

¿Cosificación o uso político? *Carne* de Armando Bo-Isabel Sarli

por Tamara Drajner Barredo*

Resumen: La década del sesenta en la Argentina fue período convulsionado, de cambios y tensiones políticas, sociales y culturales. La industria cultural, y la cinematográfica en particular, fue clave para la redefinición de las relaciones sociales, familiares y sexuales ya que como actividad significativa interviene activamente en la producción de identidades culturales, políticas y, por supuesto, sexuales. Pero también abre un abanico de posibilidades que permiten cuestionar los estereotipos, las identidades y las normativas hegemónicas. Este trabajo inscripto en la corriente de estudios culturales y de género esboza un acercamiento al estudio de la representación de las masculinidades y feminidades en la producción cinematográfica de los años 60, particularmente en la de Isabel Sarli y Armando Bo, y en un film paradigmático de esta dupla como lo es *Carne* (1968). Así, se busca dar cuenta de qué pedagogías corporales y sexuales aparecen evidenciadas en el film y de cómo se inscriben en una época en que los cánones morales tradicionales están siendo tensionados.

Palabras clave: Industria cultural, sexualidades, masculinidades, feminidades, tensiones

Abstract: The sixties in Argentina were a convulsed period, with political, social and cultural tensions. The cinema industry, and the film industry in particular, was key for the redefinition of social, familial, and sexual relationships, given that it is actively involved in the production of cultural, political, and of course sexual identities. But also it opens up a range of possibilities that allows the challenge of that stereotypes, identities, and hegemonic rules. This article is informed by cultural and gender studies, and outlines an approach to the study of the representation of masculinities and femininities in film production from the 60s, especially the production of Isabel Sarli and Armando Bo, and a paradigmatic film: *Carne* (1968). Thus, it seeks to reveal which sexual and corporal pedagogies are evident in the film and how they fit into an era in which traditional moral standards are being stressed.

Key words: Cultural industry, sexualities, masculinities, femininities, tension

Fecha de recepción: 09/06/2016

Fecha de aceptación: 12/07/2016

“No es la sexualidad lo que preocupa a la sociedad, sino la sociedad lo que es preocupante para la sexualidad del cuerpo” (Maurice Godelier, 1981)

“Él está permanentemente al servicio de los contornos de la actriz a los que exhibe en la medida en que se lo permiten las diversas comisiones de censura” (Diario La Prensa, 26 de octubre de 1968)

“En Abril de 1968 —recuerda Armando Bo— Ares (escribano encargado de efectivizar los recortes censurados) me pidió un nuevo corte de la secuencia donde Isabel, desnuda y de espaldas a la cámara va a bañarse a las Cataratas del Iguazú. Yo le dije entonces que en Zorba el griego Anthony Quinn también se baña desnudo en una secuencia similar, donde se aleja de espaldas y se le ve el culo. ‘El culo de Anthony Quinn no es perturbador. El de Isabel, sí’, fue la respuesta” (Fernández y Nagy, 1999: 199).

Este conflicto entre cuerpos masculinos y cuerpos femeninos es una recurrente preocupación y crítica de Armando Bo: “No se puede mostrar una hermosa cola de mujer y sí el culo de Osvaldo Pacheco al final de *Villa cariño*”. “... y Torre Nilsson que pasea desnudo a Alfredo Alcón y la censura no dice nada, porque la parte trasera de Alcón no es mejor que la delantera de Isabel ¡Son todas iguales, viejo!” (Fernández y Nagy, 1999: 199).

Armando se convence, entonces, de que el problema no solo es moral sino también político: el censor, varón, está buscando ejercer poder sobre el cuerpo femenino. Su respuesta a esta situación fue ir en contra de la censura moral y política y construir un campo donde librar sus propias batallas: el cuerpo femenino, el cuerpo de Isabel Sarli.

El presente trabajo intenta centrarse en este ícono de la sexualidad argentina analizando un film en particular, *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968) para reflexionar acerca de cómo aparecen representados los valores morales tradicionales —la exaltación de los valores familiares, el matrimonio y la maternidad como afán femenino, el deseo y la sexualidad atados a una concepción de amor romántico— y cómo al mismo tiempo se ven tensionados por la aparición y el uso político del cuerpo femenino voluptuoso, desnudo y erotizante y por el cuestionamiento explícito a los roles de género prescriptos y a la construcción de la identidad femenina y masculina.

Carne es uno de los films más emblemáticos de la producción de esta dupla. La escena en la cual Isabel es violada sobre una media res al grito de “carne sobre carne” es sumamente recordada por la cinefilia argentina. Incluso la banda nacional Bersuit Vergarabat recrea parte de este film en su videoclip *La argentinidad al palo*.



Jueves 24 de octubre de 1968, día de estreno: más de dos mil espectadores hacen largas cola para asistir al lanzamiento de la nueva película de Armando Bo e Isabel Sarli, *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968), estrenada en varios cines porteños y en el Ocean Rex de Mar del Plata. En este primer día de exhibición y sumadas las dos salas más importantes y utilizadas para estadística —el cine *Hindú*, en Lavalle 842 y el *Callao*, situado en la avenida Callao 27— la

concurrancia fue de 2633 personas. Otros films estrenados en la misma fecha y bastante concurridos fueron: *La estrella* (Star!, Robert Wise, 1968) con Julie Andrews y Michel Craig y *Los valientes mueren jóvenes* (The hell With Heroes, Joseph Sargent, 1968), ambas norteamericanas; *Ambiciones de dos pícaras* (Smashing Time, Desmond Davis, 1968), inglesa. Sin embargo, ninguno de estos films, extranjeros y sugerentes, lograron más de mil espectadores (según datos de la revista *El heraldo del cine* del 28 de octubre de 1968).

Al interior del cine Hindú, las luces se apagan y comienza la proyección: la cámara recorre la ciudad mientras los títulos se imprimen y una música estridente suena de fondo; los planos detalle hacen hincapié en las estatuas que pueblan esa ciudad, estatuas de mujeres desnudas que conviven con el tumulto del centro, los niños en las plazas. Sin transición, aparece Isabel desnuda en la cama, en sensual actitud, con una hebra de paja deslizándose por su boca: posa para un artista que la mira azorado mientras la pinta.



“Lo prohibido está de moda”¹ - La revolución sexual y la producción cinematográfica.

“Todas las películas argentinas deberían estrenarse: la última palabra la tiene el público. Aquí no llegan los films pornográficos, como uno que vi en Cannes, tan asqueroso que me levanté de mi butaca y me fui, cuando la exhibición promediaba. Por eso, me muero de risa cuando dicen que las mías son de ese tono” (Armando Bo cit. Revista 7 días, 23 y 29 de septiembre de 1974)

Durante la década del 60 las nuevas formas de sexualidad, la desvinculación entre las prácticas sexuales y la reproducción y la paulatina libertad sexual dieron marco a la denominada revolución sexual. En este contexto (y particularmente, para este trabajo, en la Argentina), en el vaivén entre la censura, su amenaza y cierta liberación en las prácticas sexuales, la industria cultural también produjo significados —algunos nuevos, otros resignificados— o simplemente se encargó de reproducir anteriores.

El afán del “mostrar más” como una respuesta a lo que se pensaba como un pedido del público —especialmente aquel que asistía a las funciones de mediodía de la calle Lavalle— se evidenció en la proliferación de películas extranjeras tales como las películas suecas —o argentinas con actrices suecas—, las cuales contaban con exuberantes rubias ligeras de ropa y dispuestas a mostrar algunas libertades sexuales; las colas en las calles para ver las funciones de traspase; los cineclubes que lograban sortear la censura cinematográfica y las estrategias desplegadas por las distribuidoras para lograr estrenar más y más títulos. Algunos ejemplos de estas estrategias fueron la

¹ Afiche publicitario promocionando nuevos estrenos. (Revista *El Heraldo del Cine*, 28/10/1968).

² Crítica presentada en la revista *El Heraldo del Cine*, 28 de octubre de 1968.

reinención de los nombres para que aparecieran más audaces (muchas veces se modificaban incluso luego de lograda la calificación del ente cinematográfico para el estreno), la confección de afiches publicitarios sugerentes con leyendas como “Prohibida por la censura autorizada por la justicia” o la inclusión de frases que condimentaban los títulos. Así, *Amor a la española*, una coproducción argentino-española, fue estrenada en septiembre de 1968 con el sugerente título *Una sueca entre nosotros* (*Amor a la Española*, Fernando Merino, 1966), en la cual la actriz Erika Wallner interpretaba a Ingrid, una “joven sueca presuntamente liberal” que llega a una “puritana playa de España”.²

... el programador y distribuidor Cacho Ortiz, el exhibidor Norberto Feldman (dos auténticos veteranos de sus respectivas especialidades) recuerdan divertidos cómo fue que el film italiano de terror *Il castello dalle porte di fuoco* (1970) se retituló *Y después... los perros*, para sugerir vaya a saber qué tipo de perversiones sexuales y sodomizaciones que, se esperaba, sufriría la bella protagonista; apenas un ejemplo entre varios de la “creatividad” con la que la gente del medio debía combatir las limitaciones impuestas por las tijeras para estrenar y enganchar al público. De esa creatividad surgieron avisos como el de la película *Tu cuerpo y el mío*, ‘única en el mundo con una cámara ubicada en el recto’ (sic)³.

Todas estas estrategias publicitarias nos permiten reflexionar acerca de cómo la industria cinematográfica en los años 60 buscó intervenir sobre las sexualidades, sus prácticas, y la difusión en la sociedad.

¿Por qué me interesa reflexionar sobre el cine? Si bien la industria cultural manifiesta esta intervención en múltiples productos, considero a la industria cinematográfica de especial interés, dada su difusión en este período. La

² Crítica presentada en la revista *El Heraldo del Cine*, 28 de octubre de 1968.

³ “Argentina Sonó Film”, *Página 12*, 13 de septiembre de 2015.

década del 60 se inaugura en la Argentina con el truncado proyecto desarrollista de la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962). Condicionado por la proscripción del peronismo, el discurso desarrollista parecía alentar la defensa de los intereses nacionales como así también una actualización de las prácticas sociales y del consumo cultural. Este período que vio crecer una renovación cultural, una modernización de los lenguajes visuales y una incorporación del compromiso político y social a la actividad intelectual y artística estará atravesado, sin embargo, por sucesivos ascensos de represión y autoritarismo materializados en la corriente práctica política del golpe de estado cívico o militar. El cine nacional había ido superando la crisis de la industria de la década anterior de la mano de una nueva generación de cineastas con estilo propio en parte heredado de las tendencias del cine europeo —la *nouvelle vague* o el neorrealismo italiano— y mediante una creciente preocupación acerca del papel de la juventud en esta época de renovaciones. Este grupo de cineastas fue conocido como la Generación del 60, “unidos por la rebeldía contra toda la hipocresía, la pacatería y mediocridad. Fue la eclosión espontánea, con diferencias estéticas e incluso ideológicas de una juventud que venía de esa experiencia común de represión. No me refiero al peronismo en particular sino a la represión latente en nuestras familias, en toda la sociedad”. (Peña,2012:155)

Sus cuestionamientos embistieron contra la moral familiar y las pautas de sexualidad vigente, aunque se encargaron de mostrar la insatisfacción y el hastío de una juventud que se entendía a sí misma en transición. La modernización no fue solo de la mano de nuevas técnicas y recursos fílmicos, sino de toda una batería de nuevas temáticas que se animaron a enunciar problemáticas sociales y sexuales: la liberación de la mujer; las relaciones sexuales prematrimoniales, ocasionales y sin fines reproductivos, entre otras. Algunas películas paradigmáticas de este grupo son:

-
- *Los de la mesa diez* (Argentina, Simón Feldman, 1960), donde el conflicto de clases es el protagonista: un joven mecánico que solo ha terminado la primaria y una joven universitaria se enamoran, lo que constituye la excusa para retratar los avatares de una juventud urbana.
 - *Tres veces Ana* (Argentina, David José Kohon, 1961). Tres historias con una misma protagonista, tres Anas, tres tipos de mujer que resumen, al igual que gran parte de los films de la generación del 60, la insatisfacción de una juventud que no halla su lugar. Tres veces Ana se anima a enunciar lo que pocos hasta ese momento: el aborto (aunque el llevarlo adelante en un contexto lúgubre, de soledad y tras el sermón del médico encargado acarrea sufrimientos, consecuencias emocionales y la ruptura de la relación de pareja).
 - *Los jóvenes viejos* (Argentina, Rodolfo Kuhn, 1962) resume los miedos, inseguridades y deseos de la nueva generación de cineastas. Una generación en transición entre el conservadurismo de sus padres que, aunque ausentes en el film, se hacen presente mediante los mandatos sociales, familiares y sexuales que imponen y la liberación de esos mandatos: a pesar de la enunciación de una sexualidad por fuera de los compromisos, los cánones morales propios de los mandatos familiares pesan como espada de Damocles: “total, al final hay que casarse con una ‘chica bien’ (...) virgen, para mí eso es importante”.

En la primera mitad del siglo, toda relación sexual que no tendiera a la procreación y se alejara del esquema moral católico, monógamo y heterosexual fue condenada o debió soportar algún tipo de estigma. Hasta ese momento, las relaciones entre personas del mismo sexo y las prácticas sexuales no procreativas habían sido asociadas a la degeneración o a la decadencia. Sin embargo, a fines de los años 50 y principios de los 60, la juventud cobró protagonismo al cuestionar este modelo represivo: la virginidad antes del

matrimonio fue dejando de ser un imponderable de la sexualidad femenina; las relaciones prematrimoniales u ocasionales sin expectativa de unión legal y hasta el divorcio comenzaron a generalizarse, producto de los cambios en las costumbres. Los debates en torno a la sexualidad hicieron más permeables en la sociedad las nuevas prácticas sexuales, aunque, en algún punto, no llegaron a cuestionar la heterosexualidad, la afectividad o las desigualdades en torno a los patrones de comportamiento concebidos como moralmente correctos para varones y mujeres. Así, los cambios que se presentaron en los años 60 operaron en un entramado de innovaciones radicales atravesadas por continuidades y ambigüedades que no dejaron de ser tensionadas y, paulatinamente, quebradas. La industria cultural fue clave en este proceso de redefinición de las relaciones sociales, familiares y sexuales.

De esta forma, el análisis de la producción cinematográfica del período nos permite reflexionar acerca del contexto en el cual se producen y difunden estos films. Al igual que todo discurso, el cinematográfico se genera en el campo de lo real y asume, reproduciendo, criticando o satirizando, los imaginarios sociales respecto a los géneros y las sexualidades. La cinematografía, al ser creadora de imágenes, está implicada en la producción y reproducción de significados, valores e ideologías y contribuye por lo tanto a la creación de identificaciones y posiciones subjetivas. Esta capacidad de construcción de modelos de comportamiento, subjetividades e identidades fija estereotipos y prescribe roles sociales y sexuales concebidos como moralmente correctos, al mismo tiempo que subordina o ridiculiza aquellos que escapan al orden moral hegemónico o a la heteronormatividad. Asimismo, en este contexto de tensión del paradigma sexual hegemónico, el cine también actúa como creador y transmisor de imaginarios contrahegemónicos que evidencian las tensiones de la sociedad.

Entonces, no solo la proyección, sino también la realización de films en los cuales la sexualidad es tema y objetivo aparecen con fuerza en los años 60. En esta renovación, el cine argentino manifiesta nuevas pedagogías de la sexualidad, prácticas sexuales y formas de configuración del deseo, aunque no sin matices o tensiones.

Isabel Sarli hace su aparición en esta escena cinematográfica argentina de la mano de Armando Bo y el film *El trueno entre las hojas* (Argentina, Armando Bo, 1958)⁴. “La coca” se consagra como un ícono de la sexualidad en la pantalla Argentina y del mundo. La producción fílmica del binomio Bo-Sarli puede ser pensada como una forma de intervención cultural sobre un espacio concreto: la sexualidad y los roles de género, que han sido históricamente naturalizados, estereotipados y estigmatizados. Sus películas también evidencian formas de resistencia ante la desestructuración de las formas tradicionales de pensar la sexualidad, las identidades, los roles y las prácticas. Estas resistencias establecen límites y tensiones que ejemplifican la oscilación de una sociedad que se debate entre la renovación del paradigma sexual y la reproducción de algunos de los valores morales tradicionales.

⁴ *El trueno entre las hojas*, basada en una novela del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, fue filmada en 1956 y estrenada en Argentina el 2 de octubre de 1958. Es la primera película que tuvo como protagonista a una joven Isabel Sarli y la primera en contar con su exuberante cuerpo desnudo, el primer desnudo frontal de la cinematografía argentina. Para esto, Armando Bo tuvo que engañar a la diva prometiéndole una malla de color carne para la escena en la cual la protagonista se daba un baño en el lago. La malla nunca llegó al set, e Isabel cuenta que Armando le juró que la cámara estaría posicionada muy lejos (lo estuvo, pero la lente acercó la escena hasta obtener una perfecta nitidez y cercanía de su cuerpo).

“Emotivo drama del suburbio porteño”⁵

“Es una crítica constructiva, en favor del proceso sexual que se vive” (Armando Bo cit. Fernández y Nagy, 1999)

En 1968, el mercado internacional había empezado a volverse cada vez más exigente, y Armando quería competir. Desde hacía algunos años Armando había empezado a sufrir la censura cinematográfica, primero a través del Instituto Nacional de Cinematografía que se negaba a apoyar económicamente sus proyectos⁶ y, luego de 1963, con la creación del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica —y su reemplazo en 1968 por el Ente de Calificación Cinematográfico— la censura se hizo explícita y se dedicó directamente a cercenar secciones enteras de las películas, recortes que Armando guardó pacientemente para realizar versiones de exportación (Peña, 2012).

En este afán de producción fílmica innovadora, de enfrentamiento político con los censores, de competencia internacional y de satisfacción de un mercado que exigía cada vez más sexualidad en la pantalla —Isabel cuenta que cuando Armando quería exportar sus películas se encontraba con la réplica *not sex enough*⁷ — Bo y Sarli responden con una prolífica producción: el 25 abril de 1968 se estrenó *La mujer de mi padre* (Argentina, Armando Bo, 1967). Mientras tanto, en las oficinas de la productora que Bo y Sarli compartían, tres películas más esperaban ser filmadas ese mismo año: *Fuego* (Argentina, Armando Bo, 1969), *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968) y *Desnuda en la Arena* (Argentina, Armando Bo, 1969).

⁵ Así definió el diario *La Razón* a *Carne* en la crítica realizada (“Emotivo drama del suburbio porteño”, *La Razón*, 25 de octubre de 1968).

⁶ En el caso de *India* (Argentina, Armando Bo, 1959), estrenada en 1959, Isabel resultó la única india vestida de toda la película, y la escena donde ella se bañaba desnuda fue editada con un efecto de colores cuasi psicodélico que disimulaba el cuerpo de la diva.

⁷ Peña, Fernando, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2012

El argumento de *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968) se centra en Delicia, mujer trabajadora, obrera de un frigorífico, que añora otra vida: el matrimonio, la familia, el amor. Ella está enamorada de Antonio, jefe de personal del frigorífico pero también artista, que se desvela retratándola desnuda y prometiéndole amor y casamiento una vez que junte suficiente dinero para darle lo que merece. Pero no todos los hombres son como Antonio, y en los 90 minutos que dura la película, Delicia será objeto de constantes ataques sexuales perpetrados por otro trabajador del frigorífico que incluso optará por convertirse de abusador en proxeneta al secuestrar a Delicia y organizar una violación masiva a cambio de dinero.

En la primera escena de la película Delicia posa desnuda en su cama, pero se aburre; ya no quiere seguir posando. Antonio y Delicia charlan acerca de la vida necesaria para vivir —la del frigorífico—, y la vida feliz con ella en el taller. La charla se interrumpe por el acto sexual representado en planos discontinuos, entrecortados, en los cuales solo se evidencian los pechos turgentes de la diva dejando el resto a la imaginación.

El espacio privado del hogar, el taller de Antonio, aparece como el lugar habilitado para que Delicia pueda dar cauce a sus deseos y placeres, asociados en su concepción al amor romántico. La dicotomía entre lo que sucede en el espacio privado y lo que sucede en el espacio público atraviesa todo el film y marca el objeto de análisis de este trabajo: las tensiones entre las concepciones de sexualidad y las identidades y roles de género.

En el frigorífico, las compañeras de Delicia mantienen la siguiente conversación:

COMPAÑERA. Conozco una que se trabajaba al patrón, hoy tiene millones
DELICIA. Dejen trabajar, solo piensan en porquerías - cuestiona.

COMPAÑERA. ¿A qué le llamás porquerías? – burlona

DELICIA. A eso. Yo, en cambio, en mi casa, mi hogar...

Pero Delicia, mientras posa para Antonio, despliega toda su sensualidad: le dice que ella es su modelo, que lo adora, que lo desea y que ya no quiere seguir posando; quiere amor. Se arroja a la cama, se acaricia los pechos, y lo incita a acompañarla. En el ámbito del hogar, la privacidad y el amor, el sexo ya no es entendido como “porquerías”. Delicia añora algo más. Cuando la compañera cuenta la historia de otra obrera, “la pirucha que trabaja para ella y sus cuatro hijos y el zángano que tiene en la casa”, Delicia, pensativa, responde: “Bueno, por lo menos le dio cuatro hijos”. Delicia vive con su abuelo y lo cuida como si fuera una madre; añora la posibilidad de tener una familia, el matrimonio, la maternidad. Estos deseos se ven interrumpidos por las violaciones a las que es sometida, aunque no modificarán su fe en el amor.

“Carne sobre carne” - Pedagogías corporales y de la sexualidad

“Armando Bo encara su labor dentro de una tónica que le es muy cara: el sexo y la violencia con claras connotaciones sociales y ambientales” (Radiolandia, 18 de noviembre de 1968)

Por la mañana, Delicia se dirige al frigorífico. Para llegar debe transitar por las vías del tren atravesando un paraje desolado. Una música estridente indica que algo está por suceder: la cámara muestra una cara sombría que se relame como animal al acecho de su presa. Inmediatamente, Delicia es embestida con furia, pero mientras forcejea con su atacante aparece un salvador que demuestra su hombría quitándole a la bestia de encima. Sin embargo, este héroe se convierte inmediatamente en villano: Delicia, agradecida, le dice que no sabe cómo pagarle, pero “el macho” (como se denomina durante toda la película a este personaje protagonizado por Romualdo Quiroga) no se conforma con palabras. Primero exige una compensación por su acto heroico: “yo sí sé, con dinero fresco”. Ante la negativa de Delicia, y como si fuera lo

mismo el pago de una compensación material en dinero que el pago con el propio cuerpo, el salvador devenido en abusador la arroja al pasto al grito de “pero tenés carne, y de la buena”, perpetrando la primera de las múltiples violaciones a las cuales será sometida Delicia. Una segunda violación que ocurre entre los pasillos de la cámara frigorífica quedará grabada en la memoria cinéfila y constituirá el momento definitorio del film. Mientras realiza el inventario, Delicia recorre un interminable laberinto de carne escondido detrás de una media res. Al acecho, “el macho” espera el momento. Delicia se percata de su presencia y empieza a correr, pero él la alcanza. Ella intenta resistirse, lo insulta, pero es inútil. “El macho” mira los pasillos y al grito de “carne sobre carne” descuelga una media res del techo y viola a Delicia sobre ella.



En la escena del asado entre amigos, mientras “el macho” está haciendo alarde de su hazaña, los compañeros piden que reparta un poco: “total, es como si fuese un pedazo de carne”. “Sí, ¡pero qué carne! Peceto, lomo carnaza...”.

Las referencias al cuerpo femenino como un “pedazo de carne”, que se completan con superposiciones de imágenes de cortes de carne y del cuerpo de Isabel, atraviesan toda la película, incluso en la escena donde Delicia es secuestrada y transportada en un camión hacia el puerto, donde los compañeros de “el macho” esperan su turno para violarla. En un corte de cámara nada prolijo pero necesario para reforzar la identificación, aparece un cartel que señala “Carne en Tránsito”.

Esta identificación del cuerpo femenino con la carne tiene como correlato una identificación del deseo sexual con un deseo carnal animalizado e irracional. Esta es una de las concepciones sobre la sexualidad que se desprende de la película y que aparece explícitamente en el diálogo del final: Delicia se pregunta qué ganaron con todo eso, y Antonio le responde “satisfacer el instinto animal que todos llevamos dentro. Pero sin alma, sin amor”.

Armando Bo siempre sostuvo que sus películas trataban sobre temas sociales: en *El trueno entre las hojas* (Argentina, Armando Bo, 1957) y *Sabaleros* (Argentina, Armando Bo, 1958), la temática aparece explícitamente como denuncia a la explotación económica y opresión política que sufren los obreros que llevan adelante un levantamiento, o como muestra de la lucha por la supervivencia del indígena. Pero esta intención de denuncia social y realismo de sus primeras películas se fue diluyendo a medida que la dupla adquiría reconocimiento nacional e internacional. Las temáticas fueron reemplazadas por el melodrama tradicional, policial o la comedia picaresca, donde las escenas eróticas adquirieron autonomía propia. Sin embargo Armando, en una entrevista de 1974 para la revista *7 días*, aún sostenía que sus películas “tratan temas sociales, pero como en ellas actúa Isabel, el sexo tiene implicancias en el argumento”⁸.

⁸ “El pensamiento vivo de Armando Bo”, *Revista 7 días*, 23 y 29 de septiembre de 1974,

En *Carne* también aparece la problemática social: la violencia. Incluso podríamos pensar que la película está buscando llamar la atención sobre la violencia hacia la mujer: “Lo que iba adentro de ese camión no era una persona. Era carne, nada más que carne. Porque si esos tipos hubieran visto el alma, el sufrimiento de esa mujer, no lo hubieran hecho. Yo traté de hacer un parámetro, entre la carne que consumimos todos los días y la carne como objeto sexual” (Martin, 1981).

Pero no solo la violencia protagoniza este, el decimosexto film de la dupla; también el amor desempeña un importante rol: aparece como un hilo conductor, es lo que mueve a los protagonistas a estar juntos, a tener relaciones sexuales, a expresar sus deseos, y también es lo que permite a Delicia seguir adelante a pesar de las violaciones. Este es explícitamente el mensaje que quiere dar el director con esta película que, por un lado, busca denunciar la violencia y el drama a que se ve sometida la obrera y, por el otro, exaltar —como en más de una entrevista ha hecho Armando— los valores de la familia, el progreso, el trabajo y el amor (Kuhn, 1984). Así, sobre el final, se dibujan unas letras con la siguiente conclusión: “El verdadero amor puro, sin concesiones, y la bondad de Dios triunfarán sobre la violencia y la ola de terror que invade al mundo”.

Entonces, si bien mediante estrategias conservadoras, moralistas, cristianas, o al menos polémicas (en tanto el film resalta la analogía del cuerpo femenino con la carne), la denuncia de un conflicto latente en la sociedad y de su imbricación en la clase no deja de resultar interesante. *La Razón* del día siguiente al estreno destacó en su crítica y respecto al conflicto desatado por las violaciones que “dentro de este esquema elemental, se advierten ciertos hallazgos de captación auténtica de una realidad, y es una lástima que se pierdan por estar el film destinado a otros objetivos”⁹. Otras críticas, como la de

⁹ “Emotivo drama del suburbio porteño”, *La Razón*, 25 de octubre de 1968.

La Nación, no resultaron tan favorables: “la intención de este tipo de films no es otra que la de satisfacer los requerimientos de un mercado que no va más allá de eso en sus exigencias”¹⁰.

Vemos entonces cómo las tensiones no aparecen solo al interior del guion de la y las películas de Armando Bo e Isabel Sarli, sino también en sus múltiples interpretaciones: la denuncia de problemáticas sociales; las referencias a la familia, la maternidad y los valores cristianos y morales; el sexo asociado al amor y/o asociado a un deseo pulsional irrefrenable carente de amor; la hipersexualización del cuerpo femenino, y finalmente nos llevan a preguntarnos: ¿Qué pedagogías corporales y sexuales están presentes en esta representación? ¿Qué es lo que expresa el cuerpo desnudo?

Durante la persecución previa a la violación en la cámara frigorífica, Delicia ya imagina su destino y, desesperada por escapar, al mismo tiempo no pierde el erotismo: mira hacia atrás asustada, pero sensual; la diva no pierde su postura. En otra escena, luego de ser secuestrada y recluida en el interior de un camión frigorífico amoblado con una cama que preanuncia su triste destino, Delicia espera desnuda, ya casi resignada. Isabel posa para la cámara mientras Delicia intenta taparse con una prenda minúscula; su voz indica sufrimiento, grita desesperada, pero su cuerpo parece decir todo lo contrario: se retuerce en éxtasis, desborda erotismo.

El uso que realiza Armando Bo del cuerpo de Isabel adquiere múltiples referencias: podemos pensar que la vestimenta, maquillaje, poses o actitudes colocan al cuerpo femenino en el rol de objeto a ser mirado, el cual, según Laura Mulvey, aparece en el cine dirigido a un espectador masculino y al placer visual del sujeto varón. (Mulvey, 1988) Así la violación, el guion, la película, todo parece ser una excusa para mostrar el cuerpo desnudo de Isabel.

¹⁰ “Refriegas en un frigorífico por una mujer”, *La Nación*, 26 de octubre de 1968.

Al mismo tiempo, como mencionamos más arriba, Armando hace también un uso político del cuerpo: es su arma contra la censura y la pacatería de los censores. Isabel, si bien tímida en la vida real, frente a la cámara no duda en desplegar toda su sensualidad y trasladarla a sus personajes. En *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968), Delicia está cómoda con su cuerpo, lo utiliza para experimentar y dar placer al hombre que ama, pero también es atacada por ese cuerpo que otros, en actitud animal y pulsional, objetualizan y ultrajan.

Armando le quita al cuerpo desnudo la carga de obscenidad atribuida por las autoridades y los censores cinematográficos para colmarlo de contenido político. Al exterior del film y en lucha contra la constante censura, defiende el uso de la sexualidad “como lo más común del mundo”¹¹, y al interior le otorga al cuerpo otras posibles representaciones. En *Carne*, el cuerpo femenino no solo es mirado *escopofílicamente*¹², deseado y ultrajado, sino que también es representado como un objeto artístico: plausible de convertir a un hombre en gran artista o conviviendo con los niños en las plazas en forma de estatuas.



El cuerpo femenino también es envidiado: Este anhelo abre el camino para el siguiente apartado de este trabajo que responde al interrogante acerca de cómo aparecen representados los roles de género y la exaltación de las masculinidades.

¹¹ “El pensamiento vivo de Armando Bo”, *Revista 7 días*, 23 y 29 de septiembre de 1974.

¹² La *escopofilia masculina* es el placer de utilizar a otra persona como objeto pasivo de estimulación sexual por medio de la vista.

“¿Qué pretende usted de mí?” - Identidades y roles de género

*“La venus criolla, Isabel Sarli en su último gran éxito, perseguida por siete fieras que sólo quieren carne. Los hombre se enceguecen y luchan para dirimir supremacías y encontrar libre el camino hacia ella”
 (La gaceta cit. Fernández y Nagy, 1999)*

El asado, la reunión entre amigos: ámbito de sociabilidad por excelencia, pero también de competencia masculina. Lugar donde se expresan las actitudes que se espera que el hombre —en tanto cuerpo sexuado al cual se le imprime y prescribe un rol determinado— pronuncie, midiéndose con los otros: toda una batería de hazañas, excusas y comentarios para llevar su identidad masculina a la máxima expresión.

Celia Amorós sostiene que el espacio público es aquel en el cual se realizan las actividades valoradas por una sociedad y que se ha constituido como patrimonio de los varones. “Los sujetos dueños de este espacio entablan una lucha por el reconocimiento, la calificación, la diferenciación cuantificable y por tanto por el reparto del poder en función de esa valoración” (Amorós, 1994: 24)

En *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968), el poder lo acapara “el macho”: todos quieren ser como él, todos buscan compartir su virilidad. “Dale macho, contá”, dice uno de los compañeros del frigorífico. Ante la mirada expectante de sus compañeros, “el macho” cuenta su hazaña: con lujo de detalles explica cómo siguió sus instintos, cómo logró someter a Delicia y cómo, a pesar de los gritos y golpes que ella le asestó al principio, “al final le gustó”. “El macho” ha ganado esta competencia y los compañeros quieren ser parte de esa experiencia. Por ello ruegan que los ayude, que les comparta lo que ha logrado someter: el cuerpo femenino, Delicia. “Vos la subís al camión, nosotros te acompañamos, y ahí le damos con todo” exige uno de ellos. El plan ha sido armado.

Si pensamos la representación de género como las formas de actuar y sentir que aparecen en el film, la dicotomía entre el espacio público y el espacio privado vuelve a tomar forma. En el pasaje entre un espacio y otro —pasaje representado por la diferencia de actitudes, discursos y practicas al interior y exterior del camión— se despliegan una multiplicidad de expresiones de género no solo entre personajes contrapuestos sino también encarnadas en un mismo personaje y expresando tensiones al interior de las propias subjetividades que se presentan, en apariencia, plenamente constituidas, pero cuyas contradicciones dan cuenta de la mutabilidad y variedad de identidades y sexualidades posibles.

El sexo, para estos hombres que compiten por el reconocimiento, aparece como un instinto puramente animal no sujeto a contemplaciones ni valores; una necesidad que debe ser satisfecha a toda costa. En una entrevista realizada por la revista *Satiricón*, Armando Bo sostiene que “a todos nos enseñaron desde chicos que el sexo es algo malo, cuando en realidad es una necesidad natural” (Kuhn, 1984:24). Mediante este argumento, Armando realiza una apología de la prostitución que tiene lugar en varios de sus guiones: *Éxtasis tropical* (Argentina, Armando Bo, 1964), *Intimidades de una cualquiera* (Argentina, Armando Bo, 1974) —llamada originalmente (antes de ser censurada) y en su versión de exportación *Intimidades de una prostituta*— y *Una mariposa en la noche* (Argentina, Armando Bo, 1977). *Carne* también esboza un cuestionamiento a su prohibición. “Antes había casas públicas, ahora estás muerto”, intenta defenderse uno de los violadores de Delicia. En la misma entrevista, Armando defiende la prostitución: “A la prostituta hay que respetarla porque cumple una función social”. ¿Cuál? La satisfacción de una necesidad natural que de otra forma será obtenida a cualquier precio: objetualizando a la mujer, analogándola a un pedazo de carne y violándola. A estos hombres (los que compiten por el apodo de “el macho” en *Carne*) no les interesa enamorar a una mujer: “Enamorar, ¿para qué? Si te gastás toda la

plata y al final no pasa nada”. Armando nuevamente deja ver su ideología mediante la crítica social. Pero no todos los hombres piensan y expresan su masculinidad en estos términos: también está Antonio. Romántico explícito, enamorado de Delicia, él solo desea poder demostrarse como un hombre fuerte y proveedor para darle a su amada lo que necesita.

Entre estos dos extremos se manifiestan una multiplicidad de actuaciones, sensaciones y roles que abren el abanico de las masculinidades posibles. La construcción tradicional de los géneros y las sexualidades aparece tensionada, enfatizando la posibilidad de múltiples identidades que aún permanecen ocultas en el seno del espacio privado que, en términos de Amorós, es el espacio donde no hay competencia, donde no hay que cuantificar ni calificar; es el lugar asociado a la mujer, el espacio de los sentimientos, el espacio maternal, el interior del camión.

La competencia entre los compañeros por ver quién es “más macho” o “macho de verdad” —apelativos con los que se autodefinen estos hombres en público, entre amigos, en la mesa, mientras esperan el turno de la violación— aparece desarmada en el espacio privado, al interior del camión, donde otras sensibilidades, otras formas de sentir y de actuar se despliegan.

Allí surgen otros registros y representaciones: la sensibilidad, la imposibilidad de violarla, las expresiones de género diversas, la homosexualidad.

Josecito no puede con su conciencia, él “tiene gran corazón” y “ella se parece a su hermana” (¿Esta cita es tal cual en la película? ¿O dice algo así como “vos te parecés a mi hermana”? Fijate porque si no es cita literal hay que sacarle las comillas), no puede hacerlo, pero ojo, que ella no diga nada, porque al salir del camión, al volver al espacio de la competencia y de la mirada de los otros “machos”, él seguirá siendo para ellos uno más.



Luego le toca el turno al siguiente: el personaje interpretado por Vicente Rubino. Delicia suplica “no puedo más, por favor”, y el hombre que minutos antes —sentado en la mesa, cerveza en mano y actitud desafiante— se regocijaba de su virilidad diciendo “esta sí que va a saber lo que es un macho de verdad” lanza un suspiro, cambia el tono de voz y con actitud visiblemente afeminada explica:





La siguiente escena lo encuentra admirando la ropa interior de Delicia: “qué hermoso, ojalá tuviera algo así”. “Pero usted no es hombre” (¿Esto va con signos de interrogación o es una afirmación?), reflexiona Delicia.

Conclusiones

“En los años sesenta emergieron múltiples fisuras que, con diferentes intensidades y significaciones, afectaron de modo contradictorio las bases del modelo doméstico y compusieron una revolución discreta” (Cosse 2010:35),

La película visibiliza las tensiones presentes en una época en la cual los ideales de la domesticidad, la maternidad y el amor romántico como mandato femenino están muy arraigados. Aunque todo esto se vislumbra aún hoy en día en nuestra sociedad, la industria cultural cuestiona visiblemente estos mandatos.

En *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968), el cuerpo de la mujer, de Isabel, la diva, es fetichizado y es objeto de placer masculino dentro y fuera de la pantalla: su propia sexualidad y placer están poco resaltados. El personaje de Isabel más bien añora la familia, los hijos, el cuidado. Su figura maternal y confidente aflora en el interior de ese camión, en el espacio privado. Pero es también en ese interior donde Armando amplía el horizonte de lo posible, de las identidades de género, las elecciones sexuales y las sexualidades posibles. En *Carne* (Argentina, Armando Bo, 1968) aparecen la sensibilidad masculina, la homosexualidad, la posibilidad de expresiones de género no coherentes con el sexo biológico que, a pesar de que difícilmente se despegan del tono de comedia, no aparecen —como sí en otros films de la época— como una ofensa o grosería. Esta trasgresión e identificación de múltiples identidades y deseos sexuales no es específica de este film: en *Fiebre* (Argentina, Armando Bo, 1970), otro clásico de la filmografía de Bo-Sarli, el personaje de Isabel Sarli sueña con un caballo cada vez que tiene relaciones sexuales; en *Insaciable* (Argentina, Armando Bo, 1976), la ninfomanía de la protagonista la lleva a probar el placer con mujeres. Armando e Isabel trasgreden los límites de su época; definen, exaltan, pero también cuestionan y denuncian los roles de género y la sexualidad hegemónica al construir la posibilidad de sexualidades diversas.

El cine como industria cultural está activamente involucrado en la producción de identidades variadas; culturales, políticas y, por supuesto, sexuales. Abre un universo de prescripciones morales, corporales y actitudinales: cómo vestirse, cómo hablar, qué sentir, qué y a quiénes desear y cómo actuar ese deseo, prescripciones que aparecen representadas en la pantalla grande y chica y contribuyen a la formación de subjetividades. Sin embargo, este universo de sentidos no es determinante. La industria cultural no plantea un único y estereotipado modelo de comportamiento destinado a ser cumplido sin

objecciones; por el contrario, abre la posibilidad de cuestionar dichos estereotipos y normativas.

Los films de Armando e Isabel constituyen un claro ejemplo: resultan innovadores para la época, construyen y representan un universo donde las sexualidades e identidades no aparecen definidas rígidamente ni están constreñidas a un único horizonte de posibilidades, donde las relaciones no son unívocas y donde, a pesar de brindar otros límites o comportamientos a los cuales también sería plausible cuestionar, los cánones morales tradicionales fijados para una época —que, como sostiene Isabella Cosse, atraviesan matices respecto a sus características revolucionarias— son tensionados.

Bibliografía

- Amorós, Celia (1994) *Feminismo, igualdad y diferencia*, México: PUEG
- Cosse, Isabella (2010) *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Bs. As.*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- España, Claudio (Director General) (2005) *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, Buenos Aires: F.N.A.
- Felitti, Karina (2012) *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*, Buenos Aires: Edhasa.
- Felitti, Karina (2010) "El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta" en Cosse, I., Felitti, K., y Manzano V., (eds.), *Los 60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina*, Buenos Aires: Prometeo.
- Fernández, R. y Nagy, D. (1999) *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*, Buenos Aires: Editorial Perfil.
- Goity, Elena (2005) "Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli" en España, Claudio (Director General) *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, Buenos Aires: F.N.A.
- Kuhn, Rodolfo (1984) *Armando Bo. El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Martín, Jorge Abel (1981) *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

- Mcrobbie, Angela (1998) "More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres", en Curran James; Morley, David y Walkerdine, Valkerdine (comps.) Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo, Buenos Aires: Paidós
- Melo, Adrián (2008) Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino, Buenos Aires: Ediciones LEA S.A.
- Mulvey, Laura (1988) Placer visual y cine narrativo, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.
- Peña, Fernando M. (2012) Cien Años de cine argentino, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Peña, Fernando M. (2003) Generaciones 60/90. Cine argentino independiente, Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Diarios y publicaciones

- El heraldo del cine, 28/10/1968
- Revista 7 días, 23-29/09/1974
- Así, en crónica, 07/10/1979
- Radiolandia, 18/11/1968
- Crónica, 26/10/1968
- La Nación, 26/10/1968
- La Prensa, 26/10/1968
- La Razón, 25/10/1968
- La Opinión, 02/10/1978
- Página 12, 13/09/2015

*Tamara Drajner Barredo es profesora de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, especialista en comunicación Género y Sexualidades por la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra investigando las representaciones de las sexualidades, masculinidades y feminidades en la producción cinematográfica argentina. (tamaradrajner@gmail.com).