



Avá. Revista de Antropología

ISSN: 1515-2413

avarevista.ppas@gmail.com

Universidad Nacional de Misiones  
Argentina

D'Antonio, Débora; Eidelman, Ariel  
LA CENSURA DEL CINE ERÓTICO Y LA PORNOGRAFÍA DURANTE LA DICTADURA  
MILITAR EN CHILE (1974-1990)

Avá. Revista de Antropología, núm. 31, julio-diciembre, 2017, pp. 21-44

Universidad Nacional de Misiones  
Misiones, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169057622002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



of bodies and desires. Taking into account that practically all local film production was paralyzed during those years in the country, we will focus mainly over the right of exhibition of foreign films. This includes the productions from USA and Europe, but also materials from Argentina and Brazil. We are searching links between the policies of censorship of eroticism and audiovisual pornography and the policies of tolerance to sex-change operations and the lack of legislation in this regard. We investigated the way to intervene in the censorship of the pornography of the Pinochet regime without losing sight of the existence of similar state actions of other national security dictatorships in the Southern Cone during the 70s and 80s, especially in Argentina and Brazil.

**KEYWORDS:** Censorship; Cinema; Eroticism; Chilean Dictatorship.

## INTRODUCCIÓN

Desde septiembre de 1973, se instaló en Chile una dictadura de seguridad nacional caracterizada tanto por un marcado ejercicio de la violencia, de represión a sus opositores políticos y de control de los sectores populares, como por la aplicación de una transformación económica de características neoliberales, que tuvo y tiene aún en la actualidad, fuertes efectos materiales y subjetivos. En ese contexto se dio un reforzamiento del orden tradicional en lo relativo al género y la sexualidad, expresado en la difusión y defensa del modelo heterosexual, la familia nuclear y los valores conservadores y católicos. Este orden asociaba a las madres con la guarda y reserva moral, y a la autoridad con la virilidad. También se llevaron adelante políticas de control directas a partir de la utilización del Código Penal con el propósito de criminalizar la homosexualidad, el travestismo y la prostitución.

Sin embargo, y bajo la influencia del proceso internacional de liberalización de las costumbres sexuales característico de los años 70, convivieron con la imagen anterior de control y regulación de la moral, otros fenómenos vinculados a lo social y a lo sexual que tensionan y complejizan este panorama. Se refiere a la existencia de hechos culturales que durante estos años tuvieron un particular desarrollo en los centros metropolitanos, en especial en Santiago, como la aparición de clubes de striptease, lugares de reunión de varones gays, cabarets y “cafés con piernas”, es decir, locales diurnos atendidos por mozas en minifaldas y con amplios escotes que servían bebidas mientras coqueteaban con los clientes.

Controversial en apariencia con la lógica represiva y el orden tradicionalista, y aprovechando la falta de regulación legal o prohibición por parte del Estado, tuvieron lugar una serie de operaciones de cambio de sexo en hospitales públicos y privados de Santiago y de Valparaíso. Se estima que se realizaron más de 100 intervenciones quirúrgicas que buscaban una transformación de los órganos sexuales en su forma y funcionalidad, en el tránsito de convertir a varones en mujeres, ensayando la vaginoplastia. Según testimonios de los médicos de la época, estas operaciones se proponían mejorar la calidad de vida de los pacientes a partir de la incorporación de los avances tecnológicos (Carvajal, 2018).

En los medios masivos de comunicación, en particular en la televisión, por lo menos desde la segunda mitad de la década del 70, se produjeron también programas con algunos contenidos eróticos. Un ejemplo es *Japping con ja*, una creación de 1978 emitida en sus primeros cuatro años por la Televisión Nacional, que mostraba en algunos de sus sketches chistes y humoradas con alguna carga sexual, como en el caso de los episodios de "La Oficina" donde interactuaban un jefe seductor y una secretaria sexy practicando distintos escauceos amorosos. También en el canal estatal, pero ya en durante el año 1981, se presentó el programa de variedades *Sabor Latino* donde se mostraban vedettes extranjeras con ropas ligeras. Allí se destacó la presencia de la española María José Nieto, más conocida como Maripapa, proveniente del teatro de revistas, y algunas otras importantes vedettes argentinas del momento como Moria Casán y Susana Giménez. Vale la pena señalar que los comediantes Jorge Porcel y Alberto Olmedo, muy identificados con las comedias eróticas que tuvieron su auge durante la última dictadura militar argentina, también transitaban por la televisión chilena contando con una amplia repercusión.

El cine, género sobre el que interesa reflexionar en este trabajo, estuvo signado por la total desaparición de la producción local en los primeros años del gobierno militar y, al mismo tiempo, por un control riguroso de los films internacionales que procuraban ingresar al mercado nacional. Entonces, a pesar de que existieron fenómenos culturales que confrontaron con los mandatos tradicionalistas, se sostiene como hipótesis en este texto que en el ámbito de la cinematografía, tanto en el control de la distribución como en la exhibición, las políticas sexuales postuladas por el régimen se implementaron y cumplieron de manera radical. Lógicamente, las situaciones en las que el control estatal tuvo una actividad minuciosa y permanente no se agotan en la regulación en el ámbito de la cinematografía, pues se supervisaron enérgicamente, por ejemplo, los contenidos asociados

con la seguridad nacional también en diarios, revistas periodísticas y en la radio (Millas, 1985).

Para desarrollar estas ideas, el artículo se estructura teniendo en cuenta lo siguiente: en primer lugar, se busca reconstruir los antecedentes del ejercicio de la censura cinematográfica a lo largo del siglo XX, con el propósito de identificar, en segundo término las transformaciones que el régimen militar impuso en los aparatos de control, al tiempo que evaluar el uso que a tal efecto se hizo de los instrumentos jurídicos. En tercer lugar, se examina la amplitud del ejercicio de la censura tanto en los géneros cinematográficos como en los contenidos y las representaciones de los mismos. En la cuarta sección, se analizan algunas de las películas con contenido sexual que fueron objeto de la prohibición. Finalmente, se plantean algunas reflexiones acerca de la censura de los contenidos eróticos y pornográficos en el marco de la actividad de las dictaduras de seguridad nacional del Cono Sur. Las fuentes utilizadas para la elaboración de este texto provienen de distintos ejemplos de legislación propios del ámbito de la cinematografía, diversas películas y una amplia literatura que permite explicar la forma de funcionamiento de los aparatos de control y de los productos culturales prohibidos.

## **ANTECEDENTES DE LEGISLACIÓN Y CENSURA CINEMATOGRÁFICA**

A principios del siglo XX, los sectores católicos tuvieron una significativa gravitación en las primeras experiencias de control de la moral en el teatro y en el cine, ante la aparición y expansión de una cultura de masas. La Jerarquía de la Iglesia intentó evitar las proyecciones de todas aquellas películas que consideraba indecentes. En 1912, una asociación civil de la élite femenina santiaguina, acompañó y definió un proyecto cultural de fuerte carácter conservador que se proponía incidir en el proceso de modernización de la sociedad (Robles, 2013). Esta asociación creó una publicación denominada “El eco de la Liga de Damas Chilenas”, que tenía como lema “Dios, patria y familia” y como principal objetivo definir lo que era apropiado en términos del honor así como el decoro para los espectáculos teatrales, cinematográficos y otros productos culturales. La revista, que desde 1915 pasó a llamarse “La Cruzada”, incluyó en sus páginas una evaluación de las obras, diferenciando entre ellas las recomendadas de las reprobadas, a partir de una clasificación entre buenas, regulares y malas (Bergot, 2014).





política pública de prohibición de películas extranjeras. En esos años se censuraron 35 películas: 9 en 1970, 23 en 1971 y 3 en 1972. Todas ellas eran controversiales para el gobierno de la Unidad Popular como “Mathias Kneissl” de Reinhard Hauff, “Los chicos de la banda” de William Friedkin, “Adivina lo que aprendimos en el colegio hoy” de John Avildsen (Rodríguez Ramírez y Gutiérrez Muñoz, 2004: 25). Como el proyecto cultural incluía la construcción de una identidad de clases trabajadoras en ruptura con los valores y representaciones del capitalismo y la burguesía, a través del estímulo de una conciencia crítica, autónoma y desalienada (Bowen Silva, 2008), se jerarquizó el valor de unas producciones sobre otras, y se prohibieron aquellas a las que se consideraban que colisionaban con estos objetivos. Algunos de estos films eran además objeto de sanción porque sus protagonistas representaban roles y prácticas homoeróticas, el ejercicio de una sexualidad muy temprana o el uso de drogas experimentales. De modo que el gobierno de la Unidad Popular no se colocó a distancia de la retórica más tradicional sobre cuestiones de género y sexualidad.

En síntesis, a lo largo del siglo XX Chile experimentó distintas formas de censura y control de los productos cinematográficos, en las cuales distintos grupos católicos tuvieron particular gravitación. Primero, desde organizaciones de la sociedad civil y luego penetrando en las estructuras estatales, donde disputaron espacios con otras fuerzas políticas para definir los alcances y límites de la censura estatal. Los mecanismos y la legislación para el control se fueron sistematizando en diálogo con otras experiencias internacionales respecto de lo permitido o no permitido para la pantalla grande. Para el caso del gobierno de la Unidad Popular, antecedente inmediato de la dictadura de Pinochet, los instrumentos estatales de control se utilizaron centralmente contra producciones extranjeras.

Cuando los militares tomaron el poder en 1973, ya existía una amplia experiencia de regulación estatal sobre la producción audiovisual, a partir de los debates que tuvieron lugar en distintos ámbitos y de las leyes y normativas de clasificación. En todas estas instancias se pusieron en juego posiciones respecto de la moral sexual y de la seguridad estatal. Mientras que otras dictaduras militares en la región utilizaron al cine como válvula de escape de la lógica opresiva cotidiana o como propaganda a favor de sus gobiernos, Chile combinó la desaparición de la producción local con un riguroso control de contenidos de las películas extranjeras, favoreciendo el reforzamiento de las políticas sexuales defendidas por el régimen.



## TRANSFORMACIONES Y NUEVOS CRITERIOS PARA LA CENSURA

Existe un consenso en la historiografía sobre Chile acerca de la inexistencia de un proyecto cultural unificado y unívoco durante los años de la dictadura de Pinochet. Recientemente, distintos estudios han destacado la presencia de iniciativas en el plano cultural por parte de los diferentes aparatos estatales y de proyectos impulsados por altos funcionarios. En la etapa fundacional del régimen (1973-1976), se destruyeron las industrias culturales del cine y las industrias musicales que habían prosperado durante los años de la Unidad Popular. Dominó entonces un discurso nacionalista centrado en la guerra ideológica contra la izquierda, filiada permanentemente con un pasado caótico. En la segunda etapa (1976-1982), la dimensión nacionalista se depreció, quedando exclusivamente en un plano discursivo y como medio de legitimación ante la creciente hegemonía del neoliberalismo y sus valores asociados al individualismo, la iniciativa privada y al rol del Estado como un agente subsidiario del mercado. Durante estos dos momentos, la vigilancia que se ejerció sobre la prensa, la radio y la televisión asumió un papel destacado y, al mismo tiempo, se diseñaron contenidos para el desarrollo de una política comunicacional y de propaganda del gobierno, ya por entonces afianzado. En una tercera etapa (1982-1990), tienen lugar elementos de crisis del proyecto de las Fuerzas Armadas y predomina la preocupación por la supervivencia política del gobierno, reforzándose los aspectos más represivos y autoritarios a nivel cultural (Donoso Fritz, 2013a). Esto último es lo que se verá reflejado en la censura y el control cinematográfico hasta el final del régimen militar.

En la actualidad, el concepto más utilizado para reflexionar sobre la transformación de la cultura durante el gobierno militar fue el de “*apagón cultural*”. Si para la oposición, la izquierda y los exiliados este refería a la destrucción de las industrias y bienes culturales, por un lado, y al asesinato, encarcelamiento y expulsión de artistas e intelectuales por otro; para las Fuerzas Armadas remitía a las consecuencias en el plano cultural de las iniciativas del gobierno encabezado por Allende. Es importante señalar en esta dirección, que el gobierno militar no fue capaz de crear un amplio y afirmativo movimiento cultural en su favor, ni de ampliar la cantidad de artistas e intelectuales que lo respaldaran inicialmente (Donoso Fritz, 2013b).











cine que quedó por fuera de estas prohibiciones contribuyó a la gestación de un nuevo proyecto social y político centrado en los valores relacionados con el libre mercado y el individualismo.

## EL IMPACTO DE LA CENSURA EN EL CINE ERÓTICO Y PORNOGRÁFICO

En la segunda mitad del siglo XX, el cine erótico a nivel internacional tendió a hacerse más explícito en tanto los desnudos, los besos y las zonas del cuerpo relacionadas con lo sexual ganaron lugar, atención y tiempo de pantalla. En los años 70, en el contexto de la liberación de las costumbres, esta tendencia se vio reforzada con el significativo desarrollo de la pornografía en distintos soportes, incluida la industria del cine.

Los límites entre el erotismo y la pornografía son difusos, y han sido y siguen siendo en la actualidad debatidos intensamente. Para algunos autores son engranajes complementarios e inseparables de un mismo fenómeno. Según Gérard Lenne, el erotismo implica representaciones imaginarias mientras que la pornografía tiende a ser un género más demostrativo y explícito de lo sexual (citado en Freixas y Bassa, 2000: 24). Para otros especialistas, la diferencia es taxativa, ya que en la pornografía hay una negación del deseo y de la sexualidad, que son aspectos exclusivos del ars erótica (Marzano, 2006). Por otra parte, el filósofo norteamericano Alan Soble ha señalado que la pornografía ofrece a los seres humanos fantasías compensatorias en el terreno sexual, para reparar lo que el capitalismo y la alienación les niega en su vida laboral y cotidiana y la expropiación de la afirmación individual y colectiva del plano político (citado en Williams, 1989: 163).

En los años 70, el género pornográfico a nivel internacional se caracterizó, en tanto producto industrial, por contar con una serie de guiones elementales y repetitivos donde los actos sexuales ocupaban un lugar central. Junto con los primeros planos de los genitales, se corroboraba una tendencia a la fragmentación del cuerpo humano y a representaciones estandarizadas de lo sexual, de lo masculino y de lo femenino (Lardeau, 1978). Las relaciones fuertemente codificadas debían pasar por una cantidad de actos sexuales para concluir como clímax con una eyaculación sobre el cuerpo de la mujer, en tanto evidencia visual del placer masculino. En términos generales, se ha interpretado a la producción de la industria pornográfica como un género misógino y un producto exclusivo para







películas en forma de secuela. En el caso de Tinto Brass, es uno de los más importantes directores de cine erótico italiano con emblemáticas producciones ambientadas como ficciones históricas, como “Salón Kitty” (1975) y “Calígula” (1979). “La llave”, situada en Venecia durante la Segunda Guerra Mundial y protagonizada por Stefania Sandrelli, contaba los secretos guardados en los diarios íntimos de un matrimonio.

En el caso de la producción brasileña se ejercieron controles rigurosos sobre el género de las “porno-chanchadas”, que recuperaba la comedia costumbrista brasilera con chistes fáciles de los 50, condimentada con una fuerte cuota de erotismo sostenida en la explotación del desnudo femenino (Abreu, 2006 y Freitas, 2004). A pesar de que también existía en Brasil la censura y el control de contenidos, estas películas contaron no solo con la tolerancia de los funcionarios en su país de origen, sino también con el estímulo económico indirecto concedido por la obligatoriedad de una cuota de pantalla para el cine nacional y, en algunos casos, incluso con el financiamiento del Estado. Al punto que durante los años 70, llegaron a representar el 40% del total de la producción nacional brasileña (Simoes, 2007: 192). Dentro de una lista de 23 “porno-chanchadas” prohibidas destacamos, solo a modo de ejemplo, el caso de dos películas exitosas en Brasil, representativas del género y con temáticas controversiales como: “La dama del ómnibus” (1978) de Neville de Almeida, protagonizada por Sonia Braga, –ya conocida por su actuación en “Doña Flor y sus dos maridos” y “La isla de los placeres prohibidos” (1979) del director Carlos Reichenbach, hoy considerada una obra de culto contra el autoritarismo político–. La película de Almeida retrata la historia de una mujer que es violada por su marido en su noche de bodas y que, a partir de esa situación traumática, busca sexo con desconocidos en el transporte público. En el caso de la película de Reichenbach, se trata de un film que narra la historia de unos fugitivos de la ley que vivían en una comunidad caracterizada por el intercambio de parejas.

Numerosas películas del emblemático director argentino Armando Bo fueron también prohibidas para su exhibición en Chile. Entre ellas se encuentran siete de las más exitosas, todas protagonizadas por la actriz Isabel Sarli, icono sexual en América Latina por entonces: “Carne” (1968), “Desnuda en la arena/Furia sexual” (1968), “Fuego” (1969), “Fiebre” (1970), “Furia infernal” (1972), “Intimidades de una cualquiera” (1974) e “Insaciable” (1979). Estas películas en su gran mayoría fueron prohibidas para el mercado chileno varios años después de su realización, y al menos cuatro de ellas en 1981.

Las producciones de Bo alcanzaron una fórmula exitosa con varios elementos que tuvieron una presencia continua. Uno de los más destacados es la centralidad de la figura de Sarli y su cuerpo, en especial sus senos, que se convirtieron en el mayor símbolo de su sexualidad y de la sexualidad de la época. Estos films muestran distintos escenarios naturales como playas, selvas, lagos o montañas nevadas para enfatizar el realismo de las historias narradas y la exuberancia del cuerpo desnudo de su actriz fetiche, para facilitar la construcción de escenas de voyerismo donde otros personajes la espían. Distintos guiones de este director se centraron en temáticas sociales, tanto en la primera película de ambos “El trueno entre las hojas” de 1958 –que transcurre en un obraje rural– como en “Carne” –situada en un frigorífico de un barrio obrero de la zona portuaria porteña–.

Bo y Sarli realizaron unos 30 largometrajes desde fines de los 50 y hasta 1980. A medida que avanza su filmografía, ésta se encuentra más atravesada por el erotismo, con nudos argumentales subordinados a escenas de sexo cada vez más explícitas y a situaciones y relaciones sexuales diversas. A pesar de que se puede reconocer esta transformación en su filmografía, una valoración global de su obra por parte de los estudios especializados muestra dos posiciones encontradas. Mientras algunos sostienen que a pesar de su erotismo explícito, este realizador reproduce valores tradicionales en tanto muestra una marcada cosificación de la figura femenina y presenta finales moralizantes donde el castigo corrige el deseo desenfrenado; otros estudios apuntan a que la sexualidad que se despliega en sus films, aun con sus limitaciones, abre sentidos cada vez más desprejuiciados. Estos elementos disolutos han sido los motivos por los que sus películas tuvieron que enfrentar permanentemente las prohibiciones de la censura, tanto en Argentina como en Chile (Drajner, 2016; Braslavsky, Drajner y Pereyra, 2013; Foster, 2008 y Goity, 2005).

También las películas protagonizadas por los capocómicos argentinos Jorge Porcel y Alberto Olmedo –que dieron lugar a una estética muy característica y a un tipo de humor picante vinculado al erotismo, con gags con doble sentido, y con la presencia de vedettes que provenían del teatro de revistas y mostraban sus voluptuosos cuerpos semidesnudos para estimular los deseos sexuales de la audiencia– no lograron ingresar al mercado chileno. Si bien los primeros films de este género fueron realizados durante los gobiernos peronistas de mediados de la década del 70, su producción se consolidó en los años de la última dictadura militar argentina, al funcionar como válvula de escape de la opresión a la vida cotidiana por parte de un régimen fuertemente autoritario (Pagnoni

Berns, 2016 y D'Antonio, 2015). Una película de este tipo censurada en Chile fue "Fotógrafo de señoras" (1978) de Hugo Moser, situada en el contexto del Mundial 78, con escenas en el vestuario de un equipo de fútbol femenino donde se mostraban algunos senos y desnudos femeninos de espalda, y a Porcel, el protagonista masculino, en una actitud lasciva y con un parlamento con fuertes connotaciones sexuales. Otra producción prohibida hacia fines de los 80 fue "Susana quiere, el negro también" (1987) de Julio De Grazia, donde se cuenta la historia de una prostituta que llega a Buenos Aires desde una provincia junto a un amigo gay y conoce a un millonario viudo del que se enamora y con quien finalmente se casa.

En el marco del destape que tuvo lugar en la Argentina con el fin de la dictadura, se produjeron varias películas protagonizadas por una nueva camada de vedettes, con un fuerte erotismo asociado con situaciones que incluían el abuso de drogas, escenas de lesbianismo e incluso de prostitución masculina. Algunas de ellas como "Los gatos: prostitución de alto nivel" (1985) de Carlos Borcosque; "Sucedió en el internado" (1985) de Emilio Vieyra y "Las colegialas" (1986) de Fernando Siro, formaron parte del listado de los films censurados por el Estado chileno.

La reconstrucción del material cinematográfico prohibido en Chile muestra la obsesión, masividad, permanencia y continuidad con que los censores manejaron los límites de lo que se podía mostrar respecto de lo erótico y lo sexual. La ideología conservadora y tradicionalista del régimen encontró una clara expresión en la acción de los funcionarios del Consejo de Calificación a lo largo de toda su existencia. Aunque la censura seguía siendo todavía muy activa hacia fines de la década del 80, fue en ese momento que comenzó a recuperarse lentamente la producción local y se realizaron algunos films que incluían elementos eróticos como en el caso de "Cómo aman los chilenos" (1984) de Alejo Álvarez o "Sussi" (1987) un melodrama de Gonzalo Justiniano.

Ciertas películas que fueron prohibidas en los setenta y ochenta por sus escenas sexuales recién se vieron en Chile durante la década del 90 por televisión y por cable, aunque con cortes y mutilaciones. A su vez, cuando la tecnología del video se expandió se favoreció la circulación de películas prohibidas en el formato de copias caseras, muchas de las cuales pasaron a ser consumidas en la intimidad y en el ámbito privado como efectivamente sucedió con el caso de la película "Emmanuelle".

## REFLEXIONES FINALES

Durante el siglo XX, en Chile se definieron y construyeron instrumentos, mecanismos, normas y organismos para la censura de la cinematografía. En una primera etapa, tuvieron un rol predominante las asociaciones católicas femeninas. Fue recién a mediados de los años 20, cuando el Estado secularizó y se hizo cargo de la actividad de controlar la moral y las buenas costumbres en los espectáculos públicos. A partir de entonces, se creó una legislación específica para el ámbito del cine e instancias de clasificación del material audiovisual. El Estado fiscalizó desde entonces la actividad del sector a lo largo de varias décadas. Cuando el gobierno del general Pinochet tomó el poder, los engranajes de la censura fueron reutilizados y a la vez actualizados para ser funcionales al nuevo proyecto que el régimen militar delineaba a nivel nacional.

El establecimiento en el año 1974 de nuevos criterios y el reforzamiento del Consejo de Calificación con oficiales militares marcó un punto de inflexión en el ejercicio del control de las realizaciones audiovisuales. En la medida en que se destruyó la industria cinematográfica local, la vigilancia se concentró en la producción extranjera que los distribuidores pretendían explotar en el mercado chileno. La pornografía y el cine con temáticas sexuales encabezaron, junto con el cine político y social, la atención de los censores y la mayor cantidad de material prohibido para su exhibición. El material interdicto fue muy diverso en su procedencia y en su factura y contenidos. Estados Unidos, los países europeos y también los latinoamericanos fueron afectados por esta política estatal que definió con firmeza los productos culturales a los que la sociedad chilena podía tener acceso.

Los estudios especializados han señalado que en el plano cultural se dio, bajo el gobierno militar encabezado por el general Augusto Pinochet, una sucesión de proyectos con distintas características y que se distan de estar frente a un plan único y claramente definido desde los comienzos. En un primer momento, en el cual se perfiló la orientación nacionalista asociada a un Estado fuerte que asumía como tarea fundamental el desmantelamiento de las industrias culturales que se desarrollaron durante el gobierno de la Unidad Popular, se produjo el fortalecimiento de los instrumentos de censura. Cuando, a partir del año 1976, se impuso y hegemonizó la orientación neoliberal –vinculada a la libertad de mercado y a un Estado subsidiario y en retirada– los aparatos de censura mantuvieron una intensa actividad que, en esta etapa, se expresó fuertemente en el escaso margen

de negociación con que contaron tanto los pocos realizadores activos en el país, como las empresas distribuidoras encargadas de importar películas. Los organismos abocados a este control sostuvieron una prolífica y permanente actividad a lo largo de las casi dos décadas que duró el régimen militar.

En los casos de Argentina y Brasil, también gobernados en esos años por dictaduras de seguridad nacional, por su parte, se desarrolló una industria cinematográfica que incluyó películas eróticas como las “porno-chanchadas” y los films de Armando Bo, o las comedias protagonizadas por Olmedo y Porcel desde mediados de los setenta. En Chile, producto de que durante varios años no hubo una producción local, tampoco tuvo lugar un género de este tipo.

En los tres países del Cono Sur, el cine operó como una válvula de escape. En oportunidades fue expresión de la liberación de las costumbres y, en otras, se convirtió en caja de resonancia de la necesidad de contener esas transformaciones. La experiencia chilena parece haber sido la expresión más prístina de esta última situación. Los valores y la orientación ideológica tradicionalista de los militares chilenos en relación a las figuras de lo femenino, lo masculino, la familia y la sexualidad tuvieron su correlato en el control del cine erótico que llegaba del extranjero, limitando fuertemente su circulación y definiendo los productos culturales a los que la sociedad chilena podía tener acceso.

Aquello que pudo haber sido interpretado como una apertura, como por ejemplo, la experiencia de operaciones de cambio de sexo que se realizaron durante esta larga experiencia de gobierno, muestra sin embargo muchos más la preocupación por normalizar las sexualidades “ambiguas” y por resituar a esas personas en el marco de uno de los dos géneros aceptados socialmente que una liberalización de las costumbres. Los programas televisivos que incluían vedettes ligeras de ropa o chistes con doble sentido, la experiencia de los cafés con piernas o el estreno de la película erótica “Sussi” no alcanzaron para cuestionar la hegemonía de una perspectiva fuertemente conservadora sobre el orden de género y sexual. Sin embargo, la cinematografía chilena, desmantelada en el plano local, desarrolló una producción significativa en el exilio que concentró su vitalidad en un retrato de la experiencia transformadora de los años de la Unidad Popular y en la denuncia de la dictadura militar. Pero tampoco en esta prolífica tradición cinematográfica hubo una reconsideración sustantiva de las cuestiones vinculadas al género, la sexualidad y el erotismo.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Abreu, Nuno**

2006. *Boca do Lixo: cinema y clases populares*. Campinas: Editorial Unicamp.

### **Aguilar, Carlos, Piselli, Stefano y Morrocchi, Riccardo**

1999. *Bizarre Sinema. Jess Franco. El sexo del horror*. Firenze: Glittering Images edizioni.

### **Bergot, Soléne**

2014. “Liga de Damas Chilenas: discurso sobre censura y clasificación cinematográfica (1912-1917)”. En: Bergot, Soléne y Villarroel, Mónica (comps.) *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM.

### **Bergot, Soléne e Iturriaga Echeverría, Jorge**

2014. “El surgimiento de la censura cinematográfica en Chile, 1870-1925. Tensiones sociales y políticas en una naciente cultura de masas”. En: Donoso, Carlos y Rubio, Pablo (eds.), *Conflictos y tensiones en el Chile republicano*. Santiago: RIL Editores.

### **Bowen Silva, Martín**

2008. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 21 janvier 2008, consulté le 03 avril. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/13732>; DOI: 10.4000/nuevomundo.13732

### **Braslavsky, Eliana, Drajner Tamara y Pereyra, Bárbara**

2013. “Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”. En: *Imagofagia*, N° 8.

### **Carvajal, Fernanda**

2018. “Image Politics and Disturbing Temporalities: On “Sex Change” Operations in the Early Chilean Dictatorship”. En *Transgender Studies Quarterly*, Vol. 5, N° 3.

### **Cuevas Contreras, Nicolás**

2016. *Reportaje: la pantalla amenazada. El cine chileno en dictadura*. Tesis de Licenciatura en Periodismo, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

### **D´Antonio, Débora**

2015. “Las sexi comedias en la filmografía argentina durante los años de la última dictadura militar argentina: una lectura sobre el control y la censura”. En: Débora D´Antonio (Comp.) *Deseo y represión: Sexualidad, Género y Estado en la historia reciente argentina*. Buenos Aires: Imago Mundi.

**Donoso Fritz, Karen**

2013a. "Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988". En: *historiapolitica.com*.

2013b. "El apagón cultural en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983". En: *Outros Tempos*, Vol. 10, N° 16.

**Drajner, Tamara**

2016. "¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli". En: *Imagofagia*, N° 14.

**Foster, David**

2008. "Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli". En: *Revista Karpa*, N°1.2.

**Freitas, Marcel de Almeida**

2004. "Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a porno-chanchada no cinema brasileiro". En: *Intexto*, Vol. 1, N° 10, Porto Alegre: UFRGS.

**Freixas, Román y Bassa, Joan**

2000. *El sexo en el cine y el cine en el sexo*. Barcelona: Paidós.

**Goity, Elena**

2005. "Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli". En: España, Claudio (Dir.) *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

**Lardeau, Yann**

1978. "Le Sexe froid: du porno et au dela". En: *Cahiers du Cinéma*, N° 289.

**Marzano, Michela**

2006. *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires: Manantial.

**Mestman, Mariano (Coord.)**

2016. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

**Millas, Hernán**

1985. *Los señores censores*. Santiago: Editorial Antártica.

**Mouesca, Jaqueline**

1998. *Cine y memoria del siglo XX: cine en Chile, cine en el mundo, historia social y cultural de Chile, historia social y cultura mundial, cuadros sinópticos (1895-1995)*. Santiago: LOM Ediciones.

1988. *Plano-secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.



**Mulvey, Laura**

2007. "Placer visual y cine narrativo". En: Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina (Comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana/PUEG.

**Olave, Daniel y De La Parra, Marco**

2001. *Pantalla prohibida: censura cinematográfica en Chile*. Santiago: Grijalbo.

**Pagnoni Berns, Fernando**

2016. "Enrique Cahen Salaberry and Hugo Sofovich: Humor Strategies in the Films Featuring the Duo Alberto Olmedo and Jorge Porcel". En: Poblete, Juan y Suárez, Juana, (Eds.) *Humor in Latin American Cinema*. London: MacMillan.

**Purcell, Fernando**

2011. "Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945". En: *Atenea*, N° 503.

**Robles, Andrea**

2013. *La Liga de Damas Chilenas: De la cruzada moralizadora al sindicalismo femenino católico, 1912-1918*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

**Rodríguez Ramírez, Carlos y Gutiérrez Muñoz, Marcela**

2004. *Cine prohibido en Chile: 1974-2002*. Tesis de Grado, Escuela de Periodismo, Universidad de Santiago de Chile.

**Simoes, Inimá**

2007. "Sexo a brasileira". Em: *Alceu*, Vol. 8, N° 15.

**Williams, Linda**

1989. *Hard Core. Power, Pleasure and The Frenzy of The Visible*. Berkeley: University of California Press.