

LAS MUJERES A LA CAMA

Ofrecemos un adelanto de Fantasmal. Viaje al corazón del cine argentino 1897-2017, el nuevo ensayo de Florencia Eva González que publicará en breve editorial Colihue. Boca de sapo, con motivo de la edición dedicada al Gineceo, adelanta un capítulo sobre el nuevo rol de la mujer a partir de la década del sesenta. Más activas sexualmente, se desplaza el lugar de diva o de trabajadora a personajes contradictorios, jaqueando también el lugar de los hombres y poniendo sobre el tapete temas que aun hoy son controvertidos, como el aborto, la monogamia o la prostitución.

POR FLORENCIA EVA GONZÁLEZ

El cine desde sus comienzos es un espacio de dominio masculino. Tanto desde la perspectiva técnica, el poder de creación y la manipulación de máquinas es un terreno casi exclusivo de hombres que componen un todo en el paisaje de los artefactos. Esos dispositivos de captura de imagen y de cuerpos han sido potestad privilegiada del ejercicio de poder masculino tanto en la pantalla como en las guerras, módulos de una misma estrategia en lo que refiere a una apropiación del punto de vista detrás de la mira de la cámara.

El mecanismo de interpelación del discurso cinematográfico funciona para la platea como un rasgo que reproduce el discurso sexista legitimado tautológicamente a través de los filmes. Este procedimiento también remeda formas en que se impone la violencia cuando se reproducen los comportamientos de una sociedad en la que predominan la instrucción y la *ley del hombre*. A las mujeres como objeto sexual, naturalizando las relaciones de desigualdad, se las presenta como personas que aprenden a ceder, pactar, cooperar, entregar, obedecer, cuidar... y casi nunca a luchar, a mandar ni a desobedecer. Las acciones que se asocian con lo femenino no conducen al éxito ni al poder. Los años sesenta, con la pastilla anticonceptiva y la revolución sexual, inician un período de progresiva libertad y una paulatina independencia amatoria-erótica de la mujer, disociando el acto sexual de la reproducción. Allí se produce un primer quiebre sobre el que me interesa reflexionar.

Que otros personajes femeninos copen la pantalla en la década del sesenta, desplazando a Mirta Legrand, Tita Merello y Zully Moreno por Elsa Daniel, Graciela Borges y María Vaner, expresa más que un cambio fisonó-



mico. Y si bien comienza a virar el lugar femenino, de divas o trabajadoras a mujeres con una sexualidad más activa, en ningún caso significa necesariamente que se aborden temas desde el punto de vista de una mujer. Más bien parece la apuesta de un cine argentino que se renueva y que apunta a la actuación, a perfiles de personajes más profundos y atribulados que logran poner sobre el tapete, de a poco, conflictos más contradictorios y sin final feliz.

Olga Zubarry, la actriz joven que más filmaba en la década del 40, reconocida por público y crítica (nunca actuó en teatro, era puro producto cinematográfico y después pasó a la TV), protagoniza el presunto primer desnudo del cine argentino¹ posando para un escultor (Guillermo Bataglia) en *El ángel desnudo* (1946) de Carlos Hugo Christensen, sobre guión de César Tiempo. Un flashback en unas vacaciones en Río de Janeiro² donde ella juega en la playa explica los motivos por cuales el padre *entrega* a su hija adolescente a *Renard*, el consagrado artista. La espalda desnuda fue demasiado para la época y bastó para que la actriz se convirtiera en un ícono sexual de los estudios Lumiton. Y repiten fórmula Christensen-Tiempo-Zubarry en 1948 en *Los Pulpos*. Luego le siguen *El extraño caso del hombre y la bestia* (1951), donde una aparición de cinco minutos alcanza para mostrar su sensualidad, y *La muerte camina en la lluvia* (1948), entre otras. Anteriormente Christensen había filmado *Safo, una historia de pasión* (1943), película que muchos críticos coinciden en apuntar como el film inaugural en el género erótico.

El punto de vista en el cine impone y legitima una mirada, aunque esta conformación no decante necesariamente en un discurso lineal y uniforme. En esta configuración, el punto de vista femenino ha sido subsumido en una perspectiva masculina como armazón

hegemónica, repartiendo roles en un manojito de posibilidades. El abanico abre rótulos que van de la prostituta a la monja, de las vampiresas a las amas de casa, de las víctimas a las brujas, y así. En la década del sesenta, con el *Nuevo Cine Argentino*, el abordaje adquiere otro peso dramático y se ponen en jaque las instituciones del ámbito privado —la pareja, el matrimonio, la maternidad— colocando lentamente en cuestión valores del patriarcado y antiguas tipologías sexuales. Este viraje coloca el cuerpo —principalmente el femenino, con todas las derivaciones que esta exposición contiene—, desnudo y sexual, en un nuevo lugar. Las películas dramáticas y eróticas de Isabel Sarli, que debuta en 1958 con *El Trueno entre las hojas*, co-protagonizada y dirigida por Armando Bo, mueven el avispero. La dupla realizará una larga lista de películas, todas destinadas de manera descarnada al público varonil. La cámara la maneja un hombre y la sumisión queda por parte de la mujer, aunque con resistencias. Son conocidas las tretas de Bo para poder filmar el desnudo frontal de Sarli, el primero de estas características en el cine argentino. Según testimonios de los protagonistas, en el guión figuraba una escena donde el personaje se bañaba desnuda en el río, pero le habían aclarado a Sarli que la escena se haría con una malla color carne. En el momento de hacer las tomas, la malla no apareció. Luego de una larga discusión el director la convenció, diciendo que “no se le iba a ver nada”. De lo que no se percató la *Coca* de que Armando Bó le había mostrado la toma con una lente 35 pero luego la filmó con una de 150, lo que dio como resultado que su cuerpo desnudo cubriera toda la pantalla. Con los años, en esta anécdota, de evidente contenido machista y de distribución de poder respecto a quien posee los medios delante y detrás de cámara, se sigue traduciendo el flagrante engaño en fogosa gracia.

Indudablemente, que los directores y productores —y demás roles predominantes— sean ocupados por hombres refuerza casi sin excepción el punto de vista masculino en el cine, y lo torna todavía en los años sesenta, hegemónico, patriarcal y naturalizando la desigualdad, también en el set. De todas maneras, más allá de los pocos matices de los personajes ideados para Sarli por parte de Armando Bo, quien además fue su pareja, marcan poca linealidad de la mirada y variabilidad de los puntos de vista con carga identificatoria. En ese sentido, se puede observar cómo Sarli ha logrado convertirse en ícono pop, ícono gay y activo símbolo sexual de varias generaciones. Su trabajo ha sido revalorizado décadas más tarde por su contenido *camp*, *naif*,



kitsch y grotesco, lo que a su vez convirtió a sus filmes en películas de culto.

Lentamente también en esta época se abren espacios detrás de cámara. Es el caso de Eva Landeck, la primera cineasta argentina, que sale del total anonimato y filma en 1974 *Gente en Buenos Aires*, según su propio guión, una historia donde las relaciones pueden que no sean como se esperan. Un vendedor (Luis Brandoni) conoce a una estudiante (Irene Morack), se gustan y se encuentran en las reconocibles calles de Buenos Aires, pero descubren que se llevan mejor telefónicamente.

Volviendo a las películas de la *Generación del sesenta*, las temáticas siguen relacionando a las mujeres con el espacio íntimo, por mucho que sus vidas hayan logrado intervenir en el espacio público. Pero en este nuevo contexto aludido, se involucra a los varones, lo que redundará, necesariamente, en una visión que extiende otra mirada sobre la familia, el futuro, los vínculos en general y sobre la sexualidad, las relaciones pre y extramatrimoniales, la prostitución, el debut sexual, las prácticas anticonceptivas y el aborto. Estos temas fueron incorporados significativamente en los contenidos argumentales del cine nacional de los años sesenta. Aunque no sin problemas de censura y autocensura.

Es el tiempo en que el gobierno de Onganía afianza sus consignas conservadoras en el ámbito privado y apunta, principalmente, a los jóvenes. El ideal de familia que tiene como pilar al matrimonio monógamo y heterosexual es la respuesta a la subversión de “la moral y las buenas costumbres” que muchas publicaciones y películas muestran. Desde el Estado se va construyendo, de esta manera, una definición de “cultura legítima” y “verdadera” que protege a la nación católica de la penetración ideológica extranjera y de un modelo de sexualidad que induce a la *perversión*, al *adulterio*, y al *desorden en las relaciones*.

Se deben apretar las clavijas morales. Para ello en enero de 1969 se establece una ley (N° 18019), más severa que otra anterior, donde se aduce la preocupación de los poderes públicos por la influencia del cine sobre las costumbres de la población. En este contexto de censura y control social, algunas películas ponen a disposición del público una serie de datos e informaciones que no suelen ofrecerse en otros ámbitos y se nombran hechos que antes se callaban, como aborto o sexualidad libre. Este gesto de censura contrasta con la ausencia total de una política de educación sexual y el nulo apoyo estatal hacia los programas de planificación familiar, a lo que se suma la influencia de la Iglesia Católica que solo acepta las relaciones sexuales dentro del matrimonio y con fines procreativos, proponiendo la abstinencia como única solución para limitar la natalidad.

Fuera de este marco, tan temido y estigmatizado, no solo se viene el comunismo sino que desde el cine europeo ataca una “nueva” sexualidad, exponiendo pensamientos y prácticas que una gran parte de la opinión pública considera “inmorales”. Intercambio de pareja, sexo grupal, oral, anal y otras formas fueron vistas en *La Dolce Vita*, *Amarcord* y *8 y medio* de Federico Fellini, *Los amantes* de Louis Malle, *El silencio* de Bergman, *Masculino femenino* de Jean-Luc Godard, *La luna* y luego *Último tango en París* de Bergman, entre otras de Pasolini como *Saló o los 120 días de Sodoma*, por ejemplo. Sobresalen especialmente en esos años producciones suecas, como *Adorado John* de Kåre John y *Matrimonio sueco* de Ake Falck, que logran asociar a las mujeres suecas con experiencias más desprejuiciadas.

Influenciado por el cine europeo, el renovado cine argentino coloca como protagonistas a jóvenes de clase media, y media alta, que no quieren repetir el modelo de familia, status y trabajo de la generación anterior, pero no logran imaginar otro.

Como se dijo, una de las películas más emblemáticas de este movimiento es *Los jóvenes viejos* (1962) de Rodolfo Kuhn, donde el hastío y la desorientación invaden la vida de tres jóvenes varones que asumen no tener nada para hacer.

LOS QUE PARECEN MÁS ABIERTOS SEXUALMENTE
SE REVELAN COMO LOS MÁS CONSERVADORES.

—Hoy es una de esas noches que me gustaría tener mucha guita
 —¿Para qué?
 —Para filmar
 —¿Qué filmarías?
 —Una historia de tipos jóvenes, tipos como nosotros.
 — Qué aburrido.

Ellos son Carlos (Emilio Alfaro), un estudiante universitario de Derecho que dejó la facultad y le oculta el hecho a su posicionada familia, Roberto (Alberto Argibay), un cineasta que no consigue financiamiento para sus proyectos, y Ricardo (Julio Rivera López), vinculado a la industria de la televisión. Hijos de profesionales, comerciantes e industriales que viven y piensan de manera *snob*, leen la “Justine” de Lawrence Durrell, frecuentan a las modelos de televisión y se pierden en los night-clubs de Olivos, jugando a cambiar parejas o disparando ironías fáciles contra sus padres. Indudablemente, no se trata de una camada de rebeldes: es una generación tempranamente deteriorada, carcomida, castigada. Kuhn filma, a los 28 años, una historia en espejo, con Roberto, el personaje que quiere filmar a sus contemporáneos, *los jóvenes viejos*.

Como deporte y sin mucha convicción, emprenden aventuras sexuales y de conquista que no logran satisfacerlos. Son insaciables en eso de buscar insatisfacción. A la noche en la boite le siguen el vacío y el hartazgo, y así resuelven una escapada imprevista a Mar del Plata. Planean un viaje que más bien parece una huida.

Ricardo: —¿Y qué vas a hacer cuando tu mamá se dé cuenta que no estás ahí?

Carlos: —¡Viví el presente! Hacé como los muchachitos

de esas películas extranjeras.

Roberto: —Pasan la vida diciendo que la guerra los puso así.

Carlos: —Por lo menos tienen las guerras.

Ricardo: —¿Qué decís? ¿Estás loco?

Carlos: —Por lo menos pueden usar las guerras para justificarse. Pero nosotros, ¿qué podemos usar?

Ricardo: —¿Para justificar qué?

Carlos: —Para justificar.

El remate proviene del personaje que posee más conciencia de sus contradicciones, tal vez el más escéptico y quien termina paradójicamente creyendo, como ninguno:

Roberto: —Usémoslo a Perón. Es lo más cómodo y bastante influyó.

Camino a Mar del Plata, comen bocaditos de caviar riéndose del hambre mientras pasan por una villa miseria.

Roberto: —Este país depende de nosotros.

Carlos: —Pobre país.

Cuando llegan al mar, conocen a tres jóvenes mujeres que parecen vivir el mismo tedio y ensimismamiento.

—¿Qué hacen en Mar del Plata en invierno?

—Estar.

Y así están las cosas para los jóvenes de los sesenta. Los que parecen más abiertos sexualmente se revelan como los más conservadores. Roberto, el más interesado en llevar señoritas a la cama, exige que su futura esposa sea virgen.



El trío de muchachos atribulados en *Los jóvenes viejos* no saben qué hacer de sus vidas más allá de lo que sus familias bien posicionadas y las convenciones tienen previsto para ellos. A las chicas les pasa lo mismo.

Carlos:—¿Cómo te imaginás tu futura esposa?

Roberto:—Virgen.

Ricardo:—Lo dice en serio, eh.

Las mujeres de estas películas parecen tener las cosas más claras. O por lo menos, ensayan cuotas menores de hipocresía.

—¿Me vas a llamar?

—¿Y tu noviecito?

—Me voy a casar con él, no me acuesto con él.

Los inconstantes (1963), película de Kuhn del año siguiente, tiene un prólogo de pocos minutos sin relación aparente con el resto del film, que podría ser una declaración de principios de la época. En esa escena una criatura descubre que Santa Claus es su padre y se aviene a simular que no lo sabe. La doble cara es lo que prima en esta época, dejando en evidencia que la mentira rige desde los primeros años de vida, pero al mismo tiempo, intenta formular una crítica contra esa educación burguesa.

En este film se observan puntos de contacto con *Los jóvenes viejos*. También dos muchachos salen hastiados de una fiesta porteña y resuelven desintoxicarse en la playa, en este caso, en la inexplorada Villa Gesell. La fuga acaba en desencuentros amorosos, en conversaciones vacías y en un mismo conato de suicidio.

Las mujeres de estas películas se muestran activas, capaces de desafiar a los muchachos y de devolverles sus ironías. Al igual que ellos, están atrapadas en la angustia de la existencia y en mandatos sociales, a lo que suman diferencias de género, pero que solo ocasionalmente son cuestionadas, porque finalmente se naturaliza que ellos deben triunfar en sus carreras y ellas, lograr un buen matrimonio. El doble juego puede notarse en cómo se vive la sexualidad en *Los jóvenes viejos*, donde ellas parecen más liberadas de ataduras, pero finalmente siguen las reglas de la doble moral, que separa firmemente el noviazgo de las relaciones íntimas. Las protagonistas que transgreden esa norma viven la desdicha condenatoria de quedar embarazadas de un novio a quien quisieran abandonar. *Sofía* (María Vaner) se enamora de *Roberto* (Alberto Argibay) y decide continuar amargamente su embarazo y su relación anterior, desistiendo de vivir su nuevo amor. Trance similar vive *Ana* (María Vaner) en *Tres veces Ana* (1961) de David José Kohon. Ana accede a vivir sexualmente

un tórrido romance con su pareja (Luis Medina Castro), en hoteles de 200 pesos la hora. Incluso es ella quien lo invita al hotel. Pero poco a poco le recrimina que la relación se reduzca al sexo. El reclamo no dura mucho ya que llega la noticia del embarazo. Entonces la decisión de él es taxativa: no quiere ese hijo y le propone abortar. Ante la negativa de *Ana*, la abandona. Pero, finalmente, superada por las circunstancias, ella accede a practicarse un aborto, facilitado, sin escamotear sermones, por un tío médico. Esta intervención se presenta como una salida costosa en términos monetarios: “Se necesita plata para tener un hijo y se necesita plata para no tenerlo”.

Esta frase pertenece a *Los que verán a Dios* (1963) de Rodolfo Blasco, cuya historia se basa en una pareja de jóvenes que se casa “de apuro” y sin contar con el apoyo de sus familias. A los tres meses de embarazo y sin posibilidades económicas, la pareja con desigual opinión —quien empuja a esta resolución es él— opta por un aborto, palabra que no será nunca nombrada y se reemplaza por “operación”. El problema es que es muy caro y no tienen el dinero. *Juan* trata de conseguirlo y se cruza con personajes estereotipados, muy sombríos, que combinan con la sordidez de los escenarios, y así, termina desistiendo de la idea. La mujer ya había renunciado a la idea del aborto, pero el film parece más interesado por el derrotero de quien parece tener la última palabra, que es el varón. El final los muestra felices, sin casa ni trabajo pero con la placidez en el rostro de la lección aprobada. Estos filmes terminan portando dosis enormes de moralina y de alineamiento de las conciencias consternadas por la puesta en escena de una intimidad ordenada.

En la segunda parte de *Tres veces Ana*, “El aire”, se describe el encuentro de un joven con un grupo de personajes librados al azar, y ahí *Ana* encarna a una mujer voraz de sexo pero también de contención, siguiendo el doble juego de la época. Y el tercer episodio, “La nube”, se centra en un retraído empleado de un diario, que imagina un posible amor en un rostro femenino que asoma tras un ventanal. Pero *Ana* resulta ser un maniquí.

En 1968 se estrena *Maternidad sin hombres* de Carlos Rinaldi, que intenta otra vuelta de tuerca, poniendo sobre el tapete los nuevos métodos anticonceptivos, también el aborto, el infanticidio, la falta de educación sexual, la “explosión” demográfica, la corrupción de menores, el comercio de niños y las fallas legales en el sistema de adopción. Todo eso y además, la



En *Tres veces Ana* se habla de aborto.

problemática de la “madre soltera” y una consideración “patológica”. El centro de la acción se da en una clínica: el médico, la nueva asistente social y las pacientes van a su turno desplegando distintas historias, dando voz a los especialistas, un panel de médicos, psicólogos, juristas y asistentes sociales. El guión, escrito por Ulises Petit de Murat, dice estar elaborado por documentos basados en la crónica policial, archivos carcelarios, fichas de tribunales y registros de centros de asistencia social, mientras que fotografías y escenas de un parto por vía vaginal y por cesárea refuerzan la osadía y el realismo de la película.

A pesar de parecer loable y “moderna”, la exposición de estos temas y las historias referidas finalmente acentúan los diseños clásicos de discriminación. Por ejemplo, en los casos más complicados, las mujeres son analfabetas, obreras, tienen hijos de diferentes padres y se hace alusión a “hogares bien constituidos” o hijas “de padres normales”. De este modo, el embarazo no buscado se justifica por las malas condiciones sociales y económicas, suponiendo que estas carencias generan un comportamiento particular entre quienes las sufren, tal como se escucha de boca de una “experta”: “¿Qué moral se puede tener en la miseria?”.

Las mujeres que se animan a transgredir teniendo sexo por fuera del matrimonio, queda claro en estos films, son castigadas. Aquella que es abandonada embarazada mata a su hija con la excusa de “salvarla” del destino de ser mujer logrando que el suyo sea la cárcel. Otra que participa de una fiesta y que está dispuesta a intimar con uno de los organizadores muere escapando de un intento de violación. Hasta la asistente social será madre soltera, aunque no le faltan recursos para pagar un aborto seguro, pero decide flagelarse por su “error” y renunciar al “verdadero” amor.

—Hay dos tipos de salida, uno cobarde y otro valiente:
yo elijo el cobarde

Esa reflexión sale de la boca de una de las mujeres de *Los jóvenes viejos*, atraída por *Carlos* para decirle que volverá con su novio rugbier quien tiene la virtud de asegurarle un buen pasar económico. En el mismo sentido piensa *Sonia*, aunque su embarazo, que destruye moralmente a las demás jóvenes parejas, no solo le impide vivir su reciente amor, sino que colisiona de frente con la posibilidad de libertad del cuerpo femenino para vivir el placer. En ningún momento se alude a la píldora —que ya comenzaba a existir— ni a ninguna forma de anticoncepción que no sea la abstinencia. De hecho, las jóvenes, antes de conocer a los tres muchachos, juegan con la idea de que *Gertrudis*, la sirvienta de la casa, tenga como verdadera misión cuidar su “virtud”.

Estos filmes, como también los de Antín, proponen una nueva mirada sobre la corporeidad femenina, un punto de vista a desarrollar. Pero hay un film, menos referido, que plantea otra mirada. Varios años antes que *Señora de nadie* y planteando una perspectiva exclusivamente desde la mujer, *Los días que me diste* (1975) de Fernando Siro trata sobre la infidelidad de *Amalia* (Inda Ledesma), con *Mario* (Arturo Puig), el carnicero del mercado, bastante más joven que ella. Más allá de la culpa que tiene *Amalia* con su marido, al que atiende desde el desayuno hasta el último plato lavado de la cena, y de los intrínquilos por la diferencia de edad, el film subraya el hastío de las relaciones sumidas en la rutina, la misma férrea inercia que torna a los vínculos inquebrantables, y las inquietudes sexuales de una mujer que agotó las posibilidades con su marido. Lo que sostiene es lo que agobia y *Amalia* lo va comprendiendo a través de la relación con *Mario*. Mientras, los fines de semana se escapan y viven su historia de amor con un sabor trágico, ya que ambos saben que es una relación que no podrá sostenerse, lo que aumenta su intensidad. Cuando *Amalia* lo encuentra saliendo con una chica de su edad y llora, el desconsuelo no es tanto por sentenciar la relación que ya sabía que se iba a terminar (*Ya lo sabía*, repite), sino porque tendrá que volver a los días cansados, marcados por el compás de la mesa servida, los recurrentes diálogos evasivos y la misma camisa para planchar. De ahí en más, vivirá sin el respiro de los fines de semana, la adrenalina de la mentira y el peso del pecado, que al fin de cuentas la despabilaba del automatismo familiar. Una familia que se muestra con

todos los tics que una familia de clase media de barrio puede pretender de sí misma: casa propia, el marido que trabaja, ella se ocupa de la casa, los hijos que estudian, y además, son buenos vecinos que no tienen conflicto con nadie. ¿Qué más se puede pedir?

De alguna manera, en el espejo de cómo las relaciones con el tiempo pierden brillo, *Amalia* vislumbra —sin malicia, casi inconscientemente— el futuro del reciente noviazgo de *Alicia* (Ana María Picchio), su joven amiga.

Pero si de perspectiva trágica en las relaciones que más interesan se trata, David Kohon se lleva todos los lauros. Con la misma fórmula espaciotemporal (Buenos Aires en el transcurso de veinticuatro horas) que había utilizado en *Prisioneros de la noche*, realiza *Breve cielo*, un film premiado, que basa su factura en un guión original, en actuaciones en el punto justo de desborde y control, y en una puesta cinematográfica virtuosa.

La figura de *Delia* (Ana María Picchio), la chica que viene de una villa de Lanús, escapando de los abusos de su padrastro para vivir como prostituta en Constitución, resignifica a los personajes de clase media afligidos por su existencia, opacos en el pensamiento del presente y pesimistas respecto a su futuro.

Delia: —Si te gusto, hay que ponerse.

Paco: —¿Y cuánto?

Delia: —Tres lucas. Es lo que se cobra, ¿no?

Estos personajes, antitéticos respecto a *Delia*, son apáticos, disconformes con sus acomodadas vidas y cobardes para modificar el presente que no les place. Viven en un mundo que les disgusta, pero no tienen el más mínimo impulso para poder cambiarlo. *Paquito* (Alberto Fernández de Rosa), huérfano, vive con sus tíos en un almacén de barrio. Una inercia aplastante, a pesar de su juventud, lo hace vislumbrar el futuro con desgano, con la carga negra de los días que vendrán iguales y previsibles. El fugaz encuentro entre *Delia* y *Paco* avizora un cielo que puede contener algo más, pero a él le falta el coraje y a ella los recursos para poder armar otra vida.

Paco no se da cuenta pero comienza a ver el mundo con los ojos de *Delia*.

Paco: —La gente, la calle... todo me suena raro.

Delia: —¿Nunca venís por acá?

Paco: —No... hoy me parece así.

Delia provoca ese extrañamiento frente al paisaje



Los días que me diste (1975), temprana historia sobre la infidelidad de una señora casada con hijos (Inés Ledesma), con un hombre menor (Arturo Puig)

tantas veces visto. Ella tiene una irreverencia a la que otros no se animan y una conciencia feroz de sus imposibilidades, lo que le permite hacerles frente, con la fuerza que les falta a sus contemporáneos jóvenes de clase media.

Han recorrido durante el día las calles de Buenos Aires y se han quedado sin dinero para entrar al baile. Ella busca opciones. *Delia*: “—¿Por qué tenés miedo? Tenés miedo de todo. Hay que hacer algo.”

Su impulso de sobrevivencia es incontenible y ante cualquier obstáculo, *Delia* opta por la acción, “hay que hacer algo”, no lamentarse ni acatar las estúpidas reglas que rigen y no convienen. Así despliega un abanico de estrategias: seducir o provocar, según las condiciones que se presenten. Su capacidad es arrolladora, al punto también de entender sus limitaciones sociales.

Cuando se despiden a la mañana siguiente, luego de pasar la noche juntos —lo que significó el debut sexual de *Paquito*—, saben que no volverán a verse. Él le pide que se quede un poco más, pero ella sabe que los milagros no existen.

Delia: —Sí, me podría quedar unos días pero los vecinos... O si no, a lo mejor tus tíos me aceptan de sobrina. Yo también podría atender en el almacén. Estudiaría de noche como vos. Pero inglés no me hace falta. Yo ya sé decir: “Ailabiu”. Ai —la —biu.

La evaluación sobre sus opciones es feroz y exacta, mientras *Paco* siente algo que no pueden definir. Apenas logra entender, y eso se torna en una nueva faceta de su imposibilidad. La línea que los divide puede ser más

o menos tenue pero es determinante. Ella se va y él se queda pensativo. De repente, lo ha entendido todo: esa breve relación, esas 24 horas lo han sacudido. Por primera vez, se decide a actuar y sale a buscarla. Pero ella, con su fatal lucidez, está en búsqueda de clientes y niega conocerlo. Su nueva vida no permite claudicar a falsas ilusiones ni a románticos planteos. Las condiciones de existencia de *Delia*, delineadas con sutileza, subrayan su decisión de exponer el cuerpo como mercancía, sin juicios al respecto. Su denuedo incluye entender su cuerpo como el único territorio donde puede decidir.

La vida de *Delia* luce igual de condicionada que la de *Paco* y aunque parece llevar el mismo tono gris que vislumbran los otros personajes jóvenes de otras películas, es evidente que no son situaciones equivalentes. La pesadumbre de los niños y niñas *bien* sobre su futuro, regulado por las formas y las tribulaciones sobre la sexualidad, queda jaqueada, algo disminuida, ante *Delia*, quien, al no tener nada que perder, está en condiciones de poner en crisis un mundo con flagrantes diferencias sociales. Esa sensación no se desprende de otros personajes jóvenes de los filmes de la *Generación del sesenta*.

Breve cielo amplifica la mirada desde el momento en que el punto de vista que Kohon propone no es *ponerse en el lugar de Delia*, entender sus falencias, juzgar sus elecciones o bregar por sus derechos. El film no habla *por Delia*, de ahí que multiplica su potencia. Tampoco se pone en el lugar de *Paco*, más cerca, posiblemente, de la posición del espectador. La pericia del director radica en la decisión de posarse en la relación, que luce inconclusa, imposible, entre ellos. Atravesar, vivir esa distancia, corta o larga entre dos personas, haciendo pie en sus marcas sociales sin naturalizarlas, ni pretendiendo hacer reflexiones rápidas.



Uno de los puntos más altos de la filmografía argentina. Kohon cuenta en *Breve cielo* una historia con personajes convincentes, basado en un guión original.

1 Vestía una malla color carne que resulta imperceptible para un vistazo breve y recortado como el que ofrece la rápida toma sobre sus espaldas, con los brazos pegados al cuerpo.

2 En 1954 decidió irse del país. Primero se fue a México, pero en el camino, el productor Roberto Acacio lo convenció para que hicieran una película juntos en Brasil: *Manos sangrientas* y fue un éxito. Se queda en Río de Janeiro, donde había filmado algunas escenas de *El ángel desnudo*, y luego basará su filmografía en la adaptación de textos de autores brasileños, desde Guimarães Rosa hasta Drummond de Andrade.