



Imagen: Gloria Bodero

Sexo, drogas y ¿cárcel? Subjetividades modernas en *Intimidades de una cualquiera* (1974).

Sex, Drugs, and... Prison? Modern Subjectivities in *Intimidades de una cualquiera* (1974).

Resumen:

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la película *Intimidades de una cualquiera* (1974) de Armando Bó e Isabel Sarli en su relación con la modernización social, económica y cultural de las décadas de 1960 y 1970. Consideramos que la cárcel es el espacio-concepto clave de la película, donde la compleja reformulación de subjetividades sexuales, religiosas y económicas se concentra. Dentro del marco teórico más amplio de la modernidad, establecemos un diálogo entre la historia del género y la sexualidad, los estudios sobre la recepción, las teorías críticas del espectador y la reevaluación reciente del cine de explotación. Desde esta perspectiva, argumentaremos que la producción, narrativa y recepción de la película se basan en contradicciones subjetivas e institucionales que trascienden cualquier dicotomía simple entre tradición y modernidad.

Palabras claves: Modernidad; cine de explotación; trabajo sexual; teoría del espectador; recepción; placer.

Sumario. 1. Introducción. 2. La desacralización sagrada de la modernidad. 3. Participantes y víctimas de la modernidad. 4. El espectador penal-sexual moderno. 5. Conclusiones.

Como citar: Wilson-Nunn, O. (2024). Sexo, drogas y ¿cárcel? Subjetividades modernas en *Intimidades de una cualquiera* (1974). *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 107-123.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a6

Abstract:

The aim of this this paper is to analyse the film *Intimidades de una cualquiera* (1974) by Armando Bó and Isabel Sarli in relation to the social, economic, and cultural modernisation of the 1960s and 1970s. We consider the prison to be the key space-concept of the film in which the complex reformulation of sexual, religious, and economic subjectivities is concentrated. Within the broader theoretical framework of modernity, we establish a dialogue between the history of gender and sexuality, reception studies, critical theories of spectatorship and the recent critical reevaluation of exploitation cinemas. From this perspective, we argue that the production, narrative, and reception of the film are grounded in subjective and institutional contradictions that transcend any simple dichotomy between tradition and modernity.

Keywords: Modernity; exploitation cinema; sex work; spectatorship theory; reception; pleasure.

Oliver Wilson-Nunn

Robinson College, University of
Cambridge
Cambridge, Reino Unido

ojw33@cam.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0003-1716-3829>

Enviado: 8/3/2024

Aceptado: 13/4/2024

Publicado: 15/07/2024



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

1. Introducción

En su explicación de los factores que distinguen el cine de explotación latinoamericano (*latsploitation*) de su equivalente norteamericano, Victoria Ruétalo y Dolores Tierney ponen énfasis en el contexto social, económico y político: “la historia de los cines de explotación latinoamericanos está marcada, al igual que el continente, por un desarrollo económico desigual, la dominación neoimperialista (incluido el dominio de los productos de Hollywood en la mayoría de los mercados nacionales) y la lucha por adaptarse a la modernidad” (2009, 3)¹. Este artículo parte de esta breve mención de la experiencia de la modernidad en América Latina para analizar cómo la película “soft porn” *Intimidades de una cualquiera* (1974) de la dupla Armando Bó e Isabel Sarli reformula las subjetividades sexuales, religiosas y económicas en un contexto conflictivo de modernización en la Argentina de los años 60 y 70. En particular, argumentamos que, en el film, la cárcel –institución en el corazón del proyecto modernizador civilizatorio del Estado argentino desde finales del siglo XIX (Caimari, 2004, 91)– es el espacio-concepto en el cual esta compleja reformulación subjetiva se concentra.

Para llegar a estas conclusiones, este trabajo establece un diálogo entre la historia del género y la sexualidad (Barrancos, 2006; Cosse, 2010; Simonetto, 2019), los estudios sobre la recepción, las teorías críticas del espectador –cinematográfico (Mulvey, 1975) y punitivo (Hörnqvist, 2021)– y los estudios recientes que reevalúan la complejidad cultural y política del cine de Bó y Sarli (Drajner Barredo, 2016; Geirola, 2020a; Ruétalo, 2022). Mientras que la modernidad es un concepto clave en los debates acerca de la sexualidad en los años 60 y 70 y en la historia de la cárcel², ocupa un rol ambivalente en el análisis de las películas melodramáticas y eróticas de Bó y Sarli. En la historiografía del cine argentino, suele asociarse la modernidad con una estética particular desarrollada por los cineastas de la llamada Generación del 60 en la que predomina “la presencia del autor” (España, 2004, 107). Aunque el cine popular de género de Bó y Sarli aparece como objeto de estudio en *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957-1983*, su relación con lo moderno parece problemática: la frecuente fetichización del cuerpo de Sarli “representa lo contrario de lo que las modernas teorías feministas han aportado a los estudios culturales” (España, 2004, 35); Elena Goity, mientras tanto, reconoce que los defensores de Bó y Sarli escriben “desde una postura *camp* y posmoderna” (2004, 364).

Aquí, nos proponemos problematizar, sin ignorar, esta *pos* o desmodernización del cine de Bó y Sarli. Si bien el estilo de *Intimidades de una cualquiera* no corresponde a la estética de la modernidad cinematográfica, *stricto sensu*, sí está marcado por momentos de reflexividad formal “vanguardistas” (Soto, 1974). A su vez, este estilo vanguardista forma parte de la ambivalente reflexión de la película sobre la modernización social, cultural y económica de Argentina en las décadas de los sesenta y setenta, procesos en los cuales la industria cinematográfica participa de forma activa. De manera similar, Pablo Piedras (2022) analiza *Los muchachos de mi barrio* (1970) de Enrique Carreras como exponente de la “modernización conservadora” pos-1955, en particular durante la dictadura de Juan Carlos Onganía: en estos años, la modernización económica y cultural coexiste con el conservadurismo político. Si la resolución narrativa entre cultura juvenil y tradicionalismo moral en la película de Carreras sirve como reflejo de esta modernización

1 La cursiva es mía. Salvo en los casos en los que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

2 Véanse *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955* (Caimari, 2004), *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940* (Salvatore & Aguirre, 1996) y *Discipline and Punish: The Birth of The Prison* (Foucault, 1995).

conservadora, *Intimidades de una cualquiera* sirve más como reflexión sobre ella. La película de Bó y Sarli representa y produce contradicciones subjetivas e identitarias que responden reflexiva y ambiguamente a varios temas – religión, sexualidad, migración rural-urbana, adicción, autonomía laboral y económica– invariablemente asociados a la modernización. Los recientes estudios históricos y cinematográficos sobre la región definen la modernidad no como la realización acabada de la modernización sino como las complejas experiencias, reflexiones y respuestas a las diversas formas de la modernización (Miller, 2008; Ospina León, 2021). Dentro de este marco teórico, sostenemos que *Intimidades de una cualquiera* debe considerarse una película marcadamente moderna.

Tanto la ideología narrativa como la historia institucional de *Intimidades de una cualquiera* dan fe de las contradicciones de la modernización sociocultural en Argentina. A pesar de la propuesta paternalista del film de que el matrimonio heterosexual con un hombre rico resuelve todos los problemas de una prostituta de clase baja, Ruétalo sostiene que la película cuenta con un mensaje “progresista” que valora a las trabajadoras sexuales y propone una modernización de la ley para apoyarlas mejor (2022, 152, 104). A partir de un análisis del expediente de *Intimidades de una cualquiera* producido por el Ente de Calificación Cinematográfica –institución fundada oficialmente por la ley Nº 18.019 en 1969– Ruétalo (2018) examina cómo la película pasó por tres “etapas” de la compleja historia de la censura en Argentina entre 1972, cuando se finalizó la producción de *Intimidades de una prostituta*, y 1974, cuando se estrenó de forma menos “provocativa” como *Intimidades de una cualquiera*. Cuando la película fue prohibida por primera vez en 1972 durante el mandato del “católico ultraconservador” Ramiro de la Fuente como director del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), la mayor objeción fue a una escena de sexo lésbico dentro de la cárcel (Ruétalo, 2018, 385). Incluso bajo la dirección más liberal de Octavio Getino en 1973, la escena siguió causando inquietud por “su crudo realismo y su contenido y prolongada duración”; la película no fue aprobada hasta la dirección interina de Horacio Bordo (Ruétalo, 2018, 387). En la versión final, el sexo de esta escena está torpemente editado.

Si bien el lesbianismo es aquí la causa explícita de la inquietud estatal, la asociación visual entre esta sexualidad y la cárcel agudiza una serie de preocupaciones más profundas acerca del rol organizador del Estado en contextos de modernización. En lo que sigue de este trabajo, analizaremos tales tensiones modernas en relación con la religión, las relaciones socioeconómicas, el trabajo sexual y el cine. Donde una gran parte de la crítica cinematográfica de la época consideraba vulgares las producciones de Bó y Sarli, argumentamos que *Intimidades de una cualquiera* produce una compleja reformulación de subjetividades, que trascienden cualquier dicotomía simple entre tradición y modernidad.

2. La desacralización sagrada de la modernidad

Intimidades de una cualquiera tiene una estructura confesional que intercala escenas prolongadas del pasado de la protagonista María con sus reflexiones en el presente. Juntas, estas palabras e imágenes prometen revelar al espectador la verdad indiscutible de la prostitución: “Esta es mi historia, contada con sinceridad. Quiero que se sepa la verdad. Una verdad que no admite réplicas. La historia es la historia de una señora, bueno, mi nombre no interesa, en realidad son mis intimidades. Las intimidades de una prostituta que tiene el valor de confesarse”. Así, la película aprovecha una fascinación popular por conocer las verdades íntimas y privadas de las trabajadoras sexuales, una fijación que surge de entenderlas como personas que renuncian a la privacidad y a la intimidad emocional para

relacionarse con la vida social únicamente a través de la intimidad corporal³. En conjunto, las imágenes y confesiones de una vida marcada por el abuso, el trabajo sexual autónomo, la prostitución explotadora, el encarcelamiento y la salvación reconfiguran los límites públicos y privados de la subjetividad de María. Esta reconfiguración produce placer a los espectadores y ansiedad a las instituciones estatales, tanto dentro como fuera de la pantalla.

En *La historia de la sexualidad*, Michel Foucault sitúa la proliferación de la confesión como una característica clave de la modernidad occidental: anteriormente una práctica sagrada diseñada para producir penitencia individual, se convierte “en una de las técnicas más altamente valoradas de Occidente para producir lo verdadero” en cada vez más entornos institucionales y cotidianos (2005, 74). Aunque el atractivo de una película de explotación que contiene escenas carcelarias sexualizadas se asocia más fácilmente con la escopofilia (el placer visual), la confesión filmica también apela a la epistemofilia (el placer del conocimiento). Si la transformación del castigo de espectáculo público en práctica secreta y distante es fruto de la modernidad occidental (Foucault, 1995), la película enfatiza las confesiones de María para jugar con un deseo marcadamente moderno de conocer las verdades sobre el mundo supuestamente distante y desconocido de la cárcel.

El deseo de saber sobre el mundo aparentemente más cercano de la sexualidad se inscribe en lo que la historiadora Isabella Cosse (2010) denomina la ambivalente “revolución discreta” de la sexualidad en Buenos Aires en los años sesenta y principios de los setenta. Por un lado, había “un nuevo mandato que ordenaba hablar abiertamente sobre la sexualidad”; por el otro, bajo la influencia aún considerable de la Iglesia Católica, muchas normas sexuales permanecían y “la represión moralista” seguía siendo poderosa (Cosse, 2010, 116-117). En esta “época bisagra”, los cambios en los discursos y las prácticas sexuales solían debatirse dentro de un marco binario de “modernización” y “tradicionalismo” (Cosse, 2010, 116). La película de Bó moviliza formas visuales y narrativas que se asocian fácilmente con la tan mentada distinción entre tradición y modernidad, pero, al hacerlo, cuestiona las posiciones estables y relaciones entre religión, sexualidad y castigo dentro de esta misma dicotomía.

En este sentido, la forma confesional de *Intimidades de una cualquiera* es fundamental. El hecho de que la protagonista de la película sea una antigua trabajadora sexual llamada María que confiesa su pasado con la naturaleza como telón de fondo invita invariablemente a compararla con María Magdalena⁴. En el imaginario popular cristiano, María Magdalena es una prostituta arrepentida que suele asociarse con la naturaleza, en gran parte debido a la tendencia a pintarla así en las artes plásticas desde el Renacimiento⁵. En estas pinturas, la naturaleza señala el retorno de María Magdalena a la inocencia “pre-cultural” y la distancia que establece entre su pasado pecaminoso y su presente arrepentido. En la escena inicial de *Intimidades de una cualquiera*, la cámara sigue el punto de vista de María que, como suele hacer María Magdalena en los cuadros renacentistas, mira hacia los árboles. Al hacerlo, sin embargo, no encuentra refugio penitente. La cámara se desplaza hacia abajo hasta su padastro, que agarra a una María joven en un campo de la Patagonia para abusar de ella. Estas imágenes difieren considerablemente del vínculo

3 Otros artefactos culturales que aprovechan esta fascinación, la cual no se limita al contexto argentino, incluyen *Diario de una prostituta argentina* (Minoliti, 2004) y *Confessions of a Working Girl* (2007).

4 Denise Pieniasek menciona brevemente algunas posibles alusiones a María Magdalena en su análisis de *Intimidades de una cualquiera* y del personaje de Sarli, Magda, en *...Y el demonio creó a los hombres* (2020, 86, 82).

5 Véase *Mary Magdalene in a Landscape* (Carracci, 1599).

íntimo que se establece entre el placer femenino y la naturaleza en la mayoría de las películas de Bó y Sarli posteriores a 1968 (Ruétalo, 2022, 180-181). De forma marcadamente sagrada, la película desacraliza una de las dicotomías fundacionales del cine argentino, según la cual el campo proporciona un refugio idílico frente a las corrupciones morales de la modernidad urbana⁶.

Aunque María regresa más tarde al campo como parte de su “salvación” mediante el matrimonio y la confesión, la primera mitad de la película revela las continuidades entre sus experiencias en el campo y la ciudad. En la Patagonia, es explotada sexualmente por su padrastro y el matrimonio para el que trabaja como empleada doméstica. Cuando se escapa a Buenos Aires, sufre situaciones similares en las que los hombres la manosean en el lugar de trabajo. Entre el campo y la ciudad, codificados como tradición y modernidad, cambian los ritmos y los espacios de la vida cotidiana, pero no el acoso sexual que sufren las mujeres en el trabajo. La película responde así a una manifestación particular de lo que Dora Barrancos denomina la “modernidad problemática” de la Argentina del siglo XX, donde la modernización económica y el “pensamiento progresista” en el ámbito de la educación coexistieron con un “espacio limitado” para la liberalización del género y la sexualidad (2006, 126, 123). Barrancos identifica como causa clave de esta dinámica la falta de voluntad de los liberales argentinos para desafiar la hegemonía de la Iglesia sobre los derechos relacionados con la vida privada (2006, 129). En la película de Bó, mientras tanto, las imágenes religiosas y la forma confesional sirven como medio para revelar las verdades sociales de la “modernidad problemática”. La religión aquí no es un obstáculo institucional a la modernidad liberal, sino una sensibilidad iluminadora que resulta dialécticamente del paso entre tradición y modernidad y, en el proceso, revela la continuidad entre ambas.

Cuando María recurre al trabajo sexual como salida a esta continuidad, la religión ocupa un lugar central en el enfoque algo irreverente de la película sobre la prostitución y el encarcelamiento de las mujeres en la metrópolis moderna. Poco después de unas imágenes de María mientras le toman las huellas dactilares y sonríe entre rejas, la protagonista explica sus experiencias en los siguientes términos: “Llegué a tener un prontuario que, más que prontuario, era una biblia”. El tiempo pasado confesional de la voz en off pasa sin interrupciones al tiempo presente de su monólogo interior mientras lee una carta que escribe para su madre: “Estoy trabajando, y muy bien”. La descripción de sus antecedentes penales como una biblia no sólo apunta a la gran cantidad de causas en su contra, sino también a la naturaleza “sagrada” de su prontuario. Al igual que la Biblia, no sólo cuenta una historia, sino que ofrece orientación. En lugar de disuadirla de la prostitución, la cárcel parece contribuir al éxito económico de María. El historiador Patricio Simonetto identifica una dinámica similar para las prostitutas encarceladas en la Provincia de Buenos Aires a mediados de siglo, donde la prisión se convirtió en “el espacio de reparto de un capital social escaso de los bajos mundos con el cual articular formas de supervivencia, como también de un conjunto de saberes que en el contacto intergeneracional de las reclusas ocasionales se transformaba en un conjunto de recursos no oficializados de su labor” (2019, 107). La función fundacional de la prisión moderna como “laboratorio” en el que las autoridades producen conocimiento sobre las clases encarceladas (Foucault, 1995, 204) se transforma en un espacio en el que el conocimiento se produce “desde abajo”.

En *Intimidades de una cualquiera*, este conocimiento “subalterno” surge de la relación intergeneracional entre María y Olga, la prostituta veterana que, o bien visita a María para darle apoyo, o bien está entre rejas con ella. Aunque

6 Véase, por ejemplo, *Nobleza gaucha* (Cairo, Martínez de la Pera & Gunche, 1915).

la cárcel es un espacio crucial en el que se consolida esta relación, el conocimiento que resulta de este vínculo no se centra en la vida carcelaria en sí, como suele ocurrir en las relaciones cuasi paterno/maternofiliales entre los recién llegados y los veteranos en el género carcelario. En su lugar, estas mujeres hablan de las condiciones sociopolíticas de las que surgen las penurias y el encarcelamiento de las trabajadoras sexuales. Olga recuerda amargamente las dificultades a las que se ha enfrentado a lo largo de los años como prostituta. Un flashback la muestra en casa de un político que la contrata para mantener relaciones sexuales, pero que no aboga por, en palabras de Olga, “una ley de profilaxis donde podamos cobijarnos todas”. Olga apela a una sensibilidad de cobijo para revelar la hipocresía de la criminalización del trabajo sexual. Donde los políticos mantienen una división artificial entre lo público (la política) y lo privado (la casa), el empleo de un término que proviene del latín *cubiculum* (dormitorio) para hablar de la ley enfatiza la indivisibilidad de estas esferas para las trabajadoras sexuales.

La legalización de la prostitución en Argentina en 1875 se originó, según Donna Guy, en un intento modernizador de “aislar y [...] controlar las consecuencias sociales y médicas del sexo comercial” en las zonas urbanas (1991, 147). Aunque muy diferente en su contenido, la Ley de profilaxis de 1936, que abolió la prostitución regulada, correspondía al objetivo modernista de totalizar el control estatal sobre la economía y la salud pública (Guy, 1991, 131). Ante la visible consternación de María, Olga revela la contradicción que supone que las prostitutas ofrezcan placer privado a los representantes del Estado, quienes las expulsan públicamente de la sociedad moderna a través de una estructura legal abolicionista, quintaesencialmente moderna. Si el espectador se imagina que la violencia social se concentra en el espacio lejano de la prisión, *Intimidades de una cualquiera* muestra que la lógica de esta violencia se origina en espacios más cotidianos y reconocibles: el espacio privado de la casa y la esfera pública de la política moderna.

3. Participantes y víctimas de la modernidad

Aunque Olga esboza una imagen abrumadoramente negativa de la vida de quienes recorren el “triste camino” de la prostitución, la película no presenta sistemáticamente como víctimas a las prostitutas. De hecho, hay una transición abrupta entre las imágenes de María siendo manoseada mientras trabaja como limpiadora en Buenos Aires y ella paseando con confianza por las calles de la ciudad como trabajadora sexual. Su nuevo modo de andar y el ritmo vivaz de la canción extradiagética, “Intimidades de una cualquiera” de Los iracundos, grupo uruguayo de rock melódico internacional, ponen de manifiesto la energía afectiva que le ha proporcionado la transformación.

Resulta tentador analizar esta escena, siguiendo a Sophie Dufays y Pablo Piedras, en relación con “el impulso utópico” que suele tener la canción popular en el cine latinoamericano (2018, 13). En conjunto, el trabajo sexual autónomo de María y la canción de Los iracundos “funciona[n] como utopía compensatoria respecto de las inadecuaciones de la sociedad” (Dufays & Piedras, 2018, 14). A fines de la década del 1960, Los iracundos fueron descritos en una nota de prensa como “los seis millonarios sanduceros” (Rodríguez, 2022), ejemplo de su estatus como símbolos de un sueño de ascenso social, supuestamente alcanzable gracias a la internacionalización y comercialización de la música popular. Los siete minutos que siguen a la canción de la banda uruguaya en la película de Bó se detienen en el placer que María obtiene del dinero ganado como trabajadora sexual autónoma, profesión que le ofrece a la protagonista un descanso “utópico” de la pobreza a la que está acostumbrada. El trabajo sexual y la canción popular construyen una utopía de ascenso (socio)económico, tanto para María como para los espectadores de *Intimidades de una cualquiera*.

La utopía proporcionada por el ejercicio intradiegetico del trabajo sexual y el consumo extradiegetico de la canción es, sin embargo, efímera. La “canción-leitmotiv” (Calvet & Klein, 1987, 105) de “Intimidades de una cualquiera” acompaña a María durante toda la película pero adquiere distintos significados y formas musicales según la situación en la que se encuentre la protagonista. Durante una escena de agresión sexual en la Patagonia, por ejemplo, suena una versión ralentizada y menor de la canción. Luego de los siete minutos filmicos de placer vividos por María, el personaje de Sarli es localizado por Cholo, hombre manipulador de su pueblo natal quien se convierte en su proxeneta. El cambio económico y subjetivo es abrupto: “cuando él no estaba, trabajaba para mí, ahora debía trabajar para los dos”. La utopía no surge de la modernidad urbana *per se* sino de la libertad económica. La dialéctica tradición-modernidad que la película sitúa inicialmente en términos geográficos se expresa aquí en términos de relaciones económicas.

Cuando María trabaja de forma autónoma, describe su ética laboral como un deseo proto-emprendedor de acumulación rápida: “nada me importa ya. Quiero ganar dinero. Mucho dinero”. Sin embargo, cuando María es traficada por Cholo, es a él a quien describe como adicto al dinero: “Cholo quería más dinero, era insaciable”. Estas reflexiones sobre el dinero son a su vez el resultado de preocupaciones más profundas sobre la voluntad y autonomía del individuo en la modernidad. En su versión más legiblemente moderna, María ejerce su independencia económica. Sin embargo, la película subraya las ambivalencias de la autonomía en la modernidad. Las oportunidades económicas que la ciudad moderna ofrece a aquellas personas que participan en la “profesión más antigua del mundo” también producen sujetos esclavizados y adictos.

La presentación de la modernidad como causa de adicción en *Intimidades de una cualquiera* constituye una continuación y una divergencia de *Fuego* (1969), también de Bó y Sarli. En *Fuego*, película ambientada en una zona rural de Bariloche, la modernidad se presenta inicialmente como la solución al voraz apetito sexual de Laura, el personaje de Sarli. Recurriendo a una retórica patológica, un médico afirma que, al igual que muchas “prostitutas perdidas”, Laura padece una “neurosis sexual”. Carlos, el personaje de Bó, lleva a Laura a Nueva York para que reciba el tratamiento más moderno posible para su adicción. Sin embargo, es en las calles comerciales de este centro metropolitano de la modernidad global donde la desorientadora adicción de Laura alcanza su vertiginoso punto álgido.

En *Intimidades de una cualquiera*, el recuerdo de María de un dicho sobre las adicciones modernas constituye la primera mención de la cárcel en la película: “la prostitución es como la cárcel o el alcohol o el juego. Cuando se prueba, se vuelve a reincidir y se hace un hábito”. María describe la prostitución y la cárcel no sólo en los términos de la ciencia criminológica moderna –“reincidir”– sino, a través de la referencia al alcohol y al juego, en relación con la adicción, el placer y el autocontrol. En el contexto norteamericano, Timothy Melley utiliza el término “pánico de agencia [agency]” para referirse a la tendencia popular a describir una variedad cada vez mayor de actividades como adictivas (2002, 39). Lo que está en juego en los discursos sobre la adicción son las amenazas al sujeto moderno, entendido como un individuo que goza de libre albedrío y que es capaz de controlar las influencias externas (Melley, 2002, 39). En *Intimidades de una cualquiera*, los espacios y formas de actividad económica modernos son en sí mismos las experiencias adictivas que ponen en peligro al sujeto moderno ideal.

A principios de la década de 1970 en Argentina, las ansiedades sobre la subjetividad adicta se estaban volviendo culturalmente prominentes debido a la construcción social de “un problema de la droga” (Manzano, 2015, 38). Las instituciones políticas, legales y médicas empezaron a producir discursos y aprobar leyes que se centraban menos

en la venta y más en el consumo de drogas (Manzano, 2015, 38). Por un lado, el “pánico de agencia” asociado a la drogadicción en Argentina se ubicaba en el nivel del sujeto individual. Desde la década de 1920, la “toxicomanía” había sido explicada institucionalmente como una “enfermedad que afecta a la fuerza de voluntad” y, por lo tanto, más prevalente entre los tipos sociales, como las prostitutas, a quienes se consideraba con una débil resistencia al capricho (Manzano, 2015, 42). En el contexto de la Guerra Fría de la década de 1970, el Estado enmarcó la adicción como una amenaza tanto para la subjetividad individual como para el “orden social”: cada vez más se consideraba que los jóvenes consumidores pertenecían a la categoría de “subversivo” o “enemigo interno” (Manzano, 2015, 38). En el discurso de las instituciones estatales, la adicción suponía una amenaza a las fronteras dentro de y entre los sujetos y las naciones. La redefinición de estos límites sociales tiene importantes consecuencias para el vínculo que establece María entre la adicción y la cárcel. Si el preso es producto de la paradójica inestabilidad del sujeto moderno amenazado por las adicciones modernas, la prisión ya no aparece como una institución diseñada para capturar y remodelar a los “parias de la modernidad” (Bauman, 2004), sino como un espacio que se alimenta de y en las contradicciones sociales dentro de la modernidad.

Si nos centramos en la recepción de la película, queda claro que la peligrosa “adicción” moderna la constituyen no sólo la cárcel y la prostitución, sino también la representación cinematográfica de estos temas. Un crítico de *Mayoría* –un diario nacionalista, mayoritariamente peronista y católico– critica la película como parte del “negocio de la pornografía [que] es un negocio brillante en todos los tiempos. Será por eso que ahora, las producciones de Armando Bo, las comercializan las empresas norteamericanas” (Riz, 1974). El crítico describe el estilo “pornográfico” de la película como “una forma también de narcotizar a los pueblos latinoamericanos para que no piensen en sus autodeterminaciones y en sus libertades que, como seres humanos, les corresponden”. Desde esta perspectiva, el problema no es sólo que las imágenes de sexo “narcoticen” a los espectadores pasivos, sino que se asocian a la cultura norteamericana. Del mismo modo, en su análisis de la recepción de las películas de Bó en la prensa de finales de los sesenta, Ailin Basilio Fabris (2021) sostiene que las reseñas periodísticas se preocupaban a menudo por la susceptibilidad y el “escaso capital cultural” de los espectadores del cine erótico. En el caso de *Intimidaciones de una cualquiera*, existe una continuidad entre el carácter impresionable de los personajes ficticios frente a los vicios de la ciudad moderna y, según la crítica, el de los espectadores frente a la industria cinematográfica moderna.

La idea de que el estilo *soft-porn* de *Intimidaciones de una cualquiera* puede reducirse al imperialismo pornográfico y cinematográfico se debe, en parte, a su cita visual del género carcelario. Más concretamente, la película entabla un diálogo con el subgénero de las mujeres en prisión, que, desde fines de la década de los sesenta, tenía como exponentes principales a nivel mundial las películas estadounidenses de explotación (Bouclin, 2009, 22)⁷. Es por lo tanto pertinente señalar que las preocupaciones geopolíticas que se encuentran en ciertas reseñas de la película de Bó y Sarli prefiguran la recepción crítica del cine carcelario argentino del destape cultural de los años ochenta. En una nota de *Heraldo del Cinematografista* (1984), se concluye que la película carcelaria *Atrapadas* (Di Salvo, 1984) seguía “el más clásico esquema de las películas que la cinematografía norteamericana ha brindado sobre cárceles de mujeres”. En la misma revista, se afirma que *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986) imitaba todos los rasgos del género de las mujeres en prisión que, sin tener relevancia en la cultura local, “se ha extendido por todo el mundo” (“Correccional de

7 Véase, por ejemplo, *99 Women* (Franco, 1969).

mujeres", 1986). En su crítica de la misma película, Claudio España sitúa a la cultura cinematográfica argentina como víctima del género: "tan poco bien le hace al cine argentino en momentos de esplendor creativo". Antes y después de la dictadura de 1976 a 1983, la venta y el consumo de imágenes "explotadoras" y aparentemente descontextualizadas de sexo y prisión se consideran sintomáticos de la influencia "adictiva" de los flujos transnacionales de cultura, capital e ideología.

La preocupación por la supuesta facilidad que muestran los cineastas y espectadores argentinos para ser sugestionados es indisoluble de un antiguo malestar por la imagen de Argentina que el cine proyecta al público extranjero. El frecuente rechazo del cine de explotación por parte de la crítica latinoamericana se debe a una preocupación de que "las dosis liberales de misticismo, fantasía, sexo y gore [...] amenacen con representar el cine latinoamericano a través de relatos colonialistas de lo extraño, lo maravilloso y lo 'salvaje'" (Ruétalo & Tierney, 2009, 1). El cartel promocional en inglés de *Indiscretions of a Prostitute* de Columbia Pictures, por ejemplo, tiene un subtítulo marcadamente exotizante: "The Sensational ISABEL SARLI The South American Sex Goddess" (Abel Martín, 1981, 75). Cabe destacar aquí que la película se estrenó en Nueva York en 1972 y después como *Sex is the Name of the Game* en Londres en 1973, todo antes de su estreno argentino en 1974 (*Crónica*, 1973). Analizada en relación con la cultura y política local, *Intimidades de una cualquiera* contribuye en cierta medida a cuestionar la noción simplista de que la prostitución y la cárcel existen meramente en los márgenes de la modernidad argentina. A los críticos de la época, sin embargo, parece incomodarles más la posibilidad de que los temas "exóticos" e "imperialistas" del sexo y la cárcel en esta película "extranjizante" reinstalen a la propia Argentina en los márgenes de la modernidad global.

En las críticas negativas de la película de Bó y el cine carcelario argentino de los años ochenta, subyace la idea de que el placer producido por los cuerpos sexualizados del género de las mujeres en prisión contraviene una representación más auténticamente argentina de la cárcel. Los primeros exponentes de este subgénero en Argentina –*Mujeres en sombra* (Catrani, 1951) y *Deshonra* (Tinayre, 1952)– habían creado la expectativa de que el cine carcelario se detuviera crítica y extensamente en el sufrimiento y miedo de las mujeres presas. Aunque las películas de Bó, a diferencia de la mayoría del cine *soft-porn*, suelen tener un "tono de denuncia frente a las injusticias sociales" (Pieniazek, 2020, 86), las condiciones de vida en la cárcel en *Intimidades de una cualquiera* no se presentan necesariamente como una injusticia social muy grave. Por un lado, María lamenta el aislamiento: "nadie se acuerda de una aquí, nadie se acerca". Por otro lado, Olga, como visitante, le dice a María que se considere afortunada: "casi diría que te envidio". Olga enumera los muchos problemas a los que se enfrentan las trabajadoras sexuales fuera de la cárcel: abusos, abortos clandestinos e infecciones de transmisión sexual. Desde esta perspectiva, la cárcel no provoca necesariamente una ruptura radical y dolorosa en la vida de las mujeres que ejercen el trabajo sexual en condiciones precarias.

En *Intimidades de una cualquiera*, pues, la cárcel no es más que uno de los muchos retos que contribuyen a las identidades y experiencias cotidianas de las trabajadoras sexuales. A diferencia del cine estrictamente carcelario, el film de Bó carece de la escena de entrada tan típica del género, en la que el/la protagonista simpático/a se da cuenta del tamaño monumental de la prisión y de sus reglas estrictas. A pesar de las quejas en la prensa sobre la forma extranjizante y descontextualizada de la película, esta desmonumentalización de la cárcel en *Intimidades de una cualquiera* coincide con varios informes locales sobre las experiencias de las prostitutas. Los intentos cada vez más intervencionistas de la policía por erradicar la prostitución entre 1955 y mediados de la década de 1980 en la Provincia

de Buenos Aires condujeron a un aumento de las tasas de encarcelamiento de prostitutas (Simonetto, 2019, 94). Típicamente, estas mujeres pasaban poco tiempo en la cárcel porque las autoridades judiciales invalidaban a la policía para absolver a muchas de ellas (Simonetto, 2019, 101). El aumento de la frecuencia y la normalidad concomitante del encarcelamiento están incrustados en la estructura de la película, que entra y sale de la prisión sin interrupciones en múltiples ocasiones. En una película abrumadoramente melodramática –estructurada por víctimas, villanos y salvadores– la cárcel está en cierto modo desdramatizada. En un contexto de modernización desigual del aparato represivo del Estado, *Intimidades de una cualquiera* no se encuadra fácilmente en la tradición abrumadoramente melodramática de la representación de la cárcel en el cine argentino y latinoamericano (Aguilar, 2007).

4. El espectador penal-sexual moderno

La desdramatización de la cárcel implica alterar no sólo la representación de la experiencia de las presas, sino también la experiencia afectiva de los espectadores frente a la cárcel, el poco estudiado “ingrediente emotivo del fenómeno social y sociológico del castigo” (Caimari, 2004, 24). Según el criminólogo Magnus Hörnqvist (2021), el elemento emotivo más importante de las teorías del castigo en Occidente es el placer. Lejos de ser un producto ahistórico e inevitable de la crueldad, el placer punitivo debe entenderse en relación con el rol que ejerce el castigo en la creación de comunidades socioafectivas: según el contexto histórico, el castigo puede generar placer satisfaciendo deseos más profundos de estima social, diferenciación y comunidad entre espectadores y “malhechores” (Hörnqvist, 2021, 81).

Desde esta perspectiva, Hörnqvist analiza el placer que les producía la narrativa carcelaria del siglo XIX a los públicos burgueses (2013, 101-105). Por un lado, está la narrativa “humanitaria”, de la cual los espectadores obtienen placer al sentir que pertenecen a una comunidad compasiva que comparte la experiencia moralmente correcta de simpatizar con el otro que sufre en una institución estricta pero no excesivamente cruel. Por otro lado, la narrativa “soberana” se detiene en escenas excesivamente violentas, las cuales generan placer en la medida en que constituyen transgresiones “emocionantes” de la moralidad convencional y, gracias a su carácter hiperbólico, tranquilizan a los espectadores asegurándoles que tal crueldad es una excepción prohibida a la norma civilizada de la que forman parte. Partiendo de este enfoque, una película carcelaria clásica como *Deshonra* (Tinayre, 1952), famosa por su mirada modernizadora de compasión peronista hacia la cárcel, produce placer al espectador tanto en las escenas de violencia premoderna como en las escenas de benevolencia moderna.

Las relaciones que mantiene María fuera de la cárcel con el proxeneta cruel, Cholo, y el salvador millonario y benevolente, José Luis (interpretado por Bó), se alinean, respectivamente, con el placer “soberano” y el placer “humanitario”. Lo que distingue a María de las protagonistas de las películas clásicas de mujeres en prisión es el placer sexual que ella misma encuentra, brevemente, en la cárcel. El placer que el espectador espera, tácitamente, obtener de las imágenes de sufrimiento carcelario se proyecta de nuevo sobre él, desfamiliarizando la mirada penal. La presencia de presas lesbianas en la película no es sorpresiva en sí misma: en la historia del cine argentino, “si la lesbiana no está presa, merecería estarlo” (Taccetta & Peña, 2008, 120). Sin embargo, es justamente el placer, aunque efímero, lo que distingue el lesbianismo carcelario de María en *Intimidades de una cualquiera* de la crueldad de las lesbianas en la mayoría de las películas carcelarias del siglo XX.

Al margen de una pelea provocada por una presa que se burla homofóticamente de otra, gritándole “tortillera”, la cámara muestra a María, a través de los barrotes, abatida junto a otra mujer. A continuación, se produce una transición a una breve secuencia de las dos mujeres acariciándose apasionadamente en una celda (Figura 1). La transición espacial es marcadamente brusca, el sonido está fragmentado y hay un montaje paralelo fugaz entre las dos tomas. Según Ruétalo, es posible que la torpeza de esta escena se deba a la intervención del director del INC, Ramiro de la Fuente, en la realización de los cortes (2022, 107). No obstante, Ruétalo también identifica otros momentos torpes en el montaje para preguntarse si Bó intentaba deliberadamente llamar la atención sobre la censura que sufrían sus películas (2022, 106). Intenciones directorales aparte, la mirada inicialmente distante de María y la transición inestable, que hace que el segundo plano aparezca desde su punto de vista, generan momentáneamente la sensación de que la imagen sexual es la fantasía frustrada de la propia María.



Figura 1. María y otra mujer presa en la cárcel. *Intimidades de una cualquiera* (Bó, 1974).

Fuente: CINE.AR (<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/403>)

Nuestro análisis de esta escena recupera ciertos elementos de una reseña de la película de 1974, en la que el crítico Máximo Soto anticipa la reevaluación reciente del cine de Bó al situar la trama –“reaccionaria y paternalista”– en contraste con la forma –“revolucionaria y transgresora”– (1974, 18). Soto califica *Intimidades de una cualquiera* de “vanguardista” por la recurrente reflexividad formal del film sobre el espectador y, en particular, sobre el voyeurismo y la masturbación (1974, 18-19). En este sentido, la forma voyeurista y casi onírica de la intimidad lesbiana en la cárcel



Figura 2. Las fantasías sexuales del adolescente. *Intimidades de una cualquiera* (Bó, 1974). Fuente: CINE.AR (<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/403>)

se hace eco de una escena anterior en la que el adolescente, cuyos padres quieren que María lo inicie en el sexo, contempla atontado el cuerpo vestido de la protagonista. A continuación, un plano contraplano, cuya forma fugaz e inestable anticipa directamente el montaje de la escena carcelaria analizada arriba, revela el cuerpo desnudo de María en su imaginación (Figura 2). El objetivo parcialmente manchado de la cámara sitúa a los espectadores como testigos de una fantasía degradada, que pronto se convierte en un flashback de la propia masturbación del adolescente.

Según Linda Williams, los estudiosos han tendido a reducir los efectos de la pornografía al placer masculino heterosexual sin tener en cuenta la posibilidad de placer femenino, lesbiano o bisexual (1991, 6-7). Pero si consideramos las probables intenciones del director, no es demasiado arriesgado suponer que, a través de las imágenes del torso desnudo de María, Bó buscaba principalmente provocar placer al espectador masculino no homosexual. La identidad de este espectador “ideal” es importante porque coincide con el personaje aquí burlado por el mismo Bó. La expresión exageradamente tonta del adolescente, cuyos ojos se meten en la cabeza y que fantasea no simplemente con la imagen de María, sino con el recuerdo de su propia masturbación, sirve para ridiculizar el placer escopofílico masculino heterosexual.

En su famoso análisis psicoanalítico de la escopofilia cinematográfica, Laura Mulvey afirma que el cine narrativo clásico produce placer visual al “negar” y “subordinar” las miradas de la cámara y del público a la de los personajes que se miran unos a otros dentro del mundo de la ficción (1975, 17). De este modo, el espectador masculino heterosexual se identifica fácilmente con el “poder del protagonista masculino”, quien ejerce un control narrativo y visual sobre los personajes femeninos pasivos (Mulvey, 1975, 12). Sin embargo, *Intimidades de una cualquiera* llama la atención de forma autorreflexiva sobre las operaciones y la materialidad de la cámara en esta escena de fantasía para frustrar los placeres sexuales tanto del adolescente ficticio como del espectador masculino no homosexual.

Las similitudes entre el montaje de la escena masturbatoria y el de la secuencia del lesbianismo carcelario —en cada escena un corte llamativamente fugaz introduce una suerte de “fantasía” frustrada— nos invitan a entender las lógicas del espectador penal y del espectador sexual-cinematográfico en paralelo. A primera vista, estos dos tipos de espectadores se basan en lógicas opuestas. El placer escopofílico del cine clásico se nutre de una forma de inmersión que impide al espectador adquirir conciencia de su “distanciamiento” de la imagen (Mulvey, 1975, 18). Más allá del ámbito cinematográfico, mientras tanto, la mirada social y mediática que predomina sobre la cárcel se basa en una “distancia experiencial” entre público y preso que oculta y/o justifica el dolor impuesto por el Estado (Brown, 2009, 9).

En el cine clásico, no obstante, la narrativa carcelaria —invariablemente melodramática y modernizadora— buscaba que el espectador se sintiera próximo al otro sufriente. La estandarización de esta estrategia afectiva no genera distancia entre el espectador y la cárcel, sino que hace que el “espectador penal se considere completamente informado” de la vida en la cárcel (Scott, 2013, 18). La sensación de que uno puede llegar a comprender la vida de los presos a través del cine significa que la comprensión de los daños sociales provocados por la cárcel se limita a los momentos espectaculares de sufrimiento en los que las películas melodramáticas se centran repetidamente. La mirada penal-sexual construida por Bó no encaja bien ni en la identificación escopofílica, ni en la inmersión melodramática en la cárcel, ni en una “distancia” absoluta de las dificultades de la vida carcelaria. La experimentación formal y genérica en *Intimidades de una cualquiera* desestabiliza el placer moderno de mirar y conocer las verdades del sexo y de la cárcel.

A modo de síntesis entre nuestro análisis del espectador y, en las secciones anteriores, de la religión, la sexualidad y la modernidad, cabe destacar el paralelismo entre los efectos desestabilizadores de la experimentación visual (forma) y los de las autoridades penitenciarias dentro de la ficción (contenido). La intimidad sexual entre María y la otra mujer en la cárcel se ve interrumpida tanto por el montaje inusual como por el miedo que le tiene la protagonista a la monja-guardia que se acerca. En su análisis de la película, Soto considera que *Intimidades de una cualquiera* es vanguardista en la medida en que, a través del juego de Bó con la puesta en escena y el montaje, “[s]u relato se desinfla. [...] Se desconstruye constantemente” (1974, 19). La “desinflación” del placer en este caso está asociada tanto con la autoridad religiosa, símbolo de la tradición, como con la forma visual de la película, entendida como marcadamente moderna. Lo que aquí une tradición y modernidad es la culpa. Por un lado, el uso de la culpa en la religión católica como forma de disciplina moral, afectiva y sexual; por otro lado, la culpa identificada por Soto en la desnaturalización “transgresor[a]” del voyeurismo en la película (1974, 18).

Bó construye una forma de subjetividad popular que se deleita en la reflexividad cinematográfica moderna y las nuevas posibilidades sexuales que se abrieron para los hombres heterosexuales en los años sesenta y setenta. Nunca permite, sin embargo, que este placer moderno se disocie por completo de las responsabilidades tradicionales de la salvación y la culpa. Tanto los personajes en pantalla como los espectadores fuera de ella se ven envueltos en las relaciones inestables entre sexo, economía, religión y Estado en la conflictiva modernidad argentina de los años sesenta y setenta. *Intimidades de una cualquiera* no permite distinguir fácilmente entre, por un lado, las personas, los lugares y los afectos modernos y, por otro lado, los “otros” o “parias” de la modernidad.

5. Conclusiones

En este trabajo, hemos sostenido que *Intimidades de una cualquiera* participa en la reconfiguración de subjetividades en un contexto de modernización sexual, económico y cultural. La película produce y es producto de una serie de tensiones no resueltas entre tradición y modernidad en varios ámbitos de la sociedad, que van desde la prostitución a la dicotomía campo-ciudad, pasando por la transnacionalización del cine erótico y la influencia ejercida por la Iglesia sobre la sexualidad. Si bien el cine de Bó y Sarli suele considerarse fuera de los límites de la modernidad cinematográfica, un análisis integral de la producción, la forma, la narrativa y la recepción de *Intimidades de una cualquiera* nos insta a comprender la compleja relación entre cine y modernidad más allá de un estilo particular. La modernidad de esta película, producida en un período conflictivo de la historia del cine argentino, radica en su representación y producción de subjetividades sexuales, económicas y cinematográficas que constituyen respuestas complejas, inestables y muchas veces irreverentes –ni “apocalípticas” ni “integradas”, en los términos clásicos de Martín Hopenhayn (1995)– a la modernización.

Un aporte principal de nuestro análisis es situar la cárcel en el centro de la producción de estas subjetividades, tanto dentro de la ficción como fuera de ella. Al tener varias escenas ambientadas en la cárcel, *Intimidades de una cualquiera* entabla un diálogo con el género de las mujeres en prisión. No obstante, la película problematiza la solemnidad de la vertiente melodramática del género y el erotismo desenfrenado asociado a los exponentes norteamericanos del género en los años setenta. Esta reformulación genérica constituye una respuesta tal vez inesperadamente matizada tanto a la historia judicial y policial de la prostitución en Argentina como al debate público sobre la ética individual, la economía política y las relaciones transnacionales de la cultura sexual en los

años sesenta y setenta. En esta representación única de la cárcel se concentran las complejidades subjetivas de los espectadores y de las protagonistas en relación con las transformaciones sociales de la época: ni víctimas pasivas, ni espectadores distantes, sino participantes activos y ambivalentes de la modernidad.

Referencias bibliográficas

- Abel Martín, J. (1981). *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Aguilar, G. (2007). Culpable es el destino: El melodrama y la prisión en las películas. *Nueva Sociedad*, 208, 162-178.
- Atrapadas. (31 de agosto de 1984). *Heraldo del Cinematografista*, 750. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Barrancos, D. (2006). Problematic Modernity: Gender, Sexuality, and Reproduction in Twentieth-Century Argentina. *Journal of Women's History*, 18 (2), 123-150. <https://doi.org/10.1353/jowh.2006.0033>
- Basilio Fabris, A. (2021). Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972). *Descentrada*, 5 (1), e137. <https://doi.org/10.24215/25457284e137>
- Bauman, Z. (2004). *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
- Bouclin, S. (2009). Women in Prison Movies as Feminist Jurisprudence. *Canadian Journal of Women and the Law*, 21 (1), 19-34. <https://doi.org/10.3138/cjwl.21.1.19>.
- Brown, M. (2009). *The Culture of Punishment: Prison, Society, and Spectacle*. Nueva York: New York University Press.
- Caimari, L. (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calvet, L.-J., & Klein, J.-C. (1987). Chanson et cinéma. *Vibrations*, 4, 98-109.
- Carracci, A. (1599). *Mary Magdalene in a landscape* [Óleo sobre cobre]. The Fitzwilliam Museum. Rescatado de: <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/image/media-4270314100>
- Correccional de mujeres. (9 de mayo de 1986). *Heraldo del Cinematografista*, 450. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Cosse, I. (2010). Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975). *Secuencia*, 77, 111-148.
- Drajner Barredo, T. (2016). ¿Cosificación o uso político? *Carne* de Armando Bo-Isabel Sarli. *Imagofagia*, 14, 1-27.
- Dufays, S., & Piedras, P. (2018). Introducción. Hacia una cartografía cognitiva de la canción en los cines posclásicos. En P. Piedras & S. Dufays (Eds.). *Conozco la canción: Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (pp. 7-20). Buenos Aires: Librería.
- España, C. (2004). Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: Modernidad y vanguardias. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias: 1957-1983. Vol. 1* (pp. 20-207). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Geirola, G. (Ed.) (2020a). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Geirola, G. (2020b). Introducción. Una aproximación tensionada a la estética cinematográfica de Sarli/Bo. En G. Geirola (Ed.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 1-55). Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Goity, E. (2004). Las batallas calientes: Armando Bo edifica a Isabel Sarli. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. Vol. 1* (pp. 364-375). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Guy, D. J. (1991). *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hopenhayn, M. (1995). *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hörnqvist, M. (2013). Pleasure, Punishment and the Professional Middle Class. En D. Scott (Ed.). *Why Prison?* (pp. 89-107). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139344258.008>

- Hörnqvist, M. (2021). *The Pleasure of Punishment*. Londres: Routledge.
- Manzano, V. (2015). The Creation of a Social Problem: Youth Culture, Drugs, and Politics in Cold War Argentina. *Hispanic American Historical Review*, 95 (1), 37-69. <https://doi.org/10.1215/00182168-2836904>
- Melley, T. (2002). A Terminal Case: William Burroughs and the Logic of Addiction. En J. Brodie & M. Redfield (Eds.). *High Anxieties: Cultural Studies in Addiction* (pp. 38-60). Berkeley: University of California Press.
- Miller, N. (2008). *Reinventing Modernity in Latin America: Intellectuals Imagine the Future, 1900-1930*. Nueva York; Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Minoliti, C. (2004). *Diario de una prostituta argentina*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Nuevo rótulo. (22 de noviembre, 1973). *Crónica*. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Ospina León, J. S. (2021). *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Berkeley: University of California Press.
- Piedras, P. (2022). Enrique Carreras conoce a Palito Ortega: Cine y canciones populares para una modernización conservadora. En L. Gómez & M. Valdez (Eds.). *Artes, políticas y ciudadanías* (pp. 135-153). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Pieniazek, D. (2020). Isabel Sarli, ese oscuro objeto del deseo. Entre el erotismo patriarcal y el goce femenino. En G. Geirola (Ed.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 75-104). Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Riz. (4 de mayo, 1974). Intimidades de una cualquiera. *Mayoría*. Biblioteca INCAA-ENERC.
- Rodríguez, M. (31 de marzo, 2022). Los Iracundos. Sesenta años de una hazaña musical. *Revista Dossier*. Rescatado de: <https://revistadossier.com.uy/musica/los-iracundos-sesenta-anos-de-una-hazana-musical/>
- Ruétalo, V. (2018). ¡Prohibida! Armando Bó and Isabel Sarli's Struggle With Censorship In Argentina. *Porn Studies*, 5 (4), 380-392. <https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1513818>
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames: Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. Oakland: University of California Press.
- Ruétalo, V., & Tierney, D. (2009). Introduction: Reinventing the Frame-Exploitation and Latin America. En V. Ruétalo & D. Tierney (Eds.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 1-12). Nueva York; Londres: Routledge.
- S, M. (2007). *Confessions of a Working Girl*. Londres: Penguin Books.
- Salvatore, R. D., & Aguirre, C. (Eds.). (1996). *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940*. Austin: University of Texas Press.
- Scott, D. (2013). Why Prison? Posing the Question. En D. Scott (Ed.). *Why Prison?* (pp. 1-22). Nueva York: Cambridge University Press.
- Simonetto, P. (2019). *El dinero no es todo: Compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblio.
- Soto, M. (mayo, 1974). Intimidades de una cualquiera: La rebelión de las formas. *Filmar y ver*, 7, 18-19.
- Taccetta, N., & Peña, F. M. (2008). El amor de las muchachas. En A. Melo (Ed.). *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (pp. 115-132). Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), 2-13.

Filmografía

99 Women (Jesús Franco, 1969)

Atrapadas (Aníbal Di Salvo, 1984)

Correccional de mujeres (Emilio Vieyra, 1986)

Deshonra (Daniel Tinayre, 1952)

Fuego (Armando Bó, 1969)

Intimidades de una cualquiera (Armando Bó, 1974)

Mujeres en sombra (Catrano Catrano, 1951)

Nobleza gaucha (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera & Ernesto Gunche, 1915)

Reseña curricular

Oliver Wilson-Nunn es Junior Research Fellow en Robinson College, Universidad de Cambridge. En su tesis doctoral investigó los vínculos que se dan entre cine, sistema penal y modernidad en el contexto de la Argentina. Ha publicado trabajos sobre la escritura carcelaria de Reinaldo Arenas y sobre el cine documental argentino relacionado con asuntos penitenciarios. En 2022 fue distinguido con el Premio de la Sección de Estudios de Cine de LASA, la Asociación de Estudios Latinoamericanos, por el mejor ensayo de estudiante de posgrado. Su investigación actual se centra en las relaciones entre el cine documental y la judicialización de la vida social, ambiental y política.