

Mujeres ¿liberadas? en *Ufa con el sexo* de Rodolfo Kuhn (1968)

Women, Released? In *Ufa con el sexo* of Rodolfo Kuhn (1968)

Eduardo Cartoccio

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Facultad de Ciencias Sociales-UBA

Facultad de Ciencias de la Comunicación- UCES-

educartoccio@gmail.com

Resumen

El artículo se propone analizar la construcción cinematográfica de un tipo específico de personajes femeninos en la película *Ufa con el sexo* de Rodolfo Kuhn (1968). Se trata del modelo o prototipo de la “mujer liberada”, encarnado en varios de los personajes del filme. Estos personajes muestran un conjunto de pautas de comportamiento sexual relativamente novedosas en la cinematografía argentina que los diferencian de los distintos modelos de representación de las mujeres en el cine argentino de décadas anteriores. En función de esto, por una parte, nos preguntamos acerca de las rupturas y las continuidades con las representaciones de esos otros modelos de personajes femeninos en el cine argentino de años anteriores. Por otra parte, ya que el modelo de la mujer liberada no es una construcción exclusiva del filme que analizamos, sino que forma parte del horizonte de representaciones de la época en los discursos mediáticos, nos proponemos localizar los matices y las inflexiones propias (sin pensarlos por ello como exclusivos ni absolutamente originales) que la película aporta a las representaciones de la época la problemática de la liberación sexual femenina. Como hipótesis general, planteamos que la película está apuntando de manera crítica a la falta de libertad que subyace a un conjunto de representaciones que parecen hablar de la liberación de las costumbres y ataduras sociales del pasado. En esta perspectiva, la aparente libertad sexual conquistada por los personajes analizados, funcionaría como encubrimiento o enmascaramiento de formas de sumisión a determinados mandatos sociales tradicionales que todavía siguen vigentes.

Palabras clave: Cine argentino – Género – Sexualidad – Personajes femeninos

Abstract

The paper aims to analyse the cinematographic construction of a specific type of female characters in the film *Ufa con el sexo* by Rodolfo Kuhn (1968). This is the model or prototype of the "liberated woman", embodied in several of the characters in the film. These characters show a set of relatively new patterns of sexual behavior in Argentine cinematography that are differentiated from diverse models of women's representation in Argentine cinema of previous decades. According to this, on the one hand, we wonder about ruptures and continuities with the representations of these other models of female characters in the Argentine cinema of previous years. On the other hand, as the model of the liberated woman is not an exclusive construction of the film we are analyzing, but that part of the horizon of representations of the era in the media speeches, we intend to locate the nuances and inflections (without thinking of them as exclusive or absolutely original) that the film brings to the representations of the era the problem of female sexual liberation. As a general hypothesis, we suggest that the film is pointing critically to the lack of freedom that underlies a set of representations that seem to speak of liberation of the customs and social ties of the past. In this perspective, the apparent sexual freedom conquered by the characters analyzed would work as a cover-up or masking the forms of submission to certain traditional social mandates that are still in force.

Key Words: Argentine cinema – Gender – Sexuality – Female characters

Una liberación contrariada

En este trabajo nos proponemos analizar un tipo específico de personajes femeninos en la película *Ufa con el sexo* de Rodolfo Kuhn (1968). Estos personajes muestran un conjunto de pautas de comportamiento sexual relativamente novedoso en la cinematografía argentina y por ello se diferencian de los distintos modelos de representación de la mujer de décadas anteriores.

Dentro de la cinematografía argentina aquello que se habría de reconocer como el modelo de la mujer liberada se había ido configurando desde inicios de los años sesenta en los films de los directores del primer Nuevo Cine Argentino o Generación del 60, el movimiento que daba inicio a la modernidad cinematográfica en el país, y del que Kuhn forma parte. El nuevo modelo se sumaba a otras tipificaciones anteriores reconocidas por la crítica como las de la “ingenua”, la “madre abnegada” o la “mujer moderna”. Esta última, la de la mujer moderna, señala un límite específico de elaboración dentro del período clásico; aquí el personaje femenino incorpora como ámbito de realización personal la dedicación a una profesión liberal (abogacía, medicina), y las tensiones creadas por esta nueva aspiración son reconducidas hacia una nueva valorización del ámbito del hogar y los roles tradicionales de esposa y de madre (cf. Berardi, 2006; Kriger, 2009).¹ Las temáticas de la sexualidad y la realización personal en el plano erótico, quedan fuera de lo enunciable en torno al modelo de la mujer moderna.

Ya dentro del nuevo cine comienza a tematizarse de distintas maneras la sexualidad prematrimonial libre de las jóvenes fuera del espacio del hogar familiar y el matrimonio, sin sometimiento a los mandatos tradicionales de virginidad y sin la desvalorización moral consiguiente sobre las jóvenes que se iniciaban en la sexualidad. Este proceso desde ya no es lineal, y de él no se desprende un único modelo de representación de las mujeres y las

¹ Berardi señala que “más que una figura consolidada, la mujer moderna aparece como un problema, es siempre inestable y tiende a evolucionar hacia las formas de la esposa y la madre” (2006; p.126) Y en el mismo sentido Kriger analizando en el film *Cosas de mujer* (Schlieper, 1951) concluye que “está claramente expresado en el film, así como en otros que incluyen estos cambios femeninos, que la idea de felicidad para las mujeres se encuentra ligada al hogar” (Kriger, 2009, p. 238).

jóvenes, pero sí podemos señalar que en la Generación del 60 la aceptación del deseo sexual y de la sexualidad juvenil femenina implica a la vez cierto recelo hacia los personajes que se van configurando en el tipo de la nueva mujer moderna y liberada. Los primeros largometrajes de Rodolfo Kuhn, *Los jóvenes viejos* (1962) y *Los inconstantes* (1963), presentan la figura de mujeres jóvenes que especulan con su nueva libertad sexual para mantener relaciones paralelas, sin dejar de optar en última instancia, por el camino del matrimonio de conveniencia, dejando de lado el sentimiento auténtico. Queda aquí planteada la oposición entre el sexo con amor y el sexo como conquista y especulación, que va a ser mucho más desarrollada en *Ufa con el sexo*.

Hacia mediados los años sesenta, las representaciones de mujeres liberadas toman un impulso de desarrollo paralelo en los otros medios de comunicación, particularmente en determinados sectores de la prensa gráfica, como las publicaciones del “nuevo periodismo” de los años sesenta (*Primera Plana, Panorama, Confirmado*), las revistas femeninas como *Claudia, Vosotros y Para Ti* o una revista erótica masculina como *Adán*.² Estas representaciones tienen lugar en un contexto histórico específico nacional e internacional, algunos ítems de este contexto que podemos mencionar por la relación inmediata con nuestra temática son: el avance de los movimientos feministas a nivel internacional en el marco de la segunda ola del feminismo, el nuevo lugar de la juventud como sujeto social y sujeto de consumo; y los procesos de modernización cultural que tienen lugar en Argentina a partir del postperonismo, en conjunción con el rumbo desarrollista de la economía. Pero, desde ya, el contexto no explica ni determina las representaciones mediáticas, y estas no se limitan a “reflejar” objetivamente las realidades de su contexto social. Antes bien, las propias representaciones y los modos de tematización de los medios forman parte de la construcción de la realidad que describen.

La idea de *prototipo de la mujer liberada* trabajada por Cosse, nos va a servir de guía para relacionar y comparar el tratamiento de este tipo de personajes del film con el de

² Los trabajos de Pujol (2002) y Cosse (2009, 2010, 2011), nos sirven de guía para ubicar el posicionamiento de un conjunto de medios gráficos de la época, en Giordano (2014) hallamos información referida a la revista *Adán* respecto del lector modelo y el tipo de masculinidad construida en ese medio.

las representaciones prototípicas que se construían en ese momento en ciertas zonas de la prensa gráfica argentina. La autora localiza el surgimiento de este prototipo en el país entre los años sesenta y setenta; lo define centralmente por su oposición a las formas de representar a las mujeres basadas en mandatos vigentes de décadas anteriores:

A contrapelo de los mandatos instituidos hasta ese momento, este prototipo enalteció la figura de las mujeres jóvenes que aceptaban el deseo sexual, con expectativas de desarrollo en el terreno profesional y laboral y proyectos vitales que trasciendan el matrimonio y el hogar. (...) asociándose crecientemente con los adjetivos “independiente”, “rebelde” y “emancipación”, y definiendo el sentido común de una nueva generación (Cosse, 2009, p. 172)

El film que queremos analizar es el cuarto largometraje de Kuhn. De acuerdo a sus decisiones estéticas y a las problemáticas tratadas puede ser considerado como una realización tardía de la denominada Generación del 60, la cual tuvo su momento de mayor productividad unos años atrás, a principios de la década en cuestión. Este cine, aun cuando realizado por directores varones, también destacó por las nuevas modalidades de representación de personajes femeninos que desarrolló y la importancia que asignó a estos nuevos personajes. Como ha señalado Aguilar:

Estos personajes femeninos fueron los protagónicos de más de una historia, porque fue en las mujeres en quienes se detectó mejor el advenimiento de algo nuevo, de nuevas costumbres y normas de comportamiento (2005, p.93)

En este marco, intentamos pensar en *Ufa con el sexo*, la construcción cinematográfica de un tipo de personaje femenino muy cercano, en sus rasgos generales, al prototipo de la joven liberada que se construía en otros medios de comunicación de la

época. Nos proponemos localizar en el análisis los matices y las inflexiones propias (sin pensarlos por ello como exclusivos ni absolutamente originales) que la película aporta a las representaciones de la época sobre una “liberación” -el término no es transparente ni a-problemático en absoluto- sexual femenina. A manera de hipótesis general, entendemos que la película estaría apuntando de manera crítica a la falta de libertad que subyace a un conjunto de representaciones que parecen hablar de la liberación de las costumbres y ataduras sociales del pasado. En esta perspectiva, la aparente libertad sexual conquistada por los personajes típicos de “mujeres liberadas”, funcionaría como encubrimiento o enmascaramiento de formas de sumisión a determinados mandatos sociales que todavía siguen vigentes.

Nuestro trabajo se plantea como un estudio cultural de las representaciones cinematográficas, donde las mismas son indagadas en su contexto discursivo y al mismo tiempo puestas en relación con su contexto social y cultural. Nos apoyamos en estudios sobre cine argentino de la década de 1960, así como también en trabajos recientes de historia social en las áreas de familia, juventud y sexualidad, que han prestado atención a las representaciones mediáticas y cinematográficas de la misma década. A través de la selección y descripción escenas-clave del film analizamos la construcción de los personajes en sus actitudes, gestos, modos de hablar, comportamientos, en tanto personas psicológicas o individualidades, pero también y esencialmente en tanto tipificaciones que confluyen en la construcción del modelo o prototipo de la mujer liberada. En este sentido, analizamos la construcción de los personajes en la intersección de lo que Casetti y di Chio entienden como “persona” (“analizar al personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.”, 1991, pp. 177-178) y como “rol”:

Sin embargo, existe otro modo de abordar al personaje, centrándose en el «tipo» que encarna. En este caso, más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve

los géneros de gestos que asume; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo. Como resultado, ya no nos encontramos frente a un personaje como individuo único, irreductible, sino frente a un personaje como elemento codificado: se convierte en una «parte», o mejor, en un *rol* que puntúa y sostiene la narración (Casetti y di Chio, 1991, p.179).

Por otra parte, tal como lo planteamos previamente, nos interesa comparar la construcción del modelo de la mujer liberada en el film con un conjunto de medios gráficos de la época. Para ello, nos proponemos cotejar los rasgos que constituyen al modelo o prototipo de la mujer liberada en cada caso (film y medios gráficos), pero también y principalmente, comparar los modos de tematización que acompañan la construcción de este modelo. Vale decir, los modos en los que el modelo de la mujer liberada se configura dentro de la tematización de la liberación sexual femenina, el lugar de la mujer en la sociedad, la modernización de las costumbres y pautas culturales, entre otras problemáticas cercanas y afines de la misma época.

Como otras películas nacionales realizadas en Argentina en la misma época, *Ufa con el sexo* corrió con la suerte, o la desgracia, de la censura, aunque el suyo fue un caso extremo ya que habiendo sido terminada en 1968, nunca recibió la calificación necesaria para ser estrenada comercialmente.³ Fue recuperada y restaurada a lo largo de 2002 (Filmoteca de Buenos Aires, 2009), y se estrenó en el marco de la edición 2007 del Marfici (Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata) (Basile, 2011),

³ El acta de la comisión calificadoradora que se negó a darle una calificación declaraba que este (...) trata de destruir los valores existentes en el mundo cristiano y occidental (...) Su exhibición podría dar lugar a expresiones de repudio por parte de la Iglesia, Liga de Madres, Padres de Familia, autoridades, etc. (citado en Peña, 2003, p. 169)

“Tras ser aprobada sin cortes por el estricto Ente de Calificación, el film quedó tácitamente prohibido cuando la comisión que se reunió para calificarla “A” o “B” decidió negarse a hacerlo” (Peña, 2003, p. 168)

difundiéndose con posterioridad en la TV pública y en ciclos del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) (Filmoteca de Buenos Aires, 2009).⁴ La circulación nula de *Ufa con el sexo*, no permite valorarla en función de su relación con el público y la crítica contemporánea de fines de los sesenta. Sin embargo, me interesa inscribir la temática que aquí analizo dentro del horizonte de problemáticas configuradas por el cine de la Generación del 60, el cual globalmente participó de manera activa, desde su especificidad, en los procesos de transformación cultural y social de la época. El film no deja de tener interés, por otra parte, en tanto documento de los marcos de lo enunciable en su época, en áreas tan sensibles para la censura como la sexualidad, la moral y las relaciones de género.

Modernas, sofisticadas, especuladoras, inauténticas

La historia de *Ufa con el sexo*, es la de Juan, un joven conquistador de mujeres, que se enamora de Evangelina, una prostituta de corazón puro e inocente. La muchacha vive su vida de manera independiente, ejerciendo la prostitución en su departamento, hasta que Juan logra convencerla de que acepte el casamiento y deje la prostitución. La paradoja, a modo de fábula moral, que pone de relieve esta comedia irónica y corrosiva, es que hay mucha más alienación, sumisión y cosificación en la vida familiar y matrimonial con la que se cierra la historia, que en la vida supuestamente marginal e inmoral de la prostitución de Evangelina.

En esta trama, el modelo de la mujer liberada no se encuentra encarnada centralmente en el personaje de Evangelina - personaje que en sí mismo condensa más bien varias capas de modalidades de representación de la mujer – sino en un conjunto de

⁴ La película restaurada se halla incompleta ya que carece del epílogo musical posterior al cierre del relato. “Hasta la fecha no se ha hallado la secuencia musical en colores (de cuatro minutos de duración), aunque sí su banda sonora pero decidimos exhibirlo al público de todas maneras, no sólo porque el film puede apreciarse perfectamente sin ese fragmento, sino también por entender que merece sobrevivir a la voluntad represiva de quienes, durante todo este tiempo, lograron sacarlo de circulación” (Filmoteca de Buenos Aires, 2009)

personajes secundarios que se distribuyen a lo largo del relato. La mayoría de estos personajes son “amigas” de Juan, categoría que implica el contacto sexual ocasional y la diversión ligera con poco compromiso afectivo. Una de estas amigas aparece ya, en cierta forma, en la primera escena del film, dentro de un segmento de corte alegórico-metafórico, previo a los títulos de inicio, y que no forma parte del relato central. Se muestra allí a unos conquistadores españoles deambulando por las costas del Río de la Plata. Llega una periodista con su micrófono y le pregunta al jefe del grupo (Garay, según la información que se da más adelante), qué opina de la mujer. “La mujer, pues... es un objeto”, reflexiona el conquistador mientras se muestra el primer plano de una joven india con expresión seductora. El español se acerca a la india y cuando se besan ya se encuentran en las calles de la moderna ciudad de Buenos Aires contemporánea al momento de realización del film. “Años después de Garay los conquistadores siguen en Buenos Aires y tratan de conquistar a millones de codiciados objetos que están en la ciudad”, concluye la voz *over* de la periodista, mientras los planos muestran imágenes de mujeres en la ciudad. El conquistador se transforma en un joven de la Buenos Aires moderna. Luego, cuando comience el relato central del film, ese joven (y ese mismo actor), será Juan (ya no Juan de Garay); por su parte, la india, será una de las amigas de Juan, la cual sólo en una de las últimas escenas del film será llamada por su nombre: Marcela.

En la transición hacia el segmento siguiente, la misma periodista que había aparecido antes, entrevista a una pareja de jóvenes amantes en la cama, estos no son otros que los que han de llamarse luego Juan y Marcela en el relato principal. A la pregunta “¿qué opina usted de la mujer?” el joven responde que es un objeto maravilloso. Interrogada acerca de la respuesta de su *partenaire*, la joven responde a su vez que a ella le encanta ser un objeto. Luego de escuchar la respuesta de ambos, la periodista reflexiona: “La mujer trata de entender el sexo. A veces para especular con él. Pero a veces también por suerte para querer mejor, para vivir mejor, para ser más libre”.

Posteriormente, en la primera escena del relato central o del relato propiamente dicho, aparece la misma pareja joven ya plenamente dentro de los personajes de Juan y

Marcela. Juan se despierta en brazos de su amiga, se levanta y comienza a vestirse. Marcela pone música en el tocadiscos, Juan desde el piso inferior de un departamento con entrepiso, le grita que baje eso. Luego sube la escalera, conversa con su amiga brevemente sobre dónde encontrarse luego y se retira. Cruza el piso inferior por delante de una cama en la que duermen semidescubiertos y desnudos una pareja de amigos que lo saludan y con lo que también queda en encontrarse a la noche.

Las transformaciones del personaje femenino que nos interesa, dentro del conjunto de las escenas que acabamos de describir, van de la figura de una indígena sexualmente complaciente con el conquistador, pasando por una joven moderna que le gusta ser objeto para su amante, hasta llegar finalmente, al personaje de Marcela propiamente dicho. Este personaje se presenta como sensual y divertido, pero sumiso a la vez. Llamativamente, las primeras palabras de Juan corresponden al grito “¡apagá eso!”, frente al cual Marcela actúa obedeciendo sin molestarse y sin perder el tono de diversión.⁵

Entre las transiciones señaladas de una escena a otra, es importante tomar en cuenta la referencia dada por la periodista hacia las mujeres que especulan con el sexo, contrapuestas a las mujeres que buscan entender el sexo “para querer mejor, para vivir mejor, para ser más libres”. La joven que habrá de ser Marcela en el relato, es colocada desde el inicio en la escena de los conquistadores españoles como ejemplo de mujer que especula con el sexo, diferenciada de aquella que vincula el sexo con el amor (el cual va a ser el caso más bien de Evangelina, la protagonista). La actitud de especulación con el sexo, tanto por parte de varones como de mujeres, ya fue tratada por Rodolfo Kuhn en films anteriores, como en *Los jóvenes viejos* (1962). Particularmente en referencia a las mujeres, las nuevas pautas sexuales son mostradas allí como liberación de viejos tabúes y pautas tradicionales pero al mismo tiempo como una nueva forma de continuar con las obligaciones derivadas del estatus social: las jóvenes ahora también pueden buscar aventuras sexuales pasajeras sin temor de una sanción social inmediata al tiempo que

⁵ Las figuraciones de una mujer liberada sexualmente pero a la vez sumisa a un varón conquistador, dominante y desafectado, son similares, como veremos más adelante, a las propuestas por la revista *Adán* a sus lectores masculinos.

siguen especulando con los noviazgos formales y los casamientos que sean convenientes desde la perspectiva de la posición social y económica. El sexo pasa a ser la moneda de cambio que circula entre el placer y la obligación social, y lo puede hacer en la medida en que se disocie del amor, del afecto profundo. Esta temática que forma parte del planteo de *Los jóvenes viejos* está presente en *Ufa con el sexo* desde los segmentos iniciales y forma parte de un eje de oposición de significados que es central en el film: el sexo como especulación vs. el sexo con amor. La temática del “sexo con amor” tan importante en los debates de la época en torno a la liberación sexual (Cf. Cosse, 2010, p.103 y sigs.; Manzano, 2017, p.184 y sigs.), adquiere en la película una inflexión particular que esperamos poner de relieve en relación con las imágenes de mujeres liberadas que aparecen aquí, justamente el tipo de personaje al que se muestra incorporando pautas de liberación sexual al tiempo que disocia esa sexualidad del amor.

De manera similar a como aparecen en los medios gráficos de la época las imágenes típicas de mujeres liberadas, aquí también las amigas de Juan son mostradas con gestos y actitudes que las alejan de los modelos de mujeres concebidos según pautas tradicionales, especialmente en lo referido a lo sexual. Dos escenas del relato contraponen sucesivamente a estas mujeres liberadas con la figura de la “beata” y con la de la “ingenua”. En la primera de estas escenas, Juan pasa lentamente con el automóvil junto al cordón de la vereda donde hay mesas de un bar. En una de estas mesas está Evangelina, a quien Juan recién empieza a conocer. En otra mesa están Marcela y otras de sus amigas. Al pasar, Juan demuestra interés por Evangelina; al detenerse en la mesa de sus amigas, Marcela le pregunta si ahora se dedica a las beatas, al preguntar por qué le dice beata, Marcela contesta “lee”. Efectivamente Evangelina está leyendo, y nada menos que un libro de Simone de Beauvoir, como no tarda en averiguar Juan.

La segunda escena transcurre en un restaurante, nuevamente con mesas de distancia entre donde están sentados Juan y Evangelina (es la primera cita) y donde están las amigas y amigos del muchacho. Cuando Juan se acerca a hablar con estos, inmediatamente una de las amigas, Moira, le pregunta de dónde sacó a la ingenua. En la misma conversación Juan

bromea con hacer cambios de pareja con sus amigos y sugiere que Evangelina probablemente sea virgen.

La figura de la beata remite a la tradición católica. Implica una imagen desexualizada por el vínculo con las normas restrictivas religiosas, pero también por costumbres tradicionales que empujaban a distintos tipos de mujeres solteras o solitarias a dedicarse a tareas ligadas a la iglesia y los rituales religiosos (a “vestir santos” según la expresión popular). La escena liga la beatería a la acción de leer, a la lectura religiosa, pasando por alto el registro de lo que lee efectivamente Evangelina: a Simone de Beauvoir, una autora central para el feminismo del siglo veinte. Juan les pregunta a sus amigas quién es esta autora y ellas no saben responderle. De esta manera, la caracterización de las amigas de Juan se recorta en oposición a más de una figura; por un lado, en oposición a la beata del pasado, pero también más diagonalmente en oposición a las mujeres feministas e intelectuales contemporáneas que se inspiran en de Beauvoir.

La figura de la ingenua, por su parte, tiene un amplio recorrido y desarrollo en el cine clásico argentino y en la ficción televisiva de los años sesenta.⁶ Como en el caso de la beata, también en la ingenua se encuentra implicada una fuerte restricción sexual, debido al respeto que encarna esta figura hacia las normas tradicionales de castidad femenina y sobre todo de virginidad prematrimonial. Pero a diferencia de la beata, la ingenua está entregada plenamente al amor romántico, como sentimiento sublime que nunca está interferido por referencias directas a la sexualidad o por preguntas dirigidas a la dimensión sexual de la vida amorosa; “el amor y las relaciones de las niñas eran dominados por un amor puro y virginal en el cual el deseo sexual es inexistente” (Hopfenblatt, 2014, p.19)

La beatería, la ingenuidad, la valoración positiva de la virginidad han quedado atrás, son objetos de burla y de irrisión por parte de las amigas de Juan. Estas últimas son mujeres modernas, elegantes, de clase media o media alta, que hablan con entonación de la zona norte de la ciudad de Buenos Aires. En la gracia sofisticada y la aparente libertad absoluta

⁶ La figura de la ingenua tiene un tratamiento pionero en *Di Núbila* (1956, pp.160, 165, 211, tomo I) y análisis recientes en los trabajos de Hopfenblatt (2014) y Sala (2015). Este último trata también las continuidades de la ingenua en la televisión de los años sesenta.

de sus gestos y movimientos parecen modelos dentro de un corto publicitario. Sin embargo, estas mujeres que ahora pueden gozar de libertades que no tenían las ingenuas y beatas del pasado, no gozan de una valoración significativa por parte de los hombres con quienes se relacionan. Juan tiende a despreciar a sus amigas precisamente porque son objetos ya conquistados por él, tiende a expresar cierto nivel de destrato hacia ellas en cada ocasión que puede. La conversación con Evangelina en el restaurante gira sobre la base de cierta idealización de la joven precisamente porque aparenta ser ingenua y pura en la perspectiva de Juan (quien aún no sabe que trabaja como prostituta), y su imagen provisoriamente idealizada es contrapuesta a la de las mujeres que él acostumbra conocer.

Desde el inicio, con el segmento alegórico, la mujer que se presenta como sexualmente liberada es mostrada al mismo tiempo como la figura simétrica y complementaria del varón conquistador. Esta liberación sexual tendría un corto vuelo en este sentido, ya que no contribuiría a una mayor libertad e igualdad en las relaciones de género. En tanto *mujer objeto*, la mujer tendría que funcionar siempre al servicio del deseo masculino antes que en función de su propio deseo. En tanto *especuladora*, tendría que apelar instrumentalmente a la seducción para obtener ciertos beneficios que les puedan conceder los hombres, es decir, los varones que necesitan conquistar mujeres y demostrar sus conquistas para afirmar socialmente su condición viril. Adelantándome a lo que voy a tratar en el apartado siguiente, quiero señalar que en este círculo cerrado de conquistadores y mujeres objeto, la liberación sexual de las pautas y costumbres del pasado -todo aquello que ahora es visto como beatería e ingenuidad- es reconducida hacia el cumplimiento de los mismos mandatos sociales de ese pasado ridiculizado. La mujer debe seguir subordinándose al hombre, así como los jóvenes, varones y mujeres, deben seguir subordinándose al mandato de reproducción de la posición de clase de la familia. De esta manera se delimita un enfoque sobre la liberación sexual, la temática del sexo con amor y la figura de la mujer liberada, presente ya en otros films de la Generación del 60 pero aquí elaborado con mayor detalle y precisión. En el apartado siguiente deseo explicitar una

diferencia entre este tratamiento de la figura de la mujer liberada en la película y el que aparece en la prensa gráfica de la época.

Una mirada diferente a la de la prensa gráfica

En resumen, en estas revistas, el modelo de mujer “liberada” se reflejaba en una enorme constelación de actitudes y comportamientos cuyo núcleo central estaba definido por la aceptación del deseo sexual, la búsqueda de realización profesional, intelectual o artística, y el rechazo de la condición de ama de casa (2009 p. 176)

De esta manera resume Cosse la caracterización de la mujer liberada en las revistas *Primera plana*, *Panorama* y *Confirmado*. Se trata de publicaciones de interés general (política, economía, sociedad, cultura) surgidas en la década de 1960, dirigidas a un público de clase media alta, orientada en los parámetros del “nuevo periodismo” y con una actitud decidida de modernización cultural (Pujol, 2002; Cosse, 2009). El tono remarcado de estas publicaciones, señalado por la autora, era el de “dar por supuesto que el modelo de la joven “liberada” tenía absoluta hegemonía entre su público” (Cosse, 2009, p.179). El mismo tono, similar modalidad de incorporación del modelo de la mujer “liberada”, aparece en la prensa convencional femenina desde mediados de los años sesenta, especialmente en *Claudia* y *Vosotras*, mientras que *Para Ti*, más afín a un modelo tradicionalista de mujer, presenta algunos matices y atenuaciones en esa incorporación. Junto a esta modalidad apologética y rotunda de presentación del modelo en cuestión, también las publicaciones del nuevo periodismo y las revistas convencionales femeninas coincidían en un límite de exclusión en las representaciones asociadas a la liberación femenina: las representaciones provenientes del feminismo y la figura de las activistas feministas.⁷

⁷ “Ciertamente es que las feministas no fueron las imágenes preferidas por estos medios para mostrar el reinado de la mujer “liberada”, probablemente porque la revulsión del discurso feminista impedía la posibilidad misma de presentarlas como un estándar aceptado, prefiriéndose apelar a una profusión de referencias cuya contundencia radicaba en el abigarramiento, la notoriedad y la diversidad” (Cosse, 2009, p.177)

Ufa con el sexo, en la construcción de sus personajes femeninos “liberados” presenta un núcleo de coincidencias básico con lo planteado por la prensa gráfica reseñada, constituido por la modernización de las costumbres sexuales y en el rechazo de la condición de ama de casa. No aparecen, en cambio, rasgos referidos a la realización profesional, intelectual o artística de estos personajes; las amigas de Juan más bien tienen actitudes antiintelectuales y se muestran en relaciones de dependencia y sumisión antes los varones. La frivolidad antiintelectual de estas mujeres excluye también cualquier afinidad con el feminismo, como lo muestra la escena en la que Evangelina está leyendo a de Beauvoir. Los personajes del film se parecen, en este punto, a la construcción de las revistas: jóvenes modernas y liberadas sexualmente que al mismo tiempo se diferencian de las mujeres feministas. Sin embargo esta coincidencia en el orden de lo enunciado implica una diferencia señalable en el orden de la enunciación: el film posiciona, muestra, indica, el límite impuesto por el discurso de la prensa gráfica, exponiendo diagonalmente el discurso feminista, aquello que no encaja en los límites aceptables de la liberación promocionada.

Las relaciones entre jóvenes liberadas (amigas de Juan) y varón conquistador (Juan), se asemejan ciertas representaciones del imaginario erótico de la revista *Adán*, una revista inspirada en el modelo de *Playboy* y que apuntaba a un público masculino de clase media alta y modernos ejecutivos (Cf. Pujol, 2002; Giordano, 2014).

Así, en 1967, *Adán* explicaba que era “insano” escuchar a las jovencitas desinhibidas y recomendaba emborracharlas y reconocer que todo hombre quería estar acompañado de “un animalito dúctil, armónico y bello (Cosse, 2010, p. 109)

La apología de *Adán* a la liberación sexual femenina, se muestra solo con el fin instrumental fantaseado de que las jóvenes liberadas sean más fácilmente conquistables para los objetivos sexuales del varón. Lo que *Ufa con el sexo* tematiza como relación entre la “mujer objeto” y el varón conquistador o más específicamente lo que muestra en el tipo de relación que Juan tienen con sus amigas y amantes, es similar en este punto a la perspectiva que *Adán* ofrece a su enunciatario. Pero esa semejanza se limita, desde ya,

exclusivamente al orden de lo enunciado. El film no se ubica en el terreno de la fantasía masculina de posición y dominio, sino, más bien, problematiza el tipo de relaciones que se desenvuelven dentro de este imaginario.

La diferencia principal entre las revistas y la película, radica en la posición de enunciación desde la que se construyen las representaciones de la joven liberada. Las revistas valoran positivamente la figura que describen (y al mismo tiempo construyen), a la vez que dan como un hecho que las mujeres mayoritariamente han asumido este modelo (Cosse, 2009). Ambos procedimientos confluyen en una enunciación promocional del hecho que supuestamente describen de manera objetiva. Así, más que reflejar o registrar un hecho, las revistas tienden a promoverlo y promocionarlo, como señala Pujol en el caso de revista *Claudia*:

Los interrogantes más “calientes” de la sociedad salían inmediatamente en las páginas de *Claudia*, sin que se pudiera establecer con claridad si el medio se inspiraba en la realidad o ésta era influida por la agenda del medio (Pujol, 2002, p.96)

La posición del film es claramente diferente, antes que promocionar un determinado modelo de mujer, lo cuestiona en un aspecto específico. Partiendo de la representación de un tipo de personaje femenino que tiene un nuevo comportamiento sexual y una apariencia más libre, la película se dedica sistemáticamente a mostrar los límites que encubre esta apariencia de libertad.

Puede argumentarse que tanto el film como las revistas coincidirían en el señalamiento de ciertos riesgos morales que conlleva la liberación de las pautas sexuales; compartiendo, de esta manera determinados límites específicos. Hay dos escenas donde se muestran actitudes de los personajes cuestionadas desde su misma enunciación. En una de ellas Juan y su amiga Moira se encuentran casualmente en la calle. Esta última dice que

acaba de dejar un marido por ahí, “¿el tuyo?” pregunta Juan, “no, el de una amiga”, responde Moira.

En la otra escena, Juan organiza una noche de diversión para Mr. Elliot, un empresario norteamericano al que el joven tiene que terminar de convencer para que realice una inversión en la empresa de su padre. Marcela y otra amiga son las mujeres encargadas de entretener sexualmente a los señores.⁸

La infidelidad conyugal y la deslealtad hacia una amiga (en el primer caso), la participación como acompañante sexual en el otro caso, constituyen formas de comportamientos que también estarían en el orden de lo rechazado por la moral de las revistas que promueven las representaciones de la joven liberada. No obstante el rechazo común no supone necesariamente los mismos motivos ni la misma moral desde la cual se fundamentarían estos rechazos en la película y en sectores de la prensa gráfica. Estos últimos buscan modernizar las costumbres sexuales y determinadas pautas de la vida doméstica, cuestionando sólo aquello que considera atrasado y retrógrado, pero sin ningún tipo de cuestionamiento más profundo de las relaciones de poder entre clases sociales. En el mismo sentido son tratadas las relaciones de género y el lugar de la mujer en la sociedad, promocionando cierta renovación de pautas culturales en ese orden y ocultando la posibilidad de un debate más profundo, como lo indica la exclusión del feminismo del horizonte de los debates propuestos. En este contexto, la moral que se pone en juego en los mencionados debates es una moral burguesa modernizada, que puede en cierta forma autoexpurgarse de normas que van quedando atrasadas en relación con el desarrollo de la sociedad capitalista internacional y local, pero que antes que cuestionar los límites de lo hegemónico, más bien se orienta a sostenerlos.

La película que analizamos sostiene una perspectiva moral que se distingue tanto de las posiciones tradicionalistas y conservadoras, como de las posiciones modernizantes de la moral burguesa. Respecto de la primera postura, se diferencia en tanto no considera que la

⁸ De paso se puede observar aquí cómo se cierra un círculo de construcción metafórica con Marcela, la cual como indígena había comenzado ofreciéndose al conquistador español y aquí se ofrece al neocolonizador norteamericano.

liberación sexual sea un factor de corrupción de la juventud y de desorden familiar. Respecto de la segunda postura, no considera que la modernización de las costumbres sexuales constituya en sí misma un valor positivo, un producto natural de la evolución social exento de aspectos criticables. En un sentido más profundo o decisivo aún, la película apunta a desmentir la apariencia de ruptura total con el pasado reciente, devenido arcaico, que presentan las modernas imágenes de liberación sexual. Pasado y presente, las costumbres antiguas y modernas, las ingenuas y beatas, por un lado; las modernas liberadas, por otro, comparten aspectos centrales en común que los discursos hegemónicos de los medios de comunicación ocultan.

Si tomamos por ejemplo el tópico del sexo con amor, podemos ver que la película plantea un aspecto que no figura habitualmente en las discusiones mediáticas. En el film, el tópico está enfocado desde el acento rebelde, anticonformista y algo desesperado, propio muchos de los films de la Generación del 60. Lo importante en esta perspectiva es la autenticidad de las elecciones subjetivas de cara a la autonomía personal, así, el sexo con amor enfatiza el compromiso subjetivo con una elección personal que no se subordina a los mandatos sociales. Con ecos del antiguo romanticismo antiburgués, pero también del más moderno existencialismo del siglo XX, la película plantea el conflicto entre la elección que se basa en la autenticidad de la predilección íntima y las convenciones sociales que adquieren un carácter coercitivo. El compromiso mencionado, como se ve, excede el orden de lo subjetivo individual, e involucra inevitablemente la dimensión social de las decisiones personales. Las mujeres especuladoras que muestra el film, aquellas que disocian el sexo del amor, al hacerlo no se exponen solamente a un hipotético proceso de degradación personal, como lo plantea habitualmente la moral mediática corriente, sino que vuelven a recaer, por un vía moderna, en el matrimonio de conveniencia, en la subordinación al varón y en la sumisión a los mandatos familiares y sociales. Por ello su lugar no es tan distinto al de las beatas y las ingenuas del pasado, en tanto repiten esquemas similares que las reconducen a las normas hegemónicas de familia, de clase social y de género. El cambio completo y definitivo proclamado por la prensa contemporánea encubre continuidades y

compromisos vigentes con instituciones tradicionales; mientras que el film, de manera crítica, los pone en descubierto.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2005), “La Generación del 60. La gran transformación del modelo”, en España, Claudio (director general); *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Casetti, Francesco; di Chio, Federico (1991); *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

Cosse, Isabella (2009), “Capítulo 9. Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven “liberada””, en Andújar, A.; D’Antonio, D.; Gil Lozano, F., Grammatico, K. y Rosa, M. L., *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Luxemburgo.

Cosse, Isabella (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución sexual discreta en Buenos Aires*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Cosse, Isabella (2011), Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973), *Mora* vol.17 no.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires ene./jul.

Cosse, Isabella, Felitti, Karina, Manzano, Valeria (2010), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.

Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine Argentino I*, Buenos Aires, Cruz de Plata.

Filmoteca de Buenos Aires (2009), “Ufa con el sexo”, <https://filmotecaba.wordpress.com/2009/02/17/ufa-con-el-sexo/>

Felitti, Karina (2012), *La revolución de la píldora: sexualidad y política en los sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.

Giordano, Verónica (2014), “El erotismo en las imágenes de Adán, 1966-1968”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°4.

Hopfenblatt, Alejandro (2014), “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas”, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 10.

Manzano, Valeria (2017), *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Peña, Fernando Martín (ed.) (2003), *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, MALBA.

Pujol, Sergio (2002), *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.

Sala, Jorge (2015), “Crónica de una(s) señora(s). El *Star-system* femenino del Nuevo cine argentino y la supervivencia de la figura de la “ingenua””, ponencia en *VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVI Jornadas CAIA Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, del 30 de septiembre al 2 de octubre, Buenos Aires, Argentina.