

Cine y sexualidad en los años 60: La utilidad de las fuentes cinematográficas en los estudios de género.

Tamara Drajner.

Cita:

Tamara Drajner (2013). *Cine y sexualidad en los años 60: La utilidad de las fuentes cinematográficas en los estudios de género*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/1083>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 125

Título de la Mesa Temática: Presencias, experiencias y agencia política. El género en la Historia Reciente

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: D'Antonio Debora - Grammatico Karin

Cine y sexualidad en los años 60: La utilidad de las fuentes cinematográficas en los estudios de género.

*Drajner Barredo Tamara
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Tamaradrajner@gmail.com*

“No es la sexualidad lo que preocupa a la sociedad, sino la sociedad lo que es preocupante para la sexualidad del cuerpo”
Maurice Godelier

Introducción

La década del 60, paradigmática en todas partes del mundo, atravesada por profundas transformaciones políticas, ideológicas sociales y culturales esta signada por la irrupción de la juventud en la escena política y cultural, de la mano de nuevos movimientos como el hippismo, las consignas del mayo francés, la contestataria cultura del rock y por supuesto, la denominada revolución sexual, los jóvenes expresan profundos cuestionamientos hacia el lugar tradicional y conservador en que la sociedad los colocaba y se posicionan en un visible lugar de rebeldía hacia los mandatos familiares y morales.

Con estas premisas pretendo abordar este trabajo que forma parte de una investigación en curso que busca realizar un estudio histórico de las representaciones de la sexualidad, y de la construcción de las femeneidades y masculinidades a través de su manifestación en los productos de la industria cultural, particularmente la producción cinematográfica, de la Argentina de los años sesenta. Asimismo busco establecer la validez y utilidad de la producción cinematográfica como fuente historiográfica para el avance de los estudios de género.

La cinematografía es por excelencia un reflejo de la sociedad que la constituye, es una actividad significativa que al ser creadora de imágenes está implicada en la

producción y reproducción de significados, valores e ideologías y que por lo tanto, contribuye a la creación de identificaciones y posiciones subjetivas. Es esta capacidad de construcción de modelos de comportamiento, subjetividades, e identidades, la que fija los estereotipos y prescribe roles sociales y sexuales concebidos como moralmente correctos, subordinando o ridiculizando aquellas actitudes que escapan al orden moral hegemónico o a la heteronormatividad.

Así, adentrarse en un periodo de renovación cultural, modernización de los lenguajes visuales y de incorporación del locus del compromiso político y social a la actividad intelectual y artística, como resulta el período puesto en cuestión, no puede ser una actividad que desdeñe la constitución de un nuevo corpus de subjetividades e identidades políticas y culturales que ponen de manifiesto nuevas formas de concebir las sexualidades – positivas o no- y las conceptualizaciones simbólicas de los sujetos sexuados, entre ellas las diferencias que se perciben y construyen históricamente entre los sexos.

Este análisis aborda las distintas representaciones cinematográficas para reconstruir: el lugar otorgado a la mujer y al varón en las relaciones sociales y sexuales, la asociación de la sexualidad femenina a la reproducción, el papel de la virginidad y el mantenimiento de una moral sexual que niega sistemáticamente el deseo y placer a la subjetividad femenina y le otorga un papel pasivo exhibido como objeto del placer masculino.

Los discursos contruidos sobre las sexualidades, tanto los hegemónicos-contruidos desde el Estado, instituciones o clases económica y políticamente dominantes y, en el ámbito de este análisis, la producción cinematográfica oficial e industrial- como los contra hegemónicos -aquellos generados desde las clases o sectores subordinados o discriminados, así como también los campos culturales outsiders- aportan datos para discutir los modelos de sexualidad históricamente determinados.

De esta forma, busco abrir la discusión acerca de estos tópicos y de las posibilidades que el conocimiento de la forma en que estos estereotipos y modelos que se reflejaron, y reflejan, en las pantallas contribuyen a la conformación de subjetividades e identidades que, a su vez, cristalizan en movimientos políticos contra hegemónicos que buscan desestructurar dichas representaciones, prescripciones y subordinaciones.

Crítica cinematográfica y estudios de género

El cine es uno de esos espacios en los cuales las personas descubren sus gustos, sus ideales de belleza y los objetos de su deseo (Melo, 2008)

El discurso cinematográfico en tanto producto cultural y artístico complejo se compone de diversas manifestaciones estéticas e ideológicas, pero también se encuentra inmerso en un mercado cultural destinado a satisfacer intereses y necesidades. Es, por estos motivos, creador, transmisor y prescriptor de imaginarios sociales, culturales y morales tanto públicos y a gran escala como privados y cotidianos, tanto hegemónicos y aceptados como contra hegemónicos y muchas de las veces revolucionarios. Adquiere un lugar de privilegio como fuente de los estudios históricos de género, para el análisis de las representaciones dominantes de lo femenino, lo masculino, sus caracteres y su lugar en la sociedad.

Mi punto de partida es el concepto de género no como diferencia sexual sino como la simbolización de las relaciones sociales, políticas y culturales entre los cuerpos sexuados, lo que evidencia la posibilidad de concebir a los sujetos sociales como constituidos en el género no sólo por las diferencias sexuales sino por las representaciones culturales que los atraviesan. Dichas representaciones se reproducen constantemente en la escuela, en los medios, en las familias y también en lo que Teresa de Lauretis denomina tecnologías de género, entre las que engloba al cine como una actividad significativa que al ser creador de imágenes está implicado en la producción y reproducción tanto de significados, valores e ideologías y que, por lo tanto, contribuye a la creación de identificaciones y posiciones subjetivas. Esto se articula con la posibilidad de re conceptualizar a la mujer en lo simbólico. Un análisis semiótico, psicológico e ideológico de las representaciones de la mujer como imagen -ya sea espectáculo, objeto, visión de belleza o del cuerpo femenino como sede del placer visual y sexual- resulta, según la autora, útil al feminismo para comprender los efectos ideológicos de las diferencias sexuales en la construcción de los sujetos (De Lauretis, 1984).

Las relaciones entre el cine y los estudios de género surgen en los años `70 (en gran parte en el seno del feminismo norteamericano y británico) con un fuerte objetivo político: más allá de investigar los modos de representación de la diferencia sexual se

buscaba construir nuevas representaciones acerca de lo femenino, evitando la subordinación y objetivación.

Los primeros análisis abordaban y - valoraban como positivos o negativos- la construcción de los papeles asignados a las mujeres en el cine clásico.

Según Annete Kuhn, para estas autoras desde una perspectiva sociológica y política, una película, al registrar o reflejar el mundo de una manera directa o mediatizada, sirve, en cierto sentido, de vehículo para transmitir significados que se originan fuera de ella: en las intenciones de los realizadores, quizá, o en las estructuras sociales. Puesto que dondequiera que se sitúe su origen, los significados se ven como entes que existen previamente a su transmisión a través de las películas, existe cierta tendencia a considerar el cine como un medio neutro de comunicar significaciones ya construidas.

La corriente crítica británica incorporó otras metodologías y disciplinas, el estructuralismo francés, la semiótica y el psicoanálisis, que sostienen que el cine no es sólo un espejo de los significados que se encuentran en la realidad sino que, a su vez es generador y transmisor de dichos significados. (Kuhn,1991)

De esta forma, el análisis de las estructuras narrativas cinematográficas busca deconstruir el conjunto de significantes para evidenciar las representaciones de la mujer.

Resulta significativo para este trabajo el análisis de Laura Mulvey crítica y cineasta británica que abordó estas temáticas con un fuerte contenido político e ideológico utilizando el psicoanálisis como marco. Esto le permitió desglosar la intertextualidad cinematográfica haciendo hincapié en los mecanismos del placer que se materializan a través de la mirada e incorporando la interacción con el espectador, para así establecer que tipo de construcción de género se realiza en ese mecanismo voyeurístico que conlleva un proceso de reconocimiento con las imágenes y significantes en donde las representaciones audiovisuales moldean las prescripciones, prohibiciones implícitas y subjetividades posibles en torno a la sexualidad, actitudes y normativas. El cine clásico codificó el erotismo, la sexualidad y el lugar de la mujer en ellos a partir del imaginario patriarcal dominante: La representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador . (Mulvey, 1988)

Este trabajo se propone retomar algunas de las herramientas de la crítica cinematográfica feminista e incorporarlas al análisis de género. Otras categorías y propuestas innovadoras que exceden el marco propuesto en este trabajo también entrecruzan la etnicidad, la educación, los grupos etarios como elementos determinantes en la construcción de las identidades y otros géneros que, en tanto construcciones históricas y dinámicas, van más allá del binarismo tradicional de la identidad femenina y masculina y de la heteronormatividad.

Pero circunscribiéndome a la propuesta de este trabajo, mi objetivo es ampliar el análisis del texto cinematográfico al contexto socio-histórico de producción y distribución de los productos cinematográficos para contextualizar la discusión acerca de las representaciones en el cine nacional de la sexualidad, el placer erótico y el lugar asignado a la mujer en el mismo. Si no se incorporan comparativamente esos textos cinematográficos a las dinámicas socio-históricas que los producen difícilmente podríamos lograr un análisis completo de las representaciones.

Los '60, la modernización cultural y la revolución discreta

La década del sesenta, surcada por efímeros momentos de respiro político, se inaugura en la Argentina con el truncado proyecto desarrollista, una pseudo democracia condicionada por la proscripción del peronismo cuyo discurso parecía alentar la defensa de los intereses nacionales en el marco del tan vilipendiado desarrollo económico, como así también, una actualización de las prácticas sociales y el consumo cultural. Este período que se caracterizó por la renovación cultural, modernización de los lenguajes visuales e incorporación del compromiso político y social a la actividad intelectual y artística, estará atravesado, sin embargo, por sucesivos ascensos de represión y autoritarismo materializados en la corriente práctica política del golpe de estado cívico o militar.

Por su parte, el cine nacional había ido superando la crisis de la industria de la década anterior de la mano de una nueva generación de cineastas que delineaba un estilo propio, en parte heredado de las tendencias del cine europeo y mediante una creciente preocupación acerca del lugar y papel de la juventud en esta época de renovaciones.

Así lo expresa David Jose Kohon, exponente de lo que posteriormente fue conocido con el nombre de generación del 60

Lo que nos unió en los 60 fue la rebeldía contra toda la hipocresía, la pacatería y mediocridad. Fue la eclosión espontánea, con diferencias estéticas e incluso ideológicas de una juventud que venía de esa experiencia común de represión. No me refiero al peronismo en particular sino a la represión latente en nuestras familias, en toda la sociedad (Peña, 2012:155)

Parte de estos cuestionamientos arremetieron contra la moral familiar y las pautas de sexualidad vigente. La modernización no fue sólo de la mano de nuevas técnicas y recursos fílmicos sino toda una batería de nuevas temáticas que se animaban a enunciar problemáticas sociales y sexuales - la liberación de la mujer, las relaciones sexuales prematrimoniales, ocasionales y sin fines reproductivos, entre otras.

En la primera mitad del siglo, toda relación sexual que no tendiera a la procreación y que se alejara del esquema moral católico, legalidad, monogamia, heterosexualidad, había sido condenda o debió soportar algún tipo de estigma. Las relaciones entre personas del mismo sexo y el consiguiente desarrollo de una sexualidad no procreativa habían sido asociadas a la degeneración o decadencia. (Felitti, 2010)

De esta forma, Felitti sostiene que desde fines de los años 50 la juventud cobró protagonismo cuestionando este modelo represivo.. Mediante una suerte de revolución de las costumbres las mujeres formaron parte de dicho protagonismo, cuestionando muchos de los mandatos heredados. Así, la virginidad antes del matrimonio fue dejando de ser un imponderable de la sexualidad femenina y sus costos fueron debatidos por los medios masivos y los estudios psicológicos que comenzaron a competir con la moral católica como fuente de autoridad. Las distintas formas de encuentros sexuales, las relaciones prematrimoniales o relaciones ocasionales que no neceserariamente precederían la unión matrimonial, las uniones consensuales y hasta el divorcio fueron las prácticas que comenzaron a desplegarse producto de dichos cambios en las costumbres.

Sin embargo, el cambio profundo en el imaginario social distaba mucho de ser un hecho concreto y visible, las ambigüedad en las prácticas estaba más generalizada de lo que nos es posible suponer, así como sostiene Isabella Cosse:

A comienzos de los años setenta, los jóvenes que se conocían, atraían y formaban una pareja lo hacían en una época de transformaciones con nuevos patrones de comportamiento que desafiaban los que habían regido cuando sus padres formaron sus familias, y con otros, mas moderados, que reactualizaban los mandatos. En ambos casos las mutaciones operaban un proceso contradictorio, marcada por una inédita imbricación entre las innovaciones y las continuidades, en una época dominada por la certeza de los cambios y la incertidumbre sobre el sentido que éstos asumirían (Cosse, 2006:17)

Así, las conclusiones que se derivan de las representaciones fílmicas de dichas temáticas innovadoras resultan un tanto más ambiguas de lo que la experiencia contestataria y de liberación parecerían enunciar. En virtud de la vigencia de las tradiciones y mandatos precedentes la década del sesenta habría asistido más bien a una *revolucion discreta*.

De generaciones a degeneraciones

Propongo el análisis de tres núcleos diversos de producciones cinematográficas que permiten dar cuenta de, por una lado, las ambigüedades que los cambios sociales y culturales suscitaron en el seno de una sociedad marcada por exabruptos represivos y de constante censura y, por otro lado, del lugar asignado a la mujer en la explosión sexual, un lugar que rara vez adquiere voluntad propia y un papel activo.

Por un lado, la denominada "generación del sesenta", la puerta de entrada a la modernización del cine argentino, donde predomina un acercamiento a lo real, un cine de autor que exige un compromiso por parte del espectador que se identifica con sus problemáticas y que por lo tanto, está caracterizado por la preocupación social y política y la enunciación de temáticas innovadoras producto de los cambios que transcurren en la sociedad.

En el otro extremo, y realizando un salto respecto de estos jóvenes de clase media que plasmaban en su cine sus cuestionamientos político-intelectuales, pretendo analizar parte de la vasta producción cinematográfica destinada un público menos exigente cinematográficamente, me refiero a las películas de Armando Bo e Isabel Sarli. No me propongo analizar cada una de las más de 2 docenas de películas que el binomio realizó durante la década del sesenta, ya que como sostiene Victor Bo (Hijo del director) todas ellas constituyeron, encadenadamente, los múltiples capítulos de una suerte de única gran película.

Finalmente, pero no menos importante, salto temporal de por medio y en medio de la versión militar de la dictadura argentina, no podemos desdeñar como elemento representativo de la cultural fílmica de la época y como productoras y reproductoras de significados presentes en la sociedad, aquellas películas comerciales, salvataje de la industria en nueva decadencia, que desde un registro picaresco retoman temas considerados tabú para vaciarlos de contenido contestatario.

Jóvenes en transición

Un film emblemático, autobiográfico, de la generación del 60 es *los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, estrenado en 1962. Dirigido casi completamente a un sector medio acomodado, lo cual no es de menor importancia, su argumento resume el estado de ánimo de una juventud burguesa que había atravesado el peronismo, el golpe de estado y la decepción que supuso el gobierno de Frondizi. El film es paradigmático de los miedos, inseguridades y deseos de la nueva generación de cineastas y atraviesa las problemáticas de dicha juventud inconformista, dominada por el cinismo y sobretodo el aburrimiento, la incomunicación. Una generación que como bien explicita uno de sus protagonistas es una generación en transición, entre el conservadurismo de sus padres que, aunque ausentes en el film se hacen presentes mediante los resabios morales y los mandatos sociales, familiares y sexuales que les imponen, y la liberación de los mismos que termina siendo obturada.

Los jóvenes viejos es una película sobre jóvenes, que si bien están vivos se sienten muertos, que no hallan su lugar en la sociedad, el vacío y el hastío son las constantes

que los atraviesan incluso respecto al amor, "no podemos querer a nadie" dice uno de los protagonistas y por eso se embarcan en la búsqueda de relaciones ocasionales absurdas, total al final hay que casarse con una "chica bien"

Los valores de clase se entrelazan con las construcciones de género que mantienen el imaginario tradicional femenino. Así, uno de ellos frente a la pregunta "¿como querés que sea tu mujer?", confiesa: "virgen, para mí eso es importante"

"Tres muchachos porteños practican la caza del sexo opuesto, una obstinada ocupación que de alguna manera los define"(España,2004:84) así reducía la crítica el argumento del film. A la caza del sexo opuesto y de las relaciones ocasionales, por fuera de los formalismos, pero llama la atención la ausencia del deseo, del placer sexual en dichos encuentros, resulta más bien un pasatiempo producto sólomente del aburrimiento constante.

A pesar de la enunciación de una sexualidad por fuera de los compromisos, los cánones morales propios de los mandatos familiares que pesan como espada de damocles sobre los y las protagonistas, se extienden hasta definir el desenlace del film.

Los tres protagonistas trasladan su desidia hasta la ciudad de Mar del Plata, emblemático escenario burgués, para encontrarse con tres jóvenes que "sí valen la pena". Tres muchachas que escapan de sus relaciones formales, se exilian de la ciudad y de sus parejas (porque claro jóvenes de esas edad no pueden concebirse solas) para convertirse en otras, en exponentes modernos de liberación sexual.

En este marco, el peligro del embarazo no deseado atraviesa a una de las muchachas, la ambigüedad que se plantea entre la sexualidad libre, aunque carente de deseo manifiesto, y el mandato familiar se dirime hacia este último cuando la posterior certeza del mismo firma la sentencia matrimonial con el antiguo novio, aquel que aunque ausente representa el punto de partida de la transición que queda trunca. Así las tres muchachas, cada una atravesada por un conflicto distinto se vuelcan hacia aquello que les brinda la seguridad, el matrimonio.

Resulta entonces paradigmático que un film que representa la modernización estética y temática del cine argentino concluya estableciendo el lugar de la mujer, en quien recae la decisión última, como reproductora del mandato familiar tradicional.

*Sexploitation*¹

El erotismo en el cine argentino no fue una novedad de la década del sesenta, sin embargo todos los proyectos de divas eróticas en la industria cultural resultaron insignificantes frente a la irrupción, en 1958, de Isabel Sarli en la pantalla grande. Este inusitado protagonismo dedicado al voluptuoso cuerpo de la diva representa todo lo contrario a aquello que las teorías feministas resaltan como liberación sexual femenina. (España, 2004)

Sólo un tema aparecerá como recurrente en los 20 años de producción fílmica y en el imaginario de Bo: la desesperada codicia de los hombres, individual y colectivamente, por el cuerpo de una mujer, una sola: Isabel Sarli (Goity, 2004) cuyo cuerpo simboliza nada más y nada menos que el deseo y las fantasías masculinas, expectantes del otro lado de la pantalla, la escopofilia masculina, que es justamente el placer de utilizar a otra persona devenida en objeto pasivo de estimulación sexual por medio de la vista. (Mulvey, 1988)

Retomar la filmografía de la dupla Bo-Sarli desde una perspectiva de género puede resultar un camino peligroso. Desde un punto de vista estético la controversia es extensísima y ya ha sido establecida en diversos espacios de revaloración y nueva detracción de la obra (Goity, 2004). Hoy en día nos encontramos con revisiones críticas de la misma y con una revalorización del cuerpo de Sarli de la mano de una explosión de exhibición en festivales nacionales e internacionales.

Con motivo de la restauración de la copia perdida de *India* y su reestreno en el Festival de Cine independiente de buenos aires (BAFICI) del 2012, la prensa es alineada de la siguiente forma a esta revalorización:

La crítica especializada no se quedó atrás: fue despiada con "India" y con las películas siguientes de la dupla, que hizo del erotismo un lenguaje popular y de su amor un templo infranqueable. Sarli fue la musa de Bo y se convirtió en la actriz fetiche de sus filmes, que sacaron al erotismo del oscurantismo. En los melodramas naturalistas, en el universo de la gente común -trabajadores, ladrones, comerciantes

¹ Término utilizado para designar a los films cuya finalidad comercial utiliza como enganche las escenas de sexo.

y policías de pueblo-, la sensualidad y la voluptuosidad cobraron una dimensión más real (...) La filmografía de Bo, considerada por la crítica especializada "bizarra" durante más de cuatro décadas, desde hace pocos años es revisada y revalorada, al punto que sus filmes son disputados entre coleccionistas de todo el mundo, y no sólo por la belleza de "la Coca" sino por su particular modo de entender el cine.²

Sin embargo, la manifestación del erotismo y la voluptuosidad femenina, algunos defensores califican incluso la obra de carente de prejuicios, y las raras formas de manifestación de la pasión en todas las producciones, choca con la exaltación de las concepciones morales tradicionales y familiares, abierta negación de una verdadera sexualidad libre, que se encargaron en sus trágicos finales de explicitar las consecuencias de los actos que las corrompían y donde el destinatario del ataque final es siempre la mujer que rara vez sale indemne en la tragedia

En 1958 se estrena *El trueno entre las hojas*, fue el punto de partida, la entrada en escena, y que duraría mas de 20 años, de la famosa dupla.

Si bien el sexo y el erotismo aparecen como motores de la historia, tanto en *el trueno entre las hojas*, como en la secuela, *sabaleros* del mismo año, el contenido social abunda en la escenificación de la explotación y opresión política y económica de los trabajadores que acarrearán un levantamiento obrero y el choque cultural y la lucha por la supervivencia del indígena.

Esta intención de denuncia social y realismo de los primeros títulos se fueron diluyendo a medida que la dupla adquiría reconocimiento nacional e internacional, las temáticas fueron reemplazadas por el melodrama tradicional, policial o la comedia picaresca donde las escenas eróticas adquirieron autonomía propia, el sinsentido del desnudo fue abarcando cada escena del cine de Armando Bo.

India (1960) inaugura el color en el cine de Armando Bo, utilizado nada más y nada menos que en la escena donde Isabel se baña desnuda en un lago. Escena voyeurística

² <http://www.26noticias.com.ar/la-coca-sarli-y-armando-bo-vuelven-al-cine-150114.html> (Fecha de consulta abril 2013)

por excelencia donde el espectador se identifica con la cámara, oculta en la selva y en las montañas, espiando a Isabel que despreocupada e inocente no es consciente de estar sellando su destino como objeto del deseo ajeno.

En *Carne* (1968), Isabel encarna a una obrera de un frigorífico perseguida entre pasillos gigantes de medias reses y constantemente violada por su compañero, aquí la representación excede la exuberancia de Isabel e incorpora otro elemento del imaginario nacional, la carne. En tono burlesco el personaje arroja la media res al piso sobre la cual deposita a Isabel y al grito de "Ahora sí, Carne sobre carne" y comienza a violarla constituyendo una escena antológica, francamente inverosímil, del cine de Armando BO.

Pero el cine de Armando rara vez pudo desprenderse de los valores cristianos incluso en *Carne*, poco después de articular la frase que la convertirá en un hito de la cinematografía argentina "Que pretende usted de mi?", Isabel arrepentida descarga sus culpas rezándole a Cristo. La culpa y el intento de redención o castigo atravesarán toda la filmografía de BO.

En *Fuego* (1969), Isabel encarna a Laura, el deseo sexual es estigmatizado como una enfermedad, no es su propio cuerpo deseante el que actúa sino la subyacente enfermedad que la aqueja: la ninfomanía. De esta forma, la libertad que parece, a primera vista, ejercer Laura no es más que esclavitud, subordinación a ese padecimiento.

Cada vez que incurre en el engaño no puede evitar estallar en llanto al tiempo que exclamando: Siento la imperiosa necesidad de morirme, llega al punto de pedir a su marido que la mate y -ante la imposibilidad de este dado el profundo amor que siente por ella- decide suicidarse. Así, la melodramática resolución del conflicto otorga a Laura el castigo moral que la sociedad impone.

Ejemplos como estos abundan en toda la producción cinematográfica de la dupla, pero algunos de ellos bastan para concluir que Sarli, es, a lo largo de todo el cine de Bo, la cristalización del imaginario erótico de un porteño nacido en la clase media baja y que, desde un registro conservador, -dada la tensión entre su formación en los valores tradicionales familiares y su experiencia rebelde personal- representa los deseos masculinos en la construcción del fetiche femenino, el voluptuoso cuerpo de "la coca", atravesado por una mirada que conservadora y hasta machista, propia de la tradición genérica melodramática, castiga a la mujer, que jamás dueña de su sexualidad, se desviada de la senda de la moral familiar.

Enredos y... Algo más?

El 31 de marzo de 1966 se estrena *Hotel Alojamiento*, dirigida por Fernando Ayala se enmarca en un intento de salvataje de la productora en franca decadencia. Inmerso, por lo tanto dentro del más profundo sentido comercial, se pretendía picaresco por su temática pero en verdad no aboda representación innovadora alguna.

En la antesala del golpe de Estado que derrocará al presidente Arturo Illia 3 meses después, el film se deja ver porque en efecto no constituye ningún atentado a la moral sino más bien reproduce, entre otras cosas, la clandestinidad del sexo prematrimonial, la exaltación del rol de madre, el instinto maternal por sobre todo deseo sexual y las ambigüedades de una sociedad que no logra aceptar la sexualidad como naturaleza humana.

"Y una ciudad con dos camas por habitante? es una ciudad muy pero muy entretenida" Así comienza *Hotel alojamiento*, estructurada en tono de comedia de enredos representa todo un muestrario de amores prohibidos, deseos truncos e ilegítimos. Divertida por supuesto pero no por las razones que su introducción parecería anunciar.

Así, continúa la introducción "La sabia ordenanza vigente sostiene no señalar esta habiliación con letreros, luces, palabras que puedan hacer el sitio identificable"

¿Qué es lo que esta ordenanza pretende ocultar? Aquello que la película termina ocultando: Es una película sobre el acto sexual en donde el acto sexual esta implícito, rara vez se concreta, poco se lo muestra -en la oscuridad y debajo de las sábanas- y jamás jamás se lo nombra.

Así, el hotel alojamiento se establece como un sitio asociado al amor prohibido, la cama clandestina, vedado para parejas estables y por tanto inmoral.

"Desde que nos casamos no vamos a un hotel" dice una de las protagonistas cuando deben ingresar al establecimiento en lugar de volver al pueblo para regresar a la capital la mañana siguiente.

"No le da vergüenza traerla a un lugar así" custiona un hombre ante la confesión del marido de que la señora parturienta no es una amante sino su mujer.

El repertorio de personajes van desde la pareja casada que cae al hotel por error, el inquilino permanente, al cual se le prohíbe traer mujeres a su habitación, el fugitivo de la policía que sólo busca un lugar para dormir y la pareja de novios que encontrados in fraganti por la familia de la chica organizan rápidamente el casamiento: "No es un sitio para chicas decentes" sentencia el padre, a lo que la recepcionista responde "pero si es un muchacho bien, dos trabajos para comprarse la casa, no fuma, no bebe, la quiere bien"

Incluso en este antro de amores prohibidos la homosexualidad es un acto reprobatorio, la heteronormatividad de la sociedad no deja de anunciarse cuando en tono de comedia, excesivamente discriminatorio, el conserje mira con reprobación a la pareja de varones que ingresa al hotel, respiro de alivio mediante, dos señoritas ingresan por la puerta, el susto ha durado poco.

La familia y la moral se ponen de relieve antes que nada, y que ejemplo más paradigmático que un parto en el medio del hotel, y para colmo de peripecias las mujeres que tan liberadas de su lugar tradicional se las veía corren acuciantes a la habitación a asistir a la parturienta -lugar por supuesto vedado al padre que debe esperar afuera y soportar las críticas y acusaciones de indecencia de los huéspedes por traer a su mujer a un lugar tan indecente- demostrando entonces que el instinto maternal puede más que cualquier deseo sexual, aunque en este hotel hay de todo menos sexo.

Finalmente y para no seguir extendiendome en ejemplos, el deseo sexual femenino también es obturado mediante el papel de la joven burguesa que se acuesta con hombres por mero aburrimiento y sólo a la búsqueda de "un hombre real, que huela a hombre no uno niño que huela a desodorante". De esta forma, el deseo pierde legitimidad y materialidad real, es etiquetado como proveniente de una mujer desquiciada: "me acosté con una piantada" dice el taxista atrapado en plena jornada laboral y conducido al hotel por una jóven que inmediatamente finalizado el acto sexual y obligándolo a su compañero de cama a buscar desesperadamente como pagar el turno, corre a llamar a su psicóloga para contar su hazaña e indagar si redundará en la solución de su problema. Pero más allá de esta negación del placer femenino en tanto deseo en si mismo, este cuadro resulta un tanto más macabro, al manifiestar la construcción de cierta masculinidad, asociada no solamente al hombre trabajador, fuerte y macho sino al hombre golpeador: "no me pegó es una lástima" relata el personaje a quien hace de psicóloga línea telefónica mediante.

Hotel alojamiento resulta entonces no sólo un muestrario de situaciones hilarantes sino un también un muestrario de representaciones tradicionales de por un lado el papel del varón, proveedor del hogar, encargado de manipular la sexualidad y hasta macho violento y de la mujer, madre por excelencia y en gran medida mero objeto de deseo y por otro lado de la sexualidad en la sociedad, reservada al deseo masculino y finalmente sólo avalada en el marco de la decencia de la familia.

Representaciones todas que cristalizan la ambigüedad de la sociedad de la revolución sexual, de una revolución sexual solapada y oculta tras el manto de una decencia que todavía se cuele en el imaginario social. Así lo demuestra en la escena final de la película donde la recepcionista frente al comienzo de un nuevo día de trabajo se lamenta de las peripecias de la noche anterior "Que quieres con esa gente sin convención, mentes atrasadas". Pero poco le durará este arrebatado de liberalidad, nomás ingresar al hotel es interrumpido por la presencia de la sobrina... "Me quieres matar a disgustos, no no aquí ustedes no entran"

Algunas consideraciones sobre la recepciones y reacciones

La censura se organizó desde el Estado primero con un Ente Honorario de Calificación Cinematográfica, impulsado por ley, y luego mediante un organismo calificador oficial y remunerado - el Ente de Calificación cinematográfica (ley 18.019) - , al que no le dio vergüenza reducir al polvo obras de arte de toda clase. La censura estatal es uno de los males que designa el desarrollo de toda la década del 60.

Incluso la generación del 60 se hizo sospechosa en el cuerpo de censores, justo en el momento que, intencionalmente y por influencia del cine francés, sueco e italiano, los desnudos se volvían cosa diaria, no sólo Isabel Sarli hacía de su cuerpo sin ropa un instrumento laboral (España, 2004)

Como sostiene Felitti, en el campo cultural el Estado intervino para frenar el avance de representaciones que podían cuestionar el ideal de familia que tenía como pilar fundamental el matrimonio monogamo y heteroexual y sostenía una clara división de los roles de género - varón proveedor y una mujer, madre ante todo y ama de casa. Se fue construyendo una definición de cultura legítima, nuestra, verdadera que debía defenderse de la penetración ideológica extranjera y del modelo de sexualidad que

inducía a la perversión, al adulterio, al desamor filial. En el cine los controles estuvieron a cargo de sucesivos organismos que evaluaron los contenidos y calificaron el ingreso público a las salas para "resguardar la salud moral del pueblo, asociada a la seguridad nacional y a la preservación y perfeccionamiento de las características del estilo nacional de vida y de las pautas culturales de la comunidad argentina. La censura, a partir de 1963, encontraba justificación cuando se mostraban escenas de adulterio, prácticas abortivas, prostitución y otros comportamientos asociados a "perversiones sexuales" y todo aquello que repugnara a la moral y las buenas costumbres.

Sin embargo, esto no significó que los temas de sexualidad desaparecieran de las pantallas. Algunos productos de la industria cultural lograron escapar a la censura (Felitti, 2012)

La presencia física de Sarli constituyó un escándalo desde el comienzo, tanto *el trueno entre las hojas* como *sabaleros*: fueron denunciadas por presunta obscenidad. En *India*, Sarli debía aparecer desnuda durante toda la película, pero el Instituto se negó a financiar semejante falta de decoro y Sarli tuvo que ser la única india vestida de toda la película. Es entonces la manifestación del cuerpo de Isabel lo que subvierte la moral, ¿qué es lo que los censores ven en este cuerpo que no encuentran en el resto de las indias a las cuales si les es permitida la desnudez? Incluso la escena del baño tuvo que ser disimulada con un efecto especial sobreimpreso, círculos concéntricos giratorios, al mejor estilo anticipatorio del cine psicodélico, dejaban sin embargo, entrever gran parte de la voluptuosidad del cuerpo de Isabel, exaltando el papel voyeurista del espectador identificado con la cámara oculta no sólo tras los matorrales sino tras los este efecto.

Así, pese a la censura generalizada de la cual fue objeto Armando Bo, distintas estrategias le permitían seguir filmando el exuberante cuerpo de Isabel, así logró ubicar sus films en países que rara vez se habían abierto al cine argentino y que promediando la década del 60 habían comenzado a tornarse más exigentes. Armando quería competir en ese mercado, guardó cada corte que la censura requería y los incluyó en las versiones utilizadas para exportación, y ante el argumento "*not sex enough*" (no suficiente sexo) con el cuál comenzaron a rechazar sus producciones se volvió más extravagante e imaginativo.

A pesar de la censura de la cual fueron objeto todas las películas de la dupla resulta interesante plantear como muchas de estas representaciones lograron sortear la censura e incluso conseguir exhibición.

Entre 1957 y 1962 no había existido censura oficial en la Argentina y, aunque diversos grupos puritanos llevaron varios films a los tribunales acusándolos de obscenidad, esas iniciativas particulares tuvieron pocas consecuencias.

Sin embargo, en 1963 el decreto ley 8.205 estableció entre otras cosas, un Consejo Honorario de Calificación integrado por representantes de diversas entidades confesionales y con facultad para establecer cortes sobre todo film que pretendiera adentrarse en los cines argentinos. Este organismo ganó autonomía después del golpe y desde 1968 ya con su celebre nombre de Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, obtuvo la facultad de determinar prohibiciones totales.

Pero salvo algunas excepciones, como es el caso de *Insaciable* (1976), cuyos censores sentenciaron que "debía cortarse de forma vertical", las películas de Armando Bo no fueron prohibidas completamente. Se podría aventurar que la razón última de esta permisividad radica en la composición moral que subyacía el exhibicionismo y el erotismo que pretendían exaltar.

Por otro lado, producciones como *Hotel Alojamiento* (1966) y *La cigarra no es un bicho* (1963, Daniel Tinayre), pudieron sobrevivir a la censura, si bien con calificaciones restringidas, dado su tono picaresco, su intencionalidad familiar, y como tratamos de demostrar anteriormente debido a que en conjunto no significaban un atentado a la moral.

Consideraciones finales

La pérdida de la virginidad, las relaciones prematrimoniales y ocasionales sin que preanunciaran matrimonio fueron de hecho ganando lugar en los productos de la industria cultural. Si bien las representaciones que difundían resultan ambiguas y entran en contradicción con ciertos postulados de la denominada revolución sexual, su creciente protagonismo habilita a pensar en cierta apertura ideológica, faltará aun

mucho camino por recorrer hasta que dicha apertura establezca el lugar de la mujer como sujeto que se apropia de su sexualidad.

Como sostiene Dora Barrancos, incluso existía una preocupación, aún desde las mentalidades más progresistas, por la supuesta pérdida de la esencia de lo femenino, por una confusión en las nuevas conductas de las mujeres que pudiera masculinizarlas. También en el otro extremo, las mentalidades más reaccionarias no se resignaban a ceder su lugar ante la nueva ola de exhibición y liberalidad sexual. De la mano de los organismos de censura, las razias policiales y las irrupciones en hoteles alojamiento se propusieron eliminar todos los elementos revolucionarios, novedosos y progresistas que el nuevo paisaje social ponía de manifiesto.

Sin embargo, a pesar de la aparente irrupción de la mujer en el campo del erotismo, la censura y la autocensura a la que se veían sujetas las mujeres era constante. Ya he intentado esbozar algunos lineamientos de como aparecen estas representaciones en los productos de la industria cultural: la mujer exuberante, exhibida y exhibicionista resulta nada más y nada menos que un significante del otro masculino. El varón en este orden simbólico puede experimentar e imponer sus fantasías superponiéndolas a la imagen silenciosa y siempre pasiva de la mujer, que encarna los significados pero no los crea., es el receptáculo del deseo masculino, pero no encarna en ella misma el deseo, es depositaria de la sexualidad, un objeto sexual y no un sujeto sexual en si mismo (Mulvey,1988).

A este cúmulo de representaciones es necesario sumarle la estigmatización y el vocabulario que los jóvenes utilizaban para describir a aquellas mujeres que osaban irrumpir en un campo que hasta ahora les había pertenecido a ellos. Así, la mujer que se acostaba con muchos difícilmente se libraba del calificativo de "putita", las que seducían, o habían sido seducidas, por jefes, profesores, u hombres casados siempre terminaban responsabilizadas, "busconas" "rompehogares". El placer estaba aún vedado a las mujeres y su libertad mediatizada por el estigma familiar que todavía pesaba sobre ellas y el estereotipado instinto maternal que se les imponía. (Barrancos, 2007)

Finalmente es mi intención abrir a discusión estos análisis históricos para visibilizar como la cultura, ayer como hoy, contribuye al establecimiento de subjetividades y como la reacción frente a estas imposiciones puede cristalizar en diversos movimientos políticos, movimientos de liberación femenina, liberación en un sentido ideológico y de

emponderamiento, para lograr así apoderarnos de nuestra sexualidad, de nuestros deseos y convertirnos por fin en sujetos sexuales

Para finalizar resultan esclarecedoras las palabras de una directora contemporánea: "El audiovisual es un medio que sirve para influir, enseñar y mostrar valores a la sociedad. Yo lo hago desde un punto de vista femenino; ante la escasa participación de la mujer en el mundo audiovisual cualquier presencia y visión femenina es política. Hay mucho que reivindicar porque nuestra voz no se oye, necesitamos expresarnos. Alguien tiene que enseñar a todas esas mujeres que el sexo no es algo negativo, el sexo es bueno y beneficioso, es disfrute y placer no sólo para los hombres." (Erika Lust, escritora, guionista, directora y productora de cine pornográfico sueca)

Bibliografía

- Cosse, Isabella (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Bs. As.*, Bs. As, Siglo XXI editores.
- De Lauretis, Teresa (1984), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine.*, Madrid, Ediciones Catedra, Universitat de Valencia, Madrid.
- De Lauretis, Teresa (1989), *Tecnologías del género. Ensayos de teoría, films y ficción.*, Londres, Macmillan press.
- España, Claudio (Director General), *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, Bs. As., FNA, Vol I y Vol II
- Felitti, Karina (2010), "El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta" en Cosse, I., Felitti, K., y Manzano V., (eds.), *Los 60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina*, Bs. As., Prometeo.
- Felitti, Karina (2012), *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta.*, Bs. As., Edhasa.
- Goity, Elena (2005) "Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli" en España, Claudio (Director General), *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, Bs. As., FNA, Vol I.

- Kuhn, Anette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.
- Melo, Adrián (2008), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino.*, Bs. As, Ediciones LEA S.A.
- Mulvey, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo.*, Valencia.
- Peña, Fernando M. (2012), *Cien Años de cine argentino*, Bs. As., Editorial Biblos.

<http://interesculashistoria.org/>