

# Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980

---

 *Débora D'Antonio y Ariel Eidelman*

## Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 60 y 80

Este artículo propone un análisis de las principales características de la producción cinematográfica de carácter erótico en la industria cultural de Argentina y Brasil a partir de los años 60 y durante las dos décadas siguientes. Se trata de un tipo de cine que tuvo lugar en el marco de dictaduras de seguridad nacional de marcado carácter conservador y que además representó una porción significativa de la producción local e importantes éxitos de público. Apuntamos a examinar algunas producciones fílmicas marcadas por un fuerte erotismo como las pornochanchadas brasileras y las sexycomedias con vedettes y capos cómicos argentinas. Proponemos establecer ejes transversales para examinar las formas específicas que asumieron las políticas sexuales en relación a la cultura audiovisual bajo los Estados de seguridad nacional de Brasil y Argentina, aportando a la comprensión de aspectos menos conocidos del control estatal, y a su cruce con los discursos familiaristas y tradicionalistas de estos regímenes militares.

Estos regímenes militares ejercieron un control férreo y permanente sobre las producciones intelectuales, culturales y artísticas. Pero en el ámbito de la cinematografía, si bien se practicó la censura por medio de cortes de escenas y, en algunos casos, de prohibiciones plenas de las obras; a la vez desde el Estado se contribuyó con el financiamiento de algunos de este tipo de proyectos y se favoreció su desarrollo con cuotas de producción y/o exhibición en el mercado local. En tal sentido, no solo se toleró, sino que se estimuló la presencia de películas de carácter erótico en el mercado cinematográfico para estimular formas de divertimento controladas ante las fuertes restricciones a la libertad.

### Palabras clave:

*cultura, sexualidad, pornografía, censura estatal, dictaduras militares*

## Culture, sexuality and statal censorship in the cinema of Argentina and Brazil between the 60's and the 80's

### Keywords:

culture, sexuality, pornography, state censorship, military dictatorships

This article proposes an analysis of the main characteristics of erotic film production in the cultural industry of Argentina and Brazil since the 60's and during the following two decades. It is about a type of cinema that took place within the framework of national security dictatorships which had a strong conservative character and that also represented a significant portion of local production and important public success. Our aim is to examine some film productions marked by a strong erotism, such as the Brazilian pornochanchadas and sexy-comedies with vedettes and great Argentinian comedians. We propose establishing transversal axes to examine the specific forms that the sexual politics related to audio-visual culture under the national security's States of Brazil and Argentina assumed, contributing to understanding less-known aspects of statal control, and its crossing with familiarist and traditionalist speeches of these military regimes.

These military regimes exercised tenacious and permanent control among intellectual, cultural and artistic productions. However, even though in the cinematographic field there was censorship applied through scene's cutting and, in some cases, through full prohibitions of the artworks, the State contributed with the financing of some of these projects and their development was favored with production quotas and/or exhibition in the local market. In that sense, not only it was tolerated, but also the presence of erotic films in the cinematographic market was stimulated in order to promote controlled forms of entertainment in front of strong restrictions of freedom.

### Introducción

Existe una discusión en la historiografía especializada sobre el cine brasilero respecto de qué expresaba esa utilización de lo erótico por parte del poder autoritario. Mientras algunos análisis sostienen que estos *films* mostraban, en alguna medida, la liberación de las costumbres sexuales que tuvo lugar entre los años 1960 y 1970, como Seligman, 2009 o Simões, 2007; otros, por su parte, consideran que estas películas lejos de ser transgresoras de los valores y las costumbres constituyen una reafirmación del conservadurismo social, por ejemplo, Freitas 2004 o Sales Filho 1995. Se debate también si éste fue un cine de carácter alienante y funcional al poder que buscaba alejar al espectador de los compromisos políticos propios de la época (Kessler, 2009) o si, por el contrario, funcionaba como válvula de escape de una vida cotidiana opresiva (Gubernikoff, 2009). Aunque este artículo no trabajará el rol que desempeñó la comedia erótica durante la última dictadura militar argentina, vale la pena señalar que algunos ejes de la discusión son similares. Mientras algunos autores sostienen que la censura fue extrema y quien pudo filmar en esta etapa fue necesariamente cómplice del poder político y constituyente de un cine del régimen profundamente conservador (Wolf, 1994), otras interpretaciones han señalado las ambigüedades surgidas de los guiones y representaciones de estas películas en términos del orden sexo genérico así como la productiva intervención estatal en la promoción de este tipo de *films* en un contexto caracterizado por la censura, la represión y un marcado tradicionalismo cultural (D'Antonio, 2015).

La bibliografía evidencia, además, una controversia respecto de la producción cinematográfica brasilera y argentina de carácter erótico tanto por parte de los críticos de la pantalla grande como de los realizadores vinculados al cine arte. En términos generales, críticos y directores del cine arte compartieron en su momento, una mirada negativa sobre las películas de este tipo, por advertir en ellas una mala realización

técnica, estética y argumentativa. Una perspectiva que, por otro lado, expresaba la tensión existente entre cultura popular y cultura de élite intelectual, donde lo popular se asocia a lo masivo y de mala calidad y las formas más estetizadas de la representación con la realización adecuada del oficio. En la actualidad, sin embargo, nuevas investigaciones revalorizan algunas de estas películas y reconocen valores estéticos en ellas (por ejemplo, Abreu, 2015).

Este trabajo busca identificar las formas específicas que asumieron las políticas sexuales en relación a la cultura audiovisual bajo los Estados de seguridad nacional de Brasil y Argentina, aportando a la comprensión de aspectos menos conocidos del control estatal. Para ello se examinan expedientes y documentos de los organismos de inteligencia y de los entes de calificación cinematográfica con el fin de comprender el rol de la censura y la vigilancia. Se analizan distintas representaciones de género y sexuales a partir de una selección de narrativas cinematográficas y se reflexiona sobre el lugar que ocupó el erotismo y las representaciones sexuales en la cultura de masas de los años entre 1960 y 1970.

Las fuentes audiovisuales conforman la base documental de este trabajo y son consideradas claves para interpretar aspectos fundamentales de la historia social y cultural de estas sociedades, la mentalidad colectiva y las representaciones de esos años. El artículo se abocará al análisis de las pornochanchadas que se produjeron bajo los gobiernos militares en Brasil a partir del golpe de 1964 y al estudio de las películas de Armando Bo e Isabel Sarli que se realizaron entre los años 1958 y 1980, atravesando diferentes regímenes políticos. Si bien la producción de este director no agota el cine erótico producido en la Argentina de esta etapa, no obstante, constituye un ejemplo destacado del mismo.<sup>1</sup>

A pesar de que las películas de Bo y Sarli y las pornochanchadas no son fenómenos homologables presentan elementos que las convierten en equiparables. En primer lugar, se destaca la centralidad de lo erótico y lo sexual en sus argumentos y representaciones visuales. Los desnudos femeninos y los actos sexuales son organizadores de sus narrativas cinematográficas y van adquiriendo formas cada vez más explícitas a medida que avanza la década de 1970. Muchas de estas películas comparten elementos bizarros en sus guiones y la presencia de una estética *kitsch* en los vestuarios y escenografías. Además ambos tipos de producciones debieron lidiar con distintas formas de vigilancia estatal y superar las trabas e inhibiciones que se les presentaban para poder estrenar en sus propios países. Si bien en el terreno de la producción presentan mayores diferencias, como se verá a lo largo del artículo, sin embargo, en ambos casos es posible reconocer una vocación de autonomía de sus productores respecto del circuito industrial y de los controles que el Estado ejercía sobre este. Tanto las pornochanchadas como las películas de Bo se convirtieron en mercancías estéticas y dieron lugar a grandes márgenes de ganancias para sus productores y directores, dinamizando circuitos comerciales de la industria cultural.<sup>2</sup>

Lo que este artículo se propone es relacionar cómo los Estados autoritarios intervinieron e influyeron de forma directa e indirecta definiendo los límites de las representaciones sexuales en el plano cultural.<sup>3</sup> Algo que no se llevó a cabo solamente por medio de prohibiciones sino por medio de la promoción o financiamiento de ciertas producciones que favorecieron la acumulación económica. Al mismo tiempo, se apunta a destacar que este tipo de *films* lejos de conservar el *statu quo* en materia de género tienden a una desestabilización de las imágenes tradicionales instalando y masificando en la cultura popular representaciones que diversifican las formas de presentar el universo de lo sexual.

1. Otras producciones contemporáneas a las películas de Armando Bo, son los trabajos eróticos protagonizados por actriz Libertad Leblanc y la obra de un director como Emilio Vieyra, que coloca una cuota de sexualidad en varias de sus películas. En la década de 1970 ocupan un lugar central las comedias interpretadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel, que combinan el recurso del humor con historias centradas en aventuras amorosas.

2. Un análisis clásico sobre el concepto de mercancías estéticas en Haug, 1986.

3. Una perspectiva centrada en la pornografía que aborda la necesidad de los gobiernos y los Estados de controlar y regular las representaciones sexuales en el marco de la democratización de la cultura en la modernidad, se puede consultar en Hunt, 1996.

## Las pornochanchadas

### **La experiencia de Boca de Lixo y el cine erótico brasileiro**

El contexto político de surgimiento y desarrollo de las pornochanchadas fue el largo régimen militar que se extendió por más de 20 años, entre 1964 y 1985. Esta dictadura puede periodizarse en tres grandes etapas: una de implantación, de estructuración jurídica y persecución de los sectores sociales movilizados del movimiento estudiantil y sindical, entre los años 1964 y 1968; una de consolidación y reforzamiento de la censura a partir del Acta Institucional n° 5, de activa represión hacia los movimientos guerrilleros, conocida como los años de plomo, entre 1968 y 1974, y una última y extensa década de apertura, negociación con los partidos políticos, amnistía de presos y exiliados y transición al régimen democrático, entre 1974 y 1985, que asimismo coincidió con una reactivación del movimiento social y sindical. Con este esquema temporal se puede plantear que el origen de las pornochanchadas y sus primeros años de expansión fueron paralelos a la etapa de mayor represión política y censura cultural, mientras que su decadencia acompañó los últimos años del régimen militar a mediados de la década de 1980. Se puede afirmar además que existió un uso político de este tipo de cine por parte de los distintos gobiernos militares tolerándolo o promoviéndolo con el propósito de descomprimir o de enmascarar la opresión y control sobre la sociedad brasileira, y también preguntarse si, al mismo tiempo, no hubo en este accionar un intento de presentar al gobierno del Brasil con una impronta modernizadora.

Los antecedentes fundamentales para el género fueron la comedia costumbrista brasileira conocida como chanchada, de humor ingenuo y caricaturesco, junto a las comedias italianas por entregas. Las pornochanchadas se diferenciaban del cine comprometido con la realidad social y política representado por el *cinema novo*. Si la idea de éste último era “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, parafraseando esta fórmula, las pornochanchadas se guiaban por el lema “una cámara en la mano y una mujer desnuda en la cama” (De Oliveira, 2011: 1).

Algunas de las primeras películas que se consideran representativas de este género son: *Toda donzela Tem un Pai que é uma Fera* (1966), *Garota de Ipanema* (1967), *Os Paqueras* (1969) *Adultério à la Brasileira* (1969) y *Memórias de un Gigolô* (1970). En todas ellas aparecen mujeres con desnudos parciales y actos sexuales sin primeros planos. Son tematizados los engaños amorosos al interior del matrimonio, la seducción o “levante” masculino de mujeres, y tienen una presencia significativa los ambientes prostibularios. El erotismo que sin duda caracteriza al género fue, sin embargo, fuertemente exagerado en sus títulos y publicidades haciéndolo parecer más explícito en lo sexual de lo que efectivamente era (Kessler, 2009: 16-17).

Como se dijo, las pornochanchadas tuvieron una etapa de auge y expansión en la década posterior a su surgimiento y a lo largo de los años setenta, cuando el género adquirió una identidad constituida y llegó a representar cerca del 40% de la producción total de largometrajes en el país (Simões, 2007: 192). Pero fue recién en 1973 que la crítica especializada y la prensa de espectáculos comenzaron a denominarlas como pornochanchadas implicando en esta una connotación peyorativa (Simões, 2007: 190; Abreu, 1996: 75 y De Oliveira, 2011). Sin embargo, a pesar de la crítica, el género encontró el éxito a partir de una fórmula que combinaba producción barata y en serie, una dosis importante de erotismo y un renovado interés del público como estímulo.

Las pornochanchadas adquirieron las características de una industria cultural al copiar las estructuras de guiones exitosos y apoyarse en la participación de actrices representativas del género que se volvieron íconos sexuales como Helena Ramos, Adriana Pietro, Sonia Braga, Vera Fisher o Aldine Muller, entre otras (Gutemberg Palhano,

2016: 26). Las películas se realizaban en un tiempo récord de dos semanas, siendo el promedio de la industria de cinco veces más. Se utilizaban para su realización negativos reciclados, lo que ha quedado asociado en las memorias cinematográficas con la baja calidad técnica de estas producciones. Sin embargo, debe señalarse que una segunda generación de realizadores se ocupó de imprimirle a sus películas un mayor cuidado estético y óptimas finalizaciones en su edición (Abreu, 2015).

Aunque las primeras películas del género se produjeron en Río de Janeiro, rápidamente un barrio de San Pablo se convirtió en el escenario en el que se ubicaron la mayor parte de las productoras y distribuidoras que realizaban las pornochanchadas. Este barrio era Boca de Lixo, una zona céntrica, alrededor del cruce de las calles Triunfo y Victoria, que conoció el florecimiento de la industria cinematográfica aprovechando la existencia de un nudo ferroviario que facilitaba la distribución hacia las regiones centrales del país y hacia la capital.<sup>4</sup> En esta zona se nucleaban desde comienzos del siglo XX numerosas productoras, salas de exhibición y distribuidoras, pero al mismo tiempo era tradicionalmente conocida como un espacio de circulación de homosexuales, prostitutas y “malandras”. A fines de los 60, alcanzó renombre y mística por ser el lugar donde se forjaban estas películas de bajo presupuesto y alta rentabilidad económica. Un tipo de *films* que se desarrolló con el aporte de pequeños capitales privados provenientes del comercio de la zona y de la asociación entre distribuidores y exhibidores a los que se les prometía recuperar lo invertido por medio de las proyecciones en las salas (Abreu, 2015).

4. Ver una magnífica descripción etnográfica de este barrio en el trabajo de Perlongher, 1993.

La producción y distribución funcionó en su primera etapa al margen del sistema estatal aunque distintas políticas públicas favorecieron su desarrollo. Con el establecimiento del Instituto Nacional de Cinematografía en 1966 se amplió la cuota de exhibición para los productos nacionales y dos años más tarde se reglamentó la obligatoriedad de los dueños de las salas de cine de incluir en su oferta *films* locales como parte del incentivo a la producción nacional. Se pasó de este modo de exhibir 56 días de películas nacionales en 1967 a 112 en 1975 (Sales Filho, 1995: 68).

La creación en 1969 de Embrafilme, una sociedad anónima que contó con la participación de distintas agencias estatales, generó un financiamiento inicial que fue aprovechado por los realizadores más referenciados del *mainstream* audiovisual. Pero a partir de 1974, cuando la empresa estatal asumió tareas de producción, la inversión se amplió e incluyó a algunas de las pornochanchadas (Abreu, 1996: 79).

A través de Embrafilme el Estado buscaba fortalecer la centralización política y administrativa y, al mismo tiempo, la profesionalización de la industria en el marco de un proyecto de institucionalización cultural que apostaba a generar un impacto a nivel nacional, estimular una propaganda nacionalista y promover la exportación del cine brasileiro (Da Silva y Oliveira Carvalho, 2016). La literatura señala que la orientación del régimen militar no era la de un mero dirigismo cultural sino la resultante de una combinación de un conjunto de políticas e instituciones que fomentaban y controlaban la producción cinematográfica. En la industria de esos años convivían políticas de regulación ideológica, de promoción de contenidos basada en una imagen positiva de Brasil y valores nacionalistas, con otra de producción de bienes culturales cuya finalidad central era la de obtener ganancias aprovechando la legislación proteccionista del Estado nacional, como sucedió en el caso del cine erótico (Abreu, 1996: 74-79). Si bien Embrafilme no se ocupaba de la censura de contenidos, su política de promoción era productiva respecto de los perfiles que se consolidaban en el cine nacional de esta etapa.

Con el propósito de conmensurar la explosión de la producción proveniente de Boca do Lixo para los años 1975 y 1976 se observa que un 40% del total del cine brasileiro era

producido en esta región (Simões, 2007: 192). Esto equivalía a 120 sobre los 360 millones que contaba la industria cinematográfica en materia de ingresos totales. Según las reconocidas guías de películas editadas por la Editorial Abril, entre 1966 y 1990 se produjeron 760 pornochanchadas, la mayor parte de ellas durante los gobiernos militares. Estas se diferenciaban de otras 175 clasificadas por la misma publicación como pornográficas, las cuales se habían empezado a producir desde mediados de la década de 1980 (Freitas, 2004: 19-20). La información que proveen las guías, permite inferir que desde 1970 y hasta el contexto de la apertura democrática, con la excepción de una coyuntura económica adversa como la de 1980-81, las pornochanchadas tuvieron un incremento sostenido en el tiempo, siendo el año 1979 el pico de realizaciones con 62 *films* o un 8% del total.

A mediados de los 80 cuando las películas sufrieron la competencia directa del porno *hardcore* importado, un tipo de mercancías de creciente producción y demanda a nivel global, muchos de los directores del género se volcaron a este género es ascenso ante la pérdida de una situación protegida para la producción nacional. La presión de las distribuidoras norteamericanas por la eliminación de la cuota de exhibición de cine local y la expansión del VHS llevaron además a una disminución significativa del público en las salas. En orden a esta nueva etapa de la cinematografía se considera al film *A Noite das Taras* (1980), codirigida por John Doo, David Cardoso y Ody Fraga, y a *Fome de Sexo* (1982), también de Fraga, como representativos de esa transición. En ellos se expanden los desnudos femeninos, escenas de actos sexuales y argumentos con historias sórdidas. En la emblemática *Boneca cobiçada* (1981) se incluyó la primera escena de sexo explícito liberada por la censura, y *Coisas Eróticas* (1982), ambas de Raffaele Rossi, se convirtió en el primer film brasileiro porno exhibido comercialmente, alcanzando 5 millones de espectadores.



Imagen n.º 1: poster promocional de la película *A Noite das Taras*, del año 1980.

## Las representaciones propias del género

Los maridos infieles, las viudas fogosas y las muchachas incapaces de mantener la virginidad prenupcial han llevado a que en diversas investigaciones académicas se considere a estas películas como expresión de los cambios en la moral sexual. Algo que se ve reforzado por la presencia, aunque de forma más esporádica, de escenas de prostitución, sexo grupal, travestismo, prácticas homoeróticas entre varones, homosexualidad masculina y relaciones lésbicas. Para estas interpretaciones, las pornochanchadas produjeron un discurso crítico de las relaciones familiares y de los aspectos íntimos de la vida cotidiana, sobre todo por medio del humor, el doble sentido y la sátira que contribuían a ridiculizar y cuestionar los valores tradicionales (Seligman, 2009: 13; Simões, 2007:186). Otros trabajos destacan que los cuerpos femeninos en estos *films* no son siempre bellos ni tampoco los masculinos perfectamente anabólicos. Incluso se reconoce que hay elementos que apuntan a la deconstrucción de los mitos sociales consuetudinarios vinculados con la corporalidad exuberante e hipersexualizada como autorepresentación de la identidad nacional brasilera (Gutemberg Palhano, 2016: 29).

Otras interpretaciones entienden que el éxito del género lejos de estar asociado con una liberación sexual, expresa una transgresión aparente pero que sólo busca satisfacer una necesidad de diversión de una sociedad conservadora política y moralmente (Kessler, 2009; Seligman, 2009; Tavares y Reboredo, 2013 y Sales Filho, 1995). Las pornochanchadas expresan para esta perspectiva la proyección de mecanismos de exclusión social, al mitificar a los sectores dominantes y atribuirles valores de prestigio. Al mismo tiempo desvalorizan a los sectores populares, generando mecanismos para que el espectador masculino, pobre y sumiso se identifique con los galanes depredadores sexuales y asocie a las mujeres “liberadas” de la pantalla grande con el objeto del deseo del hombre medio brasilero (Freitas, 2004: 6).

Social y profesionalmente, las mujeres que aparecen en estos *films* son en general jóvenes y vinculadas a los estratos medios. Colegialas, estudiantes universitarias, secretarias, periodistas, modelos y empleadas de comercio desfilan por la pantalla. En oportunidades se ven empleadas domésticas que trabajan en casas de la clase alta brasilera, y son acosadas sexualmente por sus patrones, como en *Como É Boa Nossa Empregada* (1973). Otras películas presentan mujeres en roles de prostitutas, como en *Memórias de un Gigolô* y como contraste y una condición recurrente a esta, se encuentran las vírgenes. Incluso distintas películas las tienen en sus títulos como *A Viúva Virgem* (1972), *A Virgem e o Machão* (1974), *A Banda das Velhas Virgens* (1979) o *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1979). Estas películas se centraban en la explotación de la imagen del cuerpo joven de mujeres semidesnudas y en los detalles anatómicos filmados con minuciosidad para fomentar el voyerismo y la satisfacción escópica de los varones (Mulvey, 2007 y Gubernikoff, 2009: 66). En contraste con estos mecanismos hegemónicos en algunas pornochanchadas las mujeres se muestran fuertes y todo poderosas, como en *A Super Fêmea* (1973) o en *As Cangaceiras Eróticas* (1974) y en otras películas, se invierte el relato clásico de hombres fuertes y acosadores, para ser ellas y sus deseos las que ocupan un lugar dominante como en el caso de *Ninfas Diabólicas* (1977), de John Doo o en *Mulher Objeto* (1981), de Silvio de Abreu (Cánepa, 2009). Si en un extremo se representan mujeres divinizadas y puras, en el otro, aparecen cosificadas y disponibles sexualmente tanto para los protagonistas masculinos del film como para los propios espectadores, pero también son representadas figuras femeninas deseantes y dominantes.



Imagen n° 2: Poster publicitario de *A Super Fêmea*, que destaca el cuerpo de la actriz Vera Fisher, de 1973.

En el marco de una realidad en la que el divorcio legal recién existió a partir del año 1977, hegemonizan los guiones de las pornochanchadas distintas figuras de conquistadores varones que pretenden seducir a todo tipo de mujeres en base a situaciones disparatadas (Tavares y Reboredo, 2013). Cuando la aventura masculina lleva al adulterio, éste suele ser festejado abiertamente por amigos y vecinos, como en el caso de *Os Paqueras*, donde el protagonista que seduce a una mujer casada y es encontrado *in fraganti* es felicitado y aplaudido por los vecinos.



Imagen n° 3: poster de la película *Os Paqueras*, de 1969, uno de los clásicos del género de las pornochanchadas.



Algo similar sucede en uno de los episodios de la película representativa del género, *Adultério à la Brasileira*, donde un obrero metalúrgico vuelve a su hogar para confirmar sus sospechas de infidelidad y al encontrar a su esposa teniendo sexo, lejos de conseguir la solidaridad de los vecinos, estos observan con total pasividad su desesperación y tristeza. Una representación diferente de la figura del seductor la encontramos en *Memórias de um Gigolô*, donde se cuenta la historia de un niño que queda huérfano y es recogido por una meretriz a cargo un prostíbulo en el que vivirá su infancia. La particularidad de este film reside en las escenas de fuerte erotismo entre el menor y las mujeres, donde el estupro es traficado en medio de situaciones lúdicas.

Los machos y expertos sexuales son representados en los oficios de rufianes, fotógrafos, periodistas, escritores, fugitivos de la ley y también de psicólogos. Tanto en *Os Paqueras* como en *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) aparecen fotógrafos profesionales que al retratar mujeres semidesnudas les permite a los realizadores reforzar el voyeurismo del espectador. Un recurso que se utiliza también para colocar en la escena a hombres que espían a través de cerraduras la intimidad de mujeres bañándose o de parejas teniendo sexo. Destaca también el uso de binoculares para acercar los cuerpos femeninos filmados en escenarios naturales. Jóvenes varones vírgenes, maridos impotentes, varones que tienen prácticas homoeróticas y más excepcionalmente varones con identidad homosexual, diversifican las representaciones sobre la masculinidad.

Respecto de las prácticas homoeróticas, éstas son llevadas adelante en diferentes películas por personajes heterosexuales. Por ejemplo, en *Uma verdadeira história de amor* (1971), de Fauzi Mansur, aparece en primer plano la relación que un ingeniero de clase alta, comprometido con su novia, mantiene con un adolescente pobre y migrante, de quien se enamora perdidamente. Tras un falso paternalismo y gestos de aparente protección, el profesional tiene sexo con una amante pero fantasea con el joven con quien termina en un acercamiento erótico. En otras películas el homoerotismo aparece relacionado con el intercambio de sexo por dinero, como en *Corpo devasso* (1980), dirigida por Alfredo Sternheim y protagonizada por David Cardoso, un icono del género de las pornochanchadas. El protagonista es un trabajador rural que huye del patrón por haber tenido sexo con su hija, y migra a la ciudad donde recurre a la prostitución con hombres y mujeres como forma de vida. Su actividad sexual aparece vinculada al robo y a la violencia hacia otros varones homosexuales que son representados como “maricas”. Elementos similares están presentes en la película *Nos embalos de Ipanema* (1978), de Antônio Calmon, en la que un adolescente de los suburbios de Río de Janeiro intercambia favores sexuales con hombres y mujeres para cambiar el rumbo de su destino (Hodgson, 2012). Son películas estas que comparte una estética cercana a las pornochanchadas que abordan el mundo de la delincuencia y la marginalidad pero que al mismo tiempo se ubican en la transición hacia el *hardcore*, incluyendo escenas de sexo explícito entre varones como en *Os rapazes das calçadas* (1981) de Levi Salgado, protagonizada por la actriz Lady Francisco travestida a varón. En este caso no se trata de hombres heterosexuales que tienen sexo con otros hombres, sino de homosexuales que entran en relaciones amorosas, de levante y que practican distintas formas de prostitución. Este film se desarrolla en el espacio urbano de bares, discotecas y calles y veredas de la vía pública donde la construcción de una cultura gay es el aspecto más novedoso.

Sin soslayar aquellas interpretaciones historiográficas que enfatizan que en las pornochanchadas se expresa el conservadurismo de la sociedad brasilera al objetualizar a las mujeres y colocar a los hombres en posición de depredadores, es posible sin embargo, reconocer otros elementos, que aunque dispersos, horadan el orden sexual y de género tradicional. Se pueden hallar mujeres en roles dominantes y guiadas por su propio deseo, masculinidades diversificadas, prácticas homoeróticas, prostitución masculina, escenas de lesbianismo o de visibilización de una cultura gay como

elementos indicadores de una desestabilización de las representaciones clásicas y tradicionales de la sociedad brasilera respecto de lo masculino, lo femenino y lo sexual.

### La actuación y profesionalización de la censura

Aunque la censura tenía una larga tradición en Brasil, centrada en la moral y las buenas costumbres, a partir de los gobiernos militares de los años sesenta, la misma se concentró en el cine político y social. En el contexto de la influencia de la doctrina de la seguridad nacional, los militares asociaron la liberalización de las costumbres, la libertad sexual, lo erótico y la pornografía a la expansión del comunismo pues éstas debilitaban los valores morales tradicionales y las defensas de la sociedad frente a esta “ideología foránea” (Cowan, 2016, 2014 y 2007). Mientras estos argumentos fueron funcionales a la persecución de los opositores políticos, sin embargo y en forma paradójica, las pornochanchadas, como ya fue señalado, tuvieron su origen, auge y decadencia en paralelo a los vaivenes de la dictadura militar (Gutemberg Palhano, 2016: 29-31).

A partir de 1964 y bajo la influencia de esta doctrina se estableció una fuerte persecución de aquellas expresiones culturales que el régimen militar brasilero consideraba vinculadas al comunismo (Marcelino, 2006). Tanto directores nacionales, muchas veces jóvenes y vinculados al *cinema novo*, como también extranjeros, de renombre internacional como Pontecorvo, Truffaut o Antonioni, vieron sus obras prohibidas. Los criterios utilizados por los censores para identificar y definir contenidos “subversivos” eran amplios y vagos y estaban guiados por esta paranoia anticomunista. El saldo de esta persecución produjo un fuerte debilitamiento de las tradiciones más originales del cine brasilero surgidas en la década de 1960 y el exilio de varios de sus realizadores.

A partir de la aprobación del acta institucional n° 5 en 1968 se reforzó el autoritarismo del sistema político y la persecución a los sectores sociales y políticos movilizados: estudiantes, campesinos, intelectuales o grupos de guerrilla urbana y rural. Si en los primeros años del régimen los censores no formaban un cuerpo de funcionarios especializados, en este nuevo contexto histórico, la política cultural del gobierno exigió de los mismos una mayor calificación. Estos, que pasaron a denominarse técnicos de censura, debían contar con un nivel superior de educación en áreas como Ciencias Sociales, Filosofía, Periodismo, Derecho, Pedagogía o Psicología y conocimientos específicos sobre cinematografía, impartidos en la Academia Nacional de Policía con profesores provenientes de la Universidade de Brasília, la Pontificia Universidade Católica y la Universidade Federal de Minas Gerais. Los viejos censores, que en general solo tenían un nivel educativo medio, debieron realizar cursos intensivos para *aggiornarse*. Mientras que tradicionalmente la censura de las diversiones públicas se centraba en la moral y las buenas costumbres, en la medida en que en esta etapa, la misma colocó lo político en el eje de su control cultural, nuevos y antiguos censores realizaron cursos en materia de seguridad nacional (Marcelino, 2006: 17 y 29-30).

El conjunto de estas transformaciones impactó de forma desigual sobre las pornochanchadas. En términos generales, estas fueron estrictamente controladas y en muchos casos forzadas a cortes de escenas para alcanzar su circulación en el mercado local con el argumento de que el público no estaba preparado para procesar ciertas escenas. Sin embargo, la gran mayoría de ellas no tuvo que enfrentar una prohibición íntegra y alcanzaron en este contexto su mayor expansión.

El mecanismo por el que debían pasar todas las películas para ser aprobadas comenzaba con el pedido de autorización a los organismos de censura por parte del productor

o el director. La solicitud era dirigida al jefe de la División de Censura de Diversiones Públicas (DCDP) y la película podía ser calificada como aprobada, con fines educativos, prohibida para menores de 10 años, prohibida para menores de 14 años, prohibida para menores de 18 años o prohibida su exhibición. Las pornochanchadas fueron en su totalidad calificadas como aptas para mayores de 18 años y se evaluaba si merecían o no la autorización de libre exportación. Los funcionarios debían además dar su opinión fundada respecto de si era recomendable para niños, para jóvenes o si el film tenía o no buena calidad y elaborar una crítica artística junto con una apreciación técnica. Se utilizaban manuales para definir y evitar la divulgación de malas costumbres sexuales, la ofensa al decoro, la instigación contra la autoridad y el atentado al orden público. Los cortes exigidos eran descriptos minuciosamente y se solicitaba a la productora que los realizara en un tiempo perentorio y en todas las copias existentes. El proceso concluía con la recepción de los cortes solicitados donde debía mediar la emisión de un certificado por parte del organismo de censura.

A pesar del que el trámite administrativo era pormenorizado, existían ambigüedades que favorecían márgenes de negociación más informales. A Reginaldo Faria, director de *Os Paqueras*, se le exigió que cortara una escena donde una mujer aparecía con los senos descubiertos y se comprometió “de palabra” a no exhibir la película hasta enviar los cortes solicitados.<sup>5</sup>

Los realizadores y productores intentaban reducir la mutilación de escenas y acelerar la comercialización de sus películas organizando funciones privadas para que los censores anticipen sus opiniones y criterios. Algunos incorporaban escenas de alto voltaje sexual para concentrar la atención de los evaluadores en ellas y para que otros fragmentos eróticos pasasen desapercibidos y entonces no fuesen cuestionados. Se buscaba evitar una situación extrema y totalmente excepcional como la que tuvo lugar con la película *Os Mansos* (1973) a la que se le impusieron 50 cortes (Simões, 2007: 191). Otros mecanismos que los funcionarios utilizaban era el de “congelar” trámites o “perder” expedientes (Lamas, 2012: 5-6), haciendo valer afinidades personales para la toma de decisiones.

Ante el pedido de autorización de *Adultério à la Brasileira* estrenada en 1969, un censor permitió su exhibición con la condición de que se realizasen una decena de cortes. Incluyó en ellos escenas completas y negó la recomendación del derecho de exportación.<sup>6</sup> El director del film, Pedro Rovai envió, directamente al jefe del SDGP, un pedido de revisión del dictamen donde defendió la calidad artística, técnica y actoral de su ópera prima. A la vez destacó que uno de los actores había sido premiado por el Instituto Nacional de Cinematografía como el mejor del año y se apoyó en las favorables críticas de la prensa de espectáculos para defender su film. El jefe del organismo por su parte revisó el expediente y se ocupó de ver personalmente *Adultério à la Brasileira*. La intervención directa del jefe del servicio pone en evidencia la contingencia en el proceso de calificación aunque se hayan reconfirmado las razones del rechazo.<sup>7</sup>

A pesar de que estos mecanismos de control siguieron funcionando, desde mediados de la década de 1970 se flexibilizaron. Hasta ese momento la presencia parcial de senos y nalgas femeninas era lo habitual en este género y los límites se concentraban en los órganos sexuales, el vello púbico y el desnudo frontal masculino.<sup>8</sup> Este cambio sobre lo que se podía o no mostrar se expresó en una película como *Ninfas diabólicas* (1978), en la que en algunas escenas, el director John Doo, pudo exponer genitales femeninos en primer plano por medio de un truco técnico. Este consistía en disimular el sexo de una de los protagonistas raspando el negativo, lo que lejos de pasar inadvertido colocaba el foco de atención del espectador en ese punto de la pantalla. Si

5. Ver la documentación en <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0770411Coo5.pdf>>.

6. Ver <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0750398C013.pdf>> y <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0750398C00402.pdf>>

7. Ver <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0750398C002.pdf>>.

8. Una excepción de esta etapa fue la película *Os Garotos Virgens de Ipanema* (1973) que fue prohibida con la opinión unánime de los censores. Esto tuvo lugar en una coyuntura específica durante el debate parlamentario de 1973 sobre cine erótico y en el que los sectores conservadores y católicos aprovecharon para expresar su preocupación por lo que entendían como un avance de la pornografía en la sociedad, ver Simões, 2007.

bien no se muestran los genitales explícitamente, Doo resuelve la escena de modo provocadora, y son los censores los que aceptan la exhibición en estas condiciones.

En el estreno de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) también se pueden reconocer los cambios de criterios de la censura pues narra la historia de unos fugitivos de la ley que viven en una comunidad caracterizada por la libertad sexual y el intercambio de parejas. Con algunos cortes el film se estrenó con la calificación de prohibida para menores de 18 y se liberó para ser exportado al mercado internacional. Esta película de Carlos Reichenbach se convirtió en un éxito de taquilla y en dos meses de exhibición quintuplicó sus costos de producción.

En el año 1981, *Mulher Objeto* protagonizada por Helena Ramos, fue calificada por la censura como una película pornográfica. El argumento apuntaba a resolver a partir de la elaboración de distintas fantasías sexuales (lesbianismo, orgías, pedofilia, sado-masoquismo, etc.) las disfunciones sexuales que una mujer casada experimentaba con su marido. A partir de esta calificación, la productora presentó un recurso en su favor ante el Consejo Superior de Censura. El mismo mostrando un relajamiento de los criterios decidió aprobar el film con algunos cortes y valorando positivamente que las fantasías eróticas de la protagonista tuviesen por propósito salvar a su matrimonio.<sup>9</sup>

9. Ver <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0790433Co35.pdf>>.

Con el transcurrir de la década, las transformaciones en la censura generaron diversas reacciones en la sociedad civil. Organizaciones como *Cruzada Cristã contra a Pornografia*, *la Liga de Defesa das Familias*, *la Federação das Associações Gauchas dos Antigos Alunos Maristas* y otros grupos de mujeres católicas protagonizaron distintas marchas de protesta en las que homologaban a las pornochanchadas con películas pornográficas, mucho más a partir de los “escandalosos” títulos y de las publicidades de los *films* que de un análisis serio de sus contenidos.

La significativa relación que se estableció en esta etapa entre dictadura brasileña y cine erótico ciertamente no tiene una explicación monocausal. Se puede considerar que respondió tanto a la autonomía de este sector de la industria vinculado principalmente a la inversión de pequeños capitales, como a la capacidad de sus productores para aprovechar las políticas de promoción industrial más generales que el Estado impulsó para este ámbito. Pero asimismo la tolerancia de la censura para este tipo de películas y su creciente relajamiento a medida que avanzaba la década de 1970 frente a los contenidos de carácter sexual pueden relacionarse con las políticas de modernización que se ensayaron en el terreno económico aunque estas no sean directamente trasladables al plano cultural.

## Las películas de Armando Bo e Isabel Sarli

### *Una productora para el cine erótico: SIFA*

En Argentina, después del golpe de Estado de septiembre de 1955 se eliminaron los subsidios a las realizaciones nacionales y junto a ello se produjo un amplio ingreso de películas importadas. Esto llevó a un marcado descenso de las producciones cinematográficas locales que recién se logró revertir en 1957 con la aprobación de una legislación que establecía créditos bancarios y beneficios económicos para el sector. También fue el momento de creación del Instituto Nacional de Cinematografía que se propuso regular la industria y definir la calificación de películas y salas (Ramírez Llorens, 2016 y 2012: 13).

En este contexto se produjo la expansión de la emblemática productora Sociedad Independiente Filmadora Argentina (SIFA), creada algunos años antes por Armando Bo y que se desarrolló sin financiamiento estatal directo. Si en sus primeros *films* tuvieron lugar melodramas y guiones vinculados a lo deportivo, la participación de Isabel Sarli modificaría profundamente el tipo de realizaciones que llevó adelante esta empresa. Bo y Sarli, progresivamente, llegaron a compartir en un 50% las acciones de esta productora, y aunque él estaba casado con Teresa Machinandiarena, madre de sus cuatro hijos, tuvieron un vínculo sentimental por casi tres décadas (Ruétalo, 2004).

SIFA, Bo y Sarli realizaron un cine que llevaron al mercado local y al exterior. La realización de coproducciones con distintos países caracterizó a esta productora (Ruétalo, 2013). Y uno de los elementos que contribuyó con su éxito fue la asociación con la norteamericana *Columbia Pictures Corporation* para la distribución internacional de sus películas en un contexto de expansión de contenidos sexuales en la industria cultural a escala mundial. Esto sucedió de modo muy diferente al caso brasilero en el que no se desarrollaron vínculos estrechos con distribuidoras extranjeras y se consiguieron importantes ganancias apostando al mercado nacional.

La coproducción y su asociación con la Columbia le permitieron a Bo estrenar algunas en el circuito “clase B” de los Estados Unidos.<sup>10</sup> Este es el caso, por ejemplo de *Insaciable* (1979), cuya realización surgió de un pedido explícito de la empresa norteamericana ante el éxito que había tenido *Fuego* en ese país. *Insaciable* estuvo 14 semanas en Broadway, el *New York Times* le dedicó una página entera y la consideró un fenómeno comercial. Se estrenó además en 83 salas y tuvo una particular presencia en los estados de Texas y California. *Fuego* e *Insaciable* fueron las películas argentinas que hasta principios de los 80 se exhibieron en mayor cantidad de países (Martin, 1981).

La vinculación con la Columbia le permitió a este director tanto sortear el control y la censura del Estado argentino al estrenar fuera del país como colocar sus obras en muchos mercados a nivel mundial. En Latinoamérica, por ejemplo, sus películas se estrenaron al menos en Brasil, Uruguay, Paraguay, México, Venezuela y Panamá. En otros continentes sus *films* se vieron en salas de España, Italia, Francia, Reino Unido, Rusia, Egipto, Taiwan, Australia, Japón y Filipinas.<sup>11</sup>

Bajo la influencia del neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa tuvo lugar un cine de autor, de carácter experimental y mucho más abierto a representar la sexualidad y a confrontar con la moral tradicional, católica y conservadora. De modo que obras de directores como Federico Fellini, Louis Malle, Ingmar Bergman, Jean Luc Godard o Kåre John impactaron de diferente forma en la renovación del cine local. A partir de las transformaciones en la industria cinematográfica de fines de la década de 1950, se fue acrecentando el espacio de lo erótico en las películas argentinas (Podalsky, 2004: 192-194). Películas como *La Cigarra no es un bicho* (1962) del director Daniel Tynaire colocaban en sus guiones y como parte de las nuevas costumbres sexuales, historias y personajes ubicados en los hoteles alojamiento, que si bien tenían dos décadas de existencia en la Argentina, alcanzaron su auge y expansión recién a partir de 1960 (Felitti, 2007: 11-13). Su éxito comercial inauguró una saga de películas asociadas con esta temática y potenció a otras con alto contenido erótico. La presencia ampliada de lo sexual terminó dando lugar a un género específico de importancia en las décadas de 1960 y 1970 que tuvo una clara expresión en la obra de un director como Armando Bo y en la figura de Isabel Sarli, que se transformaría en el principal icono sexual de la Argentina, al menos en el ámbito de la cinematografía y en SIFA.<sup>12</sup>

El cine de Armando Bo se caracterizaba por una estética desprejuiciada al punto de incluir errores de continuidad y coherencia en algunas escenas. Es conocido que

10. El clasificado como “clase B” refiere a un cine de bajo presupuesto y de dudosa calidad surgido en la década del 30 en los Estados Unidos, luego del crack de la bolsa, y que ocupaba espacios por fuera del circuito comercial.

11. Para un análisis del intento de Bo de ingresar al mercado inglés a mediados de la década del 60 a partir de la vinculación con *Compton Film Distributors*, ver Smith, 2016.

12. En el cine argentino existen vastos antecedentes de *films* de carácter sexual y erótico. Andrea Cuarterolo sostiene que se pudo haber filmado la primera película pornográfica de la historia del cine mundial en nuestro país. Si bien es difícil demostrar dónde se filmó la película *El Satarío* (1907), es posible afirmar, sin embargo, que tanto el cine clandestino abiertamente pornográfico como el sexo y el erotismo en el cine comercial tuvieron una presencia constante en el país desde las primeras décadas del siglo XX (Cuarterolo, 2015). Otras memorias cinematográficas recuerdan como el primer desnudo del cine nacional al protagonizado por la actriz Olga Zubarry en *El Ángel desnudo* (1946), que escandalizó a la sociedad porteña.

las tomas se realizaban una única vez, que los actores no ensayaban las escenas en el set con el propósito de alcanzar niveles más altos de espontaneidad, que se trabajaba prácticamente sin guión y que el revelado de sus *films* se llevaba a cabo una vez finalizado el rodaje, algo inusual pues se suelen hacer pruebas intermedias. Las películas contaban con bajo presupuesto porque entre otras cosas Bo contrataba a actores no sindicalizados. Bo y Sarli desarrollaban múltiples tareas en la productora SIFA: ella en la administración y negociación de contratos y él en la realización de los *films*. Según el director, productor y guionista Rodolfo Kuhn, destacado en el cine argentino de la década de 1960, Sarli tuvo un lugar sumamente importante en la productora e innumerables veces discutió en los laboratorios Alex facturas o metrajes de fílmico mal aplicado. Al mismo tiempo Kuhn señala que ella mantenía vínculos personales con la Metro Goldwyn Mayer, aprovechando su manejo del inglés y su interés por participar también en la etapa de producción de los *films* (Kuhn, 1984: 40-41 y Ruétalo, 2004). Como en el caso de las pornochanchadas, las películas producidas con bajo costo se tornaron características de esta productora y una marca de este director.

### **Contenidos y representaciones en la obra de Bo y Sarli**

El cine de Armando Bo, como el de Boca de Lixo, generó controversias en la crítica contemporánea a sus producciones y debates actuales en trabajos académicos. Algunos analistas sostienen que las películas de este director eran realizadas velozmente, con argumentos repetitivos y con una protagonista de cuerpo exuberante pero sin dotes interpretativos. Otros revalorizan estas obras como las de un cine original que renueva sus espectadores en ciclos especiales. Frente a quienes han asegurado que se trataba de un cine de tipo pornográfico y “mersa” existen quienes tempranamente salieron a discutir estas opiniones. El mismo Kuhn, por ejemplo, escribía a fines de la década de 1970 y en el exilio, que Bo era un cineasta con un estilo personal y propio, alejado de todo oportunismo y con una carrera estable estética e ideológicamente (Kuhn, 1984: 10). Según el crítico Claudio España, la obra cinematográfica de Bo se puede pensar como “*un solo episodio dramático, una suerte de única película dividida en múltiples episodios*” y al mismo tiempo un “*enorme ciclo obsesivo que tiene una mujer exuberante y provocativa en el centro de un grupo de hombres codiciosos de su cuerpo, pero imposibilitados por la estructura narrativa de acercarse a ella*” (España, 2005: 35 y 173).

Enfatizando en los elementos que caracterizan al realizador y su obra, Elena Goity, por su parte, ha destacado la búsqueda permanente de realismo, el rechazo del intelectualismo predominante en la década de 1960, su mirada sobre lo popular, su choque permanente con la censura y su comprensión del cine como una aventura personal. Estos aspectos le dan a su obra una fuerte unidad, sobre todo durante la primera década de trabajo de la dupla Sarli-Bo (Goity, 2005: 364). Un claro ejemplo de la presencia de estos elementos es su primer largo: *El trueno entre las hojas* (1958), una adaptación de un libro de cuentos del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Allí Bo hace convivir el conflicto social con la novedad del debut de una joven Isabel Sarli que protagoniza algunas escenas de desnudo que se transformarían en icónicas. Las referencias centrales de esta película remiten a dos clásicos del cine nacional: *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici, y *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, en las que se retrata la explotación y la violencia sufrida por los trabajadores en los yerbatales misioneros, y también a una larga tradición literaria que aborda los mismos temas, como en los trabajos de Rafael Barret y Horacio Quiroga.

El nudo narrativo de *El trueno...* se estructura en torno a una huelga en un obraje maderero, donde los peones indígenas y mestizos se enfrentan a un patrón blanco y extranjero. La violencia de la explotación y las humillaciones acumuladas por los trabajadores van a descargarse en un intento de ataque sexual contra la mujer del

empresario forestal, interpretada por Sarli, y luego en un levantamiento donde le dan muerte. La escena en la que ella se baña en aguas de una zona selvática y es descubierta y observada por los trabajadores, despierta en ellos el deseo y preanuncia la futura agresión.<sup>13</sup> La misma dura tan solo 3 minutos, sin embargo, es el fragmento más recordado de la película y convierte a este film en una bisagra para la definición del género erótico de este director. Isabel Sarli con esta escena protagonizó el primer desnudo frontal del cine argentino y su éxito contribuyó a que ella se transformase en la principal actriz de este realizador. Si bien en la adaptación cinematográfica se mantienen los elementos críticos y de denuncia social presentes en la obra de Roa Bastos, gana centralidad la cuestión erótica (Zangrandi, 2016).<sup>14</sup>

La dupla Bo-Sarli, entre los años 1958 y 1980, realizó casi 30 largometrajes consolidando una fórmula exitosa en la que varios elementos tuvieron una presencia continua. Uno de ellos fueron los senos de Isabel convertidos en el mayor símbolo de su sexualidad y de la sexualidad femenina de la época (Foster, 2008: 2).<sup>15</sup> El uso de escenarios naturales como la selva, el campo o las montañas nevadas fueron elementos narrativos que le permitían al director enfatizar el realismo de sus historias y colocar en lugares paradisíacos el cuerpo desnudo de su actriz. Estos elementos reaparecen en *India* (1960), *Lujuria tropical* (1964), *Fuego* (1969) o *Éxtasis tropical* (1969) entre otras (Jofre, 2009: 217).

En sus *films* fue perdiendo densidad con el paso del tiempo la relación entre conflicto social y violencia sexual y fueron ganando centralidad los argumentos y las escenas abiertamente sexualizadas. Una película que rompe, sin embargo, esta creciente desaparición de la dimensión social es el film *Carne* (1968). Este transcurre en un frigorífico y en las barriadas obreras de la zona sur de Buenos Aires, donde la protagonista Delicia, una trabajadora del lugar, es abusada en distintos escenarios. El más recordado por los espectadores y la crítica es el que se produce sobre una res al grito de “carne sobre carne”. Posteriormente ella es secuestrada y violada en forma reiterada dentro de un camión.

Con la excepción de *Carne*, como se explicó, las tramas argumentales son débiles y tenían por objetivo alcanzar el desnudo y las escenas sexualizadas de Isabel Sarli, que eran acompañadas, por otro lado, con la experimentación de estimulantes como la marihuana, los psicofármacos y el whisky que ayudaban a los personajes a mostrarse menos inhibidos. Figuras de mujeres sexualmente insaciables, escenas lésbicas, de masturbaciones, de sadomasoquismo, violaciones reiteradas y un reforzamiento de la violencia en general fueron diversificando también, como en el caso de las pornochanchadas, la presentación de lo sexual en el cine.

Estos temas son presentados en algunas películas desde una perspectiva psicológica e intimista. Tanto en *Fuego* como en *Insaciable*, se utiliza, por ejemplo, el discurso médico para comprender y diferenciar las prácticas sexuales de la protagonista y clasificarlas como de ninfomanía o hiperestesia sexual.<sup>16</sup> Al punto que *Insaciable*, fue una película que Bo dedicó al doctor Eugenio Brizzio, quien lo asesoró en la escritura del guión. El director escribe una escena en la que retrata la consulta de una pareja a un médico para abordar las disfunciones de su vida sexual. Éste por medio de una serie de clasificaciones extraídas del libro *Psychopathia Sexualis*, escrito en 1886, por el psiquiatra Richard von Krafft-Ebing, profesor de Psicopatía de la Universidad de Viena, explica el cuadro clínico de ninfomanía que la protagonista padece. Distinguiendo entre el comportamiento normal y el patológico, el sexólogo muestra que no hay cura ni arrepentimiento para este caso. De modo tal que Bo presenta a la protagonista sufriendo una “enfermedad” sexual, aligerando de este modo el carácter inhumano de sus prácticas. Al mismo tiempo, el especialista le señala al marido su propio goce frente a la situación de desenfreno sexual de su esposa. Algo que se ve

13. El baño en escenarios naturales constituye desde principios del siglo XX un tópico clásico en la historia del cine para presentar el desnudo femenino. Algunos ejemplos significativos son el baño de las actrices Theda Bara, en *Cleopatra* (1917), Claudette Colbert en *The Sign of the Cross* y Hedy Lamarr en *Éxtasis*, ambas películas realizadas en 1932 (Freixas y Bassa, 2000: 78).

14. No fue *El trueno...* sin embargo la primera película en la que participó Bo y en la que tuvo un lugar destacado a la conflictividad entre las clases sociales. Tanto como actor en *Pelota de trapo* (1948) de Leopoldo Torres Ríos o como productor de *La Tigra* (1954) de Leopoldo Torre Nilsson, esta veta narrativa ya estaba presente. Y fue explotada a lo largo de su carrera como director en películas como *Sabaleros* (1959), *La burrita de Ypacarái* (1964) o *Carne* (1968). También fue recurrente la presencia de personajes sociales marginales como los de las favelas brasileñas en la película *La leona* (1964) o los obreros rurales en *Insaciable* (1979).

15. El éxito y la fama de Isabel Sarli la llevarían a ser la primera mujer no europea o norteamericana en protagonizar una producción fotográfica para la revista *Playboy* en abril de 1960.

16. La Hiperestesia sexual consiste en la exaltación sexual de la causa mórbida que se manifiesta por una hiperactividad erótica des acostumbrada e inadecuada al individuo, a su situación y a la moral social.

confirmado en una escena en la que este alivia su angustia, masturbándose al observar a su esposa teniendo sexo con otro hombre (Braslavsky, Drajner y Pereyra, 2013: 15).

Rodolfo Kuhn presenta la hipótesis de que en el cine de Armando Bo la forma en que se presenta el sexo no es inmoral sino más bien una actividad natural y fisiológica propia del ser humano. En un diálogo que éste tuvo con el director de *Insaciable*, Bo sostuvo que la prostitución era un mal necesario en tanto cumple una función profiláctica para apaciguar las tensiones generadas por las necesidades sexuales insatisfechas (Kuhn, 1984: 49). En *Fuego*, Isabel también interpreta a una ninfómana que cubierta solo por un tapado de piel y caminando por la nieve busca candidatos para satisfacer su deseo irrefrenable. Kuhn interpreta esta forma de resolver la problemática como de un erotismo sanitarista y destaca la presencia de la culpa, el pecado, el castigo y el arrepentimiento como formas que le permiten a Bo encausar la libido desbordada (Kuhn, 1984: 10). En consonancia, en las críticas que los diarios *Clarín* y *La Nación* realizaron de esta película, se reivindicó que la protagonista resolviese la tensión generada por su exuberante sexualidad mediante la figura del suicidio.

Braslavsky, Drajner y Pereyra (2013) sostienen, por su parte, que *Insaciable* es la única película de la dupla que carece de un final moralizante porque Carmen, la protagonista, se mantiene fiel a su condición de ninfómana al abandonar a su marido y huir con uno de sus amantes. En otros *films* del realizador, los personajes femeninos son castigados o se autocastigan por sus excesos sexuales y el sentimiento de culpa sugiere una concepción moral del sexo que a la vez se resuelve en la patologización del deseo femenino (Drajner, 2016). Otros análisis señalan la presencia de valores tradicionales en el cine de este director pero anclados en perspectivas masculinas machistas. Se sostiene en este sentido que Isabel Sarli se convierte en fetiche erótico y objeto de goce exclusivo de varones (Goity, 2005 y Foster, 2008). Algunas otras lecturas coinciden en reconocer la existencia de valores tradicionales en estos *films* pero destacan, sin embargo, que al contar con un lugar central lo sexual y lo erótico, surgen resquebrajamiento en las representaciones tradicionales (Basilio Fabris, 2016).

La producción de Bo abarcó casi tres décadas y su última película fue filmada en 1980, un año antes de su fallecimiento. En la memoria popular, sin embargo, su figura se asocia fundamentalmente a los años 60 y a la persecución y a los conflictos que este tuvo con el Estado argentino de esa etapa. Su cine fue criticado y acusado de bizarro y comercial, aunque el director aseguraba que su objetivo era llevar adelante “*un cine popular y un cine para el pueblo*”. Una controversia que, como en el caso del cine de Boca de Lixo, y hasta en la actualidad, sigue atravesando al público y a los especialistas.

### Una censura obsesiva

Armando Bo lidió con la censura durante gobiernos civiles y militares.<sup>17</sup> Por las primeras películas realizadas a fines de la década de 1950, tuvo que enfrentar distintos procesos judiciales por atentado contra la moral y las buenas costumbres. Aunque las historias de estas películas se centraban en problemáticas sociales, las escenas que obsesionaban a los censores eran los reiterados baños de Isabel Sarli en escenarios naturales, tanto en *El trueno...*, como en *Sabaleros* e *India*. Particularmente, *El Trueno...* tuvo durante varios meses dificultades para encontrar una sala donde estrenarse ya que el Instituto del Cine dilataba su calificación. Finalmente la exhibición de la película fue aprobada como prohibida para menores de 18 años. En el caso de *Sabaleros* fue estrenada velozmente y luego de una semana de éxito, fue retirada del mercado por orden judicial. Sin embargo, a pesar de los litigios que el director enfrentó por las primeras películas con su actriz fetiche concluyeron con su absolución de culpa y cargo. Al mismo tiempo, la repercusión mediática de estos procesos posicionó a Isabel como una actriz reconocida y favoreció el éxito comercial de su cine. Para la

17. Sobre la relación entre censura y cultura en la Argentina durante el siglo XX, remitimos al valioso análisis de Avellaneda (2006 y 1986).



siguiente película que fue *India*, la censura intentando evitar escándalos en la prensa, actuó previamente sobre el guión.

Organizaciones católicas de la sociedad civil argentina mostraron en la primera mitad de la década de 1960 una creciente influencia sobre los organismos estatales encargados de la censura cultural. La colonización de espacios y estructuras estatales por parte de referentes de la Iglesia Católica coronaba una larga experiencia de vigilancia y control de los espectáculos públicos. Por ejemplo, entre los años 1954 y 1965, la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica calificó 5 355 películas o lo que equivale al 98.9% de los estrenos, ejerciendo presión sobre los organismos estatales encargados de la calificación y de otorgar los permisos de exhibición. Fue dentro de ese universo cultural que el cine de Bo y Sarli fue sistemáticamente calificado como pernicioso e inmoral (Ramírez Llorenz, 2016: 69 y 77) e impulsado a coproducir varias películas en la región como *La burrerita de Ypacaraí* (1961) *Lujuria tropical* (1962), *La diosa impura* (1963) y *La Leona* (1964), realizadas en Paraguay, Venezuela, México y Brasil respectivamente.

Cuando en el año 1965 y en los albores de un golpe de Estado con fuerte influencia católica, Sarli y Bo regresan al país a filmar, se vieron obligados a limitar el perfil *sexplotation* de sus películas y pasaron a producir algunas pocas comedias eróticas de carácter más costumbrista a partir de un humor telúrico como en *La señora del intendente*. Ya bajo la dictadura militar encabezada por el general Onganía se produjo un nuevo ordenamiento legal con la Ley n° 16.955 para la calificación cinematográfica. En ese contexto político en octubre de 1966 Bo fue detenido, incomunicado y procesado por desacato al Consejo de Calificación, al que había acusado de contar con funcionarios corruptos, tras soportar siete meses de negociaciones en los que no lograba obtener una certificación para el estreno de *La mujer de mi padre* (Maranghello, 2005: 524).

A partir de la aprobación de la Ley 17.741 en 1968, que negaba la calificación de exhibición obligatoria a las películas nacionales que “*atenten contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad*” y del Decreto 18.019 que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica, las atribuciones de los censores se ampliaron aún más. Estas iban desde la lectura previa de los guiones, el control de los repartos de actores, la “sugerencia” de cortes en las películas, hasta llegar a la prohibición lisa y llana. Se establecieron además pautas rigurosas respecto de la seguridad nacional, del género y la sexualidad y se reforzó a los organismos censores con la incorporación de personas provenientes de grupos católicos.

El Ente de Calificación Cinematográfica obligó a realizar correcciones y cortes en numerosas películas de diferentes directores para aprobar su circulación en el mercado local. El caso más grave para Armando Bo fue la prohibición por 10 años de su film *Fuego* (1969), del que la censura consideró que podía traumatizar a los menores de edad por incluir escenas de alto contenido erótico, lesbianismo y pasión desenfrenada. La película recién se pudo estrenar en 1971, tras un litigio judicial. Ante este reforzamiento de la censura, Bo comenzó a duplicar las versiones para sus películas: una con los cortes que le exigía el Estado argentino y otra de exportación (Peña, 2012). Ese año, Bo y Sarli protagonizaron una huelga de hambre en Plaza de Mayo con el objetivo de reclamar contra la censura y porque el Estado no les abonaba las remesas adeudadas por la película *Fiebre*.<sup>18</sup> También se vio obligado a cambiar el título de un film rodado en 1972 de *Intimidaciones de una prostituta* por *Intimidaciones de una cualquiera*. Allí se contaba la historia de una muchacha de un pueblo que decide instalarse en Buenos Aires y prostituirse para sobrevivir. La película no obstante recién se pudo estrenar en 1974.

18. La Ley N° 17.741 establecía dos categorías de películas: de exhibición obligatoria y con derecho a ciertos beneficios económicos y de exhibición no obligatoria y sin derechos.

En septiembre y octubre de ese año la organización paraestatal Triple A amenazó de muerte a una gran cantidad de actores y actrices y los conminó a abandonar el país en 72 horas. Entre los amenazados estaban Isabel Sarli y Armando Bo. La Triple A envió una carta a la Asociación Argentina de Actores en la que acusaba a muchos de sus miembros por “*su nefasta influencia sobre el Pueblo Argentino y su accionar inmoral, obsceno, disolvente y promarxista, que ataca las bases occidentales y cristianas de nuestra sociedad*”. La organización paraestatal asociaba el marxismo a lo sexual y ambos elementos eran vistos como disolventes de las tradiciones nacionales (Invernizzi, 2014: 287-288).

También en 1974 fue designado como interventor del Ente de Calificación un periodista conservador y católico, Miguel Paulino Tato, que estuvo en ese cargo hasta 1979, y fue sucedido por Alberto León, un abogado miembro de la Liga de Padres de familia (Spinsanti, 2012). Ambos entendían a la censura como una herramienta en defensa de los intereses del público, la familia y el Estado y aplicaron en sus gestiones un celo particular contra el erotismo. La forma que encontró Bo de eludir las prohibiciones en estos años fue aligerar las escenas de sexo de sus producciones aunque se mantuvieran los desnudos de Isabel Sarli. De hecho, entre 1976 y 1980, estrenó casi una película por año como *Embrujada* que incluía escenas exóticas de *India*, *Una mariposa en la noche*, que retomaba el tema de la prostitución ya abordado en otros *films* y *El último amor en Tierra del Fuego*, un collage entre escenas de ficción y filmaciones caseras de la vida de Isabel como actriz. Sin embargo, aún aliviando la carga erótica, las películas tensionaban el discurso prohibitivo y moralista del régimen militar.

La única película que no logró estrenar en esos años fue *Insaciable*, que estuvo totalmente prohibida y que recién pudo verse en 1984. En repetidas ocasiones Bo trató de conseguir un permiso de exhibición que le fue repetidamente negado. Este film, como ya se señaló, mostraba un final para la protagonista sin correcciones ni castigos por vivir sus deseos sexuales. La película sólo pudo ser originalmente estrenada en el exterior con el nombre de *Sexo insaciable* en los Estados Unidos y como *La Insaciable* en Inglaterra e Italia, con importantes éxitos. Alberto León sostuvo públicamente que el film había sido vetado por unanimidad por no recibir la ninfómana el tratamiento moral correspondiente (Braslavsky, Drajner y Pereyra, 2013).



Imagen n° 4: poster promocional para el estreno italiano de *Una mariposa en la noche*, de 1977.



Imagen n° 5: Poster japonés para *Fiebre*, estrenada en ese país en 1972.

Pese a las sistemáticas persecuciones y censura de la obra de Armando Bo y los desnudos de Isabel Sarli, ambos alcanzaron un lugar de renombre en la cultura audiovisual latinoamericana, lograron importantes éxitos económicos y se transformaron en los máximos representantes locales del género erótico en este contexto histórico fuertemente autoritario. Incluso supieron explotar y promocionar sus *films* llamando la atención del público con las prohibiciones y las cancelaciones de estrenos y funciones. La paradoja de este cine fue que la censura estatal lo configuró al forzarlo a adoptar varios de los rasgos que lo caracterizan y a buscar una proyección internacional para evadir los controles a través de la figura de las coproducciones y los circuitos de distribución de una poderosa empresa norteamericana.

## Conclusiones

El análisis del cine erótico de Brasil y Argentina y su contexto de producción entre las décadas 1960 y 1980, permite reflexionar sobre los vínculos entre cultura, sexualidad y censura estatal en un contexto estimulado por la expansión de los contenidos sexuales en la cultura de masas a nivel mundial. A partir de similitudes y diferencias de estos casos se aprecian procesos políticos y sociales comunes y se distingue en el plano cultural una política sexual estatal con componentes concurrentes.

En el contexto de la Guerra Fría, un aspecto compartido entre ambos países fue la vinculación establecida en la Doctrina de Seguridad Nacional de los elementos considerados disociadores del imago tradicional del orden de género y sexual con los esfuerzos del comunismo por infiltrarse y debilitar a la sociedad. La definición del enemigo interno incluía el riesgo y la desviación en el plano sexual y de género a los que se le oponía la defensa de la familia tradicional como base estable de la sociedad (Cowan, 2016, 2014 y 2007 y Manzano, 2015). Sin embargo, en ambas experiencias

históricas, como se ha desarrollado en este artículo, los regímenes militares entablaron relaciones con el cine erótico. Mientras en el plano ideológico y discursivo los gobiernos autoritarios condenaron sin ambigüedades cualquier atisbo de liberación o fenómeno cultural que se asociara con la pornografía y el erotismo, en la práctica, mientras tanto, toleraron o promovieron directa e indirectamente películas con contenidos que tensionaban los valores y las representaciones tradicionales del género y la sexualidad. No sería acertado desde la perspectiva de este trabajo suponer que los regímenes militares estructuraron su relación con la cultura erótica exclusivamente a partir de prácticas represivas de censura y control. Por el contrario, de forma similar a aquellos análisis que sostuvieron que los autoritarismos del Cono Sur podían llevar adelante el desarrollo capitalista tanto como las democracias liberales, se entiende aquí que las dictaduras dieron lugar a la producción y circulación de mercancías estéticas y representaciones que complicaron el panorama de lo sexual.

En el caso de Brasil, el gobierno militar favoreció, directa o indirectamente, el desarrollo de las películas eróticas que se realizaban en Boca de Lixo por medio de políticas públicas para el sector que obligaban a los exhibidores a presentar cine nacional e incluso, en algunos casos, productores de este tipo de películas consiguieron financiamiento por parte de la empresa estatal abocada a este sector de la industria. En el caso de Armando Bo la persecución sistemática que sufrió por parte de distintos gobiernos lo llevó a desarrollar alianzas comerciales con empresas internacionales y a duplicar las versiones de sus *films*. Tanto las pornochanchadas como las películas de este director argentino se desarrollaron básicamente de forma autónoma e independiente y, con ciertas tensiones, fueron comercializadas bajo gobiernos autoritarios. De modo tal, que estas películas se convirtieron en mercancías estéticas permitiendo obtener importantes márgenes de rentabilidad del que gozaron los inversores y realizadores, y del que también se beneficiaron las dictaduras por medio de la expansión del entretenimiento de masas en el que el cine erótico tuvo un lugar destacado.

Ambos Estados, el argentino y el brasilero, debieron lidiar con sociedades que procesaban en las décadas 1960 y 1970 cambios notorios a nivel de la vida cotidiana y sexual, bajo la influencia de un proceso internacional de relajamiento y liberalización de las costumbres. Transformaciones que, por otro lado, impactaron en las representaciones de la producción cinematográfica a nivel local. Algunas de las discusiones historiográficas que se han recuperado en este texto giran alrededor de los significados del género erótico y de su relación con esas transformaciones sociales y culturales más generales. Mientras ciertas interpretaciones consideran a este género como una expresión directa de una nueva moral sexual, otras subrayan que lo predominante es la reposición de valores tradicionales y conservadores.

En este artículo se ha reflexionado sobre la función y los sentidos del cine erótico en el marco de sociedades históricamente determinadas por el recorte de la libertad de expresión y creativa y por la persecución a los opositores. Y sobre qué significaba en el contexto de sociedades regimentadas concurrir a las salas de cine y consumir materiales eróticos en disputa con las retóricas oficiales. Se entiende que por más tradicionalista que fuese el discurso de los militares, sus gobiernos confrontaban con estos cambios culturales que escapaban a su capacidad de control haciendo un uso pragmático de los productos audiovisuales creados dentro de sus fronteras nacionales. Y que aprovechaban su capacidad para operar como válvula de escape frente a un clima opresivo y que se beneficiaban también de los procesos de identificación que en el ritual de proyección vinculan ciertos aspectos de la personalidad de los protagonistas con las expectativas comunes de éxito y del placer de las mayorías populares (Gubernikoff, 2009: 70-71).

No debe soslayarse además que el desarrollo y crecimiento de este cine erótico se dio en un contexto de persecución a otros géneros cinematográficos como los que habían logrado expresarse en las películas documentales de carácter social y político del *cinema novo*. La censura actuó contundentemente contra este tipo de producciones y las empujó insistentemente a una derrota comercial. Aunque no necesariamente compartían el mismo público, no obstante, las alternativas para los espectadores quedaban reducidas.

Las pornochanchadas y las películas de Armando Bo e Isabel Sarli no conformaron un cine de propaganda ni oficialista ni tampoco un cine opositor o de carácter “subversivo”. Tal vez fueron estas características las que facilitaron que las mismas tuviesen un espacio para desarrollarse y se convirtiesen en negocios rentables.

El análisis clásico de Laura Mulvey ha planteado que en el cine las mujeres ofician cómo significante para el otro masculino al ser subsumidas en un orden simbólico donde dominan las fantasías y obsesiones del varón (Mulvey, 2007: 369-370). En su mirada, las mujeres son transformadas en mercancías del sistema capitalista y en objetos fetichizados. En las películas eróticas que se han analizado en este trabajo es posible observar cómo los consumidores se transforman en poseedores de los cuerpos femeninos por medio de la satisfacción escópica, al mismo tiempo que se redefinen los sentidos tradicionales asignados a los roles masculino y femenino, a la familia y a la sexualidad de las personas comunes. Si estas películas estuvieron atravesadas por sentidos moralistas, también profundizaron el *sexplotation*. Repletas de desnudos, actos, deseos desenfrenados y “perversiones sexuales”, este cine dio lugar a una mirada más abierta y heterogénea sobre el erotismo. Tan solo una década más tarde, las transformaciones de la vida cotidiana que se expresaban en las representaciones culturales y en las cinematográficas confluían con las aspiraciones de los movimientos feministas y de la diversidad para desestabilizar el orden de género y sexual tradicional.

## Bibliografía

- » Abreu, Nuno (1996). *O Olhar porno: a representacao do obsceno no cinema e no video*, Sao Paulo, Campinas, Mercado Letras.
- » Abreu, Nuno (2015). *Boca do Lixo: cinema y clases populares*, Campinas, Editorial Unicamp.
- » Avellaneda, Andrés ( 1986). *Censura, autoritarismo y cultura, 1960-1983*, Buenos Aires, Ceal.
- » Avellaneda, Andrés (2006). “El discurso de represión cultural (1960-1983)”, en *Revista Escribas*, n° 3,.
- » Basilio Fabris, Ailin (2016). “Argentina voyeur: representación del erotismo femenino en la figura de Isabel Sarli en el cine y prensa de masas (60’ 70’)”, en VI Jornada de Becarios y Tesistas, UNQ.
- » Braslavsky, Eliana, Drajner Tamara y Pereyra, Bárbara ( 2013). “Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”, en *Imagofagia*, n° 8.
- » Cánepa, Laura. (2009) “Pornoanchadas do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo”, en *E-compós*, vol. 12, n° 1.
- » Cowan, Benjamin (2016 ). *Securing sex. Morality and repression in the making of cold war Brazil*, USA, University North Carolina Press.
- » Cowan, Benjamin (2014). “Rules of Disengagement: Masculinity, Violence, and the Cold War Remakings of Counterinsurgency in Brazil”, en *Quarterly*, vol. 66, n° 3.
- » Cowan, Benjamin (2007)., “Sex and the Security State: Gender, Sexuality, and “Subversion” at Brazil’s Escola Superior de Guerra, 1964-1985”, en *Journal of the History of Sexuality*, vol. 16, n° 3.
- » Cuarterolo, Andrea (2015). “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 1, n° 1.
- » D’Antonio, Débora (2015). “Las sexy comedias en la filmografía argentina durante los años de la última dictadura militar: una lectura sobre el control y la censura”, en D’Antonio, Débora (comp.) *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- » Da Silva, Gabriel Gaviao y Oliveira Carvalho, Francione (2016). “Embrafilme x Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80”, en *Aurora: revista de arte, mídia e política*, Sao Paulo, vol. 8, n° 24.
- » Drajner, Tamara (2016). “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli”, en *Imagofagia*, n° 14.
- » De Oliveira, Gilvando Alves (2011). “Ecos da pornochanchada: um estudo dialógico das vozes sociais que emergem das comédias eróticas dos años 70”, en V ECLAE, UFRN.
- » España, Claudio (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

- » Felitti, Karina (2007). “La pantalla se calienta. El cine argentino en los 60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad”, en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, San Miguel de Tucumán.
- » Foster, David (2008). “Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli”, en *Revista Karpa*, 1.2.
- » Freitas, Marcel de Almeida (2004). “Entre estereótipos, *transgressões* e lugares comuns: notas sobre a pronochanchada no cinema brasileiro”, en *Intexto*, vol. 1, n° 10, Porto Alegre, UFRGS.
- » Freixas, Ramón y Bassa, Joan (2000). *El sexo en el cine y el cine en el sexo*, Barcelona, Paidós.
- » Goity, Elena (2005). “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli”, en España, Claudio (dir.), *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia.1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- » Gubernikoff, Giselle (2009). “A imagen: *representação da mulher no cinema*”, en *Conexão: comunicação e cultura*, vol. 8, n° 15.
- » Gutemberg Palhano, Amancio (2016). *A pornochanchada e a Boca do lixo: uma breve contextualização da produção cinematográfica brasileira (1968-1985)*, UEPB, Guarabira.
- » Haug, Wolfgang Fritz (1986). *Critique of Commodity Aesthetics. Appearance, Sexuality and Advertising in Capitalist Society*, Cambridge, Polity Press.
- » Hodgson, James (2012) *Male Homosexuality in Brazilian Cinema of the 1960s and 1970s*, Tesis de Doctorado, Faculty of Humanities, Universidad de Manchester.
- » Hunt, Lynn (ed.) (1996). *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books.
- » Invernizzi, Hernán (2014). *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y anti-peronista 1946-1976*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- » Jofre, Jorge (2009). “Emma Scarpani, Ramona Montiel e Isabel Sarli: marginalidad y erotismo en el arte y el cine”, en *Historia Regional*, n° 27.
- » Kessler, Cristina (2009). “Erotismo a brasileira: o ciclo da pornochanchada”, en *Sessões do imaginário*, n° 22.
- » Kuhn, Rodolfo (1984). *Armando Bo el cine la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Buenos Aires, Corregidor.
- » Lamas, Caio (2012). *Poder e prazer. Um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada*, 8° Interprogramas de Mestrado, Faculdade Cásper Líbero.
- » Manzano, Valeria (2015). “Sex, Gender, and the Making of the ‘Enemy Within’ in Cold War Argentina” en *Journal of Latin American Studies*, vol. 47, n° 1.
- » Marcelino, Douglas (2006). *Salvando a Pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*, Tesis de Maestría, UFRJ.
- » Martin, Jorge (1981). *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*, Buenos Aires, Corregidor.
- » Mulvey, Laura (2007). “Placer visual y cine narrativo”, en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/PUEG.
- » Peña, Fernando (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- » Perlongher, Néstor (1993). *La prostitución masculina*, Buenos Aires, La Urraca.

- » Podalsky, Laura (2004). *Specular City: Transforming Culture, Consumption and Space in Buenos Aires. 1955-1973*, Philadelphia, Temple UP.
- » Ramírez Llorens, Fernando (2012). "Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)", en *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*, n° 7 y 8, año 2.
- » Ramírez Llorens, Fernando (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en la Argentina (1955-1973)*, Buenos Aires, Librería.
- » Ruétalo, Victoria (2013). "Armando Bo and Isabel Sarli beyond the Nation: Co-productions with Paraguay", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 24, n° 1.
- » Ruétalo, Victoria (2004). "Temptations: Isabel Sarli exposed", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n° 1.
- » Sales Filho, Valter Vicente (1995). "Pornochanchada: doce sabor da transgressão", en *Comunicação e Educação*, vol. 3.
- » Seligman, Flávia (2009). "A comédia de costumes e a sexualidade no cinema brasileiro: tres ciclos de Boa bilheteria", en XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba.
- » Simões, Inimá (2007). "Sexo a brasileira", en *Alceu*, vol. 8, n° 15.
- » Smith, Adrian (2016). "'The girl the whole world is waiting to see more of!' Isabel Sarli, and the failed attempt to launch a new star in 1960s Britain", en *Intensities: The Journal of Cult Media*, n° 8.
- » Spinsanti, Romina (2012). "Miguel Paulino Tato: el crítico censor", en *Imagofagia*, n° 5.
- » Tavares, Carlos Goncalves y Reboredo, Marcus Diego de Almeida e Silva (2013). "Filmes da pornochanchada: um possível reflexo da sociedade brasileira?", en *#10.art*, vol. 12.
- » Wolf, Sergio (1994). "El cine del proceso, estética de la muerte", en Sergio Wolf (comp.) *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena.
- » Zangrandi, Marcos (2016). "Una mujer desnuda en la selva. Bo, Roa Bastos y El trueno entre las hojas", en *Imagofagia*, n° 14.