectativa de las audiencias”. No obstante lo cual debe advertirse que los resortes de sentido que hacen a la enunciación y a la escritura de una crónica de cine se encontraban atravesados tanto por las lógicas y las disposiciones propias de su campo de producción como por las pugnas de interés en la construcción de una audiencia y de un saber referido al crítico, al periodista como profesión institucionalizada. En la estructuración de tales disposiciones, advertimos que la organización y la distribución de los géneros operaban de acuerdo al criterio de cada plataforma gráfica: a pesar de que existieron mujeres cronistas, el ejercicio de un periodismo “crítico” se detento como atributo masculino, mientras que las revistas de espectáculos,

⁴⁵ A modo de ejemplo, Nieto Ferrando (2015) ha abordado el desarrollo de la prensa y la crítica cinematográfica durante el régimen franquista en España.

abocadas al *star system* y a la vida íntima de las celebridades, se convertían en espacios fértiles para las mujeres en tanto se tramaba una correspondencia entre la intimidad y lo femenino, lo banal del espectáculo con la vida cotidiana de las mujeres.

El escrutinio audiovisual, su transposición al papel y su llegada a hogares, oficinas o bares suponían que existía un público ávido por saber y nutrirse de los más recientes estrenos nacionales e internacionales en las salas de cines locales. En este marco, era el propio crítico quién se arrogaba su estatus de orientador, consignándoles a sus lectores, cinéfilos o no, qué ver y qué esperar. Asimismo, el lenguaje del crítico era resultado de las dinámicas del lugar y el espacio desde donde escribía, moderando sus palabras y análisis de acuerdo a los lectores y a su relación con el cine.

En este sentido, en las próximas páginas nos adentraremos en las diferentes reseñas troqueladas a partir de dos películas de Armando Bo. A través de estas fuentes documentales nos preguntaremos por el sentido de la crónica de cine en los sesenta, sus presunciones de género al escribir sobre un cine erótico, y cómo estos textos tenían un objetivo más amplio sobre el cual velar. En consecuencia, la hipótesis que guía este capítulo propone pensar que al oficiar de agentes culturales, los críticos de cine entendían su profesionalización como parte de una intervención en el campo cultural, pero también del espacio público, diagramando un gusto cultural y una lectura sobre la actualidad social desde una mirada “crítica”. En ese proceso, resignificaron y representaron a la sexualidad, forjando sentidos e imágenes sobre ella y de quienes visionaban bienes erótico.

3. Sólo es “carne sobre carne”

En octubre de 1968, un cúmulo de diarios y revistas locales dejaban entrever el inminente estreno de una nueva película dirigida por Armando Bo y protagonizada por Isabel Sarli denominada *Carne*. Los medios de comunicación se abocaban a desandar otra nueva aventura erótica de esta polémica dupla a fin de avizorar y analizar las creaciones y los contenidos sexuales que se anudaban bajo una propuesta cinematográfica repetitiva y previsible.

Partiendo de la información provista por las fuentes periodísticas relevadas, *Carne* transitó por, al menos, tres instancias de estreno y cobertura mediática: su lanzamiento original y programado para 1968, su reestreno en 1979 y el reestreno de 1982. En estos tres escenarios históricos distintos se hilvana una continuidad respecto a la matriz autoritaria estatal en el ejercicio del control de los materiales culturales. El primero de ellos, atravesaba las profusas y densas campañas de moralización que tenían por objetivo “sanear” a la población argentina y a la cultura nacional de la obscenidad, del comunismo, de la amoralidad, y así reinstalar las

“buenas costumbres” y los valores católicos (Cousins, 2008). Los casi diez años de distancia que separan el primer estreno del segundo había sido testigos de la deposición de Juan Carlos Onganía (1966-1970), de nuevos golpes de Estado, de elecciones democráticas, el retorno de Perón a la Argentina y de la puesta en marcha de un plan nacional sistemático de desaparición forzada de personas. En ese complejo entramado de nudos y texturas, el cine erótico pretendía estrenar sin ningún tipo de corte *Carne*, sin por ello abandonar la esperanza del fin de la censura cinematográfica. Como ha señalado D’Antonio (2015) hacia fines de los setenta existió una ambivalencia respecto de lo que podía, o no, ser visionado y financiado en la pantalla grande, demarcando una diferencia entre el lugar positivo que las autoridades endilgaban a ciertas comedias eróticas de cariz familiar, como a las *sexys comedias* producidas y protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel y la interdicción de un número de películas, entre las que se incluyeron las de Bo y Sarli.

En la reseña aparecida en la editorial del diario *La Nación*⁴⁶, la lectura que se hace del personaje femenino interpretado por Isabel Sarli condensa, de forma parca, tanto los sentidos propuestos por el filme en sí mismo como la necesidad de ratificar el único propósito para la participación de la actriz en el cine argentino:

[...] encarna a una muchacha de provocativa y desbordante belleza que trabaja en ese establecimiento y que, sin quererlo, despierta toda una suerte de bajas pasiones entre los hombres que se mueven en ese mundo rudo y agresivo de la industria de la carne [...]

En este sentido, el énfasis en el atributo físico de la actriz se vehiculiza para insertarlo como una propiedad natural de la protagonista en el filme: provocar y atenerse a las consecuencias de la exhibición y participación tanto en la pantalla grande como en la dimensión asalariada. Esta interpretación del cuerpo femenino, en especial por tramar una serie de correspondencias androcéntricas entre la materialidad del cuerpo y el sentido social de la mujer como objeto de visualidad y placer carente de agenciamiento, prescinde de un análisis crítico de cómo *Carne* imbricó elementos de la cultura popular, la sexualidad y la violencia exacerbada y perenne que rodea a las mujeres, sin por ello dejar de demarcarla como erótica.

En el resto del documento, la omisión en la enunciación de la palabra violación puede atenderse como una postura o actitud de deslegitimación y descrédito a este acto en sí mismo, lo que nos permitiría reflexionar sobre una carencia en la toma de conciencia sobre la envergadura de la violación a nivel social y cultural en la Argentina de 1968. En cambio, utilizar eufemismos como “bajas pasiones”, “ultrajes”, “brutal atentado colectivo”, “realidad

⁴⁶ “Refriegas en un frigorífico por una mujer”, *La Nación*, 26 de octubre de 1968.

patética” o “vejámenes”, refieren a un espectro social sedimentado en el que los cuerpos femeninos, de acuerdo a una clase o sector social, detentan una estela de causalidad inmanente respecto de lo que “originan”: provocación y deseo en los hombres.

En este intento por dar cuenta de cómo la crítica de cine construye sentidos de género y parámetros en torno a la sexualidad que se extienden a lo extra cinematográfico, el escaso o inexistente empleo e intelección de la violencia sexual desde el término violación, propone pensar la genealogía histórica del uso social y cultural del lenguaje pero también de la experiencia misma en los sujetos femeninos.

La recepción de la cinta inscribió el consumo de este filme dentro de un conjunto de ideas y propuestas volcadas por Armando en el transcurso de su carrera, de las que se subraya la “ingenuidad” y el “lineamiento folletinesco”. La exigencia de una este tipo de film se acompaña por la exhibición de los atributos físicos de Isabel Sarli y lo único que puede rescatarse como algo positivo de ello son las escenas teñidas de violencia, en donde la doble moral masculina participa activamente de ella, llegando a ubicar al sujeto femenino como un objeto que debe ser salvado para luego ser disfrutado por un elenco masculino. El mismo título del artículo desdibuja los nudos e inflexiones que sostienen al film, soslayando el problema de la violación para, luego, desacreditarlo y convertirlo en una mera lucha entre hombres por un “pedazo de carne”.

En este sentido, la crítica no sólo establece un consumo y un gusto sobre quienes accederán a las salas de cine para ver el filme, sino que las ideas que sostienen al ejercicio mismo de la crítica se basan en un entramado de nociones y sentidos de género en el cual la mujer es naturalmente un pedazo de carne y los hombre son viles y vulgares. La diferencia sexual opera en el análisis crítico del filme para dar como resultado a un sujeto femenino pasivo e ingenuo y a una masculinidad activa que debe saciar, aunque sea ya parte de un guión previsible para estos agentes, una “necesidad” incitada tanto por la oferta de carne que lo rodea como por pertenecer a una clase trabajadora que necesariamente es asimilada de forma peyorativa.

Probablemente, el proyecto político acuñado por el diario encontraba en el cine de Bo y Sarli una propuesta adversa e incompatible con el ideal fungido por la familia Mitre. El radio de lectores y asiduos compradores de este diario, esperaban encontrar en él arterias bajo las cuales canalizar las necesidades e inquietudes de la clase media porteña.

Posicionando el foco de análisis en otros elementos, *Crónica*⁴⁷, nacido en plena diversificación de la prensa gráfica durante la década de los sesenta, resalta como atributo fundamental las preocupaciones por “el sexo y el deseo”, fundamental dentro de la filmografía de Armando Bo. En la misma sintonía que *La Nación*, tribuna política de las élites fundulares y sectores tradicionales de la sociedad argentina, la nota periodística pone de relieve como el ambiente del rubro frigorífico está sellado por “hombres de bajos instintos” que atacan a una mujer que es “producto de ese mismo ambiente”. Esta última frase fue acompañada por la idea de que trabajar dentro de un frigorífico no se consideraba como un trabajo loable y que el personaje de *Delicia* padeció violaciones porque ella también participaba de ese lineamiento “poco digno” que signaba al comercio de la carne. El artículo explicitaba cómo el consumo del cine erótico nacional en realidad es de carácter masculino, debido a que Isabel Sarli y “su exuberancia” son las que suscitan un grupo de seguidores hombres de este cine.

El diario *La Razón*⁴⁸ califica a *Carne* como un “drama histórico con dosis de pintura costumbrista y toques de humor”. La pequeña nota puede desmenuzarse en varios puntos: el ambiente donde toma lugar la acción, la historia que compone el film, y una realidad obliterada por motivos no explícitos. En primera instancia, la localización de la misma se describe como un ambiente humilde, marginado y de “aparente civilización”, pero que el hecho de la violación termina por opacar la supuesta virtud que la “civilización” posee. La historia que compone al film no es más que “las desventuras de una humilde obrera de un frigorífico [...]” que se ve atravesada por una serie de violaciones a manos de un “hombrón sin escrúpulos impulsado por sus bajos instintos”.

En comparación con los anteriores análisis de la recepción en *La Nación* y *Crónica*, la crítica de *La Razón* toma postura frente a los hechos: utiliza la palabra violación para describir lo que el personaje de Isabel Sarli experimenta, sin dejar de recalcar, al mismo tiempo, que son sus atributos físicos, el desarrollo de lo erótico y sus “turgentes formas” los que invitan a una forma específica de consumo de este cine en particular, naturalizando a la mujer como objeto y que las mujeres son portadoras de aquello que ellas mismas producen en los sujetos masculinos. El título de la nota resume a la película como un drama ubicado en los suburbios porteños, en los cuales la situación de violencia y violación es parte de “una auténtica realidad” de un ambiente que se ve asociado a lo indigno, a lo humilde y lo marginal. Sin ratificar que *La Razón* se encolumnase con la clase trabajadora y elaborase un cuadro en torno

⁴⁷ “Carne. Presentada en el Hindú”, *Crónica*, 26 de octubre de 1968.

⁴⁸ “Emotivo drama del suburbio porteño”, *La Razón*, 25 de octubre de 1968.

al panorama social y cultural de los argentinos en base a la crítica de *Carne*, resulta más incisivo en tanto enfatiza su representación y acercamiento fehaciente respecto de la actualidad y la coyuntura de los sectores más desfavorecidos.

Por su parte, el diario *La Prensa*, fundado en las últimas décadas del siglo XIX y acompañando la formación de los Estados, partidos y élites locales, determinó al cine de Bo y Sarli con elementos de ingenuidad inherente a sus reiteradas propuestas en las que sobresalen arquetipos de mujer de “buenas costumbres” y hombres “libidinosos”⁴⁹. Escrita por el crítico católico Jaime Potenze, en ella podemos rastrear e identificar un lenguaje en el que emana su longevo oficio tanto como cronista como de militante de la Acción Católica Argentina (ACA)⁵⁰. La aparición de un retrato exacto de cómo oficia el ambiente del frigorífico sobre los sujetos que lo componen, dejan entrever el porqué de la formulación de estereotipos tan clásicos como el de la mujer receptáculo de la incontinencia masculina que el clima laboral. Al serle atribuida un rótulo como “la Marilyn Monroe de Argentina”, y poseer actitudes pasivas y pueriles frente a las diversas violaciones que padece, la crítica cinematográfica delinea un modelo de feminidad audiovisual dentro del cual, Isabel Sarli, resulta desencajada, desfasada. Frente a Marilyn, suponemos que estos cronistas entreveían en Sarli una emulación vernácula que, lejos de resultar alentadora y halagadora, sólo evidenciaba que el éxito deviene del cuerpo en detrimento del talento.

La diatriba lanzada por la reseña denotaba que entre las propias ideas sobre el cine y su consumo había una repercusión diferencial y que no necesariamente se acataba el juicio del crítico de cine en cuanto a su ponderación sobre las películas eróticas. A ello se refiere cuando, hacia el final, se cita al público, a los espectadores, como esos actores fiables en cuanto a los méritos de la industria y al sostenimiento del negocio. En este sentido, se vincula al cine erótico como nada más que producto comercial a través del cual obtener ganancias. La “impavidez” de Sarli no es más que un objeto lucrativo que, al fin y al cabo, posa para una audiencia caracterizada como lega y ajena a un cine de cualidades artísticas modernas, cosmopolitas y de vanguardia.

De acuerdo a la clasificación elaborada en sus columnas de críticas a los estrenos de cine, la *Gaceta de los espectáculos* endilgó a *Carne* que contaba con un “Muy buen” en la sección de recaudación en boleterías pero “Buena” en calidad, acompañándola con “Entretenida” y

⁴⁹ “Carne”, *La Prensa*, 26 de octubre de 1968.

⁵⁰ La figura de Jaime Potenze resulta de extensa actividad en lo que respecta tanto a la crítica de cine como de su participación en la revista *Criterio*, órgano de difusión periodística de la Acción Católica Argentina (ACA). Para analizar la articulación de la militancia católica laica y el espectáculo, véase Zanca (2010), Ramírez Llorens (2013).

“Prohibida para menos de 18”⁵¹. El medio la destaca como una película de humor y “una docena de violaciones”, siendo éstas la fuente del erotismo y la fórmula eficaz para recaudar fondos y espectadores.

De la misma manera que otras reseñas analizadas, le consigna un argumento realista, ingenuo, simple y costumbrista como medio para el fin de la excitación y los desnudos de la protagonista. Para el autor, es el entretenimiento y el humor la materia prima que convoca a las audiencias, que se reirán con las peleas entre los personajes masculinos y el rótulo de “Carne en tránsito” adosado al camión en el cual Isabel Sarli será violada reiteradas veces.

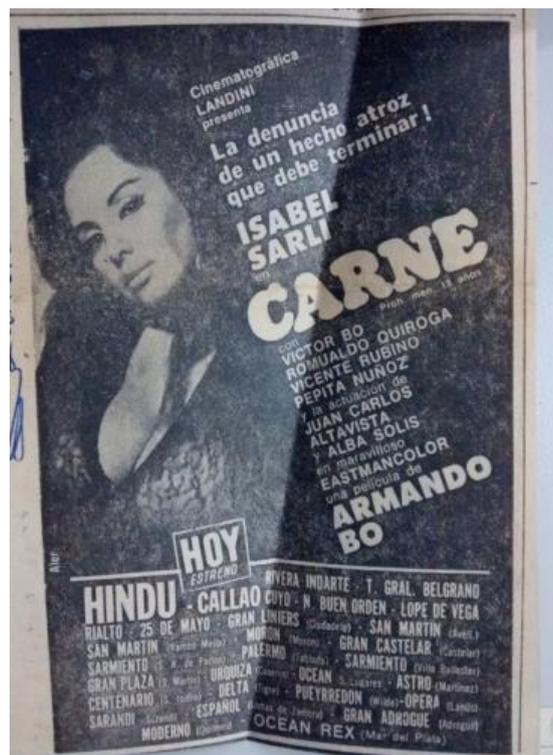


Imagen 8: Poster de *Carne*. Fuente: *La Prensa* 24/10/1968

La revista *Radiolandia*⁵² pone el acento en la parte realista de la película, al argumentar que está basada en “hechos reales”, y que la historia de la película se traza en base a una muchacha que se ve asediada por un grupo de “seres desalmados” que sólo buscan satisfacer “bestiales instintos”. Con la misma tónica que los anteriores artículos, se subraya cómo a la masculinidad propia del ambiente frigorífico le cabe la producción y reproducción de prácticas de “malvados, desalmados, poco honrosos, viles” que se dirimen en la violación de una mujer. Estos sentidos patriarcales atraviesan las notas anteriormente exploradas, en las

⁵¹ De acuerdo a las fuentes recabadas, la *Gaceta de los espectáculos* contaba con un cuadro clasificatorio cuyos ítems condensaban una escala de valores diseñados en círculos: un círculo es sólo complemento; dos círculos regular; tres círculos buena; cuatro círculos muy buena, y cinco círculos de óptima a excepcional. Estos valores, a su vez, se colocaban para hablar de la recaudación en taquilla y de la calidad del largometraje.

⁵² “Relato pleno de pasiones y violencia”, *Radiolandia: el estreno de la semana*, 10 de noviembre de 1968.

que no prescinden de posturas ni de descripciones sobre el físico y la corporalidad de Isabel, lo que expone cómo el crítico de cine entiende que la actriz es el gran atractivo de este cine y que, por lo tanto, su maridaje con un ambiente de trabajo propicio para el destape de conductas masculinas de “bestiales instintos” sean las razones que estimulan la presencia de espectadores en la sala. La reiterada “belleza” de Sarli y la composición de un personaje humilde y digno, pero atizado de violencia, era el guión y la fórmula efectiva que signaba la filmografía de Armando Bo; reconociéndole una capacidad inventiva al realizador, éste no prescindía de conocidos patrones narrativos y estéticos. En las siguientes líneas de la nota, el tratamiento de la “violación” o el acoso que recibe el personaje de Delicia en el film no pareció ser de pertinencia para su autor, centrándose en enfatizar los problemas estéticos y de producción que hacen al film. Tales eufemismos denotan la mera existencia de la violación como una problemática social en sí misma pero no resulta una cuestión de pertinencia. En este sentido, en los saberes que fundan a los agentes culturales del cine, no resulta problemático la aparición de la violación porque tales actos se encuentran naturalizados y son, de modo alguno, excluyente de la condición femenina y, en la mayoría de los casos, de los ambientes frecuentados por los trabajadores. En otras palabras, no es relevante apuntar al tratamiento de violación, ni siquiera de nominar tales actos, ya que no emerge como una cuestión socialmente relevante e incompatible con la condición femenina.

En las revistas *Panorama*⁵³ y *Confirmado*⁵⁴, las reseñas en torno a *Carne* resumieron brevemente el argumento de la película, la participación de Isabel Sarli y el tópico de la violación. En la primera, se conceptualizó a la cinta como una pieza de humor involuntaria acaecida en los frigoríficos. Esta sucinta mirada sobre el filme anula las diferentes lógicas de género que se trazan dentro del espacio del frigorífico y, en simultáneo, al categorizarlo como documental, le otorga cierto grado de verosimilitud a la violencia y al entramado de relaciones sociales que confluyen en él. Entre la película y la supuesta “realidad” no existen diferencias y lo verosímil del film radica en mostrar cómo los frigoríficos son naturalmente violentos y desmoralizados, como también aquellos que lo conforman.

En la segunda, su clasificación se vincula al género documental, lo que desdibuja y diluye el problema que es vehiculizado por la cinta. De forma similar a su congénere periodístico, lo documental habilitó una lectura realista de la ficción cómo de la clase y el género en y alrededor de los frigoríficos. Estos son territorios caracterizados como enclaves violentos, pobres, de trabajo y de deseo, reforzando atingencias entre clase, género y vida cotidiana a fin

⁵³“Agenda cine”, *Panorama*, 29 de octubre de 1968.

⁵⁴ “También se estrenaron”, *Confirmado*, 31 de octubre de 1968.

de sedimentar como natural relatos e imaginarios de la clase trabajadora como foco de vileza y tendente a masculinidades violentas a causa de su condición material y simbólica.

En esta primera cohorte de críticas, correspondientes a un estreno pactado para el último cuarto de 1968, se puede advertir una serie de denominadores comunes y líneas interpretativas. Una de ellas es la de aducir la variable clase como causa de violencia hacia Delicia. En este sentido, los correlatos entre clase y comportamientos abusivos contribuyen a reproducir lógicas sociales en las que pertenecer a sectores trabajadores es signo de deshonestidad, inmoralidad e indecencia. Estos *sentidos* y escrutinios mediáticos negativos que signan al trabajo, a la actividad frigorífica, tienen, según Lobato (1990), asidero en un imaginario social históricamente cristalizado en el cual el frigorífico es el lugar donde se depositan a las “lacras de la sociedad o las batallas contra la explotación”. El derrotero del frigorífico como territorio de descomposición social remitía a una serie ansiedades sociales respecto de la salubridad y la salud de los cuerpos. Los analistas de cine interpretan y reifican un análisis de las relaciones sociales dentro del frigorífico como un lugar fértil para la emergencia de un cierto tipo o clase de persona desmoralizada, corroída y en decadencia, aggiornando y reactualizando, de alguna manera, sentidos y cosmovisiones sedimentadas de largo aliento que se corresponden con tradiciones literarias y decimonónicas. En este sentido, de acuerdo a Salessi (1995) las élites y los discursos médicos del siglo XIX, establecían que los saladeros y los mataderos como fuentes de un “mal” que se propagaba a nivel social debido a que existía una “promiscuidad habitacional” entre lo muerto y lo vivo, entre el cuerpo sano y los flujos de los animales muertos.

En consecuencia, las críticas a *Carne* reposan y abrevan de estos asideros construidos histórica y culturalmente en torno a la labor en la industria de la carne, estableciendo una reciprocidad consustancial entre el tipo de trabajo que el sujeto masculino ejerce dentro del frigorífico y el acto mismo de la violencia. Si el frigorífico remite a una suerte de vulgaridad social y de clase, ésta se ve reforzada y cristalizada por la articulación entre una masculinidad trabajadora desmoralizada y la producción de una libido incontenible y desmesurada que debe ser saciada. Entonces, podemos advertir que los motivos que atraviesan e impelen a los personajes masculinos de *Carne* a violar y a acosar a Delicia durante los noventa minutos de metraje tienen un correlato en la crítica cinematográfica, signándola de atributos peyorativos y que, al mismo tiempo, se refuerzan en el plano de la experiencia concreta y material. En este sentido, la crítica de cine robustece los conceptos de la sexualidad masculina como desmedida y que ésta no es más que el resultado de la clase social a la que pertenecen y de su condición de trabajadores. El “realismo” al que éstos aluden pretende conectar una “realidad” de los

sectores trabajadores con una sexualidad y un erotismo primitivo, a aquel *instinto sexual* natural e indómito de la humanidad que podía rastrearse en la construcción contemporánea que hizo Bo en el transcurso de la década del sesenta. La participación de las mujeres en estas labores fue asimilada como una vía de acceso para un desencadenamiento aciago para ellas, acompañadas de signos de desprecio y marginalidad social.

En segundo lugar, estas críticas forjan una crítica hacia una feminidad presentada y sostenida en actitudes pasivas, falta de resistencia ante los avances de los hombres y representaciones tradicionales estereotipadas. Isabel Sarli es interpretada como una mujer objeto: homologa a la carne. La corporalidad femenina no puede ser más que un receptáculo de miradas ajenas. Las dinámicas que motivan su participación en el cine se circunscriben a ser vislumbradas como un conjunto de atributos físicos. Si al comienzo la mujer goza en la esfera privada de su sexualidad y de su cuerpo bajo la mirada de un sujeto masculino deseado, en el transcurso del relato el sujeto femenino se delinea como objeto de consumo y luego como objeto de disputa. La parábola moral impregna la resolución de la violencia sexual proyectándola hacia la mujer y reduciendo la sexualidad a la cuestión carnal, salvaje y desprovista de amor.

En tercer lugar, la clasificación de la cinta como comedia o documental “de frigorífico” diluye la posible repercusión en términos de la desaparición del nudo argumental que vehiculiza: los vejámenes y las violaciones reiteradas que una mujer trabajadora padece fuera y dentro del ámbito laboral. A pesar de los tintes eucarísticos y aleccionadores que se le imprimen al personaje femenino, es decir, tanto los personajes masculinos como los críticos encuentran en la mujer la fuente explicativa para sus abusos, estos rótulos pueden evocar el descrédito y la detracción que destilaban algunos espacios de la crítica de cine hacia el tipo de producción que Bo y Sarli llevaban adelante. Además, tomaban como blanco principal de escrutinio, por un lado, las deficiencias actorales de Isabel, pero, en simultáneo, entendían que el foco de su éxito se cristalizaba en su corporalidad exuberante, una feminidad disociada de la moral sexual imperante, y que además gozaba en pantalla. En este sentido, por un lado, se define y traza un cine “bueno” de uno “malo” o “regular”, enraizándolo en un entramado de distinciones que suponen un status de superioridad del arte (Bourdieu, 1988), definiendo un rumbo y un estado del cine. Siguiendo los análisis de los proyectos e ideales posibles para la cinematografía en Argentina, la experiencia cultural y audiovisual de este dúo fue pernotada como un retroceso para la cultura argentina, en términos de la representación de la identidad de la nación, en el mercado internacional.

Más allá de las calificaciones que regulaban a la industria del cine, un estudio crítico sobre la agencia activa de los analistas de cine puede arrojar luz sobre cómo estos sujetos

configuraban y proyectaban un *gusto cultural* capaz de mediar e incidir entre las imágenes y los consumidores, es decir, el crítico como referente y poseedor de un saber legítimo y preeminente al del espectro promedio. En este sentido, se enmascaran otras intenciones detrás de enjuiciar la calidad de un film: quien clasifica, en realidad, da cuenta de una clasificación social y cultural distinta, distinción que revela el carácter de clase cimentado en el crítico (Bourdieu, 1988). Así, las reseñas entendieron que una película como *Carne* era la repetición de esquemas previsibles y de resoluciones frecuentes. Identificaban que su cine, al anclarse en un lenguaje audiovisual sostenido por el erotismo y la moralidad maniquea, resultaba no sólo repetitivo sino que desfasaba la calidad y el estilo que la industria del cine debía tener, lo que trazaba un límite entre el “buen” cine y un cine de bajo rendimiento, que convocaba a los sectores de menor instrucción a que consumieran cine y que, por lo tanto, ofuscaba un ideal de movilidad ascendente respecto del “verdadero” cine de vanguardia y de autor.

Por el otro, el afán de querer clasificar a *Carne* como una comedia o documental desarticuló posibles reflexiones críticas sobre el nudo y los conflictos centrales que atraviesan al argumento, desacreditando, en simultáneo, la vena dramática que supone un film donde el abuso sexual y la correlación entre corporalidad femenina y carne vacuna como objeto de consumo son vitales para la comprensión de otras dimensiones extra cinematográficas. Estas consideraciones parecen indicar que había un sentido de violencia simbólica permitida y legítima hacia las mujeres en la que, a través de los mecanismos de clasificar y debatir sobre la calidad y los méritos del film, se reproducen esos elementos violentos a los que se añade la deficiencia actoral de una mujer, como un signo de su pasividad, que deviene en un estatuto coercitivo hacia la feminidad representada en pantalla.

El lugar de las audiencias se tornó un vector sobre el cual dirigir y orientar las crónicas, desde las cuales se cribaron disputas por el sentido social del cine, su uso, y por quiénes detentaban el poder para descifrarlo en clave moderna. En consecuencia, una película como *Carne* reflejaba, de acuerdo a este corpus documental, las deficiencias que la cultura local producía en materia audiovisual a la vez que su éxito comercial se definía por la curvilínea silueta de su protagonista. Su participación se conmensuraba menos como una aproximación a los arquetipos femeninos del cine europeo en boga- que a la incapacidad de su cuerpo voluptuoso de dejar de ser meramente un objeto de consumo para las masas legas.

4. “Todos los fuegos, el Fuego”

Un año después de la producción, circulación y estreno de *Carne*, Bo comenzó a filmar su próxima película, *Fuego*. Como hemos analizado en el capítulo anterior, la proximidad

temporal que aún a ambos largometrajes no culminó con una continuidad temática en materia de argumentos pero sí la resonancia y la envergadura que el discurso sexual tenía hacia fines de la década de los sesenta. En este marco, el periodismo de espectáculo podía vaticinar los alcances de la próxima película protagonizada por Isabel Sarli: desnudos femeninos, desborde de erotismo y narrativas poco elaboradas para audiencias ávidas de imágenes inocuas y simples que los invitaba a una travesía por los confines del deseo y las fantasías sin que ello supusiese distinguir la calidad del cine. Por añadidura, una vez que el Ente de Calificación Cinematográfica dio luz verde para su prohibición en 1969⁵⁵, la oportunidad de exhibir y promocionar el largometraje en el exterior se volvió plausible a expensas del escrutinio de las autoridades en Argentina⁵⁶. Sin embargo, no podemos afirmar que existió una correspondencia entre las decisiones y la matriz que orientaba a este organismo al momento de justificar el interdicto para su estreno y las reflexiones que los agentes culturales le endilgaban a los largometrajes eróticos, pero podemos intuir que la mera emergencia de un órgano cuya función se sostenía en limitar y prohibir el consumo de cine no fue bien recibida por los cronistas ni por los intelectuales de la época.

En este sentido, las fuentes revelaron dos momentos respecto al estreno de *Fuego*: tanto su censura y triunfo internacional en 1969 y 1970 como del inminente y su dilatado debut en Argentina en 1971⁵⁷, bajo una coyuntura de mayor flexibilización respecto de lo qué se podía exhibir. Nos referimos a la destitución del General Onganía en 1970 como consecuencia del estallido y la acumulación de tensión social desatada por el Cordobazo en 1969, cuyo clivaje expuso el abigarrado y álgido clima que signaba el tablero social y político de los sesenta (Gordillo, 2007). Por otro lado, los primeros años de la década del sesenta significaron un crecimiento ascendente para la cinematografía argentina en función de la cantidad de entradas vendidas, la recaudación y el número de espectadores (Ramírez Llorens, 2016). Estas fuentes nos permiten problematizar los alcances de la censura en cuanto a su capacidad de vedar la totalidad de un largometraje a la vez que señala subterfugios o una flexibilidad en cuanto a la aplicación y duración en la interdicción de la exhibición.

Hemos mencionado de forma sucinta en las páginas del capítulo inaugural que el transcurso del tiempo la figura de Isabel Sarli entabló un tipo de cercanía y vínculo afectivo con los espectadores pero no así con quienes debían conjurar y escudriñar la calidad de sus filmes.

⁵⁵ “El adivino”, *Confirmado*, 21 de agosto de 1969

⁵⁶ “Panorama de Cine y la TV”, *La Prensa*, 28 de octubre de 1969; “Triunfa en Montevideo un filme de Isabel Sarli”, *La Razón*, 15 de octubre de 1970; “¡Prohibida en Argentina! ¡Aclamada en Uruguay!”, *La Nación*, 17 de octubre de 1970

⁵⁷ “Prueba de Fuego para Isabel Sarli”, *Crónica*, 11 de septiembre de 1971

Oscilando entre el rechazo y el reconocimiento del éxito mundial, las plataformas mediáticas tomaron la consagración y el renombre que la pareja acumulaba en otras latitudes como un cimbronazo para que las autoridades censoras, y los propios críticos en sí, advirtieran la envergadura que la dupla detentaba como figuras públicas y del espectáculo. Si la variable de corte económica, en términos de rentabilidad se ponderaba como incompatible por parte de la crítica. Si los contenidos afectaban “las buenas costumbres” y degradaban la moral cristiana en base a supuesta “pornografía” y “obscenidad” existente y consumida, de ninguna manera obliteró una restricción total de su circulación bajo diferentes formatos.



Imagen 9: Poster de *Fuego* en Nueva York en 1969. Fuente: *The New York Times* 10/10/1969

En septiembre de 1971, diferentes plataformas gráficas dieron cuenta del esperado y largamente dilatado estreno de *Fuego* en la Argentina. En una editorial de septiembre de *Radiolandia*, se informaba, acompañado de una serie de fotografías, con lujo de detalles el argumento central de la película, sin que por ello ofuscarse la virtual curiosidad de los lectores y los espectadores de esta pareja⁵⁸. En un rincón superior, la nota inscribía al filme como una producción a color, “un filme argentino”, presentado por la industria Columbia Pictures.

Para los lectores de *Radiolandia*, resultaba asidua la aparición y la exhibición de artículos vinculados al cine y a las figuras de Isabel Sarli y Armando Bo. Como parte de la vitrina del

⁵⁸ “Fuego”, *Radiolandia*, 24 de septiembre de 1971.

espectáculo, la vida cotidiana, íntima de ambos estaba consagra a convertirse en pública, desdibujando los límites entre el orden privado y la vida como figuras del campo de cine. Sea por la censura, por el éxito o por la actualización de las próximas películas a rodar, la revista proponía ofrecerle a sus consumidores una proximidad entre la estrella y la vida común, fusionando dos dimensiones como constitutivos de una sola. Que el artículo de minucia de *Fuego*, este artilugio denotaba la proximidad entre el tipo de información y lectores que la revista urdía al mismo que los atizaba para encontrar en las películas retazos de la misma vida privada de la dupla.

Por su parte, el diario *Clarín* recuperaba la similitud entre la representación y la realidad de la ninfomanía: “[...] y sus trágicas consecuencias para quienes la padecen y para los que aman a las enfermas [...]”⁵⁹. Inmediatamente, la crónica daba cuenta de que el pretendido realismo al que aspiraba la película, en realidad, no era más que parte de la imaginería y el utillaje de una película de Bo protagonizada por Sarli; la cualidad de lo repetitivo, la redención, el pecado, conformaba una fórmula común pero de éxito en el público. En este sentido, y a contrapelo, las líneas sugieren una correspondencia entre la enfermedad de la película y al cine erótico como una dolencia misma. A su vez, las técnicas repetitivas y la fotografía resultaron eficaces en tanto este cine construyó un público ávido que anhelaba un exterior-Nueva York- como la fantasía de ser elegido por Isabel Sarli para materializar sus expectativas y deseos sexuales.

Por otro lado, la nota proponía considerar a Bo como uno de los “pocos autores cinematográficos del cine argentino” por su coherencia y su enraizamiento con la “cultura tradicional”. Finalmente, se destacaba el desplazamiento de un espectador pasivo a otro activo, esto es, lo convertía en un *voyeur* profesional.

Emerge, entonces, de esta crónica la idea de que el valor propio del cine erótico de Bo y de Sarli reside en una coherencia transversal a su obra que se mantiene estable y que, sin embargo, colisiona con un vector, o mejor dicho, un crítico lozano, que no alcanza a comprender la experiencia y las reglas que hacen al cine de autor. Si durante la década de los sesenta, una parte del campo cultural propició un debate respecto a la calidad del cine, su orden moral, su modernidad, en el momento de estreno de *Fuego* la variable económica, lo repetitivo, lo horizontal y la poca elaboración argumental que caracterizaba a estas producciones, parecía incompatible con los resortes que sostenían al saber y al crítico de cine contemporáneo.

En otro orden de las cosas, el diario *La Razón* abre la crítica de *Fuego* mencionando la exuberancia física de Isabel Sarli como principal factor para su éxito y el cariño de los

⁵⁹ “Fuego. Peculiar reflejo de un caso clínico”, *Clarín*, 25 de septiembre de 1971.

espectadores. Análisis que parece corresponde más a la disciplina sociológica que a la cinematográfica⁶⁰. Debido a la correspondencia entre el público y la actriz, la nota encarama al filme y los actores, en especial a Sarli, porque la considera una mujer devota a sus seguidores y a aquello que produce en los mismos. La “entrega” que la crítica resalta se incardina en el supuesto de que la actriz actúa de aquello que posee y exhibe con un cierto viso de “naturalidad”: el papel de Laura, una ninfómana, tiene una cierta correspondencia indirecta con las disposiciones y comportamientos que la actriz porta en tanto una figura sexual convertida en fantasía para las audiencias.

En una perspectiva contrapuesta a las anteriores, el diario *La Prensa* enfatizó una banalización de lo “real” cristalizada en *Fuego*: “[...] los resultados de *Fuego* superan lo imaginable. Se hace difícil intentar siquiera un análisis serio de una producción obviamente dirigida a finalidades de tipo comercial lamentablemente emparentada con una subestimación del público muy poco edificante [...]”⁶¹. El problema del público aparece con mayor fuerza aquí ya que para el crítico, el cine de Bo tiene los efectos contrarios de lo que propone, esto es, que el dramatismo cause risa y que una enfermedad provoque excitación más que entendimiento. A su vez, quién consume estas producciones aparece reiterado en las críticas de cine ya que ellas suponen que existe un espectador promedio que se satisface con estas películas de escaso argumento y sofisticación. El que pueda pertenecer a un género como el folletín, el radio teatro o la fotonovela revela, en una lectura a contrapelo, una distancia entre la crítica y ciertos bienes de consumo inscritos en una cultura popular, y de amplio alcance, que había sido fungida en las décadas previas a partir de la llegada del cine sonoro, la radio y la diversificación de la prensa gráfica.

En consecuencia, se puede pensar que, para estas publicaciones, en el consumo de este cine en particular, son los espectadores “tradicionales” quienes lo ven, es decir, aquellos no avezados en las lógicas y saberes del cine contemporáneo son los que gozan al momento de consumirlo. La participación de Isabel se pernota como igual de banal y llana que el argumento: sólo sus atributos físicos son el “auténtico pretexto de la producción”.

En otra parte del espectro periodístico, *Primera Plana*, la cual competía con otras revistas que buscaban encabezar la excelencia periodística a través de una labor moderna y actualizada, dedicó una serie de párrafos al análisis de este largometraje.⁶² Desde el principio, la manera de enunciar y describir el relato y las primeras tomas de *Fuego* marcan una diferencia con el

⁶⁰ “Isabel Sarli en un dramático relato”, *La Razón*, 24 de septiembre de 1971.

⁶¹ “Fuego”, *La Prensa*, 24 de septiembre de 1971.

⁶² “Calentamo el ambiente”, *Primera Plana*, 28 de septiembre de 1971.

resto de las crónicas pernotadas. Las palabras *lesbiana* e *invertida* para referirse al papel interpretado por Alba Mujica llaman la atención en tanto se asimilan como parte de un mismo deseo por la protagonista que es compartido por el papel de Bo pero que, no obstante, se le imprime un viso peyorativo frente a una heterosexualidad, a un deseo heteronormativo, natural que se traslada, además, a quienes filman y manejan la cámara. Todos estos elementos de ninguna manera se presentan como ajenos o extraños en el mundo erótico del realizador, con una marca personal inconfundible encarnada por Isabel Sarli.

El crítico realiza continuas referencias a las influencias que Bo extrajo para formular *Fuego* y que supone que el realizador las ha incorporado adrede para darle realismo al filme. La terminología, y cómo es hilvanada para explicar a este último, es lo que sobresale de la crítica del semanario. En este sentido, el propio saber del crítico hace que la crónica se torne banal, espuria y sin sentido en algún punto, a tono con el tipo de lector que auscultará el análisis⁶³. Dentro de las fuentes analizadas, encontramos una respuesta de una lectora a la crítica realizada por el presente crítico de *Primera Plana*. En ella, la demandante señalaba el caso omiso que el cronista, y el grupo editorial en sí, consignaba a los filmes argentinos como a su correspondiente escrutinio, así como también la consumación del coito, de ciertos movimientos de cámara y hasta el simbolismo en la vestimenta del personaje de Isabel Sarli. No obstante ello, hacia el final de la crónica se enfatiza el desacuerdo entre el crítico y la censura de la época: reconoce en Bo a un lector asiduo, actualizado que busca incorporar las temáticas modernas, “ha expuesto con valentía un problema que afecta a más de una mujer, un caso clínico”, en el mismo nivel que el director sueco Ingmar Bergman sin valerse de recursos y fines pornográficos.

En las primeras líneas, el crítico de cine Jorge H. Gabriel, perteneciente al diario *La Opinión*, fundado por Timerman en 1971 y signado por las distintas embestidas de gobiernos autoritarios (Varela, 2005), demarca el ejercicio de dirigir filmes como un evento o acto artístico, una visión desde la cual el cine erótico formulado por Bo no participa: “de esta manera, la burla es siempre la conclusión final y de lo único que no resulta culpables estas obritas y económicas es sacrificar la libertad con que siempre trabaja este fértil realizador”⁶⁴. De estas palabras se desprende la idea de que la rentabilidad económica es excluyente de esa óptica artística que, según el cronista, funda el acto mismo de hacer cine, añadiendo que lo expresivo no conforma parte de la empresa del cine erótico sino que, por lo contrario, es la

⁶³ “Fuego”, *Primera Plana*, 5 de octubre de 1971.

⁶⁴ “Retozos eróticos de Isabel Sarli en un perseguido film de Armando Bo”, *La Opinión*, 25 de septiembre de 1971.

facilidad de obtener ganancias mediante “algo de exhibicionismo y una obligación asumida de entregar regularmente su retoque a una mitología en la que se cree ciegamente, la de Isabel Sarli”.

Bajo la lógica del dinero y la exposición, la figura de Sarli se corresponde consustancialmente con una idea de “infortunios sexuales de la estrella”, es decir, la encarnación de la desgracia concitada por su deseo de exhibición y excitación en los hombres, “su desmesura libidinosa”, son las cualidades únicas que hacen posible que pueda participar y hacer rentable su trabajo. A continuación, refiere al lugar de los espectadores de este cine, denominándolos “adictos de este pasatiempo; cinéfilos deformados”, al ubicarlos por fuera del cordón urbano capitalino porque allí, se deduce, existen parámetros para el cine artístico por el cual aboga el crítico. La mirada injuriosa de este último no sólo hacia el contenido y propuesta de Bo y de Sarli sino también a quienes la consumen, un público no avezado en las expresiones modernas del cine, culmina para tomarlo de forma modélica e indicar el declive del cine argentino, en especial aquel de intereses comerciales a la vez que el reconoce positivamente una actitud franca y honesta⁶⁵. En las últimas líneas, el cronista le recrimina al director su falta de coraje para, finalmente, asumir un carácter pornográfico en sus filmes y la falta de imaginación para tornarlas perversas.

En su análisis sobre *Fuego*, el crítico de *La Nación* le habla directamente al espectador, al *espectador serio*, que asiste a la sala de cine para confirmar una conjetura: “una por lo pronto: aun es posible, en nuestro país, que una película supere la ingenuidad y la coherencia del más tosco de los teatros”⁶⁶. En ese mismo imaginario, las mujeres que resultan infieles son “malas e indecentes” y, a su vez, enfermas. Si en *Fuego* el discurso médico aparece como legítimo, que detenta un poder de verdad, a la vez normaliza al cuerpo clasificándolo como patológico, suscribiendo a un correlato en el cual cualquier atisbo de agencia activa del género femenino en el sexo se considera proclive a la demencia y a la insania. En ese mismo sentido, el autor de la crónica refuerza estas construcciones de sentidos cribadas en el filme para llevarles a los cinéfilos y los espectadores un manto de calma: las mujeres que comenten adulterio son enfermas y “quizás se trate de un filme con moraleja: siempre conviene consultar al médico. Nada más lejos de la sorna, el virulento ademán expedido por este crítico precavía a quienes consumían, o no, asiduamente a esta pareja, de acudir al médico para prevenir dolencias en el matrimonio.

⁶⁵ “Retozos eróticos de Isabel Sarli”, Op.cit.,

⁶⁶ “La muchacha que no era mala sino enferma”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1971.

Por su parte, el semanario *Panorama* celebra a *Fuego* como una obra maestra dentro de la filmografía de Armando Bo, en la que las fantasías se materializan y colman los cuerpos de los espectadores. Firmando con las iniciales J. di P, el autor de la crónica utiliza un lenguaje que oscila entre el saber que infunde legitimidad a la figura del crítico y un léxico accesible y creativo, que no deja de interpelar a un colectivo de lectores consagrados⁶⁷. El personaje de Isabel Sarli “[...] es la efigie de un impulso que aparece como absoluto, agitada por espasmos de goce cósmico [...] es la alegoría a un deseo totalitario y voraz que no se detiene ni ante una relación lesbiana con Andrea ni ante el impulso de acariciarse y lamerse a sí misma”. Al igual que en *Primera Plana*, el discurso del saber cinematográfico abreva de una jerga sofisticada en la que se permite identificar o realizar análisis más minuciosos con referencias externas a novelas y personalidades, trazando una correspondencia entre los destinos trágicos de Laura, que la desborda y la torna irracional, y la prematura muerte de Alfonsina Storni a través del suicidio, de ninguna manera ajenas al tipo ideal de lectores que compran y consumen este medio gráfico.

A pesar de que ambas editoriales cribaron una interpretación más refinada sujeta a una figura de crítico especializado, el orden moral de este último demarca una diferencia sustancial: mientras que *Primera Plana* tiene una mirada más desaprobatoria del contenido, su abordaje y su resolución, *Panorama* celebra con jocosidad producciones como las de *Fuego*. Lejos de parecerle una producción limitada y convencional, en el filme se anudan un eclecticismo de elementos que realzan el carácter moderno que no resigna insumos de una tradición de la comedia picaresca o el folletín.

Durante el mes de octubre, el filme continuó en la cartelera del circuito cinematográfico local, constituyéndose como una pieza de interés para los críticos de cine de los diferentes medios porteños y capitalinos. Un diario de tirada y consumo popular, como lo es *Crónica*, resaltó el carácter mítico que rodeaba a Sarli y que era éste, su halo de mito, el que congregaba a las multitudes en cada una de sus películas, como ocurrió con *Fuego*⁶⁸.

La breve crónica resaltaba que había un salto, una distancia entre la pretendida sofisticación por parte del realizador en su libreto y los diálogos de *Fuego* con la matriz popular de la que el mismo filme parte. Asimismo, respecto de las escenas erótica y enardecidas, la crónica entiende que “estas ya no asustan a nadie, ya que en cine se ha visto de todo”, lo que podría contradecir el vano esfuerzo de la censura local por vedar y recortar *escenas* para un público

⁶⁷ “Con el correr de los años”, *Panorama*, 28 de septiembre de 1971.

⁶⁸ “Pulido”, *Crónica*, 3 de octubre de 1971.

acostumbrado a películas con *escenas* de sexo y, porque no, del entonces género pornográfico en boga.

Esa misma semana, en la sección de espectáculos, el diario *Crónica* reiteró el impacto del estreno del último filme exhibido por la dupla, prestando unas suscitadas líneas para vociferar el éxito de *Fuego* en las salas de cine porteñas y nacionales⁶⁹. Edificando una analogía entre el título del filme y el encabezado del artículo, éste certifica que al menos 111.057 espectadores han concurrido a ver el filme, deduciendo que es la actriz el factor central que hace enardecer e instigar a sus espectadores para que lo consuman.

Acompañando una lectura más próxima a la de *La Opinión*, la cartelera de *Análisis* inscribe a *Fuego* como parte de un género y de un consumo cinéfilo *lowbrow*, bajo el cual prevalece una variable económica, “sin remilgos intelectuales”, y una magra línea argumental en la “que todos saben que van a ver y lo ven”⁷⁰. En la construcción de la crónica, se menciona la vulgaridad como un hecho de honestidad, similar al análisis aparecido en *La Opinión*, insertándola como parte de una cotidianeidad superflua e hipócrita signada por la televisión, la cual se pernota como un mecanismo bajo el cual se enmascaran producciones cuyos contenidos superan a aquellos que aparecen en los filmes de Bo. En este mismo sentido, el crítico equipara a los espectadores argentinos con los estadounidenses, dando cuenta de que el local valora las producciones cinematográficas vernáculas.

Para finalizar, resulta interesante insertar la crítica de cine elaborada por el entonces Frente de Liberación Homosexual (FLH), un colectivo político, social y cultural que abogó por la articulación entre la revolución social y la revolución sexual en la década de los setenta⁷¹, y que apareció en la sección de “Sexología” del semanario *Panorama*⁷². A primera vista, el propósito de la reseña no es tanto trazar una crítica o un análisis del filme en sí mismo, sino como punto de partida para discutir el lugar del sexo y la sexualidad en el tejido social local, para indicar el avance y los efectos de la pornografía sobre la población, creando sentidos e imágenes erradas del sexo, del cuerpo de la mujer. En este sentido, la pornografía y un proyecto de liberación sexual, desde el punto de vista de este colectivo político, sería un binomio excluyente:

[...] la pornografía ha sido levantada por la sociedad represiva para lograr una satisfacción maldita del impulso sexual. La pornografía lleva a satisfacciones sustantivas en las cuales

⁶⁹ “Isabel Sarli prende “Fuego” en los cines”, *Crónica*, 6 de octubre de 1971.

⁷⁰ “Cartelera”, *Análisis*, 1º/7 de octubre de 1971.

⁷¹ Para analizar la génesis, trayectoria y ocaso del FLH, véase Simonetto (2017).

⁷² “Las paradojas de la censura”, *Panorama*, 19 de octubre de 1971.

el sexo es vivido siempre como repugnante. Y así ocurre en las películas del binomio Bo-Sarli [...]

Asimismo, en ese mismo espectro de explicación de la pornografía, no sólo se abona por una imagen y una representación del sexo como algo maligno, *repugnante* o diabólico, sino que también prescribe al cuerpo femenino, en este caso al de Isabel Sarli, como receptáculo para volcar los sentidos peyorativos del sexo a la vez que es la materialidad corporal femenina en sí misma un territorio para la sanción social, la condena del sexo y los modelos de feminidad fallidos: “más allá de su carne privilegiada y pecadora, un ama de casa frustrada por su genitalidad. Cada acto sexual- generalmente llevados a cabo por hombres horribles y asquerosos- era un llamado de amor al inconsciente culpable”.

En estas líneas, el FLH era tributario, y a la vez detractor, de un lenguaje nutrido por el psicoanálisis y la sexología. En todo caso, la cavilación del movimiento en torno a la disposición y el trazado de una atingencia entre la prescripción negativa del sexo y el cuerpo femenino, no sólo configuran una urdimbre social en la cual la doble pauta de género forjaba una caterva de prácticas, sentidos e interpretaciones displicentes sobre los fueros de la sexualidad, principalmente en de las mujeres y la subjetividades disidentes, y los confines de la genitalidad femenina.

En un mismo orden de cosas, no sólo es la pornografía, la matriz represiva y oprobiosa sobre el sexo y el cuerpo femenino lo que le preocupa al FLH en el momento de reseñar *Fuego*, sino la reproducción y el reforzamiento de un *tabú antihomosexual* vernáculo a lo largo de las diferentes películas producidas por el binomio; “el homosexual masculino es ridiculizado en *La mujer del intendente*, y la lesbiana es pintada como maldita en *Fuego*”. Sobre el final, la crónica invita al lector a encontrar en la pornografía un espacio para leer los resortes y las vindicaciones morales que la misma pergeña sobre su público.

Dentro del corpus heurístico que conformaron las reseñas de *Fuego*, la del FLH llamó poderosamente la atención respecto no sólo al año en que se escribe, 1971, sino a los propios lineamientos que orientaban y hacían a la búsqueda de identidad de este colectivo. Siguiendo a Simonetto (2014, 2017) el FLH dialogó con un amplio grupo de movimientos y agrupaciones de diversa raigambre ideológica- troskistas, feministas y peronistas- a la vez que el clima de hostilidad y persecución coadyuvó a la formulación de intervenciones, escritos e interlocuciones activas con el contexto y con otros actores sociales. En la pluma del FLH, podemos rastrear una prosa y una voluntad activa por dar cuenta de diferentes lecturas y análisis respecto de las estructuras de género que rigen, organizan y se imponen sobre los cuerpos, tramando una lente heterosexual, monogámica y binaria como hegemónica.

Asimismo, la cuestión de la violencia hacia la mujer por parte del hombre y el patriarcado, se revelan como problemas a disputar.

Es, en este sentido, donde cobran legibilidad las palabras del FLH: aquello que encontraba como repugnante en el sexo se debía a que éste oficiaba y respondía a los marcos de la pornografía y a la reproducción y enajenación capitalista del sujeto. De acuerdo a Simonetto (2014: 172), el FLH destacaba a la industria pornográfica como un modo en el que el sujeto accedía como espectador a sus propias fantasías, obturando la posibilidad de que este deviniera en agente/actor de las mismas. En otras palabras, el sojuzgamiento de la pornografía obliteraba tanto la liberalización del sujeto como de una potencial agencia activa respecto de su propia sexualidad y su cuerpo. Además, la crítica de cine hacía especialmente referencia al problema del placer sexual femenino, pero la pornografía se presentaba como un marco hostil para la expresión y la transformación de los sentidos y el despliegue en torno a la sexualidad y el goce.

A diferencia de las otras reseñas pernotadas, la lectura del FLH propone recuperar el cine de Bo como pretexto en tanto crítica hacia la estructura patriarcal, androcéntrica y machista que regía y daba sentido a la organización de los cuerpos, las formas de sociabilidad entre hombres y mujeres y el agenciamiento de la sexualidad. Entonces, a los ojos de este colectivo político, el cine erótico estaba atravesado por una contradicción en su organización por cuanto el lugar de la sexualidad abrevaba y a la vez se circunscribía a una matriz ideológica binaria y heterosexual para dar sentido a su propia economía erótica.

En conclusión, en el conjunto de fuentes auscultadas pudimos observar las distintas reacciones y escrutinios que los críticos de cine doméstico elaboraron en torno a dos estrenos de películas realizadas por Armando Bo e Isabel Sarli. Por un lado, la crítica de cine atravesaba un momento vigoroso dentro del campo cultural, con espacios en diversos diarios y revistas de la época. Por el otro, la institucionalización del periodismo, la figura del crítico y del cine como tópico de discusión, respondieron a un momento de reconfiguración del campo cultural y del campo cinematográfico. En esa profesionalización, los críticos oficiaron como agentes culturales, mediando entre los lectores y el bien cultural, elaborando para ello discursos legibles pero a la vez elaborados

En el nivel de las representaciones, las crónicas revelaron cómo en el ejercicio de escritura y escrutinio de las películas no sólo operó un bagaje conceptual y específico vinculado con el cine sino también una mediación moral subjetiva. De cara al cuerpo desnudo, erógeno, excitante y violentado de Isabel Sarli, la pluma develó las asunciones de género bajo las cuales configuraban y vertebraban sus análisis, coadyuvando a reforzar, o distorsionar, los

propios marcos de interpretación coagulados por los filmes. De esta manera, significaron los contenidos eróticos bajo la idea de ser analistas de lo social y de la cultura, ensayando atingencias entre el consumo de cine erótico y la pertenencia social.

Capítulo 4. Consumo cultural de cine erótico. Público, deseo y memoria

Este capítulo se centra en el consumo cultural del cine erótico de Armando Bo e Isabel Sarli, durante los años sesenta y setenta, a fin de reflexionar en torno a la configuración y vivencia de ideas, sentidos y entramados de deseo, género y sexualidad en un momento histórico determinado. De esta manera, proponemos aproximarnos a los procesos de consumo de bienes culturales, en particular a las audiencias de cine, desde la perspectiva de los estudios de género y sexualidad. Analizar los fenómenos de consumo cultural en perspectiva histórica y en clave de género nos permite reparar instancias de la vida social y cultural que, en los últimos años, ha ganado atención: el rol de los cines en tanto espacios de esparcimiento y entretenimiento, de construcción de identidades sociales -de clase y de género, en nuestro caso,- y de subjetividades.

El consumo ha sido estudiado como una práctica mediada por el género, de acuerdo a Hollows (2000), como resultado de una mirada binaria que opone y consigna lo activo a lo masculino y lo pasivo a lo femenino. En el caso del cine erótico, ocupó un lugar central para sus espectadores en tanto sostenes y agentes para la cristalización y la representación de sentidos sobre género y sexualidad. A su vez, su espesor supuso ofertar tanto esparcimiento como resignificación de la sala de cine como enclave para el deseo, la excitación, la construcción de identidad y de sociabilidad. Si en los anteriores capítulos el análisis se abocó a la forma en que el cine erótico le imprimió a sus imágenes, contenidos y sentidos sobre la sexualidad, en esta sección nos centramos en el estudio de la experiencia visual, sensorial y carnal de consumir productos signados por cuerpos desnudos insuflados de deseo, excitación y violencia. Además, consumir cine erótico podía transformarse en una aproximación a la iniciación sexual a la vez que en un ritual para percibirse adulto.

Por lo tanto, identificamos una serie de problemas vinculados a la compleja relación entre consumo, audiencias y género. En primer lugar, presentamos cómo el consumo nos permite problematizar no sólo las formas de apropiación y elaboración de ciertos bienes bajo estructuras y coyunturas históricas determinadas, sino también la reinterpretación que los actores sociales hacen y ejercen en esa circunstancia de consumo. En segundo lugar, exponemos algunas consideraciones respecto a la oralidad y el público como marcos para un análisis del consumo del cine erótico. En tercer lugar, a partir de las entrevistas orales a espectadores de la filmografía de Bo y Sarli, nos adentramos en la particular relación entre el público y estas producciones visuales en función de pensar el lugar y el significado que la

conurrencia y consumo de la gramática y experiencia erótica ocupó en las narrativas de los entrevistados. Finalmente, proponemos articular la oralidad con la representación gráfica a la que los públicos accedieron a través en algunos medios gráficos, a la vez que las estrategias de la imagen -el orden estético, el artilugio de la pose, la sugestividad del cuerpo femenino- que fueron usadas para interpelarlos.

Nuestro foco de análisis son las audiencias, sus consumidores, los espectadores que acudieron a las salas de cine para disfrutar de una película erótica, con Isabel Sarli como protagonista bajo la dirección de Armando Bo. Aquí ofrecemos una noción de consumo en clave histórica y cultural. Al ser nuestro principal foco de análisis la reinterpretación oral de esos arreglos, sobre la que haremos las advertencias metodológicas correspondientes en el segundo apartado, pretendemos trascender esa oferta cultural y preguntarnos qué operaciones y prácticas intervienen en el acceso cultural del consumo (Mantecón, 2017).

El consumo es aquí formulado como categoría analítica, pero también como postura teórica y epistemológica nutrida de una palestra de perspectivas conceptuales y metodológicas cuya apuesta estriba en esbozar una lectura o línea de investigación para pensar las trayectorias de los públicos, los consumos y los arreglos de sentido que se forjan en torno a la asistencia al cine como práctica social y cultural. Asimismo, introducimos una arista seminal que espesa tanto a la emergencia y la significación del cine erótico en perspectiva histórica como la de su reproducción a lo largo de casi tres décadas. La elección de ir al cine a ver este tipo de oferta cultural estuvo signada por la activa promoción de imágenes y dinámicas enraizadas en la sexualidad, el erotismo y el placer. En consecuencia, repensar el papel del consumo, y el rol del público como papeles y espacios activos para la configuración y la elaboración de marcos de interpretación posibles para las subjetividades y discursos sobre la sexualidad en la década del sesenta y del setenta, pueden arrojar luz respecto de los entramados y constelaciones, disputas y negociaciones de la historia de la sexualidad y los cuerpos en la historia reciente local. Bajo la metáfora y la clave *voyeur*, el agenciamiento del público se interpreta como sujeto activo de una experiencia cuya especificidad residió en mantener una horizontalidad heterosexual consumible, reinterpretable y encarnable de manera diferencial entre las proyecciones.

En suma, las siguientes páginas abordan un conjunto de problemas que hacen al estudio del consumo cultural y de los públicos a través de una perspectiva histórica y de género de mediano plazo, y en una escala urbana, en torno al entrecruzamiento entre cines, ciudad y sociabilidad. En esta dirección, problematizar la asistencia al cine de Armando Bó e Isabel Sarli como una variante dentro de los estudios sobre consumo puede arrojar luz sobre las

concepciones, las percepciones y despliegues posibles de la sexualidad, el género y el erotismo en Argentina durante los años sesenta y setenta. Por un lado, presentamos algunas claves vinculadas a los estudios de consumo, consumo cultural y memoria a fin de pensar potenciales derivas y vinculaciones entre la reconstrucción de las prácticas e interpretaciones de consumo cultural en clave histórica y desde fuentes orales. Por otro lado, nos adentraremos al corazón de la oralidad, exegesis y problematización de la construcción y delineamiento del consumo de cine erótico como puntapié para ensayar nuevas aproximaciones y fuentes para analizar los procesos, la materialidad y la dimensión simbólica que median la cuestión de la sexualidad en perspectiva histórica y de género. Finalmente, el último apartado lidia con la elaboración de una historia e historicidad de los públicos desde la oferta cultural asentada en diarios y revistas del momento.

1. Notas para una aproximación interdisciplinaria

Desde la perspectiva de las ciencias sociales, la categoría de consumo ha estado extensamente sujeta a debate e indagación, principalmente desde la economía y la antropología, y de forma más reciente por la historiografía. En consecuencia, frente a un fraccionamiento disciplinario, el desafío consiste en pensar de forma articulada y transversalmente el costado cultural de ciertos bienes, su circulación y su significación (Appadurai, 1991).

En el campo de la historiografía local, los primeros ensayos relacionados con el rol del consumo en los procesos, culturales y sociales se plantearon en el último tercio de la década de los noventa (Rocchi, 1998). Sin embargo, en los últimos años se ha dado un renovado interés tanto por la historia del consumo como por su historización para un uso operativo en el tratamiento de fuentes y construcción de narrativas históricas (Elena 2006, 2011; Milanesio, 2014; Piglia, 2015; Remedi, 2005; Rocchi, 2016, 2017). Es, en este cruce de miradas, donde se pone en marcha un campo en construcción y una agenda académica respecto a las imbricaciones que aunaron diversos procesos históricos (Trentmann & Otero, 2017).

Ambas aristas han sido seminales para ciertas corrientes de la historiografía, como la historia social y la historia cultural, en la dilucidación de la construcción de subjetividades, pero no así para la constitución de un campo y de intercambio específico respecto a estos temas, teniendo como efecto colateral un abordaje tangencial y disperso respecto de otros objetos de investigación (Pérez, 2015).

En este sentido, proponemos una doble operación conceptual y aproximativa respecto del lugar del consumo. Por un lado, definir interdisciplinariamente las dimensiones, agencias y rúbricas del consumo. Por el otro, pensar esa interdisciplinariedad desde un abordaje en clave

histórica y desde los estudios de género que nos permita arrojar luz sobre las prácticas y sentidos del consumo, así como también de las operaciones y los procesos en cuyos marcos históricos específicos se han endilgado y han dado sentido y materialidad a ciertas percepciones, esquemas y disposiciones de género (Aguilar, 2015; Bontempo, 2015; Caldo, 2009, 2013, 2016; Guy, 2018; Mitidieri, 2018; Pite, 2016; Sheinkman, 2017; Tossounian, 2016).

Entendemos al consumo cultural, de acuerdo a García Canclini, “como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1999:42). Esta definición es tributaria de un esfuerzo por aglutinar algunos de los presupuestos circulantes de las distintas disciplinas sociales, proponiendo una perspectiva que nunca es conclusa y definitiva, sino en constante reescritura al calor de diferentes procesos históricos, prácticas, nociones, sentidos y representaciones. En el consumo cultural hay, por lo tanto, una noción de producción vinculada a la construcción, la vivencia, la interpretación y la materialización que los sujetos, en concomitancia con ciertas condiciones estructurales, hacen de objetos, discursos, dispositivos y sentidos en un determinado momento histórico.

Este marco conceptual desde el consumo cultural nos permite ponderar y rastrear una concepción más amplia de la categoría consumo-dinámica, flexible- en la que es posible insertar también una noción de público en senda similitud. La noción de consumo cultural, por un lado, descarta cualquier interpretación racional e instrumental, es decir, endilgarle a los sujetos una actitud y un movimiento en busca de operaciones de costo beneficio. Por el otro, se aleja de una teoría de necesidades bajo la cual existirían “necesidades naturales” ahistóricas y biológicas que culminan en el consumo (Sunkel, 2004). Esta perspectiva analítica para pensar la relación entre objetos, bienes y públicos, ha sido fructífera en América Latina, en especial en México⁷³ y, en Argentina.⁷⁴

La perspectiva histórica de este proceso está vinculada a los relatos orales de los protagonistas de estas experiencias, cuyo arreglo se encontró mediado por diferentes aristas, estructuras, relaciones y suposiciones de género y clase. Como indica Trentman (2004) el carácter histórico del consumo radica en pensar a la categoría, en primer lugar, como un constructo

⁷³ El inicio de esta mirada sobre el consumo es resultado de la renovación disciplinaria en las ciencias sociales en la década del setenta a la luz de los estudios culturales y de la comunicación. En México, García Canclini fue uno de los fundadores de esta línea, fortaleciéndola junto con Mantecón (2002, 2008, 2012).

⁷⁴ Los trabajos de Ana Wortman dan cuenta de una sistematización de la mirada cultural sobre el consumo. Para ello véase, Wortman (2002,2015, 2018); Wortman & Bayardo (2012).

reciente que nos permite identificar una articulada constelación de acciones, relaciones, operaciones, marcos de interpretación, nociones y dinámicas de acontecimientos pasados y que, en segundo lugar, es ese enfoque imbricado el que posibilita una indagación como un arreglo fluido, negociado, reconfigurado e imbricado en determinadas estructuras y coyunturas históricas. A su vez, en la reactualización por el sentido y el significado que se engendra en el consumo cultural, se libran batallas por la reconfiguración y se demarcaban distintos tipos de diferencias y percepciones, ya sea de clase, etnia o género.

Por último, un enfoque de género sobre el *consumo* nos permite indagar en las construcciones de significado y la materialidad de los cuerpos generizados respecto de sus potenciales prácticas, para superar análisis dicotómicos respecto a las articulaciones entre el género y la organización social y cultural del universo social. En este sentido, la performatividad del *consumo* propone repensar las relaciones entre bienes, identidades y discursos, entre otros, a fin de rastrear las resignificaciones activas que se traman en estos procesos, pliegues y arreglos (Pérez, 2017).

De manera temprana, el cine erótico local comprendió que ese *otro* al que evocaba en el transcurso de la filmación de sus películas, detentaba un rol simbólico a materializarse en las salas de cines y a resignificarse en la construcción de su propia identidad sexual. En un marco de sociabilidad heterosexual, las películas eróticas filmadas por Armando Bo buscaban bascular, desde una visión natural y complementaria, imágenes, sentidos y representaciones ligadas al sexo, al placer, y así cumplimentar un rol pedagógico respecto de la relación público-sexualidad.

En este sentido, cribó una relación íntima, de reciprocidad entre la actriz principal y sus audiencias, a los que apelaba a la hora de otorgar legitimidad a la actividad erótica como una experiencia que excedía a la cinematografía y que se afincaba en la cotidianeidad de los varones y las mujeres. A las puertas de una paulatina edificación de una feminidad desbordada de deseo, pero jaloneada por convenciones y expectativas heteronormativas, la mercantilización imbricó su voluptuosidad con la significación cultural que adquirirían a medida que sus interpretaciones como fémica voraz, torturada por la excitación que generaba en los hombres, coadyuvaron en el encumbramiento de la figura de Isabel Sarli dentro de la cultura de masas.

Entonces, ¿cómo operaba el asistir al cine, en los espectadores? ¿Qué espesor adquirieron los seguidores del cine erótico frente a una pantalla colmada de excesos, desnudos, manoseos y placeres de cariz maniqueo, ambiguo? ¿Cómo las salas de cine se convirtieron en marcos pasibles para la construcción de las identidades de género, la iniciación sexual y una suerte de

pedagogía en la que la identidad de género se ensayaba dentro de un marco de mayor flexibilidad entre los espectadores?

El punto de partida para analizar estas transformaciones han sido, en parte detalladas, en los capítulos anteriores respecto a las condiciones de emergencia de cierta sensibilidad social y cultural articulada a la problematización de la sexualidad en la década de los sesenta. Por otro lado, el papel de la censura en la producción de una “moral pública” para la salvaguarda cristiana de un imaginario social, y la diversificación del mercado de bienes culturales. Estos elementos abonaron en la configuración de un abigarrado entramado de prácticas, intereses, negociaciones y sentidos en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX en Argentina, mediando en las formas de acceder, consumir e interpretar las prácticas culturales. Los relatos orales que analizaremos en las próximas páginas proponen, entonces, revisar y profundizar los contextos y los andariveles subjetivos sobre cómo se percibe la sexualidad y el género en las décadas de los sesenta y setenta de cara al consumo cultural de cine erótico a sabiendas de la censura maniquea y los artilugios para obviarla y reutilizarla en favor de éste.

Por otro lado, la idea de un *público* es resultado de una serie de operaciones y transacciones variables, dinámicas y específicas dentro de una determinada época histórica. Frente a una amplia literatura dedicada al análisis empírico de las audiencias de diversos espectáculos y prácticas culturales, el desafío de alcanzar la constitución de los públicos en perspectiva histórica es complejo. De factura reciente, el ejercicio de reponer la historicidad y la historización de los públicos, carteleras y prácticas de consumo del cine en Buenos Aires en el período clásico (1933-1955) ha comenzado a ser esbozado por investigadores e historiadores del cine (Kriger, 2018).

En consecuencia, comprendemos que en la idea de público que pretendemos esbozar y ensayar, no es líneal, cerrada y perentoria, como tampoco homogénea, ahistórica y universal. La constitución de un público a través de los procesos de consumo cultural ha sido, y aún lo es, mediado por una constelación de factores tanto estructurales como subjetivos. La historicidad de ese consumo revela los tipos y contextos, posibles de públicos que han circulado en las escenas culturales y sociales de distintas coyunturas (Grimson y Varela, 1999). Por ello, atendemos a una participación activa de los sujetos que consumen, que asisten a las salas de cine, para bosquejar un panorama más amplio de acciones y sentidos construidos en torno al cine como práctica cultural y su lugar como enclave en la disputa y trazado de intereses, diferencias, jerarquías y negociaciones de sentido (Baker, 2015).

Sin embargo, las distintas operaciones y transacciones que se forjaban en los procesos de consumo involucran tanto una pertenencia social como de género. Como hemos propuesto en

el apartado anterior, las formas y maneras de consumir están enraizadas en una estructura social que descansa en la reproducción de la diferenciación binaria de los cuerpos y las identidades de género. En ese sentido, los mecanismos y las estrategias de consumo suponen modos de consumir y resignificar de acuerdo a una cosmovisión social y discursiva en la que se endilga e identifica al género, femenino o masculino, con un universo de consumo particular. Por ello, las prácticas y sentidos fungidos en el consumo cultural suponen un uso diferenciado y diferenciador en la que el género opera como una lógica central ligada a la propia constitución e interpretación de la identidad en el marco de una expectativa social diferenciada entre varones y mujeres.

Los testimonios que conforman nuestro corpus oral han sido narrados, en un gran porcentaje, por hombres cuya experiencia ha sido marcada por la inscripción social de la adolescencia. En la interpretación de nuestro *corpus* oral, la noción de “generación” comenzaba a resonar con fuerza debido a que recientes trabajos historiográficos han puesto el acento en la recuperación y la promoción de la sociabilidad y las experiencias juveniles de forma tal, que han entretendido una relación conspicua entre el carácter *juvenil* y el orden generacional signadas para comprender los marcos de entendimiento y materialidad de acontecimientos y períodos puntuales en el transcurso del siglo XX (Cammarota, 2014; Manzano, 2017).

En ese momento, los trasfondos sociales, culturales, políticos y económicos que irrigaban y estructuraban su percepción y agencia cotidiana incidieron en su propia forma de ver este cine. El problema del género del espectador ha sido abordado como un arreglo eminentemente masculino en tanto los mecanismos y los entramados de la visualidad se corresponden con esquemas, nociones y disposiciones sociales y culturales que, en su época de producción, eran pensadas como masculinas. En un ensayo pionero sobre la mirada, el psicoanálisis y el cine en la década de los setenta, Laura Mulvey (1989) desandó, desde un marco conceptual psicoanalítico, las correspondencias entre las formas de narrar y el género de la mirada, concluyendo que el cuerpo femenino es un objeto de placer para el ojo masculino en tanto el primero es producto del segundo. En respuesta a estas primigenias elucubraciones, una copiosa bibliografía fue producida en respuesta a él. El problema del espectador y el género ha constituido un eje que, en la actualidad, continúa como parte del debate en la agenda y la teoría feminista (Doane, 1988; Williams, 1984; Stacey 1994; Pollock, 2003).

En la etapa preliminar a las entrevistas, una de las hipótesis sopesadas era la fuerte correspondencia entre el consumo cultural de cine erótico y la conformación de una identidad y un público eminentemente masculino. A pesar de que la arquitectura y la economía erótica suponía un juego ambivalente entre lo social y moralmente (no) permitido ligado a una

división binaria de los géneros, la idea de la visualidad, pero también de la sensorialidad como experiencia corporal en el consumir y resignificar el cine erótico, develaba las tramas de la diferencia y a su reproducción en función de un dilema que rebasa el orden de lo cinematográfico: la participación, y la significación, de la mujer en y sobre esos procesos de consumo diferenciado, a la vez que la pregunta por la relación entre condición femenina, sexualidad y placer. En su investigación sobre el consumo de televisión en la dimensión doméstica en Inglaterra, David Morley (1988) identificaba un modo de resignificación diferencial respecto de la televisión en hombres y mujeres. En ese proceso, los primeros articulaban nociones de ocio mientras que las segundas lo correspondían con su propia inserción dentro de la esfera doméstica al considerarlo parte del trabajo. Entonces, el televisor condensaba, reforzaba y habilitaba toda una forma diferencial de comprender la vida diaria, donde el género y la clase operaban en ese marco de interpretación.

Entonces, el problema del espectador y la identidad de género en los procesos de consumo continúan y rebasaban ampliamente los objetivos de este capítulo y de la investigación en general, en especial cuando apuntan a los vínculos entre erotismo, placer y condición femenina. Por otro lado, el plantear una metodología y un marco conceptual interdisciplinario en perspectiva histórica, ofrece un comienzo para el abigarrado entramado de lo social.

En una perspectiva de nivel más individual, el marco conceptual de la historia oral captura y repone los relatos e interpretaciones respecto a un aspecto de un pasado todavía en construcción. La exégesis sobre la validez del relato contado suscitó una profusa literatura al respecto, jerarquizando el estatus de las fuentes escritas por sobre las orales. Esta proposiciones irradiaron las formas de ejercer y producir conocimiento científico, un quehacer dominado por fuentes documentales que, empero, ha sido producto de la transcripción de lo oral, como los expedientes judiciales, por ejemplo, y el diálogo que mantienen con los documentos escritos en la confección del archivo (Schwarzstein, 2002). Como consecuencia del articulado y complejo utillaje que compone al quehacer historiográfico, todo registro es una instancia mediada por una amplia gama de dimensiones y actores dentro de un contexto determinado, empujando a los científicos sociales a recuperar y ubicar en tiempo y espacio cada una de estas narrativas (Bjerg, 2012; Portelli, 1981, 2017).

En este sentido, la pregunta por lo oral, la riqueza de lo enunciado, sus silencios, cambios, reformulaciones o tartamudeos, no tienen como corolario la idea de sostenerse a sí mismos como verdades legítimas, fidedignas y diáfanas sino que, por el contrario, son un acto de significación en la autorepresentación de quién narra, es decir, en el “recordar” se reinterpreta y se reelabora aquello que se narra atendiendo a la idea de que lo relatado nunca es estable,

coherente y con unidad de sentido homogénea sino que la idea de memoria está inexorablemente intrincada con el olvido y viceversa, permitiendo un espacio activo de quien evoca (Augé, 1998).

Por ello, la articulación de los estudios de consumo cultural, de género y sexualidad e historia oral, nos permite arrojar luz sobre los marcos de interpretación, nociones y prácticas que dieron sentido a las narraciones sobre el público del cine erótico en las décadas de los sesenta y setenta. Asimismo, esta palestra de perspectivas problematiza los procesos de configuración de una subjetividad anudada a la proximidad que este consumo fundaba con la sexualidad y el cuerpo. Explora las formas de resignificar los bienes culturales bajo nociones y prácticas posibles de encarnar y canalizar la construcción de la identidad en su articulación con la sexualidad.

La especificidad que da cuerpo a las tramas eróticas de este cine estriba en la significación y la representación sobre el sexo, el erotismo y el goce presente y activado en estos arreglos culturales. El andamiaje por el cual estos discursos discurrían y circulaban en el tejido social de la época, resulta significativas en el marco de la serie de encuentros que conforman nuestras fuentes orales. Problemáticas en tanto han sido ejes profundamente habitados e irrigados por convenciones sociales- un orden moral- que disponía de una fuerte censura, inhibición, constreñimiento en el narrar experiencias pasadas que suponen una vuelta, una revisita y una reelaboración para su enunciación. Una vez finalizado mi período de entrevistas, entendí que cada uno de los entrevistados había sido cribado por la matriz y el discurso heterosexual; había, y algunos continúan, contraído algún tipo de contrato y vínculos con los modelos de heterosexualidad, como el matrimonio, de la cual nada objetaban.

En el estudio realizado por Davis y Lapovsky Kennedy (1986) sobre las experiencias de sujetos autopercebidos como disidentes a la norma heterosexual en la configuración de una comunidad, sociabilidad y territorialidad *queer* en Estados Unidos, la enunciación de la sexualidad no emerge como un arreglo resuelto u evidente para aquellos, sino que la problematización de la sexualidad aparece como un eje siempre en tensión, problemático y en continua transformación. El problema de cómo hablar sobre la sexualidad está atravesado y mediado por un discurso heterosexual que se impone como universal, ahistórico y natural, configurando toda una urdimbre de sentidos, discursos y prácticas sedimentadas y revestidas de un carácter binario que apela a diferencias naturales entre hombres y mujeres, a la vez que constituye esta división dicotómica, como prerrogativa para el ordenamiento e intelección del universo social (Bourdieu, 2000).

Por otro lado, el campo de estudios sobre pornografía se propone como una herramienta y enfoque que nos permitirá arrojar luz sobre la composición y el despliegue que la promoción visual del sexo ocupa en las sociedades contemporáneas. Así, procuramos recuperar el papel activo y una mirada crítica de la pornografía en la producción de sexualidades y en su inclinación pedagógica para visibilizar discursos respecto del sexo, el placer y el género a lo largo del tiempo. A pesar de que su nacimiento estuvo fundado en las tensiones en el seno del feminismo⁷⁵, problematizar el binomio consumo y pornografía puede alumbrar otros procesos, modulaciones y prácticas que convergen en los arreglos de la sexualidad y la consecución del placer, donde el rol de la fantasía y la excitación son presupuestos vertebrales en la dinámica pornográfica (Figari, 2008), cribando toda una serie de aproximaciones, nociones y metodologías de carácter cualitativo para comprender la forma diferencial en el consumo de pornografía de acuerdo a parámetros genéricos, etarios, raciales y de clase (Attwood, 2005).

Los relatos que componen nuestro corpus oral tienen como objetivo principal dilucidar el proceso de consumo de cine erótico en la segunda mitad del siglo XX a la postre de comprender cómo tales experiencias activaron una resignificación de la sexualidad en quienes asistieron a las salas de cine durante la época.

2. Relatos, género y memoria

A través de la historia oral, se reconstruyen y reponen las prácticas y sentidos subjetivos que signaron una etapa en la vivencia y construcción de la identidad adolescente en un colectivo de adultos. Pensar la cimentación o el bosquejo del público en clave histórica requiere preguntarse por la viabilidad y acceso a fuentes, su construcción y el diálogo entre el historiador y las voces y los registros del pasado. El *corpus* oral aquí reunido se compone de una serie de relatos y encuentros cara a cara con los protagonistas de experiencias y aproximaciones al cine erótico de Bo y Sarli.

Una de las hipótesis preliminares contempladas al inicio de la investigación se asoció al carácter masculino de estos acontecimientos a la vez que el fuerte condicionamiento que esta práctica ofició en el agenciamiento y bosquejo de las diferentes subjetividades. Sin descartarla completamente, los momentos de escucha y encuentro con estos actores reveló los matices y las tramas que irrigaron el ver cine en la década del sesenta y del setenta.

⁷⁵ Nos referimos a lo que historiográficamente se ha denominado como *sex wars* en la década de los sesenta dentro del mundo anglosajón, en especial en Estados Unidos. Sus principales voceras fueron Andrea Dworkin y Catherine McKinnon.

R., un hombre de 72 años, nació en 1945 y fue a ver al cine la primera película de la dupla, *El trueno entre las hojas*, cuando tenía 17 años de edad en el año 1962 en un reestreno en un cine de barrio de la zona sur del Gran Buenos Aires:

Yo tenía 17 años y entré de contrabando porque no podía entrar hasta los 18 años, eran películas prohibidas, entonces tuve que hacer un truco para poder entrar en el cine porque en ese tiempo había mucho más control [...] en cine sólo vi esa, había muchas pero en la televisión y ya estaban cortadas.

¿Te acordas de esa experiencia? ¿De ese momento?

La experiencia de todo chico que le atrae lo prohibido, te das cuenta, le emociona lo prohibido y más cuando es del sexo opuesto, son experiencias de unos adolescentes que quieren ver algo que está prohibido. De repente, quizás cuando está permitido, ya ni le da bolilla, pero lo prohibido siempre es mucho más atractivo para esa edad (Testimonio de R., varón, 72 años)

El elemento de lo *prohibido* es importante en el testimonio de R, ya que define un motivo por el cual concurrir al cine, al mismo tiempo que simbólicamente encarna una transgresión subrepticia en la interpretación de su propio relato y que tributa a la adolescencia como trasfondo al cual apelar para sostener y otorgar legitimidad y legibilidad a sus acciones y a su experiencia frente a la entrevista. En el interregno que separa el primer acercamiento entre este filme y la reposición de los largometrajes bajo el formato televisivo en la década de los ochenta y noventa, en la intelección de esos arreglos, R. pareciera como suspendido en el tiempo por cuanto el marco de la televisión por aire, y posteriormente por cable, se interpreta como una habilitación social y cultural más amplia para narrar sobre su experiencia como espectador.

En concomitancia a las interpretaciones de R., en el relato organizado por C., un varón de 55 años, la cuestión de la sexualidad se transformaba en un elemento nodal para la constitución de la identidad adolescente de la época. Sin identificar un elemento de prohibición como aliciente de consumo, encontraba en el cine erótico una forma de instituir un saber, a la vez que canalizar una pertenencia y una sociabilidad masculina.

¿Cómo nos sentíamos? Era lo único que veíamos. No había pornografía, no había nada. No había celulares, no había computadoras. Vos pensá que somos hombres. Como todo hombre adolescente te cuentan “Mira yo tuve...”. Mentira. Éramos pibes; yo tuve experiencias. Era saber quién era el más mentiroso en esa época. Entonces cada uno viste, sabíamos que estaban las películas de Isabel Sarli, éramos todos pibes y bueno. Yo tenía un tío que trabajaba en el Cine Rex de Berazategui, que ya no está más, y se iba a ver las

películas de Isabel Sarli, con un amigo; íbamos todos. Yo tenía la suerte de poder entrar gracias a mi tío. Tenía 16 años más o menos, pero no podías, eras menor, entendes.

Tratábamos de ir bien vestidos, peinaditos, arreglados, con gomina. Entonces era ir a ver... la señora mostraba los senos, nada más; era como una fantasía. No era como si fueses a ver pornografía, porque no era pornografía. No había. Era una época difícil que acá no entraba nada. Durante la época de los milicos fue todo más jodido; se prohibía mucho. Vos pensá que ella estaba casada con Armando Bo y ellos filmaban todas las películas en Paraguay, porque acá no se podía. En todos los argumentos ella prostituta. Hay una escena de una película que ella dice “¿Qué pretende usted de mí?”. *Carne, Fiebre, Fuego, Una mariposa en la noche*.

En la evocación de sus memorias de adolescente, para C. ir al cine a ver las películas de Armando Bo significaba el comienzo de un aproximación hacia el sexo y la sexualidad. Al referirse a Isabel con el término “Señora”, da cuenta de la reactualización de su propio ejercicio de recordar: en su situación como hombre maduro y padre de familia, el “Señora” se propone como una noción mediante la cual se infunde y se otorga un estatus de respecto a quien se nombre, en este caso, tácitamente. Esa manera de reinterpretar su experiencia y verla como una “Señora”, indica que en el mismo momento de narrar, C. representa a Sarli como una mujer de alta jerarquía. Si la censura buscaba expedirse y hacerse extensiva desde distintos organismos, el relato de C. alude a la porosidad con la cual podía obviarse. Cabe recordar que el acervado ejercicio de control y regulación ejercido los aparatos estatales no estuvo circunscrito a períodos de autoritarismo y dictadura sino que se articuló con gobiernos y escenarios democráticos (Simonetto, 2016b)

Ese respeto involuntario que el protagonista recuerda, reverbera en al menos dos relatos más de nuestro corpus. Esta tríada de voces invisten a la protagonista femenina un reconocimiento anudado a una admiración. Por un lado, la idea de su atractivo y la fascinación que despertaba en las audiencias, en especial las masculinas, en términos de cristalizar una experiencia transversal a todos los espectadores. Por otro lado, arrojarle a las películas una función de disrupción y desafío a las normas del momento. La articulación de ambas dimensiones converge en la asimilación e interpretación de su experiencia de consumo como parte de una época, como un horizonte común en el sentir y en el encarnar la sexualidad, en especial de las audiencias lozanas.

H. recuerda que en la década de los setenta concurrió al cine de su localidad para ver una película erótica de Isabel Sarli. Allí, la administración de su cuerpo era un factor clave para la teatralización del género, en especial en su construcción como adulto y hombre heterosexual.

En el año 1974 o 1975, después de ser mayor de 18 años porque antes no te permitían entrar al cine. La entrada estaba controlada, según la cara pedían documento o no. Podías decir que tenías 18 pero la cara te decía que no, entonces era normal que pidiesen documentos en ese momento antes de entrar a la sala.

¿Era accesible ir al cine en ese momento?

No me acuerdo de un precio, pero para la época era accesible. Si nos ponemos a pensar que para el momento éramos estudiantes secundarios y nuestras salidas al cine se daban una vez que terminábamos de estudiar, así de pasada quizás íbamos al cine. Siempre nos manejábamos en un grupo de adolescentes, éramos todos de la misma edad. Lo normal era salir del colegio un jueves o un viernes, ir al cine.

La idea de lo colectivo, el no ir sólo, contrasta con la narración expresada por R., que reinterpretaba lo *prohibido* como un elemento de interpelación, de invitación al cine. En este sentido, la categoría de *prohibido* operaba menos como un discurso restrictivo que como una práctica a través de la cual se trasgredía simbólicamente un estatuto de sociabilidad a la vez que oficiaba como un rito de iniciación a la adultez. Ambos relatos develan una intermitencia en ese pasaje hacia una noción de “adulto” anudada a lo *prohibido*, reforzando el carácter y el sustrato masculino de tal estatuto. En la idea de ir en un grupo se anudaba a un *ethos* endilgado a fortalecer un proceso de cofradía masculina en la cual se forjaba la ritualidad de lo adulto al mismo tiempo que oficiaba de una iniciación a lo sexual.

En cuanto a la pregunta por el nombre de las películas que H. había visionado durante su adolescencia, su relato porta una demarcación importante: “*Carne, Fiebre, Fuego...* esas son las que quizás más retengo. Otras las he visto y quizás no me acuerdo. No soy muy adicto a ese tipo de filmografía pero en ese momento era una aventura para nosotros. Una picardía”.

La idea de *adicción* insinuó una disonancia entre su rememoración de adolescente y el relato oral frente a mí, buscando trazar una distancia, una lejanía entre sus prácticas lozanas y su presencia física como padre de familia en la actualidad. De manera similar, los críticos de cine que reseñaban las películas eróticas de Bo caracterizaban de esta manera, de adictos, a quienes las consumían, bosquejando un imaginario social en el cual se tramaba una correlación entre la adicción, en un sentido peyorativo, y el origen social de los espectadores, nutriendo una constelación de ideas sostenidas en base al presupuesto de que la *adicción* deviene de la pertenencia a un tipo ideal de clase social de menores recursos económicos, baja escolaridad y una sociabilidad endogámica. En esa noción de adicción, posiblemente H. lo asociaba con los sentidos que circulan sobre la pornografía y las consecuencias u efectos que produce en quienes la visionan y consumen asiduamente. Por otro lado, el significado

sociocultural de las prácticas sexuales de estos jóvenes se veían encuadradas e inscritas en escenarios y dinámicas de discusión sobre la sexualidad, el disfrute y la sociabilidad entre hombres y mujeres. En mayor o en menor medida, los discursos médicos, religiosos, políticos y científicos buscaban hacer de la sexualidad un eje desde cual poder regular, encauzar y expedir ciertas nociones, expectativas, códigos y saberes en las tribunas de diarios, revistas, libros e instituciones.

En el marco de la entrevista, la risa ofició como una válvula para flexibilizar y disipar la densidad del aire y la atmósfera que imbuía al encuentro. El maridaje entre risas nerviosas y la construcción de una narración signada por la demarcación entre el yo de ayer y el yo que construyo mediante la oralidad, aportaban un indicio de la renuencia y a la vez la complejidad de narrar y revisitar eventos enraizados con el sexo y la sexualidad frente a mi posición como joven entrevistadora:

Vos ponete a pensar que yo, siendo hombre y adolescente, era una atracción por así decirlo para nosotros. En ese momento, que se yo, era algo innovador para nosotros y también para la época presenciar así desnudos en cine o algo, cosa que no se veía mucho a comparación de hoy en día (H., varón, 61 años)

En la interpelación y fisionomía de las audiencias, el cine erótico de Bo apelaba a una noción de masculinidad amplia y heterogénea en la que se pudiera agrupar un repertorio de varones cuyas diferencias etarias se diluyesen bajo el manto de oscuridad y anonimato en las salas. Lo *prohibido* era un estrategia retórica eficaz en tanto constituía una atracción y articulaba una dualidad, hombre-desnudo, como natural y consustancial de la identidad masculina. El reclutamiento de hombres, no obstante, no comprendía una exclusión material de lo femenino pero sí un letargo simbólico en su inclusión para películas eróticas. La paradoja *permitido/prohibido* condensaba una raigambre androcéntrica en la que la figura femenina por antonomasia, Isabel Sarli, se convertía en un objeto/sujeto sexual deseado por las analogías entre la cámara y el ojo del espectador, la excitación de los personajes como representación de una universalidad masculina encarnable y reproducida por los espectadores hombres:

Estaba chico yo, pero recuerdo que la mayoría eran gente grande, muy pocos chicos había.

Los más vagos, de repente eran los que podían ir. Los que vagaban más, pero la mayoría era gente grande la que iba a ver eso. La mayoría hombre esos, a veces pareja, pero la mayoría eran hombres solos que iban a ver eso (R., varón, 72 años)

En el relato de H., en cuanto la pregunta por la composición del público que asistía, recordaba cómo las salas de cine se veían concurridas por estudiantes secundarios de las escuelas de la

zona: “Era tranqui, dentro de todo. Mayormente éramos hombres y adolescentes que salíamos de las escuelas secundarias, no éramos los únicos que íbamos. No iban muchas parejas”

Por otro lado, M., un varón de 54 años, relata que con 14 años asistió a la proyección de *Carne* en la década de los setenta.

La primera película de Sarli la habré ido a ver a los 14 años. Era *Carne Éxtasis y Tropical*, daban dos películas. Había dos otros cines, no se podían ver; en Quilmes había posibilidad de verla, pero si eras menor no te dejaban, no podías entrar. Se suponía que eran películas para mayores. No me acuerdo si mayores de 16 o de 18 años, pero no podías entrar. Había cines como... Había un cine en Bernal, no me acuerdo cómo se llamaba, que íbamos a ver esas películas y en realidad entrabas medio clandestinamente y estaba lleno de pibes de mi edad, no había mucha gente grande. Después había cines como El Colonial, que es un cine teatro, donde daban esas películas, abajo del puente. En Quilmes creo que también daban algunas películas de Isabel Sarli pero no te dejaban entrar, era más difícil entrar. En el Monumental de Bernal, ya está, me acordé, pero no existe más.

¿Qué recordás de ese momento en esos cines?

¿Qué me acuerdo como significativo? Me acuerdo que tenía que ver con que estaba censurado; en ese momento no había demasiado acceso a ver ese tipo de cine y a ver cuerpos desnudos y digamos...no había siliconas, no había nada. Isabel Sarli era el hito de todo lo que fue después ese cine que tenía que ver con lo erótico porque no había ninguna escena, no había genitalidad, se le veían los pechos a Isabel Sarli y nada más. La parte de abajo no se veía, no se veía absolutamente nada. Estaba cruzada de piernas, digamos, pero nunca se veía más allá de los senos que yo me acuerde. Eso estaba exacerbado ya porque había escenas que duraban un montón de tiempo donde ella, digamos, estaba largo tiempo masajeándose sus senos. Entonces, me acuerdo eso como significativo, de que no existía, de que no lo podías ver en otro lugar, todo muy censurado, algo que tuviese que ver con eso. Después aparecieron revistas, en los ochenta, mujeres con menos ropa. Pero tiene que ver con mi adolescencia, con toda una...un momento de despertar sexual, con un momento de cosas que tienen que ver en ese sentido.

Me acuerdo eso, de ver muchos pibes, de ver muchos pibes de nuestra edad. Inclusive nos rateábamos de la escuela e íbamos al cine, pasábamos clandestinamente. Le dábamos alguna propina al acomodador. Había un tipo con una linterna que te acomodaba, entonces le dabas una guita y entrabas por ahí. Eso creo que en Quilmes no se podía hacer, era más difícil. Pero estamos hablando ya empezada la dictadura, eso también marca como algo (M., varón, 54 años)

En los testimonios auscultados, los entrevistados le imprimieron un carácter generacional al cine erótico y a su consumo. El uso del tiempo pasado no sólo indica que se busca tramar una diferencia entre el yo de mi adolescencia con ese yo actual adulto, sino que es esa misma distancia un modo de reactualizar la memoria, su interpretación y su significado. A medida que M. cuenta con mayor soltura su experiencia, un halo de inhibición, una combinación de cierta vergüenza con cohibición, se destilaba del ejercicio de recordar y construir un relato. Las hexis corporales de los entrevistados develaban los cambios y los movimientos de acuerdo a las preguntas realizadas, es decir, el acto de relatar estaba acompasado por ciertas gestualidades y ademanes corporales que denotaban diferentes emociones y estrategias de comportamiento a luz del tipo de preguntas propuestas. A esto se le añadía las reformulaciones y los balbuceos en el momento de definir y enunciar ciertas palabras, inclinaciones que fueron diluyéndose a medida que el intercambio avanzaba.

En la autopercepción de M. sobre su inicio sexual a través de las películas eróticas, esto se extendía a sus otros compañeros, tramando lazos de solidaridad para lograr entrar a los cines. A la vez que las películas y la figura de Isabel Sarli se convertían en un primigenio alumbramiento respecto del cuerpo femenino a los ojos de lozanos muchachos, ésta se acoplaba con la oscuridad de los auditorios para coadyuvar en la producción de un autodescubrimiento del placer, de lo erótico, en la materialidad corporal masculina. La sinergia entre la iniciación y la pedagogía daban lugar al aprendizaje y a la configuración de la masculinidad juvenil, como un fenómeno de ritualidad de pasaje hacia una sexualidad concebida como adulta. De la oralidad no se desprende una traslación directa entre ver y consumir este cine a una encarnación en prácticas sexuales, sino que hemos de recuperarlas y reponerlas en los marcos de un proceso cultural de construcción de la sexualidad en la que los dispositivos tecnológicos operan como productores y basculan interpretaciones históricas específicas sobre el sexo y el género. En este sentido, el giro en los estudios sobre pornografía (Attwood, 2002) ha arrojado luz sobre el carácter controversial que rodea a las imágenes vinculadas al sexo y la sexualidad. Ante el avance de materiales y contenidos rotulados como “pornográficos”, actualmente existen debates y reflexiones respecto al acceso a contenidos “porno”, el saber sobre sexualidad y la denominada “juventud” (Attwood, Campbell, Hunter y Lockyer (2013); Mulholland (2013).

Al formular una pregunta por el significado del cine erótico, O. se mantiene dubitativo por algunos instantes sopesando qué responder y cómo enunciarlo. Ese silencio inaugural no sólo devela el acto de repensarse uno mismo dentro de ese recordar, sino también de hacer legible, y enunciable, una narrativa ligada a la sexualidad:

Me remonta a cuando yo era adolescente, lo prohibido de una época para cuando yo era adolescente. Así que era toda una aventura a ver algo de ellos, más que de Armando Bo, de ella. Así que la prohibición... Yo en esa época tenía 16 años, en 1973, cuando venimos a vivir a La Plata, así que era lo prohibido para un adolescente y como la filmografía era para mayores de 18, era transgredir para poder llegar a ver [...] claro, tenía el sabor de la aventura. Más allá del erotismo, de la fantasía del muchacho. También había muchos chistes sobre Isabel Sarli, era el ícono del momento.

Quisiera imaginarte a vos en ese cine viendo las películas.

Faltando al colegio, era todo una cuestión de decir la rebeldía en su máxima expresión. Y la complicidad del boletero. El tipo sabía que éramos chicos, que esto y lo otro. Todos varones, todos varones en el *Cine Roca* de La Plata, que ya no existe más, que era el cine que pasaba las películas eróticas y bueno, siempre había algo de Isabel Sarli. Era el lugar a donde los pibes queríamos ir.

Cuando vos decís “Todos hombres”, ¿eran un grupo?

Íbamos con mis amigos. Siempre tuve unos amigos, éramos dos o tres que íbamos juntos. Yo nunca fui solo; sólo nunca fui. Uno para tomar coraje necesitaba tomar alguna complicidad y si después decías “Fui solo”, no te creían. Entonces, yo ahora me doy cuenta de todo eso, pero era así. Cuando ibas a hacer alguna macana, entre comillas, no lo hacías sólo, te daba coraje hacerlo con alguien más. Como fumar, por ejemplo, o ir a bailar. Siempre tenía esos amigos con los que salía a hacer estas aventuras. Toda muchacha, por el horario también. Yo iba a la tarde al cine, a ver esas películas. Nosotros íbamos temprano, a la tarde; no íbamos de noche. Yo de no podía... entresemana no salía porque mis viejos me iban a decir “¿qué estás haciendo? ¿A dónde vas?”. La idea era faltar al colegio e ir al cine. Yo no iba solo a ver a Isabel Sarli, porque el Cine Roca era el cine prohibido para esa edad.

En los relatos de los consumidores masculinos que hemos pernotado, la idea recurrente de asociar adolescencia con lo *prohibido* cobra fuerza en tanto la primera se significa como un estadio en la construcción de la propia identidad como masculina y adolescente. Los trabajos sobre la noción de juventud han abordado el fenómeno de lo juvenil como un aspecto generacional atado a un mercado cultural diversificado y en crecimiento, por un lado, y a los fenómenos políticos y sociales bajo los cuales florece una pertenencia juvenil a ciertos espacios ideológicos, por el otro⁷⁶. La dimensión etaria para definir los alcances de lo juvenil,

⁷⁶ En los últimos años, la historiografía ha estudiado la configuración de la juventud como una categoría maleable, activa, históricamente específica y atravesada por diferentes dimensiones sociales, culturales y

el significado de la edad en la delimitación de la juventud frente a la adultez, resultan de enorme importancia frente a la historización de prácticas que se leen en clave generacional. En las investigaciones sobre sexualidad adolescente, la idea de “iniciación sexual” se hace mucho más presente e imperativa en hombres que en mujeres, correspondiéndose a un modelo/rol de masculinidad a cumplimentar que prescribe una edad y la conformación de un saber respecto al sexo y la sexualidad que varía de acuerdo a la clase y a las estructuras sociales de cada sociedad (Pantelides y Manzelli, 2003, 2007).

En sus investigaciones respecto a la especificidad en la relación adolescente-sexualidad en Argentina, Daniel Jones explora cómo la “iniciación sexual”, “primera relación sexual” o “debut sexual” son fenómenos sociales y culturalmente contruidos que se corresponden a construcciones culturales respecto de los esquemas de género y la sexualidad estructurantes dentro de una determinada coyuntura histórica (2010b, 2010c). Por otro lado, el lugar de la pornografía dentro de esos arreglos culturales de iniciación y primera relación sexual se presenta como ambivalente y contradictoria respecto de la realidad por cuanto sus representaciones no se corresponden en su totalidad con la disposiciones y la sociabilidad entre hombres y mujeres, a la vez que se conforma como parte de un aprendizaje y conocimiento sobre el cuerpo femenino y el placer para los hombres (2010a).

Sin embargo, haciendo a un lado una discusión ontológica sobre la pornografía y el erotismo, si las películas de Bo y Sarli eran de las primeras o de las segundas, entendemos que el surgimiento, la circulación y el consumo de estos bienes culturales revelan las mediaciones, registros y marcos sociales y culturales sobre la significación y la representación de la sexualidad, el placer y el erotismo en las hendiduras y las dinámicas de ciertos actores sociales y enclaves de la segunda mitad del siglo XX. De ello se deduce que el lugar asignado por estos consumidores al acceso de una oferta cultural, ligada a imágenes, sentidos y nociones de erogenia, sexualidad y erotismo, resultaba novedosa y a la vez atractiva. En sus marcos interpretativos, consumir cine erótico se asimilaba tanto a un pasaje y rito hacia la adultez como de aprendizaje para la composición de un horizonte de masculinidad enmarcado dentro de una conjunto de expectativas de género.

La producción y la circulación del cine erótico de Bo y Sarli operó como parte de un entramado sobre el cual bosquejar la construcción de la subjetividad juvenil en los sesenta y setenta, anudándola al carácter de lo *prohibido*, cuya connotación resultaba atractiva para los

políticas, predominando el factor de radicalidad política de los sesenta y setenta para dar cuenta de su emergencia. Para ello véase, Bellucci (2018); Favero (2016); Manzano (2018).

sujetos lozanos del momento, y a la expresión de transgresión como un sello de disrupción y rebeldía que reconfiguraba su percepción como adolescentes.

En este sentido, la década de los sesenta y los setenta condensó un panorama social, cultural y político heterogéneo, diverso, en el que coexistieron ambivalentes expresiones y modulaciones respecto de una vida cotidiana en transición y signada por dinámicas asociadas a ideas de modernidad, tradicionalismo y ruptura. A la distancia, en el abigarrado tejido social urbano tuvieron lugar una serie de dinámicas, prácticas y sentidos signados por la efervescencia política y la intensidad de los planos sociales y culturales respecto de las pautas que regían en materia de sexualidad, sociabilidad y consumo. Lo que para O. se revela como un nudo significativo respecto a la representación de su subjetividad sexual y social en 1973, no es sólo el traslado hacia una nueva ciudad y la de eludir los controles para ver el cuerpo erógeno de Isabel Sarli, sino también un punto de inflexión en los anales de la historia social y política local y cuya efeméride se cristalizó en el retorno de Juan Domingo Perón a la presidencia argentina después de casi veinte años de exilio.

En una nota periodística de la revista femenina *Claudia*, se cuestionaba el vedar ciertos productos, contenidos y espacios para menores de 18⁷⁷. De acuerdo a sus interpretaciones, la editorial rechazaba la exclusión de niños y adolescentes y, en cambio, proponía nuevos rótulos que morigeraran y advirtieran el contenido, una mayor confianza entre padres e hijos y la derogación de cualquier acto de censura. Por otro lado, el estreno de una película traducida como *La Pubertad* (*Peter und Sabine*, August Rieger, 1968), despertó el interés por el Heraldo del Cine respecto de la relación entre adolescencia y sexo tanto fuera como dentro del filme⁷⁸. La nota detalla el argumento del filme, el problema de la educación y la iniciación sexual en jóvenes y adolescentes, a fin de cuestionar el tratamiento y el tono represivo en torno a la sexualidad, en especial cuando esta abarca a adolescentes, niños e instituciones educativas.

Hasta ahora, los relatos han sido pronunciados por varones cuyas experiencias estuvieron nutridas de una amalgama relacional de factores sociales y culturales que rodeaban la experiencia de consumir bienes eróticos. Sin embargo, el testimonio de A., una mujer de 82 años de edad, fractura el andamiaje monocorde masculino que impregnaba la reconstrucción de la experiencia de consumo. Ella y su hijo, C., me relataron sus propias experiencias:

Imaginate, en ese tiempo era un cosa que no era muy vista porque se exhibían sus senos, viste todas esas cosas. Todos procuraban que no fueran los chicos. Pero ellos se escapaban

⁷⁷ “Prohibido para menores”, *Claudia*, junio 1973.

⁷⁸ “LA PUBERTAD entre la cultura erótica y la censura”, *Heraldo del Cine*, 29 de julio de 1970.

e iban igual. Iban muchos jóvenes, imagínate, quizás en otros cines se exhibían cosas peores pero lo que yo recuerdo es eso. Sé que ella fue la reina de la flor y del perfume en la época de Perón en el año 1951. Ella fue...era muy bonita. Tenía una belleza natural. Todo lo que tenía era de ella, nada quirúrgico ni nada por el estilo. Digamos, muy buen físico (Testimonio de A., mujer, 82 años).

El estilo de contar de A. se presenta diferente al empezar a recordar su experiencia como espectadora. De su voz emana una suerte de dulzura, de embelesamiento con la figura de Isabel Sarli que parece responder menos a una atracción sexual que al reconocimiento de la naturalidad de su cuerpo como medio legítimo de trabajo. No obstante ello, la idea del cuidado, del velar sobre una niñez que podía verse degradada por visionar este cine, inmediatamente se desplaza a una postura más flexible sobre el tema:

Y después tuvo su gran amor que fue el que la impuso al cine, que fue Armando Bo. Según tengo entendido él era casado, ella no. Nunca quiso dejar a su esposa viste. Ella nunca tuvo hijos naturales, sino que eran adoptados, una nena, que creo que era hija de una mucama de ella. Y para ella, esos chicos eran sus ojos. Pero fue una mujer que se hizo querer porque no tuvo grandes aventuras con otras personas; siempre estuvo con Armando Bo hasta que él se enfermó que ella lo llevó a Norteamérica.

Después era una mujer que, no sé, no era... El cine de antes pienso que, no era como el de ahora que tiene muchas más artimañas para hacer una escena a lo mejor, o... Ella si tenía que ir al sur, iba al sur; si tenía que acostarse en la nieve, se acostaba en la nieve; si tenía que tener un tapado, me acuerdo que andaba desnuda- en la nieve; si tenía que desnudarse... Yo vi varias, pero no me acuerdo los títulos. Sí recuerdo la primera que fui a ver *Las aguas bajan turbias* me parece. Muy buena. Después una cosa que conocimos fue lo que pasaba ahí en los obrajes. Después, mis sobrinos que eran chiquitos viste, como mi cuñado pasaba las películas, iban y se metían un ratito, mi hermana no los dejaba quedarse. Me acuerdo que mi sobrino me decía “¿Por qué no me dejas quedarme? Si son películas científicas” (Testimonio de A., mujer, 82 años).

Varios elementos emergen en las memorias de A. Por un lado, la sensibilidad hacia la dimensión maternal y abnegada de la actriz para con sus hijos y su familia. En ese esquema de domesticidad, a los ojos de A, el trabajo femenino cristalizado en Sarli no intercedió con el desarrollo de una familia y un hogar sino que, por el contrario, su voz le otorga legitimidad a su trayecto biográfico. De acuerdo a Marcela Nari, en las postrimerías decimonónicas y comienzos del siglo XX, se dieron una serie de transformaciones sociales, culturales, materiales y simbólicas que fungieron modelos y presupuestos de maternidad, y bajo los

cuales se aglutinaron una serie de expectativas, políticas y lineamientos para las mujeres (2004). Sin embargo, si en el registro social y político de la maternidad se naturalizaba un “instinto maternal” proveniente de la inclinación biológica de la mujer, esto excluía posibles infertilidades y mecanismos burocráticos en torno a la adopción u formas de fertilización y concepción, a organizaciones no heterosexuales y monoparentales. En el caso particular de Sarli, su ejercicio de la maternidad emergió a través de la adopción. De acuerdo a Villalta (2010), durante la década de los sesenta la cuestión de la adopción, la minoridad, el tutelaje y la infancia tuvieron como eje central dotar a la niñez de mayor contención parental promoviendo transformaciones y debates en torno a la familia y las leyes de adopción. De esta manera, la imagen que A. construyó en torno a la maternidad de la actriz no impugnaba ni contrariaba el sentido mismo de la maternidad: fuese natural o no, Sarli era madre y simultáneamente trabajaba.

En su imaginario, la representación de Bo se conforma en tanto se la liga a la dimensión del adulterio pero a la vez de la falta de “hombría” para vivir el romance entre ambas figuras. Entonces, la condición de casado más que imponerse como un mandato social impugnado, en el relato de A. se delata un cierto dejo de desilusión:

La gente iba con esas expectativas de verla a ella, pero los jóvenes iban con la esperanza de ver un desnudo que encima mucho no se veía. Acá no se podía ver nada, la censura cortaba; en la época de los militares cortaron todo. Y él (Armando Bo) se dio el gusto que en una calle de Norteamérica, creo, una calle muy popular de cines, se distribuían dos o tres películas de él; en diferentes cines. Era lo que siempre decía, que allá tuvo éxito, afuera, en el extranjero, acá no porque estaba esa censura que no todavía no se veían esas cosas. Esas cosas aparecían en las revistas, y se consumían; eran muy populares, todo para saber la vida de ellos, de las estrellas (Testimonio de A., mujer, 82 años).

La interpretación de la arista de intimidad de la pareja que se construye en el acto de recordar, aparece mediada por un conjunto de saberes adquiridos de diversas fuentes. Sus palabras parecen extraídas de la prensa gráfica de mayor densidad en números de tiradas y popularidad del siglo XX, como *Radiolandia*, *Antena*, *Platea*, *Gente* o *Siete Días*, cuyas editoriales dedicaban una vasta extensión de páginas a la descripción y al escrutinio de la intimidad y la arista profesional de los astros del espectáculo. A lo largo de aquellas páginas, se tramaba el amorío entre Armando Bo e Isabel Sarli, instalando que la pareja estaba casada o vivía un *affair*, un amorío a costa de la respectiva vida de casado del primero. En el relato de A. como en el C, ambos cribaron la relación entre Bo y Sarli en un sentido supra profesional: eran pareja, matrimonio y vivían un romance. Lo que A. y C. enuncian como una verdad fundada,

en realidad se presenta en función de lo que Alessandro Portelli señaló como relatos equivocados o memorias distorcionadas, un conjunto de suposiciones o conjeturas dislocadas de los discursos sobre la veracidad de los hechos. Sin embargo, el historiador italiano encuentra en estas interferencias de la memoria un elemento indiciario porque suponen construcciones de *significado* cuyas modulaciones develan las disputas por el *significado* de los eventos y su ponderación colectiva (2017, 1989). Esta distorsión de la memoria que florece en el relato de A. nos indica que en el repositorio de la memoria, las narrativas que se elaboran en el relatar abrevan de una serie de pliegues sociales y culturales cuya sedimentación colectiva, lejos de estar concluida, es dinámica, errátil y continúa reescritura. En el corazón de esas reelaboraciones se basculan disputas por el significado y la hegemonía de la memoria. En el testimonio de C., se relata que todas las películas eran y trataban de lo mismo: “Vos piensa que la Señora estaba casada con Armando Bo y filmaban en Paraguay porque acá estaba todo prohibido, y todas las películas que hacían eran todas las mismas” (Testimonio de R., varón, 55 años).

Al desmenuzar las fibras e hilos de cada uno de los testimonios percibimos que en el ejercicio de evocar la experiencia sobre el concurrir al cine a ver películas de Armando Bo e Isabel Sarli, brotaba un campo semántico compuesto de palabras e imágenes cuyos significantes se reelaboran en el transcurso del narrar. El relato oral supone un desplazamiento constante entre el allá y el ahora, entre lo que pasó y lo que sucede, arrojando luz sobre las tramas y los mecanismos que hacen a la memoria una arena de batalla por sus sentidos, significados y usos.

Era lindo, todo en esa época era muy lindo. Hoy alguien me diría “Cómo vas a ver esa porquería”, pero hoy se vive de otra forma. A mí me gustaba ver esas películas, y más porque tenían paisajes lindos, porque él (Armando) siempre buscaba paisajes lindos, el sur o Misiones. Yo lo único que recuerdo de ella es que siempre decía “¿Qué pretende usted de mí?” en todas las películas. Siempre rodeada de hombres violentos que querían algo de ella, el cuerpo, y querían violarla. Siempre aparecía el héroe que la defendía, pero ya para eso la habían violado [risas]. Ella siempre agradece a Dios lo que hizo en ese tiempo eran películas que... Ella en realidad no tenía vocación de actriz, porque era mala actriz viste, pero era tan bonita; tenía ese cuerpo tan... Y después tenía la humildad que otras mujeres no tenían, a mi parecer (Testimonio de A., mujer, 82 años).

Al evocar su experiencia en el cine, A. expide un dejo de nostalgia sobre la significación de asistir a las salas. En compañía de su marido, visionar filmes se convertía en un momento de intimidad de pareja a la vez que de esparcimiento. Estos recuerdos los enmarca dentro de un

período “sano” del cine en el que, en la reescritura de esos eventos, los filmes eran simples, no apelaban a una violencia desmesurada y donde el respeto hacía a una sociabilidad armónica.

No creo que ese cine haya sido visto por gente con plata, que yo recuerde. Por lo general gente de clase media, pero te digo que las chicas iban muy bien vestidas, muy arregladas. Vos sabes, te cuento, que las parejas iban al cine pero con la mamá. A las chicas que tenían novio e iban al cine, las acompañaba su mamá, su hermanita o su hermanito. Sola no se salía con el novio. Las parejas iban a ver las películas de Sarli, pero no muchas. En ese tiempo, quizás el novio te ponía la mano en la rodilla, en el hombro, viste, pero no es como los chicos de ahora que se besan en la calle. Esas cosas no pasaban. Además no te olvides que estaba la madre al lado en la sala (Testimonio de A., mujer, 82 años).

Las imágenes que se evocan en el relato de A. dan cuenta de las distintas prácticas y sentidos que rodeaban los consumos culturales, a la vez de cómo esas experiencias estaban atadas a toda una panoplia de convenciones, disposiciones y estructuras sociales y culturales de género que regían sobre las pautas y los modos de sociabilidad en la segunda mitad del siglo XX. En esos arreglos espaciales en los cuales el género operaba como una lógica activa diferenciada, la administración del cuerpo de hombres y mujeres, pero también de la intimidad de la pareja, en espacios cerrados, participaban de una ritualización de la sexualidad cuya expectativa debía culminar en el matrimonio. Esas representaciones que A. construye sobre el cortejo en las parejas, se encontraban en transición hacia finales de la década de los cincuenta y durante los sesenta (Cosse, 2008b). Sin abandonar la carrera hacia el matrimonio, las transformaciones en el entramado de cortejo y noviazgo buscaban afianzar otra sociabilidad y otros sentidos de intimidad más flexibles entre lo público y lo privado. Como ha estudiado esta historiadora, en la década de los sesenta, los hoteles alojamiento y el autocine fueron nuevos modos de resignificar la sexualidad y la sociabilidad de las parejas (Cosse, 2010b).

En el relato de A., se anudaron dos dimensiones u elementos yuxtapuestos que, lejos de tener sentidos excluyentes, están articulados. Por un lado, en la representación evocada del consumo de cine erótico, la imagen de Isabel Sarli se reelabora como una armonización entre el trabajo y la domesticidad; su maternidad no entra en conflicto con su condición de mujer asalariada, la cual deviene de la puesta en escena de su cuerpo y la sexualización de sus senos como vector erógeno. Frente a eso, A. se reinterpreta como una espectadora que toma distancia respecto a su propia sexualidad tanto al momento de ver estos filmes, como en el ejercicio de la entrevista. Este desenvolvimiento rígido entre la representación del sexo y del placer y la condición femenina responde menos a interpretaciones de orden biologicista que a

las construcciones culturales en torno a la cuestión del placer, la excitación y el goce femenino. Entonces, los marcos de sentido que fundan a las prácticas de consumo de A no relegan completamente una dimensión anclada al erotismo y a la voluptuosidad del cuerpo femenino, sino que las contiene y las canaliza bajo otras formaciones sociales, como el matrimonio o la domesticidad.

Por otro lado, A. no encuentra incompatible el deseo de los adolescentes masculinos por el cuerpo femenino y el acceso a una oferta cultural abocada ello. De este modo, naturaliza ciertos roles y expectativas de género que, de una forma u otra, el hombre debe de cumplimentar en la propia construcción de su subjetividad como masculino viril. La internacionalización y la reificación de una correspondencia entre adolescencia, consumo de cuerpos desnudos y su reencarnación en saberes y prácticas de satisfacción sexual, devienen procesos naturales social y culturalmente avalados en la producción del estatuto de masculinidad.

Hemos mencionado en el comienzo de este apartado que la miscelánea de relatos recabados estaba integrada por participantes cuya inscripción heterosexual atraviesa la forma de narrar sus experiencias. Al amparo de una coyuntura en transición, estas narraciones se ubican en un determinado contexto histórico cuyo entramado se veía horadado por una serie de transformaciones sociales, culturales y políticas que tensionaban al conjunto de la sociedad urbana. Las reconfiguraciones respecto a los modos de atender la sexualidad, la maternidad, la conyugalidad o el cortejo, entre los muchos arreglos tensionados, afectaban la sociabilidad de hombres y mujeres en la década del sesenta y del setenta. La perspectiva de género como categoría histórica y analítica (Scott, 2011) nos señala que aquello que se advierte como masculino o femenino en un determinado momento histórico porta diversos pliegues e intersticios sobre los cuales montar estas operaciones de sentido. El consumo de cine erótico trasvasaba y cuestiona la idea de cine como mera práctica lúdica para transfigurarse como un espacio para la configuración de una sexualidad, de un aprendizaje, de la adquisición de un saber.

Estas consideraciones apuntalan la ubicación espacio temporal bajo la cual estas narraciones tomaron forma, tanto en su interpretación sobre su experiencia pasada como en el nivel de lo contemporáneo. En esa distancia, el relato adquiere su propio espesor histórico: aquello que se imponía como un precepto de masculinidad durante la etapa juvenil debía de ratificarse en la oralidad para demarcar una diferencia y una distancia respecto de la autopercepción del *yo* que se narra en el presente.

3. El erotismo encarnado. Prácticas, anonimato y sexualidad

La relación entre adolescencia, iniciación sexual y cine erótico en la década de los sesenta y setenta en Argentina encontró un asidero en las salas de cine. En ese proceso, la producción de una sexualidad se enmarcó dentro de los límites de la heterosexualidad, el binarismo y el (auto) descubrimiento del cuerpo. El erotismo que emanaba de la pantalla grande buscaba alcanzar a los espectadores, proponiendo un enclave territorial- el cine-como espacio para la elasticidad de las pautas de género prescritas para hombres y mujeres, al mismo tiempo que la producción de una fantasía erótica pasible de ser consumida y evocada en la memoria. De manera alguna podemos ratificar que la totalidad de los consumidores de cine erótico se asumieron como varones, pero el entramado erótico suponía un acuerdo entre el producto cultural y su audiencia en la que los códigos respondían a ritos y estatus de masculinidad. Es decir, en la dinámica del erotismo se permitía un despliegue flexible en el ejercicio de la propia sexualidad que quedaba resguardada en la cofradía masculina, en la que principalmente la masturbación y la excitación se compartían como prácticas de sociabilidad y transición hacia la adultez.

Entonces, ¿qué sucedía una vez ingresados a la sala? ¿Cómo se resignificaba esa instancia a los ojos, y en el cuerpo, de los espectadores? ¿Existía una cofradía de masculinidad entre los espectadores? En otras palabras, ¿Es el cine erótico de Bo y Sarli para la Argentina la utopía erótica cristalizada y encarnada por Playboy en Estados Unidos? De acuerdo a Preciado (2010), la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por un tipo de arquitectura erótica encabezada por la emergencia de la revista *Playboy* a fines de la década del cincuenta y en pleno contexto de guerra fría. A pesar de las distancias que separan y espesan ambas producciones, en la *pornotopía*, la combinación para construir una arquitectura biopolítica de control, ensoñación y desenvolvimiento del cuerpo y el género en las economías del siglo XX, forjando una serie de presupuestos que resultan claves para entender no sólo la proliferación de experiencias, discursos, representaciones y sentidos sobre la sexualidad, sino el esfuerzo de pensar otras materialidades y marcos de interpretación posibles para encarnar y desplazar la sexualidad en la mitad de la centuria pasada.

De repente, lo que más me atraía era ir a ver cosas que no podía ver en otro lado. Los cines eran chicos, salas de barrio. Vos fijate que, hoy en día, las salas no está tan oscuras como antes. Antes los cines eran más oscuros, completamente oscuros; no veías nada, sólo la pantalla. Hoy, se ve todo, ves a la gente. Está más claro, no tan oscuro como antes. Antes era una sala verdaderamente oscura en la que no veías nada. Tampoco lo puedo negar. Si ya pasaba cuando había gente grande, abusos, toqueteos... Yo imagino que antes tendría

que haber pasado más. Yo no te puedo decir, la verdad. A mí nunca me pasó. De repente yo no iba con esa intención, sino en ir a ver algo novedoso, prohibido. Pero no pasaba de ahí. Pero seguramente pasaba; ese cine daba lugar a eso.

Aunque, si vamos al caso, hoy se ve más desnudo que antes. A Armando e Isabel los corrían, los prohibían. Y ese cine sólo servía para ponerla, nada más. Se conocían que todas las películas de Armando Bo con Isabel Sarli siempre las prohibían, las cortaban. No sé si yo miré alguna película cortada. Lo mío fue muy superficial, fue como una travesura de chico; que pude entrar a ver algo que estaba como prohibido y que te llamaba la atención. Es todo un mundo eso; el despertar del adolescente. Lo único que se veía eran las tetas, quizás algún vello púbico. Pero no pasaba de ahí (Testimonio de R, varón, 72 años).

La combinación de oscuridad y figuras borrosas se fusionaban para desplegar un *pacto cinematográfico* cuya dinámica se asentaba en la negociación y los modos de tramar relaciones de sociabilidad dentro de las salas de cine en determinados momentos históricos (Mantecón, 2017). Este aspecto de los cines ha sido escasamente abordado, lo que nos permite pensar, a partir de la clave de lectura de Preciado, la redefinición de la relación espacio-sexualidad. La idea de un autoerotismo dentro de las salas de cines aparece como práctica naturalizada a la vez que anónima. El *ponerla* como categoría vernácula remite a la interpretación de que las condiciones de los cines operaban como territorios para desplegar y demostrar, pero a la vez poner en práctica, un conjunto de saberes, destrezas y roles de género ligados a la dimensión sexual. A través de la idea de un pacto, se puede pensar cómo los espectadores negociaban y redefinían esas prácticas dentro de un espacio compartido y más amplio que rebasaba las salas de cines y en las cuales el carácter de incógnito se forjaba como un código de sociabilidad e interacción masculino tanto dentro como fuera de la sala. De acuerdo a C., en sus visitas al cine a ver las películas eróticas de Sarli y Bo, podía reconocer las identidades de algunos compañeros de su barrio. Dentro de la sala, la idea de una “disolución” de la identidad en sentido formal, nombre y apellido, pasaba a ser parte de ese pacto para dar lugar a la conformación de otro arreglo del yo. En ese reconocimiento se funge un desentendimiento: la cofradía masculina en el asistir colectivamente suponía identificarse con rótulos y roles social y culturalmente asignados a la vez que la oscuridad habilitaba una reconfiguración de la propia subjetividad en la base a esa desatención a la que el público se subsumía cuando veía películas eróticas en penumbras.

En la experiencia de O. se marca la distancia entre el afuera y el adentro de la sala del cine local, ya que las formas posibles de desplegar y asimilar su sexualidad en la oscuridad y el estatus de anonimato de los recintos no tenían una correspondencia material en el exterior, en

el mundo social. Sin embargo, estas dislocaciones espesaban, en parte, la dinámica del consumo de cine erótico y expresaban las ambivalencias y los modos diferenciales en las encarnaciones de la sexualidad en décadas pasadas.

Pasa que fue hace tanto. Fue el símbolo sexual de época y, en comparación, cambió al 100%. Porque si yo tuviese que decir la película con la que más me identifiqué, tendría que ser *Carne*. Era eso, los chistes, el hablar. Eso era la imagen para un muchacho de lo que era una súper mujer.

¿Quizás fue un primer acercamiento al sexo?

Tal cual. Uno, igual, jamás pensaba que te ibas a levantar a una Isabel Sarli en la calle. Con la gente de mi edad decimos “Una cosa es la pantalla, como una Sophia Loren, Claudia Schiffer o Gina Lollobrigida. Y otra cosa era en la calle”. Yo me acuerdo que era pésima actriz; hoy en día no pasaría un casting, pero para la época era una cosa de locos. Viéndolo ahora, en perspectiva, que se yo. Llenaba salas Isabel. Yo estaba pendiente de la cuestión sexual. Era 1973 y la muchachada más grande estaba en la cosa política, en el quilombo. El regreso de Perón y demás. Yo estaba en otra. Uno no sabía los próximos estrenos, pero cuando se estrenaba una de Isabel Sarli, uno trataba de ir. El ímpetu del pibe le gana a todo, cómo en esa época nos volvía locos a todos los pibes.

Iban para eso (masturbarse), disculpa, íbamos para eso, no me voy a diferenciar. Era eso. Era verla desnuda a ella y ya está; no existían otros accesos. Uno iba al Cine Roca para eso. No me acuerdo si estaba lleno, pero si vos íbas para eso, te sentabas y estabas solo. El tipo, el mentor de todo eso era el boleterero. Por eso dudo de que haya visto a alguna chica. No sé si hoy existen salas equivalentes a esas, quizás las salas porno. Íbamos todos, con vicera, tapados, de incógnito. Era una cuestión vergonzante. Más que vergonzante, prohibida. Si vos estabas transgrediendo, tenías miedo de pagar algo.

En esos espacios de negociación de la sexualidad, los códigos entre espectadores marcaban pautas de interacción, administración del tiempo, del cuerpo, y formas de relacionarse. Al nombrar al boleterero, O. identifica la cristalización no sólo de la autoridad en términos normativos, sino también como símbolo de respaldo. En ese sentido, la cofradía aunada dentro de las salas reestructuraba los modos de interacción y sociabilidad entre espectadores, forjando un entramado flexible para el ejercicio de la sexualidad. A su vez, O. anuda su acercamiento a este cine como parte de una constelación de prácticas y expectativas esperadas en los hombres, entre las que se encontraba el debut sexual. “Yo con mis viejos nunca hablé de sexo, pero era la época en las que se los llevaba a debutar a Dock Sud (Avellaneda) o a la Isla Maciel. Era famoso eso que el muchacho, las chicas ni hablar, jamás, pero tenía que haber

un tío, piola, que te llevará con una puta, una prostituta a debutar” (Testimonio de O., varón, 61 años). Como resultado, la masturbación⁷⁹ no resultaba una práctica excepcional, sino esperable y a la vez pasible de ser abandonada en algún momento, ya que ha sido reificada social y culturalmente como medio de canalización frente a los cambios biológicos, a la vez que simboliza la imposibilidad de concretar relaciones sexuales (Jones, 2010a).

Desde la perspectiva de H., este cine existía exclusivamente como consumo masculino y con el objetivo de *ratonearse*. Las narraciones que ambos entrevistados elaboraron respecto a su adolescencia y su acercamiento a la sexualidad, el cine operaba como un territorio para desplegar las ambivalentes modulaciones que las expectativas y arreglos de género forjaban en la década de los sesenta y setenta dentro de un marco de inteligibilidad heteronormativa. En las evocaciones de O. y H., las prácticas y ritos de cortejo exigían una serie de instancias que indicaban la seriedad del vínculo. Ambos reelaboraron esos momentos como “difíciles” porque fallar en la concreción de una relación sentimental con una mujer podía ser denotado como símbolo de falta de virilidad y hombría. Las memorias de los entrevistados se entrelazan y se inscriben al interior de las dinámicas de la organización de la sexualidad de la época, el pacto fundante del cine, y del cine erótico en particular, estribó en la flexibilidad de las pautas sexuales en tanto esos enclaves respondían a una economía de género masculina.

En la *pornoutopía* planteada por Preciado se funge una arquitectura cuya estabilidad depende de la difusión, del consumo y de la reproducción de nuevos espacios para el cuerpo, la sexualidad y la *fantasía* sexual. En ese sentido, el cine erótico basculó en su público la posibilidad de articular una *fantasía* erótica sobre la cual plasmar y negociar una serie de ansiedades culturales y sociales respecto de la sexualidad en la década de los sesenta. En la oferta cultural de la época, las marquesinas y las carteleras de los cines porteños daban cuenta de una surtida caterva de películas con tintes *eróticos* a la vez que en el mercado editorial circulaban revistas *eróticas* nacionales y extranjeras.

En esa época, mucho no se hablaba de sexo. Era muy difícil. Tenía mucho que ver con el tipo de familia de la que venías. Y si preguntabas, te decían “Cuando seas grande ya vas a saber”. Las primeras revistas eróticas que yo leí eran de España. No eran revistas pornográficas, sino eróticas. Las mujeres estaban desnudas completamente. Y para entrar a esas salas de cines tenías que darle una coima al que daba los programas, y de esa manera entrabas. La mayoría de la población que iba eran todos hombres.

¿Vos qué sentías cuando veías esas películas, el cuerpo de ella?

⁷⁹ La masturbación como problema social es eminentemente moderno y occidental (Laqueur, 2007).

Yo creo que era un acercamiento a algo, un descubrimiento de la sexualidad, de lo que vos sentías, digamos. Lo que pasa es que estaba todo muy contenido. Pero no había forma de acceder a otra cosa, al erotismo. No había películas eróticas en la época. Nunca iba sólo, siempre nos rateábamos de la escuela e íbamos un grupo. Como parte de la picardía de ratearse e ir a ver una película prohibida. Sabías que no ibas a ver algo insinuado, sino algo explícito. Ibas a ver algo de cuerpo entero, ese monumento... Generaba como un estado de excitación sexual, de alguna forma u otra. Pero después había cosas que te causaban un poco de risa.

Había cosas que puertas adentro no se blanqueaban. Las películas mostraban cosas que moralmente no estaban permitidas. Más para la mujer en particular. Yo nunca le vi a Isabel Sarli sus genitales, su vulva. Siempre con las piernas cerradas, con suerte veías el ombligo. No era una mujer delgada, tampoco. Después te mostraban escenas del culo, de las piernas. La genitalidad no existía, no se insinuaba caricias. Era todo muy frenético; todos veían esos pechos y quedaban impresionados; se caían de ojete cuando veían esas tetas.

¿Vos tenes algún recuerdo de las proyecciones, de las salas de cine?

Sí, que los pibes se masturbaban. Yo me acuerdo haber visto pibes que se masturbaban. Una piba no podía ir a ver eso porque la consideraban que era una putita. Había mucho prejuicio. Pasaban ese tipo de cosas. Había gente que se iba a autosatisfacer; había mucha sexualidad reprimida. Tampoco existía educación sexual en la escuela. ¿Dónde te ibas a enterar algunas cosas? ¿A quién le ibas a preguntar? Había toda una censura, algo como muy pecaminoso en esos temas. Era una sociedad muy católica.

La cuestión de la sexualidad aparece como central en el relato de M. respecto al lugar que el cine erótico, y las figuras de Bo y Sarli ocupaban en el tejido social y cultural de la época. Al reactualizar y reelaborar sus marcos de interpretación sobre esas experiencias, M. marca una diferencia respecto de la vivencia de la vida cotidiana y la sexualidad frente a la posibilidad de consumir bienes de naturaleza erótica en los espacios de cines o en revistas. En el marco de un recrudecimiento de la violencia y la tensión política, M. describe cómo esas películas proponían sentidos y discursos sobre el sexo, el género y el placer que entraban en tensión con la matriz católica y conservadora de un amplio espectro del universo social. Así, consumir cine oficiaba bajo una doble operación de sentido. Por un lado, la configuración de un enclave posible para desplegar el deseo masculino y la búsqueda por descifrar la sexualidad y el autodescubrimiento corporal. Por el otro, como un territorio de resistencia frente a los embates y la violencia política, la censura y el silencio de las instituciones

sociales, como la escuela o los modelos de parentalidad y domesticidad, frente a la cuestión del sexo.

En un segundo encuentro con R., éste me reveló que la primera vez que nos encontramos para charlar sobre el público del cine erótico de Bo, se sintió cohibido, nervioso y falto de palabras para describir su interpretación de su masturbación mientras miraba una película del binomio.

“Yo entré, y lo que noté que pasaba gente rápido por al lado mío. Yo me senté en la tercera fila pero todos se sentaban en la primera. Yo no entendía nada, era chico. Fui varias veces a verla. La segunda vez que fui a verla, pero esta vez en la primera fila. Empezó la película... Vos pensá que en ese tiempo que las películas porno no eran de desnudo total. Hoy en día hay películas más porno, con más desnudos. Ella fue una pionera. Al entrar a cualquier lugar, todo el mundo sabía quién era la Coca, quien era Isabel.

Cuando yo estoy viendo la película y a la mina la sacan de la laguna, cuando se levanta se le ve los *pendejos*. Entonces miro al lado y tenía una pija así de grande y yo era chico, y para mí eso era una bestia. Era gente grande, de treinta; todos tipos. Tenía otro al lado que también y me decían “Dale pibe, dale”. Y yo estaba sorprendido por esa situación. A la tercera vez que fui a ver la película, sí. De repente no tenías la oportunidad de hacerlo en otro lado. Un tipo que ve a una mujer desnuda inmediatamente se le para. Es natural. El hombre tiene necesidad de descargar.

En la reactualización para la reconstrucción de un relato de aparente coherencia y credibilidad, R. imbrica su explicación sobre la masturbación y la excitación tanto como un fenómeno natural, biológico que se da en los hombres en general a la vez que lo anuda con otra serie de prácticas y transacciones de orden sexual. Al ratificar la naturalidad de la autosatisfacción, refuerza el carácter masculino de la misma y su ritualidad en la propia construcción de la sexualidad e identidad sexual. Mencionamos la particularidad que la oscuridad tenía en los espectadores: convertirse en incógnitos. En este sentido, en el relato de R. se describe la situación de masturbación como parte de rito esperable de los hombres a ver este cine. Según el protagonista, una vez afuera del cine, dice reconocer al hombre que lo había alentado y habilitado a masturbarse para, en realidad, desconocerlo. Cada uno tomó un rumbo diferente y cualquier cruce de miradas suponía no sólo el recordatorio de lo sucedido, sino también el silencio sobre el mismo.

El *pacto cinematográfico* de consumo tramado por el cine erótico local en la década de los sesenta fijaba una dinámica de negociación, activación e inclinación pedagógica respecto de las operaciones que se involucran en el acto de consumo mismo. Así, el consumo cultural de

este cine ensayaba una resignificación cultural heterogénea pero anudaba a esquemas y disposiciones de género que vertebraban y signaban tanto al cine como la vida fuera de él.

En estas dinámicas de consumo, la conformación de un público erótico estaba mediada por las coyunturas sociales, culturales y políticas del momento. Así, el espacio del cine se transformó en un enclave sobre el cual resignificar, reelaborar y bascular ansiedades, modulaciones e interpretaciones para la construcción de la sexualidad, la sociabilidad y la subjetividad. En este sentido, las operaciones que involucran el consumo cultural del cine en perspectiva histórica nos permitió bosquejar algunas coordenadas respecto a los modos de sentir, vivir y percibir la sexualidad, las relaciones sociales y el género en un determinado momento histórico.

En el abigarrado entramado de la década de los sesenta, el cine erótico presentaba una configuración y representación discursiva relacional entre cuerpo, género, placer y sexualidad con pretensiones de rebasar, alcanzar e interpelar a los espectadores de cine a fin de disputar y negociar ciertas concepciones, nociones y sentidos sobre el lugar de la sexualidad y el goce en el esquema de interacción social de sujetos sociales.

4. Cartelera, espectadores y prensa

En los marcos de los diversos y continuos estrenos ininterrumpidos desde el año 1958 hasta 1981, las películas de Bo gozaron de una extensa cobertura mediática en base a diferentes dimensiones: su interdicto, su intimidad, su recepción y los sucesos que rodeaban a los debuts en las salas de cine de primera línea y a la interpelación a un público simbólico en sus estrategias de distribución y exhibición pero a la vez de consolidación de una identidad erótica local. Esta última dimensión es la que nos interesa analizar en este apartado a la luz de los testimonios orales recogidos para reflexionar los tratamientos y formas de enunciación que este espectador adquirió bajo la lupa de la prensa gráfica en los sesenta y setenta.

En el capítulo anterior abordamos cómo los críticos de cine y de espectáculos acogieron los estrenos de las películas de Armando Bo e Isabel Sarli en función de elaborar un discurso y una injerencia sobre las dinámicas del campo cultural ligado a la inquietud de poder posicionarse como agentes activos del orden social y cultural. En esta dirección, el periodismo especializado encontraba en el cine erótico un espacio concomitante donde disputar los sentidos y las representaciones de la cultura e institucionalizar discursos y disposiciones sobre un gusto cultural común y erigido en un entramado ideológico patriarcal. En la cobertura de estos debuts, el fenómeno de la movilización de fanáticos, los cuales desbordaban los cines y atestaban las calles, fue asimilado como una expresión correlativa a la

representación de una cultura popular asimilada como legítima. Allí, el cuerpo jugaba un rol fundamental en tanto condensaba un sentido de admiración y fanatismo a la vez que un consumo y una identidad específica como espectador y público de este cine.

En el poster de *El trueno entre las hojas* (Imagen 1) encontramos una interpelación tácita hacia los espectadores con la siguiente leyenda “La audacia de Brigitte Bardot, el físico de Gina Lollobrigida, el descaro de Marilyn Monroe, el desenfado de Sophia Loren, el desnudo de Heidi Lamarr superados por ISABEL SARLI”. En una letra aún más pequeña, la prohibición para “Menores de 18 años” se articulaba con el dibujo de una silueta de mujer. Esta serie de elementos gráficos buscaba convertirse en faros en los cuales posicionar y atraer la mirada de los transeúntes en el bullicio y la sociabilidad urbana en el circuito primera línea de la Ciudad de Buenos Aires y los llamados cines de barrio.

La iconografía erótica que se volcaba sobre los posters para promocionar los diferentes filmes en las páginas de diarios y revistas de la época, configuraron una sugestividad implícita hacia el espectador. Las marquesinas de los cines se adornaban con los títulos de los largometrajes junto con las imágenes de Isabel Sarli alrededor de ellas. Los cines llamados de primera línea designaban a todo un circuito de consumo urbano en el cual los letrados eran colocados en lugares de amplia visibilidad para los transeúntes que recorrían las calles a pie o en transporte.



Imagen 30: Poster promocional de "El trueno entre las hojas". S/F

En este sentido, las ilustraciones visuales que se insertaban en la prensa gráfica y en los circuitos comerciales de cine, buscaban, por un lado, asentar una imagen de erotismo novedosa cuyo tronco principal posaba en la figura femenina de Isabel Sarli. Por el otro, pensar ese constructo visual como vehículo y estrategia de entablar una interlocución

imaginaria con potencial espectador. La pose del cuerpo femenino y su ubicación en un primer plano, suponían una sugestión visual en la que se emulaba un estilo *pin up* en el cual la belleza corporal femenina debía de ocupar un rol principal.

En el libro *Cámara lúcida*, Barthes trama una diferencia entre la fotografía erótica y la pornografía por medio del concepto *punctum*, un movimiento a la vez inmóvil y dinámico de la cámara en la que la primera desborda los contornos de la foto para instalarse más allá del espectador, atrayéndolo, y donde el deseo es una combinación de sensaciones, desplazamientos y uniones (1990:108-111). En este sentido, el cine erótico pretendía resignificar esos esquemas e inclinaciones que la visualidad erótica contenía a fin de tramar un otro, un público al cual interpelar, y de intervenir en la creación de sentido respecto al cuerpo y la sexualidad.

Esta imbricación entre iconografía, urbanismo y públicos, proponía refundar otras estrategias de exhibición y distribución, al mismo tiempo que el desnudo y la corporalidad femenina constituían un estereotipo positivo para afianzar su consumo. De acuerdo a Oscar Traversa, la representación gráfica supone una reconfiguración discursiva a través de la cual se interpreta y se construye un orden de las cosas y de los hechos. Asimismo, señala que la puesta en escena de un cuerpo, desnudo o no, supone un régimen de *visibilidad*, en el que los límites de lo visible responden a las diferentes condiciones históricas (2007:162-164)

En los numerosos posters de filmes que circulaban en diarios y revistas de la época, se anunciaban los distintos cines en los que las películas de Armando Bo iban a presentarse. Cines como el *Ocean*, *Hindú*, *Paramount*, *Gran Rex*, *Normandie*, *Monumental* y *Opera*, que funcionaron durante varias décadas y que hoy, en su mayoría han sido demolidos como parte de proyectos inmobiliarios y comerciales, daban cita a los espectadores para visionar algunos de los filmes permitidos para comercializar y exhibir de esta dupla. La calle Lavalle era el epicentro cultural urbano de los cines y los cineteatros de la Ciudad de Buenos Aires, congregando, junto con la Avenida Corrientes, a la mayoría de los espectadores, butacas y salas de cine⁸⁰. En sus intersecciones, el cine se yuxtaponía con librerías, bares, teatros, confiterías y restaurantes, conformando un escenario ecléctico y fluido de ofertas, consumos y esparcimiento.

De acuerdo a Torterola (2015) existía una variedad de establecimientos dedicados a la exhibición de cines al mismo tiempo que su distribución y asentamiento geográfico demarcaba una cartografía social y cultural definida por el tipo de oferta cultural de cada uno

⁸⁰ Para una genealogía de la relación entre salas de cine y ciudad en Buenos Aires, véase Giménez (2008). En relación a los estudios sobre patrimonio, arquitectura y cine, véase García Falco & Méndez (2010).

de ellos. Los llamados de primera línea, los “cuartitos” o las “piojeras”, eran diferentes rótulos para indicar no sólo el tipo de películas a exhibir sino el tipo de público y consumidores de cada uno.

Esta relación entre ciudad, espectadores y consumo cultural, marcaba una dimensión central en la experiencia de la sexualidad de las décadas de los sesenta y setenta a nivel local. La circulación de sus películas incluía tanto los cines de primera línea como los denominados “de barrio”. En los relatos orales de nuestro corpus, los protagonistas accedieron a la oferta cultural erótica que los cines de su localidad exhibían durante el día en la noche. Las funciones de continuado y de trasnoche suponían dos instancias de consumo diferentes: la primera, ofrecía ver dos, y hasta tres, películas cuya calificación podía variar. La segunda, estaba significada por otros tipos de ofertas, mayormente asociadas a películas para adultos o de alta calificación.

Entonces, la estrategia gráfica de posicionar al cuerpo de Isabel Sarli operaba en forma de una vitrina: se la exhibía como principal objeto de consumo a la vez que derrotero para interpelar y consignar una retórica del público como agente activo capaz de dilucidar los códigos cristalizados en la imagen del cuerpo femenino semi desnudo. En el poster de estreno y difusión de *Desnuda en la arena* (Armando Bo, 1969), el cuerpo de la actriz aparece en el centro de la imagen bajo el título de “SEXACIONAL”. Al combinar el cuerpo en bikini de Isabel Sarli con la palabra *sex*, los modos de significar la condición femenina sólo sucedían en tanto su cuerpo adquiriese una atingencia con el sexo y la idea de disfrute. Para quienes veían, y conocían, estos filmes, la experiencia de consumirlos debía estar atravesada por la rejilla de la sexualidad y la vindicación del erotismo.

De acuerdo a H., si el cine mostraba en su cartelera una película de Isabel Sarli, entonces ese era uno de los motivos para asistir:

Isabel Sarli, vamos a decirlo, una actriz que se prestaba, tenía cuerpo para eso, y llamaba muchísimo la atención. Era una mujer muy exuberante, entonces atraía ese tipo de cosas. Como no estaba al alcance de todos, un cine marginado, y como persona, con un poco de pudor o algo, no se atrevía a entrar. Era ver la cartelera y decir “¿Vamos? ¿Podemos ir, no?”. Ahí se tomaba la decisión de entrar. En esa época normalmente se daban dos películas, pero no me acuerdo si eran dos seguidas de ella. Pero la cartelera era muy atractiva, eran afiches prácticamente de todo el frente del cine, casi siempre semi desnuda, en pose sugestiva o algo, entonces bueno (Testimonio de H, varón, 61 años).



Imagen 11: Poster de *Desnuda en la arena*. Fuente: La Gaceta de Espectáculos. Febrero 1969

Entre septiembre y octubre de 1971, la prensa gráfica registró el estreno de *Fuego* como una manifestación directa del enardecimiento y el calor que el filme irradiaba sobre los espectadores concurrentes. En la cobertura del estreno, el desmayo de la actriz se identificó como efecto del caluroso recibimiento de sus fanáticos, los cuales colmaban el cine y sus alrededores. En el documental *Carne sobre carne*, la cámara registra el momento y la llegada de Isabel Sarli al Cine... para el estreno de *Fuego*. Los seguidores se abarrotaban en torno ella, exudando un ferviente entusiasmo a su figura. Esta aparición pública formaba parte de una estrategia de intervención de los espacios como una pulseada por el reconocimiento simbólico tanto de las tensiones en el propio campo cinematográfico como de quienes los consumían. En Isabel Sarli, entonces, se condesaban no sólo las expectativas de una figura masiva y popular, significada como *sex symbol*, sino la posibilidad de materializar un lazo con sus espectadores y seguidores. En esos eventos, la idea de *público* adquiriría otro viso: el encuentro cara a cara entre la figura y sus fanáticos detonaba otras formas de interacción y consumo. Si la estrategia comunicacional gráfica apuntalaba al lector, apelando a una correlación entre la subjetividad masculina y el deseo heterosexual, estos artilugios cobraban otro significado y cariz cuando el cuerpo en papel transmutaba en carne y hueso.

De acuerdo a una nota del diario *Clarín*, el éxito que circunscribía al cine de Bo y Sarli se debía a la sensual figura de la actriz, los paisajes naturales nacionales y extranjeros, y las melodías pegadizas que amortiguaban sus argumentos:

En una Argentina de escasa audacia sexual y provista de una gran clase media paca y reprimida lanzó a una mujer exuberante a repetidos baños integrales. Los “baños de Isabel” se comentaron con miradas cómplices y risitas contenidas durante el fin de los años 50 y la mitad de los 60. El desnudo atraía por lo inusual y lo atrevido. Para tranquilidad de la moralidad pequeñoburguesa, los personajes que encarnaba Sarli nunca pertenecían a esa capa social. Eran prostitutas o ingenuas muchachas de clase baja malamente engañadas (...) Como esta crítica ilustrada nunca entendió al pueblo, nunca pudo explicar el éxito popular de Bo. La clase trabajadora, máxima consumidora de sus películas, las prefería así, elementales, chabacanas e ingenuas, pero nacionales, claras y no aburguesadas, al cine elitista, enajenado y oscuro de realizadores europeos (Diario *Clarín*, 7 de octubre de 1971)



Imagen 12: Fotos del estreno de *Furia Infernal* en 1973. Fuente: Revista *Siete Días*. Septiembre 1973

El análisis de *Clarín*, cristaliza alguna de las aristas que hemos analizado en capítulos y páginas anteriores. Por un lado, quienes consumían el cine erótico se sentían atravesados por una doble marca-lo prohibido como ruptura y lo prohibido como descubrimiento- a la vez que la cuestión de la sexualidad se convertía en un elemento a resignificar, y a sentir, en las audiencias y en la pantalla grande. La provocación de los desnudos de Isabel a una moral sexual percibida de forma diferencial según los sectores y los sujetos sociales, ponían de relieve las disyuntivas del campo social y cultural respecto no sólo del cuerpo femenino en ese *más allá* de Barthes, sino las disputas por el sentido posible de la sexualidad.



Imagen 13: Nota sobre el estreno de *Una mariposa en la noche*. Fuente: Radiolandia 23/9/77

Las diferentes retóricas que hicieron posible la enunciación y materialidad del cine erótico coadyuvaron en el delineamiento de diferentes formas de consumo y aproximación a la sexualidad. En la paradoja de lo *permitido/prohibido*, el significado de este proyecto anidaba en la flexibilidad de esos límites sin por ello desconocerlos. En el cruce de ambas dimensiones, el cine erótico de Bo y Sarli consigné un papel fundamental a sus espectadores, ya sea como soportes económicos, emocionales o simbólicos, recayendo en ellos la capacidad de resignificar, aproximarse y trabar otros sentidos, imágenes y representaciones respecto de su realidad como individuos generizados. Al mismo tiempo, dejaban entrever tensiones, reformulaciones y alcances que los discursos sobre sexualidad y moral podían ejercer en el tejido social.

Entre el pudor, la inhibición y la vergüenza que podía suscitar ser reconocido y reprendido, los consumidores adolescentes interpretaban que parte de su sexualidad se forjaba dentro de esas salas de cines. Su relación con Isabel Sarli se cribaba a través de la pantalla pero también de su resingificación corporal como adolescentes y hombres. Esa percepción de masculinidad que rezuma y desmigaja de sus relatos dialoga con formas de vida social y cultural más amplia que, para Scott (2008), conforma los distintos niveles en los que el género opera dentro de las relaciones sociales.

A su vez, el consumo cultural de este cine se planteaba como masculino, heterosexual, generacional y urbano. Al cotejar las imágenes con los relatos orales pernotados, podemos denotar la gran cantidad de público masculino en los estrenos y las butacas de los cines. Si,

según H., las carteleras exhibían películas con Isabel Sarli, entonces el código para su consumo se asentaba en un mecanismo de cofradía masculina se desenvolvía en un nivel colectivo e individual, alcanzando un código de anonimato.

En sus representaciones audiovisuales, la arquitectura erótica planteaba resignificar y reactualizar ciertos discursos sociales y culturales-como el trabajo femenino, la industria de la carne, el amor romántico, la violencia- a la vez que utilizar los insumos concomitantes para plantear narrativas homoeróticas, discursos médicos maniqueos y los límites del deseo heterosexual. Sin abandonar un marco normativo heterosexual y binario, las heterogéneas trayectorias y relaciones que conformaban las biografías de los protagonistas ponen de relieve las diferentes formas de sociabilidad, interacción y apropiación posibles para ensayar y hacer legible una identidad masculina dentro de cierto orden social y cultural.

Así, los cines, los públicos, el consumo y el género se convierten en experiencias interrelacionadas que permiten pensar recorridos y dinámicas en la configuración de los géneros y las sexualidades en siglo XX al mismo tiempo que alumbran otros sitios para pensar los estudios de la historia social y la historia cultural.

Conclusiones

Desde fines de la década del cincuenta, un conjunto de transiciones y reescrituras respecto del lugar de la sexualidad estimularon el surgimiento de otros horizontes y arreglos en la redefinición de los cuerpos, las identidades, las subjetividades y las disposiciones en las maneras de percibir, sentir y socializar un erotismo y las tramas de la sexualidad. En el registro cultural sexual de la década de los sesenta, dichas redefiniciones y tensiones en la apropiación, definición y significación posibles del orden del género y la sexualidad revelaron el abigarrado entramado de variables, acontecimientos y representaciones bajo el cual tomaron forma.

A su vez, estas transformaciones estuvieron encuadradas dentro un panorama político inestable, persignado por el recrudecimiento de la violencia estatal, democracias precarias e inclinaciones autoritarias de viso conservador. No obstante ello, la combinación de estas diversas aristas, lejos de officiar como una obliteración estructural, fungieron subterfugios y diversas formas de transacción en la circulación y la producción de discursos y modulaciones sobre las sexualidades.

Este trabajo tuvo por objeto analizar el cine erótico coagulado por Armando Bo e Isabel Sarli en la década de los sesenta a partir de una serie de interrogantes y aristas en clave de análisis histórico y desde una perspectiva analítica de género que nos permitió explorar diferentes arreglos respecto de los significados, símbolos, percepciones e interpretaciones que operaron y signaron las experiencias, vivencias y sentidos anudados por el cine erótico vernáculos. A la forma de un *pretexto*, el cine erótico como práctica cultural aprestó a una reconstrucción social y cultural más amplia de los contextos y hendiduras en las cuales operó. Esto supuso realizar un corte en cuanto a su alcance temporal, su escala de acción y las fuentes para llevar a cabo la pesquisa. Asimismo, se procuró tensionar los relatos repuestos en torno a la década de los sesenta como escenario para la eclosión, florecimiento y arraigo de una libertad sexual. Por un lado, nos preguntamos las condiciones de emergencia y despliegue de ese cine, sus imágenes, discursos, sentidos y representaciones en torno a la sexualidad y el género, en torno a una serie de elementos: el lugar de los sesenta dentro de la literatura académica, el problema de la sexualidad en este decenio, el estado del campo cinematográfico y las negociación de la censura. En un marco histórico restrictivo y adverso, el despliegue y el funcionamiento de la censura habilitaron una serie de dinámicas posibles para la reconfiguración y circulación de símbolos, sentidos y connotaciones sobre la sexualidad y el erotismo.

En relación a los sesenta, el enfático acento puesto sobre las periodizaciones y las escalas de acontecimientos trajo consigo una producción historiográfica montada en el diálogo

transnacional como parámetro en torno a la operatividad de las transformaciones, la radicalidad de las subjetividades lozanas y la vivencia de la vida cotidiana. A su vez, la atención sobre la dimensión cultural de los años sesenta encontró en la juventud un símbolo del clivaje respecto a sus modos de consumo, su objetivación en bien de mercado y su correspondencia como agente activo en las permutaciones de las pautas de género y sexualidad, modelos de cortejo, la domesticidad y la sociabilidad.

Por el otro, nos adentramos en el núcleo central de ese proyecto. Las trayectorias individuales y el desplazamiento de ambos protagonistas hacia películas cuyo sentido era vindicar un nuevo significado en la articulación cuerpo/sexualidad, en el que el erotismo cobró una novedosa densidad al reactualizarlo al calor de transiciones y disputas por el derrotero y la regulación de los sentidos, materialidades e interpretaciones posibles de las figuraciones del sexo, el placer y el género. Tanto el contexto como los procesos de largo aliento vinculados a la regulación de una sexualidad monogámica, heterosexual y binaria, como a la confección de una moral sexual diferenciada, permearon las retóricas y los mecanismos de construcción y despliegue del erotismo, del placer y de los cuerpos.

En una perspectiva de género, las películas eróticas pusieron sobre la agenda la actualidad de construir narrativas arraigadas en el problema de la sexualidad en la década del sesenta. A su vez, la importancia del género como un elemento primario de las relaciones sociales reveló las tensiones y la vigencia de los discursos y las matrices heteronormativas para pensar los símbolos eróticos, la economía del placer y las dicotomías en la organización de los cuerpos generizados, sus potenciales deseos y los límites de su representación. La paradoja de lo permitido y lo prohibido coadyuvó en tanto límite y aliciente para moldear y producir narrativas, símbolos y formas de experimentar lo que la imagen y el velo erótico dejaba entrever.

En cuanto a las transformaciones socio culturales de las pautas de género y sexualidad, el cine erótico arrojó luz sobre los límites, las ambivalencias y la fertilidad que las modulaciones y figuraciones sobre la sexualidad despertaban en el seno de la década de los sesenta. La acentuación en la sexualización de los cuerpos, la erogenia y el hedonismo como premisas medulares para la vertebración de los relatos, símbolos y sentidos eróticos, encontraban sus alcances como resultado de los propios nudos y límites concomitantes en el campo social y cultural de la época.

De forma complementaria, el escrutinio de los críticos de cine y del periodismo de espectáculos reveló que en el ejercicio de reflexión sobre la cinematografía, otras intensiones se mantenían larvadas. En su posición como agentes culturales, el saber específico que los

revelaba como tal suponía la participación y una injerencia activa en las competencias culturales y sociales del momento, utilizando el cine erótico como punta de lanza, o como pretexto, para desplegar un análisis incisivo respecto del universo social. A través de las crónicas de cine como fuente para la indagación histórica, se comprobó cómo la profesionalización del crítico de cine portó con ella modos de intervenir en el espacio público y hacer de su conocimiento una voz autorizada en la diagnosis social y cultural. Al hacerlo, el cine erótico funcionó como un subterfugio para clamar y prescribir sentidos y presunciones de género, en especial cuando el foco dominante era Isabel Sarli y las connotaciones negativas-el efecto adictivo-que despertaba en los espectadores.

En concomitancia con esos análisis, la pléthora de críticas revelaron que en el mismo ejercicio de escritura se decodificaba la mirada subjetiva del crítico de cine, su percepción moral respecto de la retórica y los sentidos eróticos cristalizados en estas películas. Se podría conjeturar que el mismo orden coactivo de la censura operaba subterráneamente en las lecturas de estos agentes menos por promover una interdicción total de los filmes que por permitir que el tipo de género y actividad que Bo y Sarli producían fuese considerado una expresión del cine local.

A partir de diferentes relatos orales buscamos trazar una relación entre la construcción de sentidos, imágenes y representaciones sobre la sexualidad en las películas eróticas respecto de su consumo cultural en los sesenta y setenta. En la agencia activa de los protagonistas al relatar, reordenar y dar sentido a sus experiencias como espectadores de un cine erótico, se exploró cómo este consumo fue significado tanto como un proceso pedagógico en torno a los *sentidos* sobre la sexualidad como una ritualidad en tanto pasaje hacia la adultez. En ese proceso, la distancia entre la materialidad de la imagen respecto a sus *sentidos* e interpretaciones sobre la producción y la vivencia de la sexualidad y la experiencia corporalizada de los espectadores, supuso una comprensión del cine erótico como un momento de flexibilidad en torno a la producción y las expectativas puestas sobre la sexualidad. Las salas de cine activaron códigos y pactos de consumo que implicaron no sólo prácticas de anonimato sino de reelaboración de la propia identidad.

De esa manera, en esa dislocación entre el orden de la “realidad” y el orden de la “fantasía” basculó una dinámica de resignificación de la propia subjetividad genérica frente a marcos sociales y culturales restrictivos para el despliegue más elástico de la sexualidad y de los cuerpos. En consecuencia, la rúbrica prohibicionista que signaba el consumo de cine erótico era asimilada menos como un obstáculo que como la posibilidad de aproximarse a lo sexual. La materialidad erotismo, entonces, estribó en pergeñar una fantasía, un enclave poroso para

que las modulaciones y las representaciones del placer, del goce y del deseo se decodificaran como reales y posibles.

La distancia que se tejía entre la imagen y la experimentación, era resultado de diversos procesos históricos alrededor de ideales, esquemas y disposiciones de género, en particular de una moral sexual taxativa en cuanto al ordenamiento y la significación de la intimidad. La liturgia erótica sobre las representaciones, encarnaciones y marcos de interpretación posibles de la sexualidad, portaba obturaciones endógenas y exógenas en cuanto a su materialización fruto de las simultáneas y eclécticas variables, acontecimientos y *entramados* ideológicos que convivían conjuntamente en los *entramados* urbanos de la década de los sesenta.

En la construcción de su propia imagen erótica por fuera de las salas de cine, el cine erótico de Bo y Sarli transfiguró su relación con los espectadores a través de una evocación tácita en una dimensión gráfica. En los posters de promoción y distribución, la traducción del erotismo audiovisual al orden de lo inmóvil supuso una mimesis respecto del rol y del impacto del cuerpo femenino como fuente para la fantasía, la imaginación y el deseo. Tal proceso coagulaba otra de las tantas prácticas y mecanismos en la sexualidad se producía, se configuraba y se desplegaba. La mujer objeto, el sujeto deseado y la mujer deseante fueron diferentes expresiones de las encrucijadas bajo las cuales la confección del erotismo fue circunscrito a nivel local.

Esta tesis procuró repensar las configuraciones históricas en torno a la sexualidad en la segunda mitad del siglo XX por medio de la experiencia erótica coagulada en torno a la actividad filmográfica de Armando Bo e Isabel Sarli. Este primigenio ejercicio de investigación indagó sobre el período, las condiciones de enunciación y permeabilidad para la eclosión y el ciclo vital de sus formas, símbolos y representaciones en simultáneo con el análisis de la arquitectura y los mecanismos eróticos, su acogida en la prensa gráfica y su consumo desde la mirada de los espectadores. En la agenda coyuntural de los sesenta, el cine erótico puso de relieve las tensiones y ansiedades que emanaban de las distintas permutaciones y acontecimientos que signaban la vida política, la cotidianeidad y las ofertas culturales.

En esta miscelánea de dimensiones, la íntima relación entre erotismo y sexualidad supuso una abigarrada trama de arreglos, imágenes, prácticas, intereses y negociaciones que, lejos de permanecer inmóviles, revelaron el dinamismo y las intrincadas dinámicas que atravesaban la década de los sesenta en cuanto al estudio de los procesos de configuración de las sexualidades. A pesar de los alcances de esta experiencia, estos conforman a los *pretextos* desde los cuales reconstruir, revisar y reponer futuras líneas de investigación histórica. En ese

sentido, el capítulo de la historia sobre el erotismo, los intersticios del placer y las prácticas en torno a las sexualidades recién comienza a escribirse.

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

A. Fuentes primarias

I. Publicadas

Boletín Oficial de la Nación

Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados (1957)

Base de Datos de Estrenos y Calificación de la Red de Historia de los Medios (ReHiMe)

II. Publicaciones periódicas

Clarín, Crónica, Infobae. La Opinión, La Nación, La Prensa, La Razón, Página 12

III. Revistas

Análisis, Buenos Aires, Claudia, Confirmado, Gente, Herald del Cine, La Gaceta del Espectáculo, Leoplán, Panorama, Primera Plana, Radiolandia, Platea,

IV. Artículos, folletos y libros

de las Carreras de Kuntz, María Elena “El control de cine en la Argentina (Primera Parte: 1968-1984)”, *Foro Político*, vol. XIX, abril 1997.

Bidart Campos, Germán, *Poder de policía de moralidad en materia de espectáculos y de publicaciones en Capital Federal*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1980.

Carta Encíclica Vigilanti Cura, *Carta del Papa Pio XI Encíclica: el cine*, junio 1936.

Consultado de: <http://es.catholic.net/op/articulos/24159/#modal>

Fernández Rodrigo y Nagi Denisse, *La gran aventura de Armando Bo*, Buenos Aires, Ediciones Perfil, 1999.

Kuhn, Rodolfo, *Armando Bo el cine la pornografía ingenua*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1984.

López Castro, Carlos, *Moralidad de los espectáculos y publicaciones. Facultades policiales del municipio*, Buenos Aires, Ediciones Abeledo Perrot, 1960.

Martín, Jorge Abel, *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1981.

Romano, Nestor, *Isabel Sarli al desnudo*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1995.

Castagna 1996.

Wolf, Sergio, (compilador), “Armando Bó con Isabel Sarli. El folletín salvaje”, en *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, 1994, pp. 77-89.

V. Fuentes Audiovisuales

Isabel Sarli, Miss Argentina 1955. Documento Fílmico. Tambor 260.

Entrevista a la Miss Argentina 1955 Isabel Sarli. Documento Fílmico. Tambor 283.C35. 1.A

Armando Bo (Director). (1968). *Carne*. SIFA

Armando Bo (Director). (1969). *Fuego*. SIFA.

Diego Curubeto (Director). (2008). *Carne sobre carne. Intimidades de Isabel Sarli*. 2007. Flesh + Fire.

Martín Feldman (Productor) y Santiago Calori (Director). (2015). *Un importante estreno*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

VI. Entrevistas

R., masculino, 72 años

C., masculino, 55 años

H., masculino, 61 años

M., masculino, 54 años

O., masculino, 61 años

A., mujer, 82 años

B. Bibliografía

AA.VV., *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005.

Acha, Omar, *Crónica sentimental de la argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*, Prometeo, Buenos Aires, 2013.

----- y Ben, Pablo, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires 1943-1955), *Trabajos y Comunicaciones*, n°30-31, 2004, pp. 1-42.

Adams, Carol J., *The sexual politics of meat. A feminist-vegetarian critical history*, Continuum, Nueva York, 2010[1990].

Aguilar, Paula Lucía, *El hogar como problema y como solución: una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales. Argentina, 1890-1940*, Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2014.

-----, “Hogares, alimentación y salarios: la encuesta higiénico-económica del Instituto Nacional de la Nutrición”, *Avances del censor*, vol. 13, n°13, segundo semestre 2015, pp. 159-180.

Aguilar, Gonzalo, "Televisión y vida privada", en *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Tomo III, Taurus, Buenos Aires, 1999, pp. 250-273.

Almirón, Valeria y Biernat, Carolina, "El certificado médico prenupcial como política social (1936-1955)", *Prácticas y Discursos*, año 4, n°5, julio-diciembre 2015, pp. 1-26.

Appadurai, A. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo, Ciudad de México, 1991.

Andújar, Andrea, D'Antonio, Debora, Gil Lozano, Fernando, Grammatico, Karin y Rosa, María Laura, *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Luxemburg, 2009.

Archimio, Emilio, "Para una genealogía del violador. Prácticas penales, discursos médicos, psiquiátricos y criminológicos en la configuración del agresor sexual en Argentina en la primera mitad del siglo XX", *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n°28, abril 2018, pp. 30-50.

Ariés, Philippe y Duby George, *Historia de la vida Privada. De la Primera Guerra mundial hasta nuestros días*, Tomo V, Buenos Aires, Taurus, 1991.

Armus, Diego, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

Attwood, Feona, "Reading porn: the paradigm shift in pornography research", *Sexualities*, vol. 5, n°1, 2002, pp. 91-105.

-----, "Qualitative research into the consumption, use, and experience of pornography and other sexually explicit media", *Sexuality and Culture*, vol.9, n°2, primavera 2005, pp. 65-86.

Attwood, Feona; Campbell, Vincet; Hunter, I.Q y Lockyer, Sharon, (editores), *Controversial Images. Media Representation on the edge*, Palgrave MacMillan, Hampshire, 2013.

Augé, M. *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1989

Avellaneda, Andrés, "La ética en la entropierna: control censorio y cultura en la Argentina", *Hispanoamérica*, año 15, n°43, abril 1986, pp. 29-31.

Bailey, Beth, *Sex in the Heartland*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.

Baker, M. (2015). *He visto el futuro y todavía no está aquí. O ser ambicioso en la investigación de públicos*, Versión. Estudios de Comunicación y Cultura,

Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ciudad de México, GG MassMedia, 1987.

Barrancos, Dora, (1999), "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras", en *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y*

soledades. De los años treinta a la actualidad, Tomo III, Taurus, Buenos Aires, 1999, pp. 199-225.

-----, *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

-----, “De ciertas obsesiones históricas a los estudios de género”, *Trampas de la comunicación y la cultural*, n°66, julio-agosto 2009, pp. 25-28.

-----, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

-----, “El erotismo. Una conquista feminista muy reciente”, en *Clarín*, 2011.

Recuperado de: https://www.clarin.com/entremujeres/genero/erotismo-conquista-feminista-reciente_0_HyDewgqvQg.html . Consultado: 4/03/19.

-----, Guy, Donna y Valobra, Adriana. *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011*, Biblos, Buenos Aires, 2014

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.

-----, *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.

Bartolucci, Monica, “Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía”, *Estudios Sociales*, n°30, primer semestre 2006, pp. 127-144.

-----, y Favero, Bettina, “Historia de la juventud en el siglo XX: aportes metodológicos e historiográficos para su estudio”, *Pasado Abierto*, n°7, enero-junio 2018, pp. 2-8.

Becerra, Martín, “Las noticias van al mercado: etapas de intermediación de lo público en la historia de los medios de la Argentina”, en *Intérpretes e interpretaciones de la Argentina en el bicentenario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2010, pp.139-165.

Ben, Pablo, “Cuerpos femeninos y cuerpos abyectos. La construcción anatómica de la feminidad en la medicina argentina”, en *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XIX*, Tomo I, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp. 249-267.

Biernat, Carolina, “Médicos, especialistas, políticos y funcionarios en la organización centralizada de la profilaxis de las enfermedades venéreas en la Argentina (1930-1954)”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 64, n°1, 2007, p. 257-288

-----, “Entre el abolicionismo y la reglamentación: prostitución y salud pública en Argentina (1930-1955)”, *Cuadernos del Sur*, n°40, 2014.

Bjerg, María, *El viaje de los niños. Inmigración, infancia y memoria en la Argentina de la Segunda Posguerra*, Edhasa, Ciudad de Buenos Aires, 2012

Black, Gregory, *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.

Bock, Gisela, “La historia de las mujeres y la historia de género: aspectos de un debate internacional”, *Historia Social*, n°9, invierno 1991, pp. 57-77.

Bontempo, Paula, “*Para Ti*: una revista moderna para una mujer moderna 1922-1935”, *Estudios Sociales*, n° 41, segundo semestre 2011a, pp. 127-156.

-----, “La publicidad de lo íntimo. El epistolario sentimental de la revista *Para Ti* (1924-1933)”, *Trabajos y Comunicaciones*, n°37, 2011b, pp. 63-85.

-----, “Enseñando a las niñas a consumir. La revista infantil *Marilú* (1933-1937)”, *Avances del Censor*, vol. 13, n°13, segundo semestre 2015, pp. 107-132.

Bourdieu, Pierre, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

-----*La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000

Brow, Timothy Scott y Lison, Andrew, (editores), *The global sixties in sound and vision. Media, counterculture, revolt*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2014.

Braslavsky, Eliana, Drajner Barredo, Tamara y Pereyra, Barba, “*Insaciable* (Armando Bo, 1974), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”, *Imagofagia*, n°8, 2013, pp. 1-29.

Broitman, Ana, “Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del cincuenta y sesenta”, *Toma Uno*, n°3, 2014, pp. 233-245.

-----, “La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968)”, *Imagofagia*, n°14, pp. 1-25.

-----, y Máximo Eseverri, “Renovación y actualidad del cineclubismo en la Ciudad de Buenos Aires”, *Lis. Letra. Image.Sonido. Ciudad mediatizada*, año 10, n°19, primer semestre 2018, pp. 164-180.

Bruschetti, Lucas Ezequiel, “Sexualidad Infanto-Adolescente en Argentina (1960-1976): un balance historiográfico”, *Estudios Sociales del Estado*, vol. 4, n°8, segundo semestre 2018, pp. 151-176.

Buszke, Maria Elena, *Pin-up girls: Feminism, Sexuality, popular culture*, Duke University Press, 2006.

Burke, Peter, (compilador), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.

-----, *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1984*, Barcelona, Gedisa, 1999.

-----, *What is cultural history?*, Polity Press, Cambridge, 2004

Cáceres Mateus, Sergio Armando, “El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934-1942”, *Anuario de Historia Regional y Fronteras*, n° 16, 2011, pp. 195-220.

Caimari, Lila, “Infinito particular: lo cultural como archivo”, *Prismas*, n°11, pp. 213-218.

Caldo, Paula, *Mujeres cocineras. Hacia una historia sociocultural de la cocina Argentina a fines del siglo XIX y primera mitad del XX*, Rosario, Prohistoria, 2009.

-----, “El “hábito” hace a la maestra. Hacia una historia de las prácticas de consumo de las mujeres dedicadas a la docencia en Argentina, 1939-1943”, *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea], n°10, 2013, pp. 1-30. Recuperado de: <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/171951> Consultado: 4/03/19.

-----, “Revistas, consumo, alimentación y saberes femeninos. La propuesta de *Damas y Damitas*, Argentina, 1939-1944”, *Secuencia*, n°94, enero-abril 2016, pp. 210-239.

Callegaro, Adriana Marcela, “La configuración de la reseña crítica cinematográfica en la prensa diaria argentina (1956-1966)”, *Figuraciones*, n°11, noviembre 2014, pp. 1-6.

Calzón Flores, Florencia, “Hacia una reconstrucción de las revistas de espectáculo: el caso de *Radiolandia* en los cuarenta y cincuenta”, *Temas de Historia Argentina y Americana*, n°20, 2012, pp. 41-63. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/hacia-reconstruccion-revistas-espectaculo-radiolandia.pdf> . Consultado: 3/03/19.

Camarero, Hernán, “Reflexiones acerca de dos luchas obreras impulsadas por los comunistas: la huelga petrolera en Comodoro Rivadavia y la huelga de la carne en Avellaneda (1932)”, *Historia Regional*, año 21, n° 26, 2008, pp. 119-135.

Cammarota, Adrian, *Somos bachiyeres. Juventud, cultura escolar y peronismo en el Colegio Nacional mixto de Morón (1949-1969)*, Biblos, Buenos Aires, 2014.

Caneva, Hernán Andres, “Planificación familiar y modelo conyugal en Argentina (1960-1970). Reflexiones sobre la matriz de los derechos sexuales y reproductivos”, *Trabajos y Comunicaciones*, n°42, septiembre 2015, pp. 1-8.

Capalbo, Armando y Valdéz, María, “Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures”, en *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia, 1957-1983*, Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de Las Artes, 2004.

Campero, Tamara, “Consideraciones para la construcción de un campo de la crítica cinematográfica argentina desde los inicios del cine hasta los años sesenta: para una lectura inicial de *Cine Crítica* (1960-1962) y la reflexión acerca del cine nacional”, *VIII Jornadas de Sociología*, 3, 4 y 5 de diciembre, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada, 2014, pp. 1-24.

- Cardullo, R. J, (editor), *Andre Bazin, the Critic as thinker*, Rotterdam, Sense Publishers, 2017.
- Caruso, Diego, “Partidos, sindicatos y organización en el lugar de trabajo. La huelga de los obreros de la carne de Avellaneda en 1932”, *Trabajo y Sociedad*, n°19, invierno 2012, pp. 263-280.
- Cattaruzza, Alejandro, “El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta”, *Entrepasados*, año 6, n°13, 1997, pp. 103-116.
- Cepeda, Agustina, “Historizando las políticas de sexualidad y los derechos en Argentina: entre los cuentos de la cigüeña y la prohibición de la pastilla (1974-2006)”, *Prácticas de oficio. Investigación y Reflexión en Ciencias Sociales*, n°2, julio 2008.
- , “Los años sesenta y setenta en la historiografía argentina (1983-2008): una aproximación”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], 2008. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/45313> Consultado: 03/03/19.
- Chartier, Roger, “El mundo como representación”, *Historia Social*, n°10, primavera-verano 1991, pp.163-175.
- , “¿Existe una nueva historia cultural”, en *Formas de historia cultural*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, pp. 29-43.
- Conde, María Inés, *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.
- Contreras, Gustavo Nicolás, “Las tendencias peronistas en la Federación de la Carne: prácticas gremiales y proyecciones políticas”, *Anuario IEHS*, n°28, 2013, pp. 17-35.
- Cook, Hera, *The Long Sexual Revolution. English women, sex, and contraception 1800-1975*, Oxford University Press, Nueva York, 2004.
- Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006a.
- , “Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de la experiencia transnacional”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, n°1, 2006b, pp. 39-60.
- , “El modelo conyugal en la ciudad de Buenos Aires de la segunda posguerra: el compañerismo de complementariedad y el impulso familiarista”, *Trabajos y Comunicaciones*, n°34, 2008a, pp. 1-32.
- , “Del matrimonio a la pareja: continuidades y rupturas en el modelo conyugal en Buenos Aires (1960-1975)”, *Anuario IEHS*, vol. 23, 2008b, pp. 431-458.

-----, “Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar en los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación”, *Temas y Debates*, n°16, diciembre 2008c, pp. 131-149.

-----, “Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975)”, *Secuencia*, n°77, mayo-agosto 2010a, 113-148.

-----, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010b.

-----, “Periodismo, género y estatus de lo cultural: nuevas formas de sociabilidad en la Argentina (1962-1969)”, *Revista PerCursos*, vol. 14, n°27, julio-diciembre 2013, pp. 221-241.

-----, “Infidelities: Morality, Revolution, and Sexuality in Left Wing Guerrilla Organizations in 1960s and 1970s Argentina”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 23, n°3, septiembre 2014, pp. 415-450.

-----, Felitti, Karina y Manzano, Valeria, *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

Cousins, Cyrus Stephen, “General Onganía and the Argentina [military] revolution of the right: anti-communism and morality, 1966-1970”, *History Actual Online*, n°17, otoño 2008, pp. 65-79.

Cuarterolo, Andrea, “El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario”, *Iberoamericana*, año 10, n°39, septiembre 2010, pp. 197-210.

D’Antonio, Debora, “Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina”, *Estudios Feministas*, vol. 23, n° 3, septiembre-diciembre 2015, pp. 913-937.

-----, “La sexualidad como *aleph* de la prisión política argentina en los años sesenta”, *Interdisciplinaria*, vol. 5, n°11, enero-abril 2017, pp. 43-56.

Daich, Deborah y Sirimarco, Mariana, “Policía y prostitución. Una relación pornográfica (El control de la prostitución en Argentina 1875-1936)”, *Revista Jurídicas*, vol. 9, n°1, 2012, p. 80-101.

Davis, Madeline & Lapovsky Kennedy, Elizabeth, “Oral history and the study of sexuality in the Lesbian Community: Buffalo, New York, 1940-1960”, *Feminist Studies*, vol. 12, n°1, primavera 1986, pp. 7-26.

Despentes, Virginie, *Teoría King Kong*, Editorial Melusina, Barcelona, 2007

- Di Stefano, Roberto y Zanca, José, “Iglesia y catolicismo en la Argentina. Medio siglo de historiografía”, *Anuario de historia de la Iglesia*, vol. 24, 2015, pp. 15-45
- Di Nubila, Domingo, *Historia del Cine Argentino*, Tomo II, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
- Doane, Mary Ann, “Masquerade reconfigured: Further thoughts on the female spectator”, *Discourse*, vol. 11, n°1, otoño-invierno 1988, pp. 42-54.
- Drajner Barredo, Tamara, “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli”, *Imagofagia*, n°14, 2016, pp. 1-27
- Duby George y Perrot, Michele, *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Tomo V, Buenos Aires, Taurus, 2000.
- Dyer, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1998.
- Eidelman, Ariel, “Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta”, en *Deseo y Represión. Sexualidad, género y estado en la historia argentina reciente*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2015, pp. 1-20.
- Elena, Eduardo, “Peronismo consumer politics and the problema of domesticating markets in Argentina, 1943-1955”, *Hispanic American Historical Review*, february 2006, vol. 87, n°1, 2006, pp. 111-149.
- , *Dignifying Argentina. Peronism, citizenship, and mass consumption*, University of Pittsburgh Press, 2011.
- Elías, Norbert y Scotson, John, *The established and the outsiders. A sociological inquiry into community problems*, Londres, Sage Publications, 1994.
- España, Claudio, “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, *Nuevo texto histórico*, vol. 10, n°19/20, enero-diciembre 1997, pp. 45-73.
- España, Claudio y Manetti, Ricardo, “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”, en *Nueva Historia Argentina: Arte, sociedad y política*, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 280- 310.
- Eujanian, Alejandro, *Historia de las revistas argentinas. 1900/1950. La conquista del pueblo*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- Favero, Bettina, “Las voces de una juventud silenciosa: memoria y política entre los otros jóvenes durante los años 60 (Mar del Plata-Argentina)”, *Historia y Memoria*, n°12, enero-junio 2016, pp. 215-252.
- Feijoo, María del Carmen y Nari, Marcela, “Women in Argentina during the 1960s”, *Latin American Perspectives*, invierno 1996, pp. 7-26.

Felitti, Karina, “El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta”, en *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp. 151-167.

-----, “En defensa de la libertad sexual: discursos y acciones de feministas y homosexuales en los ’70”, *Tema de Mujeres*, año 2, n°2, 2006, pp. 47-69.

-----, “La pantalla se calienta. El cine argentino en los ’60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad”, *XI Jornadas Interescuelas*, 19 al 22 de septiembre, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007, pp. 1-21.

-----, “La revolución de la píldora anticonceptiva y la cuestión demográfica en Buenos Aires: apropiaciones y resignificaciones de un debate internacional (1960-1973)”, en *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, Quito, FLACSO, 2008, pp. 161-178.

-----, “Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970-1986)”, *Estudios Sociológicos*, vol. 28, n°84, 2010, pp. 791-812.

-----, *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

Fernández, Máximo Javier, “Perspectivas sobre la homosexualidad en la historia reciente de Argentina. Aportes, limitaciones y enfoques”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, año 16, n°23, 2013, pp. 153-185.

Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

Figari, Carlos, “Placeres a la carta: consumo de pornografía y constitución de géneros”, *La ventana*, n°27, 2008, pp. 170-204.

-----, y Gemetro, Florencia, “Escritas en silencio: mujeres que deseaban a otros mujeres en la Argentina del siglo XX”, *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n°3, 2009, pp. 33-53.

-----, “Escritas en silencio: mujeres que deseaban a otras mujeres en la primera mitad del siglo XX”, en *Moralidades y comportamientos sexuales, Argentina 1870-2011*, Biblos, Buenos Aires, 2014, pp. 233-249.

Fiorucci, Flavia, “Los amores de la maestra: sexualidad, moral y clase durante el peronismo”, *Secuencia*, n°85, enero-abril 2013, pp.47-66

Fisher, Kate, *Sex, and marriage in Britain 1918-1960*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.

Fishman, Sarah, *From Vichy to the sexual revolution. Gender and family life in postwar France*, Oxford University Press, Nueva York, 2017.

Forshaw, Barry, *Sex and Film. The erotic in British , American, and World Cinema*, Londres, Palgrave MacMillan, 2015.

Ford, Anibal y Rivera, Jorge, “Los medios masivos de comunicación en la Argentina”, en *Medios de comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 24-45.

Foster, David William, “Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli”, *Karpa: Dissident Theatricalities, Visual Arts and Culture*, vol. 1, n° 2, 2008, pp. 1-6.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1977.

-----, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1984.

-----, *Historia de la sexualidad III. La inquietud del sí*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1987.

Gallo, Paula y Míguez, Daniel, “Los cambios culturales en el interior de Buenos Aires. Género, juventud y familia” en *Historia de la Provincia de Buenos Aires. Del primer peronismo a la crisis de 2001*, Tomo V, Unipe y Edhasa, Ciudad de Buenos Aires, Gonnet, 2014, pp. 413-438.

Galván, Valeria y Osuna, Florencia, (compiladoras), *Política y cultura durante el “Onganiato”. Nuevas perspectivas para la investigación de la presidencia de Juan Carlos Onganía (1966-1970)*, Rosario, Prohistoria, 2014.

Garazi, Débora, “Cocina, espacio público y género: el trabajo en las cocinas de hotel (Mar del Plata, segunda mitad del siglo XX)”, *Historia Crítica*, n°71, 2019, pp.113-133

García Canclini, Nestor, “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en *Consumo Cultural en América Latina*, Santa Fe de Bogota, Convenio Andrés Bello, 1999, pp. 26-49.

García Falcó, Marta y Méndez, Patricia, *Cine de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX*, Buenos Aires, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Cedodal), 2010.

Gayol, Sandra, “Mutaciones en la práctica historiadora: una experiencia”, *Prácticas del oficio*, vol. 2, n° 20, diciembre 2017-junio 2018, pp.56-60.

Getino, Octavio, *El capital de la cultura. Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, CICCUS, 2008.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.

Gil Mariño, Cecilia, “La argentinidad del *buen gusto*. Imágenes de lo popular y lo nacional en la prensa de cine de los años treinta”, *Montajes*, n°02, enero-junio 2013, pp. 75-93.

Giménez, Guadalupe, “Salas de cine y espacio urbano de Buenos Aires”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, n° 2, 2008, pp. 61-70.

Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Rosario, Prohistoria, 2003.

Giordano, Vernónica, “El erotismo en las páginas de *Adán* 1966-1968”, *Caiana*, n°4, primer semestre 2014, pp. 1-9.

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2015.

Gogna, Monica; Jones, Daniel y Ibarlucía, Inés, *Sexualidad, ciencia y profesión en América Latina: el campo de la sexología en la Argentina*, CEPESC, Río de Janeiro, 2011.

Goity, Elena, “Medios y críticos, entre 1957 y 1960”, en *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia, 1957-1983*, Tomo I, Buenos Aires, Fondo Nacional de Las Artes, 2004a.

-----, “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli”, en *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia, 1957-1983*, Tomo I, Buenos Aires, Fondo Nacional de Las Artes, 2004b

-----, “Publicaciones y críticos. El comentario analítico intentó el magisterio autorial”, en *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia, 1957-1983*, Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de Las Artes, 2004c.

Gómez Molla, Rosario, “Profesionalización femenina, entre las esferas pública y privada. Un recorrido bibliográfico por los estudios sobre profesión, género y familia en la Argentina en el siglo XX”, *Descentrada*, vol. 1, n°1, 1-9.

Gordillo, Mónica, “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada 1955-1973, en *Violencia, Proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX, Sudamericana, Buenos Aires, 2007, pp. 329-380.

Grammático, Karin, “Obreras, prostitutas y mal venéreo: Un estado en busca de la profilaxis” en *Historia de las mujeres en la Argentina*, Tomo II, Siglo XX, Taurus, Buenos Aires, 2000, p. 117-136.

Grimson, Alejandro y Varela, Mirta, *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Groneman, Carol, “Nymphomania: the historical construction of female sexuality”, *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 19, n°2, 1994, pp. 337-367.

Gubern, Roman, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Guevara, Eugenia, “La recepción de *El secuestrador* de Torre Nilsson desde 1958 hasta hoy”, *Imagofagia*, n°4, 2011, pp. 4-21.

Guy, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994.

- , "Producción, ventas y consumo: reflexiones sobre el papel del género en las tiendas grandes de Buenos Aires, 1883-1930", *Descentrada*, vol. 2, n°1, marzo 2018, pp. 1-16.
- Hall, Stuart, "The work of representation", en *Representation: Cultural representations and signifying practices*, SAGE, London, 1997, pp. 13-75.
- Halperin, Paula, "Historia en celuloide: cine militante en los '70 en la Argentina", *Papeles de Trabajo*, n°32, enero 2004, pp. 1-48.
- Hekma, Gert y Giami, Alain, *Sexual revolutions*, Palgrave MacMillan, Londres, 2014.
- Herzog, Dagmar, *Sexuality in Europe. A twentieth-century History*, Cambridge University Press, Nueva York, 2011.
- Hollows, Joanne, *Feminism, Femininity and popular cultura*, Manchester University Press, Manchester, 2000.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del Siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998.
- , *Un tiempo de rupturas. Sociedad y Cultura en el siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 2013.
- Hunt, Lynn, (editora), *The new cultural history*, California, University of California Press, 1989.
- Iggers, Georg, *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Illouz, Eva, *El consume de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Buenos Aires, Katz Ediciones, 2009.
- Insausti, Joaquín, "Selva, plumas y desconche. Un análisis de las performances masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, año 3, n°7, diciembre 2011-marzo 2012, pp. 29-42.
- James, Daniel, "Historias contadas en los márgenes. La vida de Doña María: Historia oral y problemática de géneros", *Entrepassados*, año 11, n°3, fines de 1992, 7-24.
- , *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Manantial: Buenos Aires, 2004
- , *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2013
- Jameson, Frederic, "Periodizing the 60s", *Social Text*, n°9-10, primavera-verano 1984, pp. 178-209
- Jauregui, Eloy, "Carnes y cornes trémulos", *Ventana Indiscreta*, n° 4, pp.74-78.

Jofre, Jorge, “Emma Scarpini, Ramona Montiel e Isabel Sarli. Marginalidad y erotismo en el arte y el cine”, *Historia Regional*, año 23, n°3, 2009, pp. 213-219.

Jones, Daniel, *Sexualidades adolescentes: amor, placer y control en la Argentina contemporánea*, CICCUS-CLACSO, Buenos Aires, 2010a.

-----, “Bajo presión: primera relación sexual de adolescentes de Trelew (Argentina)”, *Estudios Feministas*, vol. 18, n°2, mayo-agosto 2010b, pp. 339-358.

-----, “La primera relación sexual: papeles, escenas y secuencias”, *Cuadernos Pagu*, n°35, julio-diciembre 2010c, pp. 211-239.

----- y Gogna, Mónica, “Sexología, medicalización y perspectiva de género en la Argentina contemporánea”, *Ciencia, Docencia y Tecnología*, año 23, n°45, noviembre 2012, pp. 33-59.

-----, “De los médicos pioneros a la explosión del Viagra: medicalización y sexología en la Argentina”, en *De las hormonas sexuadas al Viagra. Ciencia, Medicina y Sexualidad en Argentina y Brasil*, EUDEM, Mar del Plata, pp. 139-171.

Jones, Peter, “The revolution’s here, and you know it’s right: popular culture, the counterculture and 1966”, *The Sixties*, vol. 9, n°2, 2016, pp. 261-263

Kakoudaki, Despina, “Pinup: the American Secret Weapon in World War II”, en *Porn Studies*, Duke University Press, 2004, pp. 335-369.

Keeseey, Douglas, *Contemporary erotic cinema*, Kamera Books, Harpenden, 2012.

Kruger, Clara, *Cine y peronismo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009

-----, “Introducción”, *Imagofagia*, n°5, abril 2012, pp. 1-5.

-----, (compiladora), *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*, Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires, Tandil, 2018

Laqueur, Thomas, *El sexo solitario. Una historia cultural de la masturbación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

Levi, Giovanni, *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1990.

Ledesma Prietto, Nadia, *La revolución sexual en nuestro tiempo: el discurso médico anarquista sobre el control de la natalidad, la maternidad y el placer sexual*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

Lida, Miranda, *Historia del catolicismo en Argentina: entre el siglo XIX y el XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2015.

Lobato, Mirta Zaida, “Mujeres en la fábrica. El caso de las obreras del frigorífico Armour, 1915-1969”, *Anuario del IEHS*, vol. 5, Tandil, 1990, pp. 171-205.

----- (compiladora), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

-----, “Afectos y sexualidad en el mundo del trabajo entre fines del siglo XIX y la década de 1930”, en *Moralidades y comportamientos Sexuales. Argentina, 1870-2011*, Buenos Aires, Biblos, pp.155-174.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*: vanguardia artística y política en el 68 argentino, Eudeba, Buenos Aires, 2018.

Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine política y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.

Maffía, Diana, “Normalidad y alteración sexual en los 50: el primer departamento sexológico”, en *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina 1980-2011*, Biblos, Buenos Aires, 2014, pp. 217-231.

Mantecón, Ana Rosas, “Los estudios sobre consumo cultural en México”, en *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, pp.255-264.

-----, “Mercados, Políticas y Públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales”, *Alteridades*, vol. 18, n°36, 2008, pp. 23-31.

-----, “Públicos de cine en México”, *Alteridades*, vol. 22, n° 44, 2012, pp. 41-58.

-----, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Gedisa, Ciudad de México, 2017.

Manzelli, H., & Pantelides, E. (2007). La edad a la iniciación sexual y sus correlatos en varones de cuatro ciudades de América Latina. López, E. y Pantelides, E.(comps.), *Aportes a la investigación social en salud sexual y reproductiva*, 133-154.

Manzano, Valeria, “Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942”, *La Ventana*, n°14, diciembre 2001, pp. 267-289.

-----, “Sexualizing youth: morality campaigns and representations of youth in early 1960s Buenos Aires”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, n°4, octubre 2005, pp. 433-461.

-----, “Ella se va de casa: fugas de chicas, “Dolce Vita” y drama social en la Buenos Aires de los tempranos 1960”, *XI Jornadas Interescuelas*, 19 al 22 de septiembre, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007, pp. 1-20.

-----, “Ha llegado la “nueva ola”: música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966”, en *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010a, pp. 19-60.

-----, “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”, *Desarrollo Económico*, vol. 50, n° 199, octubre-diciembre 2010b, pp. 363-390.

-----, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2017

-----, “Una edad global: juventud y modernización en el siglo XX”, *Pasado Abierto*, n°7, enero-junio 2018, pp. 55-76.

Maranghello, César, “Cine y política: 1957-1960. La situación socioeconómica y el campo cultural entre 1957 y 1960: Creación del Instituto Nacional de Cinematografía”, en *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia, 1957-1983*, Tomo I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2004.

Martin, Ana Laura y Ramacciotti, Karina, “Profesiones sanitarias: Género e Historia”, *Avances del censor*, vol. 13, n°15, segundo semestre 2016, pp. 81-92.

Marwick, Arthur, *The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, 1958-1974*, Bloomsbury Reader, Londres, 1998.

-----, “The cultural revolution of the Long Sixties: Voices of reaction, protest, and permeation”, *The International History Review*, vol. 27, n°4, diciembre 2005, pp. 780-806

Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial, 2006.

Mastrini, Guillermo, “El antiperonismo como factor clave de los inicios de la televisión privada argentina”, en *Muchos ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, Editorial La Crujía, Buenos Aires, 2009, pp. 101-112

Maté, Diego, “Tiempo de cine: aperturas y expansiones críticas”, *Figuraciones*, n°11, noviembre 2014, pp. 1-5.

Mattio, Eduardo, “¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual”, *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*, Ciencia, Derecho y Sociedad, Córdoba, 2012, pp. 85-103.

Mazzaferro, Alina, “La Nuevaolera. Nuevos patrones de sexualidad y belleza en la televisión argentina (1962-1969)”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, año 3, n°6, agosto-noviembre 2013, pp. 54-69.

-----, *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2018.

Mazzei, Daniel, “Periodismo y política en los años ’60: Primera Plana y el Golpe militar de 1966”, *Entrepasados*, año IV, n°6, 1994, pp. 27-42

-----, *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997.

Mestman, Mariano, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”, en *La comunicación mediatizada: hegemonía, alternativas, soberanía*, Buenos Aires, CLACSO, 2009, pp. 123-137.

-----, “Third Cinema/Militant Cinema: At the origins of the Argentinian Experience (1968-1971)”, *Third Text Journal*, vol. 25, n° 1, enero 2011, pp. 29-40.

-----, (coordinador), *Las rupturas del ’68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016

Milanesio, Natalia, *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2014.

Miranda, Marisa, “Entre Eros y Tánatos: La prostitución como amenaza disgénica (1930-1955)”, *Dynamis*, vol. 32, n°1, 2012, p. 93-113.

Mitidieri, Gabriela, “Entre modistas en París y costureras del país. Espacios de labor, consumo y vida cotidiana de las trabajadoras de la aguja, Buenos Aires 1852-1862”, *Trashumante*, n°12, 2018, pp. 8-29.

Morales, Iván, “La revista *Cinegraf* (1932-1937): crítica especializada, modernidad conservadora y la búsqueda de una imagen nacional”, *Perspectivas de la comunicación*, vol. 10, n°2, pp. 83-118.

Morley, David, *Family Television: cultural power and domestic pleasure*, Routledge, London, 1986.

Muchembled, Robert, *El orgasmo y Occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008

Música, María Luisa, “Males vergonzantes” y prostitución reglamentada. Rosario, Argentina (1874-1932)”, *Asclepio*, vol. 68, n° 2, julio-diciembre 2016, pp. 1-18.

Mulholland, Monique, *Young people and pornography. Negotiating Pornification*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2013.

Mulvey, Laura, Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures*, London, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 14-26.

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

Nieto Ferrando, José, “De las *stars* al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21, n°1, 2015, pp. 145-160.

O'Donnell, Guillermo, *El estado burocrático autoritario. Triunfo, derrota y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996.

Oberti, Alejandra, *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2015.

Oubiña, David, “Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina”, *AdVersus*, año 12, vol. 26, junio 2014, pp. 116-132.

Pantelides, Edith y Manzelli, Hernán, “Investigación reciente sobre sexualidad y salud reproductiva de las/los adolescentes en América latina: qué hemos alcanzado, qué falta hacer, cuáles son nuestras falencias”, en *La salud como derecho ciudadano: perspectivas y propuestas desde América Latina*, 2003, pp. 73-87.

Pardo, Soledad, *La construcción de una estrella cinematográfica: el caso de Zully Moreno en el marco del star-system argentino del período clásico-industrial*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2017.

Peña, Fernando Martín, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

Pérez, Inés, *El hogar tecnificado. Familia, género y vida cotidiana, 1940-1970*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

-----, “Apuntes para el estudio del consumo en clave histórica”, *Avances del Censor*, vol. 13, n° 13, segundo semestre 2015, pp. 97-106.

-----“Consumo y género: una revisión de la producción historiográfica reciente sobre América Latina en el siglo XX”, *Historia Crítica*, Bogotá, n°65, 2017, p. 29-48

----- y Garazi, Débora, “Mucamas y domésticas. Trabajo femenino, justicia y desigualdad (Mar del Plata, Argentina, 1956-1974)”, *Cuadernos Pagu*, n°42, enero-junio 2014, pp. 313-340.

Perrot, Michele, *The bedroom. An intimate history*, Yale University Press, 2018.

Piglia, Melina, “En torno al viaje en avión en la Argentina: representaciones y experiencias, 1929-1958”, *Avances del Censor*, vol. 13, n°13, segundo semestre 2015, pp. 133-158.

Pite, Rebekah, “¿Así en la tele como en la casa? Patronas y empleadas en la década del sesenta en Argentina”, *Revista de Estudios Sociales*, n°45, enero-abril 2013, pp. 212-224.

-----, *La mesa está servida. Doña Petrona C. de Gandulfo y la domesticidad en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Edhasa, 2016.

- Plotkin, Mariano, *Freud en las Pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- , “Psicoanálisis y *habitus* nacional: un enfoque comparativo de la recepción del psicoanálisis en Argentina y Brasil (1910-1950)”, *Memoria Social*, vol.13, n° 27, julio-diciembre 2009, pp. 61-85.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Great Britain, Routledge Classics, 2003
- Portelli, A. (1981). The Peculiarities of Oral History, *History Workshop*, 12, pp. 96-107
- Portelli, A. (1989). Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli. *Historia y fuente oral*, 5-32.
- Portelli, A. (2017). El uso de la entrevista en la historia oral. *Anuario de la Escuela de Historia*, (20), 35-48.
- Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002
- Preciado, Beatriz, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010
- Pujol, Sergio, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- , “Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes”, en *Violencia, Proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX, Sudamericana, Buenos Aires, 2007, pp. 281-327.
- Queirolo, Graciela, “Dactilógrafas y secretarías perfectas: el proceso de feminización de los empleos administrativos (Buenos Aires, 1910-1950)”, *Historia Crítica*, n°57, julio-diciembre 2015, pp.117-137.
- , *Mujeres en la oficina. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950)*, Buenos Aires, Biblos, 2018.
- Ramacciotti, Karina, “La profesionalización del cuidado sanitario. La enfermería en la historia argentina”, *Trabajos y Comunicaciones*, n°49, enero-junio 2019, pp. 1-13.
- y Valobra, Adriana, “El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1954”, *Estudios Feministas*, vol. 16, n° 2, mayo-agosto 2008, pp. 493-516
- , “Peor que putas: tribadas, safistas y homosexuales en el discurso moral hegemónico del campo médico, 1936-1954”, en *Moralidades y comportamientos sexuales, Argentina 1870-2011*, Biblos, Buenos Aires, 2014, pp.195-216.
- Ramírez Llorens, Fernando, “Católicos entre el mercado y el estado: la calificación moral de películas por parte de la dirección central de cine y teatro de la Acción Católica Argentina”, *Secuencias*, n°37, primer semestre 2013, pp. 83-103.

-----, “Censura, campo cinematográfico y sociedad”, *Oficios Terrestres*, n° 33, julio-diciembre 2015, pp. 77-98

----- *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*, Librería, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016

-----, “Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina”, *Latin American Research Review*, vol. 52, n° 5, 2017, pp. 824-837.

Remedi, Fernando, “Los pobres y sus estrategias de supervivencia en Córdoba, 1870-1920”, *Población y Sociedad*, n°12/13, 2005-2006, pp. 169-205.

Revel, Jacques, *Un momento historiográfico: Trece ensayos de historia social*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

Rocchi, Fernando, “Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado”, *Desarrollo Económico*, vol. 37, n°148, enero-marzo 1998, pp. 533-558.

-----, “A la vanguardia de la modernización: la incipiente formación de un campo publicitario en la Argentina durante la década de 1920”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 27, n°2, 2016, 47-76. pp.

-----, “La sociedad de consumo en tiempos difíciles: el modelo estadounidense y la modernización de la publicidad argentina frente a la crisis de 1930”, *Historia Crítica*, n°65, 2017, pp. 93-114.

Rodríguez, Alejandra F., *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

Ruétalo, Victoria, “Temptations: Isabel Sarli exposed”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n°1, marzo 2004, pp.79-95

-----, “Armando Bó and Isabel Sarli beyond the Nation: Co-productions with Paraguay”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 24, n° 1, 2013, pp. 83-98

----- y Tierney, Dolores, *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Florence, Routledge, 2009.

Rustoyburu, Cecilia, “Jugando a la mamá en tiempos de revolución sexual. Los consejos psi sobre juegos y juguetes infantiles en los años sesenta, en *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*, Rosario, Prohistoria, 2010.

-----, “Los consejos sobre crianza del Dr. Bonanfant: pediatría, psicoanálisis y escuela nueva (Buenos Aires, fines de la década de 1930)”, *Temas y Debates*, año 16, enero-junio 2012, pp. 103-124.

Sala, Jorge, “Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976)”, *Imagofagia*, n°11, 2015, pp.1- 33.

Salessi, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, crimonología y homosexualidad de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1995.

Sánchez Trolliet, Ana, “Yo me iré a naufragar. Rockeros y bohemios en el centro porteño (1965-1970)”, *Registros*, año 10, n°11, julio 2014, pp. 115-133.

-----, “Entre la manzana loca y el Greenwich village. El surgimiento del rock contracultural en Buenos Aires”, *Aisthesis*, n°63, 2018, pp. 115-144.

Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007

-----, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.

Spadaccini, Silvana, “Carlos Alberto Passano, de la opinión a la gestión”, *Imagofagia*, n° 5, 2012, pp. 1-25.

Sautú, Ruth, “Acerca de qué es y no es una investigación en ciencias sociales”, en *La trastienda de la investigación*, Buenos Aires, Lumiere, 2001.

-----, *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*, Buenos Aires, Lumiere, 2005.

Saxe, Facundo Nazareno, “*Gender Trouble/Female Trouble*, de John Waters y Divine a Armando Bo e Isabel Sarli: algunas consideraciones sobre las posibilidades transnacionales de la teoría queer”, *Primeras Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales*, 22 y 23 de abril de 2014, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Mar del Plata, 2014, pp. 1-9

Scarzanella, Eugenia, Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires. Desde la Guerra Mundial hasta la dictadura Militar (1941-1976), *Revista de Indias*, vol. 69, n° 245, 2009, pp. 65-94.

Schaufler, María Laura, “Sexualidades sesentistas: pasando revista a algunos discursos sobre el placer”, *Badebec*, vol. 6, n° 12, marzo 2017, pp. 238- 251.

-----, “Erotismo y mediatizaciones. Revistas femeninas en la Argentina de la década del 60”, *Inmediaciones de la comunicación*, vol. 13, n°2, 2017, pp. 173-197.

Scheinkmann, Ludmila, “Dulces consumidores. La construcción publicitaria del consumo femenino e infantil de golosinas en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina”, *Revista Meridional*, n°9, mayo-octubre 2017, pp. 145-190.

Schwarzstein, D. (2002). Fuentes orales en los archivos: desafíos y problemas, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, (27), pp. 167-177

Scott, Joan Wallach, “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría posestructuralista”, *Debate Feminista*, vol. 5, marzo 1998, pp. 85-104.

-----, *Género e Historia*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

-----, “Preguntas no respondidas”, *Debate Feminista*, vol. 40, octubre 2009, pp. 100-110

-----, “Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis?”, *La manzana de la discordia*, vol. 6, n°1, enero-junio 2011, pp. 95-101.

Segato, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos Humanos*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Sepúlveda, Patricia, *Mujeres insurrectas. Condición femenina y militancia en los '70*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

Simanca Castillo, Orielly, “La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación”, *Historia Crítica*, n°28, 2004, pp. 81-101.

Simonetto, Patricio, “Los fundamentos de la revolución sexual: teoría y política del Frente de Liberación Homosexual en la Argentina (1967-1976)”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n° 6, pp. 150-174.

-----, “Del consultorio a la cama. Discurso, cultura visual, erótica y sexología en la Argentina”, *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n°22, abril 2016a, pp. 103-128.

-----, “La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina del siglo XX”, *e-l@tina*, vol. 14, n°55, abril-junio 2016b, pp. 1-22.

-----, *Entre la injuria y la revolución. El frente de Liberación Homosexual. Argentina 1967-1976*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017

-----, “Intimidades disidentes. Intersecciones en las experiencias de homosexuales y lesbianas en Buenos Aires durante los sesenta y setenta”, *Trashumante*, n°11, 2018a, pp. 28-50.

-----, 2018b, “Entre la calle y el calabozo. Coacción estatal, sentidos y prácticas de mujeres detenidas que vendieron sexo en la Provincia de Buenos Aires (1936-1984)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/73976>

Sirimarco, Mariana, “La moral en entredicho. Policía y moralidad en libros de relatos institucionales”, *Iberoamericana*, año 14, n° 54, junio 2014, pp. 27-43.

Smith, Adrian, “The girl the whole world is waiting to see more of! Isabel Sarli, and the failed attempt to launch a new star in 1960s Britain”, *Intensities: Journal of Cult Media*, n° 8, enero 2016, pp. 94-99

Stacey, Jackie, *Star Gazing. Hollywood cinema and female spectator*, Routledge, 1994.

Stearns, Peter, *Sexuality in World History*, Abingdon, Routledge, 2009.

Sunkel, Guillermo, “El consumo cultural en la investigación en comunicaciones en América Latina”, *Contornos*, vol. 23, n° 45, julio- diciembre 2004, pp. 9-24.

Tacetta, Natalia y Peña, Fernando Martín, “El amor de las muchachas”, en *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Lea, 2008, pp. 115-132

Tarzibachi, Eugenia, “Usos comerciales y transnacionales del etiquetamiento menstrual y la liberación femenina. Las primeras publicidades de tampones o.b en Estados Unidos y Argentina (1977-1978)”, *Razón y Palabra*, año 20, vol. 1, n°92, enero-marzo 2016, pp. 1-28.

-----, *Cosa de mujeres. Menstruación, género y poder*, Buenos Aires, Sudamericana, 2017.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.

-----*Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

Testa, Daniela Edelvis, “Poliomielitis, rehabilitación y los “etcétera” del cuidado: visitadoras, nurses y voluntarias”, *Avances del censor*, vol. 13, n°15, segundo semestre 2016, pp. 157-179.

Torrado, Susana, *Historia de la familia en la Argentina Moderna (1870-2000)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.

Tortorola, Emiliano, “Equipamiento de exhibición y prácticas de consumo de filmes en Buenos Aires: del encuentro colectivo al espectáculo minoritario (1960-2014)”, *Versión. Estudios de Comunicación*, n°36, mayo-octubre 2015, pp. 153-166.

Tossounian, Cecilia, “*Milonguitas: tango, gender and consumption in Buenos Aires (1920-1940)*”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 27, n°2, 2016, pp.29-45.

Traversa, Oscar, *Cuerpos de Papel II. Figuraciones del cuerpo en la prensa, 1940-1970*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

Trebisacce, Catalina, “Un fantasma recorre la izquierda nacional. El feminismo de la segunda ola y la lucha política en Argentina en los años setenta”, *Sociedad y Economía*, n°24, 2013, pp. 95-120.

-----, “Discursos científicos sobre sexualidad femenina y la respuesta de las feministas y los varones homosexuales en la década del sesenta en Argentina”, *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n° 20, agosto 2015, pp. 49-71.

-----, y Mangiantini, Martin, “Feminismo, diversidad sexual y relaciones afectivas sexo-disidentes. Apuestas y tensiones en el PST, 1971-1975”, en *Archivos*, año 4, n°7, septiembre 2015, pp. 101-120.

Trentmann, Frank, “Beyond Consumerism: New Historical Perspectives on Consumption”, *Journal of Contemporary History*, vol. 39, n° 3, Nueva Delhi 2004, pp. 373-401.

Trentmann, Frank y Otero Cleves, Ana María, “Presentation. *Paths, Detours, and Connections: Consumption and its contribution to Latin American History*”, *Historia Crítica*, n°65, 2017, pp. 13-28.

Ulanovsky, Carlos, *Parén las rotativas. Una historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

Valdez, María, “1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista”, en *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014, pp. 166-189.

Vallejo, Gustavo y Miranda, Marisa, “Los sabores del poder: eugenesia y biotipología en la Argentina del siglo XX”, *Revista de Indias*, vol. 64, n° 231, 2004, pp. 425-444.

Vance, Carol, “Pleasure and danger: toward a politics of sexuality”, en *Pleasure and danger: exploring female sexuality*, Routledge and Kegan Paul, Nueva York, 1984, pp. 1-27

Varela, Mirta, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa, 2005.

Vázquez Lorda, Lila Mariana, “Para actuar “en defensa de la familia”: la liga de Madres de Familia (Argentina en las décadas de 1950-1970)”, *Temas de Mujeres*, año 3, n°3, 2007, pp. 35-43

Villalta, Carla, “Imitar a la naturaleza. La adopción de niños en los años ´60: entre ficciones legales y prácticas consuetudinarias”, en *Los ´60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 89-129.

Wainerman, Catalina, “Educación, familia y participación económica femenina en la Argentina”, *Desarrollo Económico*, vol. 18, n°72, enero-marzo 2019, pp.511-537.

Weeks, Jeffrey, “La invención de la sexualidad”, en *Sexualidad*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 55-87.

Williams, Linda, “When the woman looks”, *Re-visión: Essays in feminist film criticism*, 1984, pp. 83-99

-----, *Hardcore. Power, pleasure, and the frenzy of the visible*, Berkley, University of California Press, 1989.

-----, *Screening sex*, Duke University Press, 2008.

Williams, Raymond, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2015.

Wortman, Ana, *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilo de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2003.

-----, “Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos”, *Documentos de Trabajo*, n°73, Instituto de Investigaciones Gino Germani, junio 2015.

-----, (compiladora), *Un mundo de sensaciones. Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*, Buenos Aires, CLACSO, 2018.

-----, y Bayardo, Rubens, “Consumos culturales en Argentina”, *Alteridades*, vol. 22, n° 44, 2012, pp. 11-21.

Zangrandi, Marcos, “Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y El trueno entre las hojas”, *Imagofagia*, n°14, 2016, pp. 1-19.

Zanca, José, “La Fe de Prometeo. Crítica y secularización en el catolicismo argentino de los años cincuenta”, *Prismas*, n°14, 2010, pp. 95-114.

Zavala, Lauro, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”, *Revista Casa de Tiempo*, vol. 3, 2010, pp. 65-68

Zelizer, Viviana, *La negociación de la intimidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Zolov, Eric, “Introduction: Latin America in the global sixties”, *The Americas*, vol. 70, n°3, enero 2014, pp. 349-362.