

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad.

Felitti, Karina (UBA / CONICET).

Cita:

Felitti, Karina (UBA / CONICET). (2007). *La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/163>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

19 - 22 de Septiembre de 2007

Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Tucumán

Título: La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad.

Mesa Temática Abierta: Mujeres, género y familia. Cambio de roles y transformaciones en el mundo público y privado en la 2ª mitad del siglo XX.

Karina Felitti (Becaria CONICET. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.) kfelitti@fibertel.com.ar

I. Introducción

El proceso de modernización que sucedió a los tiempos peronistas tuvo un fuerte impacto en la vida cultural argentina. El crecimiento de la industria editorial y sus redes de distribución posibilitaron la emergencia de una ola libros y revistas, que buscaron responder a las nuevas pautas de consumo de los sectores medios y al aumento de los niveles de alfabetización de la población. En las artes visuales, la literatura, el cine y en la música se generaron importantes cambios que fueron dejando atrás los esquemas tradicionales y postularon la renovación como bandera y en muchos casos, un importante compromiso político y social. Al mismo tiempo, la televisión se consolidó como industria y ofreció un amplio abanico de posibilidades a un público ávido de propuestas.¹

¹ Para un análisis de estos cambios ver: Mirta Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna. 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa, 2005; Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000; Oscar Terán, *Nuestros*

Esta ponencia recoge algunos de los avances de mi investigación doctoral sobre las políticas demográficas, el control de la natalidad y las transformaciones en el campo de las sexualidades en Argentina, durante la segunda mitad del siglo XX. Particularmente, en esta presentación me interesa analizar de qué forma las transformaciones en las representaciones, valoraciones y prácticas sobre algunas cuestiones sexuales, como las relaciones pre y extramatrimoniales, la prostitución, el debut sexual, las prácticas anticonceptivas y el aborto, fueron incorporados como temas significativos en los contenidos argumentales del cine nacional de los años '60.²

En un contexto de censura y control social, algunas películas pusieron a disposición del público una serie de datos e informaciones que no solían ofrecerse en otros ámbitos. La ausencia de una política de educación sexual y el nulo apoyo estatal hacia los programas de planificación familiar eran consecuencia lógica del objetivo poblacionista que perseguía el Estado y de su defensa de la soberanía nacional, ante las crecientes presiones por parte de los organismos internacionales y principalmente, de los Estados Unidos, para frenar la “explosión demográfica” del Tercer Mundo en plena Guerra Fría.³ A esto se sumaba la influencia de la Iglesia Católica que sólo aceptaba las relaciones sexuales dentro del matrimonio y con fines procreativos, permitiendo la limitación de la natalidad únicamente a través de la abstinencia.⁴ Al mismo tiempo, una gran parte de la corporación médica también se mostraba reacia a tratar estos temas en el consultorio, por las mismas razones antes enumeradas. A ellas se sumaban argumentaciones científicas que resaltaban, por ejemplo, la falta de información sobre los efectos de los anticonceptivos orales en la salud de las mujeres a mediano y largo

años sesenta. *La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1955-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993; Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Pontosur, 1991.

² Agradezco los comentarios y sugerencias que realizó la Dra. Silvia Elizalde a una primera y más extensa versión de este trabajo.

³ K. Felitti, “La revolución de los anticonceptivos modernos en los ‘60: el debate médico y las primeras experiencias de planificación familiar”, en *Actas VIII Jornadas Nacionales de Historia de Las Mujeres, III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Villa Giardino, Córdoba, Argentina, 25-28 de octubre de 2006.

⁴ Luego de arduos debates, en 1968, el Papa Pablo VI dio a conocer la encíclica *Humane Vitae* en donde se reafirmaba la condena a todas las prácticas anticonceptivas con excepción de la abstinencia periódica. Para un análisis de las discusiones previas y del impacto de este documento en la institución eclesiástica y particularmente en nuestro país, ver K. Felitti, “La Iglesia Católica y el control de la natalidad en los ‘60: debates y repercusiones”, en *Actas del I Simposio sobre Religiosidad, Cultura y Poder*, Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización GERE, Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 22 y 23 de junio de 2006.

plazo y la escasa preparación de los mismos médicos para atender consultas que fueran más allá de la atención de una determinada enfermedad.⁵

Así fue como en la pantalla grande, al igual que en varios libros y revistas de la época, el público pudo encontrar información sobre cuestiones que no se discutían en otros ámbitos y que hasta hacía muy poco, también habían sido consideradas tabú por la industria cultural. En este trabajo analizaremos las representaciones sobre las “modernas” pautas sexuales y de control de la natalidad que aparecieron en algunas películas de la época, junto con la recepción de la prensa y el público al momento de cada estreno. Fundamentalmente, me interesa discutir en este espacio algunas hipótesis sobre las potencialidades y limitaciones que presenta el análisis de estas fuentes y las posibilidades de valorar su grado de influencia y el sentido de apropiación por parte del público.

II. En defensa de la moral y las buenas costumbres: censura y represión en el campo cultural de los '60.

En un contexto de creciente autoritarismo estatal las representaciones que podían llegar a cuestionar el modelo de ser nacional que el Estado y la Iglesia Católica buscaban sostener fueron censuradas. El ideal de familia promovido tenía como pilar al matrimonio monógamo y heterosexual, con una clara división de los roles de género - un varón proveedor y una mujer, madre y ama de casa - y una descendencia numerosa educada en los valores de la cristiandad.⁶ En respuesta a la subversión de “la moral y las buenas costumbres” que muchas publicaciones y películas mostraban, el Estado fue construyendo una definición de cultura “legítima” y “verdadera” que protegiera a la nación católica de la penetración ideológica extranjera y su modelo de sexualidad que inducía a la perversión, el adulterio y el desamor filial.⁷

⁵ Karina Felitti, “El debate médico sobre anticoncepción y aborto en Buenos Aires de la década de 1960” en *Dynamis. Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Vol. 27, Universidad de Granada, España, en prensa.

⁶ Este modelo es claramente identificable en los libros de lectura de la época. A pesar de los cambios en la vida real, con una presencia femenina importantísima en el mercado de trabajo y en la educación superior, el ideal de mujer asociado a la atención del hogar y a sus miembros no se abandonó sino que se reforzó. Catalina Wainerman y Mariana Heredia, *¿Mamá amasa la masa?: cien años en los libros de la escuela primaria*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1999.

⁷ Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, vol. 1, Buenos Aires, CEAL, 1986, cap. II, pp.18-35.

Las campañas de moralización que se realizaron en 1960-61 y en 1966, habían tenido entre sus objetivos proteger a las familias y a la juventud de la “inmoralidad” y la “indecencia” que amenazaban al país.⁸ En esta cruzada el Estado no peleaba solo: varias organizaciones de la sociedad civil se mostraban dispuestas a colaborar en la persecución del comunismo y lo que se suponían sus valores culturales. En octubre de 1965, la Federación Argentina de Entidades Democráticas Anticomunistas - F.A.E.D.A.- publicaba en *La Nación*, *Clarín*, *Crónica* y *La Razón* una serie de solicitadas en donde se denunciaban los nombres de “comunistas” presuntamente confabulados para destruir “nuestro sistema de vida y nuestra civilización”.⁹ Hasta la Agencia Informativa Católica Argentina (AICA), dependiente del Episcopado, dedicaba una sección de su boletín a describir y denunciar las distintas actividades que realizaba el Partido Comunista y sus simpatizantes.¹⁰ A ella se sumaban agrupaciones como la Asociación Universitaria de Estudiantes de Filosofía y Letras, el grupo Cruzada y su revista, la Liga Social Pro Comportamiento Humano, la Liga de Madres de Familia y la Liga de Padres de Familia.¹¹

El aparato legal y jurídico con el que contaba el Estado para defender un sistema moral declarado en crisis fue consolidándose con el correr de la década. En 1965, durante el gobierno de Illia, se reglamentó el decreto ley 15460/57 que regulaba los medios de comunicación y aunque allí se rechazaba la censura previa, se dejaba en claro la necesidad de “abstenerse de exaltar el triunfo del mal sobre el bien, la disolución nacional, la burla a los defectos físicos, el desvío sexual o el erotismo”.¹² En el campo cinematográfico, el decreto ley nº 62 del 4 de enero de 1957, estableció por primera vez un sistema de calificación de películas y un sistema de fomento de la actividad

⁸ Valeria Manzano, “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representation of Youth in Early 1960s Buenos Aires”, *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 14, Nº 4, October 2005.

⁹ Augusto Bonardo (recopilación), *Antología de un asco en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. La Gente, 1965.

¹⁰ Jorge Mejía, director de la revista *Criterio*, denunciaba esta “campaña de espionaje” que iba en contra del espíritu ecuménico del Concilio Vaticano II, mostraba una falta total de caridad cristiana y tenía el efecto paradójico de dar prensa a las novedades del Partido Comunista y así permitir la comunicación entre sus miembros. Jorge Mejía, “La función informativa de AICA” en *Criterio*, Año XLI, Nº 1552, 25 de julio de 1968.

¹¹ La Liga de Madres de Familia fue creada por el Episcopado argentino en 1951, con el objetivo de velar por la moral pública y defender a la familia cristiana, en un contexto de relación crítica entre la Iglesia católica y el gobierno peronista. En los años '60, la vigilancia de las costumbres y la defensa de la moral se manifestó en debates que discutieron la convivencia o no de determinados libros, películas o programas de televisión, y en el apoyo explícito a las campañas de moralización que desarrollaba el gobierno. Lilia M. Vázquez Lorda, “La familia ‘como debe ser’: la Liga de Madres de Familia (Argentina en las décadas de 1950-1960), en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Historia de Las Mujeres*, op. cit.

¹²A. Avellaneda, op. cit. p. 39.

cinematográfica nacional, creando con ese fin el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo de Fomento Cinematográfico. A pesar del requisito de clasificar a las películas argumentando “motivos educacionales”, la ley aún contemplaba al cine como parte integrante de la libertad de expresión garantizada en la Constitución Nacional.¹³

A horas de dejar el poder, el presidente Guido firmó una disposición que transformó a la subcomisión calificadora de películas, en la que habían ido ganando protagonismo instituciones como el Consejo Nacional del Menor, la Liga de Padres de Familia, la Liga de Madres de Familia y el Movimiento Familiar Cristiano, en un ente autárquico denominado Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica. El decreto n° 8205 comenzaba defendiendo la libertad de expresión cinematográfica salvo que “razones educacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran, en cuyo caso el Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica podrá disponer cortes en las películas que le sean sometidas para su calificación”.¹⁴ La medida también establecía la obligatoriedad de contar con un certificado de exhibición para cada película.¹⁵

En enero de 1969, ya durante el gobierno de Onganía, se estableció una nueva ley (n° 18.019) mucho más severa que la anterior. La nota del Poder Ejecutivo que la acompañaba aducía la preocupación de los poderes públicos por la influencia del cine sobre las costumbres de la población, especialmente entre la juventud. La normativa procuraba evitar que el espectáculo cinematográfico fuera puesto al servicio “del desorden social y de oscuros intereses”, procurando el “resguardo de la salud moral del pueblo, de la seguridad nacional y de lo inherente a la preservación y perfeccionamiento de las características del “estilo nacional de vida” y de las “pautas culturales de la comunidad argentina”.¹⁶ La nueva ley tenía entre sus objetivos reprimir la pornografía, delito ya previsto por el Código Penal, y también defendía un determinado modelo de moralidad y de familia, dejando a las películas y a las salas de exhibición libradas a la

¹³ La película “Morir en Madrid” de Frederic Rossif se estrenó a mediados de 1964 sin contar con el certificado de exhibición que la nueva ley exigía. Por esta falta, el presidente del Consejo, Ramiro de la Fuente, y su vice, Juan Martín Biedma, se apersonaron en el cine y secuestraron el film generando duras respuestas en la prensa y también en la justicia que consideró que esa acción violaba los derechos constitucionales. Las demoras en las que incurrió el Consejo encontraban su explicación en las reacciones adversas que provocaba un film tan claramente crítico al régimen franquista. Juan Carlos Goti Aguilar, “Articulación jurídica de la censura” en J. C. Goti Aguilar, Héctor Grossi, José David Kohon, Dalmiro Sáenz y Virgilio Rafael Beltrán, *La censura en el cine*, Buenos Aires, Libera, 1966.

¹⁴ Decreto ley 8205, *Boletín Oficial*, 3 de octubre de 1963.

¹⁵ J. C. Goti Aguilar, *op. cit.*

¹⁶ Citado en Esther S. Borgarello y Francisco Cipolla, “Evolución del sistema de calificación de películas cinematográficas en la República Argentina, en *V Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Paraná, 2000.

posibilidad de secuestros, cortes, clausuras, multas, allanamientos e incautaciones, dada la ambigüedad de sus consideraciones.¹⁷

La censura encontraba justificación cuando se mostraban escenas de adulterio, prácticas abortivas, el ejercicio de la prostitución y otros comportamientos que se consideraban “perversiones sexuales”, todo aquello que repugnara “a la moral y las buenas costumbres” y los contenidos que negaran la obligación de defender a la Patria, comprometieran la seguridad nacional y afectaran las relaciones internacionales. La principal arbitrariedad era precisamente la indefinición respecto a términos tan vagos como “moral pública”, “buenas costumbres” y “seguridad nacional”. El gobierno permaneció ajeno a las críticas que vastos sectores de la cultura emitieron sobre la ley. En declaraciones a la prensa, el ministro del Interior Guillermo Borda celebraba esta legislación que servía para prohibir películas y no sólo para hacerle cortes, enmarcándola en el cumplimiento de las recomendaciones que esgrimidas por el Vaticano, que justificaban la censura en el mundo del espectáculo en resguardo de la familia.¹⁸

Carlos Ulanovsky relata una situación que también tiene a Borda como protagonista cuando, a comienzos de marzo de 1969, éste citó a 7 directores y editores de revistas y les pidió que morigeraran la exhibición de expresiones e imágenes eróticas. Algunos de los convocados rechazaron esta incitación a la autocensura mientras que otros la apoyaron, por ejemplo, los representantes del diario *La Nación*, convencidos de los “sanos” objetivos del gobierno.¹⁹ Andrés Avellaneda cita también el llamado de atención que recibió en 1967 la revista *Siete Días* a raíz de un artículo aparecido en su número 15, titulado “La educación sexual de los hijos”. La advertencia señalaba que “se formulan apreciaciones desprovistas de fuentes autorizadas que las corroboren, acerca de un problema que por su importancia exige ser encarado con conocimiento cabal de todos sus aspectos, y de sus relaciones con los valores morales de nuestro medio”.²⁰ Así se advertía a las revistas sobre la necesidad de evitar un tratamiento superficial o sensacionalista de temas que se consideraban comprometidos con la Nación y sus valores, como en este caso, la educación sexual.

¹⁷ La ley 18.019 se derogó en marzo de 1984 mediante la ley 23.052 que terminó con la censura previa y reemplazó el sistema de calificación por uno de clasificación.

¹⁸ A. Avellaneda, *op. cit.*, pp.100-101.

¹⁹ Carlos Ulanovsky. *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 1997, pp. 189-190.

²⁰ A. Avellaneda, *op. cit.* p.94.

Las invitaciones al autocontrol se acompañaron con el decreto 2345/71 que creó una comisión calificadora cuya función era impedir el ingreso al país, por vía aduanera o postal, de publicaciones “pornográficas” o “subversivas”. Estas disposiciones se reforzaban con otras medidas de intervención en los espacios públicos, por ejemplo, el aumento de la iluminación en las calles y en aquellas zonas que los amantes y las prostitutas usaban como resguardo. A su vez, el decreto 8620/66 exigía una iluminación de por lo menos 20 volúmenes en los locales nocturnos, para que fuera posible además de distinguir las adiciones y el dinero, apreciar con certeza la diferencia de sexo de los concurrentes.

Otro decreto – n° 21.361/66- prohibía la alternación de los artistas con el público, afectando directamente a las “coperas” que concurrían a las *whiskerías*, los nuevos “lupanares” que, como señalaba Tulio Carella en su *Picaresca porteña*, se escondían tras la fachada de bares, confiterías y “copetines al paso”.²¹ Con esta norma se buscaba regularizar la prostitución, concentrándola únicamente en los lugares habilitados para ese fin: los cabarets. Refiriéndose al tema, la revista *Primera Plana* ironizaba desde su portada con el título “Buenos Aires: la noche se apaga”, reflexionando sobre los efectos negativos de estas medidas en la vida nocturna de la ciudad.²²

Las normativas que enumeramos, sumadas a los hechos denunciados por la prensa y a una serie de rumores cada vez más extendidos sobre las campañas de moralización, las continuas razzias en baños públicos y cines de películas clase B, las “visitas” policiales a los hoteles alojamientos, las advertencias a los varones que llevaban el pelo largo y a las mujeres que tuvieran sus polleras demasiado cortas, influyeron en los comportamientos de la sociedad. En algunos casos ayudaron a liberar un espíritu moralizante y autoritario que no era patrimonio exclusivo del gobierno militar de Onganía.²³ Al mismo tiempo, estas restricciones generaron reacciones que cuestionaron la intervención estatal en el ámbito de la cultura y sobre los comportamientos privados de las personas. Algunas películas parodiaron la intromisión policial y presentaron situaciones que podían considerarse contrarias a la moral cristiana

²¹ Tulio Carella, *Picaresca porteña*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966, p.58.

²² *Primera Plana*, n° 189, 9 agosto de 1966, pp. 15-18.

²³ Ramiro de Lafuente se mantuvo como presidente del Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográfica a lo largo de diferentes gobiernos - Guido, Illia, Onganía. Lo mismo sucedió con el comisario Luis Margaride, autoridad policial durante los gobiernos de Frondizi, Guido, Onganía y Perón en su última presidencia. Esto demuestra el consenso y la continuidad de las ideas y políticas para controlar la moral pública.

y al orden familiar, y por ende, una amenaza para la Nación. Como veremos a continuación, el aborto, las relaciones prematrimoniales, el adulterio y la anticoncepción fueron cuestiones problematizadas en la pantalla grande, algunas veces poniendo en duda el sistema moral avalado por el Estado y otras más, corroborándolo.

III. Representaciones de la sexualidad y el control de la natalidad en la pantalla grande

Desde los años '50 el cine europeo mostraba la emergencia de una “nueva” sexualidad, exponiendo con contundencia pensamientos y prácticas que una gran parte de la opinión pública consideraban inmorales. Escenas de intercambio de pareja, sexo grupal, oral y anal, y otras prácticas aún más “pervertidas” fueron representadas en *La Dolce Vita*, *Amarcord* y *8 y medio* de Federico Fellini, *Los amantes* de Louis Malle, *El silencio* de Bergman, *Masculino femenino* de Jean Luc Godard y especialmente, en las producciones suecas, como *Adorado John* de Kåre John y *Matrimonio sueco* de Ake Falck.²⁴ Como bien podemos suponer, la mayoría de estas películas padeció la censura que habilitaba la legislación. Por ejemplo, para *Adorado John* la resolución del Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográfica, firmada por Ramiro de la Fuente, imponía 8 cortes. Algunas de las escenas cercenadas eran las siguientes: “en la playa, cuando el protagonista acaricia la parte inferior del cuerpo de la mujer entre las piernas (...) escena del árbol, suprimiendo quejidos y jadeos (...) cuando el hombre pone la cabeza debajo de la sábana y acaricia a la mujer”.²⁵

Al respecto, la revista *Confirmado* señalaba con tono crítico que “bajo la defensa de la moral pública, parece ocultarse una política menos virtuosa: la reglamentación del prejuicio, la arbitrariedad ideológica, la ocultación de los problemas”.²⁶ A pesar de los rechazos y las impugnaciones de la prensa, la censura que protegía a la familia, la moral pública, las buenas costumbres y la seguridad nacional siguió funcionando. Por mencionar algunos casos, *Matrimonio sueco* sufrió tres cortes, *El Silencio* fue secuestrada en febrero de 1964 y sólo fue repuesta cuando se cercenaron tres

²⁴ Luis María Aller Atucha, “Cambios de comportamiento sexual y cine” en *Perspectivas sistémicas*, n° 16, Buenos Aires, mayo-junio de 1991.

²⁵ Copia fotográfica de la resolución del Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas de mayo de 1965, en J. C. Goti Aguilar et al., *op. cit.*, p.137.

²⁶ “La censura. Una vez más, la belleza del amor en peligro”, *Confirmado*, año I, n° 2, 14 de mayo de 1965.

fragmentos; *Los amantes* fue prohibida por la Comisión Honoraria de Moralidad de la Municipalidad de Córdoba “por desconocer las normas morales sobre las cuales se funda el matrimonio”.²⁷

Entre los temas que la “revolución” en la sexualidad invitaba a tratar, los anticonceptivos orales no podían estar ausentes. La película *No somos de piedra* (1968) del español Manuel Summers, el director que luego dirigiría *Adiós Cigüeña Adiós* (1971), realizaba una sátira de la posición de la Iglesia Católica frente al control de la natalidad y los roles atribuidos a varones y mujeres en la rígida sociedad española. El argumento presentaba a un trabajador superado por la devoción religiosa de su esposa, que no aceptaba controlar la natalidad por su compromiso con la doctrina católica. Para alentarla a cambiar de postura, el atribulado marido solicitaba a un amigo que se disfrazara de obispo y le recomendara a su mujer tomar la píldora, asegurándole que con ello no cometía pecado alguno. En tono de comedia, la película se presentaba como una interesante crítica a la interferencia de la Iglesia en este tema, justamente en el mismo año en que el Papa daba a conocer su famosa encíclica sobre los medios lícitos para planificar las familias.

En un tono mucho menos comprometido se ubicaba el film norteamericano *Prudencia y la píldora* (*Prudence and the Pill*) de Cook Fielder, protagonizada por dos actores de moda, David Nieven y Débora Kerr. Su argumento relatava las vicisitudes de un banquero que quiere divorciarse para vivir con su amante. Como sabe que su esposa también tiene un amante, cambia las píldoras anticonceptivas de su mujer por aspirinas, con la esperanza de que ésta se embarace del otro y así obtener el divorcio. Al mismo tiempo, el ama de llaves decide entregarse a su novio y toma las píldoras de la dueña de casa - ya cambiadas por aspirinas- para protegerse de un posible embarazo. Los resultados de este tráfico de pastillas son evidentes: todas las mujeres terminan embarazadas. *Confirmado* realizó una dura crítica a este film que no tenía en cuenta los candentes debates sobre el control de la natalidad y en su *happy end* con todas las actrices embarazadas sin proponérselo, negaba la misma razón de ser de las píldoras anticonceptivas. Para finalizar, el cronista que criticaba la falta de profundidad en el tratamiento del tema y el escaso compromiso del film con los debates de su tiempo, llamaba la atención sobre un hecho: un prestigioso laboratorio había realizado un preestreno de la película destinado a médicos.²⁸

²⁷ A. Avellaneda, *op. cit.*, p.57.

²⁸ “Tragar la píldora”, *Confirmado*, n° 170, 19 de septiembre de 1968, p.55.

Como sucedía en otros países, el cine argentino también se hizo cargo de las transformaciones en el mundo de la intimidad. Varias producciones locales aceptaron el desafío de incorporar nuevas temáticas, derribando algunos tabúes y sosteniendo otros tantos. Una de las constantes del período fue su marcada vocación “modernizante”, objetivo que en el campo de la industria cultural alcanzó una fuerte y perdurable impronta. Esta apertura a las “nuevas tendencias” incentivó una renovación importante en el ámbito cinematográfico, con la rápida llegada de películas extranjeras y el lugar que encontró la crítica especializada en nuevas publicaciones. El flamante “cine de autor” encontró su público entre aquellos que habían formado su gusto en los cineclubes que proliferaron en los años '50.²⁹ Así las películas de la *nouvelle vague* y sus premisas teóricas plasmadas en las páginas de *Cahiers du Cinéma*, encontraron espectadores y lectores, junto a una generación de cineastas y críticos dispuestos a adaptar localmente estas experiencias.

Las producciones de la “Generación del ‘60” y la revista *Tiempo de cine*, editada entre 1960 y 1968 por el Cineclub Núcleo, expresaron los gustos e intereses de una parte de la vanguardia estética y de la crítica intelectual de estos años.³⁰ Junto a este grupo fue consolidándose un cine con un compromiso político explícito, que terminó de afianzarse a comienzos de los años '70³¹, y también un modelo más comercial que buscó superar con elencos multiestelares y argumentos simples, el momento de crisis que había padecido la industria en los primeros años de la década del '60. En cada una de estas corrientes, desde la generación joven del “nuevo cine argentino” hasta los directores ya fogueados e imbuidos en la lógica del mercado, el control de la natalidad y la liberación sexual fueron temas que se hicieron presentes.

Una de las novedades de la época fueron los hoteles por turnos. Valeria Manzano afirma que éstos aumentaron su número durante la década de 1950: en 1951, en Buenos Aires, fueron autorizados y registrados 126; para 1959 el número había

²⁹ “Cine. Una pasión persistente”, *Confirmado*, año I, n° 14, 6 de agosto de 1965, p.49.

³⁰ Ana Broitman, “Un compromiso editorial. Análisis de estrategias discursivas en los editoriales de la revista ‘Tiempo de Cine’ (1960-1968)”, ponencia presentada en las *III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación “Comunicación: campos de investigación y prácticas”*, organizadas por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo y la Red Nacional de Investigadores en Comunicación, 1998.

³¹ Paula Halperin, *Historia en celuloide: cine militante en los '70 en la Argentina. Estudios críticos sobre Historia Reciente. Los '60 y los '70 en Argentina. Parte II*, Cuaderno de Trabajo N° 32, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, enero de 2004; Mariano Mestman, “Cine y política. Los festivales internacionales en torno al '68. Postales del cine militante argentino”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, n° 2, septiembre 2001, pp. 7-30.

crecido a 161.³² Así los “amueblados” de los años ’60 fueron cediendo su lugar a los “hoteles alojamiento”, una alternativa más económica y esporádica al “bulín”.³³ La ordenanza municipal 16.374 de 1960 equiparó a estos hoteles con los demás, disminuyendo la necesidad de que las parejas concurrentes mostraran sus documentos.³⁴ Atendiendo a este fenómeno que introducía una novedad en el espacio urbano y en la experiencia sexual y amorosa, en 1962, se estrenó en Buenos Aires la película *La cigarra no es un bicho* de Daniel Tinayre. Basada en un libro de Dante Sierra, con una notable expectativa que ayudó a crear la productora Argentina Sono Film, un elenco de grandes figuras, un tema audaz, la dirección de un reconocido cineasta y las buenas críticas que cosechó en distintos medios de prensa³⁵, ayudaron a consolidar rápidamente un éxito sin precedentes.³⁶ Esta comedia relataba los encuentros y desencuentros de 8 parejas que debían cumplir una cuarentena en el hotel “La Cigarra”, luego de comprobar que un marinero ruso que había llegado allí con una prostituta tenía peste bubónica. Así lo que buscaba ser un momento de placer sexual resguardado en el anonimato se transformaba en un hecho público que ocupaba la primera plana de los diarios.

Las habitaciones espejadas son las principales locaciones en donde transcurren los enredos producto de 40 días de encierro. Las parejas protagonistas de *La Cigarra...* presentan una serie de situaciones, características y estereotipos que más tarde se repetirán en otras películas de hoteles: la pareja casada con hijos que escapa de la rutina y de la falta de tiempo buscando un espacio para el placer; la jovencita virgen que va con el novio a concretar su “primera vez”, camuflada con anteojos negros y sintiendo vergüenza y temor más que deseo; el hombre poderoso y adúltero con su amante arribista; la prostituta, un cuerpo del que todos quieren gozar aún en contra de su voluntad, una mujer sola, despreciada por su entorno, cuya redención es ya imposible.³⁷

³² V. Manzano, *op. cit.*, p.439.

³³ Podemos suponer que los bulines, sobre los cuales el tango hace referencia ya desde los años ’20, eran mantenidos por varones con cierta posición económica, generalmente casados, mientras que la concurrencia a los hoteles alojamiento eran una salida para las parejas jóvenes solteras. A través de entrevistas pudimos saber que la reforma del código civil de 1968, que otorgaba iguales derechos a maridos y esposas sobre los bienes conyugales, influyó en el abandono y venta de muchos bulines.

³⁴ “Del amor clandestino a la sensualidad sin complejos”, *Clarín*, 9 de agosto de 1998.

³⁵ *La Nación*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1962 y 19 de mayo de 1963; *Radiolandia*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1963; *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1963; *Primera Plana*, 14 de mayo de 1963, p.46.

³⁶ Su estreno en el cine teatro Opera fue un récord de taquilla de todas las películas allí proyectadas: en la primer semana la vieron 29.834 espectadores. Argentina Sono Film, “Informa sobre el éxito de público obtenido por la película..”, Buenos Aires, 1963; “Trece estrellas y un director de éxito reunidos en una película espectacular “La cigarra no es un bicho”, Buenos Aires, 1963.

³⁷ Aunque los estereotipos se repiten también con el pasar del tiempo encontramos diferencias. Por ejemplo en “Crimen en el hotel alojamiento” de Leo Fleider, estrenada en marzo de 1974, la joven virgen

Entre los personajes femeninos hay dos que se distinguen por su osadía y su voluntad de goce. No son prostitutas, ni amantes calculadoras. Se trata de dos mujeres, de aproximadamente 30 y 35 años, con estudios superiores y un trabajo que las posiciona en los sectores medios profesionales. Una es la secretaria de redacción de un importante periódico, con aires de intelectual que simboliza en sus modernas gafas, fuma en todas las escenas y afirma ser una mujer libre que no le debe explicaciones a nadie. Es asidua concurrente a “La Cigarra” con su compañero de trabajo y también jefe, el periodista encarnado por Angel Magaña, con quien la une una relación libre y sin compromisos. La otra es una profesora egresada del conservatorio, risueña, que también fuma con un apetito sexual que deja exhausto a su compañero, a quien conoció tan sólo unas horas antes de comenzado el encierro. Lo interesante es cómo la liberalidad de estas mujeres se va disipando a lo largo del film. Promediando la película, la periodista se da cuenta de la diferencia entre el amor y el sexo, los 4 años de encuentros en “camas desconocidas” y la diferencia con la “verdadera intimidad”. Para la profesora el retraimiento llega cuando sus alumnos, enterados de su estadía en el hotel, organizan una ruidosa serenata que le ocasiona un desmayo. Así es como ambas mujeres salen de hotel, solas, avergonzadas y encima, con la necesidad de encontrar nuevos trabajos, como si estuvieran pagando las culpas de su atrevimiento.

Aunque sin duda fuera audaz construir una historia en este escenario, con personajes y situaciones que encarnaban el sexo ocasional y prematrimonial, el adulterio y la prostitución, al finalizar la película la sociedad tradicional podía recuperar la calma. La estudiante llegará virgen al matrimonio, respetada por su pareja que en la cuarentena vivió en un cuarto separado, aunque quizás un poco apurada, saliendo del hotel ya vestida de blanco para ir directo al altar. El matrimonio refunda su amor en un clima de distensión alejado de sus hijos, pero siempre los tienen presentes, los extrañan, y se ofuscan cuando no les creen que están “legalmente” casados. El industrial deja a la amante para reconciliarse con su esposa, y como ya mencionamos, las mujeres que se presentaban al comienzo como las más “liberadas”, quedan solas y arrepentidas. La prostituta es quien permanece idéntica, su estigma es imborrable, sólo le queda volver a conseguir otro cliente cuando la cámara comienza a mostrar los títulos del final. La misma productora valoraba en este sentido el argumento de la película, que al permitir

luego de varias ideas y venidas accede al pedido de su novio y concretan el acto sexual. Lo mismo sucede con otra mujer que se define como “una solterona sin pasado ni experiencia”. A su vez las licencias son mayores para otras mujeres que terminan teniendo relaciones sexuales con varones que acaban de conocer en el mismo hotel.

que sus protagonistas “se reconocieran distantes, egoístas, solo atraídos por el sexo” hacía que de esta “experiencia amarga” surgiera un “final aleccionador”.³⁸ La policía pidiendo documentos y burlándose de las víctimas de este enredo era otra advertencia a tener en cuenta.

Inspirados en el éxito de *La Cigarra...* otros directores se animaron a explorar lo que sucedía dentro de los hoteles por horas, “sin documentos”. Tal fue el caso de *Hotel Alojamiento* de Fernando Ayala, estrenada en 1966, con un guión de Gius, basado en relatos de Horacio de Dios. Nuevamente un multiestelar, el prestigio de un director que venía de películas como *El jefe* (1958) y *Paula cautiva* (1963), y un argumento atractivo, la crónica de una jornada en un hotel alojamiento, conformaron un éxito que salvó de la quiebra a la productora Aries Cinematográfica.³⁹ Las buenas críticas de los medios ayudaron a consolidar este nuevo récord de taquilla y sus enormes ganancias.⁴⁰ Estos resultados impulsaron proyectos similares: *La cigarra está que arde* (1967) de Lucas Demare; *La gran ruta* (1971) también de Fernando Ayala; *Crimen en el hotel alojamiento* (1974) de Leo Fleider y *La nueva cigarra* (1977) de Fernando Siro, son tan solo algunos de los títulos de fines de los años '60 y la década de 1970. Cabe señalar que ninguna de estas películas logró alcanzar el nivel de éxito comercial, ni el reconocimiento logrados por *La Cigarra no es un bicho* y *Hotel alojamiento*.⁴¹

Además de los bulines y los hoteles alojamiento, desde los años '50 los bosques de Palermo se transformaron en una zona liberada y gratuita para la explosión de la sexualidad. En *Picaresca porteña* Tulio Carella cuenta cómo en esos terrenos baldíos sin iluminación se estacionaban los automóviles y se armaba un desfile de vendedores de pastillas, jabones y peines.⁴² *Villa Cariño* (1967) de Julio Sarcini y *Villa Cariño está que arde* (1968) de Emilio Vieyra escenificaron en tono de comedia el amor en los asientos traseros que tan bien había retratado el cine norteamericano. En la película de

³⁸ Argentina Sono Film, notas de prensa sobre la película, 1963.

³⁹ Las crónicas afirman que en la primer semana la película se vio en 34 salas pero dado el nivel de convocatoria, para la semana siguiente ya eran 52 las salas de exhibición. Esta concurrencia permitió a la productora recaudar un millón de pesos en la fase de estreno y establecer un nuevo récord de taquilla. Aries Cinematográfica Argentina, “Hotel alojamiento sigue atrayendo: va en su décima semana” y “Otros records, uno muy curioso, batió 'Hotel alojamiento'”; Distribuidora L.B., “Hotel alojamiento”: el más grande éxito del cine argentino de todos los tiempos”, 1966.

⁴⁰ Rey Manuel King, “Hacer reír misión cumplida” en *El Mundo*, Buenos Aires, s.n., 1 de abril de 1966; “Cotizadas figuras en regocijante film”, *Clarín*, 1 de abril de 1966; Marcelo Laferrere, *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de abril de 1966.

⁴¹ Por ejemplo, la crítica fue muy severa con *La cigarra está que arde*, a la que calificó como una película mala, burda, sin gracia, solo atenta a lograr un éxito comercial. “Ruda comicidad en una película de origen local”, *La Nación*, 5 de mayo de 1967.

⁴² Tulio Carella, *Picaresca porteña*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966, p.52-53.

Vieyra, un grupos de jubilados que azarosamente observaban el espectáculo amoroso entre los árboles, se regocijaban de ver en vivo algo “como en las películas suecas”. Aquí todos los protagonistas, varones y mujeres, están decididos a concretar sus deseos sexuales. Una joven que viene de la provincia de Buenos Aires hasta Villa Cariño para tener relaciones se queja de los obstáculos que van surgiendo y grita “quiero ser inmoral”; otras no dudarán en cambiar de compañero si algo mejor se presenta. Solo dos personajes se muestran poco interesados, la “gordita” graciosa y el “gordo” bruto, representados por Nené Malbrán y Jorge Porcel. Ambos preferirán comer a tener sexo, como si el deseo sólo se diera en un determinado modelo corporal y de belleza.

Aunque el argumento de esta comedia no tenía grandes pretensiones, ciertos temas de actualidad política encontraron un lugar. La corrupción policial, encarnada en la figura del vigilante que a cambio de “favores” protegía las rutinas del territorio, los bajos montos de las jubilaciones que hacía a los mayores soñar con escenarios como este, y también las falsas promesas de desarrollo y prosperidad que se ponían en boca de un ejecutivo norteamericano que confundía Villa Cariño con una villa miseria. Fue precisamente este personaje, que simbolizaba la presencia de inversores norteamericanos en el país en tiempos de apertura y proyectos desarrollistas, el que desencadenó el caos del final al provocar accidentalmente un incendio en los bosques. El mismo personaje reconocía: “a cualquier lugar que vamos: catástrofe. Dios salve a América”.⁴³

En paralelo a este cine de llegada popular, la década de 1960 dio cabida a una renovada generación de cineastas. El llamado “nuevo cine argentino” o la “generación del sesenta” reunía a jóvenes con formación cinematográfica académica, que en un acto de parricidio con los referentes más clásicos, habían buscado dejar atrás los relatos grandilocuentes y los compromisos con la industria para dar lugar a relatos intimistas y pequeñas situaciones, influenciados por el cine europeo contemporáneo, especialmente por la *nouvelle vague*.⁴⁴ Una de las películas más emblemáticas de este movimiento es *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, estrenada en 1962. El hastío y la desorientación de tres jóvenes varones que asumen no tener nada para hacer, marcan el inicio de la historia. Ellos son, un estudiante universitario que no da sus exámenes, un cineasta que

⁴³ Emilio Vieyra filmó varias películas que exportó al mercado de habla hispana en Estados Unidos y que le redituaron importantes ganancias. Estos films incluían escenas de sexo de un acentuado realismo y combinaban el erotismo con el terror. *La Venganza del Sexo* (1966) y *Sangre de vírgenes* (1968) se consideran “obras de culto” para los amantes de este género.

⁴⁴ Emilio Bernini, “Ciertas tendencias del cine argentino: notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966), en *Kilometro 111: ensayos sobre cine*, Buenos Aires, nº 1, noviembre 2000.

no consigue financiamiento para sus proyectos artísticos y resignado trabaja en el negocio de la publicidad, el último, vinculado a la industria de la televisión y a sus miserias. Las aventuras sexuales que pueden conseguir tampoco terminan de satisfacerlos; a la noche de boite le sigue el vacío, el hartazgo de “relaciones absurdas”.

En un viaje imprevisto a la playa, en cuyo camino comerán riendo mientras pasan por un villa miseria, conocerán a otras tres jóvenes mujeres que viven en ese mismo tedio y ensimismamiento. “¿Qué hacen en Mar del Plata en invierno?”, les preguntan, “Estar” responde una de ellas. Ellos y ellas se reconocen como una “generación en transición” a la que no dejan hacer ni decir cosas aunque ellos mismos le hagan el juego a ese sistema de opresión y doble moral que critican. El más interesado en llevar a la cama a las mujeres es quien quiere que su esposa sea virgen; las jóvenes guardan la apariencia de su “virtud” y prefieren la estabilidad del matrimonio a una relación impetuosa. Una de ellas, mientras le pide a su nuevo amante que la llame, aclara su relación de noviazgo: “me voy a casar con él, no me acuesto con él”.

En esta película los varones que van a la caza de mujeres encuentran que también hay damas dispuestas a prenderse en ese juego de sexualidad sin compromisos. En ese sentido, la lectura de las relaciones interpersonales de varones y mujeres es menos estereotipada que en las películas anteriores, ellas se presentan capaces de desafiarlos y de devolverles sus ironías. Esto no implica la ausencia de mandatos sociales con claras connotaciones género que solo ocasionalmente son cuestionados: ellos deben triunfar en sus carreras, ellas lograr un buen matrimonio. A su vez, la sexualidad que se vive en *Los jóvenes ...* parece liberada de ataduras pero también sigue atada a las reglas de la doble moral que, por ejemplo, separa el noviazgo formal con promesa de matrimonio de las relaciones íntimas. La protagonista que transgredió esa norma vive finalmente la desdicha de estar embarazada de un novio a quien quisiera abandonar para vivir su nuevo amor, pero ante estas circunstancias decide continuar con su embarazo y con su relación anterior.

En otra película paradigmática de esta generación, *Tres veces Ana* (1961) de David José Kohon, la soledad vuelve a ocupar un lugar central en los tres relatos que protagonizan distintas mujeres llamadas Ana. La primera parte, denominada “La tierra”, muestra a una pareja y el desafío de un embarazo no deseado. La segunda, “El aire”, describe el encuentro de un joven “normal” con un grupo de personajes librados al azar y una Ana voraz de sexo y también de contención. El tercer episodio, “La nube”, se centra en un retraído empleado de un diario que imagina un posible amor en un rostro

femenino asomado tras un ventanal, una Ana que finalmente resultará ser un maniquí. Todas estas historias coinciden en mostrar a seres solitarios con muchos sueños y pocas oportunidades para realizarlos.

La primera pareja vive su sexualidad en hoteles de 200 pesos que nada tienen que ver con los decorados de películas como *La cigarra...*; en ellos el espacio es sobrio y frío. Al principio, Ana accede a la propuesta masculina pero después es ella quien invita a pasar al hotel, aunque le molesta que todos los encuentros se reduzcan a esto. Este goce se verá interrumpido con la noticia de un embarazo imprevisto que desafiará al vínculo. La decisión de él es no tener ese hijo y ante la negativa de Ana, la abandona. Finalmente, superada por las circunstancias, ella accederá a practicarse un aborto facilitado, sin escamotear sermones, por un tío médico del protagonista. Esta intervención se presenta como una salida costosa, un punto de quiebre en la relación de estos dos seres que, aunque intenten empezar de nuevo, saben que nada volverá a ser lo mismo.

El aborto es el tema central de otro film de la época, ya no vinculado con la “nueva generación” sino con un cine melodramático, de pobres recursos visuales y narrativos. Nos referimos a la película *Los que verán a Dios* de Rodolfo Blasco, estrenada en febrero de 1963, luego de la muerte de su director. En esta historia, cuyo título remite a las bienaventuranzas de la Biblia, una pareja de jóvenes se casa “de apuro”, sin contar con el apoyo de sus familias. Ya con tres meses de embarazo y sin posibilidades económicas, la pareja con una desigual convicción – quien empuja a esta resolución es él-, opta por un aborto, palabra que no será nunca nombrada y se verá reemplazada por la “operación”. El problema es que esta salida debe acompañarse de una suma importante de dinero que precisamente no tienen. Tal como afirma el joven protagonista, “Se necesita plata para tener un hijo y se necesita plata para no tenerlo”. En el deambular de un día y una noche por la ciudad, acompañado por la música de Astor Piazzolla, en búsqueda del dinero necesario Juan se cruza con personajes fuertemente estereotipados, seres sombríos, egoístas, corruptos, mentirosos y abusadores. La sordidez de los escenarios que recorre y las historias que escucha refuerzan su impronta de “buen tipo”, llevándolo a desistir de la idea del aborto, decisión que su mujer ya había tomado en paralelo y sin consultarle.

Una vez que se toma esta decisión, en los últimos minutos de la película, ya ni siquiera importa que deban abandonar el departamento de 1 ambiente en el que vivían de prestado o que el nerviosismo de la jornada haya hecho que Juan perdiera su empleo.

La pareja deja la casa que habitaban rebosando felicidad, subiéndose a un mateo con sus escasas pertenencias a cuestas, pensando que nada más que el amor importa. El drama que parece inundarlo todo al principio y que ahora objetivamente se ha vuelto más apremiante – sin vivienda y sin trabajo – queda atrás. Tal grado de inverosimilitud fue señalado por la crítica que reseñó el film pero también dos importantes matutinos optaron por priorizar lo “sano” y “válido” del mensaje contra el aborto.⁴⁵ Poco se ahondaba en esta problemática, sus motivos y sus consecuencias, y al igual que otras de las películas que ya comentamos, el mensaje era aleccionador, tranquilizando las conciencias consternadas por la puesta en escena de la intimidad.

En 1968 se estreno otra película, dirigida por Carlos Rinaldi, que abordaba puntualmente varios de estos temas. Los nuevos métodos anticonceptivos, los abortos, infanticidios, la falta de educación sexual, la “explosión” demográfica, la corrupción de menores, el comercio de niños y las fallas legales en el sistema de adopción, armaban la trama de *Maternidad sin hombres*. La problemática de la “madre soltera” y su consideración patológica era el eje de esta película, que se promocionaba como un film testimonial y de denuncia. El centro de la acción era una clínica: el médico, la nueva asistente social, las pacientes, iban a su turno desplegando las distintas historias. A su vez, la película generaba un espacio para escuchar interpretaciones sobre estos temas que se validaban en el conocimiento científico. El film comenzaba y terminaba representando una reunión de especialistas, un panel con médicos, psicólogos, juristas y asistentes sociales que discutían con datos de la realidad la problemática de la madre soltera y temas considerados adyacentes. El guión, escrito por Ulises Petit de Murat, se había elaborado en base a elementos de la crónica policial, archivos carcelarios, fichas de tribunales y registros de centros de asistencia social. Algunas fotografías y las escenas de un parto por vía vaginal y una cesárea reforzaban la osadía y el realismo en el que pretendía inscribirse la película. Para sus realizadores era un orgullo poder afirmar “Los hechos y personajes de esta narración no son imaginarios. Fueron extraídos de la realidad viva y su drama ocurrió realmente”.⁴⁶

De manera deliberada las cuestiones más conflictivas como la posición de la Iglesia Católica en la encíclica *Humanae Vitae* y las repercusiones en la política internacional de la “explosión” demográfica eran dejadas de lado. En el panel de

⁴⁵ J.C., “Débil exposición de un tema válido”, *Clarín*, Buenos Aires, s/f; “Un film que se salva por su sano consejo”, *La Nación*, Buenos Aires, s/f.

⁴⁶ “Maternidad sin hombres”, gacetilla de Producciones Bailez – Rinaldi, Buenos Aires, s/f.

especialistas, el moderador llamaba a “no salirse del temario” cada vez que se presentaban referencias a estas cuestiones. Así, *Maternidad sin hombres* planteaba mucho pero no profundizaba en nada. Como en las películas que antes analizamos, se pretendía dar un mensaje aleccionador retomando muchos de los prejuicios sobre las madres solteras y las mujeres en general. Las fichas de cada paciente que las asistentes sociales completaban resultan buenos ejemplos del determinismo del análisis. Siempre los casos más graves involucraban a mujeres analfabetas, obreras, que tienen hijos de diferentes padres, muy pocas venían de “hogares bien constituidos” o eran hijas “de padres normales”. De este modo, el embarazo no buscado se justificaba por las malas condiciones sociales y económicas, suponiendo que estas carencias generaban un comportamiento particular entre quienes las sufrían, tal como se preguntaba una experta “¿qué moral se puede tener en la miseria?”.

Finalmente, todas las mujeres que se animaron a transgredir las normas, conociendo el sexo por fuera del matrimonio, resultaron castigadas. Por ejemplo, aquella que despreciada por quien la engañó y la abandonó embarazada, se convierte en infanticida de su propia hija con la excusa de “salvarla” del destino de ser mujer, logrando que el suyo sea la cárcel. Otra muchacha que participa de una fiesta y que está dispuesta a intimar con uno de los organizadores, muere escapando de un intento de violación de otro de los anfitriones. También sufren las jóvenes que acudían a la abortera para terminar con su embarazo o para vender a su hijo, que rompían en llanto abrumadas por la soledad y el espanto. Hasta la protagonista central del film, la asistente social, también será una madre soltera, a quien no le faltan recursos para pagar un “buen” aborto, en condiciones de higiene y trato, pero que por su “error” deberá renunciar al verdadero amor.

Como afirmaba el viejo profesor que moderaba el debate de expertos, la maternidad se ubicaba entre los extremos de la maldición y lo sublime. Optando por esta última definición, la protagonista terminará dispuesta a tener a su hijo aun sin padre. Otra mujer que llevaba una vida “fácil”, encontrará en la maternidad un motivo para vivir, sin siquiera saber quien es el padre. Estos mensajes permitieron que un diario como *La Nación* recomendara esta película que trataba temas tan importantes, inclusive la “frustración dolosa de la maternidad”, rodeo que servía para evitar nombrar al aborto.⁴⁷

⁴⁷ “Maternidad sin hombres. Análisis de graves problemas sociales”, Buenos Aires, *La Nación*, 9 de noviembre de 1968.

IV. Algunas reflexiones finales

Dada la falta de apoyo estatal que tuvieron los programas de planificación familiar y de educación sexual que se implementaron en estos años, el rechazo que generaron en la jerarquía eclesiástica, y las dudas y cuestionamientos de una gran cantidad de médicos, consideramos que la presentación de las “novedades” en materia sexual y reproductiva por parte del cine debe haber desempeñado un papel significativo en su difusión social. La inclusión de temas del ámbito privado en la agenda de los medios los transformaron en cuestiones de debate público.⁴⁸ Esta presunción no significa atribuir, en este caso al cine, el poder para generar un cambio de conductas, creencia que justificó la censura impuesta por quienes se autoproclamaron como “guardianes de moralidad”.

Esta convicción coincidía con algunas conceptualizaciones de las teorías de la comunicación aún hegemónicas, sobre el alto poder persuasivo de los medios para la instalación de agendas temáticas y la formación de opinión pública.⁴⁹ Por ejemplo, Julio Mafud señalaba que las revistas, el cine y la televisión imponían los modelos de mujer libre y de pareja que seguía la juventud. Para Mafud estos discursos forjaban el gusto masculino y obligaba a las mujeres a comportarse como la “artista” o la “estrella”, llevándolas a innovar en el vestir, los usos y también en la técnica amorosa y sexual: “Las nuevas parejas de jóvenes se abrazan y se besan dentro del *tipo preestablecido por la imagen proyectada*”.⁵⁰ También el público otorgaba a lo mediático un carácter ejemplificador y la capacidad de influir en las conductas sociales. Una anécdota que relata el director Hugo Moser ejemplifica claramente el poder que se atribuía a la flamante televisión. Cinco hijos adultos de una televidente de *La Familia Falcón* lo fueron a ver con el siguiente pedido: “Nuestra madre es grande para tener hijos, pero se

⁴⁸ Elizabeth Watkins enfatizó el importante rol que en Estados Unidos desempeñaron los medios en la diseminación de información sobre la píldora anticonceptiva, trasladando los resultados de la investigación médica y científica al público en general, pasando de las dudas y el entusiasmo inicial a las precauciones de fines de la década del '60. Elizabeth Siegel Watkins, *On the Pill: A Social History of Contraceptives, 1950-1970*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998.

⁴⁹ Armand y Mattelart y Michèle, *Historia de las teorías de la comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1997; Jorge Rivera, *La investigación en comunicación social en Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

⁵⁰ Julio Mafud, *La revolución sexual argentina*, Buenos Aires, Américalée, 1966, p.61.

obstina y está esperando nuevamente. Si usted embarazara a su heroína y después la hace abortar, vamos a tener el mejor argumento para persuadirla”.⁵¹

Sin caer en simplificaciones y relaciones lineales, podemos suponer que el tratamiento de ciertos temas en el cine permitió difundir concepciones y prácticas aún no generalizadas y abrir el debate sobre cuestiones que hasta entonces eran consideradas tabú. A su vez, la representación de las vivencias y problemas cotidianos de muchas parejas provocaron la identificación del público con los personajes que aparecían en la pantalla. Así lo expresaba una joven pareja que acababa de ver el polémico y censurado film sueco *Adorado John*. Durante la proyección habían sentido empatía con los protagonistas que parecían muy comunicados en la relación sexual, tal como lo estaban ellos.⁵² De este modo, la publicidad de ciertos temas considerados privados permitieron que el público pudiera comprobar la frase que entonaba Palito Ortega, “a mí me pasa lo mismo que a usted”. Asimismo, estas representaciones ampliaron la difusión de ciertos temas a niveles imprevistos, generando debates y también un movimiento de reacción que buscó poner límites a una sexualidad en ebullición, ya fuera a través de la censura o incentivando finales aleccionadores y por eso tolerables.

⁵¹ “Televisión. La púdica batalla de los teleteatros” en *Confirmado*, año I, n° 9, 2 de julio de 1965, p.51.

⁵² “Encuesta. ¿Revolución sexual en la Argentina?, *Confirmado*, año I, n° 16, 19 de agosto de 1965, pp. 32-35.