Argentina Voyeur: representación del erotismo femenino en la figura de Isabel Sarli en el cine y prensa de masas (60´-70´)

Ailin Zoé Basilio Fabris

ailinbasiliofabris @gmail.com

Licenciatura en Ciencias Sociales en curso

El cine erótico argentino: representaciones de género en la prensa gráfica.

Dra. Carolina Biernat

Proyecto Prioritario de Investigación “Historia de las relaciones entre Estado, Cultura y Sociedad”

Agrupamiento B Centro de Estudios en Historia, Cultura y Sociedad

Resumen: Isabel Sarli, actriz fetiche de la cinematografía de Armando Bo, constituyó una figura crucial en la historia del cine popular argentino. Bajo la hipótesis de que en su imagen se anudaron por un lado, el impulso rupturista que intentó visibilizar el sexo en pantallas de un país conservador, mientras por el otro, la contribución a la reproducción de una cultura androcéntrica. En este texto nos proponemos a través del análisis de algunas escenas seleccionadas, como así también, de la indagación sobre su recepción en la prensa de mandas, aportar al estudio de la historia de las sexualidades y moralidades en las décadas del sesenta y setenta.

Palabras clave: Cine Erótico, Sexualidades, Medios de Comunicación.

*Introducción*

El clima de la década de los sesenta y setenta puede describirse como un escenario que albergó cambios y transformaciones que signaron los distintos niveles y formas de organización social, política y cultural. Inaugura una época de cuestionamiento a la vida cotidiana, a los modelos familiares y de domesticidad, las relaciones entre los sexos y la planificación familiar. Los planos culturales y sociales fueron trastocados por la instalación de un proceso de modernización que permitió el tratamiento y visibilización de problemáticas que permanecían subrepticias; los años sesenta constituyen un ciclo que puso en tela de juicio y en debate modelos, costumbres y prácticas asociadas a la moral sexual, la sexualidad y la familia. La floreciente modernización catalizó transformaciones que reconfiguraron la cotidianeidad vinculada a la doble moral, la maternidad, el paradigma sexual, la procreación, la dimensión doméstica (Cosse, 2008: 131-149; 2010: 113-148). Los cuestionamientos a las estructuras de organización de las relaciones sociales entre hombres y mujeres fue fuertemente influenciada por los procesos de revolución sexual y aparición de métodos anticonceptivos que otorgaron la posibilidad de disgregar el sexo de la procreación, impactando en los diversos planos de la cotidianeidad e instalando cuestionamientos y debates acerca de la maternidad, el sexo, la procreación, los modelos familiares y las posiciones socialmente impuestas sobre los hombres y las mujeres. Suponiendo esto, una vasta cantidad de estos procesos y representaciones tienen impacto en los centros y cascos urbanos, operando bajo múltiples aspectos y no bajo un modelo único que supedite prácticas y disposiciones de manera uniforme.

Los materiales culturales que circulaban en la época no quedaron exentos de estas dinámicas, sino que se localizaron como focos de abordaje y diseminación de enunciación del surgimiento de éstas temáticas y así vehiculizaron posiciones y prescripciones morales, éticas y de opinión en torno a ellas. Las revistas y diarios se vieron decididas a renovar y ampliar el repertorio de noticias vinculados a esta “modernidad” que emergía y así gozar de un público más amplio. La Industria Cultural se instaló como mecanismo de difusión de debates y problemáticas que hacían a esta “vida moderna” que emergía y detonaba nuevas fórmulas para la organización de las relaciones sociales y culturales (Felitti, 2010: 205-207). El periodismo de los años sesenta ya evidenciaba y daba cuenta de las mutaciones en las pautas de comportamiento que regían los vínculos entre los géneros (Burkart, 2012).

El cine formó parte de la renovación que se vivía a nivel coyuntural en Argentina en la década de los años sesenta. Las rupturas y reconfiguraciones que se observaron en los planos sociales y culturales, alcanzó la renovación estética y temática del campo cinematográfico al postular nuevos esquemas que desafiaran e impusieran nuevos contornos de lo visual, enarbolando como insignia una revolución política que prestara mayor intervención en las diversas dimensiones de la organización social (Mestman, 2016). La filmografía de Armando Bo alcanzó su mayor esplendor durante estos años e inauguró un nuevo género en el cine comercial: el cine erótico, un cine que ponía en escena cuerpos desnudos y escenas de sexo, al mismo tiempo que implantaba prescripciones y valorizaciones sobre cómo éstos debían comportarse y ser. La figura que vehiculó esta nueva cinematografía fue Isabel Sarli, una mujer que se convirtió en figura fetiche tanto para el público como para el director, apareciendo recursivamente en cada una de sus películas. Esta ponencia se inscribe en la propuesta de revisión de la figura de Isabel Sarli en base a algunas escenas de sus películas tanto como la recepción de las mismas en la prensa gráfica, bajo la hipótesis de que en ella se anudan, por un lado, tanto los cambios, continuidades, rupturas y reconfiguraciones del escenario de los años sesenta y de su impacto en el campo cinematográfico al visibilizar el sexo y otros ejes signados como parte de una esfera privada y por fuera de un tratamiento público, pero que al mismo tiempo contribuyeron a producir y reproducir las miradas androcéntricas y tradicionalistas sobre las disposiciones en torno a la sexualidad y los valores que deben ocupar y poseer los géneros en la estructura organizativa social. La ambivalencia de la figura de Isabel Sarli es endógena a una época en que los procesos de modernización y transformaciones culturales también se matizan y se contradicen.

El derrotero que atraviesa este nace de la preocupación y la intensión de interrogar, indagar y recrear la representación de la mujer en el cine erótico nacional en clave reflexiva y de género a partir de la presunción de que el cine erótico es en sí mismo un producto cultural que emprende y mantiene un rol activo en la configuración del sexo, la sexualidad y la moralidad bajo perspectivas patriarcales, y como la recepción que se hace sobre el mismo en diarios y revistas, puedan arrojar luz sobre las conexiones que la Industria Cultural y los estudios de género mantienen con el fin de exponer como el cine, los diarios, periódicos y revistas de la una época determinada contribuyen a la producción, reproducción y la prescripción de valores, significaciones y modelos de comportamientos enraizados al sexo y al cuerpo femenino. En este sentido, el género no puede disuadirse de las relaciones sociales humanas, ya que es un elemento intrínseco a ellas y como tal, identifico al cine como una “tecnología de género”, término acuñado por Teresa De Laurentis para referirse a los procesos en los que el cine, específicamente las tecnologías, interviene a la hora de construir, moldear y representar al género (De Laurentis, 1989). Por lo tanto, el cine ni la prensa pueden reconocerse como sujetos *naive* para pensar los mecanismos y formas de construcción de las relaciones sociales que emergen en los personajes en la pantalla grande o en las opiniones de los críticos cinematográficos en la prensa gráfica al momento de codificar y decodificar los sentidos y percepciones que se atraviesan y estimulan las cosmovisiones que suscitan en torno a las mujeres y el sexo.

Descentrar los debates sobre los años sesenta de sus tradicionales ejes temáticos vinculados a los intelectuales ylas izquierdas ( Cosse, 2010; D´Antonio,2015; Felitti, 2008;Manzano, 2010; Pérez, 2010) permite examinar dimensiones y asir una nueva dirección de estudios con perspectiva de género abocados a analizar alas fuentes audiovisuales y medios de comunicación como dispositivos para producir y reproducir determinadas posiciones y representaciones acerca de la mujer, el cuerpo femenino, los vínculos con el sexo y los condicionantes morales que rigen sobre ellos.

Los trabajos que preceden a esta investigación acerca de la figura de Isabel Sarli y el cine de Armando Bo pueden clasificarse en dos ámbitos: el académico (Braslavsky; Drajner Barredo; Pereyra, 2013; Foster, 2008) y el periodístico (Martin, 1981). Las contribuciones de ambos sectores permiten sentar precedentes para captar a Isabel Sarli como figura en el cine erótico nacional y el análisis del cine erótico en tanto material cultural de una determinada época que además funciona como dispositivo que expone una determinada visión sobre el sexo, el cuerpo y la sexualidad. Esta pesquisa que desarrollo y desagrego en los próximos párrafos, se sirve de los trabajos mencionados anteriormente, diferenciándose al presentar al cine erótico bajo una mirada cinematográfica y de género, concibiendo las como atributos indisolubles y simbióticos que atraviesan a cualquier pieza filmográfica. La incorporación de fuentes provenientes de la prensa gráfica acordes a la recepción y reseña de las películas de Armando Bo, poniendo el acento en la figura de Isabel Sarli, actúan como mecanismos que condicionan e influencian las valorizaciones en torno a los ejes centrales que vertebran esta ponencia.

A fin de dar cuenta de estos problemas, el esquema de la ponencia se dividirá en dos partes. En la primera, se desarrollará el análisis de algunas escenas de la película *Carne* junto con algunos recortes de su recepción en diarios y revistas. En la segunda, se indagarán escenas de la película *Fuego* y el respectivo análisis de su recepción en artículos de diarios y revistas. En sí misma se ve atravesada bajo la hipótesis de que la figura de Isabel Sarli anuda dos fenómenos: por un lado, participa de un impulso rupturista de exhibición del sexo en la pantalla grande, pero por otro, al hacerlo, reproduce las disposiciones de una cultura androcéntrica.

*Carne sobre carne*

Según el propio Armando Bo, la película *Carne* (Armando Bo, 1968) está basada en una historia real, donde una mujer era violada sistemáticamente por sus compañeros de trabajo después de finalizar la jornada laboral[[1]](#footnote-2). En esta versión adaptada por Armando Bo conocemos a Delicia, interpretada por Isabel Sarli, una joven que trabaja en un frigorífico para sustentar y mantener a su abuelo. Ella está en pareja con Antonio, un compañero de su trabajo, con quien pasa sus noches para posar desnuda como modelo para sus cuadros. Una mañana, mientras se dirigía camino al trabajo, es interceptada por un hombre que intenta violarla, pero es salvada por un trabajador del frigorífico, Humberto alias “El Macho”, que finalmente abusa de ella como retribución por haberla ayudado en primera instancia. A partir de allí, Delicia comienza a padecer las miradas lascivas y abusos por parte de Humberto, hasta que es secuestrada y lanzada a un camión para ser abusada por otros hombres.

*Carne* retoma a Isabel Sarli como protagonista y figura reiterada en un film de Armando Bo. Sarli encarna a Delicia, una muchacha que es violada por sus compañeros de trabajo, pero que es a través de ella donde se vierten todas las responsabilidades, normas y prescripciones morales que atraviesan los noventa minutos de duración del film. En el repertorio filmográfico de Armando Bo, Isabel Sarli se constituye como actriz frecuente en cada una de las películas que dirige y en ella se anudan dos dimensiones que me interesa desarrollar: por un lado, Delicia expone su cuerpo y desnudez a su pareja, se resaltan sus pechos y sus curvas, y padece las violaciones que, desde la visión de los personajes masculinos y del propio director, su propia sensualidad provoca. Por otra parte, Delicia condensa las expectativas de vida y sueños desde una perspectiva tradicionalista, participa en la construcción de un personaje dulce y frágil que anhela casarse con Antonio, abandonar su trabajo en el frigorífico y formar una familia con él. Estas dos aristas son fijadas en el personaje de Isabel Sarli y al mismo tiempo contienen condicionamientos morales y representaciones estereotipadas propias de género dramático. Así la filmografía de Armando Bo se ciñe a ciertas características propias del género melodramático, el cual se focaliza en conflictos que giran en torno a la moral, específicamente a la moral sexual (Braslavsky; Drajner Barredo; Pereyra, 2013).

Como sostengo en mi hipótesis, en *Carne,* no sólo se exhiben los atributos ya conocidos de Isabel Sarli, como lo son sus senos y su cuerpo epicúreo, sino que emergen problemáticas que irrumpen en el escenario cinematográfico de aquella década: la violación y el sexo. Armando Bo pone de manifiesto las violaciones y los actos sexuales que constituyen el argumento de film, siempre alegando una mirada androcéntrica del cuerpo femenino, la sexualidad y los propios actos de abuso. El mismo director ha sostenido que la incorporación de estas temáticas y el caso real que le sirvió como punta pie para desarrollar el argumento, fueron pensadas como “crítica constructiva, a favor de un proceso sexual, que se vive”[[2]](#footnote-3). Un ejemplo claro es cuando Humberto persigue a Delicia dentro de la cámara frigorífica para violarla sobre un corte de carne, a lo que él dice: “es carne sobre carne”. Siguiendo el análisis expuesto por Mulvey (1988), de este ejemplo se puede sustraer la manera en que la mujer es puesta como objeto que padece su sexualidad y sensualidad, como instrumento de alivio y liberación del hombre para aplacar el deseo que reprime y el cansancio que porta gracias a su trabajo, por lo tanto, Delicia nunca lleva las riendas de su sexualidad, aun cuando está con Antonio ya que, gracias a los movimientos de la cámara, esta se transforma en el ojo masculino de configuración del cuerpo femenino. Tiempo después en el film, al momento que ella es secuestrada y puesta en un camión para ser abusada por otros hombres, vemos como los sujetos masculinos avasallan a Delicia, se apoderan de su cuerpo y de sus decisiones para decantar en una situación de sumisión y completa rendición ante la situación que acaece.

La ambivalencia en este film de Armando Bo ayuda a construir un personaje que concentra el tratamiento de la sexualidad, el cuerpo y la profanación que se hace sobre él, pero también la incrustación de valores tradicionalistas asociados al hogar, la maternidad y el desarrollo de la vida y la familia nuclear. Isabel Sarli participa en la construcción de un personaje que encarna esta doble faceta, la de anudar la visibilidad del sexo y la violación, no sólo como una ruptura dentro del campo cinematográfico argentino, sino también en la cultura y la sociedad de los años sesenta; y al mismo tiempo contribuye a reproducir y codificar pautas, sentidos y marcos provenientes de visiones androcéntricas que refuerzan los modelos masculinos de la época. Después de escabullirse del camión y del dominio de sus violadores, Delicia huye hacia su hogar para tomar un baño, que es simbolizado como un acto de “limpieza” del cuerpo femenino y donde el ojo del director y de la cámara lo utiliza como escena para exteriorizar la sensualidad, exposición y manoseo de sus senos, al mismo tiempo que recuerda los abusos padecidos y que sólo fue vista como un pedazo de carne, un objeto de satisfacción sexual masculina. En el trascurso de la pelea final entre Humberto y Antonio, este último exige que le pida disculpas de rodillas a Delicia por todo lo que ha hecho, pero ella se niega a otorgárselo ya que sólo Dios puedo hacerlo. Su se pregunta el porqué de lo sucedido, que querían lograr al abusar de ella, a lo que Antonio contesta que sólo buscaban satisfacer el “instinto animal que todos llevamos adentro” y que Delicia replica que es “el deseo de la carne, brutal y sanguinario, que sólo fui una cosa muerta, que nada sintió, nada más que asco y repulsión”. La exigencia y concesión del perdón, irrumpen como una ruptura dentro del esquema del melodrama clásico, donde es el acto punitivo hacia el personaje femenino una pieza de lección moralizante. Las palabras de clausura de la película indican que sólo el amor puro, verdadero y sin concesiones, junto con la bondad de Dios, derribarán la ola de terror y violencia que acecha al mundo.

En *Carne* se inscriben representaciones, exhibiciones y tratamiento no sólo de la desnudez del cuerpo femenino y de valores asociados a la feminidad y a la posición y rol a ocupar, sino también de la violación y el sexo. La figura de Isabel Sarli, y su personaje Delicia son fructíferos en dos sentidos que son trascendentales para la ponencia: por un lado anudan no sólo cuestiones de moral sexual, es decir, hay una visión maniquea del sexo consentido y del sexo obtenido sin aprobación, a partir de la diseminación de mensajes en torno al sexo y a la violencia que se pueden ejercer durante los actos sexuales, anexado a visibilizar el cuerpo femenino, el sexo y la violación en la pantalla grande, siempre bajo la mirada y cosmovisión masculina de ese cuerpo; pero al mismo tiempo, Armando Bo no se desvincula de una concepción de personaje femenino que encierra valores y representaciones conservadoras sobre el rol de la mujer en el desarrollo de un estilo de vida en el que se tienen que cumplir y acatar papeles a representar de tal manera que satisfagan las dimensiones de maternidad, hogar y casamiento. Isabel Sarli así colabora en *Carne* llevando a cabo una actuación que hibrida una ruptura que visibiliza el sexo, los desnudos y la violación, pero nunca deja de configurarse y reproducirse bajo los valores de una cultura androcéntrica que se respalda en valores heterosexuales y monogámicos.

*Carne en la prensa de masas*

A continuación, se tratará la recepción de la película *Carne* en la prensa gráfica de la época, bajo la misma premisa de que Isabel Sarli se posiciona como figura fetiche de un cine que intenta ser rupturista pero que no desatiende las bases de una visión androcéntrica. La utilización de diarios y revistas para analizar la recepción y construcción de la imagen de Isabel Sarlien *Carne,* son provechosos a la hora de establecerse como medios que canalizan, producen y reproducen valores y representaciones en torno a las temáticas que la película acopia y traduce en Isabel Sarli y en los cuales se refuerza el aspecto patriarcal sobre la misma.

En el año 1968, a pocos días del estreno de *Carne,* la revista *Radiolandia* escribía que esta película de Armando Bo encara una temática de violencia y sexo, con implicaciones sociales y ambientales, donde Isabel Sarli se ve acechada por un “grupo de seres desalmados” que sólo la contemplan como objeto para satisfacer “bestiales instintos” y que sólo su novio es capaz de ponerle fin a tal situación. *Radiolandia* expone a Sarli como atractivo en la filmografía de Armando Bo, que exhibe su “escultural belleza”, la cual la ha hecho famosa y conocida alrededor del mundo, y que aquí realiza un “papel de una mujer hermosa inmersa en un mundo rudo y hostil” que se ampara en su abuelo y en el cariño de su novio[[3]](#footnote-4). Por otro lado, la revista *Confirmado,* sintetiza la película como un “interesante documental sobre frigorífico” y donde se obvia cualquier explicación u opinión sobre el film, su trama o la propia figura de Isabel Sarli[[4]](#footnote-5). La revista *Panorama,* clasifica a *Carne* como una comedia involuntaria aclimatada en los frigoríficos, con Isabel Sarli como actriz principal[[5]](#footnote-6).

El diario *Crónica* realiza un acotado resumen de la película, resaltando la temática sexual y el deseo, los cuales encajan perfectamente en el escenario del frigorífico ya que ayuda a que emerja “la parte sucia” de este tipo de ambientes y signe así a todo aquello que lo compone. Isabel Sarli, quien es “producto de ese ambiente”, y que anhele una “vida digna” junto con el joven del que se ha enamorado, es vista como una joven humilde que busca salir adelante, aunque trabaje en un frigorífico. La reseña también resalta que la fotografía y el color son óptimos para que el público vaya a verla, ya que un vasto público que ve las películas de Armando Bo son hombres y que sólo acuden por Sarli[[6]](#footnote-7). El diario *La Nación,* titulado “Refriegas en un frigorífico por una mujer”, posiciona a Isabel Sarli como una muchacha con desbordante belleza y exuberancia, que “despierta” los arrebatos de quiénes trabajan en el frigorífico. En su análisis de la película, *La Nación* desmenuza su argumento bajo el típico lineamiento melodramático en el que abunda la ingenuidad, con el propósito sobresalir los atributos y dotes físicos de la actriz argentina[[7]](#footnote-8). El periódico *La Razón* exhibe algo similar a lo planteado por la crítica de *La Nación,* al decir que el argumento de la película se vertebra en un esquema tradicional de configuración de personajes, trama y desenlace, en el cual Isabel Sarli sólo contribuye como “centro de atracción “y figura conocida por su cuerpo epicúreo y sensualidad[[8]](#footnote-9). Para concluir, el diario *La Prensa* reseña la película con características previsibles, donde la protagonista se constituye con costumbres honradas pero que sufre los obscenos arrebatos de los hombres. Lo interesante de este recorte es leer que Isabel Sarli es la “Marilyn Monroe argentina” y la exhorta a tener más valor a la hora de enfrentar las situaciones que padece[[9]](#footnote-10).

A lo largo de los diarios y revistas expuestas y descritas, se puede entrever que cada una y uno de ellos destacan las cualidades físicas de Isabel Sarli, se soslaya alguna capacidad de la actriz para crear originalidad y que, finalmente, sólo logra emular el tradicional personaje de mujer bonita que sufre las ocurrencias de lo que su cuerpo provoca. Las diversas taxonomías de las películas contribuyen a que la película se convierta en una repetición característica del cine de Armando Bo, donde acaecen escenas de sexo y erotismo, y que la originalidad que impulsa el film al visibilizar las violaciones cometidas por los hombres, no sólo provoca que se abandone su potencialidad rupturista cinematográfica, sino que contribuye a producir y reproducir la imagen habitual de un personaje femenino limitado a ser objeto de goce masculino que rebosa ingenuidad y aspiraciones que se condicen con el modelo de mujer nuclear tan arraigado en la sociedad nacional.

*Fuego y ninfomanía*

 En el año 1969, Armando Bo filma *Fuego* (Armando Bo, 1969). El propio director aparece como personaje protagónico, personificando a Carlos, e Isabel Sarli como Laura, una mujer de cuerpo exuberante que atrae la mirada de todos los hombres del pueblo. La película fue filmada en un paisaje agreste, el cual promueve un argumento centrado en exhibir los atributos de Isabel Sarli y las consecutivas relaciones que se van entablando con los otros personajes. A diferencia de *Carne, Fuego* mantiene las imágenes sobre el sexo y la moral, específicamente la moral sexual, pero introduce nuevos ejes temáticos: la homosexualidad y masturbación femenina y la ninfomanía. La película despliega un arco argumental basado en el cuerpo, la moral, la sexualidad, la enfermedad y la relación lésbica entre dos personajes femeninos. *Fuego* exacerba la imposición de valores en torno, no sólo a los actos sexuales, sino en el vínculo entre éste y la mujer, quién debe mantener cierto modelo de comportamiento y *ethos* en la vida marital.

La película inicia con escena en la cual Isabel Sarli sale desnuda de un lago y es asistida por su ama de llaves, Andrea, quién le entrega una toalla y comienza a secarla con su boca y sus caricias. Entretanto, Armando Bo observa atentamente la situación, quedando encandilado con el cuerpo y la sensualidad que irradia Laura. Laura es retrata como una mujer con alto apetito sexual, que es vista como una “mujer desvergonzada” por las otras mujeres y que está rodeada de hombres que la pretenden, pero con los que nunca se compromete, es “insaciable”. A diferencia de Delicia, Laura es un personaje que goza de su sexualidad, de su atractivo y de su posición como mujer deseada por distintos hombres; sólo más adelante se verá como el melodrama cinematográfico moldeará su destino. De aquí en adelante, aparecen las prescripciones morales, no sólo alrededor de a los valores clásicos como el amor, la fidelidad y el matrimonio, relacionadas con el lesbianismo y la patologización de la mujer, sin nunca dejar de poner el acento en la visión masculina sobre el cuerpo, la sexualidad y la moral que les adjudica.

Encandilado con su belleza, Carlos le propone matrimonio a Laura, pero esta se rehúsa porque dice no ser capaz de poder serle fiel. La institución matrimonial aquí funciona como institución normalizadora de la mujer, lo marital apacigua, naturaliza y se convierte en un instrumento para establecer “estabilidad” y dominio de lo femenino a manos de lo masculino, ejemplificándose en las tantas escenas en donde Carlos le dice que quiere “hacerla suya”. La inicial reticencia de Laura a establecerse con una pareja varonil se revierte, lo que provoca un conflicto con su ama de llaves, quien no quiere renunciar a ella. La vida conyugal no constriñe a Laura de seguir practicando la vida que llevaba antes del matrimonio, por lo que al final termina teniendo sexo con varios hombres desconocidos. Desde la visión más tradicionalista y masculina, Laura padece su “hambre” sexual, lo que provoca que cargue con sentimientos de culpa y una expiación concedida sólo por medio de la muerte; el matrimonio opera sobre la mujer de tal forma para que en consecuencia se suscite una irremediable situación de obtención de un perdón cristiano y un castigo ejemplar: la muerte. Laura le ruega a Carlos que la perdone, que la mate, pero él sólo anhela que “sea buena” y suya, por lo que la absuelve. Ante esta escena, la percepción androcéntrica recrea cómo el sujeto femenino es el quese auto inflige y debe cargar con la responsabilidad de sus actos, el hombre le exige fidelidad bajo prescripciones que ejercen presión bajo la idea de que Laura es la causante de que los hombres arremetan sobre ella y su cuerpo. Aquí el personaje se ve atravesado por una dimensión de actitud activa de su sexualidad, pero que no puede prosperar mucho ya que se le imputa atributos moralizantes negativos a esa actitud que propugna; la mujer debe padecer las consecuencias de tal conducta, para que sea un calvario de culpa y dolor.

La codificación y decodificación masculina de los actos y sujetos femeninos se refuerza aún más ante el tópico de la ninfomanía. La figura que se especializa en el tratamiento de la ninfomanía es un hombre, un doctor que advierte que es una patología, una enfermedad sin cura, para él las mujeres que la padecen son “enfermas vulgares”, que aman a sus maridos pero que poseen un deseo incontrolable sobre sus funciones genitales. La visión biologicista masculina da cuenta de que las mujeres deben mantener un camino de pasividad y monogamia; para Carlos la relación entre Laura y Andrea no debe existir, la interdicción de vínculos homosexuales no puede simbolizar amor, Armando Bo se encarga de signar el lesbianismo como algo negativo e indecoroso que sólo satisface bajos instintos. Carlos y Laura viajan a los Estados Unidos para obtener una segunda opinión sobre la ninfomanía; el doctor cree que la ayuda de Dios puede ayudar a revertir y a mejorar la “enfermedad” de Laura. El intento de suicidio en el hotel donde se hospedan emula las bases del modelo canónico del melodrama: la muerte como castigo ejemplar, y aunque no lo logre en esta ocasión, al final de la película Laura se suicida vestida de blanco y rodeada de la naturaleza, sucediéndole, tiempo después, el suicidio de Carlos al lado de su tumba, quién alega que no puede vivir sin Laura, sólo la conexión en un plano espiritual puede otorgarle lo que tanto anhela en el plano material.

*Fuego* se presenta como una película que manipula una diversidad de tópicos que se enraízan a fin de obtener un producto que habilite el tratamiento de lo sexual en la pantalla grande, que recorre desde la ninfomanía hasta el lesbianismo, pero que lo signa y exacerba de contenidos y prescripciones morales de mirada claramente androcéntrica. Armando Bo participa de un proceso de indagación de cuestiones asociadas a la sexualidad y al sexo propio de la época en la que participa, pero su modelo conservador y de codificación patriarcal de estos temas termina por soslayar y reforzar los valores más tradicionales sobre el cuerpo, la conducta y el rol a ocupar de la mujer, no sólo en la vida marital, sino también de la vida cotidiana. Delicia es construida como un personaje que advierte suactividad sexual activa como una enfermedad y patología, pero que debe abandonarla porque eso le genera infelicidad y culpa; la mujer no debe llevar adelante actos que aludan a una mayor libertad en torno a su cuerpo y a su sexualidad, le es tajantemente prohibido. El modelo melodramático atraviesa el film de principio a fin, siempre apelando a representaciones y simbologías masculinas que operen de manera efectiva a la hora de promover prescripciones morales maniqueas acerca de las pautas y conductas del sexo y así subsumirse a los roles sociales que se le han otorgado e impuesto “naturalmente” a cada individuo.

*La audiencia de Fuego*

*Fuego* también participó del circuito de recepción y crítica de los diarios y revistas de aquel entonces. Los primeros títulos que participaron en la redacción de críticas acerca de *Fuego* giran en torno a su prematura censura; en el año 1969 el *Diario Crónica* relataba como el Ente de Calificación Cinematográfica prohibía la película por enfatizar contenido sexual y amoral, y escenas lascivas que contradicen y atentan contra los buenos modelos y costumbres[[10]](#footnote-11). La interdicción y censura que recibió *Fuego* no sólo atrasó su estreno en Argentina por al menos dos años, sino que su exhibición tomó plano internacional, fue distribuida y presentada por varios países, incluidos Brasil, Estados Unidos, Canadá y Uruguay[[11]](#footnote-12).

A lo largo de las diversas recepciones en las revistas y diarios de la época, la problemática de la ninfomanía es lo que más acapara la atención de los medios locales. Ningún medio cultural impugna la enfermedad, sino que refuerza la ninfomanía como patología femenina y flagelo social. *Clarín* intentó visibilizarla como un “reflejo de un caso clínico” que produce estragos a donde quiera que vaya[[12]](#footnote-13). Para quienes la reseñan, *Fuego* simboliza un film con cariz humano, que representa y refleja el drama de una pareja que debe batallar una enfermedad que afecta su relación, nunca eximiendo los comentarios acerca de las exuberancias de Isabel Sarli, que funcionan y se acoplan perfectamente al perfil que requiere de tal enfermedad. La gran mayoría de revistas y diarios acentúan las dotes físicas de la protagonista, que se presentan como el gran atractivo para el público fiel de Armando Bo; la recursividad de las producciones y personajes de este tipo de cine suscita una conocida antelación de los hechos y los argumentos. En una sección de la *Revista Panorama,* el Frente de Liberación Homosexual reseñó la película e indicó como la censura que recibió colocó al sexo como una temática repugnante e indecorosa, es el cuerpo de la mujer el que vehiculiza el mal y en donde recae la sanción tradicional para retrotraer y salvaguardar su imagen, desdeñando la homosexualidad y donde Sarli adhiere a un modelo tradicional antihomosexual[[13]](#footnote-14). *La Nación* proclama a la película como fuente de moralejas y enseñanzas: la ninfomanía es el justificativo que avala la indecencia y el adulterio del personaje de Laura, alude a que el público tome conciencia de esta situación y haga consultas a los médicos, apelando principalmente a espectadores. Este tipo de afirmaciones, no obstante, no sólo insta a ser una vía para reificar y promover un arqueotipo de mujer basado en atributos vinculados a la infidelidad y vulgaridad, también refuerza la normalización de una idea acerca de una “enfermedad” que es común a todas las mujeres, que es parte de su naturaleza[[14]](#footnote-15). El mensaje que emerge de este artículo insista a creer y a difundir que las mujeres que son activas sexualmente y que se no se amoldan a los prototipos de mujer tradicional acorde a atributos de sumisión, docilidad y receptividad ante las demandas masculinas, son enfermas; las mujeres son naturalmente enfermas, padecen lo que no es natural en ellas, es decir, no ser capaz de mantener un perfil de mujer fiel y obediente a la pareja masculina conlleva ser encasillada como enferma.

En la revisión de diversas fuentes escritas provenientes de la presa gráfica, son escasas las intervenciones que contengan una postura más crítica y de género, casi están ausentes. Este tipo de insumos ofrece una vía de acceso a las disposiciones y concepciones propias de la década de los sesenta, obteniendo una imagen nítida sobre los discursos, cosmovisiones y prácticas sobre la sexualidad, lo femenino y los grados de censura o visibilización que puede hacerse sobre el sexo y el cuerpo femenino, tanto en la pantalla grande como en otros medios de comunicación. Utilizar este tipo de fuentes para su análisis e indagación intentan contribuir a una propuesta de dilucidación e interrogación por el pasado, versando sobre fundamentos sincrónicos, en el sentido que las revistas y los diarios realizan procesos simultáneos: debaten y ponen sobre la mesa las temáticas que aparecen y se suceden en el film, pero de igual manera alientan a una prescripción de valores que tienen como objetivo robustecer el patriarcado, conservar miradas tradicionalistas acerca del cuerpo femenino, su sexualidad y las disposiciones y papeles que puede o no llevar a cabo la mujer en ciertos ámbitos. En definitiva, los medios culturales como revistas y diarios no pueden eximirse de los procesos de configuración de las subjetividades ni tampoco de dinámicas vinculadas con las estructuras androcéntricas que definen los contornos de lo masculino y femenino, a la par que clasifican y delimitan las distintas disposiciones de los hombres y las mujeres, junto con sus valores y prácticas, tanto por fuera como dentro de la gran pantalla.

*Consideraciones Finales*

La figura de Isabel Sarli en el cine erótico argentino durante los años sesenta condensó dos aristas en sí misma: por una parte, contribuyó al tratamiento y la visibilización del sexo y prácticas vinculadas a él, como es la violación y la ninfomanía, y la sexualidad femenina; por otro lado, en sintonía con el nuevo arco temático que vehiculizaba el cine erótico, la revisión y disposiciones que emergían de él, reforzaban y reproducían las bases y condiciones de una cultura androcéntrica, la cual mermaba y opacaba toda posibilidad de una transformación en las relaciones sociales y en los procesos de configuración en las relaciones entre hombres y mujeres en el escenario social y cultural de los años sesenta, acompañada de una fuerte campaña para la difusión de valores moralista asociados a la monogamia, heterosexualidad y paradigmas de familia nuclear enmarcados en una aceptación entusiasta de roles y tales socialmente aceptados. La novedad que incorporaba este tipo de cine queda opacada por el mismo tratamiento que se hace sobre ella: la violación es mala, pero perdonable; la ninfomanía debe ser combatida para así obtener un cuerpo femenino dócil, sumiso y fiel ante los requerimientos y deseos provenientes de una figura masculina; el sexo es natural y debe ser consentido, siempre que provenga de un amor puro y verdadero, fiel y sagrado; la homosexualidad es puesta en escena como indecoroso, amoral y vulgar. El triunfo de la heterosexualidad, la monogamia y modelos de familia nuclear, es lo que prevalece en el cine erótico argentino, condensado en la figura de Isabel Sarli.

Indagar en el cine erótico de Armando Bo permite sobrepasar los horizontes del campo cinematográfico y vislumbrar así el cine como insumo sociohistórico para la configuración de los procesos en los planos sociales, culturales y de género en Argentina. No se puede prescindir de la dimensión patriarcal que vela a lo largo de toda la filmografía de este tipo de género cinematográfico, sino ver en él un puente de acceso y comunicación para comprender las relaciones entre los hombres y mujeres, el sexo, y las estructuras imperantes de la época. Isabel Sarli no hace aportes sólo desde una veta artística, sino que además opera como emblema en el fortalecimiento de andamiajes androcéntricos y tradicionalistas al prescribir lo posible, lo permisible y lo visible en torno a las mujeres, el sexo y su sexualidad; en su figura no versaban significaciones ni visiones feministas que subviertan las disposiciones femeninas en las relaciones sociales y maritales que circulan alrededor de los hombres y las mujeres en los años sesenta. De esta manera, Isabel Sarli participa en la producción y reproducción de significaciones, visiones y valores de un patriarcado contraproducente para las oportunidades de cambios en las relaciones sociales asimétricas que perduran entre los hombres y las mujeres, pero que de igual manera participa como Caja de Pandora para la dilucidación de una historia nacional sobre las sexualidades, las mujeres y las prescripciones morales que giran en torno a las mismas (Foster, 2008).

Finalmente, la utilización de materiales culturales como revistas y diarios acordes a su tiempo de publicación, señalan la posibilidad de entrever como éstos cumplen un rol fundamental en la diseminación de mensajes y significaciones morales acerca del sexo, el lugar y las actividades a realizar por parte de las mujeres. Intervenir e indagar sobre este tipo de fuentes es productivo para entender y esclarecer como los medios de comunicación son agentes activos que disputan, moldean e intervienen en las lógicas de construcción y representación del género en los procesos de configuración de las relaciones sociales, los imaginarios, pautas, condicionantes y significados que interactúan y emergen en la cotidianeidad entre los sexos, la sexualidad y la mujer dentro de las estructuras que avalan tal accionar.

Por esta razón, la impronta que irradia Isabel Sarli como referente de un género audiovisual, abre una vía de acceso para los estudios de género y sexualidad en la Argentina de los años sesenta y setenta, en los que hay que considerar a los personajes encarnados no desde una perspectiva de simples reflejos pueriles de una época, sino como productos culturales, y como tal, deben leerse en clave interpretativa y textual. Tanto Delicia como Laura fueron extraídas de sucesos reales, son experiencias vividas que irradian una pluralidad de interrogantes acerca de las mujeres, el sexo y la conformación de la sexualidad durante la década del sesenta. Interrogar a estas producciones y a estos personajes se presenta como una tarea fundamental para dar cuenta que como las experiencias que atraviesan al sexo y a la sexualidad femenina son formuladas bajo parámetros masculinos y que resuenan en los niveles más comunes y triviales de la vida cotidiana de las mujeres durante estos años.

**Bibliografía**

Braslavsky, E.; Drajner Barredo, T &Pereyra, B (2013). Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante. *Imagofagia, 8,* 1-29. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/415/363>

Burkart, M. (agosto, 2012). *Risa, sexo y censura política en la Argentina de los años setenta. La revista Satiricón (1972-1976).* Ponencia presentada en el III Congreso Internacional do Núcleo de Estudo das Américas. América Latina: procesos civilizatórios e crises do capitalismo comteporaneo, Universidad do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Recuperado de: <https://www.academia.edu/2090847/Risa_sexo_y_censura_pol%C3%ADtica_en_la_Argentina_de_los_a%C3%B1os_setenta._La_revista_Satiric%C3%B3n_1972-1976_?auto=download>

D´Antonio, D. (2015). Las sexys comedias en la filmografía argentina durante los años de la última dictadura militar argentina: una lectura sobre el control y la censura. En *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp.83-108). Buenos Aires: Imago Mundi.

De Laurentis, T. (1989). *Tecnologías del Género. Ensayo sobre teoría, cine y ficción*. Londres: Macmillan. Recuperado en: <http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

Cosse, I. (2008). Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación. *Temas y Debates, 16,* 131-149. Recuperado de: <http://www.temasydebates.unr.edu.ar/index.php/tyd/article/view/76/75>

Cosse, I; Felitti, K & Manzano, V. (2010a). Presentación. En *Los ´60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp.9-16). Buenos Aires: Prometeo.

 (2010b). Una revolución discreta: el nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975). *Secuencia, 77,* 113-148. Recuperado de: <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1118/992>

 (2010c). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

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 K. Araujo & M. Prieto (Ed.). *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 161-178). Quito: FLACSO.

(2010). El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta. En I. Cosse, K. Felitti &V. Manzano (Ed.). *Los ´60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 205-244). Buenos Aires: Prometeo.

Foster, D. W. (2008). Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli. *Karpa 1.1 (1.2)*. Recuperado de: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa-B/Site%20Folder/foster.html>

Manzano, V. (2010). Ha llegado la “nueva ola”: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En I. Cosse, K. Felitti & V. Manzano (Ed). *Los ´60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (*pp.* 19-60). Buenos Aires: Prometeo.

Martin, J.A (1981). *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.

Mestman, M. (2016). Presentación. En M. Mestman (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp.7-61). Buenos Aires: Akal.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo.* Valencia: Episteme.

Pérez, I. (2010). El trabajo doméstico y la mecanización del hogar: discursos, experiencias, representaciones. Mar del Plata en los años sesenta. En I. Cosse, K. Felitti & V. Manzano (Ed). *Los ´60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina.* (pp. 171-204). Buenos Aires: Prometeo.

*Fuentes periodísticas*

Emotivo drama de suburbio porteño. (25 de octubre de 1968). Diario *Crónica.*

Refriegas en un frigorífico por una mujer. (26 de octubre de 1968). Diario *La Nación.*

Carne. (26 de octubre de 1968). Diario *Crónica.*

Carne. (26 de octubre de 1968). Diario *La Prensa.*

Agenda. (29 de octubre de 1968). Revista *Panorama.*

También se estrenaron. (31 de octubre de 1968). Revista *Confirmado.*p. 62.

El estreno de la semana. (18 de noviembre de 1968). Revista *Radiolandia.*

Prohíben “Fuego”: del dúo Sarli-Bo. (13 de agosto de 1969). Diario *Crónica.*

¡Prohibida en Argentina! Aclamada en Uruguay. (17 de octubre de 1970). Diario *La Nación.*

Fuego. (25 de septiembre de 1971). Diario *Clarín.*

La muchacha que no era mala sino enferma. (25 de septiembre de 1971). Diario *La Nación.*

Las paradojas de la censura. (19 de octubre de 1971). Revista *Panorama.*

*Fuentes audiovisuales*

Bo, A. (Director). (1968). *Carne*. Argentina: Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A)

Bo, A. (Director). (1969). *Fuego*. Argentina: Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A)

1. Martin, J.A, (1981), *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*, Buenos Aires, Corregidor, p.56. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Ibid.,* p. 56. [↑](#footnote-ref-3)
3. “El estreno de la semana”. (18 de noviembre de 1968). Revista Radiolandia. [↑](#footnote-ref-4)
4. “También se estrenaron”, en *Confirmado*, 31 de octubre de 1968, p. 62. [↑](#footnote-ref-5)
5. “Agenda”. (29 de octubre de 1968). Revista Panorama. [↑](#footnote-ref-6)
6. “Carne”. (26 de octubre de 1968). Diario Crónica. [↑](#footnote-ref-7)
7. “Refriegas en un frigorífico por una mujer”. (26 de octubre de 1968). Diario La Nación. [↑](#footnote-ref-8)
8. “Emotivo drama del suburbio porteño”. (25 de octubre de 1968). Diario La Razón. [↑](#footnote-ref-9)
9. “Carne”. (26 de octubre de 1968). Diario La Prensa. [↑](#footnote-ref-10)
10. Prohíben Fuego; de dúo Sarli-Bo. (13 de julio de 1969). Diario Crónica. [↑](#footnote-ref-11)
11. ¡Prohibida en Argentina! Aclamada en Uruguay. (17 de octubre de 1970). Diario La Nación. [↑](#footnote-ref-12)
12. Fuego. (25 de septiembre de 1971). Diario Clarín. [↑](#footnote-ref-13)
13. Las paradojas de la censura. (19 de octubre de 1971). *Revista Panorama*. [↑](#footnote-ref-14)
14. La muchacha que no era mala, sino enferma. (25 de septiembre de 1971). Diario La Nación. [↑](#footnote-ref-15)