

Imagen: Emily Silva

## El lado oscuro de la juventud. Sexo, drogas y modernización cultural en el cine negro argentino de los años sesenta.

### The dark side of youth. Sex, drugs and cultural modernization in 1960s Argentine film noir.

#### Resumen:

Este artículo analiza tres películas argentinas de los años 60: *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965) y *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). En ellas, la juventud y sus costumbres son centrales. Los protagonistas buscan una vida de placeres, pero encuentran destinos trágicos. Las películas presentan la sexualidad, la violencia, el rock & roll, las reuniones sociales, las modas y las drogas como amenazas a sus vidas y al orden social. Recuperan las perspectivas conservadoras de la época, que veían con preocupación a los jóvenes involucrándose en actividades renovadoras. Las películas contrastan con la renovación temática y estética de la Generación del 60 y representan las opiniones de los sectores más conservadores de la sociedad argentina, que desde 1966 impondrían un régimen dictatorial que veía a la juventud como la causa de muchos de los problemas del país.

**Palabras clave:** Cine negro; juventud; drogas; sexualidad; rock & roll; autoritarismo.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Juventud y modernización cultural en la sociedad argentina de los sesenta. 3. Nuevas maneras de vivir la sexualidad en la juventud argentina de los sesenta. 4. Los jóvenes y las drogas en los sesenta. 5. Conclusiones.

**Como citar:** Giacomelli, D. A. (2024). El lado oscuro de la juventud. Sexo, drogas y modernización cultural en el cine negro argentino de los años sesenta. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 37-55. <https://nawi.espol.edu.ec/>  
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a2](http://www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a2)

#### Abstract:

This article analyzes three Argentine films from the 60s: *La Patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Orden de Matar* (Román Viñoly Barreto, 1965), and *Humo de Marihuana* (Lucas Demare, 1968). In them, youth and their customs are central. The protagonists seek a life of pleasures but find tragic destinies. The films present sexuality, violence, rock & roll, social gatherings, fashions, and drugs as threats to their lives and social order. Reflect the conservative perspectives of the time, which viewed with concern the youth getting involved in renewing activities. The films contrast with the thematic and aesthetic renewal of the Generation of 60 and represent the opinions of the most conservative sectors of Argentine society, which from 1966 would impose a dictatorial regime that saw youth as the cause of many of the country's problems.

**Keywords:** Film noir; youth; drugs; sexuality; rock & roll; authoritarianism.

**Daniel Adrián Giacomelli**

Centro de Estudios de Teatro,  
Educación y Consumos Culturales  
(TECC)

Facultad de Arte (UNICEN)  
Tandil, Argentina

[daniel.giacomelli1@gmail.com](mailto:daniel.giacomelli1@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4006-8395>

Enviado: 5/3/2024

Aceptado: 7/5/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional  
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

## 1. Introducción

Luego de la caída del peronismo, los programas políticos de la “revolución libertadora” y del frondizismo se preocuparon por el futuro de la sociedad. El intento de desperonización comandado en primer lugar por el general Lonardi y en segunda instancia por su sucesor, el general Aramburu fracasaron en sus ansias de eliminar cualquier rastro de identificación peronista en el país. El primero lo hizo mediante un antiperonismo tolerante, de corte pacifista (Spinellic, 2005), posicionamiento que le valió el derrocamiento por parte de los miembros de las fuerzas armadas afines a Aramburu, a menos de dos meses de asumir su presidencia de facto, en noviembre de 1955. Su sucesor, obstinado por dejar en el pasado la identificación popular peronista mediante la proscripción de ese movimiento político, relegó a muchos individuos que adherían a un sentimiento peronista (Acha, 2014) a una marginalización que derivaría en un camino de radicalización política. Asimismo, los dos gobiernos elegidos democráticamente –el de Frondizi en 1958 y el de Illia en 1963– fueron derrocados por las fuerzas armadas cada vez que los proyectos desarrollistas que ambos promovían (que sostenían que los Estados deberían impulsar su propia industrialización para poder desarrollarse por completo) encontraban obstáculos, pero también en buena medida, por la amenaza que suponía para las fuerzas armadas el crecimiento del arraigo peronista en los sectores populares. Sin embargo, a pesar de ser elegidos por la mayoría, no contaron con el apoyo de una gran parte de la sociedad, que se manifestó de manera decidida mediante el voto en blanco en las elecciones de 1963.

A pesar de ello, para los gobiernos de Frondizi e Illia, la juventud fue considerada un sector primordial, a la vez que depositarios de una serie de cuestionamientos sobre sus comportamientos entre sus pares y mayores, y también en relación con su activismo sociopolítico y sus intereses en el tiempo libre (Manzano, 2014a). Además de publicaciones periódicas, libros sobre psicología familiar, segmentos de cultura en revistas y diarios, programas de TV y radio destinados a jóvenes, los films de la Generación del 60 abordaron la juventud –motor de la modernización social, política, cultural y comercial– problematizando su taciturnidad, abulia y apatía. Por otro lado, también existieron películas de corte comercial que se interrogaron por su rol activo y los posibles peligros que su emancipación podría traer al orden social.

Lo hicieron desde las formas y narrativas del cine negro: un mundo sórdido se despliega para los jóvenes, inmersos en tramas complejas desarrolladas en entornos hostiles cargados de traiciones, conspiraciones y amenaza de muerte que conducen a una conclusión trágica. A nivel internacional, esta categoría fue definida por críticos franceses de los años 40, entre ellos Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1958), quienes en 1955 identificaron un grupo de películas de Hollywood caracterizadas por la presencia del crimen y la muerte, con protagonistas masculinos contradictorios y preeminencia de la mujer fatal, que se suma al carácter onírico en su atmósfera y conduce a una “incertidumbre de los móviles” (Borde & Chaumeton, 1958, 19) en los argumentos. Veintiséis años más tarde, y en tierras estadounidenses, Paul Schrader (2004) caracterizó al *film noir* como un conjunto de películas portadoras de un *tono* caracterizado por el desencanto posterior a la Segunda Guerra Mundial, llevado a cabo por realizadores y directores de fotografía emigrados desde países germánicos. Destacó la influencia de la literatura *hard-boiled*, junto a un despliegue visual y un montaje caracterizado por escenas en penumbra, líneas oblicuas y verticales, personajes con sombras en sus rostros, tensión compositiva por sobre la acción, fijación con el agua en las calles mojadas, narración romántica y orden cronológico complejo.

Uno de los primeros estudios de este género realizado en español es el de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (1996), quienes reconocen sus orígenes en Francia, a la vez que lo emparentan con la tradición del thriller y el cine de *gangsters*, y afirman que la verdadera naturaleza del cine negro estaría dada por la ambigüedad narrativa, la atmósfera espesa, un universo ficcional sin valores reconocibles, donde el equilibrio siempre es inestable y donde todo es intercambiable. En cuanto a estudios recientes, Jean Pierre Esquenazi (2018) recorre y condensa los aportes acerca del *noir* a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, y afirma que el tema principal es la crisis de la masculinidad y del orden patriarcal de mediados del siglo XX, a partir del reconocimiento de la *escena primitiva*: el encuentro entre un *weak guy* (hombre débil) y una mujer fatal en el que el mundo se desdobra para el personaje principal, quien experimenta una fascinación frente a una figura femenina que le abre las puertas de un mundo que no deja de ser el mismo en el que vivía, pero teñido de otro tono, entre lo real y lo imaginario.

Sin embargo, una de las aportaciones más importantes es la de James Naremore (2008), quien ve al *noir* como un *paisaje mediático*<sup>1</sup>, un *amplio discurso que se erige como expresión de la modernidad tardía de los países industriales a mediados del siglo XX, y que no es exclusivo del cine estadounidense. Asimismo, Norbert Grob (2008) afirma que el noir implica un estilo, atmósfera, y una perspectiva cínica, pesimista o nihilista sobre el mundo, con presencia internacional. Según Grob, el noir posibilita concretizar el estado de ánimo de los individuos de una sociedad, presentando la constitución trágica del ser humano, a través de la fatalidad, la violencia y la muerte, con una marcada internacionalidad.*

Es en este sentido que, siguiendo la forma *noir*, los films presentan la posibilidad de transgredir las normas morales y los basamentos del orden tradicional, eliminando los límites éticos a medida que se despliega la trama. Tal ambigüedad moral típica del *noir* se detectará en el acercamiento a las drogas, el rock, el sexo, y la violencia. Estas películas contienen un fuerte pesimismo, rasgo característico del *noir* siguiendo la caracterización de Naremore (2008), quien indica que ese elemento fue apropiado en el cine a partir de la ficción modernista europea y norteamericana de la primera mitad del siglo XX, y también según Grob (2008), que indica que en el *film noir* es central “el sentimiento de desesperanza, la dimensión de la inutilidad” (2008, párr. 33)<sup>2</sup>. Este aspecto queda de manifiesto en que la solución de los conflictos en los films parece ser el castigo y la fuerte represión a los jóvenes, lo cual augura una oscura etapa para el país, en la que el gobierno conservador que tomó el poder por la fuerza en 1966 apuntó sobre ellos como amenaza para los planes de restauración de la autoridad que supuestamente traería al país orden y progreso. A su vez, continúan un cine consagrado en 1958, cuando *El jefe* de Fernando Ayala advirtió a la sociedad el riesgo que los jóvenes corrían al seguir un líder autoritario que inculcaría valores equivocados.

Cabe aquí preguntarse si estos nuevos relatos *noir* no serían análogos al *neo-noir* norteamericano. Esta rotulación refiere a un cine realizado con posterioridad al cierre del ciclo clásico del cine negro estadounidense, que autores como Paul Schrader consideran que tiene lugar con el estreno de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) y que, tal como indica Mark T. Conard (2007, 2), implica que sus realizadores “son bastante conscientes del significado de *noir* y tra-

---

1 “Una colección vagamente relacionada de motivos perversamente misteriosos o escenarios que circulan a través de las tecnologías de la información, y cuya ascendencia puede ser rastreada por lo menos hasta tan lejos en el tiempo como la obra de escritores como Edgar Allan Poe o los ‘novelistas sensacionalistas’ victorianos” (Naremore, 2008, 255).

2 La traducción del texto es de Román Setton.

bajan conscientemente en esa estructura a la vez que agregan al canon del *noir*<sup>3</sup>. En tal sentido, de acuerdo a Mark Bould, Kathrina Glitre y Greg Tuck (2009), el *neo-noir* nace como un intento de revitalización por parte de realizadores provenientes de escuelas de cine, ex directores de televisión y Europa, inspirados por la renovación del policial llevada a cabo por directores de la *nouvelle vague*. Asimismo, lo que prima en las producciones de esos realizadores es, según Robert Arnett (2020), la elaboración de un discurso intertextual posclásico.

Creemos que las películas que estudiaremos no pertenecen al *neo-noir* ya que, con la crisis del modelo de estudios argentino y el paso a un modelo de producción subsidiada por el Instituto Nacional de Cinematografía, algunos géneros industriales como el policial tuvieron ciertas manifestaciones, entre ellos *La patota* (1960) de Daniel Tinayre, *Orden de matar* (1965) de Román Viñoly Barreto y *Humo de marihuana* (1968) de Lucas Demare<sup>4</sup>. Tales expresiones del *noir* argentino se enmarcan en la manera en que Emilio Bernini (2016) entiende las manifestaciones de ese género del policial en Argentina, esto es, “filmar el *noir* en el cine industrial depende de la formación de un compromiso; en el cine moderno, filmarlo depende de la oposición al policial como género del orden” (Bernini, 2016, 188). En ese sentido, estas películas, aunque producidas con posterioridad al fin del ciclo clásico-industrial del cine argentino, corresponden a la forma en la cual, teniendo en cuenta las exigencias estético-políticas con las que los realizadores debían negociar al trasponer géneros de Hollywood al contexto local, las películas de cine negro asumen un compromiso político en el que prevalecen valores tradicionales y la integridad de las instituciones.

## 2. Juventud y modernización cultural en la sociedad argentina de los sesenta

A principios de los años 60, según Valeria Manzano (2014a), la juventud representaba tanto las esperanzas como las ansiedades de un cambio deseado. Aunque ellos vivieron intensamente esta etapa cargada de implicaciones sociales y políticas, organismos influyentes en la opinión pública, como las Ligas de Madres y Padres, veían las nuevas tendencias, consumos culturales y actitudes como una amenaza para la sociedad. Existía un clima de crisis de época en Argentina, donde los jóvenes eran señalados como síntoma de las transformaciones circundantes. La rebeldía cultural y la radicalización política juvenil fueron dos elementos centrales de la modernización sociocultural de los '60. El período de inestabilidad política iniciado en 1956 que concluyó con el proyecto autoritario de Onganía coincidió con la profundización de transformaciones socioculturales y la juventud se volvió una metáfora del cambio y lo “nuevo”. Las industrias culturales apelaron a ellos mediante nuevos productos, como el programa televisivo *El club del clan*<sup>5</sup>, *los álbumes* y *sencillos de artistas como Palito Ortega, además de los jeans* (o su variante local, el vaquero) como vestimenta identificativa. Así, los jóvenes se constituyeron en el centro de la producción cultural, encarnando la “juvenilización” de la cultura de masas (Manzano, 2010).

---

3 La traducción es nuestra.

4 *Bajo un mismo rostro* (1962) y *Extraña ternura* (1964) de Daniel Tinayre, además de obras dirigidas por Enrique Carreras como *Los viciosos* (1962) y *Los hipócritas* (1965), que, sin ser cine negro, presentan problemáticas sociales con aspectos criminales.

5 Programa de televisión argentino transmitido por Canal 13 desde 1962 hasta 1964, cuyo contenido consistía en la presentación de canciones de música popular por parte de cantantes cuya adscripción a la juventud era expresada en el contenido de sus canciones y en el material promocional relacionado.

A medida que avanzaba la década, la cultura juvenil argentina adoptó un tono desafiante, especialmente en la escena vernácula del rock<sup>6</sup>, que desafiaba las convenciones estrictas de masculinidad con sus actitudes y comportamientos, al tiempo que mostraba una postura antiautoritaria frente a los gobiernos represivos. Asimismo, las nuevas modas se ligaban a la progresiva laxitud de la sexualidad por parte de los y las jóvenes (que vestían minifaldas y pantalones más ajustados) donde el sexo prematrimonial redefinió su intimidad. Finalmente, hacia el final de la década, los jóvenes constituyeron en gran medida el movimiento de oposición a la dictadura de Onganía y sus políticas económicas, sociales y educativas que, especialmente después de mayo de 1969, contribuyó a la radicalización de los movimientos políticos.

Profesionales del psicoanálisis como Eva Giberti y Thelma Reza interpretaron la adolescencia como una etapa reveladora de las posibilidades y desafíos de la población nacional (Cosse, 2010). Esta etapa se caracterizaba por una “rebeldía natural” que, según estos profesionales, debía ser en gran medida tolerada por los adultos. Esta tolerancia ayudaría a dismantelar el autoritarismo que preocupaba a la opinión pública a finales de los años '50 y principios de los '60, y al mismo tiempo, contribuiría a establecer y desarrollar una cultura democrática en el hogar. Así, la juventud se convirtió en un agente involuntario de cambio en el ámbito familiar y cultural (Manzano, 2014a). Por otro lado, grupos conservadores católicos influyentes, como la Liga de Madres, veían a los jóvenes como vulnerables a estímulos “liberales” como la música, el cine y literatura, que supuestamente los acercaría al comunismo. Casi simultáneamente, las nuevas publicaciones periodísticas<sup>7</sup> consiguieron que, especialistas como el sociólogo Gino Germani, dieran su opinión acerca de la juventud, a la cual observaban con detenimiento pues sostenían (con optimismo) que en su estilo de vida y escala de valores (que tenían un correlato cultural y económico en el nuevo mercado que apelaba a sus gustos) se encontraba un reflejo de las incertidumbres de la época, como se manifestaba en las nuevas dinámicas familiares, menos autoritarias y quedaban más valor a las esposas y los hijos (Manzano, 2014a). Esta incomunicación con la autoridad se intensificó hasta alcanzar su punto máximo con la dictadura del General Onganía a mediados de los años sesenta (Pujol, 2002).

Sin embargo, hacia el final de la década, la juventud pasaría al frente como vanguardia cultural y política, y comenzaría a concretar sus objetivos. Para ello, primero se identificaron como cultura contestataria al nuclearse en el Instituto Di Tella, centro de las innovaciones artísticas que eran compartidas por los «náufragos», los primeros adeptos al rock vernáculo que desde su rebeldía (ante todo tipo de autoridad) querían separarse del resto de la sociedad. Como reacción de las autoridades, desde 1966 aumentaron las razias policiales a establecimientos y reuniones que apuntaron a reprimir a hombres jóvenes de pelo largo, ropas llamativas, que escuchaban música ruidosa y llevaban a cabo costumbres sexuales fuera de lo que era considerado la norma. Así configuraban un nuevo tipo de criminal cuyo delito consistía primordialmente en ser hombres jóvenes, que desafiaban la masculinidad heterosexual hegemónica mediante sus hábitos sexuales y de consumo (Pujol, 2002).

*La patota* (1960), de Daniel Tinayre, relata la historia de Paulina, una joven profesora de Filosofía que comienza a dar clases en una escuela nocturna en un barrio de clase obrera y es víctima de abuso sexual por parte de sus alumnos.

---

6 Con el lanzamiento en julio de 1966 del sencillo “Rebelde” de Los Beatniks, banda de la cual formaban parte Mauricio Birabent (Moris), Pajarito Zaguri y Javier Martínez (quien luego compondría la banda Manal), se da por sentado el inicio del rock de raigambre nacional (Pujol, 2002).

7 Entre ellos la revista *Primera Plana*, cuya popularidad ascendió durante la década en que se transformó en marca de época y la revista *Siete Días*, competidora de la anterior.

Durante los títulos del film vemos a los jóvenes estudiantes recorrer las oscuras calles para socorrer a Paulina que fue rescatada de las vías de un tren. En la banda sonora se incluye el montaje discordante entre una melodía casi circense y el rock & roll "Viento" de Billy Caffaro, mientras se suceden imágenes de un edificio en construcción. Estas imágenes, unidas a la música rock y a un grupo de muchachos que visten jeans y hablan en lenguaje coloquial, habilita comprender a ese grupo como una juventud en construcción. Más adelante vemos a Paulina y su novio bailar un bolero en una fiesta improvisada, mientras otra joven solicita que se reproduzca una canción de rock que disgusta a la protagonista, quien rechaza los nuevos consumos culturales y hábitos de los jóvenes. Cerca de la conclusión del film, los estudiantes secundarios acuden a una fiesta donde interpreta canciones Billy Caffaro; allí, dos de los jóvenes se enfrentan mientras la música incrementa su intensidad, ocasionando una batahola. En ese sentido, en esta película de Tinayre, el rock y la cultura de masas juvenil parecen ser parte de los aspectos que contribuyen a una construcción de una juventud disruptiva y peligrosa, pero con la capacidad de ser guiados a una adultez consciente.

En *Orden de matar* (1965), de Román Viñoly Barreto, el oficial Mauro Moreno se enfrenta a un grupo de jóvenes de clase media y alta liderado por Charly, que asesinan a su mentor, el juez Zani, ya que disfrutaban de causar sufrimiento a ancianos, policías y mujeres. Al inicio, Moreno es un férreo defensor de la ley, la ética y la moral, que busca preservar el bienestar de la sociedad, incluso de las prostitutas del local administrado por Rosa, participando de razias, patrullajes y tareas de investigación. Sin embargo, el brutal asesinato de Zani provoca que su carácter se transforme precipitadamente y cruce todo tipo de límite, al punto de asesinar a delincuentes menores a sangre fría, lo que causa inicialmente la aprobación de publicaciones que remiten a *Primera plana* y *Siete días* y luego –al intensificar su violencia– un fuerte rechazo. El grupo de Charly, además, organiza orgías cargadas de drogas en suntuosas casas donde consumen cocaína (a la que llaman *Elsita*). Durante una de esas fiestas, una joven desea irse al ser testigo de la corrupción moral. Charly y Mincho (otro miembro del grupo) la conducen en auto hasta un lugar lejano, quitándole sus ropas, golpeándola y atropellándola mientras ríen y festejan. Conforme avanza el film, la desmoralización se generaliza y la escalada de violencia y vicios llega a un punto límite, momento en el cual Moreno consigue, luego de acabar con Charly, Mincho y el Sueco, capturar a Nacho, uno de los miembros del grupo de delincuentes. Tras observar su comportamiento errático, el policía deja un arma a la vista para que el delincuente la tome y lo libera en una zona alejada en el puerto. Mientras Moreno camina por una galería, Nacho saca el arma de sus ropas y mata al policía de un disparo por la espalda (Figura 1). El film sugiere que una "guerra" entre una institucionalidad conservadora, que buscaba imponerse a la fuerza, y una juventud de clase media y alta que intentaba destruir todo lazo con el respeto a las leyes y la moral, conducirá a la sociedad a su fin.

En *Humo de marihuana* (1968), de Lucas Demare, si bien los protagonistas son adultos jóvenes, tanto ellos



**Figura 1.** Fotograma de *Orden de matar*  
(Román Vinoly Barreto, 1965).

Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=rbf\\_v4O8zcE](https://www.youtube.com/watch?v=rbf_v4O8zcE)

como quienes participan de las fiestas organizadas por el narcotraficante Macedo, consumen bebidas de origen importado, escuchan música rock, visten trajes, vestidos y faldas modernas y llevan el pelo suelto, incluso incluyen neologismos provenientes del inglés. Además, el uso al inicio del film de la canción *Land of a thousand dances* de Chris Kenner, popularizada por Wilson Pickett en 1966, que es utilizada como música diegética del subsuelo donde se reúnen a fumar marihuana, asocia el consumo de drogas a la música rock. Ello, sumado al desenfado sexual por parte de los personajes principales, conduce a la consideración de una situación generalizada en la cual las drogas son la expresión más acabada de un contexto de decadencia.

De este modo, las películas representan detenidamente a la juventud, en primer lugar, como una etapa a ser superada para que puedan arribar a una adultez sana, por otro lado, como un conjunto de la sociedad con necesidad de guiamiento por parte de las autoridades y de las familias. No obstante, el acompañamiento de los adultos debe ser limitado, y algunos de ellos deben reafirmar el *correcto tránsito a la adultez*. Asimismo, la modernización cultural es presentada como un mundo de fascinaciones facilistas que conducen a un eventual peligro: las obras en construcción y el rock & roll en *La patota*, los clubes nocturnos y las fiestas improvisadas en *Orden de matar* y *Humo de marihuana* posibilitan la corrupción de los y las jóvenes.

### 3. Nuevas maneras de vivir la sexualidad en la juventud argentina de los sesenta

El descubrimiento del cuerpo de Norma Perenjek, de 17, años en mayo de 1962 años causó pánico moral en la sociedad argentina, ya que manifestó los miedos que los adultos albergaban al observar cómo las jóvenes experimentaban y sufrían las consecuencias de los cambios propuestos por las dinámicas socioculturales de la modernización, más pronunciadamente que los hombres (Manzano, 2014a). Las mujeres desafiaron la domesticidad al permanecer más tiempo en instituciones educativas, intervenir plenamente en el mercado laboral, participar de nuevas actividades de tiempo libre, experimentar con nuevas formas de cortejo, reconocer públicamente que participaban del sexo prematrimonial y contraer matrimonio más tarde en sus vidas. Así, causaban temores en sectores conservadores católicos que buscaban prolongar un *statu quo* sofocante que conducía a las mujeres a abandonar los hogares. A medida que más jóvenes ingresaban a colegios de orientación comercial, lo que les permitía trabajar en oficinas<sup>8</sup>, también interactuaban con sus pares en *asaltos*<sup>9</sup>, *salones de baile* y *conciertos de rock*. *Estos espacios, con sus nuevas reglas de cortejo, les permitían explorar su sexualidad de formas innovadoras, desafiando la concepción tradicional del sexo como una prueba de amor o un pecado* (Cosse, 2010).

*Las jóvenes que huían de sus hogares (en ocasiones en compañía de sus novios) rechazando el autoritarismo tradicional causaron una gran preocupación representada en la "Dolce Vita"<sup>10</sup>, un estilo de vida hedonista de lujos vanos en el que casi siempre una mujer elegante las conducía hacia la prostitución y, eventualmente, a la muerte<sup>11</sup>. Por esa razón, la mayor preocupación conservadora era la sexualidad de las mujeres, que por entonces cuestionó el doble estándar del*

---

8 Ejemplo de ello es la figura de la "secretaria ejecutiva", empleada en empresas nacionales o multinacionales, que a la vez se vestía bien e interactuaba con las nuevas tendencias culturales

9 Fiestas en hogares de familia en la cual cada asistente llevaba un refrigerio y algunos podían llevar su propia música.

10 El nombre alude a la película del mismo nombre de 1960 dirigida por Federico Fellini.

11 Según Manzano (2014a) en 1966 tuvo lugar una campaña moralizadora en la ciudad de Buenos Aires que incluyó raids a discotecas y hoteles, bajo una prédica que se ligaba a los desmanes del "peligro comunista".

*sexo prematrimonial para hombres y mujeres. Por otro lado, discursos basados en el amor, el afecto y la responsabilidad erosionaban el tabú de la virginidad femenina, mientras técnicas nuevas de prevención de embarazos –como la píldora anticonceptiva (Pujol, 2002)– se popularizaban en la clase media, al mismo tiempo que nacían los hoteles alojamiento.*

Estos nuevos comportamientos sexuales que surgieron desde fines de la década del cincuenta<sup>12</sup> llevaron a que en los sesenta se flexibilicen aún más las convenciones del flirteo, las citas y los noviazgos<sup>13</sup>. La ampliación de la escolarización secundaria (con la educación mixta en Buenos Aires) y la experiencia universitaria dio lugar a nuevos espacios de encuentros para jóvenes<sup>14</sup>. Con la modernización cultural se distendieron los códigos de la sociabilidad juvenil, flexibilizando el cortejo, más directo y espontáneo, sin conducir al matrimonio<sup>15</sup>. Con esos valores, los noviazgos comenzaron a concretarse de manera más temprana y gregaria. También irrumpió el derecho de los jóvenes a la intimidad, cuya sexualidad reconfiguraba y erosionaba el orden instituido, a la vez que habilitó la discusión pública sobre las pautas y comportamientos considerados normales y correctos en relación con el sexo, al cuestionar la virginidad femenina y legitimar nuevos modos de conducta (Cosse, 2010, 71).

Paralelamente, fue naciendo un nuevo periodismo, encarnado por revistas como *Gente, Primera Plana o Siete Días*, basado en publicaciones de interés general impulsadas por el capital extranjero que invertía en la industria editorial, junto a la expansión de la publicidad gráfica, sumada a contenidos y temas internacionales que encontraban entonces su correlato en suelo argentino. A eso, se le unía “el aporte literario de una generación de periodistas que eran o querían ser escritores” (Pujol, 2002, 82), una ambición literaria que se cruzaba con una demanda periodística en franca expansión, y ubicaba en un puesto privilegiado a la prensa gráfica en el marco de la comunicación social. Esta nueva prensa gráfica, que incluía contenidos de sociología y, especialmente, de psicología, valorizó los impulsos sexuales y abrió un debate acerca de la sexualidad. Si bien se mantuvieron elementos claves del paradigma sexual doméstico determinados por desigualdades de género y la estabilidad de las uniones heterosexuales, la década fue el momento de una revolución silenciosa en la cual la doble moral sexual hasta entonces vigente<sup>16</sup> fue sacudida, y nuevos patrones

---

12 Tal fenómeno había iniciado con el declive en la tradición clasemediera del *flirteo* y el *festejo* como etapas iniciales del noviazgo, que debía concluir en el matrimonio (Cosse, 2010).

13 Los y las jóvenes también comenzaron a frecuentarse en encuentros como la cita o salida, en espacios externos al hogar, y donde podían conocerse con más soltura y concluir el encuentro con un beso. De manera simultánea, las parejas empezaban a visitarse en los hogares familiares en otros horarios, pasando más tiempo juntos. Esto permitía que los padres tuvieran una intervención más activa en los noviazgos de sus hijos, aunque consistían en un obstáculo para las parejas, que muchas veces huían de manera improvisada para evitar el autoritarismo.

14 Entre ellos bares, centros de estudiantes y discotecas.

15 En las citas se exaltaba la espontaneidad y naturalidad, un repudio a las reglas convencionales del cortejo, asociada a los nuevos círculos sociales de la modernización cultural, a la vez que eran consideradas una marca de estatus de las generaciones jóvenes, caracterizados por una actitud contestataria y desenfadada (Cosse, 2010).

16 Hasta mediados del siglo XX, la sexualidad era entendida una práctica pecaminosa que conllevaba una doble moral sexual que consistía en la temprana iniciación y satisfacción sexual masculina (un rol activo y dominante) y la represión y entronización de la virginidad por parte de las mujeres, la cual era entregada al hombre –de una manera simbólica– como un acceso a su condición de esposa, ama de casa y madre, un rol pasivo y muchas veces defensivo donde no tenía importancia el goce. Esta doble moral sexual daba lugar, por un lado, a convenciones como el *franeleo* que circunvalaban las limitaciones en la intimidad de las jóvenes parejas y por el otro, a legitimar las relaciones sexuales de varones con otras mujeres (Cosse, 2010).

de conducta fueron legitimados<sup>17</sup>. Así, las relaciones sexuales, que muchas veces encontraban su justificación en el amor, eran valorizadas por la vanguardia cultural, por profesionales del psicoanálisis y por las películas de la Generación del 60. Más adelante, el sexo asociado al flirteo se convertiría en un hábito difundido entre los y las jóvenes, en especial aquellos vinculados a la cultura del rock y los ambientes politizados. Esta nueva actitud frente al sexo tomó connotaciones dispares: por el lado masculino se asociaba a la exaltación de la virilidad a través de la relevancia de la “conquista”, pero para las “jóvenes liberadas” la legitimación del sexo fuera del matrimonio o del noviazgo traía a colación nociones de pecado que hacían que titubeasen entre la libertad sexual o las viejas estructuras<sup>18</sup>

El cine negro del período, en una manera similar a como lo hizo el cine de la Generación del 60, se preocupó por cómo los jóvenes concibieron los vínculos afectivos y la sexualidad, en lo que Emilio Bernini (2000) entendió como *historias menores*, que serían esas

pequeñas historias que se centran en los afectos y que no dejan de trabajarse desde imágenes no tópicas, aunque ello deba ser retribuido con la asunción de los nuevos tópicos [...]. Los cineastas de las historias menores superan los tópicos previos precisamente allí donde asumen los rasgos de los nuevos, aquellos que conciernen a la presencia constante de los jóvenes, [...] y aquellos espacios como las playas vacías en invierno y las ciudades despobladas (Bernini, 2000, 83).

En consonancia, Román Setton, en su conferencia “Una generación *noire*” sostiene que, en Argentina, “la Generación del 60 es el momento del cine que extrae mayores consecuencias del cine negro y que aborda con mayor vigor la perspectiva del *noir* en su concepción del mundo y en su concepción del cine” (Facultad de Arte, UNICEN, 2020, 17m52s). Según este autor, algunas de las películas más relevantes de ese movimiento multiforme y no coordinado (como *Alias Gardelito* de Lautaro Murúa, estrenada en 1961 y *Los venerables todos* de Manuel Antín, cinta de 1962) demuestran un fuerte pesimismo acorde a una mirada de la realidad contemporánea argentina, se puede denotar la pervivencia de elementos *noir*. Así, hacen su presencia personajes pusilánimes y traidores, se construye una poesía de la muerte donde se observa el fin de los vínculos familiares, lo cual, junto a la ambigüedad moral que caracteriza al género, acaba por dotar al mundo de una cualidad criminal totalizante.

No obstante, dado que las películas que analizamos se enmarcan en la caracterización de Bernini que describimos más arriba, donde el *noir* creado por realizadores concurrentes con los parámetros del período clásico-industrial representaba un compromiso político con el orden, la caracterización de los hábitos juveniles toma un carácter de advertencia a la sociedad. De esa forma, los deseos sexuales de los jóvenes fueron presentados como impulsos desenfrenados acompañados por las drogas, la violencia y el rock. El sexo es expuesto como un instinto irrefrenable propio de los hombres; y las mujeres que incurrían en relaciones sexuales escapan a las reglas éticas y morales de la sociedad,

---

17 Los nuevos métodos anticonceptivos (hasta ese entonces patrimonio de las clases media y alta) desestabilizaron el mandato de la preservación de la virginidad, quebrado por los jóvenes con más frecuencia: comenzaban a ser las mujeres las que debían explicar el porqué de la preservación de su virginidad. Entre los hombres, la masturbación y la atracción hacia otros de su mismo sexo eran consideradas partes de la maduración sexual y los padres debían corregir esas “desviaciones” para afirmar su heterosexualidad. Asimismo, la prostitución –espacio de iniciación y satisfacción de deseos sexuales masculinos– comenzó a ser cuestionada, por los efectos nocivos que sostenían que tenía para las parejas y para quienes se iniciaban sexualmente.

18 Los albergues transitorios y –en el caso de aquellos jóvenes que tenían un mejor pasar económico– automóviles, que daban a los jóvenes hombres un sentido de estatus, independencia, movilidad y riesgo de la velocidad, se convirtieron en lugares privilegiados para la intimidad.

por tanto, su destino es la muerte o la cárcel. Además, la prostitución es un riesgo tanto por incurrir en la actividad, como por convertirse en víctimas de muertes violentas en el ejercicio de ella.

Dentro de la ambulancia en la que Paulina se encuentra al comienzo de *La patota*, un *flashback* desencadena una serie de imágenes borrosas. Vemos primero a su pareja, el comprensivo Alberto, y luego a Paulina caminando con dificultad debido a su ropa rasgada en una obra en construcción que contiene esculturas de mármol que sugieren un desconcierto onírico (Lozano, 2016). El *flashback* revela su graduación como profesora de filosofía, que desafía las expectativas de su autoritario padre; también vemos a la directora del colegio, ferviente católica, que le pide vestirse de manera más discreta. Cuando el *flashback* finaliza, los jóvenes alumnos, encabezados por Miguel, esperan noticias de Paulina en un bar, a la vez que acusan a una mujer que ingresa al recinto de ser “la culpable”. Otro *flashback* muestra a los jóvenes observando con binoculares a esa mujer desnudándose desde un edificio en construcción. Atacan a la mujer, que resulta ser Paulina, en un intento de iniciar sexualmente a Miguel, quien huye y entra en pánico cuando reconoce a “la culpable” en la calle. Según Claudia Lozano (2016), el ataque de los jóvenes a Paulina se basa en la construcción de un “otro imaginario”, al sustituir el rostro de la mujer por el de su profesora, que exhibe el deseo de abordar a una mujer sin su consentimiento, quien supuestamente ocultaría su deseo de ser violada.

Un médico informa a Alberto que Paulina perdió la virginidad en el ataque, socavando su valor moral. Sin embargo, en los sesenta, el goce y los nuevos enfoques sexológicos se vieron relajados, para ser disfrutados más allá del ámbito matrimonial (Cosse, 2010). En el film, Paulina se muestra con carácter ambiguo después de la violación, que la llevan a cuestionar la plenitud de su vida sexual, y se aleja así de los preceptos paternos al tiempo que descubre que la vida en pareja no la satisface, separándose de Alberto. Cuando regresa a dar clases, lo hace portando lentes negras (Figura 2), una especie de “autodefensa” ante la vergüenza sufrida luego del ultraje (Lozano, 2016). Mario y Aldo reconocen que fue la docente a quien violaron y tienen una discusión que resulta en Mario mirando su rostro deformado en un espejo roto (Figura 3). Un médico confirma el embarazo de Paulina como resultado de la violación, que desencadena una crisis en ella, su novio y su padre. Paulina huye a una pensión y descubre la confesión de Miguel sobre el delito cometido por sus compañeros. Visita a Mario en su taller y lo alienta a seguir estudiando, demostrándole que no hay odio en su mirada. Concluye así su “misión pedagógica”, al mostrar apego y moralidad al resolver las diferencias con su agresor y situándose en una posición superior a los demás (Lozano, 2016).

A pesar de un juicio social y laboral en la escuela, Paulina decide continuar con su maternidad y resolver las diferencias con sus agresores desde una posición de superioridad moral. En el hospital, se revela que Paulina perdió el embarazo y resultó gravemente herida. Los estudiantes reciben la noticia de que se salvó y reconocen la lección que les enseñó. En definitiva, *La patota* abor-



Figura 2. Fotograma de *La patota* (Daniel Tinayre, 1960).  
Fuente: captura propia.

da la polémica de la sexualidad juvenil y las relaciones afectivas en un momento en el que las mujeres huían de sus hogares e ingresaban al mundo laboral, desafiando tradiciones y hábitos establecidos.

En *Orden de matar* (1965), de Román Viñoly Barreto, se presenta un sombrío panorama de la situación de las trabajadoras sexuales y la sexualidad durante ese período. La historia se centra en Mauro Moreno, un policía involucrado en un acuerdo con una proxeneta para liberar a una jovencísima prostituta llamada Mimito a cambio del arresto de un agresivo cliente, “el Sueco”, miembro del grupo de Charly. Tras el asesinato del juez Zani, Mauro empieza a despreciar la vida de los criminales, llegando a matar a los sospechosos sin piedad. Sin embargo, siente compasión por Mimito, con quien establece una relación amorosa compleja. La atracción sexual entre ellos persiste, manteniendo la dinámica de un cliente con una trabajadora sexual. Al mismo tiempo, Mauro adopta una actitud paternalista hacia Mimito, quien es maltratada por su madama, al igual que los rufianes solían hacer con las trabajadoras sexuales (Simonetto, 2019). De esa manera, ve en Mimito la encarnación de una juventud desorientada y corrompida por los excesos.

La película también retrata una fiesta organizada por el grupo de Charly, que incluye *striptease*, intercambios de pareja y una orgía impulsada por drogas. Mauro persigue y elimina a los miembros del grupo, pero provoca que la madama Rosa se suicide cuando mata a su marido, Pascual. Todo lo lleva a desmoronarse ética y moralmente, aunque se lo ve satisfecho cuando porta su arma (Figura 4). Expuesta a la crueldad de Mauro, Mimito lo confronta sobre su frialdad y soledad, señalando la decadencia en la que ambos están inmersos. El reconocimiento de su propio declive lo llevan a provocar su muerte a manos de Nacho, al otorgarle su arma reglamentaria. De esa forma, la película presenta la sexualidad como parte del deterioro moral de los personajes y muestra a las trabajadoras sexuales como víctimas de hombres agresivos y deshonestos, encarnadas en la desamparada Mimito. Además, cuestiona la idea de que las fuerzas de seguridad sean los guardianes de la moral.



**Figura 3.** Otro fotograma de *La patota* (Daniel Tinayre, 1960).  
Fuente: captura propia.



**Figura 4.** Otro fotograma de *Orden de matar*  
(Román Vinoly Barreto, 1965).  
Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=rbf\\_v4O8zce](https://www.youtube.com/watch?v=rbf_v4O8zce)

Desde la promulgación de la ley 16.666 en 1965, año de estreno de *Orden de matar*, los conflictos de la policía con las prostitutas –cada vez más jóvenes y sumidas en la pobreza– fueron en aumento (Simonetto, 2019). Las fuerzas de seguridad encontraron una posibilidad de acción mayor, concretada en 1966 con el nuevo código de faltas promovido por la dictadura de Onganía. A través de las razias –aplicadas desde el gobierno de Perón (Acha, 2014)– los agentes policiales aplicaban la ley, bajo la excusa de erradicar los “malos hábitos”, una vaguedad penal del Código Penal de 1955 que reconocía a las fuerzas de seguridad como castigadoras de disidentes sexuales (Simonetto, 2019). *Orden de matar* sugiere que la policía ha llegado a una desmoralización irreversible, motivada tanto por políticos (invisibles en el film) que promueven redadas a establecimientos nocturnos, como por medios de comunicación –revistas y programas televisivos– que primero celebran la violencia de Moreno y luego la critican. Tal desmoralización fue naturalizada en la banda de Charly, una extrapolación de los jóvenes de clases medias y altas que, en el marco de una “modernización” cultural, arremeten contra viejas normas y tradiciones. En definitiva, el film equipara a los jóvenes descarriados y los agentes de la ley que se reconocen por encima de la justicia.

#### 4. Los jóvenes y las drogas en los sesenta

Hacia el final de la década, la juventud se convirtió en el foco principal del problema de las drogas, que se desarrolló como parte de la “cuestión social”<sup>19</sup> en la Argentina desde finales del siglo XIX y principios del XX. Este conjunto de problemáticas incluía la drogadicción, que criminólogos y psiquiatras consideraban como una enfermedad mental degenerativa, característica de personas con voluntad débil y fuente de desorden y criminalidad. Así, los adictos eran seres en “estado de peligrosidad” que era necesario aislar y encerrar para evitar las amenazas a la sociedad, en especial aquellos que transitaban la “mala vida”, provenientes de ambientes del tango, artístico y la prostitución (Corbelle, 2019). Sin embargo, recién en 1926 se promulgaría una reforma del Código Penal que, con un tinte moralista-represivo, penalizó a aquellos sin permiso para venta, posesión o no justificación de tenencia de drogas. Luego, en 1932, un edicto policial permitió que los agentes intervengan ante personas con signos de uso de estupefacientes o alcaloides, accionar que se instituyó en 1956 con el Reglamento de Procedimientos Contravencionales.

Estas posturas médicas y policiales se basaron en “recomendaciones” estadounidenses (Corbelle, 2019). Aunque estas se extendieron a Perú y Colombia en los años setenta, fue en Argentina durante los años sesenta cuando la BNDD y la DEA<sup>20</sup> impulsaron sus programas, influenciados por la Convención Única sobre Estupefacientes de 1961. Estos programas tuvieron mayor relevancia durante el gobierno de facto de Lanusse (1971-1973), que se centró más en los usuarios que en los productores o distribuidores. Primaba así un modelo médico-sanitarista de gestión del problema de las adicciones (Manzano, 2014a, Corbelle, 2019). Inicialmente, la política intervencionista de los Estados Unidos en la región esgrimía una “guerra contra las drogas” en la cual existían “productores” y “consumidores”; los primeros eran “delincuentes” que era “necesario encarcelar”, los segundos “enfermos” y la droga un “virus” o “epidemia” que generaba dependencia y exigía aislamiento y tratamiento terapéutico (Corbelle, 2019).

En ese sentido, el gobierno represivo y anticomunista de Onganía abordó el problema como cuestión de seguridad nacional, asociando el toxicómano (generalmente un joven) al “enemigo interno” y al consumo de drogas como con-

---

19 Esta noción implicaba un punto de vista a partir del cual la inmigración, el crecimiento urbano, huelgas obreras y movilización anarquista eran considerados focos epidémicos de desorden e insalubridad criminal (Corbelle, 2019).

20 Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs y Drug Enforcement Administration, respectivamente.

ducente a la “subversión” (Manzano, 2014b). Aunque se introdujo una reforma del Código Penal que despenalizaba el consumo, el enfoque hacia este tema cambiaría drásticamente en los años siguientes. Para 1968, el consumo de marihuana y anfetaminas se asociaba principalmente con la escena del rock<sup>21</sup>. No obstante, estas sustancias también eran utilizadas por estudiantes universitarios y en contextos de radicalización política, donde algunos afirmaban que mejoraban su rendimiento. Por otro lado, había quienes rechazaban las drogas recreativas debido al riesgo de arresto por posesión, y desde una postura opuesta al “neo-colonialismo”. Consideraban al movimiento hippie como el opuesto al militante revolucionario, y creían que las drogas eran parte de un plan del imperialismo norteamericano para debilitar la resistencia juvenil (Manzano, 2014b). Por su parte, las fuerzas de seguridad creían que el comunismo fomentaba el escepticismo hacia las ideas e instituciones establecidas, y que el uso de drogas podría llevar a los jóvenes a adoptar ideas de izquierda<sup>22</sup>. Conforme avanzaba la década, la asociación entre drogas, juventud y radicalización política se volvió sentido común en quienes decían defender a la familia y la nación.

En los filmes de la época, las drogas, el narcotráfico y los adictos son presentados desde la condena al tráfico y los proveedores de sustancias. Se retrata al drogadicto como víctima de una enfermedad autoinfligida, asociada a ciertos círculos sociales y entornos, como los jóvenes de clases medias y altas y las chicas que aspiran a vivir la “dolce vida”. Sin embargo, estos personajes suelen sufrir las consecuencias de sus elecciones. *Orden de matar* incluye personajes que consumen, trafican o luchan contra las drogas, mientras que *Humo de marihuana* es crucial en cuanto a las percepciones sobre el narcotráfico, la lucha contra él y los drogadictos.

Durante la escena de la fiesta que deriva en una orgía en *Orden de matar*, los asistentes están ansiosos por la llegada de “Elsita” (un nombre coloquial para la cocaína), en especial Nacho, el más vulnerable y dubitativo del grupo de Charly respecto de sus actividades. Georgina (esposa de Charly) le reprocha su adicción, a la que entiende como un reemplazo de los sentimientos de afecto que alguna vez los unieron y asocia el consumo de drogas con las actividades criminales de su marido, que atentan contra la moral tradicional; “el estimulante de la maldad”. Nacho demuestra ser completamente manipulable cuando declara frente al oficial Moreno, e insiste con que es “un hombre decente” y no “un drogado”. El momento culminante del interrogatorio, que incluye intimidación física, ocurre cuando el oficial coloca un paquete de cocaína sobre la mesa. Esto provoca una crisis nerviosa en el joven, que termina desaliñado y descontrolado. Esta situación permite a Moreno obtener información sobre los distribuidores de drogas y descubrir los asesinatos cometidos por sus colegas. Hacia el final del film, un completamente desmoralizado Moreno acaba con el grupo de delincuentes. Cuando regresa a la comisaría a hablar con Nacho parece empatizar con él, “uno de los que en este país nació cansado”, pero ante el silencio del joven, lo golpea. El muchacho intenta defenderse, pero el policía lo apunta con su arma (que finalmente deja sobre la mesa) y lo tienta con un sobre de cocaína. Nacho pide que lo mate, pero Mauro se apiada<sup>23</sup> y le ofrece un cigarrillo. El joven toma el arma a las espaldas de Moreno, acompa-

---

21 La figura de Tanguito se volvería una expresión emblemática del toxicómano para se preocupaban por el tema, ya que reunía las características básicas: rebelarse contra su familia y las normas sociales; su muerte en 1971 fue tomada por toxicólogos y policías como prueba de la gravedad de las drogas en el país.

22 El coronel Rómulo Menéndez esbozaría estas ideas en 1961, junto a grupos católicos que se movilizarían con políticos conservadores en 1963 para que el gobierno detuviera la propagación de las drogas y la pornografía (Manzano, 2014b).

23 Mauro dice “la vida se divierte cuando no nos dejan morir. Si uno pudiera matarse ya no estaría tan solo, como en tu caso. Pero a uno le obligan a seguir, como yo te obligo a vos, ya ves cómo te entiendo. Tu única solución sería matarme. Entonces descansarías. Pero no podés. Y a vos te gustaría descansar”.

ña al oficial en su auto y se detienen en una zona alejada mientras afuera llueve. El policía abandona el auto y emprende una caminata en soledad por una galería, pero el adicto baja del auto, lo sigue a escondidas, le dispara y lo remata en el suelo. En ese instante, la película cierra con una inscripción que reza “entonces las sombras cayeron sobre mi sombra”, frase que también aparecía luego de los títulos del film (Figura 5).

En definitiva, Nacho y Moreno son las dos caras de la desmoralización contemporánea. La amoralidad del policía proviene del deseo de hacer justicia por mano propia, que contribuye a la escalada de violencia que los delincuentes gozan. La drogadicción de Nacho lo erige como representante de los males contemporáneos: es un enfermo incurable víctima de una situación social y cultural que lo hizo “nacer cansado”, pero también es un criminal sin posibilidad de rehabilitación, propiciador del asesinato de Mauro, el fin simbólico de la represión contemporánea al film. El final apocalíptico señala que los hábitos modernos juveniles –el consumo de narcóticos y las fiestas sexuales– indican una “crisis de época” a la que contribuyen la violencia represiva y el sensacionalismo mediático.

En *Humo de marihuana*, un grupo de traficantes encabezado por Macedo es responsable de la muerte de Fabiana, la esposa del Dr. Carlos Ocampo, quien también se vuelve adicto a la marihuana. La película presenta una escenografía



**Figura 5.** Frase que aparece en los títulos de *Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965).

Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=rbf\\_v4O8zcE](https://www.youtube.com/watch?v=rbf_v4O8zcE)



**Figura 6.** Fotograma de *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). Fuente: captura propia.



**Figura 7.** Otro fotograma de *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). Fuente: captura propia.

opresiva con imágenes grotescas que simbolizan un descenso al infierno. Los personajes bajan por escaleras hacia los lugares donde consumen marihuana, rodeados de rejas que parecen celdas de prisión (Figuras 6 y 7).

Fabiana se sumerge en la adicción a la marihuana debido a la soledad causada por la ausencia de su esposo Carlos. En una escena, Fabiana presencia una danza exótica que asocia la sexualidad con el consumo de drogas. Luego de ser abordada sexualmente por Macedo, Fabiana regresa a casa tarde y agitada, donde Carlos la espera. Frustrada, Fabiana busca más marihuana y se encuentra con Sopapo Martínez, un boxeador que no consume drogas, pero es parte del grupo de Macedo. Luego, Fabiana se reúne con Marcela, le confiesa su adicción y le enseña a fumar marihuana, en una escena que intenta asociar la adicción a las drogas con la homosexualidad, vista como “amoral” por las posturas homofóbicas contemporáneas que entendían a la misma como una desviación de la “normalidad” sexual, y un peligro para la conformación familiar, noción extendida desde el peronismo (Peralta, 2018). Finalmente, Fabiana busca más drogas y se encuentra nuevamente con Macedo, quien la invita a una fiesta en su sótano. Tras un fundido a negro, descubrimos el cadáver de Fabiana en un automóvil en Villa Cariño<sup>24</sup>. Carlos vuelve a su país y se ve obligado a identificar el cuerpo de su esposa en la morgue. Allí, se encuentra con tres prostitutas que solían visitar el lugar, lo que representa para él una mancha en el honor de su difunta esposa.

En su búsqueda de respuestas, se encuentra con Sopapo, quien también investiga el crimen. Luego asiste a una fiesta en el sótano de Macedo, donde conoce a Artecona y a su hermana Cheché. Ambos son representantes de los “ejecutivos” y de aquellos jóvenes parte del *establishment* que buscaban penetrar en la vida cultural porteña (Pujol, 2002). En la fiesta, se establece una conexión entre la marihuana y prácticas ritualistas con connotaciones racistas y xenofobas a partir de una danza<sup>25</sup> fotografiada en clave baja. Carlos consume marihuana y tiene alucinaciones con Fabiana, pero es expulsado y golpeado. Durante la fiesta, Cheché sufre un abuso sexual por parte de dos de los asistentes. Ella denuncia a sus agresores ante la policía. Cuando los agentes llegan al lugar, descubren una rivalidad entre Macedo, quien es retratado como un *gangster* impulsado por la ambición, y Marco Luli, otro narcotraficante que, a diferencia de Macedo, no consume drogas y se dedica a la acumulación de armas. Carlos y Marcela pasan más tiempo juntos, pero el médico se consume en su adicción y alucina con Fabiana, de manera cada vez más perturbadora (Figura 8).



**Figura 8.** Fotograma de otro momento de *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). Fuente: captura propia.

24 Un espacio aldeaño a los lagos del Rosedal al que las parejas de jóvenes que podían acceder a un automóvil (propio o familiar) acudían para tener contacto físico intenso, que desde 1966 fue asediado por continuas razias moralistas que apuntaban con luces dentro de los autos para espantar a las parejas (Cosse, 2010).

25 El mismo inicia con un percusionista de origen africano que toca unos tambores y exclama “¡macumba!”, para que una bailarina, del mismo origen, entre en escena y empiece a bailar y recitar –casi de manera gimiente– un poema al compás de los tambores que repite varias veces las frases en portugués “marihuana é maconha”, “maconha é macumba”.

El inspector Di Pietro presiona a Carlos para que se infiltre en la banda de Macedo. El objetivo es evitar que un cargamento de heroína, que podría desatar una epidemia de drogadicción amenazando la vida social y política de la nación, se distribuya en el país. En un intento de emboscada a su rival, Macedo resulta herido, al igual que Sopapo, y dos de sus colegas pierden la vida, mientras que Luli es capturado. Sopapo solicita la ayuda de Carlos para salvar a Macedo. En ese momento, Macedo revela que la muerte de Fabiana fue causada por un grupo de adictos que la asfixiaron en su sótano, lo que alude a la negligencia y la indiferencia colectiva hacia los peligros del consumo de drogas. Durante el asalto policial al escondite, Sopapo y Carlos son alcanzados por el fuego cruzado. Sopapo muere en el acto, y mientras los agentes atienden a Carlos, la policía abate a Macedo. En sus últimos momentos, Carlos le dice a Marcela que, al menos, ha logrado salir del infierno mientras cree ver a Fabiana. Con el amanecer, la policía se lleva el cargamento de heroína.

En definitiva, esta película expone elementos presentes en los films anteriores: una sexualidad desatada en la juventud, nutrida por las drogas, que eventualmente conduce a la violencia, primero en hombres, quienes –por frustración sexual, efecto de las drogas o por gusto– deciden acabar con la vida de otros, en muchos casos mujeres jóvenes, quienes, creyendo que su vida es anodina y taciturna, consumen drogas o se inician sexualmente a temprana edad; muchas veces por la fuerza, o por la influencia de una proxeneta o por el desenfreno de un hombre frustrado sexualmente. Esto, finalmente, las conduce mayormente a la muerte. Sin embargo, se puede observar la insistencia en una autoridad en peligro o ya perdida, que subsume a los protagonistas en la decadencia y pierden la vida; o sacrifican sus afectos, su libertad o sus vínculos para vencer a quienes proponen una vida «amoral».

## 5. Conclusiones

En síntesis, las circunstancias y destinos de los personajes de las películas estudiadas acercan a las obras al *noir*, ya que traspasan los límites de la moral tradicional y se hallan en el terreno pantanoso de la ambigüedad moral: por un lado los jóvenes –los protagonistas de *La patota*, los delincuentes de *Orden de matar* y los jueguistas de *Humo de marihuana*– que experimentan con los nuevos hábitos y costumbres, vivencian nuevas formas de socializar, consumen sustancias ilegales y se acercan al sexo con menos prejuicios, y por el otro los adultos que persiguen a los criminales en el film de Viñoly Barreto y que investigan la muerte de Fabiana en la película de Demare. A todo lo cual se suma una puesta en escena opresiva y de tintes oníricos en la cual prevalece una densa atmósfera cargada de humo e iluminada con alto contraste en los rostros de los personajes y composiciones en profundidad con líneas verticales y oblicuas. Todo ello situado en un ambiente urbano de bajos fondos, edificios en construcción con escaleras descendentes, esculturas sugerentes, además de espacios cerrados como fiestas en subsuelos, casas suntuosas y departamentos modernos y lujosos que se ciernen como trampas para los personajes principales<sup>26</sup>. Asimismo, el *noir* funciona, a la manera en que lo entiende Grob, como un discurso que posibilita dar cuenta del estado de ánimo de una sociedad en una época, en este caso el sentido de malestar y las ansiedades que los sectores afines al conservadurismo –que, luego de 1966, detentarían el poder por medio de un golpe de Estado– albergaban con respecto de las nuevas actitudes juveniles.

---

26 A contrapelo de estas obras, muchas veces los mismos directores (como es el caso de Daniel Tinayre y su film *La cigarra no es un bicho* de 1963, Lucas Demare, quien realizó la continuación de ese film, *La cigarra está que arde* en 1967 y Román Viñoly Barreto con *Villa delicia: playa de estacionamiento, música ambiental* en 1966) celebrarían las nuevas actitudes frescas en los vínculos de jóvenes y adultos.

Los films estudiados ponen en el eje a los jóvenes como seres permeables a nuevas maneras de sociabilizar que se entrecruzan con exigencias de consumo impuestas por un mercado modernizante, como el rock, nuevas prendas de vestir, clubes nocturnos, bebidas alcohólicas, etc. En tal sentido, funcionan como puerta de entrada a la *dolce vita*, en la cual los jóvenes –especialmente mujeres– se vuelven en víctimas de la prostitución, violencia por proxenetas o clientes y así mueren manipulados por seres villanescos. Las muchachas son arrastradas por la seducción de hombres que les ofrecen entretenimiento basado en lujos vanos y algunas de ellas mueren, lo que puede ser entendido como una continuación de un tipo de relato melodramático que durante muchos años había sido la matriz narrativa de una gran cantidad de obras del cine argentino (Karush, 2013). La sexualidad y las nuevas maneras en que los jóvenes inician vínculos íntimos se vuelven uno de los tópicos más relevantes de estas obras. Existe en los jóvenes el deseo de establecer relaciones con sus pares de sexo opuesto, pero a la vez las mismas parecen haberse contaminado por los nuevos modos de consumo, vicios y violencia que circulaban por entonces. En tal sentido, la lógica falocéntrica que guía los films pone el eje en la necesidad juvenil masculina de apaciguar el deseo sexual, lo que parece ser una defensa de la prostitución legalizada.

Por otra parte, en varias ocasiones las drogas son un aliciente de los peligros, revelando las visiones hegemónicas respecto del uso de estupefacientes y el narcotráfico. En *Orden de matar* son la motivación detrás los crímenes del grupo de Charly, jóvenes de clase alta que utilizan la cocaína para motorizar sus orgías y ejercer violencia sobre quienes creen inferiores: la verdadera epidemia que la película diagnostica en la sociedad, ya que el protagonista, el oficial Mauro, decae hacia actos violentos que dibujan un contexto problemático para el país. Por su parte, *Humo de marihuana* elabora un contexto en el cual los narcóticos ilegales amenazan con derribar las buenas costumbres, valores e instituciones nacionales, al exponer el “descenso al infierno” de un destacado médico quien, buscando respuestas a la muerte de su esposa, cae en una fatal adicción a la marihuana. Así, propone a las fuerzas de seguridad como las únicas veladoras del orden, la paz y el restablecimiento de la decencia, en un contexto en el cual crecían las influencias norteamericanas en la lucha contra el narcotráfico.

### Referencias bibliográficas

- Acha, O. (2014). *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Arnett, R. (2020). *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bernini, E. (2000). Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966). *Kilómetro 111*, 1, 71-88.
- Bernini, E. (2016). Políticas del policial en el cine argentino. En R. Setton & G. Pignatello (Comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015)*. Literatura, cine, televisión, historieta y testimonio (pp. 185-192). Buenos Aires: Título.
- Borde, R., & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- Bould, M., Glitre, K., & Tuck, G. (2009). Parallax Views. An Introduction. En M. Bould, K. Glitre & G. Tuck (Eds.), *Neo-Noir* (pp. 1-10). New York: Wallflower Press.
- Conard, M. (2007). Introduction. En *The Philosophy of Neo-Noir* (pp. 1-4). Louisville: The University Press of Kentucky.
- Corbelle, F. (2019). La construcción social del “problema de la droga” en Argentina, 1919-2018. *Revista Ingesta*, 1, 14-40. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i1p14-40>
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Esquenazi, J. P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Facultad de Arte, UNICEN. (3 de agosto de 2020). *XI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política: Román Setton*. Video en YouTube. Recuperado de: <https://youtu.be/FWnKPMGXm2k>
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En N. Grob (Ed.), *Filmgenres. Film noir* (pp. 9-23) Stuttgart: Philip Reclam Jun.
- Herederó, C., & Santamarina, A. (1996) *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Buenos Aires: Paidós.
- Karush, M. J. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Lozano, C. (2016). El cuerpo del delito sexual en la historia de la cinematográfica argentina: La Patota 1960 y 2015. *Estudios del ISHIR*, 6 (15), 35-55. <https://doi.org/10.35305/eishir.v6i15.614>
- Manzano, V. (2010). Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta. *Desarrollo Económico*, 50 (199), 363-390.
- Manzano, V. (2014a). *The Age of Youth in Argentina. Culture, politics, and sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Manzano, V. (2014b). Política, cultura y el “problema de las drogas” en la Argentina, 1960-1980s. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 24, 51-78.
- Naremore, J. (2008) *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Peralta, J. L. (2018). Batallas discursivas en torno a la “homosexualidad” en Argentina (1957-1969). *Badebec*, 7 (14), 67-94.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el film noir. *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 2, 123-134.
- Simonetto, P. (2019). *El dinero no es todo. Compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.
- Spinelli, M. E. (2005). *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires: Biblos.

### Reseña curricular

Daniel Adrián Giacomelli es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), donde dirige el Departamento de Historia de la Facultad de Arte, y es asimismo Ayudante de Cátedra en Historia del Cine 2, Crítica de las Artes Mediáticas y Teorías de la Comunicación y la Cultura. Actualmente investiga el *film noir* argentino desde la década de 1940 hasta finales de los ‘60. Es autor de diversos artículos científicos, y ha presentado ponencias en congresos y jornadas.

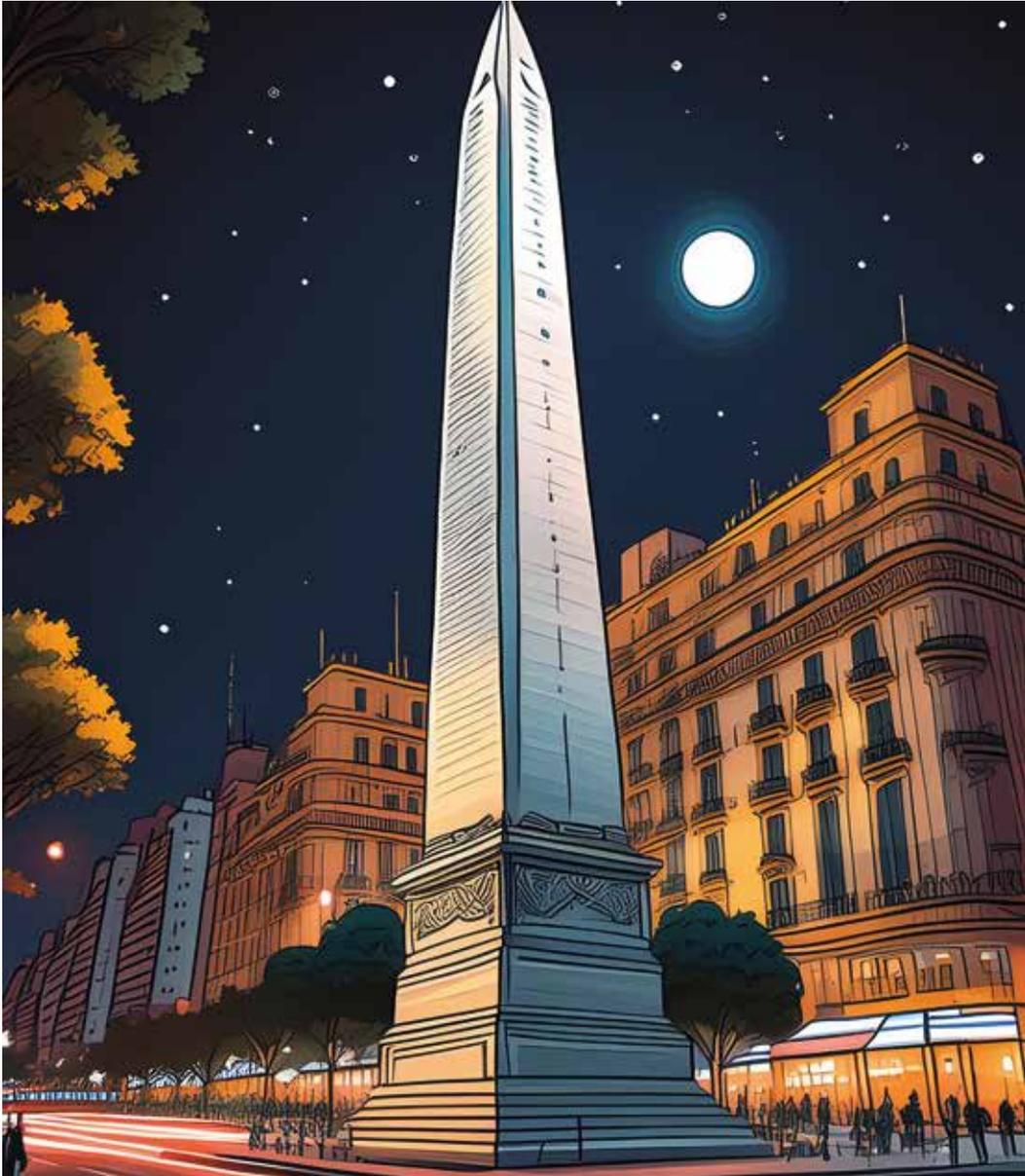


Imagen: Antonio Moncayo con Photoshop IA