



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Instituciones, deseo y sexualidad : representaciones femeninas en el cine argentino de los años sesenta

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Danila Viviana Bermejo

Sofía García Bonel

Karina Alejandra Felitti, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la Comunicación

Instituciones, deseo y sexualidad: representaciones femeninas en el cine argentino de los años sesenta



Tesina de Grado

Autoras:

Danila Viviana Bermejo DNI 34.374.654
danilabermejo@gmail.com (15) 2182-3122

Sofía García Bonel DNI 93.340.865
sofia.garciabonel@gmail.com (15) 5810-0730

Tutora:

Karina Alejandra Felitti

-Mayo 2017-

Agradecemos

A Karina, por su inmensa ayuda para cerrar esta etapa.

Agradezco

A mi hermosa familia por su amor, acompañamiento y paciencia infinita durante todos estos años.

A mis amigos de siempre por la confianza, el cariño y los recreos.

A mis compañeros por su contención y ayuda.

A Sofi por elegir transitar esta Carrera conmigo, desde el inicio hasta hoy.

“Dale gracias por estar”

Dani.

Agradezco

A mi familia, por su amor y confianza.

A mis amigos, por las risas y el aliento cuando más lo necesitaba.

A Dani, mi compañera incondicional desde el principio.

A Juli, por estar siempre.

Sofi.

Sumario

Introducción.....	4
I. El rol de la mujer y los procesos de Modernización sociocultural	
1.1. Marco Teórico.....	8
1.2. Contexto sociocultural.....	15
1.2.1. Procesos de modernización de las costumbres.....	16
1.2.2. Modernización del cine.....	20
II. Nuevas construcciones sobre la sexualidad femenina en el cine de autor e industrial de los años sesenta	
2.1. Breve Cielo.....	29
2.2. Fuego.....	40
2.3. Juan Lamaglia y Sra.....	52
2.4. Vamos a soñar con el amor.....	61
Reflexiones finales.....	71
Bibliografía.....	79
Anexo	
Fichas técnicas.....	87
Referencias fílmicas en YouTube.....	97
Artículos de revistas y diarios.....	99

Introducción

Esta tesina estudia las representaciones femeninas en el cine industrial y el cine de autor modernos durante los años sesenta (1959-1973), combinando los aportes de los estudios sobre el cine, los de género y sexualidad y la historia social y de las mujeres.

El objetivo general de este trabajo es analizar la red de significaciones construidas en el cine de autor e industrial modernos en torno a la representación de la mujer¹, en un período en que coexisten gobiernos democráticos débiles y gobiernos militares representativos de una modernización autoritaria, junto con la proscripción del peronismo. Los denominados “largos años sesenta” responden a una periodización “adecuada para conceptualizar los años que van desde el fin de la década del cincuenta hasta mediados de la década del setenta, dado que los modos actuales de denominarlos, cristalizados según la periodización de los años terminados en cero, no constituyen marcos explicativos satisfactorios ni permiten entender la continuidad interna del bloque de los sesenta/setenta” (Gilman, 2003: 37). Estos años están atravesados por un proceso de modernización de las costumbres que se hace evidente en temas como: la anticoncepción/planificación familiar, pautas más flexibles de moral sexual, la mayor presencia de la mujer en la educación superior, la política y trabajo calificado, la conformación de nuevos tipos de pareja menos ligadas a los formatos tradicionales en cuanto a los roles de género, la reflexión sobre ciertos aspectos de la masculinidad hegemónica, el resurgimiento del feminismo y el protagonismo juvenil en la cultura y la política, lo

¹Si bien focalizamos en “la mujer” como figura para el análisis, reconocemos que se trata de “mujeres”: el género implica un sistema de relaciones entre los géneros (en el marco teórico profundizaremos sobre el mismo).

que lo convierte en uno de los actores sociales más influyentes en la circulación de esta modernización.

Respecto a los objetivos específicos, nos proponemos, en primer lugar, analizar de qué manera construyen específicamente el cine de autor por un lado y el cine industrial por el otro, las representaciones femeninas (*Objetivo específico 1*). En segundo lugar, buscamos reconstruir los procesos de resignificación y de resistencia que atraviesan las construcciones de los personajes femeninos de los films seleccionados en relación al esquema del cine clásico *femme fatale*/mala - *señora de/buena* (*Objetivo específico 2*). Finalmente, buscamos dar cuenta de la relación entre la censura aplicada a los films del período y la construcción de verosímiles femeninos (*Objetivo específico 3*).

Nuestra hipótesis es que el cine de los sesenta construye personajes femeninos que debaten y negocian sus prácticas sexuales en relación al modelo de familia nuclear monogámico, la virginidad hasta el matrimonio y la maternidad como rol social determinante de la vida femenina. El cine de autor trabaja con la experimentación lingüística y la autenticidad de los personajes femeninos; mientras que el cine industrial imprime un mensaje moral vinculado a la redención de los mismos. De todos modos, ambos cines comparten ideales de apariencia basados en la presentación física y la juventud.

Respecto al abordaje metodológico, se trata de un enfoque cualitativo. Escogimos técnicas de análisis narrativo para realizar un estudio entre nodos temáticos comunes de las películas; y técnicas de análisis del discurso, para vincular el contenido de las películas con el contexto en que fueron creadas. Asimismo, proponemos un abordaje semiótico para dar cuenta de la construcción de las escenas y personajes. Por último, analizamos noticias y reseñas de revistas sobre las películas seleccionadas al momento de su estreno, para dar cuenta de la circulación de los discursos. Esta elección responde a la necesidad de comprender y complejizar el campo de la producción de los discursos fílmicos.

El corpus fílmico de análisis está compuesto por cuatro largometrajes de ficción estrenados durante la década del sesenta en la Argentina. El proceso de selección comenzó con una primera muestra de 55 películas, filtradas en relación a su pertenencia al período seleccionado y a títulos vinculados a la mujer. La segunda selección consistió en recopilar las sinopsis relativas a esos films y elegir aquellas que situaran como figuras relevantes en el relato a las mujeres. Pensamos entonces en aquellas que trataran el rol de estas últimas en relación a la familia, el matrimonio, la inserción en el mundo laboral, la sexualidad y el deseo femenino. Es decir, aquellos espacios sociales cotidianos e instituidos que habían atravesado transformaciones, fueron nuestras primeras categorías provisorias. Asimismo, decidimos elegir películas del cine de autor moderno y del cine industrial moderno con el fin de hallar sus diferencias y/o similitudes y así, ampliar y complejizar el campo de las representaciones. De ese modo, hicimos un primer gran recorte de 14 películas: Las primeras, del cine comercial, fueron: *Mi primera novia* (Enrique Carreras, 1966); *Carne* (Armando Bo, 1968); *Fuego* (Armando Bo, 1969); *Vamos a soñar con el amor* (Enrique Carreras, 1971); *Fiebre* (Armando Bo, 1972). Las 9 restantes, del cine de autor fueron: *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960); *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961); *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962); *Cómo seducir a una mujer* (Ricardo Alventosa, 1967); *Mosaico, la vida de una modelo* (Néstor Paternostro, 1968); *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn, 1968); *Breve Cielo* (David José Kohon, 1969); *Crónica de una señora* (Raúl De la Torre, 1971); *La bastarda* (Gomez Muriel, 1972) y *Las píldoras* (Cahen Salaberry, 1972). Sin embargo, el acceso a estas dos últimas no fue posible; y entonces buscamos dos películas del cine de autor moderno que se ajustaran a los mismos patrones y pudieran reemplazarlas: de allí surgieron *Mosaico, la vida de una modelo* (Néstor Paternostro, 1968) y *Juan Lamaglia y señora* (Raúl de la Torre, 1970). Finalmente, tras la visualización y el análisis de estos 10 films, seleccionamos el corpus en función de aquellas películas que permitiesen establecer un mapa de regularidades y temas nodales en torno al proceso de modernización de las costumbres: la representación de clase media, la juventud y la transformación del mundo cotidiano en los personajes femeninos.

Escogimos entonces 4 películas representativas de las 4 vertientes dentro de cada tipo de cine. En relación al cine de autor moderno, seleccionamos una película de la Generación del 60' y una del Grupo de los Cinco: *Breve Cielo* (David José Kohon, 1969) y *Juan Lamaglia y señora* (Raúl de la Torre, 1970), respectivamente. En cuanto al cine industrial moderno, una película vinculada al cine de cantantes juveniles, de comedias de enredo o “de alojamiento”, y una película del cine de divas eróticas: *Vamos a soñar con el amor* (Enrique Carreras, 1971) y *Fuego* (Armando Bo, 1969), respectivamente. Hacia el final, tras el análisis de las cuatro películas, decidimos definir dos grandes categorías para abordar las conclusiones: la circulación de nuevos modelos femeninos, vinculados principalmente a la aceptación de la sexualidad y la incorporación de nuevos estándares de belleza, por un lado; y el quiebre del modelo familiar y conyugal, por el otro.

El trabajo está estructurado del siguiente modo. Un primer capítulo dividido en marco teórico y contexto sociocultural: en la primera mitad presentamos y desarrollamos los conceptos teóricos que atraviesan el trabajo (género, cine, hegemonía, representación y verosímil) y recomponemos el debate sobre cine y género; en la segunda vinculamos el cine del período con el contexto histórico y sus transformaciones. A continuación, dedicamos un segundo capítulo al análisis de las cuatro películas seleccionadas. Por último, una conclusión que da cierre al trabajo, estableciendo paralelos entre la conceptualización y el análisis, respondiendo a la hipótesis planteada.

El rol de la mujer y los procesos de modernización cultural

1.1. Marco teórico

El concepto de género con el que vamos a trabajar es definido por Judith Butler como “el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo femenino y masculino” (Butler, 2004: 70). Para ello vamos a tomar la concepción de Butler de género como norma. El objetivo no es pensarlo como regla o como ley, sino, como “el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino” (Butler, 2004).

Según la autora, el género también es el medio discursivo/cultural a partir del cual este “sexo natural” que se impone como forma, se establece además como prediscursivo, anterior a la cultura. De esta forma, “la dualidad del sexo - femenino/masculino- es situada en un campo prediscursivo, como forma de asegurar el marco binario del sexo” (Butler, 2007: 56). Para Butler, asumir que el género implica únicamente la matriz de lo “femenino” y “masculino” es no entender que esta concepción binaria es contingente. En este sentido, los discursos sobre género que insisten en el marco binario hombre/mujer heterosexuales “llevan a cabo una operación reguladora de poder; naturalizan el caso hegemónico y reducen la posibilidad de pensar en su alteración” (Butler, 2004). Del mismo modo, respecto a la concepción hegemónica del cuerpo femenino, este último es construido “desde una mirada androcéntrica” que “genera una distancia entre el cuerpo real de la mujer y el cuerpo ideal al que intentan acercarse” (Bourdieu, 2000: 87).

Entonces, ¿qué vamos a definir como “mujer” en este trabajo? Nos disponemos a pensar lo femenino, no como una diferencia biológica, sino como una categoría

social. Pensamos a la mujer, bajo esta perspectiva, como una figura, construida socialmente. Se trata de “complejas construcciones sociales cargadas de significación, que se proyectan y se activan en las estructuras discursivas y regulatorias de las sociedades” (Lovera, 2009).

Asimismo, entendemos que el modo más pertinente de abordar el concepto de cine para nuestro trabajo es la definición que sostiene De Lauretis. La autora define al cine como una “tecnología de género” (De Lauretis, 2000). Propone pensar al género en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una “tecnología del sexo”². En ese sentido, sostiene que “el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (De Lauretis, 2000: 8).

En consecuencia, “la construcción del género no se produce, promueve e implanta sólo a través de los aparatos ideológicos del Estado (...) sino también en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo” (De Lauretis, 2000: 9).

Como sostiene Williams, “la hegemonía no es la suma de las instituciones” -que por supuesto tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo - “sino más bien un proceso de constante negociación” (Williams, 1980: 141). Por lo tanto, la hegemonía no se da de modo pasivo como una forma de dominación, sino que “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada, así como también, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada” (Williams, 1980). Para Williams, el proceso hegemónico está lleno de contradicciones y de conflictos no resueltos, “por lo que no puede reducirse a las actividades de un

²En su libro *Historia de la sexualidad 1, La voluntad del saber*, Foucault explica que la sexualidad no es una propiedad de los cuerpos o algo con lo que nazcan los seres humanos, sino el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una “tecnología política compleja” (Foucault, 2008: 122).

aparato ideológico estatal: este aparato existe, pero el proceso total es mucho más amplio y en algunos aspectos sumamente importantes es autogenerativo” (Williams, 1980).

De Lauretis plantea que “los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos y pueden tener parte en la construcción del género: sus efectos están más en el nivel local de las resistencias, en la subjetividad y en la autorepresentación. Y si estas representaciones no se contienen, pueden romper o desestabilizar cualquier representación hegemónica” (De Lauretis, 2000: 9).

En este sentido, consideramos a las representaciones como construcciones sociales vinculadas al contexto; pero no determinadas por él. Para ello acudimos al concepto de verosímil de Metz, en tanto “restricciones culturales y arbitrarias de los posibles reales” (Metz, 1970: 22). Siguiendo la definición de Metz, lo verosímil, al ser cultural varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros. Por lo que, es en relación con discursos ya pronunciados que se define lo verosímil (Metz, 1970). Durante el cine clásico de los años ‘30 y ‘40 las representaciones femeninas estaban inscriptas en lo que podríamos denominar un modelo hegemónico dicotómico: los verosímiles se reducían en la mujer buena (*señora de*) y la mujer mala (*femme fatale*). Aquí, nos interesa profundizar de qué manera estos verosímiles son apropiados y discutidos por el cine industrial y el cine de autor modernos en relación a las representaciones femeninas durante los años ‘60.

De esta manera, nuestra tesina trabaja la idea de las representaciones femeninas como construcciones sociales, atravesadas por el género, portadoras de determinados verosímiles, y en constante negociación y resistencia con el modelo hegemónico dicotómico del cine clásico: la buena y la mala. Por ese motivo, encontramos en el cine de ficción un aporte significativo ya que como indica Mattelart, constituyen “espacios de cristalización ideológica” en donde se reordena

y se perpetúa el status quo. En palabras del autor, “un modo de vida se insinúa mejor a través de la ficción que de la información” (Mattelart, 1982: 65). Encontrar los modos en que estas representaciones circulan, resisten y negocian con el modelo hegemónico dicotómico del cine clásico resulta más interesante en la ficción.

Son varios los trabajos nacionales que abordaron la relación entre cine y género. A continuación focalizamos en aquellos relativos a las figuras femeninas, vinculados con nuestro período y problemáticas a analizar.

Dentro de los trabajos que tratan la figura femenina en el cine en los años ‘60, Karina Felitti (2010) estudia cómo la “floreciente vida cultural” de los años sesenta (que incluyó la literatura, el cine, la televisión, la música, el teatro y las artes visuales) “dio cuenta de muchas de las transformaciones que acontecían en los modelos familiares, las relaciones de género y las pautas de sexualidad” (Felitti, 2010: 206), ayudando a “instalar la revisión de las relaciones familiares y de pareja, propusieron modelos y auspiciaron identificaciones y rechazos” (Felitti, 2010). Asimismo, Felitti (2007) analiza “de qué forma las transformaciones en las representaciones, valoraciones y prácticas sobre algunas cuestiones sexuales, como las relaciones pre y extramatrimoniales, la prostitución, el debut sexual, las prácticas anticonceptivas y el aborto, fueron incorporados como temas significativos en los contenidos argumentales del cine nacional de los años ‘60” (Felitti, 2007: 2).

Asimismo, desde una óptica más específica, Rodolfo Kuhn (1984) analiza el cine de Armando Bo a través del tratamiento de la figura femenina -encarnada por la actriz principal Isabel “La Coca” Sarli- en la trama de sus films. Su conclusión apunta a denominar al cine de este director como “pornografía ingenua”, ya que insiste en el tono moralizante de sus películas, a pesar de los desnudos de la actriz.

En cuanto a las representaciones femeninas de relaciones homosexuales, Adrián Melo (2008) explica que la década de los '60 brinda por primera vez un espacio de visibilidad en el cine a relaciones amorosas entre personas del mismo sexo, pero en su mayoría vinculadas a un destino trágico.

Entre aquellos trabajos que tratan la figura femenina situados en los años '30, '40 y '50, encontramos algunos referentes que nos permitieron reconstruir las representaciones femeninas previas a nuestro período de análisis. Las mismas giran en torno al trabajo, el matrimonio; y principalmente, la maternidad. En primer lugar, el trabajo de Valeria Manzano (2001), analiza la figura de la mujer trabajadora en films entre 1938 y 1942. La autora da cuenta de la tensión que atraviesan en el cine estos personajes y sostiene que, a pesar de la continua incorporación de las mujeres al mercado de trabajo en las primeras décadas del siglo XX, surgen resistencias para la concepción de esas nuevas figuras: o se era mujer (concibiendo a la mujer como esposa y madre) o se era trabajadora. En la misma línea de análisis se ubica Mariana Inés Conde (2013): tanto para las figuras femeninas “trabajadoras” como para las “amas de casa” y “madres” el horizonte de expectativas es el matrimonio. Acerca del mismo período, Ricardo Manetti y María Valdez (1998) explican que el melodrama fijaba “conductas, normas y valores [...] a la mujer de la década del '30” mediante la dicotomía de la buena y la mala (Manetti y Valdez, 1998: 109). Describen dos tipos de melodramas: un melodrama prostibulario en el cual los personajes femeninos son reconocidos como las “devoradoras”, “mujeres causantes de todos los males, mujeres de vida fácil” (Manetti, 2000: 7), y por otra parte, un melodrama de madre, en el cual el personaje femenino (vinculado a la *señora de*) es considerado una “víctima”, “es la heroína que pone en juego su inocencia” (Manetti, 2000). Asimismo, explican que a mitad de camino de ambas categorías, se encuentran personajes femeninos que “satisfacen sexualmente al cantor”, “impulsan al artista a progresar en la carrera”; y “el hombre adopta entonces una postura sexualmente pasiva” (Manetti, 2000). El personaje femenino, finalmente opta por la maternidad y se transforma. Manetti

ubica este tipo de melodramas alrededor del “cine de las ingenuas”, “la comedia blanca” (Manetti, 2000).

Clara Kriger (2009) analiza las representaciones femeninas en el cine del ‘44 al ‘55 y sostiene que frente a las representaciones femeninas de los ‘30, las protagonistas femeninas de los films durante el peronismo eran empleadas y obreras, y las madres “abandonadas”, o mujeres “solas” adquieren una “nueva legitimidad social” (Kriger, 2009: 243): se le otorga la redención a mujeres pecadoras o madres solteras, siempre y cuando estén dispuestas a respetar las reglas de la narración y la sociedad. Kriger toma de ejemplo a los personajes que encarna Tita Merello, como “exitosas madres solteras o jefas de familia”. En relación a los personajes femeninos durante el mismo período, Isabella Cosse (2006) sostiene que la filiación ilegítima fue uno de los tópicos principales en los melodramas: se construían personajes referidos a “madres solteras, hijos abandonados y amantes adúlteros” (Cosse, 2006: 71). En este sentido “ante el nacimiento de un hijo fuera del matrimonio, se enaltece el sacrificio de la madre abnegada; pero no se le permitía su abandono: no se permitía rechazar el mandato maternal” (Cosse, 2006).

Agustina Perez Rial (2012) realiza un recorrido por los verosímiles femeninos en el cine nacional de los años ‘50; asociado a un modelo del sentimiento que destacaba la figura de la mujer madre, guardiana del orden familiar; luego en el nuevo cine de los ‘60, como ocaso del modelo femenino tradicional y finalmente en el nuevo cine argentino de los ‘90; focalizado en la enunciación pasional de los personajes femeninos como rasgo de estilo en su producción.

Entre los trabajos sobre el cine de los sesenta que -si bien no se enfocan en género- también realizan un análisis sociocultural de las películas, es decir, piensan este cine en relación al contexto social y político, podemos encontrar el trabajo de Emilio Bernini (2000), quien analiza el surgimiento, desarrollo y tópicos de la Generación del 60; haciendo hincapié en el “contraste social” como una

"inscripción recurrente de la imagen de una parte del nuevo cine" (Bernini, 2000; 73): respecto al espacio de la ciudad, la incorporación de "rasgos que acusan pobreza" (Bernini, 2000). Por su parte, Mariano Mestman (2013) estudia films políticos de cuatro países en los sesenta, indagando cómo se incorpora el testimonio en ellos y cómo éste interactúa con las masas representadas. Asimismo, en otro de sus trabajos, Mariano Mestman (2009) distingue entre el Tercer cine y el cine militante, y vincula su desarrollo al ambiente conmocionado por la eclosión del tercermundismo durante la década del sesenta. Fernando Ramírez Llorens (2015) estudia la censura de los films en Argentina entre 1955 y 1973, dando cuenta de la disputa por el control del aparato estatal por parte de los grupos políticos y militares, el empresariado cinematográfico, el clero y los laicados católicos. Paula Félix-Didier (2003) realiza entrevistas a directores del nuevo cine de los sesenta, desarrollando de manera previa el contexto en el que surgen y transitan sus films. Finalmente, Mario Berardi y Laura Peroni (2006) analizan la relación entre las transformaciones sociales y culturales en los sesenta y el desarrollo del nuevo cine, el modelo sentimental remanente del cine industrial y el cine de divas.

1.2. Contexto sociocultural general

Como mencionamos en el marco teórico, el modelo de representación hegemónica femenina del cine clásico de los años '30, '40 e incluso principios de los '50, escindía a los personajes femeninos en *femme fatale* (mala) y *señora de* (buena). Esto implica una división de roles tradicional, en la cual, la mujer correcta, la buena, es aquella que opta por el matrimonio y la maternidad; en oposición a aquella que desiste de estos mandatos sociales. En las películas del cine clásico el personaje femenino principal y triunfador del relato, es la mujer buena. Esta representación se centra en el mundo cotidiano familiar y la vemos presente en el cine de Hollywood y en el melodrama argentino. Es representativa del mensaje moral de las películas e indica la conducta debida hacia las mujeres: "proclives al matrimonio, sumisas, abnegadas [...] y que vivieran por y para la familia" (Rodríguez Fernández, 2006: 132). Según Felitti, en esos mismos años el modelo de mujer-madre "contribuía a la consolidación de la Nación y sus valores cristianos" dado que para "crear argentinos fuertes y sanos, era necesario educar y controlar a las madres" (Felitti, 2010: 23). Los roles estaban consolidados: el hombre proveía económicamente a la casa, la mujer sostenía a la familia afectivamente. Incluso durante el peronismo (1946 - 1952), cuando las mujeres comienzan a incorporarse al ámbito público (educativo y laboral), continuaban circulando en el cine personajes femeninos centrados en la maternidad como objetivo principal y redención de sus pecados. Por su parte, el cine de Hollywood le concedía el "final feliz" al personaje femenino que se hubiera mantenido en los límites impuestos. En contraposición, la *femme fatale*, personaje perteneciente al cine negro, "era una mujer poderosa, dueña de su sexualidad", a través de la cual conseguía alcanzar sus propósitos, "generalmente de carácter económico" (Rodríguez Fernández, 2006: 70). Asimismo, a diferencia del mandato maternal de la mujer como protectora del hogar, "las *femme fatales* no muestran inclinaciones maternas [...] y de esta desviación antinatural se deriva su comportamiento criminal: sexualidad, violencia y muerte" (Rodríguez Fernández, 2006). De esta manera, la categoría conceptual *femme fatale* es utilizada en los films para

demostrar que cualquier desvío respecto a la conducta esperada, es castigado: “reciben un castigo ejemplarizante y en definitiva, son destruidas o bien con la cárcel o con la muerte” (Rodríguez Fernández, 2006).

Los años sesenta implicaron quiebres en las representaciones femeninas dicotómicas hegemónicas del cine clásico, así como en los roles de la mujer en la sociedad. Surge y se desarrolla por esos años un proceso de modernización de las costumbres al interior de las instituciones familiar y matrimonial, dentro del mercado laboral y en el espacio estudiantil, en la arena política y social. En este sentido “la prensa, la televisión y el cine intervinieron de manera directa en la creación de un universo de lo posible en términos de prácticas para distintos públicos, al tiempo que ofrecieron su propio repertorio de educación moral/ sentimental” (Felitti, 2010: 208). Hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, se desarrolló “la expansión de un nuevo modelo femenino que identificaba a las jóvenes ‘liberadas’, ‘modernas’, ‘independientes’” (Cosse, 2010: 95).

1.2.1. Procesos de modernización de las costumbres

Durante el peronismo e incluso después de 1955, los sectores de la elite, “conservadores, algunos radicales y nacionalistas y en general el antiperonismo liberal” (Adamovsky, 2015: 300), intentaron demostrar que existía un grupo social distinto al “pueblo peronista”; y para ello, resaltaron el valor de la identidad de clase media, alejándola de la “oligarquía antipatria” (Adamovsky, 2015). En consecuencia, “la identidad de clase media va a constituirse a partir de ‘criterios de moralidad y de refugio en la vida familiar <<ordenada>>’ contrapuestos al ideario de inmoralidad ligado a las clases bajas” (Adamovsky, 2015). Dentro de los sectores que se alinearon tras este régimen moral tradicional de clase media, podemos identificar a la Liga de Madres de Familia, la Liga de Padres de Familia y la Acción Católica Argentina. El régimen moral por el que bregaban entendía al “hombre de familia” como el ciudadano ideal. Asimismo, el ideal femenino estaba vinculado a una mujer madre y ama de casa, y funcionaba “como un símbolo de

prosperidad económica y respetabilidad social de las familias, a diferencia de los sectores sociales que necesitaban el salario de la mujer para cubrir su subsistencia” (Cosse, 2010: 118). La mujer era convertida así, en el sostén moral de la familia, bastión principal en la crianza de sus hijos y asimismo, se concebía la dependencia económica del marido como estado ideal.

Este modelo fue cuestionado durante los años sesenta, período en el cual la clase media sufrió una división generacional. En su intento por diferenciarse de sus padres, la juventud adquirió protagonismo y desarrolló una serie de actividades y consumos considerados *rebeldes*. El mercado discográfico supo crear una identidad juvenil vinculada a estos nuevos patrones de comportamiento. Lo mismo sucedió con la televisión, que aludió a la juventud a través de programas musicales protagonizados por jóvenes. Mirta Varela describe al respecto que “el consumo televisivo en los sesenta tiene rasgos modernizadores”, “prefiere las normas del pop y de los marcadores de hábitos norteamericanos” (Varela, 2005: 140). Es importante destacar que esta visibilización de la juventud en la televisión, convivía con programas en formato de comedia familiar en los cuales se representaba una familia nuclear propia de una cultura conservadora doméstica. La industria de la moda también generó patrones de consumo dentro de la juventud: “A finales de los 60, los pantalones se popularizaron entre las mujeres. En este marco en que las mujeres adoptaron los blue jeans, también llegó la minifalda” (Manzano, 2009: 664). El cine también se vinculó a la juventud, no sólo a través del contenido de sus películas (cuyo tratamiento varía en relación al tipo de cine), sino también desde sus propios realizadores; muchos de ellos pertenecían a este colectivo *joven*³.

Asimismo, la juventud de clase media se apropió de un nuevo estilo de pareja conocido como “uniones libres”, que las diferenciaba del concubinato de los sectores populares, y del matrimonio instituido de las clases altas. Al mismo

³Hacia finales de los sesenta, “el cine continuaba siendo un ámbito abierto a resignificaciones, a diferencia de otros medios como la televisión, que para ese período se había convertido en un medio completamente institucionalizado, sin espacio para la experimentación e innovación” (Ramírez Llorens, 2015: 234).

tiempo, comenzó a considerarse la concepción de los cónyuges como compañeros.

Respecto a la sexualidad, los jóvenes se identificaron con el sexo ligado a la afectividad, que podía (e incluso debía) ser prematrimonial: las relaciones sexuales eran consideradas importantes para la pareja; más allá de que “se mantuvieron la pauta heterosexual, las desigualdades de género” (Cosse, 2010: 72). El sexo prematrimonial era legítimo si era por amor, se alejaba del placer sexual o el goce del cuerpo. Asimismo, se experimentaron “nuevas formas de cortejo” (Manzano, 2014: 405): la “aparición del sistema de citas como antecedente o práctica cotidiana dentro del noviazgo” permitió “encuentros corporales cada vez más cercanos” en autocines, plazas y hoteles alojamientos (Felitti, 2010: 234).

En este contexto, el rol de la mujer también atravesó una transformación. Tras su inserción en el mundo educativo y laboral, la representación de la mujer se alejó del mundo doméstico (como ama de casa). Se manifestó entonces su pertenencia a una clase media con capital cultural: la nueva representación se trataba de una mujer independiente, de clase media, intelectual y profesional. No obstante, también continuó la representación femenina ligada a la maternidad. Alrededor de la modernización cultural, se les exigía a las mujeres convertirse en madres que “garanticen el desarrollo físico y psicológico de sus hijos” (Cosse, 2010: 162)

Asimismo, las mujeres jóvenes de clase media se involucraron en la militancia feminista que enfrentó las limitaciones de los partidos políticos a la hora de incluir sus intereses en sus plataformas. El Consejo Coordinador Justicialista, la Comisión Nacional Femenina del Partido Comunista, la Secretaría Femenina de la Intransigencia Nacional de la Unión Cívica Radical del Pueblo y el Partido Socialista de Vanguardia eran los espacios en los que existía este reconocimiento “limitado” de la mujer, en términos de Dora Barrancos: estos grupos “abrieron un espacio propio a la problemática femenina, aunque este despliegue no se

identificó como feminista”, ya que quedaba relegado a la causa mayor del partido (Barrancos, 2009: 237). El feminismo del período tenía como objetivo la “concienciación” (Barrancos, 2009), es decir, entendía que debía actuar a través de la construcción de una mirada crítica y filosófica. Dentro de estos grupos, podemos nombrar al Movimiento de Liberación de Mujeres (MLM) que surgió a mediados de los ‘60 y la Unión Feminista Argentina (UFA) fundada en 1970 que contaban con un alto nivel bibliográfico de intelectuales femeninas internacionales a la hora de debatir. Otro de los grupos feministas fue el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) que reclamaba “el divorcio, la revisión de la patria potestad y se denunciaban la violencia y los abusos que padecían las mujeres en todos los segmentos sociales” (Barrancos, 2009). En términos generales, se buscaba avanzar en la *politización de lo personal*, lo cotidiano.

Otra de las particularidades que caracterizaba a los movimientos feministas de esos años era su compromiso contradictorio respecto al uso de los anticonceptivos. El uso de pastillas anticonceptivas generó un nuevo modo de experimentar la sexualidad, superando como única finalidad la procreación. Dora Barrancos indica que esto “significó un salto cualitativo en materia de autonomía” para las mujeres (Barrancos, 2009), pero sólo para aquellas que pertenecían a la clase media. Las mujeres que pertenecían a los sectores populares debían procrear como modo de lucha frente al modelo imperialista impuesto: la intención era preservar a las mujeres “de la indignidad de las intervenciones para dificultar la natalidad” (Barrancos, 2009) por un lado; y asegurar mediante la procreación el legado de la lucha a través de la maternidad.

Por esos años, las mujeres accedieron a una asignación por maternidad contemplada por la Caja de Subsidios y Asignaciones Familiares (1968); que a su vez, confirmaba la prohibición del trabajo femenino durante los 45 días antes y después del parto. Asimismo, se sancionó la Ley N° 17711 (1968), a partir de la cual se estableció una modificación en el régimen de propiedad matrimonial: se derogó la facultad de representación del marido y se impulsó un rol equitativo en la

administración para ambos cónyuges. Se trató de “una modificación del código civil que también contemplaba la figura de ‘mutuo consentimiento’ para llevar a cabo la desvinculación matrimonial” (Barrancos, 2009: 237). Además, no se llevaron a cabo medidas de censura frente a la propaganda anticonceptiva. Estos avances convivían con una concepción patriarcal de la sociedad. Al respecto, Isabella Cosse habla de una “revolución discreta” (Cosse, 2010: 235) y explica que se trató de un período de “importantes transformaciones pero también continuidades, marchas y contramarchas” (Cosse, 2010). Los gobiernos militares que tuvieron lugar en esos años⁴, se consideraban así mismos como “agentes modernizadores” (Ramírez Llorens, 2015: 140), y como consecuencia de ello, generaron una apertura hacia los procesos de modernización mientras estos no generasen la perversión absoluta del *orden*. O’ Donnell denomina a esta estrategia política, “modernización autoritaria”.

1.2.2. Modernización del cine

Las nuevas generaciones se colocaron a la cabeza de las vanguardias artísticas y comenzaron a moverse en círculos intelectuales y políticos. Isabella Cosse describe al respecto que “en estos círculos, la *nouvelle vague* y el cine-debate cimentaron una identidad que también se nutría del consumo de los títulos del “boom” de la literatura latinoamericana y los de la renovación de las ciencias sociales y la psicología, ambas en plenas expansión” (Cosse, 2010: 43). Creció el “peso del arte comprometido”, y en algunos casos, se consideró “la revolución política como principal objetivo de la intervención cultural” (Felitti, 2010: 205). Desde el cine, surgen nuevos realizadores que apostaron por renovaciones temáticas en las que el “control de la natalidad en escena del mercado, la ‘revolución sexual’ y sus elementos formaron parte de muchos argumentos” (Felitti, 2010). Asimismo, “dentro de las obras que conformaron el ‘nuevo cine argentino’, las referencias a las problemáticas que abría la “liberación sexual” fueron frecuentes” (Felitti, 2010).

⁴La Revolución Argentina comienza en 1966 y se extiende hasta 1973.

Específicamente entre 1955 y 1957 se produce la quiebra del sistema de estudios cinematográficos en la Argentina. La crisis marca el fin de una industria plenamente establecida y, entre otras cosas, implica: “la desaparición de la mayor parte de los estudios cinematográficos existentes, la disolución del sistema de estrellas como atractivo de taquilla y una redefinición del sistema de ‘géneros fuertes’ sobre el que se venía sustentando la producción” (Steimberg, 2010: 5).

Simultáneamente a este proceso de crisis del cine comercial, surge en nuestro país un nuevo cine, vinculado a la creación personal de los directores. El mismo comenzó a tener cada vez más presencia en el escenario nacional, y a competir por los espacios con el cine industrial. Aquello denominado como nuevo cine “designa a aquel imperioso movimiento cultural, que vino a conmover la aparentemente impenetrable parsimonia en que venía desarrollándose el cine nacional” (España, 2004: 92). El mismo surge a fines de los ‘50 y se extiende hasta los primeros años de la década del ‘70. Este grupo renovador estaba influenciado por las transformaciones en el cine mundial surgidas desde finales de la década del ‘50. Se trató de movimientos vanguardistas que proponían una innovación estética y temática, “sobre todo en el cine europeo, en el japonés, en el latinoamericano, en los movimientos underground y en el cine documental” (Faulstich y Korke, 1997: 16). En este sentido, el neorrealismo italiano “constituyó una de las bases más sólidas de estos realizadores, con su recuperación del paisaje urbano, sus personajes y su voluntad de inmersión en la realidad” (Félix-Didier, 2003: 17). Nacen por esos años el *direct cinema* norteamericano y el *cinema vérité*; ambas propuestas tenían en común “el esfuerzo por recuperar el drama interno” (Faulstich y Korke, 1997). Durante ese período también surge la *nouvelle vague* en Francia. Estos movimientos plantean un nuevo modo de hacer cine, buscan la autenticidad, poseen una fuerte marca autoral y nuevos recursos audiovisuales. Los nuevos directores argentinos se acercaban a estas

experiencias internacionales a través de “los cine clubes”⁵ Núcleo, Gente de Cine, Cine Club Buenos Aires” (Marino, 2004: 99), y mediante el acceso a revistas de cine como “Cahiers du Cinéma, Cinedrama, Cuadernos de Cine” (Marino, 2004). A partir de estos espacios y medios gráficos, los nuevos cineastas “discutían ideas y preferencias” (España, 2005: 137): “Como sus pares de las nuevas olas europeas, los nuevos realizadores aparecieron como una generación sin maestros directos, surgidos de un movimiento de cine clubs y revistas especializadas que desde los años ‘40 venía consolidando la conformación de una cultura cinéfila vernácula” (Félix-Didier, 2003: 12).

El primer grupo fue conocido como la “Generación del 60” (España, 2004). Entre sus principales representantes podemos encontrar a Enrique Dawi, Simón Feldman, David Kohon, René Mugica, Lautaro Murúa, Dino Minniti, José Martínez Suarez, Manuel Antín, Fernando Birri, Ricardo Alventosa y Rodolfo Khun. Más tarde, hacia fines de los sesenta⁶, surge el “Grupo de los 5” (Filippelli; 2000:14). Los directores que lo comprendieron fueron Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl De la Torre y Juan José Stagnaro. Estos grupos no conformaron movimientos con una labor conjunta específica, sino que se trató de directores que coincidían en la búsqueda de autenticidad “como sinónimo de identidad” (España, 2004) en sus películas escapando de condicionamientos de forma. Para Félix-Didier, “fueron más los factores de unión que de división entre ambos momentos” (Félix-Didier, 2003: 8): tanto realizadores de la Generación del 60 como del Grupo de los 5 coinciden en la elaboración de cortometrajes y en la publicidad, como industria de la que cual vivían.

⁵“Los cineclubes fueron el espacio físico donde pudo prorrogarse el tiempo necesario para hacer cine en la Argentina de los años cincuenta y donde se habrían articulado nuevos paradigmas de imagen, porque aprender a ver resultaba a la vez concebir la imagen futura” (Bernini, 2000: 71).

⁶Hacia finales de los años ‘60 también se produce otra subdivisión relacionada con la cinematografía independiente: un grupo de cineastas con fuerte vocación política, elaboró una propuesta cinematográfica desde la clandestinidad (España, 2004; 24), a la que autodenominaron “Tercer cine” o “Cine Liberación”. Este tipo de cine distingue entre un ‘segundo cine’ (de autor, reformista) y un ‘tercer cine’ (colectivo, revolucionario)” (Mestman, 2013: 181).

Sus temáticas abordaron la ciudad “real” (Feldman, 1990: 50); construyendo una “presencia urbana” (Bernini, 2000: 83) y desarrollaron problemáticas como la sexualidad, la incertidumbre laboral, la participación política y las responsabilidades familiares. Surgieron en las representaciones de sus películas quiebres al modelo de integración familiar, así como también una sexualidad cada vez más abierta, en especial a través de los jóvenes. Se hizo visible un modelo de mujer moderno, es decir una mujer trabajadora y sexualmente activa. Esto no significaba que las figuras cercanas a la *señora de* desaparecieran, sino que se utilizaron para polemizar con las nuevas. Los valores que conforman la categoría de *señora de*, comienzan a ser discutidos por los nuevos personajes femeninos: a diferencia de lo sucedido en el cine clásico y el melodrama, las instituciones familiares y matrimoniales comienzan a ser cuestionadas como únicos horizontes de expectativas femeninos. De esa manera, el hecho de incorporarlos a la trama permitía dar cuenta del conflicto interno de estos nuevos personajes. Asimismo, en variadas ocasiones, la maternidad no posee un valor central en el relato como en los melodramas de la década del treinta.

En consonancia, con la incorporación del “grupo de amigos juvenil” en el cine de autor, la dinámica entre hombres y mujeres se vuelve más igualitaria, dado que “ahora, varones y mujeres comparten el mismo grupo y sus conductas” (Berardi-Peroni, 2006: 232). Asimismo, la amistad entre hombres y mujeres jóvenes “se desliza ahora más claramente hacia el terreno de la sexualidad” (Berardi-Peroni, 2006). La mujer adopta una actitud más libre en este aspecto (“amor libre”), deja de construirse una mujer pasiva o recatada, y “se carga de una sexualidad aceptada” (Berardi-Peroni, 2006). Podríamos inferir que las características más destacadas de la clásica *femme fatale*, son suavizadas e incorporadas a la trama a partir de su presentación física y actitudinal. En ese sentido, las mujeres comienzan a manipular su cuerpo y vestuario, “mediante ideales de apariencia física inspirados en las estrellas y las modelos” (Duby- Perrot, 2000: 25). La esposa, la *señora de*, también responde a esos estándares estéticos.

Estos directores propusieron una renovación estética, principalmente a través de “planos atípicos, montajes no lineales y extrañas angulaciones de cámara, en escenas de corte surrealista” (Berardi-Peroni, 2006). Intentaron “explorar el mundo interior de los personajes y los modos posibles de representar esa subjetividad” (Félix-Didier, 2003: 20). No obstante, la renovación no se planteó en relación con las estructuras de producción y exhibición: “la atención estaba puesta en cambiar las películas con el supuesto de que la industria se actualizaría con la simple incorporación de los nuevos talentos” (Félix-Didier, 2003).

Por su parte, el cine industrial que a fines de los '50 se encontraba en crisis, no desapareció, sino que compartió escenario y compitió con el cine de autor por el espacio cinematográfico. A fines de los años '60 y principios de los '70, las expresiones más destacadas del cine masivo y comercial fueron las películas sobre cantantes juveniles como Sandro y Palito Ortega, del director Enrique Carreras y las películas “de alojamiento” -comedias picarescas que abordaban distintas historias sobre parejas- (Ramírez Llorens, 2015: 135) de directores como Fernando Ayala, Lucas Demare, Julio Saraceni, Emilio Vieyra, Daniel Tinayre, entre otros.

Al calor de la modernización de las costumbres y con el fin de competir con el cine de autor, el cine industrial buscó maneras de renovarse. Berardi y Peroni sostienen que en esos años surge el “modelo tradicional remanente”. Se trata de un paradigma que retoma al modelo tradicional del sentimiento de los años '50, pero “actualizándose o modernizándose en función de los nuevos tiempos” (Berardi-Peroni, 2006: 243). Los ejes temáticos que perduran en este cine son los argumentos moralizantes entre el “bien” y el “mal” y la integración familiar. El amor “moderno” es presentado de una manera más suavizada en estas películas, “mostrando al amor siempre dentro o en vistas al matrimonio, pero proponiendo que este amor moderno requiere de la seducción para poder mantenerse” (Berardi-Peroni, 2006).

Asimismo, también se realizan una serie de films de gran recaudación en las boleterías, vinculados a “proyectos de divas eróticas” que habían tenido su origen en el posneorrealismo italiano “de escotes caídos” y ropa ceñida al cuerpo, hasta desembocar en el desnudo y “la puesta en escena de la sexualidad” (España, 2005: 33). Ejemplo de estas “divas eróticas” lo constituyeron actrices como Thelma Tixou, Elida Marletta, Egle Martin, Libertad Leblanc e Isabel Sarli. La nueva mujer “moderna” se muestra a los hombres (lo más desnuda posible). María Valdez lo denomina “modelo de la carnalidad” (Valdez, 2005: 30), es decir una sexualidad centrada en el cuerpo femenino. La exuberancia de las divas sexuales como modelo ideal se convierte en el horizonte de expectativas corporales femeninas, en armas de seducción y aceptación. En otras palabras, se coloca a los personajes femeninos “en función del placer de la mirada” (Speziale, 2012: 73). Los cánones de belleza a los que se apuntaba estaban vinculados a la juventud como estandarte: no sólo respecto a la contextura física, sino también en el modo de vestirse, maquillarse y peinarse. Vinculamos este modelo a la figura de *femme fatale* pero en discusión con el modelo hegemónico buena versus mala: la figura de la *femme fatale* es resignificada de forma tal que se visibiliza el ejercicio de su sexualidad, pero articulada al mismo tiempo en torno a un mensaje moral de redención.

Estos nuevos verosímiles eran contruidos en un escenario ambivalente, que circulaba entre la censura y el apoyo por parte del Estado.

La censura giraba en torno a aquello considerado inmoral, “el catálogo de lo no-moral” vinculado a “los conceptos de sexualidad, religión y seguridad nacional” (Avellaneda, 1986: 20). Este discurso fue utilizado tanto por los gobiernos democráticos como militares de los años sesenta. Entre 1960 y 1966 se realizaron campañas de moralización que apelaban a “proteger a las familias y a la juventud de la ‘inmoralidad’ y la ‘indecencia’ que amenazaban al país” (Felitti, 2007: 4). Durante el gobierno del Presidente Illia, en el año 1965, “se reglamentó el decreto ley 15460/57 que regulaba los medios de comunicación”. Allí se rechazaba “la

disolución nacional, la burla a los defectos físicos, el desvío sexual o el erotismo” (Felitti, 2007).

A fines de 1968 y principios de 1969 (año en que se emite), el gobierno militar de Onganía, sancionó el Decreto - ley 18.019. El mismo “procuraba evitar que el espectáculo cinematográfico fuera puesto al ‘servicio del desorden social y de oscuros intereses’, en procura del ‘resguardo de la salud moral del pueblo, de la seguridad nacional y lo de lo inherente a la preservación y perfeccionamiento de las características del estilo nacional de vida’ y las pautas culturales de la comunidad argentina” (Felitti, 2012: 70). Para Ramírez Llorens, el público masivo era considerado ingenuo y debía ser guiado: “El gobierno estaba en contra de un cine como entretenimiento banal, en contra de un cine inmoral, en contra de un cine que cuestionase el orden” (Ramírez Llorens, 2015: 230). En ese sentido, la Ley aplicaba la censura ante “escenas de adulterio, prácticas abortivas, el ejercicio de la prostitución y otros comportamientos que se consideraban ‘perversiones sexuales’, todo aquello que repugnara ‘a la moral y las buenas costumbres’ y los contenidos que negaran la obligación de defender a la Patria, comprometieran la seguridad nacional y afectaran las relaciones internacionales” (Felitti, 2012). La censura “se aplicaría a través de la prohibición o el corte” (España, 2005: 527). Asimismo, el Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico (CHCC) pasó a llamarse Ente de Calificación y quedó facultado para establecer además prohibiciones totales. La censura se presenta entonces como “legítima porque acude a la ‘defensa del indefenso’ a quien se le puede presentar la mentira como verdad o el mal como bien” (Avellaneda, 1986: 34). Esto no significaba necesariamente la intolerancia absoluta hacia los desnudos o la sexualidad activa en el caso de la mujer, sino más bien, la necesidad de un mensaje moralizante vinculado a este tipo de escenas.

Respecto a la rigurosidad en la aplicación de la censura, Felitti sostiene que ante “la falta de seguimiento de muchas disposiciones, algunos productos de la

industria cultural sortearon la censura y pusieron en escena tópicos tabú, brindando información y habilitando debates” (Felitti, 2012: 70).

En relación al apoyo en políticas cinematográficas, podemos referirnos a dos políticas importantes para desarrollo del nuevo cine de los años sesenta. La primera pertenece al gobierno democrático del Presidente Frondizi. Al respecto, Peter Shumann sostiene que “el ambiente de renovación entre los cineastas coincidió con las esperanzas de una ‘renovación nacional’, que era intentada en esos años por el gobierno de Frondizi con una política desarrollista” (Shumann, 1987: 26). Esto se tradujo en la promulgación del Decreto-Ley 62/57, que permitió la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y “que habilitaba un espacio importante para el desarrollo y la experimentación de una nueva generación de realizadores amparados por una legislación que garantizaba una irrestricta libertad de expresión” (Ramírez Llorens, 2015: 58). El objetivo de esta ley era fomentar la producción nacional a través de concursos, créditos, subsidios por recuperación industrial y premios a la producción anual⁷ y homologar “al cine con la prensa en cuanto a la libertad de expresión” (Ramírez Llorens, 2015). Asimismo, estimuló la realización de cortometrajes; que funcionó como un gran espacio de aprendizaje y formación para los nuevos realizadores.

Por su parte, durante la Revolución Argentina, los gobiernos militares que se consideraban así mismos “agentes modernizadores” (Ramírez Llorens, 2015), también apoyaron al nuevo cine a través del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Ridruejo, el por entonces Director de esa institución, estableció la obligatoriedad de exhibir una película nacional cada seis meses a los cines arte, que podía ser cubierta por este último tipo de películas. Esta medida “era una manera de resolver, a través de los circuitos de cine arte, el enfrentamiento entre productores y exhibidores, quienes intentaban boicotear las producciones de menor aspiración comercial” (Ramírez Llorens, 2015). Está claro que la difusión de este cine de autor encontraba su límite, como lo explica Ramírez Llorens,

⁷ Asimismo, se desarrollaron distintas estrategias que permitieron la creación de ámbitos de capacitación, experimentación y difusión. (Ramírez Llorens, 2015: 58).

“marcado temáticamente por la problematización de la sexualidad y el conflicto social y político e institucionalmente por la producción de bajo presupuesto y con realizadores que no provienen de la ‘industria’”. Es decir, “era posible llevar adelante la experiencia de un cine con criterios estéticos y temáticos renovados, pero en la medida que no contradijera las concepciones tradicionalistas de familia, orden y nación y no subvirtiera la institución cinematográfica” (Ramírez Llorens, 2015).

Como establece Felitti, “Más allá de sus notables intervenciones, la repetición insistente de prohibiciones y represalias indicaron también una aplicación errática de sus mecanismos y marcadas oscilaciones entre lo que la censura dictaba y los procesos que efectivamente tenían lugar a nivel social” (Felitti, 2010: 209). En este sentido, la industria cultural (y específicamente el cine) durante los años sesenta “ayudó a difundir los debates, generó reacciones y permitió consolidar muchas de las nuevas tendencias” (Felitti, 2010). Es en esta tensión y ambivalencia que nos interesa analizar las representaciones construidas en torno a la mujer en el cine de autor e industrial modernos del período.

Nuevas construcciones sobre la sexualidad femenina en el cine de autor e industrial de los años sesenta

2.1. Breve Cielo

Esta película se inscribe en el cine de autor⁸. El diario Clarín en el año de su estreno titula su reseña del film como una “Simple y cálida crónica ciudadana” (Clarín - Archivo). Aquí se hacen presentes dos de los elementos constitutivos del film: la ciudad como paisaje, como trasfondo; y el concepto de crónica, como un modo cercano de relatar una historia cotidiana. El retrato de la ciudad como escenario principal del relato se hace visible desde el inicio: escenas citadinas del barrio de Constitución durante el verano; un grupo de niños jugando, el cementerio, edificios, autos y colectivos. Sin embargo, la historia no se desarrolla bajo un argumento “simple” o “cálido”; sino tras la crítica a los valores sociales de clase media.

Breve Cielo relata la historia de un encuentro entre dos jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. Los tíos de Paco o Paquito (Alberto Fernández de Rosa), un joven soltero de clase media; se van de viaje dejándolo a cargo de su casa y su almacén. En esos días, Paco conoce a Delia (Ana María Picchio), una joven soltera de clase baja; que comienza a ejercer la prostitución. La película relata una historia de amor breve: que nace un día y muere al siguiente. Los protagonistas recorren juntos la ciudad y la rutina: el puerto, la galería comercial, el baile en un salón. Paco tiene sexo por primera vez con Delia, y ella encuentra en él un trato

⁸ Fue categorizada por la crítica como un drama cotidiano en blanco y negro. Al comenzar la proyección, se lee la leyenda: “VI Festival Internacional de Moscú, Premio a la mejor actriz: Ana María Picchio, y Premio al mejor libro cinematográfico, David José Kohon”. El director, guionista y productor ejecutivo, David José Kohon, relata que a partir de esos reconocimientos resurgió la proyección de *Breve Cielo* en Argentina, donde había fracasado tras su estreno (Félix - Didier y otros, 2003:148 - 149). Ana María Picchio comienza su carrera como actriz con esta película, hasta entonces era una figura desconocida en la industria cultural.

distinto a su cotidianidad hostil: una posibilidad de cambio que no cree como propia.

Entre los elementos que inscriben esta película en el cine de autor, podríamos dar cuenta de su búsqueda por la autenticidad e innovación. Respecto a los rasgos de autenticidad, se vuelven visibles a través de la ciudad como escenario en el que transcurre la acción. La misma es utilizada incluso como indicador del paso del tiempo: después de la relación sexual que comparten sus personajes, el pasaje del día a la noche se construye a través de un plano secuencia de edificios: el amanecer y el tango se presentan como elementos constitutivos de la ciudad porteña. Su inclusión como escenario en el que transcurre la historia es un elemento característico del nuevo cine: *Tres veces Ana* (Dir. Kohon - 1961) o *Los de la mesa 10* (Dir. Feldman - 1960), ya habían relatado historias de amor entre dos jóvenes que deambulan por la ciudad. Asimismo, también se repite el uso del café como lugar de encuentro entre la pareja joven, tanto en *Breve Cielo* como en *Los de la mesa 10*. Al respecto, Emilio Bernini explica, en relación a las nuevas narrativas que “las historias son menores [...] y tienden a privilegiar los afectos, las pasiones: un tránsito cotidiano por la calles puede permitir el ingreso imprevisto de una relación amorosa” (Bernini, 2000:83).

En cuanto a los rasgos innovadores, desde la composición musical de la película, la mayoría de las escenas son acompañadas por “Tango para una ciudad” de Astor Piazzolla, y en algunas otras, por canciones del género a manos de la orquesta de Angel D’Agostino. También el jazz compone la sonoridad del film través de la Modern Jazz Quartet. La suma de estos elementos, conecta a la película con otros movimientos artísticos a nivel internacional como la “nouvelle vague” o el “neorrealismo italiano”. La elección del tango y el jazz como banda sonora, se contrapone con una canción que tararea el personaje femenino principal de la película, “La felicidad” de Palito Ortega. Este comportamiento da cuenta de la existencia de un estilo musical juvenil criticado por el cine de autor, ya que está usualmente vinculado al cine industrial y comercial. Palito Ortega, uno de

los protagonistas de El Club del Clan⁹, respondía a “un signo de renovación” que “iba de la mano con la representación de la familia” [...] “sin mayores disrupciones” (Manzano, 2010: 41). Como explica Valeria Manzano, El Club del Clan colaboraba con “la juvenilización de la cultura de masas”: se trata de un “producto cultural basado en lo musical” y ligado a la “diversión contenida” (Manzano, 2010). Las clases medias y altas veían allí “prácticas culturales ‘degradadas’ en una cultura de masas en transformación” (Manzano, 2010).

Respecto a la caracterización del personaje femenino principal de la película, Delia, podemos describirla como una joven soltera perteneciente a los sectores populares de Buenos Aires: vive en una villa miseria en Lanús. Comparte allí una casa humilde con su madre, el padrastro y sus hermanos. Al respecto ella dice en un tono entre irónico y triste “somos todos miserables”. Este elemento es la contracara de la modernización social y cultural que se desarrollaba en esos años. Al respecto, Emilio Bernini explica que el nuevo cine intentaba construir la “totalidad” de la “realidad argentina”, y en consecuencia, “el contraste social” se convierte en “una inscripción recurrente en la imagen de una parte del nuevo cine” (Bernini, 2000:75). Este elemento también aparece en la película *Los jóvenes viejos* (Dir. Kuhn - 1962), en la cual, tres jóvenes publicistas se disponen a viajar a Mar del Plata en busca de algún sentido que justifique su existencia: se van en busca de diversión, compartiendo unos sándwiches de caviar en el auto, mientras circulan en medio de una villa miseria. Uno de ellos (así como Delia), exclama irónicamente “lindo título para una película ‘caviar en villa miseria’”.

En *Breve Cielo*, Delia está atravesando el desapego familiar. Tras haber sido abusada sexualmente en reiteradas ocasiones por su padrastro, decide abandonar su casa y dirigirse al centro de la Ciudad de Buenos Aires para trabajar como prostituta. Este nuevo modo de vida para Delia se inicia el día que se encuentra con Paco, en el que ve un potencial cliente. La película pone de manifiesto los quiebres al modelo de integración familiar de un modo brutal: un vínculo violento y abusivo entre el personaje principal y su padrastro. Este desapego tiene un

⁹ Programa musical de televisión argentino emitido desde 1962 hasta 1965.

tratamiento diferente al desarrollado en otras películas de la época, como por ejemplo, *Los de la mesa 10*, en la cual el quiebre está vinculado a la división generacional: la diferencia de horizonte de expectativas entre padres e hijos que podemos identificar en el enojo de María (María Aurelia Bisutti), una joven de clase alta, hacia su padre, quien desiste de ayudarla económicamente para poder casarse, si ella no prioriza sus estudios.

Para Delia la familia implica un malestar psicológico y físico. Su mamá niega los abusos que recibe Delia por parte de su padrastro. Ella describe a este último como “un viejo podrido”, “me da asco”, le dice a Paco. La incorporación de la violación en el relato, también se realiza de un modo crudo: Delia comprende la situación familiar en la que está inmersa, e incluso despreciando a su padrastro, da sentido al silencio de su madre. “Ella le aguanta todo, con tal que se quede. Yo la entiendo”, le confiesa a Paco. En el mismo año de estreno de *Breve Cielo*, Armando Bo estrena *Carne* (1968), en la cual también, una joven de los sectores populares, es violada en su lugar de trabajo (un frigorífico). Esta película del cine industrial moderno, construye un personaje femenino poseedor de una mirada ingenua y paternalista respecto a las violaciones que sufre: Delicia (Isabel Sarli) le pregunta a su novio por qué los hombres hacen eso. “Yo nunca los provoqué” explica Delicia, indicando algún grado de responsabilidad de la mujer ante el acto de violación. Esto es naturalizado cuando el novio de Delicia responde que los hombres que la violan (“los machos” como son reconocidos en el film) lo hacen “para satisfacer el deseo animal que todos llevamos dentro”. En cambio, en *Breve Cielo*, Delia intenta suicidarse tras las violaciones, y finalmente escapa de su casa; delatando las repercusiones graves de esos abusos.

Respecto a la relación que mantienen Delia y Paco, la misma deviene de un vínculo casual y se manifiesta, al igual que en otras películas de la época, como la “única posibilidad de encontrar escape a sus frustraciones” (Félix-Didier, 2003: 157). Algunos análisis relacionados al cine de los sesenta, explican que las temáticas de los films, retoman “la monotonía, la soledad, el amor, el inconformismo” (Félix-Didier, 2003). En ese contexto, los jóvenes “parecen

perdidos, ‘vagabundean’, no saben qué hacer con su cotidianeidad” (Berardi - Peroni, 2006: 219). Delia y Paco se conocen en la ciudad y la transitan durante un día. Sólo en el inicio existe un objetivo claro; el de buscar hospedaje para Delia. Luego, se transforma en un nuevo modo de recorrer el espacio urbano. Pasean sólo para perder el tiempo hasta alcanzar la noche, y así Delia pueda entrar a la casa de Paco sin ser vista por los vecinos.

La pertenencia al colectivo joven de ambos personajes también se evidencia en la asistencia de ambos al baile. Allí se oye música de jazz y rock como estilos innovadores y ligados al mundo juvenil, y el baile en pareja. Los varones están vestidos con traje y corbata, con el cabello con la raya al costado de la cabeza. Las chicas lucen dos atuendos, vestido recto y corto; o remera y pollera corta. En medio del baile se desata un choque entre el mundo adulto y el joven: el portero del baile acusa a Paco de haber ingresado sin entrada e intenta echarlo. Todos los jóvenes del baile lo defienden: la escena se compone por un grupo de mujeres y hombres jóvenes alrededor del enfrentamiento entre Paco y el portero. Esto podría funcionar como la metáfora de una juventud enfrentada al mundo adulto: los jóvenes defienden a Paco, a pesar de haber ingresado sin entrada y de ese modo, haber roto las reglas de comportamiento esperadas. Allí está representado el grupo de amigos, un símbolo característico del nuevo modo de representar a la juventud en la ficción. En determinado momento, quien parece ser el organizador del baile -también perteneciente al mundo adulto- detiene la discusión, dándole la razón a los jóvenes: “Aquí estamos para divertirnos, los jóvenes siempre tienen razón”. Le explica al portero que debería entenderlo si quería seguir trabajando ahí. Allí encontramos la contracara de la rebeldía de la juventud, incorporada al negocio del entretenimiento juvenil. Al respecto, Valeria Manzano explica que esos locales “ampliaron los espacios disponibles para el ocio juvenil por las noches” (Manzano, 2010:32). No obstante, describe que las clases sociales también escogían su propio lugar de esparcimiento: mientras los clubes nocturnos y asaltos estaban vinculados a las clases sociales medias y altas; los clubes sociales se vinculaban a los sectores populares.

Asimismo, la relación entre Delia y Paco está inserta dentro de un abanico de películas de la época que tienen como centro de la trama vínculos entre dos jóvenes de clases sociales diferentes. *Los jóvenes viejos* y *Tres veces Ana* relatan encuentros -siempre heterosexuales- entre jóvenes de clases diferentes: clases medias y clases altas. En cada caso, las diferencias deterioran el vínculo, pero luego terminan juntos: esto no sucede en el final de *Breve Cielo*. Existen, además, otros dos elementos que la distinguen: por un lado, el personaje femenino proviene de los sectores populares, de la villa miseria, y el personaje masculino pertenece a la clase media propia de una familia de barrio. Tras este encuentro, Delia no acepta para sí los códigos de comportamiento de la clase media. Por el otro lado, el vínculo entre Delia y Paco es ambivalente, yace entre la empatía y la violencia. Si bien la historia delata un enamoramiento por parte de ambos, discuten y se insultan en varias escenas. Ante un rechazo de Delia, Paco le pega una cachetada y se va. Luego la insulta y le dice “estúpida, retardada, imbécil”. En la escena del baile, Delia quiere robarle a un taxista para pagar la entrada, Paco se niega; y ella le pregunta, con furia, por qué tiene tanto miedo, “hay que hacer algo, ¿sabes?, no quedarse diciendo no tengo plata como un ‘maricón’”. Estos comportamientos también están vinculados a sus diferencias de clases y a la consecuente imposibilidad de continuar el vínculo.

Delia es consciente de su condición social. Expuesta a la exclusión y a situaciones de violencia, su discurso se coloca como la visión crítica de la película, respecto al sistema tradicional de valores (vinculado a la clase media). En una escena, después de que Paco y Delia tienen sexo, ella sube el volumen de la radio. Paco le pide que lo baje, y ella irónicamente le responde: “los vecinos duermen”. Le dice que todo el mundo duerme, “solamente yo estoy despierta”. Paco le dice que él tampoco puede dormir, y Delia le responde, “vos también dormís”. La denuncia social en el discurso de los personajes femeninos centrales, también se visibiliza en *Crónica de una señora* (Dir. Raúl de la Torre - 1971). Finita (Graciela Borges) una mujer casada de clase alta, tras el suicidio de su amiga (de su misma clase social), comienza a cuestionar las imposiciones sociales que debe cumplir como madre y esposa. Finalmente, encuentra en el adulterio la única forma de evadirlas.

Asimismo, en *Los jóvenes viejos*, una de las chicas jóvenes de clase alta, está de novia con otro muchacho de su misma clase social, a quien le es infiel. Después de tener sexo con su amante, le explica que se va a “casar con el novio, no se acuesta con él”. Sin embargo, en *Breve Cielo*, Delia se independiza: si bien coquetea con la idea de cambiar su vida, luego la rechaza. En la última charla que tienen en la casa de Paco, Delia le dice irónicamente que podría quedarse, estudiando con él, trabajando en el almacén; “quizás tus tíos me acepten de sobrina”. Luego se ríe y se va, dando entender que ese discurso no era cierto.

Asimismo, Delia es una joven autónoma, por momentos roza la rebeldía, y esto aparece en el vínculo que genera con Paco. En su primer encuentro con él en la plaza, Delia le chista y atrae su atención: mientras se hamaca, le pide un cigarrillo: “para entrar en conversación, me dijeron que se hace así, se piden cigarrillos o fuego”. Intenta seducirlo como lo haría una chica que ejerce la prostitución. Se percibe su falta de experiencia, pero también su extroversión y osadía. Estas características también se manifiestan en algunos personajes femeninos de otras películas de la época: mujeres que experimentan su sexualidad en encuentros ocasionales como sucede en *Los jóvenes viejos*; o bien, mujeres que trabajan y estudian como ocurre en *Tres veces Ana*. En conjunto, podríamos retomar las palabras de Isabela Cosse respecto a la consolidación, por parte de los medios de comunicación, del “prototipo de la joven ‘liberada’, ‘rebelde’ y ‘emancipada’” (Cosse, 2009:234).

En consonancia con esta independencia, Delia desestima la “caballerosidad” de Paco. Esto también podría interpretarse como un rechazo a los roles sociales impuestos en la pareja. En pequeños gestos, la película nos muestra a Delia rechazando, de un modo cínico, unos dulces (“rosquitas”) que le regala Paco, tirándolos al piso. En otra escena, se niega a que Paco le sostenga su bolso. Luego es ella quien lo invita a tomar un café. Delia, inserta en el nuevo modelo de mujer, no necesita de esos halagos y cuidados. Nos atrevemos a pensar esta actitud dentro de su doble pertenencia, al colectivo femenino joven por un lado, y a los sectores populares, por el otro. En *Los de la mesa 10*, Maria, de clase alta, si

bien estudia e intenta en vano, buscar trabajo; es invitada por su novio José (Emilio Alfaro) cada vez que comparten un café en la mesa que lleva el nombre de film. Lo mismo sucede en *Los jóvenes viejos*, donde los hombres invitan a las mujeres a bailar, tienen sexo y ellas demandan que las acompañen a sus casas. En *Breve cielo*, quién representa las pautas de comportamiento de la clase media es Paco, quien no sólo intenta ser atento con Delia, sino que responde a “responsabilidades familiares” -una de las temáticas que el cine de autor incorpora a las tramas de sus películas a modo de crítica-. Con esto sostenemos que si bien circula en la época un cuestionamiento hacia las responsabilidades sociales de género, tiene manifestaciones diferentes en cada clase social.

Esta diferencia también está vinculada a los deseos que anhela Delia; en general, vinculados a la cotidianeidad: ir al baile, dormir con Paco, un oso de regalo, una sopa de tomate para la cena. En contraposición, Maria de *Los de la mesa 10*, quiere recibirse de arquitecta y casarse; Ana (María Vaner) en el primer acto de *Tres veces Ana*, quiere tener el hijo con Juan (Luis Medina Castro), aunque luego aborte; Elvira (Evangelina Salazar) en *Mi primera novia* (Dir. Carreras - 1966) desea estar arreglada y casarse para obtener un sostén económico a través del trabajo de quien fuera su marido.

Otro deseo manifiesto en *Breve Cielo* es la “sexualidad aceptada” (Berardi-Peroni, 2006) de Delia, quien tiene encuentros sexuales ocasionales; uno de ellos es con Paco. Después de tener sexo, Delia le habla a Paco acerca de los abusos del padrastro. Le confiesa que al principio sufría pero con el tiempo empezó a gustarle: “¿sabes lo que me daba más bronca? Que me gustaba”. Podemos interpretar que Delia está haciendo referencia a su sexualidad, confiesa disfrutar de ella. Si bien es imposible disociar su sexualidad de esa experiencia violenta, Delia tampoco la vincula a la culpa, sino al deseo.

Este personaje femenino es consciente de su sensualidad y la utiliza para lograr sus objetivos. Este elemento también es una marca del cine de autor: la conformación de la mujer moderna. Cuando van al baile y Paco aduce no tener plata para entrar, Delia seduce al portero para poder ingresar. Luego, con Paco,

es ella quien propone el acto sexual: se vuelca una lata de durazno y comienza a lamerse el cuerpo, mientras le dice “qué rica que soy, qué dulce”. Debido a su experiencia sexual, Delia le dice a Paco, “querés que te enseñe, vení pavote”. En la película estrenada se produce un corte, casi imperceptible, luego de esa línea. Su director, David José Kohon, explica haberlo agregado sabiendo su inexorable censura. Se trató de “una escena íntima que sugería una fellatio” (España, 2005: 528). Esto se vincula con los criterios que giraban alrededor de la censura, es decir, “comportamientos que se consideraban ‘perversiones sexuales’, todo aquello que repugnara ‘a la moral y las buenas costumbres’ (Felitti, 2012: 70). Sin ir más lejos, en un artículo de Primera Plana del mismo año del estreno, describen que la película había sido prohibida en la televisión (Primera Plana - Archivo).

Más allá de este hecho concreto, el personaje femenino utiliza su sensualidad y practica su sexualidad sin culpa. Lo mismo sucede en el inicio de *Fuego* (Dir. Bó - 1971), cuando Laura (Coca Sarli), una mujer soltera de clase alta, posee un constante deseo sexual que necesita satisfacer. Mantiene, por tal motivo, una relación afectiva y sexual con su ama de llaves, y múltiples encuentros sexuales con hombres. Esto cambia al final de la película, cuando Laura se casa y comienza a sentirse agobiada por su deseo. Por su parte, en *Tres veces Ana*, en el segundo acto, Ana es una joven divorciada de clase media, que no le encuentra sentido a su existencia y mantiene relaciones sexuales casuales con distintos hombres a los que seduce de un modo osado en la casilla en la que pasa el tiempo.

No obstante, existe una diferencia entre estos dos personajes y Delia: por un lado, la clase social, y por el otro, la utilización de la sensualidad y sexualidad como medio de vida, a través del ejercicio incipiente de la prostitución por parte de Delia. El tratamiento de la prostitución también es desarrollado en *Ufa con el sexo* (Dir. Kuhn - 1968). En esta comedia, Evangelina (Elsa Daniel) es una prostituta que mantiene a su madre, es considerado un medio de vida aceptable dentro de la lógica del film; y representa de ese modo, el régimen moral esperado, enfrentado al matrimonio; el cual es visto como una transacción económica. En ambos casos,

la prostitución no es el elemento cuestionado, sino el régimen moral de clase media.

La inclusión de la sexualidad entre las parejas jóvenes en *Breve cielo* se inscribe dentro de un circuito de películas que también introducían la temática en el relato. Entre ellas, podemos hacer referencia a *Los jóvenes viejos*, en la cual se desarrolla una evidente relación sexual entre la joven de clase alta, Sonia (Maria Vaner) y el joven publicista, Roberto (Alberto Argibay). Del mismo modo, en *Tres veces Ana*, Juan, un joven trabajador, y Ana, una joven estudiante y trabajadora, tienen sexo reiteradas veces en albergues transitorios. En cada caso, las escenas del coito no son representadas, sino el momento previo y posterior. De esta manera, vemos a Sonia y a Roberto recostados en la cama de este último, y luego a Sonia con la camisa de Roberto y sus piernas al descubierto. El acto sexual en sí mismo es reemplazado con el primer plano de un oso de juguete. En *Tres veces Ana*, en el primer acto, Ana y Juan corren hacia el albergue transitorio, la cámara recorre el camino a la habitación varias veces. Incluso en una película del cine industrial como *Mi primera novia*, Tito mantiene relaciones sexuales con una chica que conoce a través de su amigo. La escena es representada por una máquina de pochoclos encendida. Sin embargo, en esta última, el personaje femenino no es el principal en la historia: es una compañera de trabajo de su amigo que hasta carece de nombre en el film. El personaje femenino principal, Elvira (Evangeline Salazar), no demuestra ningún interés en el sexo, sino en el matrimonio formal. En *Breve cielo*, Delia y Paco comienzan a besarse y a abrazarse apasionadamente en la cocina; la cámara realiza un travelling desde allí hasta el cuarto de Paco, y luego la escena es editada junto al amanecer de la ciudad. Finalmente, podemos verlos a ambos a medio tapar con las sábanas; el torso de Paco y la espalda de Delia. Paco sonríe con la mirada perdida, y a Delia se la ve semi dormida. Es importante destacar, que tanto en *Breve cielo* como en *Mi primera novia*, el sexo es casual, no entre parejas. La diferencia en su tratamiento reside en la importancia que cobra Delia para Paco, quien se enamora de ella; y la nula trascendencia de ese acto sexual para Tito en *Mi primera novia*, ya que esa relación sexual tiene lugar fuera del noviazgo formal.

La inclusión de la sexualidad y su tratamiento profundo en las películas, forma parte de importancia que el sexo comenzaba a tener entre los jóvenes: no sólo a partir de la conformación de la mujer moderna ligada a la “sexualidad aceptada” (Berardi-Peroni, 2006) a la que ya hicimos referencia, sino que también está ligado a las nuevas modalidades en los noviazgos y a las “nuevas formas de cortejo” (Manzano, 2014: 405). Asimismo, en concordancia con lo planteado en el marco teórico, “la prostitución, el debut sexual, las prácticas anticonceptivas y el aborto, fueron incorporados como temas significativos en los contenidos argumentales del cine nacional de los años ‘60” (Felitti, 2007: 2). En algunos casos también se incluían las posibles consecuencias del sexo sin protección, como el embarazo de Sonia de *Los Jóvenes viejos*, o el aborto de la primera Ana en *Tres veces Ana*.

Por otra parte, dentro del tratamiento de la sexualidad femenina, *Breve Cielo* utiliza el cuerpo femenino de un modo distinto al de las películas industriales ligadas a la “diva erótica”. En ese sentido, podríamos dar cuenta del cuerpo de Delia como una referencia a la moda juvenil de la época. Las dimensiones físicas de su cuerpo y su vestimenta responden a los cánones esperados: un cuerpo delgado de dimensiones armoniosas, cubierto por un pullover ajustado al cuerpo y una pollera. Su peinado tiene un pequeño volumen, también otro símbolo de la moda femenina joven. Utiliza un maquillaje suave. Asimismo, atraviesa sólo dos cambios de vestimenta en todo el film: ese pullover y pollera del primer día; y un vestido floreado el día que se va de la casa de Paco. Como indica Manzano, existía un “código de vestimenta joven” para el cual “usar jeans y minifaldas implicaba la construcción de un nuevo ideal de belleza femenina, que conllevaba la exposición de nuevas ‘zonas erógenas’” (Manzano, 2009: 665). A diferencia de las películas ligadas al “modelo de la carnalidad” (España, 2005), en las cuales se mostraba a los personajes femeninos desnudos en gran parte del film, o en su defecto, vistiendo vestuarios provocativos. Este tratamiento del cuerpo femenino es visible en *Fuego*, donde Laura se muestra desnuda en varias escenas, y atraviesa varios cambios de vestimenta insinuante: polleras cortas, escotes, botas altas. Asimismo, en el cine de autor, la película *Mosaico, la vida de una modelo* (Dir. Paternostro - 1970), desde el humor absurdo e irónico, critica al sistema

publicitario que hace un uso comercial del cuerpo femenino. Preparan el cuerpo de Paula (Perla Caron), la modelo, para vender una imagen y un estilo de vida. En ambos casos, el cuerpo de los personajes femeninos tiene un lugar central en el relato de las películas; no así en *Breve Cielo*.

2.2. Fuego

Esta película forma parte del cine comercial¹⁰. La desnudez de Sarli y el valor central de su cuerpo a lo largo del film, la vincula directamente con el “modelo de la carnalidad” (España, 2005: 30), y la consecuente “puesta en escena de la sexualidad” a través de la construcción de la diva erótica (España, 2005). Este elemento la acerca a los personajes femeninos del cine ligados al erotismo, vinculado a “las grandes divas” como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Lucille Ball, Verónica Lake, Rita Hayworth, o Brigitte Bardot (Speziale, 2012:71). Esta nueva construcción era resultado de la modernidad que había iniciado la “nouvelle vague” (Valdez, 2004: 30) y también derivada del posneorrealismo italiano, “de escotes caídos y ropa ceñida al cuerpo” (España, 2005: 33). A nivel local, estaba vinculado a Thelma Tixou, Elida Marletta, Egle Martin y Libertad Leblanc.

Capalbo y Valdez, explican que la filmografía de Armando Bo se divide en dos etapas: la primera en la que busca “retratar temáticas referidas a la denuncia de corte social, a la tensión entre sexo brutal y amor sexual, al ansia de libertad”; y la segunda, ya comprometido comercialmente con Columbia Pictures, en la cual ejerce una reducción de esos temas al “lucimiento físico” de Isabel Sarli, y su exaltación unida al “paisajismo”; vinculada con “la ética o el comportamiento

¹⁰ Armando Bo había firmado un contrato con la empresa internacional Columbia Pictures. De hecho, la película fue parcialmente filmada en Argentina y Nueva York, y se incorporaron algunos diálogos en inglés. Existe, desde mediados de 1960, un punto de inflexión en la filmografía de Bo a partir del contrato con esta empresa distribuidora estadounidense: “Las filmaciones en Brasil, Paraguay, Estados Unidos, Panamá, México garantizan no sólo el muestreo de lugares turísticos sino también un atractivo más para la venta internacional” (Capalbo y Valdez, 2004:358). Esto lo coloca dentro del cine industrial. Sin embargo, España concede a la filmografía de Bo una singularidad, argumentando que es “responsable de un modelo no copiado ni imitado por otros”, es decir “difiere de las demás expresiones del erotismo en el cine”; pero su “matriz productiva” es propia del “sistema de estudios tradicional” (España, 2004: 35).

moral” (Capalbo y Valdez, 2004). Esta segunda etapa coloca al director y su película dentro del cine industrial y comercial del período. La figura de Isabel Sarli, ya conocida como la “Coca”, se complementa perfectamente en este tipo de cine, ya que formaba parte del Star System; junto con el elenco que solía acompañarla. Asimismo, Berardi y Peroni explican que *Fuego* se liga al “modelo turístico” porque fue filmada en “paisajes naturales” como la cordillera en San Martín de los Andes; y en la ciudad de Nueva York (Berardi y Peroni, 2006: 272). Este elemento se contrapone al cine de autor de la época, cuyo escenario central era la ciudad de Buenos Aires; o el gran Buenos Aires, como es el caso de *Juan Lamaglia y Sra.* (Dir. De la Torre - 1970).

En relación a la música, la banda de sonido del film, está compuesta por 5 canciones: la principal es *Fuego*, escrita por María Grever e interpretada por Carlos Alonso. La canción repite constantemente el nombre de la película. Tiene una sonoridad que oscila entre brutal y romántica. La siguiente es “Vivir es Morir”, escrita por Armando Bo y Humberto Ubriaco.

Luego, “Eres tú”, “Para qué recordar” y “Llamas en tu cuerpo”, boleros interpretados por Luis Alberto del Paraná y Los Paraguayos; quienes continuaron cantando como banda de sonido en otras películas de Armando Bo. Comprendemos este detalle como una característica del cine industrial. Asimismo, reconocemos la participación del director en la música de la película como un elemento moderno ligado al cine de autoría, al ser el director parte de la musicalización.

Fuego relata la experiencia de una mujer de clase alta, Laura (Coca Sarli), quien experimenta un constante deseo sexual que necesita satisfacer. Mantiene, por tal motivo, una relación afectiva y sexual con su ama de llaves Andrea (Alba Mujica), y múltiples encuentros sexuales con hombres. Al enamorarse de Carlos (Armando Bo), un ingeniero; esto comienza a generarle tristeza y ansiedad. Un vez casados, Laura atraviesa diversas crisis emocionales por no lograr serle fiel a Carlos. Su esposo intenta ayudarla y recurren a la ciencia. A través de la mirada especializada de la medicina diagnostican una enfermedad: una “neurosis

sexual”, e intentan encontrar una solución. Ambos deciden como un modo de proteger su salud, despedir a Andrea, la amante permanente de Laura. Finalmente, al no poder controlar su “padecimiento”, Laura decide suicidarse; y ante este hecho, Carlos acompaña su decisión, y se suicida también.

Laura es una mujer soltera de clase alta, que posee tierras en el sur. Al comienzo del film, se presenta como una mujer incrédula e insensible con respecto al amor. Su vínculo con los hombres y con su ama de llaves Andrea, tiene como objetivo su satisfacción sexual. En esa primera construcción del personaje, Laura se muestra liberal e independiente, y utiliza su sexualidad como autoafirmación: “quiero ser libre y no puedo ser fiel ni a nada ni a nadie” le confiesa a Carlos (Armando Bo). En ese sentido, el tratamiento del personaje de Laura, es similar al de Ana (María Vaner) en el segundo acto de *Tres veces Ana* (Dir. Kohon - 1961), esa mujer divorciada que tiene relaciones sexuales ocasionales con distintos hombres para esconder su sentimiento de vacío. Incluso se asimila al personaje que interpreta Isabel Sarli en *Fiebre* (Dir. Bo - 1972), donde interpreta a Sandra, una viuda millonaria, que tras la muerte de su esposo y de su amante, y con consecuente sentimiento de vacío sentimental, proyecta su deseo sexual en su caballo, y al mismo tiempo, expresa su anhelo de estar sola: “No quiero compromisos con nadie, quiero mi libertad” [...] “soy dueña de mi vida”.

En esta primera parte de la película el personaje de Laura mantiene abiertamente relaciones sexuales con su ama de llaves, Andrea. En uno de las primeras salidas con Carlos, Laura le dice a Andrea, de un modo desafiante y desinteresado: “Me voy Andrea, espérame, por si lo necesito”. De allí podemos inferir que Laura no construye una relación amorosa con ella, es decir, no reconoce el vínculo como una relación legítima; sino como un pasatiempo, o una amistad. En esa misma escena, Laura le dice que la quiere, pero que se irá de su lado: “cuando encuentre al hombre que satisfaga todas mis ansias”. Para Andrea, en cambio, Laura sí representa su verdadero amor: le confiesa que es el “único amor de su vida”, que no la olvidará nunca. No obstante, se lo manifiesta a lo largo del film de un modo posesivo y controlador: “Yo te conozco mejor que nadie, nunca podrás dejarme” y

la acusa de ser “insaciable”, de ser “una mezcla de ángel y demonio”. Una vez que Laura decide casarse con Carlos, explicándole que lo quiere y que “es un hombre”, Andrea reacciona violentamente, le pega en la sala de la casa, y le grita desesperada: “Te quiero para mí”, “no te dejaré ir”, “un hombre, no”. Este hecho de violencia está construido de un modo legítimo en el film; ya que se repite la misma fórmula con Carlos; y en ningún caso Laura lo reconoce como tal. El mismo es justificado por el exceso de pasión que atraviesa todo el film, y de ese modo, es naturalizado en el relato.

La introducción de un personaje homosexual no es un elemento novedoso dentro de la filmografía de Armando Bo. En *Fiebre*, el mayordomo de Sandra, Manolo (Adelco Lanza) es homosexual. En *Carne* (Dir. Bo - 1968), Vicente Rubino interpreta un personaje homosexual, que está enamorado del novio de Delicia (Isabel Sarli), Antonio (Victor Bo). Sin embargo, el tratamiento de Andrea es diferente, ya que posee un rol principal en el film, a partir de su participación en el triángulo amoroso con Laura y Carlos. Andrea se enfrenta a Carlos en reiteradas ocasiones por el amor de Laura, incluso hacia el final del film, cuando este último la echa de la casa acusándola de aprovecharse de Laura “para satisfacer sus bajos instintos”; Andrea le dice que se irá sólo si Laura se lo pide, que ella siente un amor “igual al suyo”. Ante esta incorporación, existen interpretaciones favorables como las de Adrián Melo, quien sostiene que Andrea es la “amante más estable” de Laura; “Andrea trasciende el hecho de ser lesbiana: se erige en el tercer vértice legítimo del triángulo amoroso, lucha por conservar a Laura en un combate a golpes con ella (...) y finalmente comprende que debe renunciar, pero en un plano de igualdad con Carlos” (Melo, 2008:124 -125). En cambio, en el año 1971, el Frente de Liberación Homosexual, dio una fuerte crítica a Armando Bó, argumentando que Andrea era construida como “maldita”, y este gesto escondía la “moralina pornográfica” del director (Diario desconocido - Archivo ENERC). Aquí interpretamos el tratamiento de la homosexualidad en *Fuego*, como un elemento novedoso, ya que es personificado por un personaje femenino opuesto a los valores de clase media esperados para las mujeres (que podríamos concentrar en el matrimonio y la maternidad) y al mismo tiempo, cuenta con una fuerte presencia

en el film. No obstante, reconocemos el enfoque moralista que impone como relación legítima la que Laura mantiene con Carlos. De hecho, Carlos describe a Andrea como “una mujer rara, extraña”, y coloca en ella su frustración por la infidelidad de su esposa.

Una vez que Laura conoce a Carlos, y se enamora; su personaje se transforma. Deja de ser una mujer independiente y poseedora de una “sexualidad aceptada” (Berardi-Peroni, 2006), y comienza a personificar una mujer enferma, víctima de su deseo: “en mí hay dos personas” es una de las primeras confesiones de Laura a Carlos. Dando a entender que su comportamiento está dividido entre tener relaciones sexuales ocasionales y establecerse bajo el matrimonio. Esta disociación era propia de las grandes divas del cine que comenzaban a “encarnar papeles que reunían dos términos tradicionalmente irreconciliables: la vamp y la virgen¹¹” (Passerini, 1993: 389).

Ambos se conocen al aire libre: mientras Laura desnuda se baña en un lago, con la ayuda de Andrea; llega Carlos a caballo. La escena está atravesada por el erotismo, pero a la vez da cuenta de lo que luego Carlos definirá como enamoramiento. Allí se visibiliza el triángulo amoroso que terminará por vencer el matrimonio heterosexual.

El próximo encuentro entre ambos personajes trascendente en la historia, tiene lugar en una fiesta. Allí Carlos le confiesa estar enamorado, Laura lo cuestiona y relativiza: “el que sienten todos los hombres. Eso no es amor, es deseo, frenesí, lujuria”. Él le pregunta cómo no se casó, y ella le responde que si bien la han amado, ella nunca ha querido a nadie. Carlos entonces se presenta como el personaje masculino que viene a transformar su vida, como el “macho rescatador” (Capalbo y Valdez, 2004: 360). En ese sentido, le confiesa estar enamorado: “creo haber vivido lo suficiente como para darme cuenta de que usted es la mujer que siempre esperé”.

¹¹ La *vamp* es el prototipo de personaje femenino que durante el período del cine negro, será reconstruido como la *femme fatale*: “era una mujer poderosa, dueña de su sexualidad”, a través de la cual conseguía alcanzar sus propósitos, “generalmente de carácter económico” (Rodríguez Fernández, 2006: 70). Asimismo, “las femme fatales no muestran inclinaciones maternas (Rodríguez Fernández, 2006: 84).

En esa fiesta mantienen la primera relación sexual, prematrimonial, en un gallinero. En ese sentido, forma parte de la consolidación por parte de la industria cultural de las “nuevas tendencias” entre las parejas (Felitti, 2010: 207). Esa relación sexual no forma parte de la vida sexual liberal de Laura, sino que es el preámbulo de la historia de amor heterosexual que da cauce al relato. Se trata entonces de “un sexo sin pecado [...] que se anida en la ilusión amatoria” ligado a la “pareja primigenia, libidinal, y a la vez, comprometida con la pasión” (Capalbo y Valdez, 2004: 369). Asimismo, en aquellas escenas en que mantiene relaciones íntimas con Carlos, “el coito está siempre sugerido o minimizado”; manteniéndose en el campo de lo erótico, y alejado de la pornografía (Capalbo y Valdez, 2004).

A medida que avanza la película, Laura se enamora de Carlos y accede a su pedido de matrimonio. Esto sucede cuando se van de viaje juntos al sur. Carlos le propone casamiento sosteniendo que tenía la intención de protegerla: “defenderte de todos, especialmente de ti”. En medio de su discurso apasionado, dice: “Me arriesgo a todo, te quiero y basta”. Allí se reafirma la figura del “macho rescatador”, aquel que “está de vuelta de los prejuicios y de la falsa moral”, por un lado; y al mismo tiempo, surge la figura de la “heroína víctima”, a través de Laura (Capalbo y Valdez, 2004).

Una vez casados, se destaca la relación posesiva que Carlos mantiene con Laura, que se enmarca dentro del discurso apasionado del film: “Laura te siento mía, mía como nunca. Te quiero, pero te quiero bien, para mí solamente”. El amor posesivo que siente por su esposa funciona incluso como argumento ante los actos violentos cometidos hacia ella, y se establece como amor legítimo y verdadero en el film: “Yo la quiero y ahora más que nunca” y “Aunque me engañes con todo el mundo, no podría vivir sin tí. Me conformo con que cuando estás conmigo eres toda mía”, son algunas de las confesiones.

Esta concepción del matrimonio ligado a la posesión, también se visibiliza en *Juan Lamaglia y Sra.*, cuando hacia el final Juan (Pepe Soriano) confiesa haber comprado la compañía y aceptación de su esposa; y por tal motivo, la obliga a quedarse bajo el mismo techo. El matrimonio concebido como una posesión,

también es utilizado de un modo sarcástico en *Ufa con el sexo* (Dir. Kuhn - 1968) cuando la madre de Evangelina (Elsa Daniel), sostiene que el matrimonio es un contrato comercial. Incluso en *Crónica de una señora* (Dir. de la Torre - 1971), la madre de Finita (Graciela Borges) insiste en que ella debe aferrarse al matrimonio como marca identificatoria de la señora bien: madre y esposa.

Fuego construye un personaje femenino millonario e independiente económicamente de su marido, profesional. A diferencia de *Juan Lamaglia y Sra.*, *Crónica de una señora*; e incluso entre los dos matrimonios de *Vamos a soñar con el amor* (Dir. Carreras-1971) en los cuales la institución matrimonial funciona como reguladora de la división tradicional de roles de género (hombre proveedor y mujer ama de casa y madre). Justamente, el hecho de que Laura sea millonaria y no esté inscripta en la dinámica tradicional de roles funciona como elemento de justificación y verosimilitud de su vida sexual libre. Al respecto, unas señoras comentan mientras Laura baila sensualmente en la fiesta: "hace lo que quiere, tiene dinero y caradurismo".

Sin embargo, la mayor diferencia entre estas películas y *Fuego*, reside en que ese amor entre Laura y Carlos, aun siendo posesivo y violento, se presenta naturalizado en el film como la única forma posible de amor. Laura le dice a Carlos que quiere cambiar para él: "a tu lado aprendí a querer", le confiesa. En un tono trágico, le confiesa que ha sido "un remanso" en su vida "alocada". Esta caracterización del amor incluso está presente en el vínculo entre Andrea y Laura, que luego será bastardeado por ser homosexual e impedir la fórmula: "macho rescatador" y "heroína víctima" del cine de Armando Bo (Capalbo y Valdez, 2004). En ese sentido, Laura le ofrece su vida a su marido; le dice que si llega a encontrarla engañándolo, la mate: "si algún día compruebas que te engaño, mátame sin compasión". En una de las escenas finales del film, Laura es descubierta con su amante por Carlos: este último enloquece y echa a punta de pistola al amante. Luego Carlos ejerce violencia física y verbal sobre Laura: "Eres una puta" le grita; pero finalmente vuelve sobre sus actos y se disculpa para seguir personificando al "macho rescatador" (Capalbo y Valdez, 2004). Laura le pide a su

marido que la mate tras ese acto de infidelidad, y Carlos, que en un principio accede (“será mejor, por tí y por mí”), finalmente desiste argumentando que no puede hacerlo por el amor que siente por ella: “no puedo Laura, no puedo, engáñame con todo el mundo, no podría vivir sin tí. Sé que cuando estás conmigo, eres solamente mía, mía, con eso me conformo”. Ese discurso comprensivo encierra una vez más su vínculo posesivo, naturalizado en la trama.

Con lo expuesto, podemos afirmar que a partir de la concreción de su deseo de casarse, el personaje femenino experimenta su libido sexual como un padecimiento por no lograr serle fiel a su marido. Esa “sexualidad aceptada” (Berardi-Peroni, 2006) se transforma en una enfermedad, amparada por el diagnóstico del Doctor Salazar; y la posterior interconsulta con un doctor en Nueva York.

La construcción de ese padecimiento incluye “síntomas” y las consecuencias ante su inexistente tratamiento. Dentro de los primeros, podríamos destacar la manifestación del deseo sexual a través de la masturbación que Laura realiza para autosatisfacerse; y las relaciones sexuales ocasionales que mantiene con hombres que desconoce.

Respecto a la autosatisfacción, es importante destacar que en la construcción de esas escenas prevalecen los planos detalle de los pechos al desnudo de Isabel Sarli. Esta manifestación hace referencia a “la mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada” (Mulvey, 2002: 370). En ese sentido, Andrea forma parte de estos actos, como partícipe activa en algunas escenas; y en otros como “mirada presente” que hace de Laura “un objeto erótico para la mirada del espectador” (Capalbo y Valdez, 2004: 362). Esto se evidencia en una escena particular en la que Andrea acaricia con una pluma el cuerpo desnudo de Laura; y luego se insinúa un cunnilingus: sólo vemos el cuerpo desnudo del personaje femenino principal y constantes planos detalle de sus pechos.

En relación a las relaciones sexuales ocasionales, se evidencia el carácter utilitario de los otros personajes masculinos carentes de nombre y alejados del “macho

rescatador” (Capalbo y Valdez, 2004) que personifica Carlos. Laura los trata como objetos para su satisfacción sexual, “¡Venga estúpido!” le grita a uno de ellos. En una de las escenas finales, que ya adelantamos, cuando Carlos descubre a Laura con un amante en la cama; este último corre amenazado por Carlos, y se exculpa diciendo que Laura lo había provocado: “yo sólo vine a arreglar la heladera. A muchos les ha pasado lo mismo que a mí, su mujer persigue a los hombres, está loca. Ningún hombre quiere venir a esta casa”. Ambas descripciones dan cuenta de la construcción del hombre víctima en el film, como oposición a la mujer victimaria: provocadora del hombre inocente. Este esquema que elimina la responsabilidad masculina en los actos, también está presente en la película *Carne*, en la cual, Delicia tras ser violada por sus compañeros de trabajo, le pregunta a su novio qué hacía para provocarlos. Sin embargo, allí los hombres no son víctimas, sino obreros revestidos por la figura de “el macho” y su valoración deviene del “uso desmedido de la fuerza sobre el cuerpo del otro” con el objetivo de tomar a la mujer, en detrimento de la fábrica (Capalbo y Valdez, 2004: 632).

Estas manifestaciones “sintomáticas” de Laura son atravesadas por la infidelidad que experimenta con culpa. En dos escenas específicas, Laura llora desconsoladamente tras tener sexo con sus amantes. Al respecto, Rodolfo Khun sostiene que en la filmografía de Armando Bo “siempre existe el concepto de pecado, de bien o de mal” (Khun, 1984: 52). En esa configuración, Laura tiene relaciones sexuales con otros hombres porque padece de una enfermedad; es decir que el acto infiel carece de su voluntad, y se siente arrepentida: expresa sufrir de un “fuego interior que la devora”, una “furia sexual que la destroza” como causa de sus actos. El Doctor Salazar es quien legitima ese remordimiento: “son enfermas que adoran a su marido”, explica. Asimismo, expresa que padece de “una apetencia sexual exagerada” cuyo apogeo es entre los 20 y los 45 años y que no tiene solución”. Sostiene que “muchas veces se las llama ramera, prostitutas, perdidas” y son quienes “desencadenan crímenes pasionales”. Una vez más, desde el discurso de la película, se quita responsabilidad a la figura masculina haciendo uso de eufemismos y tergiversaciones.

Además de la medicina, otra institución que reafirma el sentimiento de arrepentimiento de Laura, es la Iglesia: hacia el final de la película, cuando Laura se siente cada vez más atormentada por su deseo sexual, se acerca a una Iglesia, para pedir el “perdón de Dios”. La cámara realiza un primer plano de un Cristo y se escucha la voz de Laura en off: “Iré a buscarte a dónde sé que con tu infinita bondad, sabrás perdonarme”.

Finalmente como ya describimos en el inicio, Laura decide redimirse a través del suicidio; arrojándose por un acantilado. Este elemento del film, lo vuelve compatible con el esquema propio del melodrama argentino o el cine negro donde los personajes femeninos que cometen un desvío de la conducta esperada “reciben un castigo ejemplarizante y en definitiva, son destruidas o bien con la cárcel o con la muerte” (Rodríguez Fernández, 2006: 86). De este modo sus desnudos y actos sexuales infieles quedan configurados en una “pornografía ingenua” (Khun, 1984: 11) en la cual prevalece el mensaje moral del film. Este mecanismo de resolución del conflicto es compatible con concepción del público masivo como ingenuo (Ramírez Llorens, 2015: 230). De esa manera, “el público masivo necesita el castigo y el arrepentimiento de los personajes de Isabel” (Khun, 1984). En ese sentido, en la película aparecen dos personajes femeninos que personifican ese castigo, incluso antes de suicidio de Laura. Son las voces que moderan la conducta femenina y reducen la sexualidad a las consecuencias sociales. Se trata de dos mujeres que juzgan a Andrea, que aparentan pertenecer a la clase alta ya que sus apariciones están vinculadas a una fiesta que realiza Laura; y a su casamiento. En la fiesta opinan que Laura es una desvergonzada: “los usa como si fueran muñecos. Hoy con uno, mañana con otro.” Y en el casamiento, comentan que Carlos va a ser un “cornudo”

Asimismo, es importante destacar que en *Fuego* se construye el estado de angustia de Laura, no sólo a través de las escenas en las que llora; sino a partir de la incorporación de un elemento técnico moderno que intensifica el drama: Laura se encuentra en el techo de un edificio en Estados Unidos, despeinada y con la mirada perdida. Su sentimiento es construido a través del movimiento giratorio de

planos de los otros edificios, intercalados con primeros planos de la actriz. La escena es acompañada por música de tambores, que tiene una gran velocidad, y dan cuenta de su tormento. Este montaje de planos fuera de lo común se inscribe en un proceso de modernización técnica y discursiva del cine de la época.

La incorporación de la infidelidad femenina en la trama también está presente en *Crónica de una señora*: Finita, una mujer de clase alta abatida por las imposiciones matrimoniales, maternas y de clase, encuentra en el adulterio un medio de escape. Asimismo, en *Juan Lamaglia y Sra.*, Ana (Julia von Grolman) intenta serle infiel a su marido para darle un vuelco al hastío en que sentía sumida su cotidianidad; aunque, al sentir culpa, opte por no hacerlo. Finalmente, decide irse de su casa hasta que su marido la obliga a regresar. En ambos casos, la infidelidad femenina, cometida o no; es interpretada como una decisión de los personajes femeninos del film; lejos de ser un acto involuntario, producto de una enfermedad como en el caso de Laura. Otro de los films de Armando Bo que trata la cuestión de la infidelidad, es *Fiebre*, allí Sandra sostiene que “el adulterio en la mujer es menos perdonable que en el hombre; sólo se disculpa cuando la mujer está sexualmente insatisfecha”; consolidando una concepción de infidelidad femenina condicionada.

Como describimos al inicio, *Fuego* se inscribe en el “modelo de la carnalidad” (España, 2005). Es decir, que más allá del sentimiento de culpa que debe atravesar el personaje femenino por ser infiel, su construcción física tiene que ser sugerente y sensual¹². En ese sentido, el cuerpo voluptuoso de curvas pronunciadas de Isabel Sarli se ajusta a la construcción de la “diva erótica” que demanda este modelo (España, 2005). En ese sentido, la vestimenta de Laura incluye escotes, vestidos cortos, zapatos con taco, botas, brillos y tapados de piel.

¹² En 1969, el Diario Crónica describió que el Ente de Calificación cinematográfica había argumentado que se trataba de una película que presentaba “perversiones sexuales, escenas lascivas o que perturban a la moral y a las buenas costumbres” (Diario Crónica - Archivo), y en esos motivos, basaba su censura. Hasta el año de su estreno, su prohibición funcionó como un eje importante en la prensa de la película, que ya había sido proyectada en otras partes del mundo. Alrededor de la figura de la censura y la amenaza constante sobre cortes en el film, giran la mayoría de los diarios nacionales del período cercano a su estreno definitivo. La constante postergación en la exhibición de *Fuego*, fue determinante en muchos de los artículos.

Su pelo puede estar recogido o suelto, pero siempre se encuentra batido y con gran volumen. Por último, los ojos y labios siempre están maquillados, incluso cuando despierta por la mañana en la cama junto a Carlos. Se cambia reiteradas veces el vestuario y el peinado.

La particularidad del tratamiento de la diva que se construye en el cine de Armando Bo, es la “fusión entre la mujer y naturaleza” (Capalbo y Valdez, 2004: 360). De ese modo, las escenas sexuales se dan en paisajes naturales: Laura y Carlos tienen relaciones sexuales en la nieve, en el lago; incluso la primera infidelidad de Laura es en medio de un bosque. Laura se baña completamente desnuda en el lago, y vuelca nieve sobre sus pechos en el sur. El roce del cuerpo femenino con distintas texturas es muy utilizado en el film para construir escenas vinculadas al placer sexual: tapados de piel, sábanas, plumas. Al respecto, Capalbo y Valdez, explican que si bien su “voluptuosidad intenta ser inscrita en lo natural, lo primitivo y lo instintivo”, el cuerpo de Isabel Sarli es sometido y fetichizado (Capalbo y Valdez, 2004). Es decir que la concepción y tratamiento del cuerpo femenino forma parte de una construcción social "desde una mirada androcéntrica" (Bourdieu, 2000: 87).

Asimismo, la pureza de los actos de Laura también es incorporada en la trama a través de la vestimenta. De ese modo, Laura se ve de blanco en su casamiento (a pesar no ser virgen para entonces); y cuando se suicida, también viste un vestido blanco con volados. El color blanco contrasta con el resto del vestuario, y se vincula a un estado de pureza. Con Laura ya fallecida, Carlos le lleva flores al precipicio rocoso. En ese momento, se oye la voz de la protagonista, llamándolo, y reconocemos su figura casi invisible, espiritual y fantasmagórica en el plano. El espíritu de Laura, construido a través del uso de humo blanco, su vestimenta blanca y el eco de su voz; le dice a Carlos que no está solo, que siempre va a estar a su lado, y su alma será siempre suya. Finalmente, se vuelve a oír una música con tambores, y Carlos también se suicida, tirándose un tiro. Los vemos irse por un camino, ambos espectrales, alrededor del humo blanco, hasta fundirse en un lago y perderse. Específicamente en estas últimas escenas, el vestido

blanco que cubre por completo el cuerpo de Laura, y su salto “las aguas patagónicas” ejemplifican una construcción de purificación clara: las mismas” absorben el pecado y purifican a los vivos y a muertos” (Capalbo y Valdez, 2004: 363). Una vez más, la naturaleza y el cuerpo de Isabel Sarli, se unen.

2.3. Juan Lamaglia y Sra.

Juan Lamaglia y Sra. es la ópera prima del director Raúl De la Torre y se inscribe en el cine de autor¹³. El film relata la historia de un matrimonio de clase media¹⁴ que vive en Zárate, tras diez años de unión. La pareja está compuesta por Juan Lamaglia (Pepe Soriano); un próspero comerciante, y su mujer Ana Lamaglia (Julia Von Grolman); perteneciente a una familia terrateniente venida a menos. Ambos viven en un amplio chalet con Tito Lamaglia (Miguel Cópola); el hermano menor de Juan. La película construye distintos episodios relativos a la vida cotidiana de la pareja: el trabajo de Juan como dueño de un bazar, las tareas de Ana como administradora del hogar, la visita de Rosario Peralta (Nacha Guevara); amiga de la infancia de Ana y las fiestas, asados y paseos en barco con amigos. Todos estos episodios se van entremezclando con escenas que dan cuenta del desgaste del matrimonio: los encuentros sexuales extramatrimoniales por parte de Ana y Juan, y finalmente, el intento frustrado de Ana por dejar a su marido para escaparse de su casa y del tedio de su vida como esposa de Juan Lamaglia.

Son varios los elementos que permiten inscribir a esta película en el cine de autor moderno. Para empezar, a lo largo del film se muestra y se recorre la ciudad “real” (Feldman, 1990: 50) de Zárate: el relato transcurre en sus calles céntricas, sus

¹³ El film obtuvo el premio a la mejor “Ópera Prima” en el X Festival de Mar del Plata, el premio al mejor film latinoamericano en el festival de Cartagena y “una destacada participación en el festival de Valladolid” (Capalbo, 2000: 115). Cuenta De la Torre que fue gracias a esta presentación previa de *Juan Lamaglia y Sra.* en el festival de Mar del Plata y el premio obtenido, que logró que el film fuera “la única película que tuvo éxito comercial del Grupo de los Cinco” (Félix-Didier, 2003: 87).

¹⁴ Desde la fotografía, “Stagnaro trató de elaborar un color espontáneo que reflejara esa clase social, ese entorno humano” (Capalbo, 2000), aludiendo a la clase media provinciana. De hecho, el film “se llamó provisoriamente clase media” (Félix-Didier, 2003: 86).

afueras (en los campos de alrededor) y en el río. Incluso, ya desde la primera escena del film se nos introduce a la ciudad: tras la presentación de los títulos sin música, con las letras en blanco y el fondo negro, la cámara muestra una vista aérea de la ciudad de Zárate, acompañada de una música suave de piano compuesta por Roberto Lar. Asimismo, la estructura narrativa se aleja del relato narrativo clásico: más que una gran sucesión de acontecimientos in crescendo (si bien hay un clímax en la historia, cuando Ana decide dejarlo a Juan), la película construye una serie de episodios que dan cuenta de la vida de la pareja. A esto se le suma la decisión de improvisar los diálogos de los personajes, en vez de circunscribirse a un guión ya pautado¹⁵, dando cuenta de la caracterización de los nuevos realizadores como “aficionados a la improvisación, concebida como método de trabajo para actores, directores y guionistas” (España, 2004: 24). Respecto a los recursos estéticos innovadores del film, en varias escenas De la Torre utiliza *inserts* con las voces de los personajes mientras conversan, superpuestas a imágenes que narran los acontecimientos, así como también se vale de monólogos que dan cuenta, hacia el final del relato, de los deseos y miedos más íntimos de los tres personajes principales (Ana, Juan y Tito), “tejiendo lazos con lo literario” (Félix-Didier, 2003: 89). Por último, en cuanto a las rupturas temáticas *Juan Lamaglia y Sra.* es especialmente relevante en relación a la figura femenina ya que “inauguraba una manera de contar y una serie de temas, los vinculados a la mujer, hasta ese momento inexplorados en nuestro cine” (Magrini, 1985: 67).

Ana es construida como una mujer de 30 años, proveniente de una familia que supo tener un muy buen pasar económico, hija del dueño de una estancia. En el monólogo que realiza al final del film, ella evoca un breve resumen de su pasado antes de casarse con Juan: “(...) tenía todo: una familia grande, una casa linda en la barranca, un novio, una calle importante con su nombre en el pueblo, un tío senador, en fin cosas importantes. Tenía plata, mucha plata. Papá tenía una estancia muy grande, muy vieja. Tenía todas esas cosas que era lógico que yo

¹⁵ “No hubo guión de diálogos y la mayoría de las improvisaciones están grabadas con sonido directo. El propósito era siempre la reconstrucción de la cotidianeidad, un realismo no estilizado, no mediado por clichés (...)” (Capalbo, 2000).

tuviera y creía que las iba a tener siempre. Pero resulta que cuando salí del colegio papá se enfermó y se murió. Y hubo que vender la estancia para pagar deudas. Y después la casa linda de la barranca, con un jardín maravilloso, empezó a decaer”. Por ese motivo, Ana deja a su novio Esteban (quien le había propuesto marcharse de Zárate y vivir en Buenos Aires) para casarse con Juan (que tenía dinero por ser un comerciante próspero, no por provenir de una familia de clase alta), con la esperanza de que Juan arreglase “la casa de la barranca”. Juan en vez, “prefirió una casa moderna”.

La relación de Ana con Juan está vinculada a la vergüenza y a la insatisfacción. Por un lado, ella no logra cumplir con Juan su deseo de recuperar el estilo de vida de su adolescencia, así como tampoco Juan es capaz de satisfacerla sexualmente. Por el otro, Ana se siente avergonzada del hombre que eligió como marido: “descubrí que me daba vergüenza caminar con vos por la calle, que hablabas muy fuerte, tenías corbatas muy chillonas”. Otro elemento que le molesta a Ana y pertenece a esta categoría es que Juan se pasea sin remera por la casa.

A su vez, Ana depende económicamente de Juan y lo acompaña en la inauguración del nuevo local y en las reuniones con amistades; él es el hombre proveedor y ella se dedica a ser esposa y ama de casa (con ayuda de la empleada doméstica), reforzando la construcción del ideal femenino del régimen moral de clase media en el que la mujer que no necesita trabajar y puede depender del marido funciona como un “símbolo de prosperidad económica y respetabilidad social” (Cosse, 2010: 118). Esta dependencia se retrata específicamente en una de las primeras escenas del film, cuando Ana llama a Juan y le reprocha que no le dejó plata. Juan le contesta que le había dejado anteayer; Ana replica que ya fue gastado y Juan vuelve a la casa a dejarle más. Si bien Ana se siente aburrida e insatisfecha, tampoco busca una salida a su tedio a través de otras ocupaciones, como sí intenta Finita (Graciela Borges) en *Crónica de una señora* (Dir. Raúl De la Torre - 1971): allí su personaje le plantea a su marido y a su familia la posibilidad de trabajar para darle intensidad a su vida, llenar el vacío que siente. Sin embargo,

recibe una negativa rotunda por parte de quienes la rodean; ella es una mujer de clase alta y no concuerda con su “respetabilidad social” que trabaje.

Al final del film, la relación entre Ana y Juan se torna violenta física y emocionalmente. Ana intenta tomar el tren para escapar de su vida monótona y tediosa con Juan, pero él la detiene en la estación y la lleva arrastrando a la casa. Una vez allí, Juan la empuja al sillón y le grita “¿Por qué? ¡Decime por qué!”, pegándole cachetazos e imponiendo su cuerpo sobre el personaje de Ana. A esta violencia física se le suma a continuación, la violencia emocional. Juan explica en su monólogo que “compró todo: la casa, el local, a vos -sí, te compré a vos también-”, refiriéndose a Ana. En este sentido, podemos inferir que Juan concibe a su mujer como una propiedad, y por tal motivo, Ana debe responder a los estándares sociales de una mujer esposa y ama de casa, y en consecuencia quedarse con su marido, a pesar de su infelicidad. Este horizonte de expectativas planteado para la figura femenina coincide con el esperado para Finita y su círculo de amistades en *Crónica de una señora*. En ese film, la mamá de la protagonista no puede entender por qué se suicidó la amiga de su hija: “una mujer que lo tenía todo: rica, mona, hijos, casa, un marido serio, honesto, trabajador, que la quería”. Tampoco puede comprender que Finita busque la realización personal fuera de su vida matrimonial y maternal. Al respecto le reprocha a su hija: “¿Vas a abandonar a tus hijos, vos una madre?”, “Una madre se debe a sus hijos”. En la misma línea, un cura en el film le plantea a Finita que debe agradecer “a Dios por todo lo que te ha sido dado, no hablo de los bienes materiales, sino de lo fundamental: un hogar feliz, hijos sanos [...], un buen marido, una madre buena [...]”.

Durante el film, Ana tiene un encuentro con su amigo de la infancia, Julito (Raúl De la Torre). La primera vez que se ven, Ana toma la iniciativa y le insiste para que la invite a salir. Ya en la cita, Ana le pregunta con intriga sobre la última vez que se vieron. Julito le responde que “no lo podía creer”. Ana le dice, “¡Qué horror, una mujer seria y casada!” y Julito replica, “No, ¡qué maravilla!”. A continuación se besan en el río. Luego en la casa de Julito, él intenta tener sexo con ella pero Ana le dice que no puede, que la lleve a su casa, que se siente “ridícula”. Julito se

enoja (a pesar de que Ana le ruega que no se enfade) y la deja de un portazo y sin despedirse en la estación de tren. Ella llora. En estas escenas del film, Ana se cuestiona a sí misma moralmente: ella es una señora “seria y casada” y en consecuencia, se siente “ridícula” satisfaciendo sus deseos sexuales con otro hombre que no sea su marido. Esta tensión es elaborada por otras películas de autor del período. En *Crónica de una señora*, Finita comparte con Ana una serie de elementos: la utilización del adulterio como un recurso a partir del cual escapar a los condicionamientos sociales y del tedio del matrimonio, ciertos resquemores por su rol de esposa y madre al momento de cometerlo y el intento (sin éxito) de dejar a su esposo y a su familia. Sin embargo, a diferencia de Ana, ella sí logra mantener relaciones sexuales con sus amantes. Tanto un film como en el otro, se tratan de “materiales culturales que ayudaron a instalar la revisión de las relaciones familiares y de pareja, propusieron modelos y auspiciaron identificaciones y rechazos” (Felitti, 2010: 208). Ya en films como *Los jóvenes viejos* (Dir. Rodolfo Kuhn - 1962), cuyos personajes principales pertenecen al colectivo joven y representan una ruptura generacional, son las protagonistas femeninas quienes le son infieles a sus novios con naturalidad, pero además, con sus amantes mantienen relaciones sexuales mientras que con sus novios se abstienen. Al respecto: “Me voy a casar con él, no me acuesto con él”, le contesta una de las jóvenes a su amante.

De todas formas, la infidelidad femenina en este film se aleja de construcciones ligadas a la condena moral, como es el caso de Laura (Isabel Sarli) en *Fuego* (Dir. Armando Bo - 1971); que termina suicidándose porque no puede evitar serle infiel a su marido, o de Ana (Niní Marshall) y Leonor (Susana Campos) en *Vamos a soñar con el amor* (Dir. Enrique Carreras -1971); que simulan cometer adulterio para que sus maridos las valoren, pero al menor indicio de la ruptura matrimonial se arrepienten e inventan un embarazo para retenerlos. La infidelidad de Ana es elaborada, en vez, desde un marco de sentido que intenta comprender la situación de la protagonista femenina: su matrimonio con Juan no la satisface ni sexualmente ni emocionalmente e intenta buscar en Julito una escapatoria al tedio de su matrimonio.

Como desarrollamos previamente, este deseo de Ana por mantener la vida que llevaba de adolescente es lo que la conduce a casarse con Juan a pesar de que se siente avergonzada de él, a pedirle luego que la incluya en su viaje a Buenos Aires (para comprar una malla más refinada) y que la lleve de viaje a Punta del Este. Este vínculo entre la elección matrimonial y la seguridad económica es una temática recurrente en varios films del período: en *Los jóvenes viejos*, tanto las protagonistas femeninas como los protagonistas masculinos visibilizan la preocupación por casarse con alguien que les brinde seguridad económica. Asimismo, en *Vamos a soñar con el amor*, el padre de Marita (Marcia Bell) le recuerda a su hija y al novio de ésta que la vida exige “efectividades” y que la carrera musical de Elio (Elio Roca) no tiene la estabilidad económica suficiente para sostener a su hija.

La irrupción de Rosario (la amiga de la infancia de Ana) en el relato representa la vida que a Ana le gustaría llevar: los viajes por Europa (en vez de la vida rutinaria de ama de casa en el pueblo de Zárate), la ropa refinada de su amiga y la libertad de las ataduras del matrimonio, para realizar ciertas actividades que como mujer casada serían mal vistas, al no estar vinculadas a los “criterios de moralidad y de refugio en la vida familiar <<ordenada>>” (Adamovsky, 2015: 377). Al respecto, cuando Rosario Peralta le pregunta a Ana y Juan si fueron a un boliche en Italia, Ana aclara: “Nosotros no hicimos vida nocturna, hicimos vida de matrimonio”.

En cuanto al deseo sexual femenino, Ana se encuentra insatisfecha junto a su marido. En este sentido, ya desde las primeras escenas del relato se construye el sentimiento de Ana hacia Juan: mientras él se cambia y se baña a la mañana, ella -aunque ya despierta- se hace la dormida, esperando a que él se vaya para levantarse, evitando así el contacto con su esposo. La crisis del matrimonio se vincula con el surgimiento de nuevos estilos de pareja en los años sesenta, que “exigían unión, comprensión y autenticidad, y debían propiciar la realización personal y la satisfacción sexual” (Cosse, 2010: 134). En este sentido, la incapacidad de Juan de satisfacer a Ana sexualmente se constituye como un problema porque la virilidad en los años sesenta “pasó a medirse no sólo por la

capacidad de conquista sino también por la habilidad de satisfacer sexualmente a su pareja” (Cosse, 2010).

Más allá de la frustración con respecto a su marido, el personaje de Ana sí posee una “sexualidad aceptada” (Berardi-Peroni, 2006: 233): es ella quien le insiste a Julito -posando la lengua sobre la comisura de sus labios- para salir juntos. Y si bien luego se arrepiente a la hora de consumir el acto sexual, antes intercambian apasionados besos a la orilla del río y en la casa de él, dando cuenta así, de la cristalización de un modelo de mujer que “asumía el interés que le despertaba la sexualidad (Cosse, 2010: 136).

De esta manera, la voz autorizada del relato para hablar del deseo sexual es la propia Ana, construyendo así la encrucijada moral en la que se debate su personaje: llevar a término sus impulsos sexuales con Julito o responder a lo que se espera de ella en tanto esposa de Juan Lamaglia. Finalmente, la interiorización de su rol de esposa es más fuerte y le pide a Julito que la lleve a su casa.

En relación a la maternidad, la primera vez que se hace mención de la misma es en la charla entre Rosario Peralta y el matrimonio. Tras no verse en varios años, Rosario le pregunta si la nena que estaba jugando cerca de la entrada de la casa era su hija. Ana le contesta que no, que es la hija de la vecina. Y agrega “No tenemos hijos, yo no puedo tener”. Allí parece explicarse por qué el matrimonio no tiene hijos luego de diez años de unión. Sin embargo, al final del film, Ana revela en su monólogo la verdadera razón por la cual la pareja no tiene hijos: “Y además creo que, si yo nunca tuve un hijo, fue porque no quería tener un hijo de Juan Lamaglia”.

En cuanto a la construcción del cuerpo femenino en el film, los ojos verdes de Ana están siempre maquillados con delineador y sombras, y su cuerpo es esbelto y bronceado, alejándose así del “modelo de carnalidad” (España, 2005: 30) pero atravesado de todas formas por determinados ideales estéticos ligados a la interiorización de la mirada androcéntrica: la juventud, delgadez, maquillaje y vestimenta a la moda. En este sentido, su personaje se muestra en bikini tomando

sol, así como también usa vestidos cortos y coloridos, ligados a la popularización de la minifalda hacia finales de los '60 (Manzano, 2009: 664) y a la construcción en consecuencia de “un nuevo ideal de belleza femenina, que conllevaba la exposición de nuevas zonas erógenas” (Manzano, 2009). De esta forma, tanto el pelo batido y corto, como los estampados y formas de la ropa, se hallan en concordancia con un estilo estético del período. Ana es una mujer que se preocupa por su apariencia: se arregla todos los días, mira ropa en las vidrieras y se quiere comprar una malla nueva en Buenos Aires porque la que tiene “ya está muy gastada”. Su personaje está signado por los modos en los que los discursos de las revistas, el cine y la televisión de los años sesenta, “forjaban el gusto masculino y obligaba a las mujeres a comportarse como la “artista” o la “estrella”, llevándolas a innovar en el vestir, los usos” (Felitti, 2010: 209).

Las rupturas generacionales en torno a la juventud en el film se construyen a través del personaje de Tito y su entorno. Para empezar, se trata de jóvenes que tienen el apoyo económico de sus padres para estudiar una carrera universitaria, es decir, “hombres y mujeres que en los largos 60 ocupaban la categoría de ‘juventud’ y se habían visto beneficiados del crecimiento en la tasa de escolaridad secundaria y universitaria” (Manzano, 2015: 170), lo que les permitía tener vacaciones y tiempo libre en el verano. En este sentido, lo vemos a Tito llegando en moto al río (un paneo nos muestra muchos jóvenes tomando sol) y sumándose a una ronda tanto de mujeres como de varones, mientras charlan, fuman. Otra escena más adelante nos muestra a Tito cantando en ronda con sus amigos y amigas “La bamba”, mientras uno toca la guitarra. No sólo el tiempo libre es un rasgo de la juventud: lo es también la amistad entre hombres y mujeres, la paridad en un grupo que está compuesto por ambos géneros. Se trata de la figura del “grupo de amigos juvenil” (Berardi - Peroni, 2006: 232), propia del cine de autor moderno y en la que la dinámica entre mujeres y varones adquiere rasgos más igualitarios. Entre los films de autor del período que también retratan la figura del “grupo de amigos juvenil” podemos encontrar a los amigos de Sonia (María Vaner) y Roberto (Alberto Argibay) en *Los jóvenes viejos*, los amigos de la facultad de María (María Aurelia Bisutti) en *Los de la mesa 10* (Dir. Simón Feldman -1960) y

los amigos de Paquito (Alberto Fernández de Rosa) en el baile del club de *Breve Cielo* (Dir. David José Kohon - 1969).

Asimismo, Tito es quien comienza a hacer preguntas a Ana respecto a su lugar en la casa. Generando cuestionamientos hacia esa naturalización de los roles de género; y manifestando al mismo tiempo, el corte generacional al interior de la clase media. Mientras Ana fuma y arregla sus uñas, Tito le pregunta irónicamente “Ana, es muy importante lo que estás haciendo, ¿no es cierto? Vos sos una mujer tipo. Yo podría afirmar que tu vida es un grabador. Un día de tu vida lo grabas completo, de la mañana a la noche, y después te podes tirar a descansar, porque lo único que vas a hacer es nada”. Luego la obliga a abandonar la monotonía y la lleva a una fábrica abandonada, y a su casa de barranca, conectándola con su historia personal.

Por otra parte, los primeros contactos sexuales entre hombres y mujeres jóvenes se retratan específicamente en la escena en la que Tito lleva a una chica al camarote de un barco e intenta besarla, pero ella se resiste. Tito intenta convencerla, diciéndole “tranquila, tenés que superar esta primera etapa, de chica a mujer” y ella le responde “Creo que no Tito, no tengo que superar ninguna etapa”, yéndose enojada. Por un lado, la construcción de este tipo de encuentros entre jóvenes se relaciona con “una nueva sociabilidad” en los años sesenta que “legitimó un trato más directo y espontáneo entre chicas y varones, con contactos rápidos que no significaban necesariamente un compromiso futuro” (Cosse, 2010: 50). Por el otro, la respuesta de la amiga de Tito se vincula con la elaboración de personajes femeninos en el cine de autor moderno que se alejan de las construcciones femeninas “pasivas o recatadas” (Berardi - Peroni, 2006: 233).

Finalmente, a través del monólogo de Tito, se expresan la incertidumbre y el vacío que puede experimentar una generación que se encuentra libre para tomar decisiones, para elegir, pero que a la vez está cobijada por sus padres en sus necesidades materiales, careciendo así, de herramientas para resolver conflictos. Al respecto el discurso de Tito en el monólogo final: “Además el mundo me golpeaba y yo no sabía cómo resolverlo, porque no manejo. Entonces me dedico a

chantear, como puedo. Pero llegó un momento que hasta ya me agotó a mí.” Una problemática similar es desarrollada en *Los jóvenes viejos*, en la que los tres amigos no encuentran la manera de superar el aburrimiento, y se encuentran atravesados por la soledad y el absurdo. De esta forma, los jóvenes se construyen en la cinematografía de autor como un colectivo que “no saben qué hacer con su cotidianeidad” (Berardi - Peroni, 2006: 219).

2.4. Vamos a soñar con el amor

Vamos a soñar con el amor es una comedia de enredos del director Enrique Carreras, inscripta en el cine industrial moderno¹⁶. El film entrelaza dos líneas argumentales. Por un lado, la historia principal tiene como protagonistas a dos amigas (Ana, interpretada por Niní Marshall y Leonor, interpretada por Susana Campos) enfrentadas a sus maridos (Perico, interpretado por Alfredo Barbieri y Mariano, interpretado por Enzo Viena) a raíz de un partido de fútbol. Al enterarse de que sus maridos planean salir a festejar el triunfo de Boca solos, ellas deciden no ser menos y salir por su cuenta también, dando lugar a todo tipo de desencuentros y enredos. Por otro lado, la historia secundaria de una muchacha (Marita, interpretada por Marcia Bell) que intenta convencer a sus padres de que su novio (Elio, interpretado por Elio Roca) es un buen candidato para el casamiento, a pesar de que Elio sea un aspirante a músico y cantautor. Ambas historias confluyen en un boliche de moda llamado “El Orangután”, al que todos los personajes en el relato deciden concurrir: mientras Ana y Leonor se enteran de que Perico y Mariano planean cometer una infidelidad con “un trío de suecas” en el edificio de al lado (ayudados por el amigo de Mariano y manager de Elio, Cerezales, interpretado por Tono Andreu), Marita -en un intento por sorprender a su novio- atestigua como Elio le canta de manera romántica a otra joven (Susi,

¹⁶ La película fue estrenada en 1971 en el cine Normandie, “colmando las instalaciones”, según la publicación Radiolandia (Radiolandia - Archivo). La difusión del estreno incluyó una avant premiere que se transmitió en el programa “Casino”, por Canal 13.

interpretada por Ana María Montero). Tras varias peleas en las que, tanto Leonor y Ana como Marita, confrontan a sus parejas por lo sucedido, se construye el desenlace del film en el que cada uno de los enredos originados en “El Orangután” se resuelven. En el caso de la historia principal, tras discutir las mujeres con sus maridos y luego echarse la culpa de lo sucedido entre los cuatro involucrados, llegan a un entendimiento cuando Leonor y Ana fingen estar embarazadas (aconsejadas por la empleada de Leonor, Rosenda, interpretada por Mabel Manzotti). Al mismo tiempo, Marita perdona a Elio y el padre de ella les da el sí para que se casen.

Podemos identificar varias características de este film que lo inscriben en el cine industrial moderno. Por un lado el género, que responde a la comedia de enredos; una de las expresiones más representativas de un cine industrial que buscaba renovarse. Por el otro, la utilización de canciones e intervenciones musicales a lo largo del film vinculadas a cantantes juveniles (en este caso Elio Roca), que da cuenta de la captación por parte de la industria discográfica y cinematográfica de una identidad juvenil, a partir de patrones de consumo. Como describe Valeria Manzano, se trata de una juvenilización de la cultura de masas en la que “todos y todas participaron de nuevas formas de ocio y de consumo que fueron exclusivamente juveniles” (Manzano, 2010: 20). También la participación de actores en el film vinculados al star system: se trata de actores conocidos en el ámbito de la comedia, especialmente Niní Marshall. Asimismo, *Vamos a soñar con el amor* puede ser pensado como exponente del modelo sentimental remanente del cine industrial moderno retomando lo ya expuesto sobre el mismo, dado que se utilizan ejes temáticos moralizantes como la integración familiar, a la vez que el amor moderno se presenta de manera más suavizada, “mostrando al amor siempre dentro o en vistas al matrimonio, pero proponiendo que este amor moderno requiere de la seducción para poder mantenerse” (Berardi, 2006; 263).

En *Vamos a soñar con el amor* los personajes femeninos principales son dos: Ana y Leonor. Ambas están casadas hace muchos años y tienen entre 30 y 40 años. También son fanáticas de River y lo van a ver a la cancha, lo cual constituye un

rasgo de modernidad: se trata de una práctica vinculada tradicionalmente a los hombres, pero que ellas ejercen a la par de sus maridos.

Asimismo, pertenecen a la clase media alta: viven en casas amplias (Leonor incluso tiene una empleada doméstica llamada Rosenda) y la “decencia” funciona como un atributo ponderado por las mujeres del relato, dando cuenta así de un régimen moral tradicional de clase media, que descansa sobre la “vida familiar ‘ordenada’” (Adamovsky, 2015: 377). Al respecto, Ana le aclara a Leonor en varios diálogos del film: “Leonor, somos dos mujeres decentes”, “Yo ya te dije que siempre fui una casada muy decente”. A su vez, Leonor también le recalca a Ana en distintas escenas de la película: “Ya lo sé, pero yo no te propongo nada indecente. Pagar con la misma moneda”, “Y yo qué, soy tan decente como vos. Pero eso no quiere decir que mi marido tenga derecho a tirar al aire todas las canas que quiera y yo tenga que quedarme aquí en casa tejiendo una pañoleta y mirando la televisión” y por último hacia Mariano “¿Acaso yo no te pesqué en el mismo sitio? Si fueras un hombre normal, un marido decente”.

La decencia, como rasgo de un régimen moral de clase media, está a su vez vinculada a la institución del matrimonio. En la película el matrimonio se construye como un lugar de moralidad y respetabilidad. En este sentido, cuando llegan Elio, Marita y su familia al departamento de Leonor y Mariano intentando explicar el enredo, Elio les comenta: “¿Vieron? Son dos matrimonios legítimos, ¿qué cosa mala podrían estar haciendo en un departamento?”. De esta manera, estar casados los exonera de toda culpa o sospecha, de todo acto “indecente”. Este mismo elemento como estandarte del matrimonio es denunciado en el film *Crónica de una señora* (Dir. Raúl De La Torre - 1971). Si bien la protagonista del film, Finita (Graciela Borges), pertenece a la clase alta, los cuestionamientos que le realiza su madre están vinculados a su rol de señora casada y madre, entendiéndolo como un lugar de decencia: “Portarse como una señora, dar el ejemplo a sus hijas”.

En este sentido, las construcciones en torno al matrimonio en *Vamos a soñar con el amor* varían según la dinámica de la pareja pero mantienen un objetivo en

común: la preservación del mismo. En el caso de Ana y Perico, ella teme las reacciones de su marido: “Se me pone la piel de gallina, además vos no sabés lo celoso y lo bruto que es Perico”. Esta característica de Ana se hace aún más evidente en su pelea con su marido: cuando Ana finalmente puede expresar libremente su enojo con Perico por intentar engañarla (“Hipócrita, falluta, adulterado”, “Mejor quedarme viuda, con lo bien que me sienta el negro”), Perico se va, esgrimiendo que se va a suicidar y la actitud de Ana cambia rotundamente; “Me dejó”, dice llorando desconsoladamente. Y luego en lo de Leonor: “Ay Leonor, estoy arrepentida”, “Ay lo pierdo, Leonor, lo pierdo, es mi marido y lo pierdo”. En el caso de Leonor y Mariano, a pesar de que su relación es menos conservadora que la relación entre Perico y Ana (tanto Leonor como Mariano son quienes tienen la idea de salir cada uno por su cuenta), el objetivo de Leonor, al igual que Ana, es retener a su marido: de hecho, la idea de salir por su cuenta apunta reforzar la unión entre los cónyuges. Al respecto: “Se acabaron los tiempos en los que las esposas eran esclavas de la casa, tenemos los mismos derechos y hay que hacerlos valer. Anita, cuando un marido se da cuenta que puede perder a su mujer, es cuando más la valora y más la respeta”.

En términos de Leonor, Ana es descrita como una “mojigata”. Si bien su personaje muestra ciertas dosis de picardía (especialmente cuando se hace pasar por mexicana en el boliche), enseguida se echa atrás, afligida por las posibles consecuencias de sus acciones. Por ejemplo, antes de salir hacia “El Orangután”, Ana vuelve a dudar de la salida y Leonor le ofrece un whisky para entrar en clima. Asimismo, a la primera señal de que puede perder a Perico se arrepiente de la salida con Leonor, aduciendo que ella no tuvo nada que ver con el plan y que fue arrastrada por su amiga. En este sentido y siempre desde la comedia y la exageración, la construcción del personaje de Ana se encuentra ligada a un discurso conservador de clase media en relación al comportamiento femenino esperado.

En el caso de Leonor, su personaje es construido como una mujer decidida, sin titubeos a la hora de tomar represalias por las acciones de su marido. Por ejemplo,

cuando River pierde y está en la cancha con Ana: “No los esperamos nada, vamos con el coche a mi casa y que ellos se vuelvan como puedan”. O cuando se enteran que sus maridos saldrán por su cuenta a festejar y Ana quiere detener a Perico: “Por favor Ana, no seas antigua, hay que ser un poquito más maquiavélica. La venganza es el placer de las esposas, mejor que decir es hacer. Si ellos salen solos, nosotras saldremos solas. Si ellos encuentran compañía, pues nosotras encontraremos compañía”. Por último, cuando vuelven a su departamento Leonor y Mariano, luego de la confrontación en el departamento de Cerezas: “Dígale a mi marido que no sueñe con dormir en mi dormitorio”, le dice Leonor a Rosenda. Este discurso de Leonor se vincula con una modernización en las representaciones femeninas hacia finales de los sesenta, en la que “las imágenes de independencia femenina se fueron diseminando en los medios de comunicación” (Felitti, 2014: 234), y que, el cine industrial, utiliza para renovar sus contenidos y poder competir con el cine de autor del período.

De esta manera, el film construye representaciones de mujeres casadas atravesadas por la modernización de las costumbres de los años sesenta: alejadas de un rol de ama de casa pasiva, se constituyen como dos esposas que se proponen (especialmente Leonor) ejercer su independencia saliendo por su cuenta ellas también, estableciendo un status de igualdad en relación a sus maridos y acercándose así, a una concepción de los cónyuges como compañeros. De todas formas, como establecimos más arriba, se trata de un film que retoma el modelo sentimental remanente. Por lo tanto, propone que el amor en el matrimonio requieren de la constante seducción para sostenerse en el tiempo: las acciones independientes de Ana y Leonor tienen como fin último retener a sus maridos, evitar que cometan una infidelidad y que, en consecuencia, las valoren en tanto esposas. En este sentido, el film mantiene ejes vinculados a la integración familiar, ya que hacia el final del mismo todas las parejas solucionan sus problemas y continúan juntas; con la proyección de formar una familia.

Para estos personajes femeninos el deseo está vinculado al amor -como en el caso de Marita, que lo ama a Elio y por eso desea casarse con él- o a la

reconquista dentro del matrimonio; Ana y Leonor desean que sus maridos las valoren. De esta manera, la voz autorizada para hablar del deseo femenino es el matrimonio en tanto institución. Los deseos de los personajes femeninos están articulados en torno al matrimonio: Marita desea que sus padres le den el visto bueno a Elio para poder casarse, mientras que Ana y Leonor desean retener a sus maridos y reforzar su unión.

La maternidad también está vinculada al fortalecimiento del matrimonio. Esto resulta claro cuando Rosenda le aconseja a Ana que se haga pasar por embarazada: “Si la señora me permite, nadie pierde un marido. Y usted tiene la solución. No hay marido que se resista, al escuchar de labios de su esposa, que va a ser padre”. Asimismo, se enaltece el rol de la mujer como madre, cuando Mariano hace un brindis al final de la película: “Brindo por la felicidad de todos los presentes y por todas las madres del mundo”. La felicidad es asociada estrechamente con la maternidad y funciona, a su vez, como la solución ante el problema conyugal.

El matrimonio como único horizonte de expectativas femenino es relativizado en otras películas de la década, particularmente en el cine de autor. Por ejemplo, en el film *Los de la mesa 10* (Dir. Simón Feldman - 1960), la protagonista femenina María (María Aurelia Bisutti), desea casarse con su novio José (Emilio Alfaro), pero este deseo pone en peligro la continuidad de sus estudios como arquitecta. Tanto para su familia como para ella, en varias escenas de la película, su futuro está vinculado a su desarrollo profesional; “el estudio no se cuestiona”, estableciendo una proyección personal que se aleja del matrimonio como único horizonte de expectativas. Asimismo en el film *Los jóvenes viejos* (Dir. Rodolfo Kuhn - 1962), Sonia (María Vaner) le cuestiona a su amante el valor del matrimonio: “¿Para qué si es lo mismo?”.

En cuanto a la sexualidad, las escenas en *Vamos a soñar con el amor* se construyen mediante besos y abrazos entre parejas heterosexuales. Hacia el final del film, Ana hace una alusión a la escasa vida sexual entre ella y Perico: cuando Ana le pregunta a Leonor cómo harán para sostener la mentira del embarazo,

Leonor le contesta “Escribir a París todos los días, para que la cigüeña llegue cuanto antes”, a lo que Ana replica “Es que Perico escribe muy de tarde en tarde”. La problemática de la falta de sexo en la vida matrimonial es visibilizada y profundizada en otros films de autor del período, como *Juan Lamaglia y Sra*: Ana (Julia von Grodman) se hace la dormida para evitar el contacto en la cama con su marido, y se siente insatisfecha sexualmente.

Asimismo se establece una dicotomía en torno a la sexualidad femenina aceptada: la misma está vinculada a la prostitución o a las mujeres “fáciles”, en tanto que las mujeres casadas se construyen como escindidas de una sexualidad aceptada. Al respecto comenta Cerezales, al no estar al tanto de que las mujeres que les presenta a Perico y Mariano para que ellos cometan una infidelidad son nada más y nada menos que sus esposas: “¿Se puede saber de dónde sacan que estas dos facilonas de la calle son dos señoras respetables?”. Luego Leonor le comenta a Cerezales: “Que somos un par de esposas modelo con una doble vida un tanto complicada”. De esta manera se escinde la sexualidad femenina explícita del matrimonio, ya que debe ser llevada desde una “doble vida”; no son dos elementos que se hallen integrados.

En relación a la infidelidad, es interesante señalar que si bien son los hombres quienes intentan cometerla en el film (Elio con Susi, Mariano y Perico con las prostitutas suecas que nunca fueron a lo de Cerezales) son las “otras” mujeres las responsables por el hecho. Al respecto le dice Leonor a Ana, cuando se enteran que sus maridos saldrán a festejar el triunfo de Boca por su cuenta: “¡Qué solos! seguramente con dos chifladas de ocasión, esas perturbadoras del hogar conyugal”. En este sentido, las “perturbadoras del hogar conyugal” son las otras mujeres. Aquí encontramos un elemento que retoma el esquema del cine clásico de enemistad entre mujeres, pero modernizado: a diferencia del cine clásico, la enemistad no sucede entre las protagonistas del relato sino en relación a una otredad, las mujeres “indecentes”: aquellas que ejercen la prostitución o aquellas que gozan de su sexualidad.

Asimismo, se instituye en el film como una práctica común femenina el perdonar la infidelidad de sus parejas. Esto se evidencia especialmente cuando Marita lo perdona a Elio y la madre de ella le recuerda al marido que ellos vivieron una situación similar en su juventud “Viste Seve, como nos pasó a nosotros, el día que yo te pesqué en aquel fato (...) pero yo te perdoné y nos casamos, igualito que ellos”.

Este tratamiento de la infidelidad se distancia del construido por films de autor del período, como *Los jóvenes viejos*; en el que son las mujeres del relato las que cometen infidelidades para sentirse “vivas” y experimentar el amor, y otros como *Juan Lamaglia y Sra* y *Crónica de una señora*, quienes encuentran en el adulterio una forma de escapar al hastío de sus matrimonios y de los mandatos sociales.

En cuanto a la construcción del cuerpo femenino en el film, Ana y Leonor son representadas como dos mujeres pendientes de su apariencia; esbeltas, maquilladas y atentas a su vestimenta. Asisten a la cancha vestidas con pantalón, blazer, zapatos de vestir y pañuelo al cuello: sus atuendos son finos y combinados. En el caso de Leonor, lleva el cabello recogido en una cola de caballo; en relación a Ana usa el cabello corto batido. Ambos son peinados de moda en el período.

Ahora bien, al asistir a “El Orangután” Ana y Leonor lucen vestidos largos, brillantes y ajustados al cuerpo; con tajos que dejan entrever sus piernas. Los ojos y la boca están bien maquillados, el pelo suelto y batido. Tanto Leonor como Rosenda califican estos atuendos como “elegantes”. El de Ana es un vestido y chalina color crema, el de Leonor un vestido color amarillo. Asimismo, Ana y Leonor (al igual que otras mujeres del relato) son objetivadas por la mirada androcéntrica respecto a su apariencia. Para referirse a ellas, los personajes masculinos utilizan expresiones como “budín nacional de primera categoría” y “mercadería”.

En la historia secundaria del film podemos observar cómo se construye el corte generacional de clase media en los años sesenta, especialmente en torno al

horizonte de expectativas respecto al mundo laboral, vinculado a una serie de actividades y prácticas consideradas “rebeldes” por parte de los jóvenes. Para el padre de Marita la carrera musical de Elio es un pasatiempo, no un trabajo del que se puede vivir: “¿Se da cuenta jovencito, que usted ha elegido el cuadro de su preferencia con el mismo criterio que eligió su profesión? Bah, profesión, que estoy diciendo. Holgazanería disimulada. Cantorcito”, o bien, “Eso es pura música, la vida exige muchas efectividades. Para eso, hay que colgar la guitarra y ponerse a trabajar”. En cambio, para Elio y Marita es un trabajo legítimo. En el caso de Marita, ésta le discute a su padre que el novio ensaya a todas horas y que ganó un premio en el festival de Colombia. En el caso de Elio, le asegura al padre de Marita que hará “una brillante carrera”. Esta misma discusión es retratada también en *Mi primera novia* (Dir. Enrique Carreras - 1966), en la cual el personaje principal, Tito (Palito Ortega) se enfrenta a su familia al desear triunfar como músico con su banda y su padre le reprocha que “en lugar de la musiquita, sería más útil que estudiasen o trabajasen”.

El choque entre ideas de distintas generaciones también se construye a través de la discusión sobre los novios de Marita. Mientras que para Marita su elección de pareja debería ser libre y su familia no tendría que intervenir, para su padre la intervención es necesaria: “Va a ser mi yerno y quiero examinar la mercadería que llega a mi casa”. De todas formas, y más allá de este corte generacional, durante el film se construye una juventud respetuosa de las generaciones que la anteceden, deseosa de su aprobación. Esto queda demostrado en la necesidad que tienen Marita y Elio porque el padre de ella les dé el visto bueno para el casamiento, en los tratos y agradecimientos de Elio hacia la madre de Marita y el respeto hacia el horario de vuelta en la salida al parque de diversiones por parte de Marita, aun cuando inicialmente se había escapado para verlo a Elio (es decir, incluso en ese acto de rebeldía). Nuevamente, esta dinámica en la que los padres de la joven deben aprobar el casamiento es retratada también en *Mi primera novia*: Tito (Palito Ortega) busca que los padres de su novia, le den el sí para el casamiento. Incluso la película comienza con los padres como voz autorizada, con la canción de fondo que dice: “el padre dijo sí, mi suegra dijo sí”. En cambio, en el

film *Los de la mesa 10*, si bien María y José saben que su relación y su deseo de casarse no es del agrado de sus familias, deciden continuar con su relación de todos modos (el film de hecho termina con esa decisión tomada por parte de los jóvenes), desafiando así a sus padres y representando a la juventud como “un grupo social diferenciado, ajeno a la voluntad de los padres, por primera vez con voz propia, una voz que parece ahogarse ante la indiferencia, el autoritarismo o el conservadurismo del mundo adulto” (Félix-Didier, 2003: 153). De esta manera, mientras que *Vamos a soñar con el amor* construye representaciones que apuntan a la consolidación del orden familiar, otras películas de autor del período exponen quiebres de la integración familiar como temáticas principales.

Asimismo, la sexualidad de los personajes jóvenes en este film está vinculada a los besos como demostración máxima de carnalidad, por lo general bajo la supervisión de los padres en la sala mientras ven televisión. Sin embargo, como desarrollamos más arriba, Elio y Marita tienen una cita en el parque de diversiones, dando cuenta de las nuevas formas de cortejo, en la que ambos jóvenes aprovechan para besarse alejados de la mirada de los padres de Marita. Al respecto, le dice el padre de Marita a Elio cuando se besan los jóvenes en la sala: “No se aproveche, no sea ventajista”. En este sentido, el corte generacional se manifiesta nuevamente en esta escena: Marita le contesta a su padre “Pero papá, es mi novio” y él le replica “Festejante, y gracias. Hasta que su mamá y papá no den el consentimiento definitivo, este jovencito está en el banco, le falta mucho para jugar en primera y de titular”. De esta forma, las relaciones entre los jóvenes se construyen como una “diversión contenida” que celebra “la juventud como un valor en sí mismo y la vida familiar” (Manzano, 2010: 42).

Reflexiones finales

Durante los años sesenta, la industria cultural -a través de los medios de comunicación- permitió la apertura y difusión de nuevos debates alrededor de un proceso de modernización de las costumbres.

Este último integraba una mayor presencia de la mujer en la educación superior, la política y el trabajo calificado, el cuestionamiento al modelo conyugal doméstico y a la división tradicional de roles de género, junto a la familia nuclear. Su desarrollo fue producto de la intervención de un nuevo grupo social, la juventud, que imponía nuevas prácticas sociales a partir de un corte generacional al interior de la clase media. Incluso, las mujeres jóvenes de este sector social se involucraron en la militancia feminista que buscaba avanzar en la *politización de lo personal*, lo cotidiano. Asimismo, las mujeres de este período también comenzaron a desarrollar nuevas prácticas sexuales: desde el sexo prematrimonial al ocasional, e incluso, dentro del matrimonio; considerándolo un factor importante para su consolidación. En este sentido, el uso de anticonceptivos significó un elemento relevante al momento de pensar la sexualidad más allá de la procreación.

El cine construyó figuras femeninas verosímiles, vinculadas a este nuevo contexto. Como consecuencia, el esquema que enfrentaba a la mujer buena (*señora de*) y la mujer mala (*femme fatale*) del cine clásico, resultó obsoleto. El cine como “tecnología de género” (De Lauretis, 2000), de manera recíproca, se vio obligado a producir nuevos personajes femeninos por un lado, y se conformó, simultáneamente, como un aparato influyente en la consolidación de los nuevos roles, por el otro.

El trabajo precedente intentó dar cuenta de los modos en que el cine de los sesenta (1959-1973) construyó personajes femeninos a lo largo de un período de cambios culturales y sociales alrededor de los roles de las mujeres. Interpretar esas nuevas construcciones en su contexto, nos permitió avanzar hacia nuestro

objetivo general, el de analizar la red de significaciones: es decir, los modos de circulación, consolidación y las limitaciones de esos nuevos verosímiles.

Para ello trabajamos sobre cuatro películas representativas del cine de autor y el cine industrial: *Breve Cielo* (David José Kohon, 1969) y *Juan Lamaglia y señora* (Raúl de la Torre, 1970); y *Vamos a soñar con el amor* (Enrique Carreras, 1971) y *Fuego* (Armando Bo, 1969), respectivamente; y sumamos noticias y reseñas de revistas sobre las películas seleccionadas al momento de su estreno. Asimismo, decidimos definir dos grandes categorías para abordarlas: la circulación de nuevos modelos femeninos, vinculados principalmente a la aceptación de la sexualidad y la incorporación de nuevos estándares de belleza, por un lado; y el quiebre del modelo familiar y conyugal, por el otro.

A través del análisis, trabajamos sobre nuestro primer objetivo específico: reconocer de qué manera construyen específicamente el cine de autor por un lado y el cine industrial por el otro, las representaciones femeninas. A partir de allí, notamos particularidades por parte de cada tipo de cine.

El cine de autor construye representaciones femeninas desde la búsqueda de autenticidad y en algunos casos, desde la experimentación audiovisual.

En este sentido, Ana en *Juan Lamaglia y Sra.*, tiene un matrimonio constituido y depende económicamente de su marido; pero eso no le resulta suficiente: el hecho de no quererlo y sentirse sexualmente insatisfecha, habilita el cuestionamiento de la institución matrimonial, que por entonces comenzaba a vincularse al amor y al deseo sexual. La protagonista se siente insatisfecha sexualmente al interior del modelo conyugal, y a su vez, culpable por intentar ser infiel ante esa falta. Es ella quien seduce e insiste a su amigo de la infancia Julito que la invite a salir. Esta caracterización ambigua, sumada a su intento de escaparse de la casa, la construyen como un personaje auténtico.

Por su parte, Delia en *Breve Cielo* es una joven que disfruta del sexo ocasional, utiliza su sensualidad para lograr cumplir sus objetivos (seducir a Paco, entrar al baile sin entrada) y pertenece a los sectores populares. Su construcción pone de manifiesto la independencia femenina, por un lado, y da cuenta del contraste social en que circulan esos nuevos discursos, por el otro; otorgándole verosimilitud y autenticidad al personaje. Además, su decisión de ejercer la prostitución, y su rechazo a la violencia sexual, dan lugar a un debate alrededor de otros prejuicios sociales vinculados a las mujeres.

Asimismo, el hecho de que ambas historias sean construidas en espacios cotidianos y cercanos al público, ya sea la ciudad de Buenos Aires (*Breve Cielo*) o una ciudad del Gran Buenos Aires (*Juan Lamaglia y Sra.*), también interviene en esa búsqueda de autenticidad.

En el caso del cine industrial, su necesidad de competir con el cine de autor al calor de la modernización de las costumbres favorece la construcción de personajes femeninos sujetos a la renovación y vinculados, al mismo tiempo, a un mensaje moral ligado a la redención femenina.

En este sentido, *Vamos a soñar con el amor* construye personajes femeninos como Ana y Leonor que proyectan un carácter emancipatorio al realizar actividades fuera del hogar conyugal: hinchar por su equipo de fútbol en la cancha o al salir por su cuenta sin sus maridos. Son conscientes de su sensualidad y utilizan su sex-appeal para darles celos a sus maridos. Sin embargo, son estos personajes en su rol de esposas que deben lograr sostener el matrimonio aún a base de mentiras: fingen un intento de infidelidad en primera instancia y luego, estar embarazadas. El sostenimiento de la institución matrimonial y la resolución de la crisis conyugal, es tarea de las esposas; protectoras del hogar. Esto reafirma no sólo la división de roles de género sino que anula por completo la infidelidad femenina como posible venganza hacia sus maridos.

Por otro lado, en relación al “proyecto de divas eróticas”, Laura en *Fuego* disfruta y ejerce su sexualidad sin restricciones, tanto con hombres como con mujeres; la práctica sexual es un eje central en su vida. Sin embargo, al casarse con Carlos esta dinámica sufre una transformación: como mujer casada, Laura debe disfrutar únicamente del sexo matrimonial, y su insatisfacción debe ser anulada. El sexo infiel que mantiene con otros hombres debe ser una enfermedad, es decir un acto involuntario para la heroína del film.

De esta manera, respondiendo nuestro segundo objetivo específico: reconstruir los procesos de resignificación y de resistencia que atraviesan las construcciones de los personajes femeninos de los films del corpus; sostenemos que en el cine de los sesenta, el esquema hegemónico del registro clásico *señora de/femme fatale* atraviesa un proceso constante de negociación.

A través del cine de autor, las representaciones femeninas buscan resistir el modelo conyugal doméstico y de familia nuclear, a partir de una sexualidad aceptada y la visibilización y denuncia de problemáticas ligadas a la crisis de integración familiar.

En ese sentido, en *Juan Lamaglia y Sra.*, el horizonte de expectativas de Ana se vincula con la recuperación del status económico y el nivel de vida de su infancia; los viajes por Europa y Punta del Este. Su deseo excede la realización personal a través del matrimonio y la maternidad. La maternidad, incluso, es un lugar de vergüenza para Ana, ya que prefiere no tener hijos a tener hijos de Juan Lamaglia. El marco de sentido que construye el film para comprender la infidelidad de Ana se sostiene, como describimos previamente, en un matrimonio sin amor y su insatisfacción sexual. La infidelidad se presenta en el relato, entonces, como la manera de escapar al tedio de la vida cotidiana y al vacío de un matrimonio infeliz. Sin embargo, debido a la interiorización de su rol como mujer casada, esa infidelidad no llega a concretarse; lo cual no anula por sí mismo el cuestionamiento de este personaje.

Asimismo, en *Breve Cielo*, los deseos de Delia están alejados de la familia, el matrimonio, o incluso la vida educativa y profesional que anhelan sus pares. Sus proyecciones son del orden del presente, y eso la diferencia del resto de los personajes femeninos de la época. Del mismo modo, confiesa disfrutar del sexo, y al mismo tiempo se aleja del sentimiento de culpa; tiene sexo ocasional con Paco y rechaza sus gestos de caballerosidad. Además, Delia escapa de un ambiente familiar hostil, de violencia y abuso por parte de su padrastro, y también del silencio de su madre, al respecto. El quiebre del modelo familiar tiene un tratamiento profundo, que incluso incorpora la intención de suicidio por parte del personaje femenino. Esto demuestra otra dimensión de la postura crítica que personifica Delia, aquella que cuestiona el sostenimiento de los vínculos a través de la violencia y la complicidad.

El cine industrial, por su parte, permite la resignificación de los roles femeninos vinculados a las nuevas prácticas, como la importancia del sexo al interior del matrimonio y la desestimación de la maternidad como único horizonte de expectativas en algunos casos. Pero a la vez, afirma que son las mujeres las responsables del sostenimiento de la institución matrimonial, y vincula las crisis, a la culpa. El desvío de esa conducta femenina habilita un mensaje moral de redención para estos personajes.

En ese sentido, en *Fuego*, Laura acepta casarse con Carlos porque lo quiere; y de ese modo, otorga a la institución matrimonial un valor que excede el mero establecimiento del modelo conyugal doméstico y la consecuente división de roles de género. Esto también se evidencia en las relaciones sexuales pre matrimoniales que mantiene con Carlos. Ambos elementos funcionan como un proceso de resignificación del ideario sobre el matrimonio, por un lado; y sobre la sexualidad de este personaje, por el otro. En ese nuevo panorama, la relación homosexual desaparece y Andrea, la ama de llaves, es desterrada del espacio doméstico. La incorporación de una relación homosexual pierde frente a lo que el

film manifiesta como única forma de amor posible: el matrimonio heterosexual. Sus relaciones sexuales infieles con otros hombres, deben ser entendidas en un marco de culpa. La redención a esta conducta sólo llega hacia el final del film, cuando Laura decide ponerle fin a su vida y resolver así, el desvío.

Del mismo modo, en *Vamos a soñar con el amor*, la construcción de la vida conyugal en este film se asocia a un modelo sentimental remanente, que aporta elementos modernos a la institución matrimonial: el amor en el matrimonio requiere de la seducción para poder sostenerse en el tiempo. Ana y Leonor deben lograr que sus maridos las valoren, deben encender nuevamente la pasión haciéndoles creer que las pueden perder. La maternidad, aun siendo un engaño, es presentada como un lugar enaltecedor de la figura femenina y como solución a las crisis conyugales. En este sentido, si bien la película construye figuras femeninas más modernas e independientes, busca también mostrar resoluciones a los conflictos matrimoniales, en lugar de exponer y profundizar las fisuras en la institución y en la pareja.

Más allá de las particularidades entre el cine de autor y el cine industrial modernos a la hora de construir representaciones femeninas, ambos comparten ideales de apariencia basados en la presentación física y la juventud. Todas las protagonistas de los films conservan la juventud y responden a cánones físicos vinculados a la delgadez, cabellos voluminosos, ojos muy maquillados y una consecuente vestimenta que resalta estos rasgos: por lo general prendas ajustadas y/o cortas, que destacan las piernas. La vestimenta, asimismo, se encuentra sujeta a la industria de la moda y a la consolidación de una cultura de consumo, crecientemente estimulada por las agencias publicitarias. En este sentido, todos los cuerpos femeninos (tanto en un cine como en el otro) se encuentran atravesados por una mirada androcéntrica, que impone un cuerpo ideal que las mujeres deben tomar como referencia. Los cuerpos femeninos se construyen así, como objetos del deseo en función de la mirada del espectador. Delia en *Breve Cielo* se apropia de los códigos de moda y belleza que impone la industria cultural

de patrones juveniles. Ana en *Juan Lamaglia y Sra.* utiliza vestidos cortos y ajustados, que acentúan sus curvas; así como también escenas en las que aparece bronceada en bikini. Asimismo, su elección de peinado, maquillaje y vestuario a la moda también está en concordancia con su predisposición a la adquisición de nuevas prendas, en un contexto de creciente consumo. Ana y Leonor en *Vamos a soñar con el amor*, al asistir al Orángután y salir por su cuenta, se visten con prendas ajustadas y brillantes que dejan entrever sus piernas. Finalmente, en el caso específico de Laura en *Fuego*, se le suma a esta descripción la voluptuosidad de sus curvas, consecuente con el “modelo de carnalidad” del que forma parte.

Estos nuevos verosímiles se construyeron en torno a un escenario en el que coexistieron gobiernos democráticos débiles y gobiernos militares representativos de una modernización autoritaria, que implementaron medidas de apoyo y censura sobre el cine. Acá respondemos a nuestro tercer objetivo específico: dar cuenta de la relación entre la censura aplicada a los films del período y la construcción de verosímiles femeninos. Sostenemos que la creación de nuevos verosímiles femeninos encontraba su límite en la censura y en los cortes vinculados a todo aquello que repugnara a “la moral y las buenas costumbres” (Feliti, 2012); es decir que contradijera las concepciones tradicionalistas de familia, orden y nación. Sin embargo, la falta de seguimiento en relación a muchas de estas disposiciones, junto con la difusión de películas de autor en los espacios acotados de las salas de cine arte (es decir contenidas en los márgenes de los discursos hegemónicos), permitió y habilitó la circulación de nuevos verosímiles femeninos, fomentando la difusión de debates vinculados a los nuevos estándares sexuales, familiares y de pareja.

Los medios gráficos de la época y los afiches publicitarios de las películas del corpus giran alrededor de estas cuestiones. Esto, relacionado con el contexto social que intentamos reconstruir, nos permite reconocer allí el proceso de circulación de estas cuatro películas. El mismo involucra las huellas de producción

y recepción de los discursos del período¹⁷, que excede el registro audiovisual en sí. No obstante, un análisis específico acerca de lo que hacen las espectadoras con estos nuevos verosímiles cinematográficos excede los objetivos de este trabajo, y constituye un espacio de análisis para investigaciones futuras.

¹⁷ Ya que “un objeto significativo dado, un conjunto discursivo, no puede ser jamás analizado en sí mismo” (Verón, 1988: 127).

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina*. Barcelona: Planeta.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Avellaneda, A. (1986). El discurso de la censura. La práctica de la censura. En *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- Barrancos, D. (2014). Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas. *Revista Voces en el Fénix*, N° 32, *Magnolias de acero*. Recuperado en: <http://www.vocesenelfenix.com/content/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivas>.
- Barrancos, D. y otros (2009). Cuadernillo 3. En *Feminismo como lucha social, autonomía y revolución*. Buenos Aires: Socialismo Libertario.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (comp.). *El análisis estructural*. (págs. 65 - 119). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1982). *Análisis estructural de los relatos*. Barcelona: Editorial Buenos Aires.
- Berardi, M. y Peroni, L. (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Bernini, E. (noviembre de 2000). Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el "nuevo cine argentino" (1956-1966). *Revista Kilómetro 111*, núm. 1.
- Bianchi, S. (1993). Las Mujeres en el Peronismo (Argentina, 1945-1955). En G. y Perrot, *Historia de las mujeres*, 5 (págs. 763-772). Madrid: Taurus Minor.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Capalbo, A. (2005). El Grupo de los Cinco: Íconos y emblemas de la experimentación y la extravagancia. En España.C (Dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983* (págs. 532-543). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Capalbo, A. (2005). Hugo Santiago e Invasión. En E. C. (coomp.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983* (págs. 544-546). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Capalbo, A. y. Valdez, M. (2005). Amor constante más allá de la pantalla: Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures. En España.C (Dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983* (págs. 358-370). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Castagna, G. (2010). *Armando Bo e Isabel Sarli: El buen salvaje y la mujer codiciada*. Recuperado de http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=26.
- Conde, I. (2013). *Cine Argentino y Género Femenino: Un Asunto que no es de Polleras*. Ponencia.
- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946 - 1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en la década del '60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Cosse, I. y Felitti, K. (2010). *Los' 60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Costa Knufinke, J. y Martin, J. (2011). *Heroínas y víctimas del cine*. Barcelona: Océano.
- Costa, A. (1992). *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- De Lauretis, T. (2000). La tecnología del género. En T. De Lauretis. *Diferencias* (págs. 33-69).
- De Lauretis, T. (2001). Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista. En M. Navarro y C. Stimpson (Comps.). *Nuevas Direcciones* (págs. 203-232). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- España, C. (2005). Modernización y censura 1961 - 1966. En España.C (Dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Faulstich, W. y Korke, H.(1997). *Cien años de cine: Entre tradición y nueva orientación: 1961 - 1976*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Feldman, S. (1990). *Cine argentino: la generación del '60*. Buenos Aires: Legasa.
- Felitti, K. (2007). La pantalla se calienta. El cine argentino de los' 60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. En *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (págs. 19-20).
- Felitti, K. (2008). La revolución de la píldora anticonceptiva y la cuestión demográfica en Buenos Aires: apropiaciones y resignificaciones de un debate internacional (1960-1973). En *Estudio sobre sexualidades en América Latina*. Ecuador: FLACSO.

- Felitti, K. (2010). El control de la natalidad en escena: anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta. En *Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano. (Coords.), Los sesenta de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (págs. 205-244). Buenos Aires: Prometeo.
- Felitti, K. (2012). *La revolución de la píldora*. Buenos Aires: EDHASA.
- Felitti, K. (2015). Traduciendo prácticas, tejiendo redes, cruzando fronteras. Itinerarios del feminismo argentino de los '70s. En *Cadernos Pagu*.
- Félix Didier, P. (2003). Introducción y La crítica. En *Martín Peña, Fernando (comp.), 60-90 Generaciones, cine argentino independiente* (págs. 7-21 y 328-335). Buenos Aires: Malba.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Freixas, R. y Bassa, J. (2005). *Cine, erotismo y espectáculo: el discreto encanto del sexo en la pantalla*. Barcelona: Paidós.
- Gamba, S. (1987). *Feminismo de la igualdad vs. Feminismo de la diferencia*. Recuperado en: http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=6.
- Gamba, S. (2008). ¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género? En *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Buenos: Editorial Biblos.
- García Canclini, N. (1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva sociedad*, 71, 69-78.
- Getino, O. (1988). *Cine argentino (Entre lo posible y lo deseable)*. Buenos Aires: Ciccus.
- Getino, O. y Vellegia, S. (2002). Los conceptos del cine en juego. En *El cine de las historias de la revolución - Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Gilman, C. (2003). Los sesenta/setenta considerados como época. . En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Grignon, C. y Passeron J-C. (1992). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hall, S. (1996). Introduction: who needs identity? En S. Hall y P. Du Gay (Eds.). *Questions of cultural identity* (págs. 3 - 17). London: Sage Publications.
- Hall, S. (2000). Cultural Identity and Cinematic Representation. En R. Stam y T. Miller. *Film and Theory* (págs. 704-14). Oxford: Blackwell Publishers .
- Huyssen, A. (2002). "La cultura de masas como mujer. Lo otro del modernismo" y "La vamp y la máquina: Metrópolis de Fritz Lang". En *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo .

- Iglesias, M. y Toledo Chiqui, G. (2003). Néstor Paternostro. En *F. M. Peña (Ed.), Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (págs. 210-223). Buenos Aires: Malba.
- Kaplan, A. (1998). *La mujer y el cine. A Ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Khun, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Khun, R. (1984). *Armando Bo, El cine, La pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kimel, E. y Ruiz, M. (1987). *20 años de Historia Política Argentina 1966 - 1986*. Buenos Aires: R.R. Ediciones S.R.L.
- Kriger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Liska, M. (2014). El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900 - 1920). *Latin American Music Review (LAMR)*, 35, 1-24.
- Lovera, S. (2009). Herramientas para un periodismo con perspectiva de género. En *Jornada de Formación en Comunicación y Género*. San Salvador.
- Magrini, C. (1985). *Cine Argentino Contemporáneo*. Buenos Aires: Revista Cultura.
- Manetti, R. y Valdez, M. (1998). *De(s)velando imágenes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manzano, V. (2009). The blue jean generation: Youth, gender, and sexuality in Buenos Aires, 1958–1975. *Journal of Social History*, 42, 657-676.
- Manzano, V. (2010). 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 la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Manzano, V. (2014). “Rock Nacional” and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, 70, 393-427.
- Manzano, V. (2015). On the Revolutionary Road: Youth, Displacements, and Politics in the ‘Long’ Latin American Sixties. En *Transnational Histories of Youth in the Twentieth Century* (págs. 167 - 187). UK: Palgrave Macmillan.
- Maranghello, C. (2005). El desarrollismo y el silencio peronista: La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período. En España, C. (Dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983* (págs. 30-32/62). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2005). La censura, con nuevo orden legal: Se crea el concepto de atentado "contra el estilo de vida nacional". En España, C. (Dir.), *Cine*

argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983 (págs. 524-531). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Marino, A. (2003). *La representación simbólica de la mujer*. Recuperado en: http://www.hamalweb.com.ar/2010/agenda_cont.php?id=3.
- Marino, A. (2006). *Cine Argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Mattelart, M. (1982). *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- Melo, A. (2008). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (No. 6). Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Mestman, M. (2013). Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina. En *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Metz, C. (1970). *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (s.f.). Para un estudio semiológico del lenguaje. En *LENGUAjes*. n°2 (págs. 37-51). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Miranda, M. (2011). *Controlar lo incontrolable. Una historia de la sexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Moreschi, O. y Ramirez Llorens, F. (2013). *Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70*. Recuperado en: http://www.rehime.com.ar/escritos/entrevistas/entrevista_02_moreschi.php.
- Mulvey, M. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Barcelona: Episteme Ediciones.
- O'Donnell, G. (1982). *El Estado Burocrático Autoritario: triunfos, derrotas y crisis, 1966-1973*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Passerini, L. (1993). Sociedad de consumo y cultura de masas. En Duby, G. y Perrot M., *Historia de las mujeres*, 5 (págs. 388-409). Madrid: Taurus.
- Rial, A. P. (2012). La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino. *RILL Nueva época, Prácticas discursivas a través de las disciplinas*, 17.
- Portantiero, J. (1977). Economía y política en la crisis argentina: 1958 - 1973. *Revista Mexicana de Sociología* Nro 2. México.
- Portela, M. y Manrupe, R. (1995). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor Ediciones.
- Ramírez Llorens, F. (2011). El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía. En *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. San Fernando del Valle de Catamarca: Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca.

- Ramírez Llorens, F. (2012). *Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)*. Recuperado en: http://www.rehime.com.ar/herramientas/Herramienta%2007_ReHiMe_RamirezLlorens.pdf.
- Ramírez Llorens, F. (2015). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973)*. Buenos Aires: Librería ediciones.
- Rodríguez Fernández, M. (2006). *Diosas del celuloide. Arquetipos del cine clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Romero, J. L. (2005). *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rouquié, A. (1982). Hegemonía militar, Estado y dominación social. En *Alain Rouquié, Argentina Hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- Siles Ojeda, B. (2007). *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y cine*. Recuperado en: http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=7.
- Silver, A. y Ursini, J. (2012). ¿Qué es el cine negro? y La mujer en el cine negro. En *Cine negro* (págs. 9-19 y 131-134). Buenos Aires: TASCHEN BENEDIKT.
- Soto, M. (1 de agosto de 2010). Cuando las mujeres dijeron UFA - Entrevista a Hilda Rais. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5425-2010-01-08.html>. *Página 12*.
- Speziale, A. (2012). La mujer i(d)real. representaciones simbólicas del rol social de la mujer. En *Imaginarios Culturales. Notas para una sociología de los medios audiovisuales*. Buenos Aires: Azzurras.
- Steimberg, O. (1993). Propositiones sobre el género” y “El pasaje a los medios de los géneros populares”. En *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Tcach, C. (2003). *Golpes, proscripciones y partidos políticos en D. James (Ed.), Nueva historia argentina volumen IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Tirri, N. (2000). Alianzas contestatarias. En *El grupo de los 5 y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura GCBA.
- Trebisacce, C. y Torelli, M. (s.f.). Un aporte para la reconstrucción de las memorias feministas de la primera mitad de la década del setenta, en Argentina. Apuntes para una escucha de las historias que cuenta el archivo personal de Sara Torres.

Aletheia, vol. 1, número 2. Recuperado en:
<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/un-aporte-para-la-reconstruccion-de-las-memorias-feministas-de-la-primera-mitad-de-la-decada-del-setenta-en-argentina>.

- Valdez, M. (2005). Las nuevas sexies. En España, C. (Dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983* (pág. 30). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires: EDHASA.
- Verón, E. (1998). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.
- Williams, R. (1994). *Hacia una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Anexo



Breve Cielo

84 min

Paramount, 5-6-69 - PM18

Director y Guionista: David José Kohon

Actores: Ana María Picchio
Alberto Fernández de Rosa
Beto Gianola
Gloria Raines
Zelmar Gueñol
David Llewellyn
Mirta Moreno
Cristina Venegas
Felipe Méndez
Remedios Climent
Carlos Antón

Fotografía: Adelqui Camusso

Música: Astor Piazzolla

Montaje: Gerardo Rinaldi y Armando Blanco

Producción: Producciones Enero

Distribución: Argentina Sono Film



* [Afiche del film]. (s.f). Recuperada de: <http://www.incaatv.gov.ar/movie/215/>

Fuego

90 min

Sarmiento y Sim, 23-9-69 - PM18

Producción 1968

Director y Guionista: Armando Bó

Actores: Isabel Sarli
Armando Bó
Alba Mugica
Roberto Airaldi
Oscar Valicelli
Mónica Grey
Juan Carlos Olmos
Hugo Mugica

Fotografía: Ricardo Younis

Música: Humberto Ubriaco y Armando Bó

Montaje: Rosalino Caterbetti

Producción: SIFA

Distribución: Columbia Pictures

—N.Y. Times
 "ISABEL SARLI SQUEEZES MORE SEXUAL FRISSEON into the space between breathing in and breathing out than most of us could spread over a lifetime of ordinary love-making."



* [Afiche del film]. (s.f). Recuperada de: <https://www.odeon.com.ar/INCAA/produccion/394>



* [Afiche del film]. (s.f). Recuperada de: <https://ar.pinterest.com/>

Juan Lamaglia y Sra.

88 min

Opera, 28-4-70 - PM18

Director: Raúl de la Torre

Guionista: Raúl de la Torre y Héctor Grossi

Actores: Pepe Soriano

Julia Von Grolman

Miguel Cópola

Milagros de la Vega

Nacha Guevara

Hedy Crilla

Juana Hidalgo

Laura Palmucci

Cacho Espíndola

Raúl de la Torre

Lilian Fernández Blanco

Rubén Negreda

Tulio Baldesarri

Pedro Lazzarini

María Isabel Osan

José Sbarra

Fotografía: Juan José Stagnaro

Música: Humberto Ubriaco y Armando Bó

Montaje: Oscar Souto y Sergio Zóttola

Producción: Profilms

Distribución: Locegu



LK-Tel presenta



JUAN LAMAGLIA Y SRA.

**Un film de
Raúl de la Torre**

Protagonistas

PEPE SORIANO
JULIA VON GROLMAN
NACHA GUEVARA
MILAGROS DE LA VEGA
CACHO ESPINDOLA
HEDY CRILLA

Libro:

Raúl de la Torre
y Héctor Grossi

Música:

Roberto Lar

Fotografía:

Juan Jose Stagnaro

Producción:

Pro Films S.R.L.

Dirección:

RAUL DE LA TORRE

*[Afiche del film]. (s.f). Recuperada de: www.filmaffinity.com.ar



* [Afiche del film]. (s.f). Recuperada de: <http://www.ebay.es/>

Vamos a soñar con el amor

85 min

Normandie y Sim, 22-4-71 - ATP

Director: Enrique Carreras

Guionista: Julio Porter y Enrique Carreras según obra de Luis Mathé "Los maridos engañan después del fútbol"

Actores: Niní Marshall

Elio Roca

Susana Campos

Enzo Viena

Alfredo Barbieri

Tino Pascali

Menchu Quesada

Mabel Manzotti

Mario Sapag

Tono Andreu

Marcia Bell

Ana María Montero

Fotografía: Antonio Merayo

Música: Tito Ribero canciones de Roca, Silvio Soldán, Santos Lipesker y Albar.

Montaje: Jorge Garate

Producción y Distribución: ASF



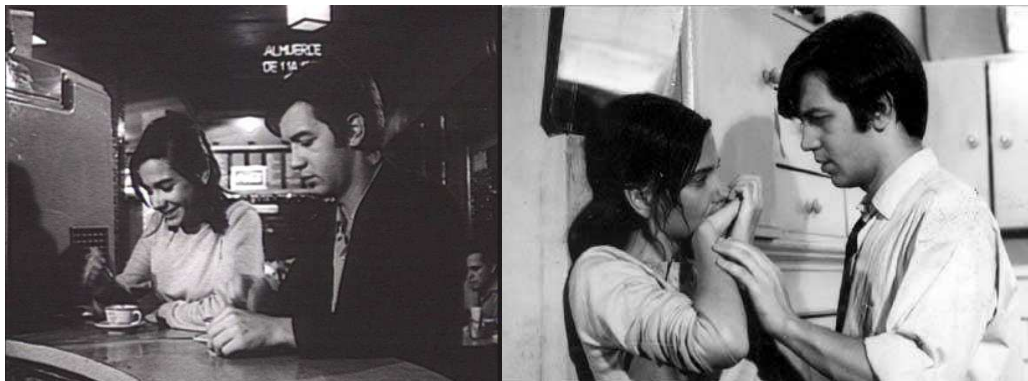
*[Afiche del film]. (s.f). Recuperada de:
<http://www.abandomoviez.net>

* [Afiche del film]. (22-04-1971). *Clarín*. Ubicación: Archivo ENERC.

Referencias fílmicas en YouTube

Breve cielo

Jotafrisco. (2015, agosto, 27). Breve Cielo (David José Kohon - 1969) [archivo de video].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=uuLwyBmezZo>



*[Fotografías]. (3 de julio de 2016). Recuperado de: <http://unacriticadenovela.blogspot.com.ar/>

Fuego

James Cooper. (2017, enero, 21). Fuego con Isabel Sarli De Armando Bo (1969) [archivo de video].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IF-COKXuA84>



*[Fotografía]. (s.f). Recuperado de: <http://www.latinolife.co.uk>

*[Fotografía]. (s.f). Recuperado de: <https://www.odeon.com.ar>

Juan Lamaglia y Sra.

Carlos Roberto Coronel. (2012, julio, 9). Juan Lamaglia y Sra. película completa 1/3 [archivo de video]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=tflgbm_6o24&list=PLPcGW5HvuDUf-8edjafGkf4hboKHG2qH4

Carlos Roberto Coronel. (2012, julio, 9). Juan Lamaglia y Sra. película completa 2/3 [archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=chi2E8fx9R4&list=PLPcGW5HvuDUf-8edjafGkf4hboKHG2qH4&index=2>

Carlos Roberto Coronel. (2012, julio, 9). Juan Lamaglia y Sra. película completa 3/3 [archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sCDLjwsO1q8&list=PLPcGW5HvuDUf-8edjafGkf4hboKHG2qH4&index=3>



*[Fotografías]. (s.f). Recuperado de: <http://www.datuopinion.com>

Vamos a soñar con el amor

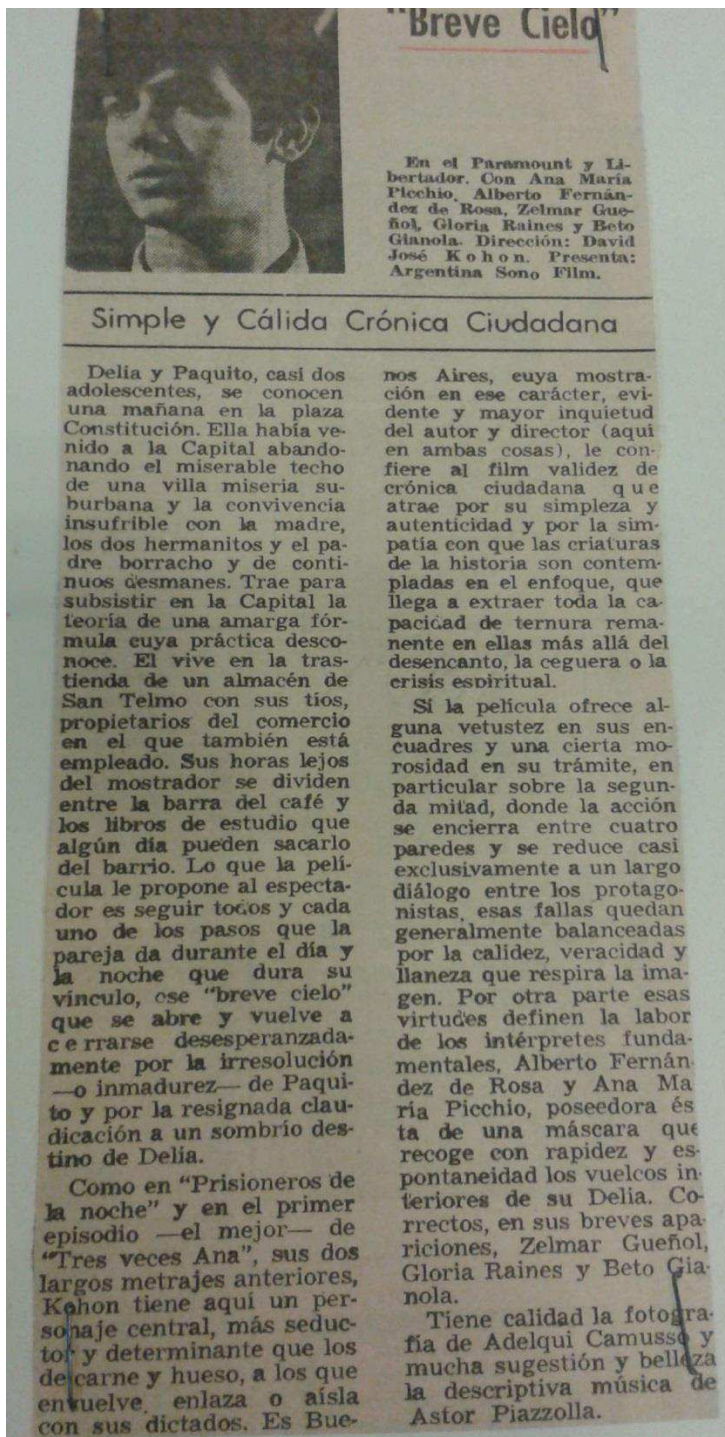
Catalina Pizzafrola. (2014, marzo, 15). Vamos a soñar con el amor [archivo de video]. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=7y-v5DtqjTI>



*[Capturas de pantalla]. (15 de marzo de 2014). Recuperadas de <https://www.youtube.com/watch?v=7y-v5DtqjTI>

Artículos de revistas y diarios

Breve cielo



Breve Cielo: Simple y Cálida
Crónica Ciudadana (7-06-
1969). *Clarín*. Ubicación:
Archivo ENERC.



PUBLICIDAD

OFICINAS: LAVALLE 1975

LÍNEA GENERAL 49-0216/19

BUENOS AIRES

BREVE CIELO

FICHA TÉCNICA

Libro y Dirección: DAVID JOSE KOHON
Fotografía: ADELQUI CAMUSSO
Compaginación: GERARDO RINALDI - ARMANDO BLANCO
Productor Ejecutivo: CARLOS ALBERTO KREIMER
Productor Asociado: ABRAHAM AUSLANDER
Director de Producción: CARLOS ALBERTO PARRILLA
Música: ASTOR PIAZZOLA
Sistema: PANTALLA PANORAMICA
Color: BLANCO Y NEGRO
Origen: ARGENTINA
Laboratorios: ALEX
Negativo: Dupont
Sonido: PHONALEX

FICHA ARTÍSTICA

Paquito ALBERTO FERNANDEZ DE ROSA
Delia ANA MARIA PICCHIO
Tía de Paquito GLORIA RAINES
Dueño del salón de baile BETO GIANOLA
Tío de Paquito ZELMAR GUEÑOL
Empleado del salón CARLOS ANTON
Prima de Paquito MIRTHA MORENO
Abuela REMEDIOS CLIMENT
Amigos de Paquito DAVID LIEWELLYN
ALEXIS GUEÑOL
FELIPE MENDEZ
ROBERTO VILAS

Duración: 84 minutos Paso: 35 mm. Año: 1968

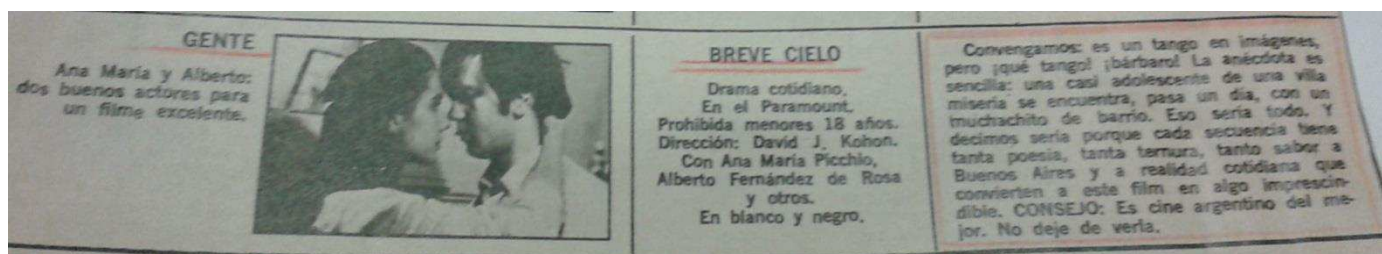
Es una producción de
ENERO CINEMATOGRAFICA

Distribuye

ARGENTINA SONO FILM S.A.C.I.

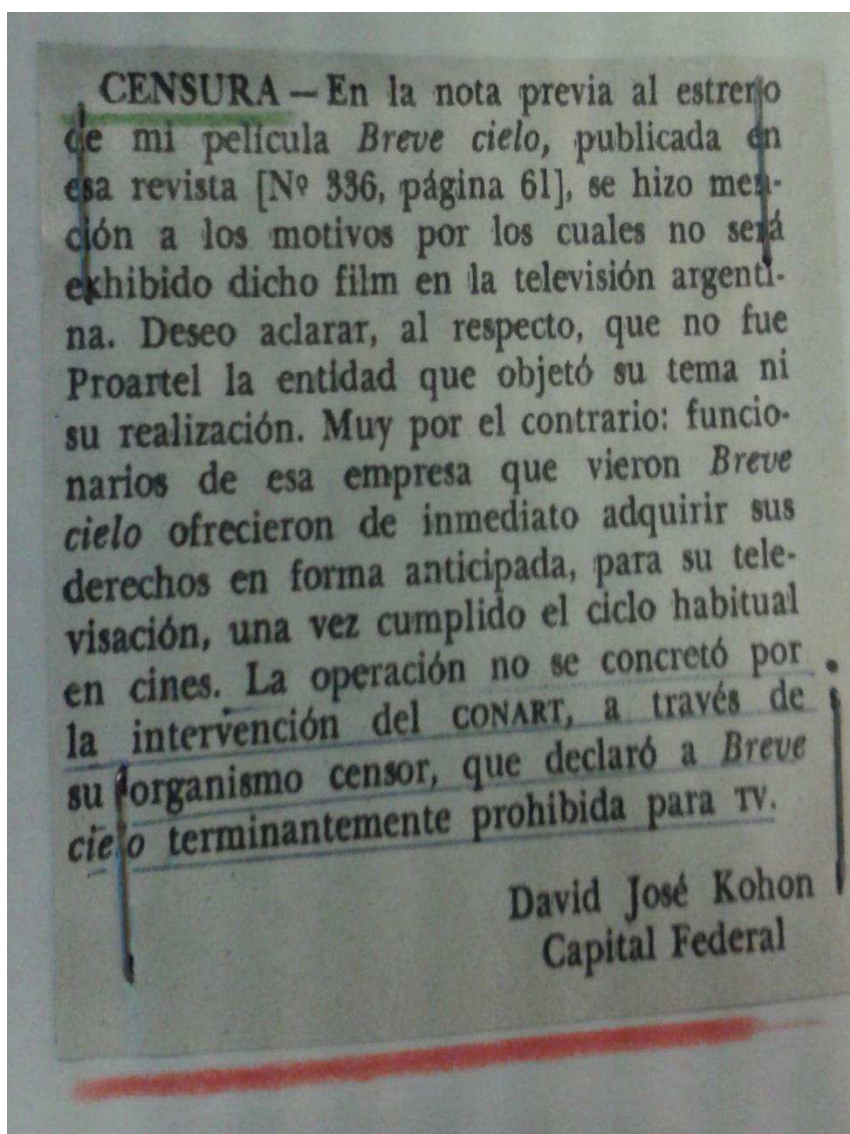
Ficha técnica de
Argentina Sono
Film (1968).

Ubicación:
Archivo ENERC.



Breve Cielo (12-06-1969). *Revista Gente*.

Ubicación: Archivo ENERC.



Censura (15-07-

1969). *Primera*

Plana. Ubicación:

Archivo ENERC.

La ciudad y el amor imposible en un film de Kohon

"Breve cielo", producción argentina en blanco y negro y pantalla panorámica presentada por Argentina Sono Film en los cines Paramount y Libertador. Libro, David José Kohon. Fotografía, Adelqui Camusso. Música, Astor Piazzola. Interpretes, Alberto Fernández de Rosa, Ana María Picchio, Gloria Raines, Rita Gianola, Zelmara Guchoy y otros. Dirección, David José Kohon. Duración, 84 minutos.

Paquito —de unos 18 años de edad— contabiliza hasta el aire que respira. Delia —otros 18 años— se moritura de asfixia antes de rendir cuentas. El es del tipo hormiga y no eligió su condición; ella es del tipo cigueta y tampoco eligió la suya. Kohon enfrentó a estos seres milenarios, anteajoncos sin el ánimo de reescribir la fábula. Los encontró en la ciudad, su generosa proveedora de personajes; les brindó la oportunidad de dirimir un viejo pleito, y dejó que una especie de fatalidad social decidiera por ellos.

La historia tiene un trazado muy simple. Paquito y Delia se conocen, tienen una fugaz intimidad, se separan por obra de

una lógica misteriosamente irracional. ¿Ha ocurrido algo? El mundo tendrá que cambiar porque Paquito y Delia se conocieron y se amaron casi jugando. Sin pecar en especial de pesimismo, Kohon prefirió dejarnos ver claramente que nada de esto habrá de modificar el orden reinante: nos propone de entrada un problema sin solución. Los jóvenes protagonistas tienen, a poco de echada a rodar su riesgosa relación, plena conciencia de su inevitable fracaso. Nada hacen, sin embargo, para detener el desarrollo de la aventura. Esta se impone sola: tiene también su lógica. Paquito y Delia tienen, como simples seres humanos, la mínima afinidad exigida para la materialización de su encuentro, origen de la doble y pasajera ilusión.

Despertarán a tiempo, pertenecen a mundos distintos, no son responsables de esos mundos pero no los pueden alterar. Kohon comprueba, sin más, la existencia de grupos sociales desavenidos, opuestos, irreconciliables. Dos adolescentes pagan la culpa, si bien de distintas maneras, de un estado de cosas que no contribuyeron a crear. La lucha de clases, la estratificación de la sociedad, son el invisible trasfondo del simple relato de Kohon.

Delia es hija de la miseria, de la promiscuidad, de la temprana experiencia; Paquito nació burgués, siente como un burgués, no puede ser diferente. Tampoco alcanza a entender lo que es ajeno a su esfera; Delia surge en su vida como un elemento provocativo en todos los sentidos. La muchacha le revela un aspecto de la existencia que él desearía ignorar, al que él debe probablemente algo de sus pequeñas comodidades, de su cobarde modorra, de su fácil rutina. También a Delia, el circunstancial compañero le resulta un factor irritante, casi un

enemigo. El romance se esboza, pese a todo, abriendo un parentesis que es una tregua e inaugurando una posible culminación feliz.

Este es el asunto que, sobre el libro propio, Kohon llevó a la pantalla en "Breve cielo", un film honesto, emotivo, cálido. Buenos Aires, el barrio Sur, fue una vez más el escenario elegido. Y una vez más —y con mayor acierto— lo porteño, física y animicamente, tiñe de comunicativa autenticidad los menores detalles del relato.

De líneas puras, desprovisto de énfasis —y de pretensiones— el film de Kohon se caracteriza por su despojado equilibrio, su bien estructurado libreto, su valdada pintura de ambiente, su excelente diálogo —lo mejor a nuestro juicio— y su contrastada fotografía en blanco y negro. Los actores, muy sueltos, no se resisten de la rigurosa marcación. La pequeña Ana María Picchio es una revelación.

"Breve cielo" no es una película formalmente revolucionaria; antes bien, parecería que Kohon renegara aquí de sus alardes formales de "Tres veces Ana". Da la impresión de buscar una forma de expresión menos compleja, más estática, más accesible al público. Hace un visible esfuerzo en ese sentido y si evita frecuentemente caer en el folletín radioteatral, se lo debe a su oficio, a su mesura y su deseo de hacer cine. "Breve cielo" es un film de autor pese a sus directos conformistas; o acaso gracias a ellos. Dice cosas sin parecerlo, lo que es muy estimable.

La ciudad y el amor imposible en un film de Kohon.(6-06-1969).
La Nación. Ubicación: Archivo ENERC.

CINE

Esa difícil transparencia

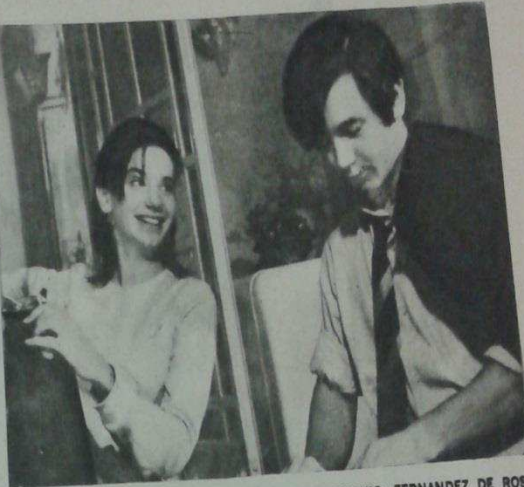
ESPECTACULOS

BREVE CIELO. Fotografía: Adelqui Camusso. Música: Astor Piazzolla. Intérpretes: Ana María Picchio, Gloria Raines, Beto Gianola, Mirtha Moreno, Zeimar Guenol. Libro y dirección: David José Kohon (Argentina). Cines: Paramount y Libertador.

"Pienso que el director es un intérprete —reflexionó hace un tiempo David J. Kohon (Confirmado N° 200)—: siente la situación y la expresa. Yo me identifico con la situación, los personajes, los actores. Las lentas, los movimientos de cámara son, al final, nada más que una manera de ver, de sentir las cosas". Es una definición apropiada de su *Breve cielo*, un film transparente, engañosamente simple, que a través de una ardua sencillez resume un fondo muy complejo. Es un mundo real, cotidiano y cruel, en sus pequeñas cosas; al mismo tiempo, todo está transfigurado por la visión del autor, como nunca fiel a sí misma.

Esta apasionada, persistente fidelidad parece más insólita si se piensa que David J. Kohon realiza *Breve cielo* ocho años después de su último estreno, *Tres veces Ana* (1981); un paréntesis apenas interrumpido por *Así o de otra manera* en 1984. De todos modos este film no ha visto la luz todavía. Realidad y sueño, soledad y deseo asordinado de comunicación, son constantes de su obra desde su primer largo (*Prisioneros de una noche*, 1960) y reaparecen maduramente, con ejemplar concisión, en *Breve cielo*.

El punto de partida es también un fruto de esa concisión realista que descubre implícitamente otras capas, más densas, de una situación. Una adolescente huye de su casa (y de una miseria sórdida, vejatoria), encuentra casualmente a un joven tímido y nace entre ellos una relación breve, intensa y pura. Pero ese encuentro casual nace de otra circunstancia insólita: la joven (una interpretación notable, consagratória, de Ana María Picchio) lo aborda —con inconsciente inocencia— porque ha decidido dedicarse a la prostitución. De esa cruda e imprevista propuesta surge el amor entre dos solitarios, que se unen y se alejan por fin, incapaces —tal vez por irresolución de él, o porque el medio no les permite asumir su relación— de continuar juntos. Nada más. "Ese contenido latente —resumía Kohon en el citado reportaje— es una madurez que se da por su vida, sin que los personajes deban explicarlo. La intención es, de algún modo, sembrar bombitas de tiempo en el espectador, que estas llan después de ver el film. La gente que vio la película —hemos comprobado— sigue pensando en ella después,



ANA MARIA PICCHIO - FERNANDEZ DE ROSA
La ciudad y sus encuentros

descubre nuevas cosas... Connotaciones sociales, emociones, contenidos psicológicos. Pero lo que me importaba era que el film no fuera una reflexión, sino que diese lugar a una reflexión".

Para dar elusivamente, con matices impresionistas (a veces tiernos o cósmicos) ese *Breve cielo*, esa intensa posibilidad que se trunca, Kohon se apoya en dos claves. Una es el espléndido personaje de Ana María Picchio, que da exactamente la mezcla de madurez, inocencia y rebeldía inconsciente que señala su oscuro deseo de supervivencia. Otra es la ciudad, Buenos Aires. Una ciudad indiferente, querida y hostil, que los envuelve constantemente. Para esa adolescente prematuramente madurada en un medio mísero, promiscuo, su resolución es apesadumbrada, una salida que no le parece peor que su vida entre una madre ebria y un padrastro que la inicia en el sexo. Su encuentro con ese otro adolescente irresoluto, que no se anima a asumir que su relación es algo más que una aventura, le abre —fugazmente— una posibilidad dis tinta. Como mujer, a pesar de su edad, tiene una inconsciente intuición de que es necesario hacer algo, tomar la vida y realizarse. Pero su amigo no es capaz de igual decisión; sólo cuando es demasiado tarde comprenderá que algo frágil pero decisivo se ha perdido

para siempre. Volverá al café, a una rutina de fútbol y estudio. La última imagen, sin embargo, lo muestra con el peso de una experiencia: el dolor, por primera vez sentido como adulto.

Esa situación única, descripta con matices, en una buscada transparencia cotidiana, tiene un contorno necesario, poético y carnal a la vez. Es la ciudad que los rodea impenetrable; con largos travellings que parten de los protagonistas o llegan a ellos, está siempre presente. Los envuelve hostil, con sutileza. Y a la vez, como dice Kohon, está vista con ojos de enamorados. Ellos la descubren, por primera vez, con los ojos de un súbito acercamiento —amor y ternura de solitarios que se encuentran—. Por eso, la cámara sensible de Adelqui Camusso recorre las calles y su andar errático con tonos tiernos y grises, mientras la voluntad impresionista del autor encuentra las referencias que el espectador debe reunir para que esa historia casual, apenas insinuada, asuma su carga de auténtica verdad humana. El regreso de David Kohon, uno de los jóvenes de la semifrustrada generación del 60, se torna, con *Breve cielo*, en algo más que una esperanza. Es el fruto de una sensibilidad empujada en un acto de creación, inconsciente. Es una madurez, también, cuya elocuencia es tan púdica como explosiva.

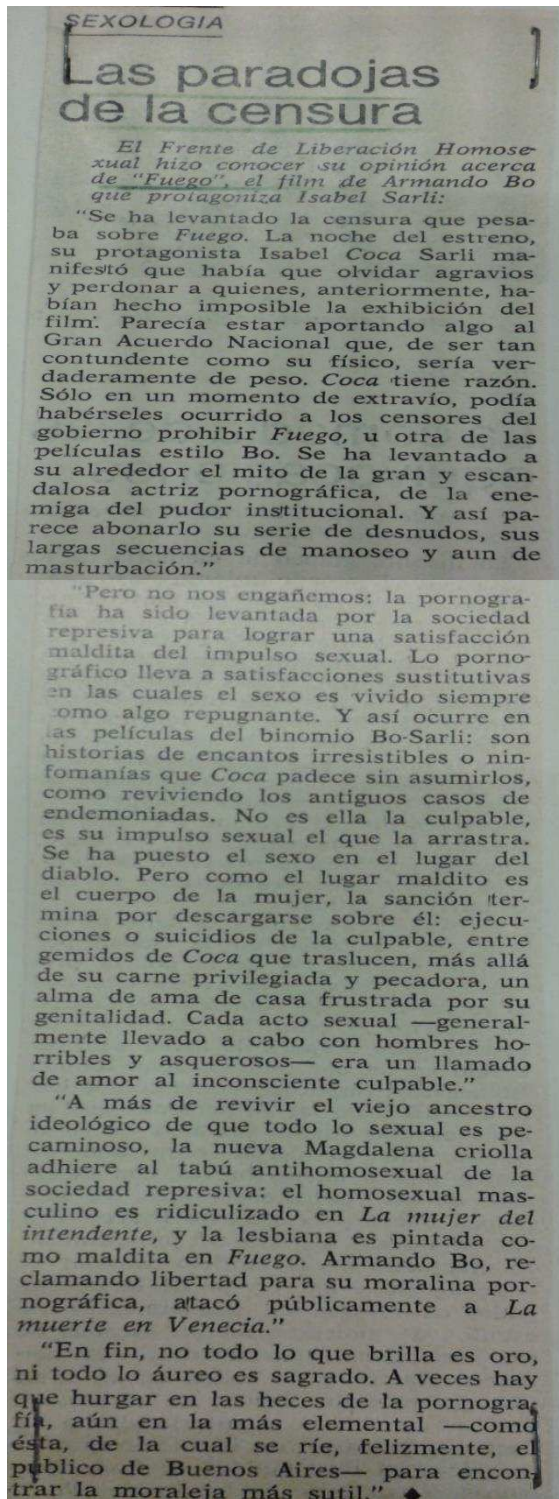
Pág. 58 - 12 de junio de 1969 - CONFIRMADO

Esa difícil
transparencia
(3-06-1969).

Primera
Plana.

Ubicación:
Archivo
ENERC.

Fuego



Sexología: Las paradojas de la censura
[Formato]
(19-10-1971).Ubicación: Archivo ENERC.

La muchacha que no era mala sino enferma

"Fuego", producción nacional en colores presentada por Columbia en el Sarmiento y otras salas. Producida por SIFA. Argumento y libro: Armando Bo. Música: Humberto Urbino. Fotografía: Ricardo Yondis. Intérpretes: Isabel Sarli, Armando Bo, Alba Mugica, Roberto Atradi, Oscar Valicelli, Juan Carlos Olmos y Hugo Mugica. Dirección: Armando Bo. Duración: 85 minutos. Calificación: Prohibida para menores de 18 años.

Un espectador que viera solamente la primera mitad de este film, seguramente sufriría un lamentable engaño: creería que Laura (Isabel Sarli) es una mujer mala e indecente. ¿Qué otros calificativos caben para una mujer que traiciona a su marido cada día con un hombre distinto? Pero no es propio de personas serias ver las películas sólo hasta la mitad. En este caso, por ejemplo, el espectador termina por enterarse (gracias a la providencial intervención de un médico, a quien el afligido esposo acude en su desconsuelo) de que Laura, no es una indecente sino una desdichada enferma. Padece, según el galeno, una grave "neurosis sexual".

Quizás se trate de un film con moraleja: siempre conviene consultar al médico. ¿Deja otras enseñanzas el film? Una, por lo pronto: aún es posible, en nuestro país, que una película supere la ingenuidad y la incoherencia del más tosco de los teleteatros.

Isabel Sarli, imperturbable, exhibe su físico, se baña abundantemente y, a veces, flori con una falta de convicción realmente insuperable. Armando Bo, entretanto, se aflige como marido, apela a gruesos efectismos como director y llega a la apoteosis del disparate como argumentista.

La banda sonora —digna de mejor causa— incluye algunas canciones gratas, interpretadas por Luis Alberto del Paraná.

La muchacha que no era mala sino enferma

[Formato] (25-09-1971).

Ubicación: Archivo ENERC.



Afiche publicitario de la película (23-09-1971). *Clarín*. Ubicación: Archivo ENERC.

Con Isabel, hasta el corte final

El último golpe fue la prohibición de *Fuego* (Pronounced FU-AY-GO, según aviso en *The New York Times*). Poco antes de partir junto a Isabel Sarli, para su estreno en Montevideo, el director Armando Bo reiteró su amenaza: "Si siguen impiéndonos trabajar, iremos a Plaza Mayo con Isabel y nos sentaremos para hacer huelga de hambre. Y si nos corren seguiremos dando vueltas a la plaza". Al mismo tiempo exhibe una carta abierta donde historia su larga lucha por desinhibir a los argentinos y conseguir divisas para la moribunda industria cinematográfica.

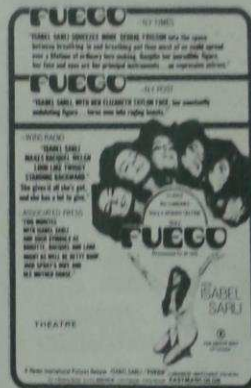
La sinceridad de Bo es, sin duda, tan grande como la de Isabel. También su pintoresco y dramático combate contra "La censura infame y mortal" que, alejando ideas, fue alejando la creación e inspiración natural de los auténticos hombres del cine argentino y surgió en cambio al amparo de esa censura que otorga vida o muerte a los supuestos productores que tras ella se cobijan, créditos, obligatoriedades de exhibición a películas de cantores beat, porque con esas películas no se ciende al supuesto pudor de la Comisión de Calificación moral y mientras tanto vive y garrolean créditos" (lo subrayado, en mayúsculas en el original).

Según Bo, en una interpretación realmente estructuralista, la "MORAL" rige de acuerdo a las dimensiones de la actriz": "Protestando en una oportunidad —narra— por los cortes que hacían a una película mía, llegaron a decirme que los desnudos de Isabel Sarli los cortaban porque eran sus formas físicas más abundantes... y que en algunas extranjeras se permitían porque eran más chicas esas formas..." Otra dualidad que enfurece al realizador de *Extasis tropical* es el rasero que mide a los films foráneos en detalles semejantes; cuando le pidieron, en otra ocasión, el corte de una escena donde Isabel se alejaba desnuda. "Yo les hice comprender que habían permitido en *Zorba el griego* a Anthony Quinn alejarse también desnudo, y me contestaron que el c... de Anthony Quinn no era perturbador y el de Isabel Sarli lo era."

Bajo el título "¿Persecución?", la carta abierta de Bo detalla los cortes que llovieron sobre sus films (desde *La tigre*, producida por él y dirigida por Torre Nilsson) hasta *Fuego*, prohibida totalmente, a pesar de que la versión destinada al mercado local había sido ya "depurada" preventivamente. Todavía más lo indignan las demoras y contramarchas: para *Fuego* se había asesorado previamente (pagando 10.000 pesos) sobre los cortes exigibles, y se le aseguró que con cuatro el film saldría sin problemas. Pero después de juzgada se pidieron otros cortes ("Pa-



A. B. CON EJEMPLOS
"Así, nos devoran los de afuera"



gué 6.000 pesos más por la nueva calificación") y se le dijo "que durmiera tranquilo". "La noche anterior a la prohibición de *Fuego* —relata— hablé con el doctor Ramiro de la Fuente y le ofrecí cortar todo lo que quisiera, pero que me diera el certificado urgentemente. Me contestó que le faltaba un voto y que al día siguiente fuera a buscarlo a las 18 horas." Cuando llegó al ente de calificación —rememora ahora, más calmado— vio tres policías en la puerta, un celular en la esquina y otros agentes adentro. "Al principio no me avivé, hice bromas; pensaba que la película había pasado. Después me di cuenta de la causa del despliegue: tenían miedo que les pegara. Y con mis anteriores procesos, eso significaba ir seis meses en cana... Pero no les di el gusto."

"¡Estamos llegando al año 2000!", se admira Armando Bo. Y muestra folletos de películas europeas y americanas, tapas de revistas que exhiben

desnudos, cuenta los films que vio en Nueva York o Dinamarca, y que sin duda hacen palidecer sus más audaces argumentos. ¿Cómo explicar entonces su evidente éxito en un mercado tan saturado como el de Estados Unidos, la aceptación a libro cerrado de sus proyectos por productores y distribuidores extranjeros, la medalla de oro otorgada a Isabel Sarli (ciudadana honoraria) por la Cámara de Comercio de San Pablo? Para él, la causa es Isabel, lo dice con modestia desarmante. Hay quizás otras causas: en un mercado internacional donde el erotismo arrasa con armas sofisticadas, las películas de Bo Sarli deben llover como una mezcla inédita de ingenuidad elemental y erotismo sin la menor inhibición mental. Como Mae West, la mítica actriz de los años treinta, Isabel representa al sexo total, ignorante de Freud y las represiones intelectuales.

Es probable que las próximas películas de Armando Bo no puedan verse en el país: "No mandaré calificar *Extasis tropical*, *Embrujada* y las películas que seguiré produciendo, hasta que no cambie esta ley que avergüenza a los argentinos". Tal vez el arte no lo sienta (aunque el pop quizás lo reivindique), pero la historia del cine local perderá uno de sus capítulos más delirantes; también, una valentía que no suele ejercitar. Armando e Isabel seguirán asombrando a los críticos irónicos del Times y cosechando dólares, algo que pocos films argentinos pueden contar. Queda una esperanza: el video-cassette, que cada poseedor podrá comprar a su arbitrio. Con una risa estruendosa, Armando Bo olvida sus pressbooks europeos y esgrime un folleto del nuevo invento: "Veremos cómo la censura se las arregla para revisarles los bolsillos a la gente". André Breton habría compartido seguramente su carcajada; por un momento, Bo se convierte, sin saberlo, en un Ubú con gusto a lunfardo.

Con Isabel,
hasta el corte
final (14-01-
1970).

Confirmado.

Ubicación:

Archivo

ENERC.

"FUEGO" EN LA CUERDA FLOJA

La última película del binomio Isabel Sarli-Armando Bo, correría riesgos de ser retirada de cartel. Insistentes versiones circulan acerca de denuncias hechas contra "Fuego".

En las primeras horas de la noche de ayer circuló en el barrio de los cines, es decir en los alrededores de las calles Ayacucho, Lavalle, Riobamba, el rumor de un posible secuestro del filme "Fuego" por parte de las autoridades correspondientes. La versión señalaba que mucha gente, así como también diversas entidades, habrían elevado su voz de protesta por "escandalosas escenas" de la película y por "imágenes que estaban reñidas con nuestra moral y buenas costumbres". A poco de echar a rodar tal versión el "barrio" se vio inundado de otras más que decían de que la película sería secuestrada como medida de precaución por una ordenanza superior en todos los cines donde se la estuviera exhibiendo.

De inmediato CRONICA se puso en campaña para lograr al productor, director y actor Armando Bo, principal responsable —por tantos títulos— de la película "Fuego". Vanos fueron nuestros intentos en su hogar ya que en repetidas oportunidades se nos dijo "no está... no sabemos a qué hora vuelve y creemos que...". Así, con el correr de los minutos y hasta de horas, finalmente alrededor de las 21 pudimos ubicar a Armando Bo en su escritorio de la calle Lavalle al 1800.

—Seguramente a vos también te llegó el mismo chimento que a mí.

—Exactamente y por eso te estuvimos buscando por todos lados y finalmente te ubicamos aquí y ahora.

—Aquí estoy, a tu disposición y para

decir, como siempre, mi verdad.

—¿Qué sabes de posibles quejas contra el filme?

—Las quejas, como siempre, la han comenzado algunos periodistas, o pseudoperiodistas, que me han atacado toda la vida y seguirán atacándome.

—¿Y qué contestás vos a las quejas y posible secuestro?

—Que la película ha entrado ya en su tercera semana en Capital Federal y Gran Buenos Aires. Además se está dando con gran éxito en Córdoba y, lo que muy mucho lamentaría, es que si me la llegan a secuestrar, mucha gente se quedaría sin poder ver "Fuego", después de tantos sacrificios como los que hemos pasado, con Isabel Sarli, para poder estrenar.

"Fuego" en la cuerda floja (09-10-1971). Crónica.
Ubicación: Archivo ENERC.



El adivino

En la primera semana de agosto, fue prohibida la exhibición de la película **Fuego**, dirigida por Armando Bo, y por lo tanto protagonizada por quien ya se sabe. Durante 10 días, a partir de la noticia, Armando Bo se jactó, en público, augurando que la disposición del ente calificador cinematográfico no sería conocida por el público pues "ningún órgano de prensa calificado se hará eco de tal medida". El jueves de la semana pasada, el matutino **La Prensa** informaba —con pelos y señales— acerca de la prohi-

bición. "Para poder exhibirla, deberá hacer una nueva película, pues con los cortes

necesarios, a ésta no le quedará nada", habrían dicho los censores.

ARMANDO BO
Fuego no asoma



El adivino (21-08-1969). Confirmado.
Ubicación: Archivo ENERC.

ISABEL SARLI CON TODO SU "FUEGO" MATA A ESPAÑOLES

MADRID, 7 (EFE). — Dos mujeres de clásica belleza, morenas y con temperamento artístico, se transformaron esta semana en las reinas indiscutibles del mundillo artístico madrileño.

La primera, Isabel Sarli, viene de Buenos Aires con el flamante título oficial del nuevo "sex symbol" de la cinematografía gaucha.

Isabel Sarli declaró a EFE que viene a España para promocionar su última película, "Fuego", que ya se estrenó en Londres y París con notable éxito de crítica y público.

La otra reina de la farándula madrileña

nos llega del mundo de la música a través de la "garra brutal" que imprime al rock la puertorriqueña Genya Ravan.

Genya presentó su propio show recogido también por la televisión española y demostró que en la escena es una auténtica fiera, una de las pocas mujeres que son capaces de dar en la escena esa energía que se espera solo de los hombres.

La cantante rockera logró la apoteosis, sobre todo de los hombres, con el tema "Ay Colorado", un recuerdo de su época con Lou Reed, en el que cuenta la historia de su primer "rollo con un puertorriqueño".

Isabel Sarli
con todo su
"Fuego" mata
a españoles
(07-12-1978).

Crónica.

Ubicación:

Archivo

ENERC

ISABEL SARLI EXPORTA FUEGO

MADRID, 7 (EFE). — Una mujer de clásica belleza, morena y con temperamento artístico, se transformó esta semana en la reina del mundillo artístico madrileño.

Es Isabel Sarli, que viene de Buenos Aires con el flamante título oficial del nuevo "sex symbol" de la cinematografía gaucha.

Isabel Sarli declaró a EFE que viene a España para promocionar su última película, "Fuego",

La otra reina de la farándula madrileña nos llega del mundo de la música a través de la "garra brutal" que imprime al rock la puertorriqueña Genya Ravan.

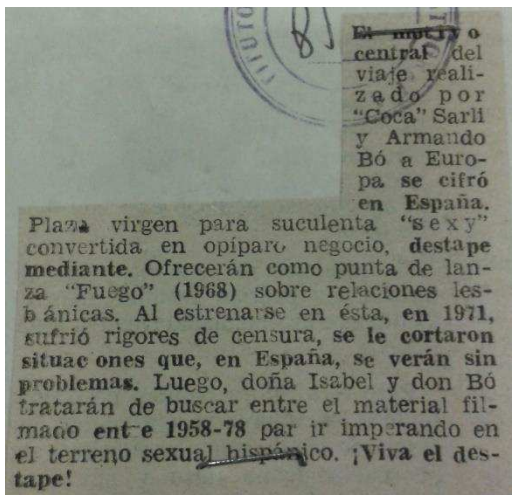
Genya presentó su propio show recogido también por la televisión española y demostró que en la escena es una auténtica fiera, una de las pocas mujeres que son capaces de dar en la escena esa energía que se espera solo de los hombres.

Isabel Sarli
exporta Fuego
(08-12-1978).

Crónica.

Ubicación:

Archivo ENERC.



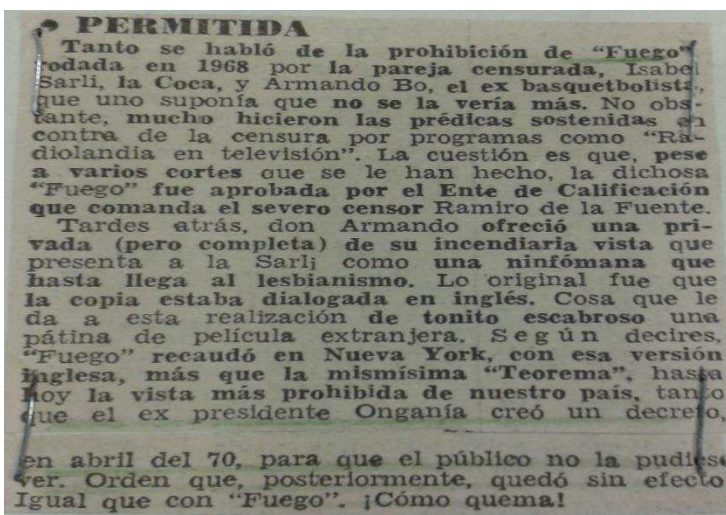
[Descripción del documento] (12-12-1978).

Crónica. Ubicación: Archivo ENERC.



Prohíben "Fuego" del dúo Sarli – Bo (13-08-1969)

Crónica. Ubicación: Archivo ENERC.



Permitida (16-08-1971).

Crónica.

Ubicación: Archivo ENERC.

POR FIN LOS ARGENTINOS PODREMOS VER A ISABEL

Tal como informáramos, el filme "Fuego" fue presentado al Instituto de Cinematografía para ser calificado "A" o "B". Aún no hay novedad oficial, pero se cree le tocó "A".

Extraoficialmente pudo saberse en la víspera que, después de cuatro días hábiles y seis en total, la película "Fuego" del dúo Armando Bo-Isabel Sarli habría tenido la calificación "A" de exhibición obligatoria. Como se recordará, el filme había sido presentado el viernes ppdo. ante el Instituto Nacional de Cinematografía y la votación se llevó a cabo a posteriori de la proyección del filme. Normalmente ese proceso de determinar por "A" o "B" lleva un tiempo de 24 horas, teniendo un máximo de cinco días hábiles, plazo que se cumple en el día de la fecha, para conocerse el resultado.

—Tienes alguna novedad acerca de "Fuego"?

—Aún no he recibido nada. Me tiene que notificar el coronel Ridruejo, director del Instituto, el resultado de la votación.

—Telefónicamente, en la noche de ayer, consultamos a Armando Bo y mantuvi-

mos este diálogo que transcribimos textualmente.

—El rumor en el ambiente cinematográfico es que salió "A".

—Así se dice desde un primer momento, desde el mismo final de la exhibición de "Fuego", pero yo no tengo nada que me lo asegure.

—De llegar a ser "B", ¿estrenarías igualmente la película?

—"Fuego" ya tiene fecha de estreno y el sello Columbia Pictures será el distribuidor. La premiere se hará, contra viento y marea, el próximo jueves 23 en el cine Sarmiento y en cincuenta salas simultáneas de Capital y Gran Buenos Aires y será televisada en directo por Canal 11.

Armando Bo está tranquilo, confiado, esperanzado y a la espera de la notificación para destapar varias botellas de champagne y celebrar. Algo similar, en tanto, ocurre con la estrella Isabel Sarli, aunque ella se encuentra un poco

más nerviosa y ansiosa. Quizás calme ese estado, como lo habíamos noticiado días atrás, el tener en sus manos el "Águila de oro" otorgado por la Asociación de Periodistas especializados de México y entregado a la actriz en nuestro país por el señor Emilio Planchard, director del sello Columbia. Aún no hay nada seguro. Como decíamos la noticia es extraoficial, pero ya ganó la calle. Tan solo hay que aguardar, una simple firmita y un telegrama que llegue a manos del productor Armando Bo.

Es bueno recordar que la historia de la película relata las aventuras de una ninfómana. "Fuego" fue felicitada por una junta médica en Canadá. Señalemos que Isabel Sarli es una de las pocas productoras de sus películas, tal igual que Libertad Leblanc. La película que se estrenará el 23 obtuvo en solo un mes, una recaudación de 50.000 dólares aproximadamente en una sala de Nueva York.

Por fin los
argentinos
podremos ver
a Isabel (17-
09-1971).

Crónica.

Ubicación:

Archivo

ENERC.

Dijo Rogert Greenspun en su crítica del NEW YORK TIMES:

“Mucho antes del final «FUEGO» ha surmergido al sexo en tristeza y demostró a las claras que su propósito real es la pasión y no la pornografía.”



Es ARDIENTE!
Se CONSUME!
Es VORAZ!
ES

ISABEL SARLI

en

FUEGO

PROH. MEN. 18 AÑOS
(POR SUPUESTO)

ISABEL SARLI
SE HARA
PRESENTE
A LAS 22 HS.
EN EL CINE
SARMIENTO
PARA SALUDAR
A SUS
ADMIRADORES

HOY
LUCHO AVILES
Y CANAL 11
TRANSMITIRAN
EN VIVO Y
EN DIRECTO
ESTE
SENSACIONAL
ESTRENO

con

ARMANDO BO

ALBA MUJICA
ROBERTO AIRALDI
OSCAR VALLICELLI
HUGO MUJICA
MIGUEL ANGEL OL MOS

Música: Humberto Ubriaco
Canciones:
LUIS ALBERTO DEL PARANA
y Los Paraguayos
Y la voz de Carlos Alonso
Filmada en los Lagos del Sur
(San Martín de los Andes)
y Nueva York (EE.UU.)
Producida y Dirigida por
ARMANDO BO
SABADO TRASNOCHE



HOY ESTRENO

SARMIENTO

Localidades en venta con 3 días de anticipación

GRAL. BELGRANO - GRAN NORTE - FLORES - LOS ANDES - PALACIO DEL CINE
25 DE MAYO - CONSTITUCION - EL PLATA - SAN MARTIN (Avellaneda) -
SARANDI (Sarandi) - PUEYRREDON (Wilde) - GRAN LINIERS (SAB. TRASNOCHE) - GRAN BELGRANO
(Ramós Mejía) - MORON (Morón) - (MARTIN GUÉMES (Tablada) - GRAN CASTELAR (Castelar) -
GRAN SARMIENTO (S. A. de Padua) - GRAN ADROGUE (Adrogué) - GRAN SUD (Temperley) - ESPANO
(Lomas de Zamora) - BANFIELD (Banfield) - RIVADAVIA (Quilmes) - ATENEO (San Martín)
SARMIENTO (V. Ballester) - GRAN OCEAN (Santos Lugares) - AVENIDA (Vicente López) - ASTRO
(Martínez) - CENTENARIO (San Isidro) - GRAN DELTA (Tigre) - ASTRAL (Munro) - SUPER
(Boulogne) - GRAN VIRREYES (Virreyes) - GRAN HURLINGHAM (Hurlingham) - GRAN PACIFICO
(Bella Vista) - HELIOS (El Palomar) - NUMANCIA (Luján) - PARAMOUNT (Caseros)

Afiche publicitario
(17-10-1970)
La Nación.
Ubicación: Archivo
ENERC.



Exhibirase "Fuego", con Isabel Sarli (15-08-1971). *La Nación*.
Ubicación: Archivo ENERC.



Film que quema (23-9-1971). *La Razón*.
Ubicación: Archivo ENERC.

Juan Lamaglia y Sra.



"Juan Lamaglia y Sra."

En el Opera. Con Pepe Soriano, Julia Von Grolman, Miguel Coppola, Milagros de la Vega y Nacha Guevara. Dirección: Raúl de la Torre. Presenta: Loeagu.

Film Argentino con Importantes Valores

Este film argentino, premiado en los recientes festivales de Mar del Plata y Cartagena, presenta destacables valores en sus diversos renglones, que van desde un muy interesante debut como realizador de Raúl de la Torre hasta el excelente nivel interpretativo de un reparto que encabezan con calidad nada frecuente Pepe Soriano, Julia Von Grolman y Miguel Coppola.

En la tranquila y monótona vida pueblerina, Juan Lamaglia, su señora y su hermano son tres setes más de la rutina, de esa cotidianidad que se desliza sobre ellos, entre ellos, ensordeciendo y monocronizando las existencias.

Hay actos aislados, pequeñas discusiones, entendimientos fugaces, pero pareciera que cualquier intento de rebelión o de toma de conciencia (que en casos así son muy similares) estuviera irremediablemente destinado al silencio, ni siquiera al fracaso. Por eso mismo, quizá, cuando la mujer de Juan Lamaglia intenta huir, la escena los conmueve un poco, lo suficiente para decirse a sí mismos algunas verdades, pero no tanto como para intentar comunicarse. La chatura de todos los días volverá a instaurarse como ballet macabro en la gran orquestación total de la rutina, palabra que para este núcleo familiar habría que repetir ad infinitum.

El libro, la historia, no registra demasiados acontecimientos (las vidas de los protagonistas no pueden registrarlos), pero en cambio bucea a fondo en ese no-pasar-nada. Porque los Lamaglia también tienen amigos, reuniones sociales, reuniones de café, algún encuentro extramatrimonial, alguna frustración de sus aspiraciones eróticas. Y todos ellos son desmenuzados, presentados frente a la cámara como en una especie de gran juego a la verdad, con sus notas risueñas (hay algunos monólogos o diálogos acertadísimos, como el de la carrera de caballos, o el de Lamaglia sobre Nueva York) y sus momentos patéticos (en especial toda la incomuni-

cación del matrimonio) y hasta alguna posibilidad de descubrimiento (el paseo por la fábrica abandonada). Así, el cuadro presentado adquiere de a poco una gran riqueza humana, una conmovedora compasión por las criaturas que desfilan en el cuadro, ofreciendo la visión exacta de una sociedad carcomida por el silencio y la soledad.

Este es el primer largometraje de Raúl de la Torre (sobre un guión propio y de Héctor Grossi), y realmente demuestra poseer sensibilidad para la comunicación y un don poco frecuente para la pintura de ambiente y de tipos humanos. Su relato es fluido, pleno de simpatía y calor, e incluso logra salvar escollos tan difíciles como los planteados por los tres monólogos finales, demasiados propensos a caer en lo discursivo o falso. Su manejo de la cámara es inteligente y ha contado con el buen concurso de la fotografía (un tanto demasiado academicista) de Juan José Stagnaro y de la música de Roberto Lar.

Las interpretaciones son de excepción. Pepe Soriano, como Juan Lamaglia, brinda a su personaje los mil matices que éste requería y lo compone de forma tal que da relieve a un ser que no lo tiene. Igualmente acertados están la atractiva Julia Von Grolman (la mujer) y el debutante Miguel Coppola (el hermano) en otras dos meritorias creaciones. Muy bien el reparto, que abarca nombres como el de la siempre excelente Milagros de la Vega, hasta el del notable Cacho Spindola en el referido diálogo sobre las carreras de caballos.

El tiempo dirá su última palabra sobre estos destacados valores de "Juan Lamaglia y Sra.", pero lo que es indudable, es que algunos pasajes del film, como el ya mencionado monólogo sobre el viaje de un argentino a Nueva York, la secuencia del asado, el diálogo de Soriano y Spindola sobre las carreras, se inscriben entre los momentos verdaderamente luminosos de la historia del cine argentino.

"Juan Lamaglia y Sra".
(29-04-1970). Clarín.
Ubicación: Archivo
ENERC.

revisar aspectos candentes de la sociedad actual, para lanzar imágenes audaces junto con una preocupación evidente para no cerrar los ojos ante la injusticia y las falsedades. Quizás Schlesinger no sea el más original ni el más virulento de esta generación que ha trastornado los obsoletos esquemas del cine de Hollywood. Pero no hay duda que sus personajes serán difícilmente olvidables, que su visión de Nueva York quedará como un viaje a las entrañas irredimibles de una ciudad, de un mundo.

La forja de un lenguaje

JUAN LAMAGLIA Y SRA. Argumento: Raúl de la Torre, Héctor Grosst. Fotografía (Eastmancolor): Juan José Stagnaro. Música: Roberto Lar. Montaje: Oscar Souto, Sergio Zottola. Intérpretes: Pepe Soriano (Juan Lamaglia), Julia von Grolman (Ana Lamaglia), Miguel Coppola (Tito Lamaglia), Milagros de la Vega (tía Mercedes), Hedy Crilla (vieja cliente), Nacha Guevara (Rosario Peralta), Juana Hidalgo (prima de Juan), Cacho Espindola, Laura Palmucci, Liliana Fernández Blanco y otros. Dirección: Raúl de la Torre. (Argentina) Cine: Opera.



RAÚL DE LA TORRE
El fin y los medios

Zárate, en la provincia de Buenos Aires, no está lo suficientemente cerca de Buenos Aires para envolver a sus habitantes, pero bastante lejos como para que se vuelva una atracción pesada y obsesiva. Esto la diferencia del verdadero "interior", la proyecta como un microcosmos de la capital invasora. Por eso, Raúl de la Torre buceó en una típica familia "clase media" (éste fue en algún momento su título y, naturalmente, una definición genérica) con el distanciamiento que marca la relación, así como podría establecerse entre el país mismo y los países desarrollados. El esquema, el minucioso estudio de costumbres, podrían inducir

a una sospecha: Juan Lamaglia y Sra. bordea el naturalismo costumbrista, la resensión pintoresca de la pequeña burguesía argentina. Es un peligro que de la Torre evita casi triunfalmente; el método, el resultado, apuntan más lejos, construyen una imagen compleja y simple del país y su lenguaje.

La morosa y aplicada realización, basada en un trabajo conjunto con los actores —un esquema libre, abierto a los aportes de todos—, se transforma así en un análisis de los temores, frustraciones y rebeldías apagados de una clase. Y más allá, de su provincialismo, símbolo que no apunta a la provincia tanto como a la misma capital y al país todo. La forma de conocimiento pragmática que se adoptó tiene —tuvo— sus riesgos, insuficiencias y riquezas. En sus extremos expresivos, tiende a una ruptura entre la visión "fotográfica" de modos y costumbres (riesgo limitativo, "costumbrista", precisamente) y la estructura problemática,

de investigación sociológica y crítica. Por eso se balancea entre dos caminos de ver y recrear la realidad. En los mejores momentos, ambas aproximaciones se unen —la descripción del deterioro de las relaciones, las reminiscencias—. La explosión final de los protagonistas, que rompe deliberadamente con la narración descriptiva, casi impresionista, para fijar un paroxismo revelador. La transición es brusca, pero sin duda necesaria.

Juan Lamaglia y Sra., en un cine (y un país) que no ha descubierto del todo sus pautas culturales, tiene un valor especial: el ahondamiento en sus características. Es posible que signifique, entre otras cosas, la captación del lenguaje coloquial de los argentinos y, más allá, sus obsesiones, las obsesiones de una clase en crisis. Una apertura, un camino que sin duda Raúl de la Torre y sus colaboradores experimentan con inusitada seriedad. A.M.

TEATRO

No hay piedad ni para los actores

"EL CARNAVAL DEL DIABLO". Autor: Juan Ponferrada. Dirección: Juan José Bertonasco. Escenografía: Rodrigo Bonome. Intérpretes: Lydia Lamaison, Luis Medina Castro, Perla Santalla, Elda Basile, Juan Carlos Palma, Héctor Alterio, Juan Vehil y otros. Teatro Cervantes.

Esta obra, llamada arquetípica, clásica dentro de la esfera nacional, de quien Edmundo Guibourg comenta en el programa: "No hemos olvidado con

qué lozano candor y con qué pujanza floreciente surgió en 1943", es, a grandes trazos, un melodrama regionalista que apela, ruidosa e insistentemente, al costado folklórico más sentimentaloides y burdo del público. Es un "clásico", se puede suponer, gracias a haberse estrenado en 1943 con bastante éxito, representar un drama propio del folklore norteno y ser, asimismo, una de las primeras creaciones teatrales de ese "estilo". Lamentablemente la obra no posee otros atributos que esos, es decir, los de la vejez institucionalizada.

LIDIA LAMAISON Y PERLA SANTALLA
Psicología del llanto



La forja de
un lenguaje.
(29-04-
1970).
Confirmado.
Ubicación:
Archivo
ENERC.

ESTRENO CINEMATOGRAFICO

"Juan Lamaglia y señora"

Hoy será estrenada en el cine Opera "Juan Lamaglia y señora", primera película de Raúl de la Torre que representó a nuestro país en el reciente festival de Mar del Plata.

El tema

El argumento es obra de los intérpretes principales, de Héctor Grossi y Raúl de la Torre sobre una idea central de este último a través de un proceso de elaboración que demandó ocho meses y sirvió para desarrollar situaciones e improvisar los diálogos. Como resultado de este método inédito entre nosotros, las palabras que pronunciaban los actores en el film surgieron de ellos mismos, y no fue necesario un guión de diálogos durante la filmación.

"Juan Lamaglia y señora" transcurre en Zárate, y gira en torno de un matrimonio de clase media constituido hace ocho años, y que no tiene hijos. Lamaglia es comerciante, con una posición lograda a través de una dura lucha por ascender; mientras que su esposa procede de una familia tradicional del lugar, venida a menos. Otro personaje importante es el hermano

menor de Juan Lamaglia, un estudiante que vive con el matrimonio.

La realización

El film fue rodado en Zárate en febrero de 1969, con fotografía en color de Juan José Stagnaro. La música pertenece a Roberto Lar. Los intérpretes principales (que debido al método comentado tienen también categoría de coautores del argumento) son Pepe Soriano (Juan Lamaglia), Julia von Grolman (la esposa) y Miguel Coppola (el hermano). También actúan Milagros de la Vega (la tía), Cacho Espindola (el amigo que va al hipódromo), Laura Palmucci (la amante), Hedy Crilla (la mujer cansada) y Nacha Guevara (la amiga de paso). El director de la Torre tiene a su cargo un papel importante, el del amigo de la señora de Lamaglia.

El director y sus opiniones

Raúl de la Torre nació en 1938. Estudió pintura durante siete años y fue profesor de la Escuela de Bellas Artes. A partir de 1964 se dedicó al cine publicitario, terreno en el que obtuvo numerosas distinciones. Realizó un cortometraje en color, "Pro música". "Juan Lamaglia y señora", es su primer largometraje; fue distinguido con el premio a la mejor ópera prima en el X Festival de Mar del Plata y laureado como mejor film latinoamericano en el reciente festival de Cartagena; en estos días se presenta en el festival de Valladolid, es especialmente invitado. Raúl de la Torre prepara actualmente un film ambientado en la clase alta argentina, sobre guión de María Luisa Bemberg.

"El público es la única razón por la que quiero hacer cine", declara de la Torre. "El público

es el motivo por el que trato de ser un productor de cultura y no un consumidor de cultura. Ese es mi papel... además me divierto enormemente, no quiero pasar por mártir sino que me encanta. Un cine fuera del público no me interesa, aunque respeto absolutamente a quienes piensan en el público de mañana".

En cuanto al método empleado para "Juan Lamaglia y señora", de la Torre considera que no puede ser generalizado; incluso su próximo film contará con un "guión de hierro". En el film que hoy se estrena, expresa que lo empleó "por la necesidad de separar al actor del personaje y quedarme con el personaje en situación y no con el actor actuando un personaje. Para encontrar una verdad, es decir, verosimilitud frente al espectador. Claro que el actor siempre actúa. Pero mediante este tipo de trabajo su actuación se asemeja a la que haría de su propia personalidad en la vida corriente". "Los actores no fueron elegidos por casualidad, sino porque tenían algo que se vinculaba con su personaje. Porque el actor nunca puede quebrar su personalidad".

En cuanto a la participación de los actores en su film, ha declarado: "Comprendo que si el director no hace participar a los actores en el proceso creativo, ellos no se sientan tratados como personas con capacidad propia".

"Juan Lamaglia y señora".
(28-04-1970). *La Prensa*.
Ubicación: Archivo ENERC.

El Estreno de Cine

En el cine Opera se dio a conocer la producción nacional "Juan Lamaglia y Sra." del joven director Raúl de la Torre, con Pepe Soriano y J. von Grolman.

OBRA inteligente, auténtica, incisiva es "Juan Lamaglia y Sra.", con la cual, de manera auspiciosa, se ha presentado a las lides del largometraje el joven realizador Raúl de la Torre. Sus méritos innegables posibilitaron su participación en el reciente Festival de Mar del Plata, donde obtuvo justo premio a la "ópera prima". Aun a riesgo de caer en lugar común, en este tipo de películas se pueden depositar justificadas esperanzas en un futuro promisorio para el cine argentino. De la Torre emprende la audacia de intentar un acercamiento a una verdadera realidad nacional, desmenuzando psicológicamente a sus personajes centrales, mostrándolos tal cual son, recomponiéndolos en sus reales vivencias, sin aditamentos valorativos, sin concesiones a la superficial apreciación de quienes se mueven dentro de cánones convencionales. Si la desolada frustración espiritual de esos seres aferrados a los bienes materiales que la sociedad de consumo les ofrece surge clara y nítida y, si de ello se deriva un cierto sentimiento de piadoso pesar, no lo es tanto porque el director se lo haya propuesto sino porque es el resultado final y verdadero al cual llega, inevitablemente, por la aplicación de su método inquisitorial. A la verdad objetiva, no a nuestras particulares verdades, se llega por el espinoso camino de la búsqueda sincera y honesta. El sistema de la improvisación interpretativa, que parte de una profunda encarnación del actor en el personaje, le ha facilitado el tránsito por el dificultoso camino y, al verter su narración cinematográfica en un estilo limpio, elaborado, de inquieta cámara subjetiva, ha logrado insuflar sorprendente vitalidad a esos seres. En una ciudad industrial y provinciana, que también puede ser un barrio porteño, el comerciante triunfador, que sube en la escala social por su empuje material, y su joven esposa, que de aristocrática posición ha descendido al nivel de su marido, traen una vida de soledad, hastio e incomunicación (tal vez porque, en el fondo, no tienen nada que decirse), sólo distraída por el hermano, estudiante crónico, visitas incidentales, escapismos eróticos, atracción por lo frívolo o por el simple discurrir de los monótonos acontecimientos cotidianos. Son seres que se mueven con adecuación a un triste modo de vida alienante al cual no pueden escapar. Pepe Soriano realiza un trabajo excepcional en su parte y Julia von Grolman, sugestiva en la suya, con gran fuerza interior. Muy bien Miguel Coppola y Hedy Crilla en breves papeles.

El Estreno de Cine. (29-04-1970). *La Razón*.

Ubicación: Archivo ENERC.

Provocó una gran impresión

HUBO DEBATE POR EL FILME NACIONAL

UNA gran discusión ha despertado la presentación de "Juan Lamaglia y señora", la película de Raúl de la Torre, con Pepe Soriano y Julia Von Grolman. Su estilo moderno y su narración no convencional despertaron naturalmente el debate. Es por ello que la conferencia de prensa argentina fue tan concurrida, y se desarrolló en polémico ambiente.



Uno de los momentos culminantes de la polémica que motivó el excelente film argentino. Aquí se ve a sus intérpretes, Julia Von Grolman y Pepe Soriano, respondiendo, con el director De la Torre, las preguntas de los periodistas.

Pepe Soriano, Julia Von Grolman y el director Raúl de la Torre contestaron a todas las preguntas que se les hicieron con precisión y seguridad.

Fue una de las reuniones más apasionantes que se hicieron en Mar del Plata, junto con las que los actores y periodistas tuvieron con el maestro Lee Strasberg. Es sin duda una de las más positivas de este festival.

En cuanto a los intérpretes, es innecesario destacar que en conferencia de prensa contaron con el simpático apoyo de la concurrencia, ya que ambos tienen antecedentes dignos de primerísimas figuras. Ellos mostraron su satisfacción por la acogida que tuvo la película argentina en el cenopio pública del festival.

Un aspecto de la platea en la conferencia de prensa del filme nacional "Juan Lamaglia y señora". En este caso, la pregunta incisiva corrió por cuenta del actor Santiago Gómez Cou.

Hubo debate por un filme nacional. (20-03-1970). *Radiolandia*. Ubicación: Archivo ENERC:

Los hermanos Sofovich concurren al Opera para saludar a los intérpretes principales. Aquí los vemos en compañía de Pepe Soriano. Julia Von Grolman no pudo ir, pues se halla enferma.

El periodista Alfredo Garrido entrevista al director Raúl de la Torre y al actor Pepe Soriano, momentos antes de la "avant-première" de "Juan Lamaglia y señora".

EL ESTRENO DE LA SEMANA

LUCIDA PINTURA DE UN AMBIENTE

"**JUAN Lamaglia y señora**" es la primera película de un director muy joven y con laureados antecedentes en el campo del cine publicitario: Raúl de la Torre.

Su iniciación como director de largo metraje se ha iniciado de manera muy auspiciosa, pues su película ha obtenido ya dos premios internacionales: un "Condor" en el último Festival Internacional de Mar del Plata a la Opera Prima y Premio al Mejor Filme Latinoamericano en el Festival de Cartagena, en Colombia.

Ahora, "Juan Lamaglia y señora" ha conocido los entusiasmas aplausos del público que se dio cita en el "avant-première" que tuvo lugar en el cine Opera a beneficio del Club de Leones de Villa Devoto y a la que acudieron conocidas figuras de nuestro ambiente, debiéndose lamentar la ausencia de Julia Von Grolman, su protagonista, que se halla enferma, afectada de una dolencia en la columna vertebral.

RELATO TESTIMONIAL

La película es la historia de un comerciante del pueblo de Zárate, su relación con su esposa y con el medio ambiental. Raúl de la Torre describe en un lenguaje no convencional y con ciertos trazos la personalidad de sus criaturas y las analiza con minuciosidad pero sin frialdad. Todo fue filmado en sonido directo, con escenas preensayadas, según los más modernos métodos de trabajo y eso da como resultado, un fluir natural de todo lo que acontece —o no acontece— en la pantalla. Toda una clase social es viviseccionada a través del caso particular de Lamaglia y su mujer, lográndose así

una obra de riqueza testimonial y sociológica. Esa plenitud conceptual debe aplicarse también a la labor de los intérpretes. Pepe Soriano y Julia Von Grolman desempeñan con propiedad y gran captación psicológica los papeles del matrimonio protagonista, siendo destacada la actuación, en papeles más episódicos, del resto del elenco compuesto por Nacha Quevara, Milagros de la Vega, Hedy Crilla, Juana Hidalgo, Laura Palmucci, Miguel Coppola y el propio Raúl de la Torre, director de la película. Un párrafo aparte merece la actuación de Cacho Espindola, que se roba una secuencia y demuestra cuantos grandes actores desaprovechados hay en nuestro medio. La labor de Pepe Soriano es, como de costumbre, superlativa.

Cabe agregar la notable calidad visual del filme, cuya fotografía es obra de Juan José Stagnaro, uno de nuestros mejores iluminadores.

AVA YOH

Muchas figuras se dieron cita en el "hall" del Opera. Aquí vemos a Silvana Mores, que lució un original maquillaje en los ojos.

Alberto Dalbes y Claudia Gravi, infaltables en todo acontecimiento relacionado con nuestro cine, también se hicieron presentes en el Opera.

Lúcida pintura de un ambiente. (08-05-1970). *Radiolandia*. Ubicación: Archivo ENERC.

Vamos a soñar con el amor



"Vamos a Soñar con el Amor"

En el Normandie. Con Nini Marshall, Susana Campos, Enzo Viena, Alfredo Barbieri, Elio Roca, Mabel Manzotti y Tono Andreu. Dirección: Enrique Carreras. Presenta: Argentina Sono Film.

Una muy Amena Comedia Nacional

"Los maridos engañan después del fútbol", una eficaz pieza de enredos escrita por Luis Mathé y muy exitosamente puesta hace algunos años en el escenario del Lussalle por Enrique Carreras, tiene aquí su transcripción cinematográfica, emprendida por el mismo director. El experimentado oficio de Carreras, sus atinados cauces hacia la aceptación popular, los hallazgos (fundamentalmente de diálogo), que enriquecen el original en su adaptación y la inspirada selección de intérpretes definen al film como un "divertimento" sólidamente conformado y de goce tan amplio como accesible.

Asunto que tiene sus bases en la indesterrable pasión futbolera del argentino (y la argentina), el de "Vamos a soñar con el amor" ubica al espectador tras los pasos de dos maridos resueltos a agotar todas las vertientes posibles para el festejo de un triunfo boquense y de dos esposas (las suyas) decididas, por su parte, a ahogar las penas de una consiguiente derrota de River Plate recurriendo a evasiones similares. Los cuatro se encontrarán reunidos bajo el pecaminoso techo de una "boite" y sus respectivas iras estallarán al compás marcado por un estrafalario orquestador de placeres clandestinos. El aporte extra de complica-

ciones correrá por cuenta de un donjuanesco cantor, una novia atribulada y un padre irascible. Y a manera de beneficiados testigos surgirán desde temprano una mucama especuladora pero sabia y un gastrónomo que comparte sus virtudes y flaquezas.

La realización de Carreras dibuja un constantemente apelado capital de soltura y brio para plantear, desenvolver y culminar cada secuencia y para fijar en el armado general de la obra una impronta de nervio y celeridad. En lo que hace a la marcación de actores, su labor encuentra las exenciones o cuando menos la comodidad nacidas de una elección ajustada. Nini Marshall, Susana Campos, Enzo Viena, los muy cómicos Alfredo Barbieri y Tono Andreu hacen y están en lo suyo. En el caso de Elio Roca, un muy grato registro vocal, una buena estampa, y un natural comportamiento ante las cámaras, tiñen de promisorio a este debut. Efectivos los concursos de los otros. Es justo destacar lo veteranos algunos, nuevos otros. Es justo destacar la vital y desopilante de la composición que de la mucama efectúa Mabel Manzotti.

Tiene su ya conocida calidad técnica la fotografía en eatsmancolor de Antonio Merayo.

C. M.

"Vamos a Soñar con el Amor". (24-04-1971). *Clarín*.

Ubicación: Archivo ENERC.

Fútbol, enredos y canciones en un film con Elio Roca

Vamos a soñar con el amor", producción nacional en east-mancolor presentada por Argentina Sono Film en el Normandie. Basada sobre una obra de Luis Mathé. Encuadre: Enrique Carreras. Fotografía: Antonio Merayo. Música: Tito Rivero. Escenografía: Gori Muñoz. Intérpretes: Nini Marshall, Elio Roca, Alfredo Barbieri, Susana Campos, Enzo Viena, Tono Andreu, Tino Pascali, Mabel Manzotti, Menchu Quesada, Mario Sapag, Iván Grey, Ana María Montero y Marcía Bell. Dirección: Enrique Carreras. Duración: 85 minutos. Calificación: apta para todo público.

Se trata de una comedia de franco tono festivo, matizada con canciones —a cargo de Elio Roca, un joven intérprete de simpática personalidad— y desarrollada sobre una línea argumental que busca la comicidad a través de enredos y situaciones de corte vodevilesco. Todo

empieza con un dramático partido de fútbol en el que Boca derrota a River por 2 a 1. Esa hazaña de los xeneises provoca, de inmediato, dos categóricos cismas conyugales: Ana (Nini Marshall) y Leonor (Susana Campos), ardorosas partidarias de River, se indignan ante el desborde de alegría en que estallan sus respectivos maridos, ambos hinchas fanáticos de Boca. A partir de ese planteo, la acción progresa rápidamente, con una sucesión de complicaciones impensadas, que envuelven a ambas parejas en insólitos equívocos y que dan pretexto para situaciones humorísticas de directa repercusión en la platea, muchas de ellas debidas a la personalísima gracia de Nini Marshall. La casualidad vincula a los dos matrimonios con una joven pareja de novios (Elio Roca y Marcía Bell), que aporta al film la nota romántica.

Realizada con agilidad y con buen ritmo, la comedia cumple con su finalidad que no es otra que proporcionar un amable entretenimiento. Elio Roca interpreta las canciones más conocidas de su repertorio y encuentra amplia oportunidad de lucimiento. Alfredo Barbieri aporta su veteranía de cómico y el resto del elenco —Enzo Viena, Susana Campos, Tono Andreu y Tino Pascali, entre otros— se desempeña eficazmente.

Fútbol, enredos y canciones en un film de Elio Roca (24-4-1971). La Nación. Ubicación: Archivo ENERC

UNA comedia en la cual el azar pone su pícaro ingrediente y proporciona, al mismo tiempo, situaciones equívocas, es una base segura para obtener un espectáculo divertido y gracioso, que sólo persigue el liviano entretenimiento del espectador. En ese sentido, "Vamos a soñar con el amor" logra con holgura el objetivo de hacer pasar un rato amable y ameno. En este caso, la comedia cuenta, además, con el agregado de melódicas canciones entonadas por Elio Roca, quien en su primera incursión cinematográfica reedita sus conocidas aptitudes para el canto y se muestra muy desenvuelto en el juego interpretativo. El quid de la cuestión estriba en la decisión de dos amigos caídos que, después del fútbol, deciden correr una juerga para festejar el triunfo de su equipo favorito, sin darle participación a sus respectivas cónyuges, simpatizantes justamente del equipo perdedor.

MUSICA Y COMICIDAD EN UN FILM NACIONAL

En el cine Normandie se dio a conocer "Vamos a soñar con el amor", comedia reidera dirigida por Enrique Carreras. Gras canciones melódicas de E. Roca.

Pero las mujeres deciden, a su vez, salir también a divertirse solas. El azar interviene para unirlos a los cuatro, más una pareja de jóvenes enamorados, en el piso de soltero de un noctámbulo juerguista. Y aquí el equívoco provoca las situaciones inesperadas, jocosas y enredadamente divertidas. Enrique Carreras demuestra una vez más su probada habilidad para entretejer graciosas historias con claridad, aprovechando los muchos instantes de comicidad que el tema le brindaba. Contó, para mayor efectividad, con el concurso de un plantel de buenos comediantes como Enzo Viena, Niní Marshall, Susana Campos, Alfredo Barbieri, Mabel Manzotti, Tono Andreu y Tino Pascali, quienes, cada cual en lo suyo, se encargan de sacar buen partido de las situaciones cómicas. Las canciones que entona Elio Roca son melódicas y de fácil repercusión popular. Buena la fotografía en color.

Música y comicidad en un film nacional. (23-04-71). *La Razón*. Ubicación: Archivo ENERC.

"Vamos a soñar con el amor"

Film en color y cuadro chico presentado por Argentina Sono Film en el Normandie a cines de barrio. En castellano.

Es una pieza de teatro menor, llevada a la pantalla con escaso acierto, manteniéndose sus características de sainete vulgar sin adecuarla al tono y a las formas que requiere el cine. Poco hay que se eleve de un plano de situaciones adocenadas, desde las alternativas de un partido de fútbol hasta las rencillas conyugales y las presuntas picardías del servicio doméstico. Lo barato del argumento no pudo ser rescatado y queda así en la imagen del cine. Además, las estridencias del encuentro deportivo persisten en las escenas de intimidad, todos gritan cuando deben hablar, y por ello y una gesticulación excesiva varios diálogos se hacen ininteligibles, aunque no es mucho lo que con ello se pierde a juzgar por la calidad de lo que llega a captarse.

Dos acciones corren paralelas, la de los matrimonios que difieren en sus preferencias por el club deportivo y un superficial romance entre un cantor y la niña caprichosa, cuyo padre, uno de los que más gritan, rechaza al pretendiente. Los episodios que integran estas líneas centrales son tan pobres de imaginación como ellas mismas y no los rescata un final rebuscado de general conformidad.

Con un tema así y un guión que acentúa sus defectos no era factible realizar un film plenamente logrado. Y es sensible este resultado en un trabajo del director Enrique Carreras, que aquí parece haber abandonado esa línea promisoriosa de procurar alturas que inició con "Los viciosos", o ese esfuerzo serio e inteligente que marcó con su versión de "Los muchachos de antes no usaban gomina". Aquí está en un menor esfuerzo, tanto en la búsqueda del asunto como en su concreción fílmica. Le hemos acreditado en anteriores producciones su soltura y nitidez en la narración y su

capacidad para conducir a los intérpretes, cualidades ahora poco visibles. Lo sainetesco se acusa también en las figuras que lo animan y así poco lucen Niní Marshall, Susana Campos, Alfredo Barbieri, Enzo Viena y Tono Andreu. La base del film es la presencia del cantor Elio Roca, muy buena voz y buena estampa y soltura y naturalidad como actor. Muy buena la presentación, excelente la fotografía de Merayo y grata la música.

J.H.S.

Vamos a soñar con el amor" (23-04-1971)

La Prensa.

Ubicación: Archivo ENERC.



EL ESTRENO DE LA SEMANA

tres populares figuras femeninas asistieron al estreno de "Vamos a soñar con el amor". Ellos son Ruth Durante, Olga Zubarry y Menchu Quesada.



El actor debió pagar las consecuencias de la popularidad y las fuerzas policiales tuvieron que hacer muchos esfuerzos para "salvarlo" del cariño de sus admiradores.

GRATA COMEDIA CON CANCIONES Y MUCHO HUMOR

NUESTRO cine volvió a vivir —según una saludable práctica promocional— una bulliciosa noche de estreno. En una brillante "première", que fue transmitida por Canal 13 en su programa "Casino", se presentó al público "Vamos a soñar con el amor", una divertida comedia que tiene el interés de presentar en un papel protagónico al cantante Elio Roca que de esta manera hace su debut cinematográfico acompañado por un estelar elenco integrado, entre otros, por Susana Campos, Nini Marshall, Enzo Viena, Alfredo Barbieri, Tono Andreu, Menchu Quesada, Mabel Manzotti y Tino Pascali, con las juveniles presencias de Ana María Montero y Marcia Bell. Todos estos elementos —libro, elenco, canciones— fueron la base con que el director Enrique Carreras, con su profesionalidad de siempre, orquestó una comedia vivaz, de ágil ritmo y con situaciones de seguro efecto en la pletas, sirviendo eficientemente al guión, que él mismo y Julio Porter realizaron sobre un argumento de Luis Mathé.

Elio Roca, por su parte, demuestra promisorias condiciones de actor, y entona cinco populares canciones de su repertorio, con orquestaciones y dirección musical de Horacio Malvicino.

Enrique Carreras contó, además, con el valioso concurso de sus colaboradores habituales: el iluminador Antonio Merayo, el músico Tito Ribero —que compuso la música de fondo—, el asistente Orlando Zumpano, el escenógrafo Gori Muñoz y el modista Horace Lannes. La coreografía estuvo a cargo de Víctor Ferrari.

En suma, diremos que "Vamos a soñar con el amor" constituye un agradable espectáculo, y que fue muy bien recibida por el público, que colmó las instalaciones del cine Normandie.



Héctor Larrea reportea a Mercedes y Enrique Carreras. La "avant-première" fue transmitida por Canal 13 para "Casino".

Elio Roca interpreta uno de sus temas para el "show" que irradió Canal 13. Más atrás vemos al jefe de producción Jorge Velasco.



Grata comedia con canciones y mucho humor. (30-4-71). Radiolandia. Ubicación: Archivo ENERC.