

Débora Carina D'Antonio
CONICET – Universidad de Buenos Aires, Argentina

Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina

Resumen: En este artículo ofrezco una interpretación acerca de por qué el último gobierno militar argentino promovió por medio de la selección condicionada del financiamiento una serie de películas que ensayaron una visión contradictoria a la del discurso oficial sobre el género y la sexualidad, más aún teniendo en cuenta que la cinematografía es un medio artístico, industrial y comercial partícipe de la cultura de masas y, por lo tanto, de considerable influencia social y cultural. Estas películas, que fueron caracterizadas por los periodistas y críticos de cine como *sexí comedias*, *ligeras* o *picarescas*, no fueron marginales en la industria cinematográfica ya que, por el contrario, representaron un porcentaje nada despreciable de lo producido en esos años.

Palabras clave: Dictadura argentina; cinematografía; Estado; género; sexualidad.



Esta obra tem licença
Creative Commons.

Introducción

Un conjunto de investigaciones académicas con diferentes procedencias disciplinares producidas en la Argentina en las décadas del ochenta y noventa han destacado que los integrantes de la última dictadura militar argentina, encuadrados en la tradición del catolicismo integrista, promovieron en declaraciones, normativas y disposiciones públicas un escrupuloso *statu quo* de la moral sexual con un modelo centrado en la familia como célula básica de la sociedad, en el matrimonio exclusivo entre personas de sexo opuesto con roles de género complementarios y en las madres como guardianas de las tradiciones nacionales.¹ Sin embargo, la existencia de nuevos repositorios documentales parecen contradecir este consenso, ya que entre los años 1976 y 1983 el Estado nacional financió a un conjunto de películas que

¹ Ver Eduardo VARELA CID y Luis VICENES, 1984; Andrés AVELLANEDA, 1986; María Magdalena CHIRICO, 1986; Judith FILC, 1997; Marta PALACIO et al., 1997; Claudia LAUDANO, 1998.

contrariaban abiertamente lo que el régimen profesaba discursivamente en torno a las cuestiones de género y sexuales. En efecto, los censores dependientes del Poder Ejecutivo Nacional en esta área aunque no sin tensiones e oportunidades con otros agentes estatales, autorizaron guiones y argumentos que no debían ser tratados en los films como el adulterio, las artimañas amorosas entre cónyuges, el sexo por dinero y los prototipos de la vida nocturna de la década del setenta como los *night-clubs* o las *boîtes*.

Estos films no fueron en absoluto marginales en la industria cinematográfica local, ya que de un total de ciento noventa y dos películas realizadas y estrenadas comercialmente durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (PRN),² treinta y dos de ellas o diecisiete por ciento del total, como quiera evaluarse, compartieron un universo simbólico con personajes prototípicos y un modo de narrar y de representar en imágenes al género y a la sexualidad. En esta treintena de películas, con guiones muy poco elaborados y una ostensible simplicidad temática, se representó irónicamente al matrimonio como una prisión, a las mujeres casadas como indeseables, y a los hombres tan misóginos con sus esposas como lujuriosos con el resto del sexo femenino, sobre el que, además, proyectaban sus urgencias sexuales. El éxito de estas producciones se consiguió con la presencia de mujeres voluptuosas y semidesnudas que protagonizaban escenas con un fuerte erotismo, pero también por contar con destacadas estrellas protagónicas masculinas en los roles del “chanta” o del porteño “piola”.³ Todos estos elementos marcaron un punto de inflexión en el tipo de humor pasatista que se consumió por esos años, y que produjo un significativo impacto en una sociedad marcada por décadas de prohibiciones.

Mientras este tipo de películas fueron caracterizadas por algunos periodistas y críticos de cine como comedias picarescas o ligeras, otros las clasificaron como sexi comedias. Si bien la comicidad fue el diacrítico fundamental, pues el humor dejaba “hablar de ciertas cosas”, al mismo tiempo estas películas se convirtieron en la metáfora de una sociedad y una época histórica, que al decir de Hugo Salas no era “ajena a su economía política sino totalmente afín a ella”.⁴

Es así que el género de la comedia fue aprovechado por el gobierno de facto, por un lado, para entretener y evadir las fuertes tensiones que se vivían en la realidad política de esos años; y por otro, para ocultar la intensa actividad represiva del Estado. Las películas producidas en esta etapa fueron utilizadas también para mejorar la imagen deteriorada de la Argentina en el exterior, provocada, entre otros elementos, por las numerosas denuncias a las violaciones a los derechos humanos que llevaron adelante los exiliados y los ex detenidos desaparecidos. En esta línea, en septiembre de

² Se estrenaron 21 films en 1976, 21 en 1977, 22 en 1978, 31 en 1979, 34 en 1980 y 26, 17 y 20 en los años 1981, 1982 y 1983, respectivamente. Fuente Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Biblioteca del Centro de documentación. ARCHIVO LISTADO DE PELICULAS BAJO FECHA DE ESTRENO LOCAL.

³ En el lunfardo o habla popular rioplatense, el “chanta” es el mentiroso y embaucador y el “piola” un vivillo.

⁴ Hugo SALAS, 2006.

⁵ Un análisis sobre la construcción de la hegemonía política del régimen militar en base al discurso mediático puede verse en Marcelo DOSA, 2003, p. 39-41. Ver también Carlos MANGONE, 1996 y Mirta VARELA, 2001.

1978 la Comisión Asesora Legislativa (CAL) que aconsejaba al gobierno presentó un decreto-ley donde reforzaba la idea de que la industria cinematográfica debía desarrollarse como “*un medio positivo de educación para la comunidad y de difusión de la cultura nacional en el país y en el extranjero*”.⁵

Teniendo en cuenta estos elementos, en este artículo me propongo ofrecer una explicación acerca de por qué el gobierno militar promovió, por medio de la selección condicionada del financiamiento, a una serie de películas que ensayaron una visión alejada del discurso oficial sobre el género y la sexualidad, sin perder de vista que la cinematografía es un medio artístico, industrial y comercial partícipe de la cultura de masas y, por lo tanto, de considerable influencia social y cultural. Mi hipótesis es que esa contradicción entre las comunicaciones públicas (discursos de funcionarios del régimen, currículo educativo o publicidad gráfica o televisiva) y el mensaje producido por estos films no se debe a un mero doble discurso del régimen, a la disociación entre lo que se dice y lo que se hace, a la insuficiencia de una relación directa entre la voluntad estatal y su concreción material o al vaciamiento del discurso ideológico, sino a una lógica estructural de funcionamiento del Estado nacional durante los años del PRN.

Mediante un análisis de los mecanismos de censura y de las características de los films producidos durante este período, la investigación que aquí presento pone en valor los aspectos culturales, con el propósito de abordar las tensiones inherentes al modo de organización de la represión política durante la etapa del terrorismo estatal que se estableció en la correspondencia entre lo que se ocultaba y lo que se mostraba a la sociedad civil, componiendo una dialéctica estructurante de la estrategia para obtener legitimidad a la hora de gobernar. El estudio de este proceso, sin embargo, no puede ser efectuado bajo el supuesto de una correspondencia estrecha entre la visibilización e invisibilización con que se estructuró la represión estatal por un lado, y la censura y el control de los medios cinematográficos por el otro. La peculiaridad reside justamente en la autonomía relativa que consiguió este sector al constituirse progresivamente en un ámbito que no tuvo un ordenamiento igual al que regía en el conjunto de la sociedad. El examen de lo que se presenta como una discrepancia entre el recrudescimiento de la censura centrada en la defensa de un orden de género y sexual tradicional y la actuación de los censores en el ámbito oculto en el que se favoreció una profusa circulación de representaciones cinematográficas atravesadas por un erotismo destacado permite descubrir sin embargo elementos congruentes entre ambos niveles. La idea de confinar las obscenidades al ámbito oscuro y cerrado de las salas de cine guarda relación

con la política de encierro clandestino de los militantes populares, negada hasta el cansancio por los integrantes y adláteres del régimen. Si en el primer caso se tuvo por propósito evitar conflictos abiertos con los sectores eclesiásticos y conservadores y generar determinados apoyos entre un público deseoso de entrometerse en el mundo de las prohibiciones, en el otro, el objetivo fue ocultar la secuencia de secuestro-tortura-desaparición y asesinato por ser socialmente inaceptable.

Para explicar lo que a simple vista se presenta como una ambigüedad, en un primer apartado del trabajo reconstruyo someramente los diferentes mecanismos de control estatal diseñados para la industria cinematográfica durante el siglo XX con el propósito de contextualizar algunas características de su funcionamiento, revelar los marcos institucionales preexistentes y mostrar que, si bien estos formaron parte de una preocupación constante de la elite política, adquirieron un espesor histórico propio durante los años del PRN. En una segunda sección, examino la especificidad que alcanzó la censura entre los años 1976 y 1983, y coloco en relación las prohibiciones y el rol creciente de los censores con la paradójica subutilización que se hizo de estas reglamentaciones a la hora de autorizar la exhibición de estas comedias eróticas. En un tercer apartado, exploro algunos tramos que considero significativos de estas narrativas cinematográficas, porque ofrecen un lugar de mira privilegiado para descubrir conflictos, desórdenes, cambios y continuidades en el orden de género y sexual. En una última sección, jerarquizo algunas conclusiones de esta pesquisa.

Antecedentes de los mecanismos de vigilancia y control en la cinematografía local

Desde fines del siglo XIX se diseñaron en la Argentina una serie de instrumentos para, por un lado, ordenar, y por otro, controlar y vigilar (leyes, decretos, normativas, ordenanzas, etc.) a las industrias culturales vinculadas con el entretenimiento, y entre ellas a la cinematografía. A pesar de su desarrollo incipiente, la pantalla grande fue percibida desde tiempos muy tempranos por las clases dirigentes, y muy especialmente por los sectores conservadores de la sociedad civil, como un bien cultural peligroso, y necesario de ser vigilado. Las primeras reglamentaciones que se propusieron fiscalizar films extranjeros y nacionales fueron ordenanzas de carácter municipal, pero ya a partir de la década del '30, con la llegada de la radio, el teatro, el cine sonoro y una mayor afluencia del público a las salas, se implementó un cuerpo normativo de alcance nacional. Esta primera sistematización fue acompañada por dos iniciativas: la creación, en 1933, del Instituto Cinematográfico Argentino, un aparato de

⁶ Véase la Ley de Propiedad Intelectual N° 11.723 en *Boletín Oficial* del 30/09/1933.

⁷ Véase el Decreto del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública N° 98.998 del 1/02/1937 en <http://repositorio.educacion.gov.ar/>

⁸ Ver Clara KRIEGER, 2009.

⁹ Ver César MARANGHELLO, 2004; Carlos MARANGHELLO, 2005 y Hernán INVERNIZZI, 2014.

¹⁰ También fue muy destacado el rol que cumplió en la calificación de la moral y la decencia, el *Teatro de la Acción Católica Argentina*. Véase Octavio GETINO, 2005, p. 237. La actuación de la Iglesia Católica se puede seguir en Susana BIANCHI, 1997 y los discursos católicos en Omar ACHA, 2000. El rol de las ligas de familia es estudiado por Lilia VASQUEZ LORDA, 2003.

Estado garante y promotor de la industria; y la puesta en funcionamiento de la primera junta de consejeros *ad honorem* que se encargó de evaluar los aspectos artísticos, educativos y propagandísticos de las películas que se exhibiesen en el mercado local.⁶ Unos pocos años después, cuando los sectores populares y las clases medias se convirtieron en protagonistas indiscutidos de esta explosión de consumo cultural, la junta de consejeros refinó sus herramientas con el objetivo de calificar a aquellos films “que atenten contra el decoro y el buen nombre argentino”, e incluso en oportunidades actuó como auxiliar de la Policía Federal en caso de ser necesario el decomiso de los mismos.⁷

Entre mediados de los años treinta y mediados de los años cincuenta, la industria cinematográfica local alcanzó su apogeo y también su desmoronamiento. Es en esta etapa que se destacan las empresas con estudios de filmación propios, con una gran cantidad de empleados y con numerosas películas realizadas en serie como *Argentina Sono Film*, *Lumiton*, *Films Río de La Plata*, los *Estudios SIDE*, *Buenos Aires Film*, *Pampa Film*, *EFA* y *San Miguel*. Si los años treinta representaron los primeros ensayos intervencionistas por parte del Estado, en la relación de mutuo interés que ligó al Estado peronista con el cine, según plantea Clara Krieger, no se hizo más que profundizar esta tendencia.⁸ El corolario de ese largo proceso de hecho fue la puesta en marcha de la ley de Cine en el año 1957, por la cual el Estado nacional se comprometía a subvencionar a las productoras por medio del mecanismo de retribución de un impuesto del diez por ciento recaudado del valor de la venta de entradas en las salas de cine de todo el país.

Tanto durante gobiernos militares como durante gobiernos elegidos por el voto popular, en los años treinta, cuarenta y cincuenta, estuvieron en funcionamiento distintos tipos de comisiones que se proponían tanto regular el circuito de producción, importación, distribución y exhibición como de calificación de los films.⁹ Sin embargo, una novedad llegó a comienzos de los años sesenta, durante la administración del presidente Arturo Frondizi, cuando se sumaron a distintos aparatos del Estado grupos de católicos como agentes calificadoros. Es así que, en poco tiempo, a los miembros del Consejo Nacional del Menor nombrados por el Poder Ejecutivo Nacional se le incorporaron diversos representantes de distintas instituciones confesionales católicas que tenían voz y voto, y que se arrojaron el rol de protectores de la moral y las costumbres como la *Liga de Padres de Familia*, la *Liga de Madres de Familia*, el *Instituto de la Familia*, el *Movimiento Familiar Cristiano*, la *Obra de Protección a la Joven*, la *Unión Internacional de Protección a la Infancia*, *Obras Privadas de Asistencia al Menor*.¹⁰

Al calor del debilitamiento del proyecto económico desarrollista, los sectores medios fundamentalmente los jóvenes y estudiantes, hartos del autoritarismo creciente, y con golpe de Estado del año 1966 mediante, protagonizaron un significativo proceso de movilización política que aparejó, como contrapartida, un incremento de la censura estatal. Fue durante el gobierno militar nacionalista y católico de Juan Carlos Onganía que se diseñó, entre julio y noviembre de 1966, una campaña moralizadora integral llevada adelante por los funcionarios municipales y la Policía Federal en la ciudad de Buenos Aires. Esta campaña incluyó numerosas iniciativas que afectaron el espacio público, el mundo del espectáculo y la noche porteña.¹¹ Para el ámbito de la cinematografía, el gobierno estableció un sistema de control ideológico sobre la producción y los circuitos de exhibición con una preocupación centrada en la “perniciosa influencia de la pantalla grande en los jóvenes y con el propósito de resguardar la salud del pueblo y la seguridad nacional, buscando recobrar los valores religiosos tradicionales”.¹² La primera medida que tomó fue la de reducir el número de los miembros del Consejo de Calificación, ahora con el nombre de Ente de Calificación, con el objetivo de darle agilidad y autonomía a los procedimientos de calificación y para que los exhibidores pudiesen obtener de forma rápida su permiso sin frenar las rentables redes comerciales. Completaron al Consejo de Calificación un consejo de asesores *ad hoc* de quince miembros formado por instituciones privadas, casi todas ellas de carácter religioso, donde llamativamente no había ningún representante del mundo del cine o de la cultura. En efecto, dicho Ente fue cobrando cada vez mayor preponderancia, y de manera discrecional efectuaba cortes en los films, multaba o, a través de la fuerza pública, suspendía funciones y hasta desalojaba al público de las salas.¹³

A la par que las fuerzas armadas subsumían cada vez más a su propia lógica a otras instituciones estatales, la censura fue adquiriendo mayor sistematicidad y rigurosidad de la mano de la legislación y las reglamentaciones vigentes.¹⁴ Fue el decreto ley N° 18.019 del año 1968 el que estableció la prohibición de mostrar escenas contra el matrimonio y la familia, de adulterio, aborto, prostitución, perversiones sexuales o que comprometiesen a la seguridad nacional.¹⁵ En 1971, por medio de otro decreto ley N° 20.170, se introdujeron nuevos recortes presupuestarios para películas que abordaran temas vinculados con el sexo y con las drogas experimentales, así como un canon de contribución para aquellas que se concentrasen en la defensa de “valores morales” y de la argentinidad. Desde

¹¹ Véase Ariel EIDELMAN, 2014. También Valeria MANZANO, 2005.

¹² Véase Boletín Oficial, No 21.596 del 7/01/1969.

¹³ Un caso paradigmático fue la suspensión de las funciones de la película *Teorema* de Pier Paolo Pasolini. Si bien el film había pasado los controles del Ente con algunos cortes y una calificación para menores de 18 años fue levantado de las salas por personal policial tras una orden del Ministro del Interior. Este hecho puso de manifiesto que el grupo de calificadores se arrogaba tareas propias de la justicia penal aunque sólo pudiesen intervenir luego de la llegada del film a las salas. Véase María Elena DE LAS CARRERAS DE KUNTZ, 1997, p. 11-12.

¹⁴ Véase Juan Carlos AGUILAR, 1966; Germán BIDART CAMPOS, 1972; Susana BORGARELLO y Francisco CIPOLLA, 2001. También Carlos COLAUTTI, 1983.

¹⁵ Consultar Anales de Legislación Argentina, Tomo XXIX, 1969, pp. 12-21. Es importante subrayar que el sistema de censura que estableció este decreto estuvo vigente hasta el año 1984 y no fue anulado ni siquiera durante los gobiernos constitucionales del trienio 1973 a 1976. Su derogación se dispuso recién por ley N° 23.052, el 22/02/1984 durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Asimismo para la investigadora María Elena de las Carreras de Kuntz este decreto-ley del gobierno de Onganía tuvo una clara inspiración en las normas españolas de censura franquista del año 1963 y en la legislación francesa del año 1945. Ver DE LAS CARRERAS DE KUNTZ, 1997.

¹⁶ Ver Expediente No 751/1971, Archivo Getino obrante en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización (ENERC).

entonces no sólo los grupos cercanos a la Iglesia Católica cumplieron un importante rol en la “normalización” de los films, sino que también lo tuvieron los integrantes de los organismos de inteligencia de las fuerzas armadas y de otras fuerzas de seguridad. Son notables y numerosas las consultas que el Ente de Calificación le realizó a la Secretaría de Inteligencia del Estado por ejemplo durante el año 1971.¹⁶

Finalmente, cuando asumió el gobierno Héctor Cámpora, en mayo de 1973, hubo un breve interregno en materia de prohibiciones y censuras, pues los films interdictos por razones políticas fueron puestos en circulación, y los viejos censores que gravitaron por años en cargos públicos debieron retirarse, porque las autoridades del Instituto fueron íntegramente renovadas.

En síntesis, esta apretada reconstrucción de los mecanismos de regulación, control y censura en materia cinematográfica nos permite advertir que estos formaron parte de las preocupaciones del Estado desde tiempos muy tempranos, y a la par que los marcos institucionales preexistentes fueron habilitando un uso discrecional cada vez más amplio de los mismos. Si ya desde los años treinta el cine comenzó a ser visto como una amenaza y por lo tanto susceptible de ser controlado, se tornó una novedad, desde mediados de la década del sesenta, el incremento de esa vigilancia en un contexto de fuerte conflictividad social. Las diversas reglamentaciones utilizadas tanto por gobiernos elegidos constitucionalmente como por gobiernos de facto dieron lugar y estimularon la actuación de asociaciones de católicos en distintos aparatos de Estado, dejando en claro las fuertes vías de comunicación entre el poder militar y estos sectores confesionales y conservadores de la sociedad civil.

Entre las décadas del treinta y del setenta se crearon y diferenciaron los aparatos de Estado vinculados con la industria cinematográfica. Las distintas configuraciones que estos adquirieron fueron impulsadas por las dinámicas políticas propias de cada coyuntura, que a veces reunían y a veces enfrentaban a actores estatales (funcionarios, censores, espías, calificadores católicos) con no estatales (cineastas, productores, actores, actrices, católicos). En épocas de coacción, estimuladas muchas veces por la movilización social, las agencias estatales se especializaron en el control y la censura que a la vez se convirtieron en objetos de disputa entre los distintos protagonistas del medio. Con todo, hubo márgenes de agencia para cada uno de estos sectores tanto para resistir y confrontar, como para incidir en las prohibiciones, cortes o en el congelamiento de algún proyecto cinematográfico.

Las particularidades de la censura durante la última dictadura

En las convocatorias a concursos que llevó adelante el Instituto Nacional de Cine, a partir del año 1976, se estableció la necesidad de premiar “a aquellas obras que tengan profundas raíces en el ser nacional y que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos que afirmen los conceptos de nacionalidad, familia, orden y trabajo”. Tal es así, que la mayoría de los films beneficiados por estas convocatorias glorificaban a las fuerzas armadas, como es el caso de *Patolandia nuclear* de Julio Saraceni, *Dos locos en el aire*, *Amigos para la aventura* o *El tío Disparate* de Palito Ortega.¹⁷ Los funcionarios del Instituto, en función de las nuevas necesidades políticas del régimen, exhortaron a los directores y productores a cortar escenas ya terminadas que no cuadrasen con las pautas establecidas, debiendo adaptarse además los guiones de las películas en proceso.¹⁸

El conjunto de estas acciones se llevaron a cabo con el asesoramiento de un consejo honorario de quince miembros que era muy diligente, puesto que podía funcionar con un *quórum* simple de tres personas. Todos sus integrantes, como en etapas anteriores, pertenecían a instituciones defensoras de “los valores morales de la comunidad”, y revelando una fuerte estabilidad institucional, siete de ellos se mantuvieron en sus funciones por más de seis años consecutivos.¹⁹

El Instituto, asimismo, debía entregar a los productores un certificado de rodaje que asegurara la protección de “la seguridad nacional, por considerar que atenta contra el estilo de vida nacional o las pautas morales y culturales de la comunidad o vaya en detrimento de los intereses de la nación”.²⁰ Más aún contando con el certificado de exhibición, si los miembros del Ente veían algún inconveniente en el circuito de difusión de la película, tenían potestad para cancelarla y retirarla de los cines. Un ejemplo de esta situación fue el film argentino *No toquen a la nena*, de Juan José Jusid (1976), cuyo guión había obtenido la conformidad de los evaluadores y, sin embargo, fue prohibido en el tramo de su exhibición, con el argumento de que se ofendía a la moral argentina al mostrar a una familia de clase media con una hija adolescente embarazada. En oportunidades los censores, excediendo lo que prescribían las reglamentaciones, podían concurrir a los cines para descubrir si las copias tenían los cortes pactados. Otras veces, a pesar de que la película contaba con la aprobación de los calificadores y llevaba semanas de exhibición, si alguien realizaba una denuncia, se hacía presente una comisión policial con el propósito de secuestrar los rollos, como fue el caso del thriller de acción italiano *Corrupción se escribe con sangre*, dirigido por Pasquale Campanile (1977).²¹

¹⁷ Véase este tema en Sergio WOLF, 2001.

¹⁸ Andrés ISAURRALDE, 2005, p. 669. Ver también *El Heraldo del Cinematografista*, No 2321 7/5/1976 “Nuevas pautas para hacer cine”.

¹⁹ Consultar Judith GOCIOI y INVERNIZZI, 2006, p. 23.

²⁰ Véase César MARANGHELLO, 2005.

²¹ Ver *La Prensa*, 2 de julio de 1980.

²² Las continuidades también se dieron en las persecuciones a personalidades de la cultura que comenzaron en la época de la Triple A (1973-1976) y continuaron en los primeros meses del régimen militar. Numerosos productores, distribuidores, cineastas y actores fueron censurados y obligados a partir al exilio, mientras que otro puñado fue directamente desaparecido.

²³ Ver INVERNIZZI, 2014, p. 281. Con esta perspectiva se suprimieron varias escenas de *All That Jazz*, la célebre película de Bob Fosse, donde las bailarinas acarician eróticamente al protagonista adolescente del film. También se cortaron veinticinco minutos de *Crusing* de William Fiedkin donde aparecen retratados homosexuales.

²⁴ *Antena*, 8 de octubre de 1974 citado en Romina SPINSANTI, 2005, p. 85 y SPINSANTI, 2012.

²⁵ Films que hoy en día son considerados clásicos como *El gran dictador* de Charles Chaplin, *La ciudad de las mujeres* de Federico Fellini, *Novecento* de Bernardo Bertolucci o *La escopeta nacional* de García Berlanga fueron prohibidos. También se censuraron *Cerca y demasiado lejos* de Mariane Athne y *La casa de la calle Garibaldi* de Peter Collinson, *Como... Icaro* de Herni Verneuil, la primera porque la directora estaba haciendo otro film sobre exiliados argentinos en Suecia, la segunda por hablar del secuestro de Eichman en Argentina, algo que los censores consideraron inapropiado y la tercera por sus secuencias de manifestaciones y atentados callejeros.

²⁶ Ver Fernando VAREA, 1999, p. 74.

²⁷ La valoración de lo nacional se encuentra también en la petición que el Comando en Jefe de la Fuerza Aérea en 1977 realizara al Instituto para que este incluyera en la Ley de Fomento la producción de por lo menos dos cortometrajes relacionados con la actividad de la Fuerza Aérea. Ver este tema en WOLF, 2001. Ver también la ley 17.741 o de Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional del 14/5/68 donde en otros temas se tratan las cuotas de pantalla para largos, cortos y noticieros argentinos.

En términos formales, el proceso de calificación era metódico y minucioso, y en concordancia numerosas películas conllevaron extensos debates y papelería burocrática. Los expedientes iban y venían entre los miembros del Ente calificador y del Instituto. Si primero debía ser aprobado el guión, luego se autorizaba el film ya concluido. También se revisaban los tráileres, los títulos y hasta las publicidades callejeras.

El célebre censor Miguel Paulino Tato, un periodista polémico, nacionalista, católico y pro nazi, cercano a las ligas moralizadoras y a sectores del Ejército, que nombró al frente del Ente de Calificación la presidenta María Estela Martínez de Perón en el año 1974, y que estuvo en esa función hasta el año 1979, presumió de prohibir films para prevenir, depurar y hacer profilaxis de todo aquello que pudiese inocular un veneno antinacional.²² El crítico censuró o hizo modificar centenares de guiones con el argumento de que allí había escenas con perversiones sexuales o lascivas.²³ En sus palabras "la censura no constituye un ataque a la libertad del espectador sino una defensa de los intereses del público, de la familia y el Estado".²⁴ A pesar de todo esto, Tato tuvo diferentes entredichos y roces con los miembros del consejo asesor que querían prohibir y cortar aún mucho más que lo que él se proponía. De mil doscientos films que pasaron por sus manos, Tato prohibió, de manera discrecional, trescientos treinta y siete de ellos, siendo la mayoría de origen extranjero, pues solía asegurar que de esta forma se favorecía a la industria nacional.²⁵ Según su punto de vista, si se prohibían al menos doscientas películas extranjeras por año, esto le implicaba a la Argentina un ahorro de no menos de un millón y medio de dólares. En parte por ello, casi todo el cine extranjero se estrenaba con cortes o directamente no se estrenaba, y eran tan diversos los motivos como las formas en que se procedía.²⁶ La dictadura argentina, si bien aplicó un programa económico recesivo y neoliberal, paradójicamente, implementó medidas para que en los cines se exhibiese un cupo mínimo de películas de origen nacional.²⁷

Retomando las formas que adquirió la calificación para los films, una vez aprobada, esta duraba diez años, y si se introducían modificaciones en el proyecto o en la película misma, los productores debían comenzar nuevamente el trámite. Por este motivo, a veces sucedía que antes de que se abriesen los expedientes para la calificación definitiva, los directores, o a veces los productores, consultaban extraoficialmente a algún miembro del consejo asesor o del Instituto por contar con algún margen de negociación o directamente para autocensurarse. Con esta última modalidad, los directores mutilaban parte de sus guiones o directamente las escenas más conflictivas, pero se evitaban el rechazo de los censores, como sucedió en el caso del film

²⁸ Es importante señalar que en acuerdo con la lógica desaparecedora que desplegó el Estado terrorista, numerosas películas fueron retiradas completamente de circulación como fue el caso de *Los traidores* (1972) de Raymundo Gleizer. También con el ánimo de reducir todo tipo de pensamiento abstracto se prohibieron films del género de terror, ciencia ficción, fantasía y afines.

²⁹ Véase GOCIOLO e INVERNIZZI, 2006, p.15. A esto hay que agregar, tal como sostiene Fernando Varela, que las políticas de control en el cine condujeron, a diferencia de lo sucedido en los años sesenta, al cierre de la carrera de cinematografía de la Universidad Nacional de la Plata y del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral de Santa Fe. Ver VARELA, 2006, p. 47 y Carmen GUARINI, 2003, p. 28.

³⁰ Construimos esta cifra gracias a la existencia del listado de estrenos anuales confeccionada por la ENERC que cubre el período 1933-2012 con un total de dos mil cuatrocientas cuarenta y dos películas producidas en el mercado local. Este tema ha sido trabajado también por GOCIOLO e INVERNIZZI, 2006.

³¹ Octavio Getino sostiene que el régimen militar se propuso por medio de las prohibiciones y el aumento de entradas expulsar de las salas de los barrios a las mayorías populares y darle lugar a los sectores de las clases medias altas. GETINO, 2005, p. 73.

Argentinísima, censurado por mostrar a reconocidos cantantes cercanos al Partido Comunista como Mercedes Sosa y Horacio Guarani.²⁸

A esta amplia batería de procedimientos se le sumó la utilización de instrumentos más sutiles como la quita de subsidios, el otorgamiento o no de los créditos con tasas preferenciales para la realización o las declaraciones de interés para determinados films.²⁹ El Instituto estaba facultado, además, para negar los beneficios de la obligatoriedad de la exhibición, de los créditos y los subsidios a las películas que atentasen contra el estilo de vida nacional o las pautas culturales de la comunidad. Hubo también películas que se realizaron, pero que nunca se estrenaron, porque no obtuvieron su visa de calificación, ni buena ni mala, como en el caso de *Ufa con el sexo*, de Rodolfo Khun, una sátira costumbrista, donde una madre regentea los negocios de prostitución de su hija; o *El Inquisidor*, de Bernardo Arias un policial con escenas de sexo y torturas.

Los estudios sobre la censura han enfatizado más los aspectos prohibitivos de la política cultural y de resistencia por parte del ambiente artístico que los aspectos propositivos y las adhesiones que ellos lograron generar. La política de censura no se ejerció solo por medio de prohibiciones, cortes o desapariciones de films o cineastas, sino también que también se efectuó a través del otorgamiento de estímulos e incentivos económicos que pretendían inclinar a directores y productores a que enfatizaran determinados ángulos narrativos.

Ahora bien, es oportuno interrogarse acerca de ¿cómo es posible que con tantos recaudos, restricciones y mecanismos escrupulosos de control, el cine no mermara en su volumen de producción total? Si tomamos como punto de partida los ciento noventa y dos largometrajes que se realizaron en el mercado local durante la administración de la última dictadura militar y los dividimos por cada uno de los siete años en los que estuvo en el poder, advertimos que se alcanzaron a producir veintisiete películas. Un número similar al promedio existente de films realizados anualmente desde mediados del siglo XX.³⁰ Asimismo, la baja estrepitosa en la venta de entradas de los períodos inflacionarios de fines de noviembre de 1979 o de febrero de 1981, que produjo una merma de espectadores concentrada en la franja de sectores populares y clases medias, se enmendó con una suba significativa del valor de las mismas, pasando de 0,30 centavos de dólar, en 1976, a 5 dólares tan sólo después.³¹

Con todo, el cine siguió siendo un muy buen negocio para un puñado de cineastas y productores. Las casi doscientas películas de esta etapa fueron realizadas por un total de ochenta directores, pero más de la mitad fueron filmadas tan sólo por quince de ellos, con un promedio de

³² Ver *El Heraldo del Cinematografista de cine* N° 2343 del 7/10/76 "De cada tres personas, una dejó de ir al cine este año" y también GOCJOL e INVERNIZZI, 2006, p.23. La operación de re culturización que llevó adelante el régimen no solo hizo que cayera la venta de entradas en los cines sino que llevó a una disminución estrepitosa de la venta de novelas (70 %), de libros de crítica y ensayo (90%), de discos (50%) y de revistas (30%). Ese tema se desarrolla en WOLF, 2001.

³³ Hoy en día sin embargo la nueva historiografía alemana apunta a ver mayores matices y ambigüedades en el cine producido entre 1933 y 1945. Algunas investigaciones han mostrado que sólo una pequeña parte de lo producido en la industria cinematográfica de la etapa del nazismo se vinculó de manera directa con la propaganda del régimen, dominando en el resto de las producciones, más que los deseos de Goebbels, ministro de propaganda del Reich, el respeto a los gustos populares de los alemanes atravesado por la lógica de obtención de las ganancias.

³⁴ "El director Héctor Olivera afirmó (...) que la industria cinematográfica era una de las más privilegiadas en materia de apoyo oficial económico". *Confirmado*, No 513, del 1 de noviembre de 1979, citado en Abel, POSADAS, 2004.

³⁵ En este rubro se destaca especialmente el actor, cantante y empresario Ramón "Palito" Ortega con su productora *Chango* que promovió los valores que las fuerzas armadas predicaban en torno a las instituciones militares, la tradición cristiana y la familia burguesa.

³⁶ La revista *El Heraldo del Cinematografista* es una de las publicaciones periódicas dedicadas al cine fundada por el crítico de cine Chas de Cruz en el año 1931 y que siguió cubriendo su espacio editorial hasta los años 80. Registraba cada uno de los films lanzados comercialmente en las salas de Buenos Aires así como otras noticias del medio cinematográfico. A la manera de *Variety* o el *Hollywood Reporter* este sema-

cinco cada uno. La elevada concentración de la producción local pone en evidencia tanto el tráfico de influencias, el nepotismo y otras formas de corrupción política estatales, como las afinidades electivas o al menos la disponibilidad de algunos cineastas para aceptar las reglas de juego que proponía el régimen con el fin de garantizarse lealtades y alianzas. De estos quince realizadores, algunos tenían ya una carrera, pero otros recién la estaban comenzando y necesitaban estos apoyos para posicionarse en el ambiente cinematográfico.³²

El lugar de las sexi comedias en el cine local

Hay acuerdos entre críticos e historiadores que durante los años del PRN no existió un cine del régimen, al menos en el sentido que se le ha atribuido, por ejemplo, a la cinematografía germana cooptada por el mensaje ideológico nazi.³³ Sin embargo, es posible afirmar que una parte importante de las películas producidas durante esta etapa oficiaron como soportes ideológicos.³⁴ Segmentada en géneros y centradas en tres núcleos temáticos como las comedias de consumo familiar que reivindicaban abiertamente a las fuerzas armadas,³⁵ los musicales para niños y adolescentes y las comedias eróticas prohibidas para menores de 18 años, estos productos de entretenimientos identificaban al público con las estrellas de la pantalla grande, y daban lugar a la construcción de un mundo fantástico que alejaba al espectador de la realidad, haciendo creer en una ilusión de libertad inexistente. Algunas de estas producciones alcanzaron el medio millón de espectadores y con pocas excepciones fueron acompañadas por las opiniones favorables de los críticos de los grandes medios de comunicación como *La Nación*, *Clarín*, *La prensa* o *Crónica* e incluso en oportunidades por las mismas revistas especializadas en crítica cinematográfica, como es el caso del *Heraldo del Cinematografista*.³⁶

Con respecto a las más de treinta comedias eróticas, en su gran mayoría fueron producidas y distribuidas por *Aries Cinematográfica S.A.* Esta empresa obtuvo importantes apoyos por parte del gobierno militar, sobre todo a partir del cierre, en 1977, de los históricos estudios de la *Sono Film*.³⁷ En palabras del crítico Fernando Peña, *Aries* fue una productora pensada para desarrollar un cine de tipo comercial que sólo se proponía "idear productos que pudieran venderse sobre la base de estrellas, tener olfato para percibir a tiempo las tendencias rentables, permitirse algún riesgo de vez en cuando, y desde luego, mantener

nario le daba enorme influencia en la industria. A la vez Chaz de Cruz potenciaba esta influencia a través de su emblemático programa "Diario del cine" emitido por Radio Belgrano.

³⁷ Una empresa que fue constituida por los directores Fernando Ayala y Héctor Olivera en 1956 en el marco de las fuertes tensiones entre el peronismo y el antiperonismo.

³⁸ Véase Fernando Martín PEÑA, 2012, p.186. También Posadas explicó críticamente que "acá llega a dirigir el que tiene agallas, el que se sabe vender. Por consiguiente yo creo que hay gente que está haciendo cortos o súper 8 que es mil veces más capaces que los directores de largo. En realidad los directores que están filmando son buenos productores de ellos mismos. Personalmente creo que el nivel de estos directores es realmente bajo... esperaban el momento de dar el zarpazo y encontraron el momento justo de la Reorganización Nacional... son productores de una época que favoreció la corrupción general, el envilecimiento y la prostitución". Abel POSADAS, 1983.

³⁹ Véase este tema en DE LAS CARRERAS DE KUNTZ, 1997, p.13-15 y Ver expediente 782/79 en Archivo Getino/Enero. Otro ejemplo significativo de la poca censura a la que estaban sujetas las comedias eróticas es el film argentino *Las Muñecas que hacen pum* (1979) de Gerardo Sofovich que fue ampliamente publicitado y aceptado por el público y la prensa local pero que en Perú cuatro años después y bajo el gobierno constitucional de Fernando Belaúnde Terry fue rechazado por medio de protestas callejeras por padres y madres de familia y el instituto censor acompañó con la idea de "que la exhibición de la película es un peligro moral para la formación de la niñez y la juventud". Ver *La Razón*, 4 de enero de 1983.

una relación cordial con el poder".³⁸ Entre los directores que crecieron de la mano de los éxitos de esta firma se destacan particularmente Enrique Cahen Salaberry, de larga trayectoria, Hugo Moser, guionista desde los años cincuenta, Enrique Carreras, director y productor con más de cien películas filmadas desde los primeros años sesenta, Enrique Dawi, que despuntó en la década del setenta, y los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich, que comenzaron sus carreras artísticas en la televisión a principios de los años sesenta y son los más destacados de todo este grupo, ya que produjeron la mitad de las comedias eróticas.

Con cada uno de estos realizadores tuvieron un protagonismo exclusivo los actores Jorge Porcel y Alberto Olmedo y las vedettes Susana Giménez, Moria Casán, Adriana Aguirre y Graciela Alfano, entre otras varias figuras surgidas del teatro de revistas. No es fortuito que estos actores y actrices proviniesen de un espectáculo de carácter desenfadado en el que se alternan números dialogados y musicales, y que tiene sus orígenes en las performances de casas de *burlesque* y *cabarets* de la primera mitad del siglo XX. Un tipo de entretenimiento fuertemente centrado en la figura de un personaje femenino interpretado por una vedette de gran belleza y talento, y por la participación de un conjunto de mujeres en escenas eróticas de fuerte alcance visual, similares a las que se exhiben en las sexi comedias.

Asimismo, los actores cómicos Olmedo y Porcel tenían más de una década de experiencia en los escenarios teatrales y televisivos, y habían formado parte de elencos que contaban con gran éxito y popularidad. Juntos se habían destacado en tres comedias estrenadas en el año 1973 que se convirtieron en éxitos de taquilla, como *Los caballeros de la cama redonda* y *Los doctores las prefieren desnudas*, de Gerardo Sofovich, y *Hay que romper la rutina*, de Cahen Salaberry. Esta saga de films, que comenzó a principios de los años setenta, encontró su momento de mayor apogeo durante la última dictadura militar.

A pesar de que existieron, como ya hemos señalado largamente, todo tipo de incentivos negativos y positivos para que se plasmaran determinadas líneas argumentales, sólo tres de las comedias eróticas locales fueron cortadas: *Las turistas quieren guerra* (1977), *La noche viene movida* (1979) y *A los cirujanos se les va la mano* (1980). En el caso de este último film, el Ente lo prohibió inicialmente por ser grosero e inmoral, pero luego de algunos cortes permitió su exhibición, con la calificación de apta sólo para mayores de 18 años.³⁹

Jorge Miguel Couselo, interventor del Ente que nombró el presidente Raúl Alfonsín en el primer año de su gobierno constitucional, llevó adelante una investigación sobre la

⁴⁰ Respecto de los estrenos del año 1976, los menores de 18 años sólo tuvieron acceso al 41 % del total ya que las películas aptas para todo público que eran una de cada cuatro estrenos. Estas restricciones impuestas a los jóvenes llevaban a que estos violaran las normas y a que los dueños de las salas de cine viesan una oportunidad más de ganar dinero. De hecho en 1981, unos 200 menores de edad fueron detenidos por la policía en un cine del barrio de Flores y luego entregados a sus padres tras ser sorprendidos viendo la película apta para mayores de 18 años, *Adulterio a la Italiana*. Ver *El Herald del Cinematografista de Cine* N° 2354 6 de enero de 1977 y *La Prensa* del 20 de mayo de 1981.

calificación de 4500 títulos que circularon en el mercado argentino entre los años 1969 y 1983. Couselo descubrió tras esta pesquisa que de los títulos que fueron presentados al Ente, el 52% tuvo una prohibición de hecho porque nunca logró ningún tipo de calificación, el 46% sufrió distintos tipos de cortes y calificaciones de no aptas para menores de 14 o 18 años, y sólo un pequeño número de películas, el 2% del total, fueron totalmente prohibidas.⁴⁰ Couselo dejó en claro que no sólo la proscripción extrema fue escasa, sino que las películas más afectadas por no recibir calificación o que estuvieron directamente prohibidas fueron las de carácter social y político, y aquellas que contaban con actores que figuraban en las listas negras.

Como he intentado demostrar, el manejo del Estado sobre la cinematografía implicó un rol articulado de diferentes actores en cada coyuntura y, sobre todo, una política integral con distintas aristas. El Estado actuó de modo complejo, y no solamente se circunscribió a la censura directa, sino que, entre otras cosas, escogió a quien favorecer económicamente. Que los militares tuviesen como objetivo central la represión a la militancia política explica por qué el Ente y el Instituto se concentraron en perseguir a los directores o productores que ofrecían en sus obras matices ideológicos, y por qué no solo toleraron sino que además promovieron por medio de créditos y subsidios a películas que eludían las prescripciones morales, estimulando paradójicamente en la población un deseo frente a lo prohibido. El control y la censura se ciñeron mucho más a las películas que cuestionaban políticamente el orden social instituido que a aquellas como las comedias eróticas, que pusiesen en entredicho el orden moral. Desde mi punto de vista, lo que se forjó durante la última dictadura no fue un simple repertorio del legado de los viejos mecanismos de control. Muy por el contrario, la significativa complejidad de este largo proceso radica tanto en los elementos continuos como en aquellos que fraguaron de modo específico en cada etapa. La ambigüedad, el desconcierto, la confusión, la negación de lo evidente, el juego entre lo oculto y lo visible en el terreno de las desapariciones y los asesinatos de los y las activistas populares formaron parte de una lógica de un Estado que debía garantizar a toda costa su legitimidad en el marco de un costoso disciplinamiento social. Esta forma confusa y equívoca de ejercer la dominación se expresó también en el ámbito cinematográfico en el modo de ir construyendo normativas que aseguraban controles para la política sexual, así como otros mecanismos que permitían construir diferentes atajos para sortearlos.

Representaciones e imaginarios

Como se adelantó al inicio de este artículo, los trabajos que abordaron la construcción que hizo la dictadura militar sobre el género y la sexualidad resaltaron la existencia de un discurso fuertemente homogéneo y monolítico sobre los roles de lo masculino y lo femenino y sobre el lugar de la familia como núcleo básico del orden social, pero no advirtieron, sin embargo, los vaivenes y contradicciones entre la política sexual y la política cultural. Me interesa entonces ir más allá de lo que los funcionarios del régimen dijeron o escribieron, o dicho de otro modo, de lo meramente discursivo. Aspiro, en este apartado, a destacar las tensiones, matices y resultados que se manifestaron concretamente en la filmografía. Examinaré, para ello, algunos fragmentos de las comedias eróticas donde los discursos familiaristas y normalizantes del régimen militar se vieron particularmente interpelados por las imágenes y los nudos de significación narrativa. Me detendré en un puñado de films estrenados en los primeros años de este gobierno, cuando se tenía por norte diseñar una serie de estrategias políticas, jurídicas y culturales que tuvieron por finalidad legitimar la política represiva. Sostiene Slavoj Zizek que la pornografía es el género que se supone “revela todo lo que hay allí para revelar, que no oculta nada, que lo registra todo con una cámara directa y lo ofrece a nuestra vista” y que deja al espectador reducido a la condición de mirada-objeto paralizada.⁴¹ Catharine A. MacKinnon explica, por su lado, que la pornografía “conecta la centralidad de la cosificación visual tanto con la excitación masculina como con los modelos masculinos de conocimiento y verificación, objetividad con cosificación”.⁴² El núcleo de películas en análisis, si bien estuvieron atravesadas por un fuerte erotismo y una sexualidad manifiesta con mujeres sexualmente disponibles, sobre todo teniendo en cuenta los parámetros de la época, sin embargo, no alcanzaron a adentrarse en el ideal fantasmático de la obra pornográfica, porque de una u otra manera le exigían al espectador algún compromiso argumental por más débil que este haya sido, así como una empatía con los protagonistas. Estos films nunca fueron encuadrados por los críticos y analistas como obras, ni siquiera como pornografía blanda, sino simplemente como “muy subidas de tono”.⁴³ De hecho, algunos de los siguientes títulos parecen justificarlo: *Los hombres piensan solo en eso*, *La guerra de los sostenes* (1976); *Basta de mujeres*, *Las turistas quieren guerra*, *Hay que parar la delantera* (1977); *Fotógrafo de señoras*, *Mi mujer no es mi señora*, *Con mi mujer no puedo*, *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* y *Cuatro pícaros bomberos* (1978); *Custodio de señoras*, *Expertos en pinchazos*, *Donde duermen dos duermen tres*,

⁴¹ Slavoj ZIZEK., 1994, p.35- 8.

⁴² Catharine MACKINNON, 1987.

⁴³ ISAURRALDE, 2005, p. 683 y también Eduardo JAKUBOWICZ y Laura RADETICH, 2006, p.140.

Hotel de señoritas, La noche viene movida, Así no hay cama que aguante y el Crucero de placer (1979); *A los cirujanos se les va la mano, Una viuda descocada, Departamento compartido y Te rompo el rating* (1980); *Las mujeres son cosa de guapos, Amante para dos y Abierto día y noche* (1981).

Como un tópico recurrente, estas películas centraron su argumento en la cuestión de la infidelidad, y en cómo el sexo y el amor son presentados una y otra vez como mutuamente excluyentes. Entre ellas, una que compitió junto a otras siete de similares características en las carteleras de todo el país durante el año 1977 fue *Basta de mujeres*, del director Hugo Moser. En este film se cuenta la historia de Alberto (A. Olmedo), un hombre casado que al promediar los 40 años de edad, producto de una crisis personal, se anima a transitar una relación extra matrimonial. Si inicialmente el protagonista se resiste a adentrarse en estas pasiones, diferentes circunstancias lo llevan a ir más allá de lo permitido moralmente. Así un cliente al que Alberto frecuenta con asiduidad le confiesa que la perfecta trilogía de la vida es contar con trabajo, esposa y amantes. Sus compañeros de oficina, por otro lado, se complotan para convencerlo de que las amantes y las esposas son polos opuestos y convenientes: mientras las "primeras te esperan perfumadas, siempre dispuestas a hacer el amor", las segundas, cuando "uno llega a la casa, la encuentra con rulos, haciendo la comida y con olor a ajo". Obsérvese además que las esposas siempre tienen un problema para tener sexo con sus maridos con argumentos tales como "Que ahora no, que tengo el lavarropas funcionando", "¡No! que puede llamar el teléfono", "Hoy trabajé mucho mejor a la noche...y a la noche se te queda dormida como un tronco". Estas son las afirmaciones que le devuelven a Alberto una imagen especular de su propio matrimonio y que dejan translucir que la amante femenina extramatrimonial es una figura bastante extendida. En toda la primera parte del film se construyen distintos discursos que legitiman el adulterio, así como estímulos visuales centrados en las zonas erógenas de los cuerpos femeninos, otorgándole a lo carnal un primer plano. Estas tentaciones a la vez dan relieve a las urgencias sexuales de Alberto, quien primero intentará resolverlas al interior de su matrimonio y fracasará por la presumida desidia de su esposa. Luego, cuando el film narre el encuentro sexual de Alberto con una mujer que no es su esposa, en este caso la almacenera de su barrio, él se va a mostrar fuerte y agresivo para concretar su deseo, forzándola a distintos escarceos eróticos. Las mujeres son objetos de uso sexual y son construidas narrativamente para ser deseadas y poseídas. Sin embargo, la escena se desvanece rápidamente, porque no es más que un sueño del que Alberto es despertado por su propia esposa. Una

situación onírica, que por otro lado termina siendo la antesala de la aventura amorosa que Alberto vivirá con Mónica (S. Giménez), una compañera de trabajo que en los comienzos del film se presenta como moralmente rígida, y que luego aceptará las reglas del amantazgo al punto de ubicarse como insaciable sexualmente. Esta relación que irrumpe con nervio en la vida de ambos obligará al protagonista masculino a decidir entre su esposa o su amante.

El film desestabiliza las dimensiones de género tradicionales en torno a la fidelidad matrimonial, dando lugar a una realidad sexual irregular y conflictiva. Las representaciones de lo femenino sostenidas en el ideario del régimen se ven debilitadas porque por un lado se enuncia un desprecio para con las mujeres casadas, figuradas como alejadas de todo erotismo, poco deseables y sin ningún tipo de agencia propia, y por otro lado, porque esas otras mujeres jóvenes, bellas e inteligentes son convertidas por medio de la cosificación visual en "ligeras" y pasionales. Ninguna de estas mujeres tiene en estos films por destino ser madres o esposas, y siempre encarnan el oscuro objeto del deseo masculino. Lo femenino, por fuera del orden doméstico, emerge entonces como una exuberancia y un peligro, y a la vez resuena en una imagen cosificada, alienada y sometida a los códigos de representación masculina. Paradójicamente, estas mujeres convertidas en objetos sexuales por medio de planos cortos en los que se las ve meneándose, bailando o en alguna pose sensual son representadas como mujeres inteligentes que pueden resolver situaciones complejas en contraposición a las mujeres casadas que, recluidas en el hogar, son figuradas como mojiatas.

Si en el discurso oficial las amantes femeninas y las relaciones extramatrimoniales no tienen lugar, en las comedias eróticas se convierten en figuras centrales. Sin embargo, estas últimas no terminan de confrontar con una visión tradicionalista del género y la sexualidad, que se esfuerza por dividir a las mujeres entre santas-virgenes y prostitutas. Una dualidad de larga historicidad que es funcional a la doble moral, pero que no por ello deja de mostrar matices respecto de lo prescripto normativamente.⁴⁴ En efecto, a pesar de que se instala a la infidelidad como eje narrativo, los films nunca exceden los límites de un relato clásico sobre las limitaciones del matrimonio heterosexual tradicional, y promediando el final siempre se reponen muchos de los sentidos desestabilizados previamente. Por ejemplo, esto sucede cuando Alberto decide abandonar su aventura amorosa y retornar a su estable vida matrimonial. El protagonista se aleja de este modo de la atracción irresistible que siente por su bella y joven amante tanto por las presiones y situaciones conflictivas a las que ella lo

⁴⁴ Ver María VALDEZ, 2006. Manzano sostiene que los traseros cubiertos por los *blue jeans* durante los años sesenta y setenta no sólo ocuparon el lugar de intersección entre el cuerpo joven y el erotismo sino que centralmente formaron parte de una erotización más amplia de la cultura visual. Ver Valeria MANZANO, 2010, p.340.

“somete”, como por la culpa que le provoca todo esto con su esposa. En el final del film se repone a la pareja matrimonial, posibilitando la unión a costa de la supresión de ese tercero fascinante.

Similares sentidos se repiten en la película *Las turistas quieren guerra*, de Enrique Cahen Salaberry, protagonizada por dos hombres casados (Alberto y Jorge) que trabajan como ejecutivos en una empresa frigorífica, y que deciden abandonarla para emplearse como guías turísticos y vivir “emociones intensas”⁴⁵ y “grandes aventuras eróticas” con mujeres que vienen del extranjero a conocer la Argentina.⁴⁶

Ya en la primera toma, repitiendo el esquema de la película anteriormente comentada, se dejan en claro las tensiones que Alberto y Jorge tienen sexualmente con sus esposas. En este film, como en otros, tienen una presencia permanente las bromas con doble sentido que ponen el acento en una sexualidad explícita que se afirma tanto en un plano discursivo como en un plano visual. Si en el primer caso en algunas de las escenas se lo ve al actor Jorge Porcel en una visita a la ciudad hablándoles a las turistas de la Av. 9 de Julio como la más ancha del mundo y la Av. Rivadavia como la más larga, haciendo alusión a su órgano sexual; en el segundo caso, se muestra a los dos amigos en un albergue transitorio con mujeres extranjeras semidesnudas que esperan a ser “destrozadas” sexualmente por ellos. Sólo en el plano de la fantasía los dos amigos se animan a expresar distintas modalidades del deseo, como cuando Alberto cree estar en un hotel alojamiento disfrutando del sexo con varias mujeres a la vez, o cuando Jorge se imagina teniendo relaciones sexuales con una vaca becerra “bien bañadita, perfumadita y con media negras y tacos altos”.

En este esquema narrativo surge una cuestión novedosa que se expresa en la devaluación de la figura del padre, al ser estos varones representados únicamente como máquinas de deseo sexual. Sus esposas, por otro lado, los ven como incompetentes e inútiles en el rol de padres, ya que no están a la altura de las circunstancias. Una vez más estas figuras o tensiones que se expresan respecto del ideal del imaginario militar al final del relato se evaporan, retornando a una situación de *statu quo* en el orden familiar, donde las esposas perdonan los intentos de infidelidad de sus maridos, y ellos aceptan resignados el retorno a sus hogares.

En el film *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo*, de Hugo Moser, dos cómicos de tugurios (Porcel y Olmedo) que son abucheados por el público van a tener la oportunidad de cambiar sus vidas y ganar importantes sumas de dinero. Para aparentar seriedad, deben convertirse en hombres casados, con la ayuda de dos de sus mejores amigas. En esta película, el matrimonio es representado como

⁴⁵ *Siete Días*, 24 de junio de 1977.

⁴⁶ *Crónica*, 31 de mayo de 1977.

la garantía de responsabilidad de los protagonistas y como en *Basta de Mujeres* o en *Las turistas quieren guerra* los varones dependen más de las figuras femeninas que de sí mismos, restringiendo su masculinidad al papel de idiotas útiles, y poniendo en entredicho la figura del varón fuerte y proveedor.

En la coproducción venezolana *Los hombres piensan solo en eso*, de Enrique Cahen Salaberry, se avanza bastante más allá de lo permitido en términos de género y sexualidad, cuando dos hombres solteros (Olmedo y Porcel) huyen de las consecuencias de sus propios fraudes cometidos en Argentina y llegan a Venezuela para convencer a una amiga Susana (Giménez) que inicie el coqueteo con hombres ricos casados para extorsionarlos y sustraerles dinero. En medio de estos enredos aparecerá el hijo de un millonario con el que Susana traba inicialmente una relación con el fin de estafarlo. Pero hacia el final de la película el joven la convertirá, a través de una propuesta de amor sincero, en su legítima esposa. En esta comedia suceden dos cosas muy significativas. Por un lado, se legitima el intercambio de sexo por dinero tanto en la complacencia de la protagonista femenina, que está dispuesta a poner una tarifa a su cuerpo, como también entre los varones, que sólo pueden satisfacer sus deseos sexuales pagando por ello.

Por otro, hay una escena en la que Alberto y Jorge se travisten a mucamas para acompañar a Susana en el tendido de sus tramas de engaño, y se tropiezan con un homosexual que no se interesa en ninguna de las propuestas del trío. Por medio de la exageración de ciertos gestos que divierte a los espectadores, se va más allá de la masculinidad tradicional y se muestra, aunque superficialmente, a la homosexualidad y al travestismo como otros rasgos, comportamientos, símbolos y valores alternativos a la masculinidad heteronormativa. A la vez, a diferencia de ciertas representaciones moralistas propias de las noticias o de la literatura sensacionalista de la época, los homosexuales y travestis no tienen en las sex comedias finales trágicos por tener vidas abyectas.

Temas delicados como la cuestión de las relaciones sexuales entre individuos ligados entre sí consanguíneamente se abordan por ejemplo en films como *Mi mujer no es mi señora*, de Hugo Moser. Juan Carlos (Alberto Olmedo) se enamora de una mujer a la que dobla en edad y a la que le propone casamiento (Nadiuska), pero en la misma noche de bodas su suegra le insinúa que su futura esposa podría ser su hija porque ha nacido como parte del sexo ocasional que tuvo ella con un desconocido. Estos enredos que le recuerdan a Alberto también algunos de sus "pecados" de juventud le impedirán concretar sus "obligaciones sexuales", erosionando su virilidad.⁴⁷ Finalmente en *Las Mujeres son cosa de*

⁴⁷ La película está basada en la obra teatral "¿Será virgen mi marido?" de José Dominiani, de allí la reformulación del título del film que remite a la impotencia de concretar el acto sexual.

⁴⁸ *Clarín*, 7 de junio de 1981.

guapos, de Hugo Sofovich, se plantea una situación muy embarazosa, cuando una de las prostitutas (Moria Casán) recibe en el burdel como cliente a su propio padre y trata de ocultar la situación incestuosa exigiéndole el pago rápido por los servicios prestados.⁴⁸

Las "locuras" de Porcel y Olmedo, como muchas veces la prensa rubricó a esta dupla, muestran los entrecruzamientos entre la política sexual y la política cultural del gobierno militar. Si bien el género de la comedia, con sus exageraciones y estereotipos, mostró ciertas fisuras del orden de género y sexual tradicional, a la vez restituyó el *statu quo* por medio de finales moralizantes. Es así que en ninguna de estas comedias se abandonaron los pares dicotómicos como el de la virgen y la prostituta, aunque se alteraron sus contenidos iniciales. A la vez las mujeres "ligeras" no fueron representadas como seres execrables, ni como mujeres estúpidas. Tampoco sus vidas fueron sesgadas al interior de las películas por la censura moral. Muy por el contrario estas jóvenes eran deseables, educadas y activas, e invariablemente fueron representadas más inteligentes que los hombres que participaban en estos films.⁴⁹

⁴⁹ SALAS, 2006.

En resumen, en el ámbito oscuro de las salas de cine, los integrantes del régimen militar admitían que sucedieran cosas diferentes a las que sostenían en otros espacios. Así, las comedias para adultos suscitaban una contradicción con el discurso público y restaurador del género y de la sexualidad y, de esta manera, operó una *subversión de hecho* con respecto al carácter normativo preconizado. Sin embargo, las fisuras causadas en el ideario del régimen no alcanzaron a producir una subversión liberalizadora del orden de género y sexual o a promover una operación de inversión de la jerarquización sexual o de la estructuración sexista. El proyecto autoritario efectivamente aspiraba a lograr la internalización de ciertos patrones de conducta que aseguraran la permanencia de los valores que propugnaban. Sin embargo, la verdadera "inmoralidad" contra la que se erigió fue estrictamente política.

Conclusiones

La última dictadura militar tuvo, sin lugar a dudas, una política de control y censura cultural sobre los productos cinematográficos que franqueaba los límites de lo decible, en tanto desde la propia perspectiva castrense se viese amenazada la seguridad del país. Si bien hubo un homogéneo discurso sobre el género y la sexualidad, las comedias para adultos calificadas como prohibidas para mayores de 18 años mostraron un aspecto del erotismo y lo sexual que contrariaban explícitamente al discurso oficial. ¿Estas

películas se desarrollaron en los márgenes del sistema de control, evadiendo lo que el gobierno militar estimuló en el plano de la política cultural? o ¿reflejaron a su manera el impacto que tuvo la revolución sexual de los años sesenta en la vida cotidiana, motivo por el cual más allá de las prescripciones de la moral familiar y sexual, el gobierno no pudo alterar este proceso sociocultural en marcha?

Lo que me propuse demostrar en este artículo es que el Estado no estuvo ajeno a este complejo proceso, ya que financió a muchas de ellas. Tampoco a los aparatos de censura se les "escapó" la producción de casi un tercio del volumen total del cine de esos años. De hecho se cortaban o directamente prohibían mucho más películas extranjeras que versaban sobre los mismos temas tratados en las comedias eróticas producidas en el mercado local.

Mi perspectiva respecto del desdoblamiento entre el discurso moralista y estas películas que lo contrariaban es que este existió como sub efecto de una política represiva que el Estado terrorista llevó adelante en un terreno más amplio que el cultural. Esta lógica escindida se desplegó en varios niveles, como por ejemplo la sistemática desaparición de personas a manos de las fuerzas de seguridad, y la negación de esas prácticas represivas por parte de los funcionarios del régimen; en la existencia de miles de personas presas y la cerrazón del gobierno a reconocer esta presencia masiva en las cárceles legalizadas, o en la reivindicación de las madres como depositarias de la tradición familiar a la par que se les apropiaba y sustituía la identidad a sus niños y niñas.

En mi interpretación, la fractura entre discursos y prácticas no formó parte de un plan deliberado, donde el Estado es un demiurgo que controla el juego entre lo que prescribe y lo que de verdad hace. Por el contrario, en este trabajo he tratado de exponer las tensiones inherentes, e incluso las inconsecuencias propias, de este proyecto de gobierno. En este sentido, es posible relativizar la enunciación del crítico Sergio Wolf cuando, en un artículo de los años noventa, clasificó a la censura de esta etapa como de carácter omnímodo.⁵⁰ Al menos respecto de las comedias eróticas esta afirmación debe ser revisada.

El comentarista Héctor Lastra subrayó que la censura en el cine recayó fundamentalmente sobre aquellas obras que cuestionaban con "hondura los sistemas de vida y poder en las fuerzas armadas y el clero".⁵¹ Octavio Getino, por su parte, explicó que cuando se libró contra su persona un pedido de captura, una solicitud de extradición y un embargo de sus bienes no se lo hicieron tanto por el presunto delito de promoción de imágenes obscenas, sino básicamente por razones ideológicas.⁵² En sintonía, el investigador

⁵⁰ WOLF, 1994, p. 268. También habla de censura sin control GUARINI, 2003, p.30.

⁵¹ Citado en AVELLANEDA, 1986, p. 133.

⁵² Getino autorizó en 1973 la exhibición del *El Último tango en París* de Bernardo Bertolucci y supuestamente por esa fue perseguido. Ver Declaración pública de Octavio Getino (Perú, mayo de 1980). Archivo Getino. Ver también "Proseguirá la causa por el último tango en París". *La Nación*, 16 de agosto de 1978.

⁵³ POSADAS, 2004.

Abel Posadas manifestó que mientras el régimen militar aplicaba prohibiciones por supuesta lascivia sobre películas como *Insaciable* (1979) o *Una viuda descocada* (1980), de Armando Bo, dio lugar a las alegorías sexuales de María Luisa Bemberg o de Oscar Barney Finn, ambos cineastas pertenecientes a las clases altas.⁵³

⁵⁴ Véase Gustavo APREA, 2008, p. 50.

En efecto, la censura existió y fue muy contundente respecto de las producciones de carácter político, lo que tuvo su expresión inmediata en las listas negras y en los asesinatos de directores, productores, actores, técnicos y en las desapariciones de los propios films.⁵⁴ Pero el control cinematográfico no se construyó sólo de manera negativa sino también de modo propositivo, por lo que si por un lado numerosas películas se impugnaron por razones ideológicas, otras de "dudosa moral sexual" se beneficiaron del financiamiento estatal y de las certificaciones de exhibición. La larga tradición amparada por la Iglesia Católica de que en el cinematógrafo debían estar fuertemente controlados los contenidos para que este no se convirtiese en un arma de destrucción de la familia natural y de la nación, en esta etapa paradójicamente, estuvo lejos de ser respetada.

La vigilancia fue ambivalente, y en oportunidades lo que se aceptaba o se rechazaba estaba menos ligado a las normativas de prohibición existentes y más vinculado con el nepotismo que practicaban los funcionarios del régimen militar de la mano de la complacencia de algunos directores o productores. El nepotismo jugó un rol importante, debilitando consciente o inconscientemente los proyectos culturales del grupo de militares en el poder.

Las comedias eróticas, todas ellas, con independencia del aspecto argumental tuvieron un aire de familia que se expresó en los motivos visuales, en la monótona repetición del recurso para conseguir el chiste fácil, en la saturación de los semidesnudos femeninos, en la insistencia con reflejar el tedio de la vida matrimonial y en cómo los maridos les ofrecían a sus esposas juegos eróticos, que ellas rechazaban por ser obscenos e inmorales. Los directores no tenían que esforzarse mucho, ya que repitiendo el argumento semiarmado, sumado a las duplas de los capos cómicos, se garantizaban el incremento incesante de sus ganancias.

⁵⁵ Marc FERRO, 1995.

El historiador francés especializado en cine Marc Ferro explicó que lo filmico en cualquiera de sus dimensiones ofrece herramientas para interpretar el mundo en el que fueron realizadas las películas. Las películas no sólo permiten reponer el pasado histórico a través de una lectura interpretativa sino que también nos ayudan a abordar las distintas configuraciones del imaginario popular y el orden de género y sexual de una sociedad histórica determinada.⁵⁵ En este sentido las figuras de Jorge Porcel y Alberto Olmedo

contribuyeron a que la gente se identificase con sus ocurrencias, aunque muchas veces estas fueran infecundas a la hora de concretar sus deseos y aventuras amorosas. De hecho, estos productos cinematográficos también generaron empatía con diferentes sectores del conjunto social al enfatizar los defectos o vicios de sus protagonistas. Por todo ello, es ineludible el éxito y el acompañamiento sostenido que estas comedias encontraron tanto entre el público de las clases medias metropolitanas como entre los críticos y periodistas, y si no generaron redes de apoyo a las políticas culturales del gobierno, al menos las potenciaron de hecho.

Referencias

- ACHA, Omar. "Organicemos la contrarrevolución: discursos católicos sobre la familia, la reproducción y los géneros a través de *Criterio* (1928-1943)". In: ACHA, Omar; HALPERIN, Paula (comps). *Cuerpos, géneros e identidades*. Buenos Aires: Del Signo, 2000, p. 105-135.
- AGUILAR, Juan Carlos et al. *Censura en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Libera, 1966.
- APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2008.
- AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura, Argentina 1960-1983*, Tomo 1 y 2. Buenos Aires: CEAL, 1986.
- BIANCHI Susana. "La conformación de la Iglesia Católica como actor político-social: el Episcopado argentino (1930-1960)". In: BIANCHI, Susana; SPINELLI, María Estela (comps.). *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina contemporánea*. Tandil: Instituto de Estudios Históricos Sociales, Universidad Nacional del Centro, 1997, p. 17-48.
- BIDART CAMPOS, Germán, "Las restricciones cinematográficas y el estado de sitio". *Revista El Derecho*, t. 42, p. 554-556, 1972.
- BORGARELLO, Susana y CIPOLLA, Francisco. *Régimen legal de calificación cinematográfica en la República Argentina*. Córdoba: Advocatus, 2001.
- CHIRICO, María Magdalena. "El proyecto autoritario y la prensa para la mujer; un ejemplo de discurso intermediario". In: VERÓN E. et al. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette, 1986, p. 53-85.
- COLAUTTI, Carlos. *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación de Institutos de Estudios Legislativos, 1983.
- DE LAS CARRERAS DE KUNTZ, María Elena. "El control del cine en la Argentina". *Foro Político. Revista del Instituto de Ciencias Políticas "Manuel V. Ordóñez"*, v. XIX, p. 7-29, 1997.

- DOSA, Marcelo et al. "1976-1977: El discurso mediático en la construcción de la hegemonía política en las revistas *Gente y Somos*". In: *Medios y Dictadura. Comunicación, poder y resistencia*. Buenos Aires: Ediciones La Tribu, 2003, s/p.
- EIDELMAN, Ariel. "Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta", presentada en IV Jornadas de Historia, Género y Política en los años '70, Argentina, Mimeo, 2014.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.
- FILC, Judith. *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura (1976-1983)*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005.
- GOCIOL, Judith e INVERNIZZI, Hernán. *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- GUARINI, Carmen. "El cine en la dictadura: evasión, censura y exilio". En *Medios y Dictadura. Comunicación, poder y resistencia*, Buenos Aires, Ediciones La Tribu, 2003, s/p.
- INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.
- ISAURRALDE, Andrés. "La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan a la creación". In: España, Claudio (Dir.), *Libro Cine Argentino 1957-1983*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 682-727.
- JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura. *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía ediciones, 2006.
- KRIEGER, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- LAUDANO, Claudia. *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. Buenos Aires: La Página, 1998.
- MACKINNON, Catharine. *Toward A Feminist Theory of the State*. USA: Harvard University Press, 1987.
- MANGONE, Carlos. "Dictadura, cultura y medios". *Causas y Azares*, n. 4, p. 39-48, 1996.
- MANZANO, Valeria. "Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 60's Buenos Aires". *The Journal of History of Sexuality*, v. 14, n. 4, p. 433-61, 2005.
- MANZANO, Valeria. *The making of youth in Argentina: Culture, Politics and Sexuality (1956-1976)*, 2010. Tesis de doctorado, Indiana University.
- MARANGHELLO, César. "La censura cinematográfica en la Argentina" (1932-1962). En OUBIÑA, David y PALADINO,

- Diana (comps.). *La censura en el cine Hispanoamericano*. Instituto de Artes del Espectáculo, Cuadernos de Historia, crítica y teoría del cine: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 11-30.
- MARANGHELLO, César. "La presión de las Fuerzas Armadas del INC durante la última dictadura militar". En: ESPAÑA, Claudio (Dir.). *Libro Cine Argentino 1957-1983*. V. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- MARANGHELLO, Carlos. "El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966". En ESPAÑA, Claudio España (Comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 268-78.
- PALACIO, Marta et al. "Las representaciones de género sobre la mujer en publicaciones periódicas de la ciudad de Córdoba de los periodos históricos: 1973-76 y 1976-83". En *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, 1997, Córdoba. s/p.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cine años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- POSADAS, Abel, "El cine que el proceso nos legó". *Crear en la cultura nacional*, No 12, Enero-marzo, 1983, p. 8-13.
- POSADAS, Abel. Los progresistas no son faquires (También comían durante la dictadura militar). *El Escarmiento*, Año 1, No 4-5, noviembre, 2004, disponible en: <http://www.elescarmiento.com.ar/04cultura1.php>. Acceso en: sin fecha.
- SALAS, HUGO. "Olmedo y Porcel bajo la dictadura. Operación Ja Ja", *Página 12*, 1 de octubre de 2006.
- SPINSANTI, Romina. "Miguel Paulino Tato: de la crítica cinematográfica a la función pública". *Cuadernos de Cine argentino, Gestión estatal e industria cinematográfica*, n. 2, p. 80-94, 2005.
- SPINSANTI, Romina. "Miguel Paulino Tato: el crítico censor". *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 5, 2012, disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf5/n5_dossier4.pdf. Acceso en: sin fecha.
- VALDEZ, María. "Etiología de la dictadura: imágenes fílmicas y terrorismo de Estado". *Leer cine* Año 1, n. 5, p. 3-14, 2006.
- VAREA, Fernando. *El cine argentino en la historia argentina 1958-1998*. Rosario: Ediciones del Arca, 1999.
- VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la última dictadura militar 1976-1983*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2006.
- VARELA, Mirta, "Los medios de comunicación durante la dictadura: silencio, mordaza y "optimismo". *Todo es Historia*, Buenos Aires, N° 404, p. 50-63, 2001.
- VARELA CID, Eduardo y VICENES, Luis. *La imbecilización de la mujer*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1984.

VASQUEZ LORDA, Lilia. "Para actuar 'en defensa de la familia': La Liga de Madres de Familia". *Temas de Mujeres*, Año 3, n° 3, Universidad Nacional de Tucumán, 2003, disponible en: www.filount.edu.ar/centinti/cehim/temas_3.pdf. Acceso en: sin fecha.

WOLF, Sergio, "El cine del proceso, estética de la muerte". En: *Cine argentino, la otra historia*. Wolf (Comp.). Buenos Aires: Letra buena, 1994, p. 265-79.

WOLF, Sergio. "A 25 años del golpe: El cine bajo estado de sitio". *Clarín*, 11 de marzo de 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

[Recebido em 19 de dezembro de 2014
e aceito para publicação em 8 de abril de 2015]

Paradoxes of Gender and Sexuality in Films During Argentina's Military Dictatorship

Abstract: *In this article I offer an interpretation of why Argentina's last military government promoted, by way of conditional State funding and financial support, a series of movies that presented a vision of gender and sexuality that was at odds with official discourse on the subjects, especially given that cinematography is an artistic, industrial and commercial enterprise that is central to the mass-media culture and therefore of considerable social and cultural influence. These movies, which were characterized by film journalists and critics as light or roguish sexy comedies, were by no means marginal productions in the filmmaking industry; in fact, they accounted represented a not insignificant percentage of total during those years.*

Key Words: *Argentina Dictatorship; Cinematography; State; Gender; Sexuality.*