

# La pornografía ingenua de Armando Bo: la representación de la mujer como cuerpo corrupto.

KRUK, María de los Milagros / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP - milagroskruk@gmail.com

---

Eje: 8- Cuerpo, erotismo, pornografía y pospornografía. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: sexualidad- culpa- cuerpo- corrupción- patriarcado

## > Resumen

El cine desde su nacimiento, fue un gran proyector de estereotipos, hoy superado por la televisión, Internet y los videojuegos (Guarinos Galán, 2008). En Argentina, durante la década de los '60 y '70, el cine de Armando Bo delineó un estereotipo, un rol de mujer un tanto particular: extremó la figura de la *femme fatal*, mostrando sus consecuencias sociales; y por otro lado, naturalizó el sexo, pero moralizando la imagen del *sexo con amor* o *sexo limpio*.

En la filmografía del cineasta, la mujer se constituye como objeto sensual, sexual, adorado, pero que carga por ello una severa *enfermedad* de la cual debe intentar purgarse. Bo, no solo toma del acervo clásico de representaciones de lo femenino, cuestiones como lo monstruoso, místico, demoníaco, pecaminoso, rapaz, astuto, engañoso, entre otros; sino que unifica todo esto a una idea que podríamos ubicar entre lo religioso y lo científico, una idea de **corrupción: la mujer es un cuerpo corrupto**. Es decir, la mujer es un cuerpo enfermo, dañado pero que puede ser salvado, redimido, recuperado, siempre y cuando haya arrepentimiento, culpa y expiación.

Armando Bo, va a esquematizar el rol de la mujer a través de su cuerpo, para crear una representación con fines moralizadores de lo femenino. Esta línea de *cuerpo-sexual-enfermo*, donde el sexo no es el mal, sino la desmesura en el cuerpo femenino, son rasgos típicos de una estructura patriarcal.

Proponemos hacer un breve recorrido por la filmografía del director y guionista, que pueda acercarnos al debate sobre esta posible construcción particular y funcional del *cuerpo-rol* de la mujer.

## > Presentación

“*Cuando una mujer quiere o desea, aparece el mundo, llamémoslo la sociedad, que lo impide*”. Sandra, interpretada por Isabel Sarli en *Fiebre* (Bo, 1972), describe en esta breve frase el complejo vínculo entre la mujer y la sociedad; una sociedad que convirtió a la mujer en un mero cuerpo-de-mujer.

En la representación de lo femenino se ha cristalizado desde la temprana historia de la humanidad, algo tan abstracto como los valores morales. La norma moralizadora se hizo carne en el cuerpo y la imagen de la mujer. Como lo destacan Álvaro Estramina y Fernández Ruiz, “*Nada como el cuerpo de la mujer ha servido con tanto afán para representar el orden moral y su trasgresión*” (2006, p. 74).

Esta cristalización ha operado a través de diversos métodos y mecanismos. Desde su creación en el siglo pasado, el cine se ha constituido como un gran productor y difusor de estereotipos. Es sin duda responsable de fomentar y masificar la construcción de nuevas subjetividades, como así también de perpetuar las viejas concepciones y reproducir esquemas. Entre ellos, el rol de la mujer: hija obediente y ejemplar, esposa sumisa y dispuesta, madre sacrificada y abnegada. Todas estas instancias, pautadas ya desde “siempre” para la mujer, no hacen más que perpetuar el *orden*.

La imagen de mujer “ordenada”, tiene su contracara: la mujer abandonada a los bajos instintos y a su propia naturaleza, una naturaleza que es denotada por su inferioridad física, intelectual y moral (Cruzado, 2009). El estereotipo de lo femenino está conformado por ambas caras: la imagen positiva de la mujer, como fuente de vida y cuidado de la familia; como así también la mujer depravada, rebelde y salvaje, víctima del arrebato bestial y natural que se esconde en su esencia y que el hombre debe reprimir si no quiere sucumbir.

La historia ha demostrado esto a través de la construcción narrativa de princesas por un lado, y brujas, medusas, súcubos y *femme fatal*, por el otro. La literatura y el cine, se nutrieron de estos imaginarios para normalizar el lugar de la mujer, polarizando sus denominativos en mujer santa o puta.

En el cine argentino, el director, guionista, productor y actor Armando Bo fue un perpetuador de los esquemas más tradicionalistas y moralistas en lo concerniente a la familia, la mujer y el matrimonio, como instituciones fundantes y funcionales de la sociedad. Fiel a una época y a su concepción de mundo, el cine de Bo tiene una personalidad particular y brillante, ahí donde vemos su proyecto de “hombre de bien”, haciendo “(...) *un cine moralizador y puritano pero con desnudos, jadeos y orgasmos*” (Khun, 1984, p. 53).

Dios, patria, hogar y libertad, son los principios que, según él mismo lo expresó, alientan la vida y la posición política de Armando Bo (Khun, 1984). Pero ¿cómo unir la familia y la institución matrimonial clásica con una Isabel Sarli, representando las varias facetas de una mujer-mantis religiosa, devoradora y ruin? ¿Cómo pueden tener las mujeres personificadas por Sarli un efecto moralizador? A través de la exposición de la culpa y enfermedad de su cuerpo de mujer. Bo quiere enseñarle a sus espectadores la forma correcta de amar, mostrando el origen de toda corrupción: la mujer.

## › **Mujer y orden: la culpa heredada.**

Leemos en Boccaccio:

“La mujer es un animal imperfecto, agitado por mil pasiones desagradables y abominables hasta en el recuerdo (...). Ningún animal es menos limpio que ella: ni el puerco, cuando más revolcado está en el lodo, llega a su suciedad (...)” (Eco, 2007, p. 164)

La mujer ha gozado en la historia del arte de un tratamiento binario: como musa inspiradora y como ser merecedor de desprecio. Ambas, representan las dos caras de una moneda: la mujer es por esencia imperfecta y es deber del hombre ubicarla en la sociedad, conteniéndola en su lugar para que no altere el orden.

Durante el periodo grecorromano, la mujer fue relegada al ámbito doméstico, adjudicándole solo la tarea de reproducción, y negando su condición de ciudadana y agente político. La mujer fue reducida a su matriz, apta solo para la crianza. En la literatura, lo femenino acompaña no solo varias divinidades del panteón, sino también criaturas ruines, ambiciosas, astutas y malignas como la Esfinge, las Lamias, las Erinias, sirenas, Circe, Pandora, o Clitemnestra.

Pero fue en la figura bíblica de Eva, en la cual estas concepciones heredadas se funden en la imagen de la mujer como caos total y originario. Se funde además a nociones que delimitarán normas sociales: pecado, tentación, culpa. La mujer a través de la narración bíblica define su perfil de debilidad intelectual y moral, al dejarse guiar por la tentación y condenar a la humanidad entera en su acto de desobediencia. Más que nunca, la mujer debe ser contenida, prefigurada y controlada, ya que ha demostrado su proclive inclinación al mal. Mientras que el hombre representaba la racionalidad, la política y el progreso, la mujer representaba lo natural, lo instintivo y descontrolado. El hombre debe cuidarse y no dejarse arrastrar a su destrucción y la destrucción de todo aquello que ha logrado construir.

Durante la Edad Media, esta concepción de la mujer se consolida y afianza. El Barroco va a terminar de enlazar las nociones de fealdad, maldad, seducción e inmoralidad con lo femenino. Esta unión se aprecia, entre otras, en la figura de la bruja, mujeres cuya relación con la naturaleza y el Diabolo son una amenaza. Goya por ejemplo, dedica parte de su obra a la monstruosidad femenina (Figura 1).

Artistas como Félicien Rops, Fernand Khnopff y más tarde artistas de vanguardia como Munch, continuaron representando a la mujer como un ser oscuro, emparentado con la maldad, la muerte o lo místico (Figura 2 y Figura 3).

En el plano del psicoanálisis, Freud erigía la teoría de la vagina dentada y la castración. De su análisis de la psicología de la mujer podemos obtener que:

“(...) el superego femenino muestra menos sentido de la justicia, se somete menos a las necesidades de la vida, es más celoso y su juicio está más influenciado por prejuicios del superego masculino. Señala que en las óptimas condiciones de normalidad, las mujeres son psicológicamente pasivas, narcisistas y masoquistas” (p. 16)

Y citando palabras de Freud en su escrito “Tabú a la virginidad” se afirma que: “(...) *en todos los casos en que el hombre primitivo ha impuesto un tabú, es porque teme algún peligro y no puede negarse que todas las reglas señaladas de evitación expresan un temor generalizado a la mujer*” (Silva García, 1966, p. 16).

Hasta aquí, podemos apreciar que el “monstruo femenino” es el reflejo de una sociedad patriarcal, donde se le asigna a la mujer un papel pasivo y dependiente, funcional al interés masculino. Salirse fuera del esquema es una aberración. Es notable que muchas representaciones de “mujer desviada” hagan alusión a la sexualidad femenina. Como lo nota Cortés:

“(...) aquella que intenta un camino propio o independiente, pasa a ser vista y tratada como una ser sexualmente insaciable, dotado de una lascivia salvaje y descontrolada, un ser que, convertido en un auténtico monstruo, pone en peligro la seguridad del hombre y amenaza su integridad física” (p. 45).

Las representaciones y relatos sobre la mujer, son realizados dentro de un esquema masculino, donde se aplica y universaliza el horizonte de experiencia propio del hombre, a la vez que se valida como real. La mujer es medida con valores esencialmente masculinos.

Esto queda claro si abordamos la problemática en el cine. Desde sus inicios, la mujer no operaba como un personaje que pudiera desarrollar trama, dado que esto es la tarea principal del protagonista masculino. Su compañera apenas ofrecía algún tipo de colaboración o servicio, y principalmente se destacaba por su belleza y glamour.

Guaridos Galán, en su texto sobre la mujer y el cine, retoma el análisis de Francesco Casetti acerca del proceso de *objetualización* de la mujer en el séptimo arte. En el cine clásico, la mujer no genera narrativa; son meras imágenes y se definen a través de su belleza física, reduciéndose a un elemento escenográfico. Así mismo, su palabra es anecdótica y sin valor, ya que el discurso es pautado por los hombres, quienes glorifican o condenan a la mujer según su interés (Guaridos Galán, 2008). La mujer es más bien un ícono, un objeto de disfrute casi fetichista. Su lugar de objeto la atrapa en el hecho de estar sometida solo a la mirada (Lagurda, 2006), una mirada masculina que la define y la delimita conforme sus expectativas.

El cine también se ocupó del lado oscuro de la mujer. Por ejemplo, en el cine negro, la villana solía ser una mujer, una mujer fatal, cautivadora y peligrosa a la vez. La mujer fatal, en sus varias representaciones, siempre coincidía en ser una “desviada”, es decir, una mujer independiente, solitaria y que toma sus propias decisiones. La depravación residía en el desprendimiento de la mujer al sistema.

La particularidad de estos personajes femeninos “depravados” es su condición de sujeto por sobre la de mero objeto: la mujer fatal habla, dispone de su cuerpo e interpela. Pero su conformación de trama siempre es negativa: el protagonista pone todo su empeño en castigar a la mujer por su desacato. Si bien la mujer fatal se consagra como personaje, siempre es en contraposición al discurso patriarcal, el cual intenta reducirla nuevamente al orden establecido.

## › **La pornografía ingenua: el sexo moralista de Armando Bo**

Armando Bo centró su filmografía en la mujer. La mayoría de sus películas tienen protagonistas femeninas. Además la mujer de sus películas siempre fue Isabel Sarli, una mujer voluptuosa, hermosa y sensual. Isabel era la imagen de la mujer fatal. Un deleite para la mirada masculina. Porque una de las características del cine de Bo, es la de ser un cine para hombres.

La historia que representaba Isabel Sarli y su desdichado compañero, o compañeros, suele repetirse en cada película: una mujer, víctima de sus impulsos sexuales, se ve arrojada a la desdicha y busca la forma de escapar a los tormentos que su sed insaciable le genera, con la ayuda del hombre que ama. Este esquema, donde la mujer es definida por su sexualidad, encuentra varias facetas en la obra de Bo. El periodo de sus películas que aborda entre los años 1968 y 1980, es atravesado por el tópico sexualidad femenina=problema.

Armando Bo tiene una actitud que a simple vista puede leerse como revolucionaria cuando habla del error que se comete al calificar el sexo como un tabú. Sin embargo, él solo se refiere a “un tipo de sexo”. Así podemos leerlo en una entrevista:

Es que a todos nos han enseñado desde chicos que el sexo es algo malo, cuando en realidad es una necesidad natural, biológica. Si el hombre está desahogado, vive en paz. Muchos chicos salen a la calle a robar porque para andar con una mina tienen que pagar comida, taxi, boliche, copas, que se yo. (...) Casi todos los delitos y anormalidades humanas tienen origen sexual. (Khun, 1984, p. 24).

Sin duda el cine de Bo parte de esa premisa, según la cual “el hombre debe estar desahogado para ser normal”. Sus películas muestran como una sexualidad alterada puede conducir a la destrucción. Lo que será destacable, es el papel de la mujer en todo esto: el sexo es natural para el varón, y de no ser un deseo satisfecho, llega incluso a delinquir para obtenerlo; la mujer tiene el papel pasivo de la conquista y la compañía.

En *Carne* (Bo, 1968), la protagonista no posee ningún desequilibrio en lo tocante a la sexualidad, pero si es víctima de los deseos insatisfechos de los hombres. Delicia (Isabel Sarli) es una chica humilde, buena y honesta, que sufre el abuso de sus compañeros de trabajo. Tonio (Victor Bo), su pareja, y Delicia, reflexionan al final del film sobre los hombres que la han violado: Ellos querían “*Satisfacer el instinto animal que todos llevamos adentro*”, afirma Tonio. Un deseo que es la “*(...) desesperación por la carne, el deseo brutal y sanguíneo*”. A pesar de la tragedia, Tonio hace una apología del amor: lo importante es agregarle alma a ese instinto para convertirlo en algo humano y hermoso. El sexo, nos muestra Bo, es algo natural que debe humanizarse para tornarse en algo magnífico. La película termina con el siguiente mensaje montado sobre la imagen de la pareja besándose: “*El verdadero amor, puro, sin concesiones y la bondad de Dios triunfarán sobre la violencia y la ola de terror que invade al mundo*”. Bo es fiel a sus

principios: Dios y amor. Su filmografía es una reafirmación de esos principios, como así también una crítica a todo lo que pudiera atentar contra ellos.

*Carne* aborda la temática de la violencia sexual con fines moralizadores: por un lado, castigo a los inmorales y por otro, la exaltación del recato en la mujer. En la célebre escena del camión, Delicia es violada por varios depravados, salvo dos. Uno de ellos es José García (Juan Carlos Altavista) que es un hombre arrepentido y consciente de la brutalidad del acto que iba a cometer. Entablan con Delicia una cariñosa charla, pero cuando ella se lamenta de su situación, dado que ella nunca los “provocó”, él le responde: “*Eso es lo que vos te crees. Se ve que nunca te miraste al espejo*” (Figura 4). Bo es claro en su mensaje de amor: para un amor puro, el hombre debe dejar de lado los impulsos animales, mientras que es deber de la mujer no provocar.

Al año siguiente del estreno de *Carne*, Bo va a empezar a hondar en el terreno de la mujer y sus “desviaciones”. *Fuego* (Bo, 1969) narra la historia de una ninfómana que disfruta de su vida llena de excesos, hasta que conoce el amor de un hombre e intenta refrenar su impulso sexual, sin éxito. Laura (Isabel Sarli) comienza mostrándose indiferente al amor, dichosa al ser el objeto de deseo, pero conforme avanza su historia con Carlos (Armando Bo), aumenta su culpa por no poder ofrecerle una “vida normal” (Figura 5). En este film, Bo plantea la sexualidad femenina desde la medicina. Carlos, concurre a una visita médica para consultar por la condición de Laura. El médico es claro: Laura sufre de una neurosis sexual, una apetencia sexual exagerada y patológica; es una enfermedad muy grave y sin cura. Esta enfermedad es tan maligna que muchas mujeres han pagado con su vida. Si bien Laura lucha contra su deseo, es imposible curarse, ya que el origen de su problema está en su cuerpo y es una enfermedad.

*Insaciable* (Bo, 1979) aborda la misma problemática: Carmen es una ninfómana enamorada que no puede refrenar su impulso sexual. Al inicio del film, Bo anuncia que los “Conceptos médicos están extractados del libro «Psicopatía sexual» del Dr. Krafft Ebing”. Durante el transcurso de la película, hay varias charlas entre el marido de Carmen y un médico amigo que sirven para ir develando y aclarando la cuestión de la ninfomanía y la hiperestesia sexual, siempre exaltando la peligrosidad de esta patología, que puede llevar a la locura y la muerte, ya que “*hace desaparecer todas las consideraciones morales y de honor*” (Figura 6).

Tanto en *Insaciable* como en *Fuego*, Bo deja clara la vinculación entre el deseo sexual desmedido, la locura y el delito. Carmen y Laura se convierten en voraces cazadoras de hombres, ajenas a toda cordura y capaces de cualquier cosa por saciar su deseo, incluso violar a un hombre. Son enfermas, locas y atormentadas. Bo así las muestra. En ambas películas, las protagonistas cumplen el mismo ciclo: al principio se las ve indiferentes a su patología, simplemente saltan de hombre en hombre, sin arrepentimiento, incluso cómodas y a gusto con su vida; luego conocen el amor “puro” de un hombre que las ama como son; empieza una etapa donde al intentar refrenar su deseo y ser fiel a su amado, se

adentran en una locura salvaje y su impulso se agrava (ya que no es suficiente un hombre para calmar su deseo); esta situación las hará sentir culpa y remordimiento cada vez que engañan a su amado, pero no pueden evitarlo y los engaños prosiguen. Por último, las protagonistas se enfrentaran a la muerte: Laura se suicida, cuando entiende que el deseo es inagotable; y Carmen es amenazada por su marido y su amante en varias ocasiones.

La enfermedad del cuerpo femenino destruye todo, es como una epidemia mortal. Lo que signa a Laura y a Carmen es la culpa por ser como son. Laura llora y vive afligida, llegando a quitarse la vida, cuando ni su arrepentimiento ni sus rezos pueden ayudarla. Carmen, quien parece menos atormentada, reflexiona en su intimidad: *“Solo me calma el pensar que alguien, que está por encima de todo, nos da la vida. A Dios me remito, buscando la salvación de mi alma; que Dios me quite este fuego interior que me devora, porque al minuto de amar con toda mi alma, ya siento la necesidad imperiosa que me hace caer en los excesos más brutales. Evidentemente yo no me puedo considerar una persona normal”*.

Carmen y Laura están enfermas, su cuerpo es corrupto. Así lo demuestra la medicina. Solo le resta descansar en la culpa e implorar el perdón de su amado y de sí misma.

*Carne, Fuego e Insaciable* representan dos concepciones del cuerpo de la mujer, pero siempre remitiendo al cuerpo femenino como un lugar de conflicto. Delicia en su voluptuosidad remite a la tentación. Laura y Carmen remiten a la enfermedad sexual que solo abrumba a las mujer como es la ninfomanía, y como afirman en ambas películas *“es un mal que padecen muchas mujeres, incluso sin saberlo”*.

Mientras Bo intenta naturalizar el sexo, cristaliza un lenguaje en torno al cuerpo de la mujer como un cuerpo lleno de vicios. Estamos frente a la mujer-monstruo, una mujer fatal pero que puede ser exonerada a través de su culpa, la culpa por su cuerpo y lo que él demanda.

Las mujeres de Bo parecen estar felices y seguras con sus vidas hasta que aparece el amor, muy por el contrario de lo que sugiere el director. Es entonces que comienzan a denominarse locas, inmorales, enfermas. La no adecuación de su cuerpo a la norma de sumisión sexual pasiva con su compañero, altera las estructuras. De ahí que la mujer se llene de pesar y comience el calvario. Esto se corresponde necesariamente en una sociedad donde el sexo y el disfrute son naturales para el varón. Lo deja en claro Sandra, el personaje principal de *Fiebre* (Bo, 1972): *“Respetando las leyes de la naturaleza, el adulterio en la mujer es menos perdonable que en el hombre. Solo se exculpa cuando la mujer está sexualmente insatisfecha”*. Sandra no es ninfómana, sino que tiene inclinación por la zoofilia. Sabe el lugar que su sexualidad ocupa dependiendo de las “leyes de la naturaleza” pero ironiza acerca de la insatisfacción que puede sufrir una mujer. Este comentario le valdrá su fama de loca y desviada. No obstante, *Fiebre* es el único film de Bo donde la mujer no siente culpa ni remordimiento y se consagra en su íntimo deseo: permanecer junto a su amado caballo Fiebre y rebelarse ante lo que esperan de ella.

La sexualidad en las películas de Bo sigue siendo algo de hombre. El sexo no es en el fondo, algo placentero para la mujer: “*Siempre existe el concepto de pecado, de bien o de mal. En algunos casos Isabel se arrepiente de sus propias necesidades sexuales y reza o es aconsejada por un sacerdote. (...) En otras paga su culpa con la muerte*” (Khun, 1984, p. 52). El cine de Bo es en definitiva un cine tradicional y moralista. Perpetúa la construcción heredada de la mujer como ser inferior y corrupto, agregándole una mirada médica a su cuerpo: el monstruo sexual femenino es real y es una enfermedad.

Su profundo catolicismo solo puede ver en la expiación del pecado a través de la culpa y el arrepentimiento, la única salida.

Vivir la necesidad sexual con culpa, es todavía una necesidad que impone la tabla de valores media en este siglo veinte. (...) El público masivo necesita el castigo y el arrepentimiento de los personajes de Isabel. Sino, perdería el marco de referencia y no podía soportar un cambio tan brusco. (Khun, 1964, p. 53)

Y no solo el público masivo, el mismo Bo no soportaría la impunidad de los personajes femeninos. El cine erótico de Bo, se resume en una “pornografía ingenua” donde el acto sexual solo puede dar paso al remordimiento. Solo el amor puro y limpio del matrimonio traerá paz a las almas atormentadas: mujeres enfermas por un lado, hombres víctimas de la tentación por el otro. El cuerpo de la mujer porta la carga del pecado y la salvación.

Es por esto que las mujeres de Bo solo sufren a partir de su sexualidad. El cuerpo de la mujer sigue siendo el vehículo donde se normalizan el orden moral y valores sociales, al cargarlo de las creencias que le dan sustento. Y una de las principales creencias que siguen imponiéndose es la de que el cuerpo femenino no está habilitado a la sexualidad por fuera del matrimonio y la procreación. Si la mujer experimenta su sexualidad con otros fines, está corrupta y su vínculo con el amor, desviado y enfermo. Como lo demuestra el personaje de Sandra (Bo, *Fiebre*, 1972), una mujer viuda que disfruta de su libertad, evitando cualquier compromiso. Ella rechaza a un pretendiente con el siguiente parlamento: “*Amor como yo lo concibo, bestial. No quiero refinamientos de ninguna especie. Quiero machos, así, con mayúscula. Quiero vida, hombres, potentes, viriles. Como los padrillos, que hacen gozar a sus yeguas, con el solo aporte de su virilidad, de su potencia sexual, que me enloquece*”. Para Bo la sexualidad femenina se exagera al no estar contenida. No puede haber sexualidad independiente de los extremos del amor puro y la enfermedad. La mujer sigue atada a una identidad que le viene de afuera, de la mirada masculina, una identidad que no puede escapar a la dicotomía Santa/Put.

## > **A modo de cierre**



Como afirma Bataille, el erotismo es aquello “(...) opuesto a los comportamientos y juicios habituales” (2006, p. 115). El erotismo devela acciones que de otra manera nos darían vergüenza. El objetivo de Bo quiso ser el de naturalizar el erotismo, pero solo podemos hablar de un erotismo masculinizado, donde la mujer está excluida de esa naturalización y la sexualidad le es conflictiva.

El cine de Armando Bo es coherente consigo mismo, un hombre de la tradición patriarcal. Su cine logra exponer “(...) esa educación, precisamente represiva, machista, llena de tabúes, a que todos hemos sido sometidos (...)” (Khun, 1984, p. 53). La reafirma en cada película, mezclándola con situaciones muchas veces irrisorias.

Podemos afirmar que Bo reitera la clásica representación de la mujer como origen del mal, agregándole la mirada “científica” que explica la imperfección femenina en la corrupción de su cuerpo. Empero, Bo nos muestra a una mujer que no quiere caer en el pecado que su cuerpo acarrea, y es por eso que está atada a la culpa y al remordimiento. La culpa es el sentimiento necesario mujer para que la mujer se adapte al lugar que se le asigna: recato, sumisión y sujeción al varón.

La sexualidad femenina es abordada por Bo desde la enfermedad. Esto se refleja en la diferenciación que marca entre los sexos y la sexualidad: para el hombre la sexualidad es “buena”, vivida con alegría, amor y compromiso; para la mujer, la sexualidad es un llamado brutal de su cuerpo, que la acerca a la locura.

Una particularidad interesante del cine de Bo es que sus mujeres tienen algo que decir, tienen una visión de mundo y de sí mismas. Las mujeres de Bo reflexionan y son críticas. Un ejemplo es el de Sandra, cuya frase citábamos al principio de este trabajo. Sandra sabe que la sociedad espera algo de ella y que ella no puede dárselo, se sabe diferente. Pero al final, Sandra no se pliega y no vive su cuerpo como anormal. Sandra es la mujer de Bo que escapa al castigo pero no a la condena.

Otro ejemplo lo encontramos en *Carne*, donde una empleada del frigorífico y amiga de Delicia, desprecia al matrimonio y a la familia porque ella quiere ser cantante de tango. Pero en una escena final, cuando Delicia acude a ella para contarle de su situación y encontrar consuelo, ella le dice: “*Mirame, fui detrás de una ilusión y aquí me tenés. Ahora tengo un tipo que me mata a palos y encima tengo que cantar para mantenerlo. Vos, volvé con tu amor, es el único remedio, que te quieran de verdad*”. A las mujeres de Bo siempre las asalta la realidad; si son diferentes e intentan imponer su deseo, chocan con una sociedad que solo puede volverla a “su lugar”.

Las mujeres de Bo son presas en su cuerpo de mujer. Sus opciones son normalizarlo o perecer. Como exclama Laura (*Fuego*, Armando Bo, 1969), ya rendida ante un cuerpo que la abate: “*Siento la imperiosa necesidad de morirme*”.

## Bibliografía

- Álvaro Estramiana, J. L. y Fernández Ruiz, B. (2006). "Representaciones sociales de la mujer". En *Athenea Digital*, num. 9. Pp. 65-77. Recuperado de: <http://atheneadigital.net/article/view/n9-alvaro-fernandez>
- Bo, A. (Director y productor). (1976). *Insaciable* [Película]. Argentina: Sifa Productora.
- Bo, A. (Director y productor). (1972). *Fiebre* [Película]. Argentina: Sifa Productora.
- Bo, A. (Director y productor). (1969). *Fuego* [Película]. Argentina: Sifa Productora.
- Bo, A. (Director y productor). (1968). *Carne* [Película]. Argentina: Sifa Productora.
- Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, España: Anagrama.
- Cruzado, A. (2009) "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine". En *Revista internacional de culturas y literaturas*. N° 1. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4657169>
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: Lumen.
- Guarinos Galán, V. (2008). "Mujer y cine". En *Los medios de comunicación con mirada de género*, F. Loscertales Abril (coord.) & T. Núñez-Domínguez (coord.). Universidad de Sevilla, España. Pp. 103- 120. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2874071>
- Khun, R. (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Laguarda, P. (2006). "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". En *Aljaba* v. 10. Recuperado de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1669-57042006000100009](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100009)
- Silva Garcia, J. (1966). "El temor del hombre a la mujer. Una contribución al estudio del complejo de castración". En *Revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología*. México, Vol 2, pp. 13-24.

## > Anexo

### Figura 1



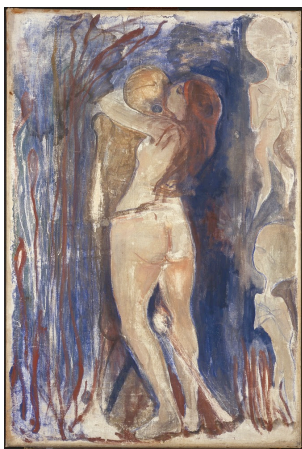
Izquierda: Goya, F. (1797-1798). *Caprichos 19* [Grabado]. Museo del Prado. Derecha: Goya, F. (1797-1798). *Caprichos 60* [Grabado]. Museo del Prado.

### **Figura 2**



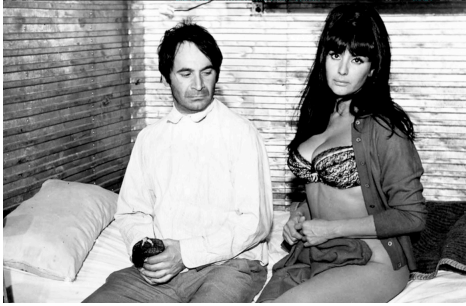
Izquierda: Khnopff, F. (1888). *Ishtar* [Litografía]. Colección Privada. Derecha: Rops, F. (desconocido). *Tanzender Tod* [Grabado]. Collection P. BdM.

### **Figura 3**



Munch, E. (1894). *La muchacha y la muerte* [Técnica Mixta]. Museo Munch, Oslo

### **Figura 4**



Fotograma *Carne* (Bo, 1968)

**Figura 5**



Fotogramas *Fuego* (Bo, 1969)

**Figura 6**



Afiche *Insaciable* (Bo, 1972)