

**La reescritura cinematográfica (prohibida)
de una puesta inexistente
*Ufa con el sexo, la teatralidad exacerbada
y los avatares de la censura***

**Jorge Sala
CONICET-UBA-UNA
Argentina**

Desde su misma gestación, el fantasma de la invisibilidad surgió como un meollo difícil de romper para *Ufa con el sexo* (1968), la versión cinematográfica que Rodolfo Kuhn filmó sobre la obra *¡Hip... Hip... Ufa!*, del también argentino Dalmiro Sáenz. A diferencia de otros casos de relecturas filmicas de espectáculos teatrales estrenados durante los sesenta en Buenos Aires –desde las iniciales *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960) y *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961) a las más cercanas *El reñidero* (Mugica, 1965) y *La fiaca* (Fernando Ayala, 1961)–, el largometraje de Kuhn constituye una suerte de *rara avis* en tanto se trata de un film basado en una propuesta que no contó durante esta etapa con un montaje escénico que funcionara como antecedente. La operación que emprendió Kuhn al utilizar el mencionado texto participó de una forma distinta de acercamiento al teatro basada, no ya en una ganancia potencial obtenida a partir de unas expectativas generadas alrededor de una pieza conocida y disfrutada por el público, sino más bien en el riesgo de enfrentarse a un texto en cierto modo “impalpable”, desconocido en términos audiovisuales. Como un correlato imprevisto de esta *opacidad primigenia* –que confirió un estatus particular al acercamiento del realizador al teatro con respecto al que tuvieron en estos años sus colegas del Nuevo Cine Argentino–, la prohibición montada por los organismos de censura del Estado funcionó como una segunda y definitiva instancia que provocó que este título pasara a engrosar el importante listado de films inéditos de la época. Así, la negación por parte del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) a calificarla para su exhibición bajo la excusa de que su temática atentaba contra la moral y las buenas costumbres imposibilitaron que tuviera estreno comercial, condenándola a permanecer oculta.¹

En lo que sigue me propongo revisar dos cuestiones: por un lado, busco desarticular las razones esgrimidas por los espacios de poder al momento de condenar la

película al ostracismo. A través del estudio de este caso puntual se podrán esbozar algunas ideas sobre las políticas culturales instauradas durante el gobierno del General Onganía (1966-1970), específicamente en su relación con el cine; en segundo lugar, me interesa examinar el modo en que, pese a la carencia de una versión escénica, *Ufa con el sexo* construyó una puesta en la que la ostentación de la teatralidad (en sus diversas variantes) aparece como uno de sus rasgos más sobresalientes. Aunque en apariencia ambos temas aparecen como elementos distantes (uno propio de una historia cultural y el otro del análisis filmico), en la realidad tendieron a entrecruzarse y a dialogar al interior de lo que fue el itinerario de una película hasta el día de hoy poco vista que, no obstante, presenta varios puntos clave para comprender la historia de los intercambios artísticos (y sus derivaciones políticas) a finales de los sesenta.

El sexo, la moral y el telón rojo.

El contexto sociocultural en el que *Ufa con el sexo* apareció puede verse hoy como un tiempo preñado por una serie de paradojas propias del proceso de transformaciones irrefrenables –no exento de vaivenes– que caracterizó al ciclo moderno iniciado tras el derrocamiento del segundo gobierno de Perón en 1955. Según señala Oscar Terán: “Sobre finales de los años 60 y principios de la década del 70 nos encontramos por un lado con una radicalización de las tendencias modernizadoras (...) y, por otro, con los diversos frenos, internos y externos, de esos impulsos modernizadores” (281) Si en el campo de las producciones artísticas se verificaba desde mediados de la década una intensificación de los intercambios y una difuminación de las fronteras que delimitaban las esferas de las distintas prácticas –cuyo ejemplo más notable llegaría de la mano del impacto causado por los *happenings* y el *arte de los medios* (Masotta, 2004)– el quiebre a la democracia causado por el golpe encabezado por Onganía plantearía una definitiva contraofensiva al impacto transformador. Retomando nuevamente a Terán, el bloque cívico-militar “a partir de 1966 promovió la implantación de valores nacionalistas, tradicionalistas y familiaristas, para lo cual apeló al acervo antimodernista de la Iglesia y a su demostrada influencia sobre el ejército” (283-284). En consonancia con ambos procesos, la radicalización estética experimentada en estos años fue acompañada por una agudización del compromiso y,

por ende, por una mayor intervención política –o, al menos, por la existencia de tomas de posición evidentes al interior de las creaciones– por parte de sus gestores.

Si la implementación de la Ley de cine (62/57) fomentó el surgimiento del Nuevo Cine Argentino a través de mecanismos de premiación y subsidios, también reglamentó las condiciones de acceso al campo y la exhibición de los films a partir de la evaluación de los contenidos de los mismos y su consecuente clasificación. En los planteos divisorios de la Ley, las películas eran catalogadas por un conjunto de supervisores –cuya relación con la iglesia y las organizaciones de padres de familia fue en aumento a lo largo de la década, intensificándose con la llegada de Onganía al poder²– según dos letras: A (“de exhibición obligatoria”, que implicaba la posibilidad de participación de los premios anuales en metálico otorgados por el INC, la recuperación del porcentaje asignado por la Ley por la venta de entradas y el estreno en salas de primera línea) y B (“de exhibición no obligatoria” y, por ende, carentes de los beneficios monetarios y del espaldarazo público del que gozaban las otras películas). Bajo esta divisoria se separaron en los años sesenta las aguas de los nuevos y los viejos, de los directores consagrados frente a los emergentes y, también, de las películas amparadas por los estudios que todavía permanecían activos (Argentina Sono Film, fundamentalmente) frente a las obras independientes. Aunque los cineastas más jóvenes gozaron en algunos casos de buenas calificaciones, en otros tuvieron que sufrir los avatares de una B, suerte de *letra escarlata* que colocaba a sus producciones en un *purgatorio cinematográfico* del cual muchas veces resultaba dificultoso y hasta imposible salir.

Los largometrajes iniciales de Rodolfo Kuhn habían gozado de evaluaciones favorables: *Los jóvenes viejos* (1962) *Los inconstantes* (1963) y *Pajarito Gómez* (1965) –obras señeras del NCA– recibieron sendas A, participaron de los premios anuales y fueron beneficiados por estos. El historial de reconocimientos auguraba un lugar cómodo –aunque ciertamente no central– dentro de la plana de los cineastas avalados por el Estado. Sin embargo, la calificación de *Ufa con el sexo*, ya dentro del gobierno de la “Revolución Argentina”, mostraría un enfrentamiento que a la larga devendría irresoluble. Como indica Gonzalo Aguilar “el golpe de Onganía tuvo entre sus rasgos más funestos el de articular –en el campo cultural– las diferentes

resistencias a la modernización y otorgarles un poder y una capacidad de acción que superaban en mucho al número de los adherentes” (Aguilar 471).

Al ser presentada para su evaluación por el Ente Calificador (organismo responsable de la censura previa y de la categorización de las películas en general), la película de Kuhn fue aprobada sin cortes y calificada como apta para mayores de 18 años. No obstante, poco después el Consejo de Calificación del INC, presidido por el Subdirector del organismo, Luis Vesco, aprovechó una cláusula específica prevista en la Ley de Cine, la cual impedía su exhibición al negársele la adjudicación de una clasificación respaldatoria (las consabidas A o B). Una vez más, se trató de una acción que enfrentó a un realizador que, aunque con una trayectoria a cuesta, formaba parte del sector de los cineastas renovadores de la década por oposición a los grupos más reaccionarios de la industria, ligados a las producciones comerciales y a viejos realizadores convertidos en funcionarios públicos.³ Según un artículo de la revista *Análisis*:

Ufa con el sexo –al margen del juicio crítico que merezca- ha pasado a la historia como el primer caso en que se aplica el artículo 13 de la ley del cine: “El instituto Nacional de Cinematografía negará las clasificaciones a que se refiere el art. 9º, a las películas nacionales que atenten contra el *estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad argentina*” a juzgar por la medida, el funcionario Vesco debe ser uno de los pocos que sabe responsablemente qué es el *argentine way of life*.⁴

El segundo caso sobre el que se aplicó esta cláusula, aunque por razones un tanto diferentes, fue *La hora de los hornos* (1966-1968). Pero mientras el largometraje del Grupo Cine Liberación tuvo una exhibición subterránea y un apoyo internacional importante, la película de Kuhn permaneció inédita. No se trataba de un film militante que podía ser acogido fervorosamente por la intelectualidad politizada de fines de los sesenta sino de una obra con ciertas aspiraciones comerciales, con un presupuesto considerable, que contaba en su reparto con actores consagrados –Héctor Pellegrini, Elsa Daniel, Marilina Ross, Iris Marga y Mourice Jouvét- y con un tratamiento que, al igual que en películas contemporáneas como *Psexoanálisis* (Héctor Olivera, 1968), *Villa cariño está que arde* (Carlos Rinaldi, 1968) e incluso *La cigarra*

no es un bicho (Daniel Tinayre, 1963), conjugaba la exposición de una narración en la que la expresión solapada del erotismo aparecía atravesada por un estilo jocoso y en cierto sentido paródico que proponía quitarle todo viso de solemnidad a un tema en sí mismo conflictivo durante los años sesenta.

Tomando en cuenta otras películas estrenadas ese mismo año –entre las cuales puede citarse *Carne*, una de las cumbres de la dupla integrada por Armando Bó e Isabel Sarli–, es factible asumir que la decisión de las autoridades no tuvo que ver exclusivamente con la exposición de la sexualidad en la pantalla sino con el cóctel específico que esta representaba. El tratamiento tendiente a superponer tópicos urticantes alrededor del sexo, la religión y la falsa moral en la figura de una cándida joven –no casualmente representada en la película por Elsa Daniel, epítome de las ingenuas modernas⁵– provocó que el INC se expidiera mediante un fallo tan directo como desopilante en lo que respecta a algunas de sus aseveraciones.

La transcripción integral del documento resulta necesaria para dejar registro sobre los pormenores de la determinación de un organismo del Estado durante un gobierno militar; además, el texto del dictamen cumple una doble función a los fines de mi investigación: su detallismo evita ahondar en los pormenores de la trama y, a su vez, la evaluación postulada por las autoridades del INC sobre cada uno de ellos, sumado a la definición final permiten establecer los términos nodales que hicieron que el film terminara proscripto:

TEMA:

La madre de una jovencita que ejerce la prostitución en elegante departamento toma las citas o turno en una agenda, reservando ubicación y horarios a los distintos hombres que conforman la “clientela de su hija” (Elsa Daniel).

Se produce el encuentro de un muchacho de familia con posición económica desahogada, quien en principio confundido por el aspecto cándido de la jovencita cree encontrar en ella un remanso de paz y descanso a sus correrías con muchachas de “vida fácil”. Al encontrarse con ella en su dormitorio, se procede al acto sexual (las imágenes cinematográficas no lesionas [sic] en esta escena). Al retirarse, previa disculpas el casi contrito joven (Héctor Pellegrini), avezado seductor, queda demudado al oír el pedido de la chica: Debe pagar como lo hacen todos con ella luego de ese acto.

La revelación conformada con toda tranquilidad y como algo muy natural por parte de la madre de la chica lo anonada y rechaza los favores de su criada (Marilina Ross) en la mansión de su padre.

Entra a obsesionarse [sic], el personaje encarnado por Héctor Pellegrini, al punto de pedir varios “turnos” para él, etc.; todas las mujeres que cruza podrían ser mercenarias y desfilan ante sus ojos, con precios sobreimpresos según los años, la belleza, posible sensualidad, etc. Una de ellas es una anciana: el precio que le corresponde: \$ 0,50.

El deseo de hacerla abandonar este triste comercio y el ansia de permanecer junto a ella hacen que el galancito en cuestión, hable con su padre y entre todos incluyendo profesionales, establecen un contrato para que la protagonista (Elsa Daniel) sea solo su mujer ya que la madre de ella, rechazó de plano la oferta de matrimonio propuesta, al hacerle notar al desorientado muchacho previas cuentas con máquinas de calcular, etc. Que el matrimonio significaría para ellas, madre e hija un desastre económico (al dejar de ejercer la prostitución)

Luego de esta situación las relaciones sexuales se deterioran, porque la chica extraña su cuarto, “su trabajo”, en la forma habitual

Se intenta dar un final feliz, incluyendo tres minutos finales de película en color y queda evidente para aquellos que puedan interpretar bien que la película cierra con un gran telón rojo (podría tener connotación marxista) ya que el libro ha sido escrito por Dalmiro Sáenz, de evidente tendencia izquierdista.

La película trata de destruir los valores existentes en el mundo cristiano y occidental: la madre afirma que la chica ha sido educada en una escuela religiosa y en una oportunidad la cámara busca encuadrar, después de un acto sexual, la figura de una muñequita que representa una monja.

Su exhibición podría dar lugar a expresiones de repudio por parte de la iglesia, Liga de Madres, Padres de Familia, autoridades, etc.⁶

Dos puntos centrales del dictamen saltan a la vista: en primer lugar, el contenido de la película fue interpretado como una destrucción de “los valores existentes en el mundo cristiano y occidental”; seguidamente, la lectura de los contenidos desarrollada por este sector reaccionario vinculado a las fuerzas militares del gobierno de Onganía en connivencia con algunos representantes “pesados” de la industria pone en cuestión la pertenencia política de Dalmiro Sáenz y la posible infiltración de símbolos marxistas en el film. Desmontar estas cuestiones tornará más sencillo observar las razones de la invisibilidad que tuvo que sufrir la película.

Como se mencionó al principio, a diferencia de otros cineastas que se interesaron por utilizar obras teatrales como material de base para sus creaciones, la relación que el film de Kuhn entabla con los escenarios queda reducida exclusivamente

a las asociaciones que propone con la literatura dramática de Sáenz, escritor que, por otra parte, no participó activamente en la elaboración del guión de la película. Sin embargo, la referencia a la adscripción “izquierdista” del autor jugó un papel determinante en el itinerario público del film. Sáenz no se encuadraba dentro de los escritores militantes de mediados de los sesenta. Su obra, originalmente un guión cinematográfico titulado *El sexo día*, fue convertida por el autor en un texto dramático y presentada al concurso anual de Casa de las Américas, donde obtuvo el Primer premio.⁷ Esto impulsó la publicación del texto y su difusión. Probablemente haya sido esta legitimación por parte de un sector claramente vinculado a lineamientos de izquierda la que motivó la inscripción del autor dentro de las filas del comunismo internacional, algo que, ni Sáenz ni su obra, dejan entrever por lo menos de manera explícita. El telón rojo mencionado en el documento, aunque interpretado como un mensaje subliminal acerca de la posición ideológica del relato (y, por propiedad transitiva, de la filiación de sus artífices) marca, mirado desde un flanco radicalmente distinto, un punto de intersección en el cual aparecen en cierto modo cristalizadas la política y la estética. El telón, en tanto símbolo, plantea un doble juego que permite leer de manera equívoca la condición contrahegemónica de la propuesta (y, por tanto, justifica su prohibición) y a la vez habilita una lectura sobre el carácter verdaderamente innovador de este film: aquel en el cual el cine reconoce sin tapujos su parentesco con los escenarios, eliminando de este modo las fronteras entre las prácticas artísticas.

Del texto a la puesta en escena (fílmica).

En su estudio sobre las relaciones intermediales en función de las conexiones presentes en términos audiovisuales más que narrativos o temáticos –estos últimos convertidos en campos excluyentes de indagación dentro de la historiografía cinematográfica toda vez que ésta se acercó a las tablas o más exactamente a la *literatura dramática* al momento de entablar comparaciones–, Jacques Gerstenkorn reconoce tres formas específicas en las que el cine toma contacto con el teatro: las *referencias explícitas*, la *modelización* y el *reciclaje* (Gerstenkorn 13-27) El primero de estos distintos tipos de *presencia conjugada* corresponde no solamente a las intervenciones directas de puestas en escena incorporadas en el relato fílmico sino

también a todo lo que atañe al proceso de construcción de las mismas y al “universo de las actividades teatrales” que una ficción puede recuperar (ensayos de espectáculos, vidas de actores, asistencia a salas teatrales, mención de obras –siempre y cuando se reconozca abiertamente la fuente teatral y no se trate de alusiones indirectas o crípticas). En el caso de la modelización, según el autor, diversos procedimientos de la puesta en escena teatral aparecen en la filmica de manera indirecta, aunque es posible todavía reconocer la procedencia de los mismos. En este sentido, ciertas opciones de trabajo con el espacio y el tiempo así como algunas acciones de los personajes o desenvolvimientos de la trama pueden ser enlazadas con el teatro aunque, dado su carácter elusivo, su reconocimiento no siempre es directo por parte de los espectadores. Finalmente, el reciclaje implica un intento deliberado de disolver los componentes provenientes del teatro en función de su adopción a una retórica eminentemente cinematográfica. El reciclaje, a diferencia de los casos anteriores en los que es más fácilmente reconocible la filiación interdisciplinar, “tiende a atenuar la teatralización de los filmes, ocultándola” (Abuín González 72).

Las tres modalidades enunciadas aparecen conjugadas al interior del film de Kuhn. La preeminencia de referencias explícitas y de instancias de modelización o, en otras palabras, la opción por reconocer abiertamente el parentesco con los escenarios convirtiendo a este en principio constructivo de la puesta en escena filmica constata la singularidad del tratamiento formal llevado a cabo por este cineasta. Por otro lado, es interesante detenerse en cuáles de estas corrientes teatrales abrevó el director al momento de construir una genealogía. A contrapelo de la omnipresente vinculación con el realismo (en sus distintas variantes) esgrimida por sus colegas al entablar un diálogo con lo teatral, Kuhn optó en cambio por remitirse al absurdo, por conjugar cinematográficamente cierta experimentalidad deudora de los escenarios y, asimismo, por incluir espectáculos de *café-concert*, lejanos en todo sentido al horizonte de referencia culto pregonado por sus pares.

Más allá de unas imbricaciones que desbordan hacia múltiples zonas, la relación entre dos textos independientes vinculados entre sí por el proceso mismo de translación surge como uno de los puntos centrales a desentrañar mediante el análisis. La obra dramática de Sáenz y el film de Rodolfo Kuhn basado en la primera,

independientemente de las reverberaciones hacia otras producciones con las que coinciden o afirman, poseen una conexión dada por la acción misma de reescritura, entendida como un proceso no solamente inmanente sino también contextual.

Cabe aclarar que, como puede apreciarse, empleo deliberadamente el término “reescritura” en lugar de otras nociones más difundidas (“adaptación” o “transposición”, entre ellas). Existe una razón para haber tomado esta determinación teórico-metodológica: a diferencia de las últimas, ligadas al “acomodamiento” (adaptación) o bien al “movimiento”, al traslado (transposición), la idea de reescritura supone no una subordinación de una obra destino (en este caso el film) a una obra fuente (el texto dramático) sino un vínculo basado en la autonomía. Se trata, por tanto, de pensar al cine, tal como se pretendía en los sesenta, como una forma de *escritura* colocada en igualdad de condiciones a aquella enmarcada dentro de la literatura (sea esta dramática o de otra clase). Retomando algunos planteos de José Antonio Pérez Bowie, adoptar el término reescritura resulta productivo sobre todo al colocar el foco analíticamente alrededor de películas como las producidas dentro del cine moderno, las cuales “representan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectado sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación” (Pérez Bowie 26).

Al ser un texto pensado originalmente para cine y rescrito para teatro (aunque sin puesta en escena), *¡Hip... Hip... ufa!* posee una construcción narrativa en la que las mutaciones y la simultaneidad de espacios, los *raccords* de movimiento, las secuencias de montaje y otros artilugios de la retórica cinematográfica aparecen como parte del propio texto dramático. Aquí el precedente filmico permanece como huella rastreable en las indicaciones expresadas en las didascalias. La propuesta escénica que se vislumbra de su lectura impone que, desde su misma gestación, el cruce con elementos propios del lenguaje del cine aparece como un rasgo determinante. Emparentándose con un tipo de *teatro expandido* (Cfr. Pinta) que proponía la inclusión de proyecciones de imágenes conjuntamente a las acciones en vivo jugadas por los actores, el planteo espacial busca conectar las filmaciones de las pantallas con un atrezzo escaso dispuesto sobre el escenario. La intención de configurar una unidad entre

los movimientos de los actores y aquello que aparece en las partes filmadas es evidente desde el mismo dispositivo escenográfico:

Esta pieza de teatro se desarrolla frente a dos grandes pantallas en donde se proyectará la escenografía a veces con slides y otras con película filmada.

Estas pantallas están separadas por un panel que al hundirse convierte a ambas en una sola pues su lomo está pintado también de blanco.

Sumando las partes filmadas tendremos un total de 9 minutos. Como la película es sin sonido y en 16 mm su costo es relativamente barato.

Para prolongar la perspectiva de la pantalla se colocarán en el escenario unos pocos objetos, como por ejemplo en la escena donde vemos una confitería con mesitas en la vereda. Dos o tres de mesitas son verdaderas y las otras junto con la confitería están proyectadas en la pantalla (Sáenz 7).

Sáenz proponía incluir dentro del espacio escénico, mediante la integración de las filmaciones, situaciones y lugares difícilmente incorporables a menos que se tratara de apelar a lo simbólico o a la sinécdoque habitualmente utilizados en esta disciplina. Mientras en una puesta como la de *Los de la mesa 10* el hecho de que un actor/personaje enunciara encontrarse en la calle Corrientes cumplía la función de activar imaginariamente este espacio al interior de la escena, en *¡Hip... Hip... ufa!* será la filmación de la calle real la que permita incluir al referente real documentado en el interior de la sala. Con las pantallas funcionando como decorados mutables, el valor metonímico de la calle persiste pero su poder referencial se ve claramente engrosado.

El prólogo que antecede a las acciones presenta una sucesión de imágenes y sonidos vinculados al génesis bíblico. La concatenación de elementos que responden al imaginario de la creación del universo propio de la cosmogonía cristiana acompañado por una voz en off (en la extra escena, no perteneciente a la filmación, puesto que esta carece de sonido) que relata los sucesos desemboca velozmente en el presente y en un plano de la iglesia del Pilar en Recoleta, a la salida de una misa:

La cámara va bajando por la iglesia hasta el nivel del suelo y entonces vemos la salida de misa de una con su variada fauna humana típica de esa hora y de ese lugar: señores discretamente elegantes, mujeres bonitas bien vestidas, aristocracia de sangre, aristocracia de dinero, nuevos ricos estridentes, nuevos ricos ya pulidos, alguna mujer devota que ha asistido realmente a misa, chicos con sus abuelas, etc.

Entre ellos aparece nuestra protagonista Evangelina, que es una chica discreta y sobriamente vestida, con aires de ex alumna del Sagrado Corazón, etérea y candorosa, con algo de esa “alegría cristiana” de las beatas cuando son bonitas. Su madre no tan distinguida pero agradable y ligeramente gorda. Ambas tienen libros de misa y caminan por Avenida Quintana en dirección a la Biela.

Un coche sport avanza lentamente con un suave ronroneo de motor costoso manejado por nuestro protagonista Juan Adams, que es joven, desenvuelto, con cierto “cancherismo” un poco artificial del “play-boy” contento de sí mismo (12-13).

La presentación de los protagonistas los sitúa enmarcados al interior de la pantalla. Evangelina y Juan Adams –deformación contemporánea del Adán y Eva bíblicos- se recortan entre la multitud de personas anónimas que conforma la jungla urbano-religiosa captada por la cámara dentro de un espacio identificable como es el de los alrededores del cementerio de la Recoleta.

Las imágenes en la pantalla, si bien brindan un aumento de la referencialidad debido a la capacidad de captación de la realidad propia del medio cinematográfico, no profundizan, sin embargo, una línea estética de corte realista. Por el contrario, a lo que apuntan las filmaciones es a valorizar la artificiosidad de un discurso que tiende a subrayar mediante el encuadre aquello que debe ser mirado. En el mismo prólogo filmado, la secuencia utiliza elementos como la toma subjetiva, un recurso incorporado para remarcar que aquello que se mira responde a una *enunciación-enunciada*. Mientras en varias películas la intervención de puestas en escena teatrales (es decir, de *referencias explícitas*) opera una puntuación en función de cierta especularidad obligada, en la obra de Sáenz la presencia de filmaciones asume una fuerte dimensión simbólica debido a su condición de *acción doblemente enmarcada*: por los límites del encuadre y por aquellos más difusos pero no menos reales del escenario.

A medida que avanza la acción, la función de las imágenes en pantalla, además de situar a los personajes en lugares específicos –la discoteca *Mau Mau*, la Avenida Libertador, las casas de ambos- hace aparecer recursos que profundizan en el reconocimiento del artificio de aquello visto en pantalla y, por ende, de la totalidad de la propuesta. Las tomas congeladas, la secuencia de montaje, la velocidad acelerada de

algunas situaciones, exhiben ostensiblemente que, lejos de pensar al cine como un recurso que ensancha la realidad, se lo utiliza, contrariamente, para deformarla o caricaturizarla.

Al no contar con una puesta en escena y por las alusiones al lenguaje fílmico mencionadas, el texto dramático de Sáenz aparece como más propenso que otras obras del período a ser utilizado como si se tratase de un guión cinematográfico. Pese a la comodidad que implica realizar una traslación de un texto que nunca fue montado y que además presenta indicaciones precisas de cambios de angulaciones de los planos o de tipos de montaje, que Rodolfo Kuhn respetó en algunos casos plasmándolas en imágenes concretas dentro de su película, el director planteó asimismo ciertos cambios significativos.

El prólogo de *Ufa con el sexo* elimina los comentarios al Génesis concentrándose en un tiempo histórico diferente: la fundación de Buenos Aires por parte de los conquistadores españoles. En un pantano surgen a lo lejos la figura de tres hombres (uno de ellos Héctor Pellegrini, quien encarnará poco después a Juan Adams). Abatidos, los españoles se arrastran por el barro. El primer diálogo de la película establece el tono paródico que asumirá la totalidad del film: tras descubrir que el fortín fue incendiado, uno de los hombres exclama “por suerte, todo no habrá sido en vano. Dentro de poco la volverá a fundar Garay”; frente a esta aseveración tajante, otro conquistador pregunta “¿Cómo lo sabes?”, “así dice en ese libro de Grosso...”, responde el primero. ⁸

Contra la aparente literalidad de las imágenes, la frase hace prevalecer la burla como mecanismo que instaura un posicionamiento frente a la realidad ilusoria generada por el cine ficcional y por los discursos sobre el pasado. Mediante la inclusión de un elemento disruptivo por su evidente anacronismo, Kuhn satiriza un relato fundacional de la historia argentina, convirtiéndolo en motivo de burla. Indirectamente, la crítica que emerge de esta expresión está dirigida también hacia al cine histórico impulsado desde la política implementada por el INC, que tendrá sus muestras algunos años más tarde a partir de películas como *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970) o *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971).

Tras la frase cómica, la cámara efectúa un movimiento de reencuadre evidente. Marilina Ross, personificando a una reportera o a una cronista-entrevistadora del presente, micrófono en mano, se acerca a los conquistadores para anunciarles que está haciendo una breve encuesta y quiere saber qué opinión tienen de las mujeres. La historia, al igual que el cine histórico que se nutrió de aquella, quedan desarticulados por la intromisión del presente y por la puesta en evidencia de la condición de discurso del enunciado. Como sucedía en la escena inicial de *Pajarito Gómez*, el film anterior del director, Kuhn impone un comentario narrativo que ostenta la artificiosidad como principio. Seguidamente, la voz de Ross, a la manera de una locutora televisiva, reconduce la acción de un pasado remoto a la actualidad. La frase “Años después de Garay, los conquistadores siguen en Buenos Aires” subraya el pasaje del falso tiempo histórico del prólogo al presente en el que queda enmarcado el relato. Como efecto de este cambio, el español, ese antiguo “conquistador” que besa a una indígena, se transforma, gracias al *raccord*, en Juan Adams, haciendo lo propio con la misma chica en la actualidad. A este plano le sucede una serie de tomas en las que una cámara oculta captura a un conjunto de mujeres en la ciudad mientras la *voz over* de Ross habla acerca de la situación de las mujeres en la actualidad.

La configuración cercana al documental o más bien lindante con los informes periodísticos de la televisión propuesta desde el inicio, impregna los diversos aspectos que componen estas primeras escenas de *Ufa con el sexo*. Potenciando estos efectos, Marilina Ross aparece filmada en la calle interrogando a personas anónimas de diversas edades y estratos sociales –acompañadas por un coro de curiosos– sobre sus opiniones acerca del amor y del sexo.⁹ Lo ficcional pierde espesor, se diluye, y el relato queda transformado subrepticamente en una suerte de film-encuesta. Así como Dalmiro Sáenz proponía integrar las filmaciones de la iglesia del Pilar, La Biela y la Avenida Quintana como mecanismo de anclaje referencial de su obra, Kuhn opta por conjugar los elementos de la ficción (una actriz interpretando a una periodista) con las respuestas de los transeúntes captados por la cámara. Un juego basado en la intervención del artificio sobre la realidad que obtiene como respuesta la complicidad y también unas miradas no carentes de sorpresa de un público que se enfrenta y dialoga con una estrella ampliamente conocida. Finalmente, la hibridación de registros y lo metarreflexivo como

motor del relato llegan a su punto más alto de expresión en la canción “El amor es lo que usted quiera” (Oscar López Ruiz y Carlos del Peral) que interpreta Ross acompañando los títulos de crédito: una cámara, a gran distancia, encuadra los movimientos de la actriz por la calle, mientras la gente a su alrededor participa, a veces cómplice, a veces interpelada por sus acciones.

La realidad convertida en espectáculo o también la transformación de un tema social (el sexo, el amor) en objeto de una ficción satírica. Si la obra de Sáenz y la película de Kuhn molestaron a los censores, esto tuvo que ver con que lo que proponían no partía de una fantasía pura sino que estaba enraizada en cuestiones cuya comprobación estaba dada por el carácter de documento de las escenas de apertura.

Por otro lado, en el tratamiento de sus temas *¡Hip... Hip... ufa!* y su reescritura fílmica adoptan los modos propugnados por el teatro del absurdo, especialmente aquel vinculado a la obra de Griselda Gambaro, para afrontar tópicos como la sexualidad, la pareja, la mujer y finalmente el amor. En el prólogo que acompañaba la primera edición de *El desatino* Roberto Villanueva explicaba que el texto de Gambaro:

no reproduce una realidad y tampoco la inventa, sino que crea una co-realidad a partir de elementos reales tratados libremente.

No es una obra de reproducción pura. No es una obra de imaginación pura. Todos los acontecimientos en ella son reales, mejor aún: cotidianos. Pero esos personajes, esos gestos, esas reacciones, esas motivaciones mismas, están llevados a sus últimas consecuencias (...)

De toda esa exasperación de lo cotidiano, de lo normal, surge una especie de demostración por el absurdo. Surge lo ridículo y lo trágico encimados (en Gambaro 7-8).

Rodolfo Kuhn planteaba esta conexión cuando proponía leer su película a partir de criterios en los que lo “natural” y lo “enrarecido” perdían sus valores heurísticos o de distinción. Según el director, “Es una película llena de alegría, en la que el humor juega sobre la base del imprevisto. Se dicen cosas extremadas, pero jugadas de manera naturalista. En forma jocosa se trata de sacarle al sexo toda la sobrecarga culposa que deriva de pautas culturales tradicionales”.¹⁰

La película, al igual que la pieza teatral en la que la primera se basó parten de presupuestos similares a los instaurados por *El desatino*: en principio, todo en éstas adquiere una fisonomía en apariencia realista, costumbrista, hasta que algo imprevisto trastoca los sentidos habituales y los subvierte. Evangelina aparece como una cándida joven, una típica “ingenua” a la salida de misa hasta que conoce a Juan Adams, un *playboy* aburrido de sus conquistas fáciles que, frente al hastío, intenta con ella un camino de seducción diferente. Tras acostarse con la chica en su cama adornada por objetos infantiles y esculturas que recuerdan a monjas y santos, Juan ensaya una despedida bajo una excusa pueril –“Disculpame, soy una bestia... Una chica como vos no tiene que salir con tipos como yo... en serio, disculpame... Adiós”-. Evangelina responde tranquilamente con un “Adiós... Apagame la luz por favor, y los tres mil pesos dejalos ahí sobre la cómoda.” (52). El carácter subversivo, disruptivo con relación a unas imágenes convertidas en tópicos, que impone la frase violenta al personaje masculino. Debido a la identificación con él pautada hasta el momento por la narración, los espectadores también se ven sorprendidos por el cambio de rumbo radical de la situación. Como se desprende del documento mencionado anteriormente, lo que probablemente haya molestado a los censores no tiene que ver con la exposición abierta de la prostitución sino con que este trabajo fuese encarado por una ingenua devota que, para colmo de males, estaba corporizada nada menos que por Elsa Daniel. Según lo que plantea el dictamen citado más arriba lo llamativo es la naturalidad del tratamiento del tema y no el hecho de que un donjuán haya seducido a una joven o se acueste con la mucama –por otra parte, a los que escribieron el texto condenatorio parece causarles cierto asombro que Adams “rechace los favores de la criada”-.

A partir de ese momento en el que el realismo se halla horadado por la intromisión de lo extraño, la narración emprende un juego cuya eficacia reside, como en la obra de Gambaro, en llevar al extremo las situaciones y también por mostrar su costado absurdo mediante la incorporación de elementos que crean interferencias alrededor de los sentidos sociales habituales. La comprensión de Juan por parte del público –y la de los censores, según lo que puede apreciarse- entra en cortocircuito cuando, por ejemplo, la obra dramática y el film plantean con toda naturalidad que la madre de ella no solamente habilita y defiende el oficio de Evangelina sino que, a la

vez, funciona como secretaria que lleva las cuentas y anota en su agenda los turnos de los clientes.

Evangelina, ingenua y prostituta al mismo tiempo, naturalizan –al igual que lo hace su madre– sus acciones y comportamientos. Todo aquello ofusca la mentalidad bienpensante de Juan y, debido a la empatía narrativa deliberadamente buscada en el relato, también apunta a poner en discusión la moral de los potenciales espectadores (y, claro está, la de los censores). Configuradas como una aporía, la incomprensión que brota del encuentro de dos realidades imposibles de coexistir, como en el teatro del absurdo, dificulta la comunicación entre los personajes:

MADRE DE EVANGELINA: ¿Pero usted qué hora tenía?

JUAN: No tengo hora. Yo quería hablar un momento con Evangelina

MADRE DE EVANGELINA: Con razón, pensé que no lo había anotado. (Se dirige a una mesita donde hay un gran bibliorato que abre y revisa. Juan la sigue y queda atrás de ella. De vez en cuando mira por sobre el hombro de ella.) Hoy fue un loquero. Los días de semana a veces son un loquero, en cambio los sábados no, la mayoría de los clientes dedica ese día a la familia.

JUAN: (Con agresiva ironía) ¿Y los domingos?

MADRE DE EVANGELINA: Los domingos no abrimos. Somos católicos (76-77).

Una vez que Juan termina por aceptar las reglas del juego propuesto por las mujeres, la relación, mediada por el dinero, fluye y se repite infinitamente en el tiempo. Kuhn retoma las indicaciones de las didascalias del texto dramático. Según las referencias provistas por el autor, la idea audiovisual en este tramo pretenden que las acciones se expandan como una secuencia de montaje proyectada en las pantallas ubicadas en la parte trasera del escenario donde se realizaría la puesta. Siguiendo la premisa de la escritura de Dalmiro Sáenz, el cineasta concreta la puesta en escena filmica de los amoríos entre Juan y Evangelina. Retomando una de las didascalias de *¡Hip... Hip... ufa!* puede extraerse un ejemplo de las múltiples acumulaciones de significantes idénticos (a esto remite la idea de una secuencia de montaje) cuya función narrativa al interior del texto, al igual que sucede en el cine, responde a la necesidad de compresión de una temporalidad plasmada como repetitiva:

Corte a Juan marcando un número en un teléfono.

Corte a la madre de Evangelina atendiendo. Anota en el bibliorato.

Corte a Juan y Evangelina besándose.
Corte a Juan poniendo \$3.000 sobre la cómoda.

Estas cuatro tomas se van repitiendo, muchas veces, y cada vez en un ritmo más acelerado. Va cambiando también la forma en que la madre atiende a Juan a medida que el tiempo pasa, pues va tomando mayor familiaridad. Al final el ritmo llega a ser desenfrenado (83-84).

En esta escena, como se mencionó anteriormente, el teatro apela al lenguaje cinematográfico para condensar el tiempo y mostrar, una vez más, la artificiosidad del relato. Debido a esta cercanía evidente, a la eliminación de fronteras entre prácticas artísticas, su pasaje al cine resulta un movimiento natural: sin tener que adaptar las precondiciones espaciales impuestas por la obra dramática, la película se vale de los elementos propiamente filmicos pensados *a priori* para una hipotética puesta en escena y los traslada literalmente al interior de su propia construcción. Gracias a esta cercanía, nunca como en esta película el cine y el teatro estuvieron articulados de una forma en la que resulta indiscernible saber qué disciplina es deudora de la otra puesto que ambas se manifiestan a través de una interdependencia absoluta.

En tanto la incomunicación constituye uno de los pilares fundantes de la poética absurdista, el texto actualiza esta cuestión a través de la incomprensión que gobierna las relaciones paterno filiales. Rodolfo Kuhn, un autor cinematográfico cuya poética estuvo asociada desde sus inicios al tópico del dilema intergeneracional (véanse, en este sentido, *Los jóvenes viejos* y *Los inconstantes*) entabla un diálogo fructífero con esta corriente teatral. De este modo, mediante operaciones de *reciclaje*, invoca la incomprensión de los diálogos –motor verbal de la textualidad absurdista– para incorporarla en su propia narración. Juan busca desesperadamente hablar con su madre y lo único que recibe por respuesta es un “Sí, querido, sacá de mi cartera”; cuando intenta concretar la misma acción con su padre, las frases hechas de él y su consecuente negación a escucharlo impiden toda posibilidad de conexión mediante el lenguaje. En la obra teatral, el paroxismo de la exhibición del diálogo de sordos existente entre los adultos y los jóvenes aparece en la secuencia en la que Juan lleva a Evangelina a su casa a tomar el té con su madre:

MADRE DE JUAN: (Con naturalidad artificial de nueva rica en franco contraste con la naturalidad un poco silvestre de Evangelina) Yo ya había

pedido el té, creí que no vendrían. (...) (Mientras sirve el té a Evangelina). Así que estudia... yo también ahora estudio. Ikebana y sánscrito. No sé si me gusta realmente, se lo tengo que preguntar a mi analista. ¿dos terrones?

EVANGELINA: No, uno. (La madre pone dos terrones)

MADRE DE JUAN: Uno... dos... ahí está. (Evangelina saca uno de los terrones con la cucharita). A la edad de usted es fácil estudiar.

EVANGELINA: Yo no estudio, señora, soy prostituta. (Juan está a punto de sufrir un colapso.)

MADRE DE JUAN: (Evidentemente escucha nada más que sus palabras). En cambio a la mía, ya es un problema. Prácticamente no tengo tiempo.

Mire: esta mañana en S.O.L.T.I. he tenido que atender por lo menos a veinte personas. Usted no tiene idea de los problemas que le traen. El otro día yo le decía a Isasmendi, ¿Lo conoce a Isasmendi, el homeópata?

EVANGELINA: Sí. Fue uno de mis primeros clientes.

MADRE DE JUAN: Tendría que conocerlo, a él le encanta la gente joven y más si son estudiantes (88-90).

La madre, víctima, como indica la didascalía, de su comportamiento de nueva rica, es inmune a las palabras de Evangelina. Por contraposición a la afectación de ella, la joven es en todo momento natural, franca. Su verdad, como su deseo —expresado en la cantidad de terrones de azúcar— son datos intrascendentes para alguien como la madre de Juan, ocupada en la repetición de los rituales de sociedad (desde la caridad a los arreglos florales; desde el psicoanálisis a las lenguas muertas).

La transcripción de esta escena en la película es uno de los momentos en los que la puesta en escena cinematográfica rinde sus tributos a la procedencia teatral (apela a la *modelización*) que, aunque de manera exclusivamente virtual, la precede: En una toma frontal y de cuerpo entero, los tres personajes están sentados frente a la mesa del té. La cámara filma continuamente a Héctor Pellegrini y Elsa Daniel junto a Iris Marga, figura de larga trayectoria sobre las tablas, planteando una situación que, por su disposición espacial, parecería estar dispuesta en el proscenio de un escenario de caja a la italiana.

Previo a este anclaje en lo teatral, en un momento anterior de la película Kuhn propone otro punto de contacto, en este caso totalmente directo. Esta escena no figura en el texto dramático original por lo que su presencia funciona como un corrimiento que, no obstante, resulta coherente dentro de la propuesta general. Apenas Juan y Evangelina se conocen, la puesta en escena se sirve de la huella teatral para explicitar sus filiaciones con un tipo de tendencia determinada, cercana en su

anti-realismo a la que adscribe el texto de Dalmiro Sáenz: en la primera cita, los personajes asisten a un espectáculo en el que Nacha Guevara –actriz proveniente de las huestes del Instituto Di Tella- entona el tango “El colmillo” (letra de Ernesto Schóo) en uno de sus espectáculos. Como sucede en gran parte de los casos en que el cine moderno acude al teatro buscando registrar una puesta en escena, las estrofas establecen un comentario asociado a un aspecto específico del relato. Nacha Guevara canta en las primeras secuencias de *Ufa con el sexo*:

Pero un día aquel taura maldito
por mi senda florida cruzó
y, encendiendo mi corazoncito,
para la milonga nomás me llevó.
Después del bailongo salimos afuera.
Vení mocosita, te voy a besar.
Me llevó de un brazo, abajo e’ la higuera,
y me hundió el colmillo en la yugular.
Siete novios, desde entonces, tuve.
A todos temblando besé en el zaguán.
No hay nada que hacerle. La sangre me sube.
Lo muerdo en el cuello y chau al galán.

El cruce entre lo virginal y lo prostibulario que se advierte en la letra del tango se enlaza con el tema principal de la película. En apariencia, la canción va dirigida a Juan, ese “taura maldito” que pretende corromper la candidez de Evangelina; sin embargo, como la letra misma plantea al final, es ella quien “lo muerde en el cuello” derribando su otrora imagen de macho dominante. Aun antes de revelar el verdadero oficio del personaje de Elsa Daniel, la canción brinda pistas sobre su conducta.

La intersección entre las acciones cotidianas y el carácter ilógico que impera en otras situaciones llevado al extremo conduce a una escena en la que todos los valores se subvierten a través de la inclusión de una *reductio ad absurdum*: Juan reclama a su padre por atención para resolver su conflicto con Evangelina; este llama a su abogado que, a su vez, convoca a un sexólogo para resolver el problema de Juan intentando casar a la pareja. A partir de este momento, la disputa entre el padre, el abogado y la madre de la chica pasa por saber a cuánto asciende la suma que la familia de Juan deberá pagar para poder acceder al matrimonio. Como una exasperación de las discusiones sobre la dote, los integrantes de ambos bandos sopesan la edad, la

experiencia, la inflación, la moda, el acostumbramiento y otros datos que harán subir o bajar el valor de la transacción. Una vez acordado un precio conveniente para las partes, se procede a la entrega de la mano de Evangelina, convertida de objeto de deseo a objeto de cambio.

La obra de Dalmiro Sáenz finalizaba en un punto anterior al acuerdo. Las voces de los contrincantes se superponían hasta volverse ininteligibles, planteando una guerra abierta que tenía su réplica en la pantalla con el discurso incomprensible del presidente Johnson y otros jefes de Estado de la época. En el centro de esta escena, Evangelina y Adams comen una manzana mientras todo se destruye.

Kuhn contrapone una salida distinta a este final abarrotado de simbologías –un tanto llanas en su significación de la confluencia de sexualidad/deseo, su prohibición y las figuras del hombre y la mujer-. En *Ufa con el sexo* la concreción del matrimonio lleva al aburrimiento de la pareja; particularmente Evangelina no es feliz en su nueva situación de *mujer casada-objeto* de un marido, ejecutivo exitoso que repite los mismos recorridos de su padre (al igual que él, engaña a su esposa). Hastiada de todo, principalmente de la vida burguesa, Evangelina se mira al espejo y empieza a escribir la palabra fin con un lápiz labial. Inmediatamente los *inserts* de algunas figuras que aparecieron previamente en el relato mencionan lo malo de las películas sin finales felices porque, según lo que enuncia el personaje interpretado por Maurice Jovet, “a mí me encantan los *happy ends*. Uno va al cine para no pensar”. El comentario metarreflexivo que se atisba en la frase termina de brotar con la intervención de Marilina Ross borrando la palabra escrita por Evangelina. Ross surge intempestivamente en escena ya no encarnando a Guillermina, la empleada doméstica que se acuesta con Juan Adams, sino como apareció al principio de la película, autorrepresentándose. Mirando a cámara, la actriz dice a los hipotéticos espectadores “vamos a hacer un final para que se queden contentos”: la última secuencia, una escena musical filmada en *technicolor* en la Ciudad de los niños, funciona como el “fin de fiesta” típico del teatro popular y de algunas películas comerciales de esos años.¹¹ El telón rojo, que, según el valor que le adjudicara la censura, detentaba posibles “connotaciones marxistas”, era en todo caso el punto álgido de la puesta en evidencia de las condiciones de enunciación y del dispositivo, el lugar donde el cine reconocía



explícitamente (una vez más) su procedencia teatral haciéndola estallar a todo color en la pantalla.

Conclusión

En 1976, Foucault escribió en el prólogo a su *Historia de la sexualidad*: “se trata, en suma, de interrogar el caso de una sociedad que desde hace más de un siglo se fustiga ruidosamente por su hipocresía, habla con prolijidad de su propio silencio, se encarniza en detallar lo que no dice, denuncia los poderes que ejerce y promete liberarse de las leyes que la han hecho funcionar.” (Foucault 15). A este tratamiento hipócrita se enfrentaron tanto la pieza dramática que sirvió de base como su reescritura cinematográfica. Evidentemente, la denuncia subterránea a un estado de situación a través de la ampulosidad aportada por la sátira y las apelaciones al absurdo fueron las razones de su prohibición y del encono expresado tanto por aquellos sectores que respondían a las cúpulas militares como de los productores y directores del cine más adocenado. Fue esta exposición, esta espectacularización, entre lúdica e irónica, de un tema complejo lo que provocó la censura y no la mera inscripción de la sexualidad en la pantalla. Rodolfo Kuhn, de la mano de Sáenz, se anticipaba a la parafernalia discursiva –y a las prohibiciones que finalmente acallaron la disidencia- con el estribillo de la canción interpretada por Marilina Ross que acompañaba los título de crédito: “tanto hablar de sexo/ y la incomunicación/ ¡ufa con el sexo!/ y un poco más de acción”.

© **Jorge Sala**

Notas

1 *Ufa con el sexo* nunca llegó a estrenarse en salas comerciales. Desde su ocultamiento a fines de los sesenta la película se consideraba perdida, algo que el exilio y la posterior muerte de su director (en 1987) volvieron más inexorable. Hace unos años el negativo fue hallado en los depósitos abandonados de los laboratorios ALEX y se procedió a su recuperación y restauración por parte de la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN). Se exhibió por primera vez en el MALBA, con motivo del ciclo *60/90 Generaciones*, el 10/05/2003 y posteriormente, en 2007, en el marco del Festival de Cine Independiente de Mar del Plata (MARFICI). Luego tuvo algunas (pocas) emisiones televisivas. Aunque en la actualidad no está editada en formato digital (en DVD u otros soportes) es posible acceder a una versión extraída de la televisión a través de la plataforma *youtube*. Agradezco enormemente a mi colega Pablo Lanza haberse tomado, hace unos años, el trabajo de copiar esta película de la televisión y acercarme una versión, algo que facilitó enormemente su estudio.

2 Según Fernando Ramírez Llorenz, investigador que ha estudiado en profundidad las relaciones entre la iglesia y las políticas cinematográficas: “en 1959 miembros de grupos de familia católicos ingresan como calificadoros. Un efecto evidente de esta incorporación es el endurecimiento provocado en las calificaciones por edad estatales en esos años”. (Ramírez Llorenz 98) Este esquema irá agudizándose con el correr de la década y con el avance de los militares en el poder.

3 La comisión que determinó la no calificación de *Ufa con el sexo* estuvo integrada por Vesco y Arsenio Martínez, el cineasta Augusto César Vatteone (por el INC), Nicolás Carreras (por los productores), Alberto R. Lorenzo (por los distribuidores), Enrique Alianelli y J. Quarnetti (exhibidores). S/F: “Magia del hombre blanco: vade retro, canejo”, *Primera Plana*, Nº 302, 11/02/1969. Impreso.

4 S/F: “Censura: Opus 1”, *Análisis*, 12/02/1969. Impreso. Destacado en el original.

5 En un trabajo anterior (Sala 209-220) analizo en profundidad la persistencia de la imagen de la “ingenua” con la que se construyó la personalidad pública y actoral de un conjunto de estrellas vinculadas directamente al cine moderno local: Marilina Ross, Graciela Borges y, asimismo, Elsa Daniel.

6 Formulario número 108 – 41.000 – 1 – 75. Dictamen con sello de la Secretaría de Prensa y Difusión del Instituto Nacional de Cinematografía. Original hallado en la carpeta perteneciente a *Ufa con el sexo*. Archivo de la Biblioteca del INCAA. Subrayado en el original.

7 El jurado estuvo integrado por Gianni Toti, Jack Gelber, Andrés Lizarraga, José Triana y José Miguel Oviedo.

8 Alfredo B. Grosso publicó a finales del XIX su *Curso de historia nacional*, libro fundacional de historia argentina con varias reediciones.

9 Podría pensarse también en una referencia –aunque lejana– al documental pionero del *Cinéma verité Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961, Jean Rouch y Edgar Morin).

10 S/F: “¡Ufa con el sexo! Kuhn opus 6. Sobre comercios y testimonios”, *Análisis*, 19/09/1968. Impreso.

11 Lamentablemente esta última secuencia musical no pudo ser recuperada en la restauración de la película. Fernando Martín Peña, uno de los responsables de la gestión, propone que el final constituye una “parodia de varios films argentinos muy populares

como *Un novio para Laura* (Julio Saraceni, 1955) o *El Club del Clan* (Enrique Carreras, 1964), que se filmaban en blanco y negro pero terminaban con un epílogo musical de producción vistosa y en colores.”, texto disponible en el sitio <https://filmotecaba.wordpress.com/2009/02/17/ufa-con-el-sexo/> (último acceso: 20/01/2016).

Bibliografía

- Abuín González, Anxo. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Aguilar, Gonzalo. “El campo cultural. Marxismo, psicoanálisis, hippismo y rock”, en Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957- 1976)*, Tomo II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- Colautti, Carlos. *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación Instituto de Estudios Legislativos, 1983.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1977 [1976].
- Gambaro, Griselda. *El desatino*. Buenos Aires: Centro de experimentación audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, 1965
- Gerstenkorn, Jacques. “Lever le Rideau”, en Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn y André Gardies (eds.) *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aléas, 1994.
- Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop art, Happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- Pérez Bowie, José Antonio. “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, en José Antonio Pérez Bowie (ed.) *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- Pinta, María Fernanda. *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Ramírez Llorenz, Fernando “Católicos entre el mercado y el estado: la calificación moral de películas por parte de la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina”, en *Secuencias. Revista de Historia del cine*. IV época, Número 37, Primer semestre, (2013): 83-103. Impresa.
- Sáenz, Dalmiro. *¡Hip... Hip... Ufa!*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Sala, Jorge. “Crónica de una(s) señora(s). El *Star-system* femenino del Nuevo cine argentino y la supervivencia de la figura de la ‘ingenua’”, en VV.AA. *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2015.
- Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales. 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.