rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1346

Artículo – Tematicas Libres

Entre sábanas, colchones y experimentos estéticos: sobre *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972), de Edgardo Kleinman

Entre lençóis, colchões e experimentos estéticos: sobre *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972), de Edgardo Kleinman

Between bed sheets, mattresses and aesthetic experiments: about *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972), by Edgardo Kleinman

Enzo Moreira Facca [I]

Universidad Nacional de La Plata, BA, La Plata, Argentina
https://orcid.org/0009-0001-7804-1350

Resumen: En el presente trabajo pretendemos realizar un análisis comparativo entre el subgénero cinematográfico argentino de la comedia de enredos, conocido como cine en hoteles o *teloexploitations* (Panessi, 2015), y el mediometraje *underground Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972), de Edgardo Kleinman. Nuestra hipótesis es que en este film se puede ponderar la presencia de distintos recursos semántico-sintácticos del cine en hoteles alojamiento, resignificados de una manera políticamente crítica y artísticamente experimental en el audiovisual subterráneo. Estas operaciones estéticas llevadas a cabo por Kleinman forman parte de una táctica común practicada por el resto de los cineastas *under* de la época: transgredir los presupuestos esenciales de los géneros populares para dar lugar a una inédita combinación entre vanguardia, política y cine genérico. Además, buscaremos dar cuenta de la evolución del subgénero *teloexploitation* como parte de la historia de las mentalidades en el cine nacional, así como de la manera en que se abordan en éstos los diferentes sujetos sociales presentes, para luego contrastarlos con la visión que de la sociedad de su tiempo posee un metraje tan singular como *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*.

Palabras clave: Cine *underground* argentino; Recursos semántico-sintácticos; Géneros cinematográficos; Historia del Cine.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

Resumo: Neste artigo, pretendemos realizar uma análise comparativa entre o subgênero cinematográfico argentino da comédia de enredos, conhecido como cinema de hotel ou *teloexploitations* (Panessi, 2015), e o média-metragem *underground Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972), de Edgardo Kleinman. Nossa hipótese é que, neste filme, podemos considerar a presença de diferentes recursos semântico-sintáticos do cinema de hotel que são reinterpretados de forma politicamente crítica e artisticamente experimental em audiovisuais *underground*. Essas operações estéticas realizadas por Kleinman fazem parte de uma tática comum praticada pelos demais cineastas *under* da época: transgredir os pressupostos essenciais dos gêneros populares para dar origem a uma combinação única de vanguarda, política e cinema genérico. Buscaremos também descrever a evolução do subgênero *teloexploitation* como parte da história das mentalidades no cinema nacional e como os diferentes sujeitos sociais presentes neles são abordados, para então contrapô-los com a visão da sociedade de sua época que se encontra em um filme tão singular quanto *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*.

Palavras-chave: Cinema marginal argentino; Recursos semântico-sintáticos; Gêneros cinematográficos; História do cinema.

Abstract: In this paper, we aim to carry out a comparative analysis between the Argentine cinematographic subgenre of the comedy of inttigue, known as hotel cinema or *teloexploitations* (Panessi, 2015), and the underground medium-length film *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972) by Edgardo Kleinman. Our hypothesis is that in this film, we can consider the presence of different semantic-syntactic resources from hotel cinema that are reinterpreted in a politically critical and artistically experimental way in underground fims. These aesthetic operations carried out by Kleinman are part of a common tactic practiced by the rest of the underground filmmakers of the time: transgressing the essential assumptions of popular genres to give rise to a unique combination of avant-garde, politics, and generic cinema. We will also seek to describe the evolution of the *teloexploitation* subgenre as part of the history of mentalities in national cinema and how the different social subjects present are addressed in them, in order to then contrast them with the vision of the society of its time that is found in a film as unique as *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*.

Keywords: Argentine underground; Semantic-syntactic resources; Cinemathografic genres; Film history.

Introducción

En Argentina, a principios de la década de 1970, emerge un grupo de cineastas provenientes, en su mayoría, del ámbito de la publicidad y el entorno cultural de lo que fue el *Instituto Di Tella*. Estos cineastas autofinanciados con dinero proveniente de sus trabajos publicitarios, realizaron a lo largo de la década un corpus pequeño y oculto, que se mantiene marginado tanto de los circuitos comerciales de exhibición como del entramado construido por los cineastas militantes —los grupos *Cine Liberación* y *Cine de la Base*— y de los espacios del cine experimental vinculados al *Instituto Goethe*. Los publicistas Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Rafael Filippelli, Bebe Kamin (Bernardo Czemerinsky) y Edgardo Kleinman, junto al crítico e intelectual Edgardo Cozarinsky y un nutrido grupo de colaboradores amigos[1] fueron los cineastas

[1] Como Roberto "Dodi" Scheuer, Osvaldo de la Vega, Román García Azcárate, Carlos Sorín, Jorge Valencia, Julio Di Risio o Alberto Yaccelini.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

underground[2] —o *subterráneos*—. Estos cineastas se caracterizaban por llevar adelante un cine de ficción que exploraba tanto la experimentación estética como la crítica política, a la vez que retomaban ciertos elementos de los géneros cinematográficos populares. El contexto de nacimiento de esta corriente cinematográfica fue durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, cuando el aparato censor del estado se recrudeció aún más con la creación del Ente de Calificación Cinematográfica, organismo dependiente del poder ejecutivo nacional. El mismo estaba facultado para solicitar cortes tanto sobre los guiones presentados al Instituto Nacional de Cinematografía (INC) como sobre las películas terminadas. Además, podía exigir cortes para la exhibición de películas extranjeras y decretar prohibiciones sobre películas nacionales y del exterior. El articulado del decreto de ley nº 18.019 de 1968, que daba nacimiento al organismo, establecía que se permitían estos cortes y prohibiciones por razones educacionales o para el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional. Dados los temas políticos, violentos y sexuales abordados por los cineastas *under*, además de los sujetos sociales representados —como homosexuales, prostitutas o militantes de izquierda— en las películas, se hacía imposible siquiera imaginar una exhibición consistente en el país. En vistas de este adverso contexto es que los *under* comienzan a filmar y exhibir sus películas en la clandestinidad. Los únicos espacios de proyección disponibles en el país para estos trabajos eran casas particulares, algunos espacios sindicales o culturales, o el microcine de los *Laboratorios Alex*, entre otros[3]. Sin embargo, los principales lugares de exhibición de los films *subterráneos* estuvieron en el exterior, en festivales internacionales, en salas de arte y ensayo, museos o cinematecas.

> El vanguardismo estético, la audacia moral y la radicalización política se confunden en estos films, de modo tal que los censores no podían decidir si resultaban peligrosos por inmorales o por subversivos. El debate político constituye la

[2] Nombrados así tanto por ellos mismos como por varios periodistas de la época. Es destacable el artículo de Ernesto Schoo para el semanario Panorama (1972), donde compara a las óperas primas de Julio Ludueña, Edgardo Cozarinsky y Miguel Bejo con el *New American Cinema*, dando una primera definición de las características de un emergente cine subterráneo argentino (p. 54)

[3] Un caso similar al de los cineastas under se puede apreciar en la producción fílmica de los llamados grupos de cine militante o político, *Cine-Liberación* y *Cine de la Base*. En ambos casos estamos hablando de grupos que operaban en la clandestinidad, pero a diferencia de los subterráneos, estos estaban ligados a estructuras partidarias —el aparato peronismo en el primer caso y el Partido Revolucionario de los Trabajadores en el segundo— que permitían una circulación mucho más homogénea de sus obras por el territorio nacional.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

> nervadura dramática de las películas, aunque siempre aparece de manera indirecta, oblicua, alegórica (Oubiña, 2016, pp. 111-112).

En las coordenadas antes descritas se ubica el mediometraje de Edgardo Kleinman —y su única obra cinematográfica— *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1972)[4], perfecto exponente de la estética *subterránea* condensada en 43 minutos. Argumento lábil y fragmentario, referencias políticas enmascaradas pero evidentes de la realidad argentina, operaciones de distanciamiento y extrañamiento, mixtura de diferentes géneros y estilos cinematográficos, entre otros elementos. El metraje trata de un encuentro sexual entre un empresario (Arturo Maly) y una prostituta (Nely Tesolin) que es constantemente interrumpido por el discurso radial de un militar (Onofre Lovero) que acaba de hacerse con el poder en el país y, aunque los personajes lo intenten, la radio nunca podrá ser apagada. Las cuatro partes en las que se subdivide la película son bien distintas entre sí: la primera consta de una placa en negro con el diálogo en *off* de Arturo contratando los servicios de Nely, tras lo cual vemos a ambos en el cuarto de hotel hasta que Arturo entra al baño a lavarse; la segunda es una falsa encuesta televisiva de ellos dos por separado, entrevista cuyas preguntas nunca escuchamos; la tercera es la parte central, donde sucede la intervención del general Segundo Francisco de la Riestra con un discurso que oscila entre una parodia de las alocuciones de Juan Carlos Onganía y situaciones ridículas, como cantar una canción pop o dar clases de inglés; finalmente, la cuarta sección es una alegórica danza realizada por Arturo y Nely disfrazados de indígenas y dirigida por una coréografa francófona (Fabienne Lenoir) que se encuentra fuera de cuadro. Este peculiar producto *under* dialoga con el cine fantástico y de terror por la inclusión del ominoso aparato radiofónico que interviene constantemente a los otros personajes, como bien plantea Paula Wolkowicz (2022) cuando sostiene que, iconográficamente el metraje no se ubica en las coordenadas del terror; sin embargo, el espacio represivo del afuera se infiltra en la habitación de hotel gracias a ese elemento disruptivo.

[4] La fecha se corresponde con el año de realización del mediometraje. La primera nota de prensa que da cuenta de su existencia parece ser un artículo publicado el 16 de diciembre de 1972 en Visión. El texto, titulado Franqueza política y agresividad sexual, comentaba la serie de producciones *underground* realizadas hasta ese momento por Julio Ludueña, Edgardo Cozarinsky, Miguel Bejo y el propio Kleinman.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

> Pero esta voz no es solo un discurso radial, sino también un sistema de poder que interactúa y conversa con los personajes. Es una instancia antropomórfica que es capaz de infiltrarse y metamorfosearse para lograr seducir a cada uno de ellos [...] En el film, el espacio exterior, totalitario y represivo, permanece en un fuera de campo nunca actualizado que demuestra su omnisciencia y poder absolutos (Wolkowicz, 2022, p. 238).

Aunque la omnipresencia del General de la Riestra mediante su voz es, sin duda, un elemento propio del terror, es decir un elemento perteneciente a la semántica del género, no parecen ser estas las únicas asociaciones con el cine popular. La trama narrativa, aunque débil, y la ubicación espacial en un hotel alojamiento, aunque restringido a la espartana habitación, mantiene un diálogo con las comedias de enredos ambientadas en estos hospedajes por horas, que fueron todo un subgénero del cine argentino entre los años 60 y 70. Subgénero que denominaremos *teloexploitation*[5], retomando la denominación acuñada por Hernán Panessi (2015) y caracterizado por ser un híbrido entre las películas *sexploitation* y las comedias de enredos. Según Rick Altman (2000), para comprender teórica e históricamente los géneros es necesario aplicar una mirada semántica-sintáctica-pragmática, que nos permita reconocer la incidencia de los temas que suelen tratarse —semántica— y la disposición de los elementos en relación con esos temas —-sintáctica—, la relación entre ellos y cómo los usuarios interactúan con los mismos —pragmática—. Nuestra hipótesis es que estas películas ambientadas en albergues transitorios son la principal fuente semántico-sintáctica de donde el director extrae elementos sobre los cuales aplica toda una serie de transgresiones genéricas vía la experimentación, el distanciamiento y la ironía. Estos recursos propios de la vanguardia, pero que conversan con los ciclos populares del cine, permiten establecer toda una serie de comentarios críticos sobre el sistema capitalista y el colonialismo en el marco de la República Argentina como una ex-colonia española. Es esta manera de abordar elementos semántico-sintácticos la que permite incorporar el mediometraje de Kleinman al corpus *underground,* donde las otras películas también

[5] El término telo, proviene del lunfardo rioplatense para referirse a los albergues transitorios. La palabra se forma al dar vuelta las sílabas de “hotel” y suprimiendo la “h”, quedando: tel(h)o. Invertir las sílabas de ciertas palabras para hablar en código, es habitual en el lunfardo rioplatense, llamado verse, es decir: revés.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

se construyen partiendo de distintos géneros, como el cine bélico —*Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971)—, el terror —*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971)—, el documental —*... (Puntos suspensivos)* (Edgardo Cozarinsky, 1971)—, el musical —*La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1974)—, o el *film noir* —*Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1979)—. Estas operaciones realizadas desde la semántica y la sintáctica son las que determinan el uso pragmático de estos *films* como *underground*, siendo que los pocos usuarios que pudieron acceder a los mismos durante mucho tiempo fueron únicamente el público de los festivales internacionales, los amigos periodistas del círculo de realizadores y un puñado de personas que pudieron acceder a las proyecciones, que, en la mayoría de los casos, fueron clandestinas.

Mario Berardi (2006) afirma que a través del cine podemos estudiar y comprender las mentalidades de la época, de cómo las sociedades imaginaban el mundo. En el caso de los *films undergrounds,* podemos estudiar la crítica político-social-estética que los directores practicaban y que componía la visión de ese sector de la izquierda cultural sobre el estado del mundo. “El cine nos muestra en *figuras* [destacado en el original] los rasgos centrales de la mentalidad de su época, y estas figuras pueden detectarse e interpretarse, en su recurrencia o en sus cambios, pueden clasificarse y compararse” (Berardi, 2006, p. 15). Muchas de las figuras habituales de los *teloexploitations* se retoman en la experiencia de *Repita con nosotros…*, pero Kleinman las trabaja de manera extrañada, marcando sustanciales diferencias de las construcciones imaginarias plasmadas hasta ese momento en la industria cinematográfica sobre la realidad social. A su vez, Siegfried Kracauer (1985) plantea que “[…] lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente” (p.14). Este autor menciona que dado el carácter colectivo de la realización de las películas, como su recepción por parte de espectadores anónimos, permiten evidenciar el estado mental de la sociedad al momento de su realización. Cabe aclarar que, aunque las intenciones de los realizadores de las películas son orientar la oferta audiovisual, son los deseos del público los que, en última instancia, determinan la naturaleza de las películas. En este sentido, las obras *subterráneas* ofrecían una visión de esa mentalidad del sector de vanguardia que, pese a sentirse ideológicamente afín a las ideas de izquierda, tomaba distancia del compromiso revolucionario y del cine político

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

imperante. Las laudatorias notas de prensa[6] que los periodistas allegados a los *under* realizaron en los diarios y semanarios dan cuenta del gusto e interés por estas películas, que apenas si pudieron exhibirse en el país. Por otro lado, Howard Becker (2015) sostiene que las representaciones científicas o artísticas surgen de contextos institucionales específicos que caracterizan sus usos. Beckler comenta que tanto el cine, como otras obras de ficción literarias "[…] no son sólo producto de la imaginación, sino que a menudo contienen valiosas enseñanzas acerca del modo en que la sociedad se construye y funciona" (Becker, 2015, p. 20). Este autor utiliza el concepto de "traducción" para referirse a la esquematización de elementos de la realidad al conjunto de características del medio utilizado, en nuestro caso: el cine. De esta manera, los espectadores —usuarios de las películas— nunca dialogan con la realidad sino a través de la traducción al medio específico de los elementos provenientes del mundo empírico. Así, podemos observar en el *film* de Kleinman distintas referencias a los acontecimientos políticos, traducidas a una estética vanguardista y paródica.

En este trabajo trataremos de comprender mediante un análisis comparativo cuáles son los elementos semántico-sintácticos que un *film* tan singular como el único mediometraje de Edgardo Kleinman toma del subgénero del cine de explotación visto en las pantallas argentinas, y cómo traduce al celuloide otras visiones epocales sobre las mismas figuras sociales de su tiempo. En ese sentido podemos ponderar las meditaciones de este grupo de realizadores y por extensión de su entorno culturar sobre la situación socio-política del país. A su vez, también observaremos cómo se esquematizan algunos de esos imaginarios en otros films de la época que trabajaron temáticas similares, tanto desde la industria como desde el cine independiente.

Sábanas y colchones: el cine de hoteles alojamiento[7] y otros abordajes

En la Argentina de los años '60, ocurre una auténtica y "discreta" (Cosse, 2010) revolución sexual, donde cambian significativamente las costumbres sociales de seducción de los jóvenes. A contramano de la doble moral de las décadas anteriores, la

[6] Para más detalles sobre la presencia del *cine underground argentino* en los medios gráficos locales, consultar La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino (Wolkowicz, 2022).
[7] A lo largo del presente artículo utilizaremos los términos "hotel alojamiento", "hotel por horas", "hotel para parejas", "albergue transitorio" y "telo" para referirnos al mismo tipo de establecimiento: albergues cuyo objetivo es facilitar alojamiento para las parejas que desean concretar un encuentro íntimo, normalmente por un par de horas, pero pudiendo extenderse a toda una noche.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

juventud establece nuevos rituales de cortejo, como el flirteo o coqueteo, y se establecen nuevos espacios para tener citas e intimar, como las salas de cine o los bancos de las plazas. En este marco es que se multiplican exponencialmente la presencia de los llamados hoteles alojamiento en el panorama porteño. Estos espacios permitían a las parejas acudir a tener relaciones sexuales alejadas de la mirada moralista de la sociedad. "En 1960, existían 169 hoteles por hora, que ascendieron a 420 en 1965 y a 769 en 1967, a los que había que sumar los 50 nuevos hoteles construidos en el cordón del Gran Buenos Aires" (Cosse, 2010, p. 112). Es con los éxitos de taquilla que fueron *La Cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963) y *Hotel Alojamiento* (Fernando Ayala, 1966)[8] que el alicaído cine industrial toma nota de la importancia social de estos albergues y conforman un modelo genérico que lleva a la pantalla grande todo un abanico de costumbres y personajes ligados al imaginario popular. Esencialmente estamos hablando de comedias con temática erótica que suceden en un hotel para parejas, o bien un espacio que funcione para los mismos propósitos, como pueden ser los casos de: los parques de los alrededores del Lago Rosedal en Palermo[9] retratados en *Villa Cariño* (Julio Saraceni, 1966) y *Villa Cariño está que arde* (Emilio Vieyra, 1968); una academia para señoritas devenida en albergue durante el receso de verano, lugar donde se ambienta *Villa Delicia, parque de estacionamiento, música ambiental* (Román Viñoly Barreto, 1966)[10]; un vagón de tren en el caso de *Coche cama alojamiento* (Julio Porter, 1967); o en un autocine, como indica el propio título de *Autocine Mon Amour* (Fernando Siro, 1972). "No tienen referencias sexuales directas y en cambio describen situaciones de personas que no logran consumar sus deseos eróticos" (Curubeto *apud* López Vespa, 2024, p. 56). En cuanto a la presencia del sexo y desnudos, María Valdéz argumenta que estas películas son el resultado de la demanda voyeurista de ver en pantalla imágenes con mayor contenido erótico: "El cine de hoteles pretendió, en su momento, satisfacer el apetito de libertad visual (ya se ha dicho), aunque sólo haya reforzado el ajustado ropaje de la normativa patriarcal" (Valdéz, 2005, p. 257).

En general no hay una historia lineal en estos films, sino una serie de enredos entre los personajes que se conectan por compartir un mismo espacio común. Estas

[8] Ayala es el director que más veces reincide en el subgénero, siendo que también realiza La Gran Ruta (1972) y un remake de su Hotel Alojamiento, titulada Abierto día y noche (1981). Además, en 1967 dirige Cuando los hombres hablan de mujeres, otro film de comedia con temática erótica.
[9] En los '60 fue llamado coloquialmente Villa Cariño, por ser el lugar donde los jóvenes se congregaban con sus autos para intimar (Cosse, 2010, pp. 111-112), y de ahí el nombre de las dos películas que se ubican espacialmente en aquel lugar.
[10] También conocida por el nombre alternativo: *Demetrio: silbame la marcha nupcial*.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

situaciones se pueden articular en forma de episodios desconectados como en el caso de *Hotel Alojamiento* o de *Autocine Mon Amour.* En ésta última, las historias incluso tienen sus propios subtítulos, dando como resultado un film antológico compuesto por cinco cortometrajes que en algún momento tienen como escenario el mismo autocine al que refiere su título. De haber una trama central, esta solo sirve para disparar la acción o rematar los chistes que se venían construyendo hasta ese momento. En el caso de *Coche cama alojamiento,* la trama inicia con una investigación policial —retomando algunos recursos semánticos del cine policial—, mientras que en *Crimen en el hotel alojamiento* (Leo Fleider, 1974), todas las historias particulares confluyen en el asalto a manos de una banda de ladrones al final del metraje. Por otro lado, los títulos de las películas del ciclo siempre se refieren al lugar central donde suceden los eventos de la trama: algunas con nombres propios —*La Cigarra no es un bicho, La Cigarra está que arde* (Lucas Demare, 1967)*, La nueva Cigarra* (Fernando Siro, 1977)*, Villa Cariño, Villa Cariño está que arde, Autocine Mon Amour, La Gran Ruta* y *Villa Delicia...*— y otras con referencias espaciales más generales —*Hotel alojamiento, Coche cama alojamiento, Crimen en el hotel alojamiento* o *Abierto día y noche*—. En estos filmes se observa la presencia de diversos sujetos sociales, que muchas veces deben interactuar entre sí y ven su intimidad expuesta ante los demás, dando lugar a la comedia:

> La joven pareja inexperta, el jefe con la secretaria, la mujer engañando al marido y el matrimonio en crisis. Se agrega el dueño o encargado, siempre de origen español (generalmente interpretado por Adolfo García Grau). Las situaciones se suceden en forma de episodios que se conectan por un nexo determinado. (Calori *apud* Panessi, 2015, p. 38).

La presencia de mujeres ligeras de ropa, actores de cartel, lenguaje soez[11] y bromas en torno al contraste entre la moralidad de las generaciones anteriores con las nuevas costumbres juveniles son los elementos que terminan de redondear el modelo. De esta manera, todos los segmentos urbanos se involucran en un mismo enredo cómico, buscando tener relaciones y obteniendo magros resultados. Hernán Panessi

[11] Luis Sandrini es quien pronuncia el primer “pelotudo” de la historia del cine nacional en La Cigarra no es un bicho.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

reconoce de manera crítica que “Lo único rescatable de este subgénero emerge en términos de testimonio sociológico, de costumbres y modos que ya han dejado de existir” (2015, p. 40).

Por otra parte, el automóvil tendrá un rol central en estas películas, primero porque el mismo permite una entrada discreta al hotel: “Coches, camiones, camionetas, todos se homologan en la invisibilidad protectora de la playa de estacionamiento cubierta. Del afuera al adentro el paso es mediatizado, es decir, velado, por la segunda tapadera del vehículo” (Valdéz, 2005, p. 256). En segundo lugar, porque el auto se transformará durante estas décadas en una herramienta más del coqueteo, tener auto significaba ser más atractivo. “[...] con la producción nacional de líneas económicas que caracterizaron la segunda etapa de la sustitución de las importaciones, el automóvil alcanzó nuevos sectores de jóvenes, que lo pudieron integrar al cortejo” (Cosse, 2010, p. 111). A su vez, se da un significativo crecimiento poblacional, dando como resultado la fusión del ejido urbano de la capital argentina con el resto del conurbano bonaerense durante los gobiernos de Arturo Frondizi (1958-1962), José María Guido (1962-1963) y Arturo Illia (1963-1966). Esta modificación del paisaje urbano y de las normas de seducción se puede apreciar especialmente en *La Gran Ruta,* donde se describe con detalle el crecimiento del parque automotor y de la ciudad. En el cine de hoteles, los personajes masculinos que concentran el mayor atractivo sexual son quienes están estrechamente relacionados con el mundo automovilístico, como taxistas —*Hotel alojamiento*— o camioneros —*Villa Cariño está que arde*—. La virilidad estará directamente asociada al vehículo en algunos personajes de los *films* del ciclo, como en *La Gran Ruta,* donde el personaje de Ulises Dumont está tan preocupado por arreglar su coche que pierde el interés en concretar su encuentro sexual; o en *Villa Cariño está que arde,* donde el bombero interpretado por Alberto Olmedo adquiere vigor solo al momento de utilizar su autobomba, y más específicamente la manguera, para apagar las llamas de un incendio surgido en los Bosques de Palermo. Por el contrario, quienes no poseen ningún medio de locomoción son quienes obtienen los peores resultados a la hora de intentar intimar: como en *Villa Cariño,* donde el cafetero interpretado por Osvaldo Pacheco es embaucado por una mujer que le roba todas sus cosas y termina completamente desnudo en medio del parque.

Los *teloexploitations* estarán particularmente interesados en mostrar al espectador las razones de la existencia de estos albergues y las modificaciones que introducen en el panorama urbano. Por ello, varias de las películas del subgénero cuentan con secuencias expositivas utilizando una *voice over* al inicio de las mismas, o

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

bien dando cuenta de ello en un tono similar a los noticieros o los documentales. Algunos ejemplos de esto son: *Hotel alojamiento*, donde se describe en tono jocoso el aspecto legal del origen de estos negocios (desde el inicio hasta 01min30s); *La Gran Ruta*, donde mediante una voz en *off* —que luego resulta ser una descripción en *on* del plan de asalto al hotel organizado por la banda de ladrones protagonista—, se detalla la expansión del parque automotor junto con las autopistas y la multiplicación de albergues a los alrededores de las conexiones entre la ciudad y la provincia (desde 01min16s hasta 03min26s). *La Cigarra está que arde* también incorpora una voz en *off* que describe la presencia de las nuevas costumbres de cortejo, como la visita a Villa Cariño por parte de las parejas, las citas en restaurantes o el alojamiento en los albergues transitorios (desde 02min36s hasta 11min48s). Similar semánticamente encontramos a *El bulín* (Ángel, Acciaresi, 1969), que en su introducción se detallan las implicancias de estos departamentos[12] (desde el inicio hasta 01min43s) en un registro similar al de la obertura de *Hotel alojamiento.* Otra película que queda por fuera de este corpus de cine de hoteles, aunque hermanada por el humor picaresco, es *Cuando los hombres hablan de mujeres*, que inicia con una falsa encuesta para la TV, donde se realizan los primeros chistes del metraje y marca el humor que tendrá el resto de la película (hasta 02min38s). Por el lado, en cuanto a la renovación del cine independiente, la *Generación del 60* también pondrá sobre la mesa la sexualidad desde un costado mucho más costumbrista y sobrio que las comedias de hoteles. Ya en *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), tenemos la fuerte presencia del jeep en el que se desplazan los protagonistas como instrumento de conquista frente a las chicas que encuentran en Mar del Plata. Un caso destacable en el abordaje de las tensiones entre el amor y el sexo, pero con tintes de humor, será *¡Ufa con el sexo!* (Rodolfo Kuhn, 1968). En esta última veremos nuevamente repetida la encuesta televisiva para introducir a la narración con ribetes cómicos (03min46s hasta 06min48s). En este *film* se volverá a retratar la importancia del vehículo particular en el ritual del cortejo juvenil, donde el joven millonario Juan Adams (Héctor Pellegrini) hace alarde de su vehículo para atraer mujeres.

[12] Como explica Karina Felitti: "Podemos suponer que los bulines, sobre los cuales el tango hace referencia ya desde los años '20, eran mantenidos por varones con cierta posición económica, generalmente casados, mientras que la concurrencia a los hoteles alojamiento eran una salida para las parejas jóvenes solteras" (2007, p. 11).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

Experimentos estéticos: *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*

El mediometraje *underground* de Edgardo Kleinman se hermana con la saga de *teloexploitations* mediante algunos elementos semánticos y sintácticos, donde el director plasma en esta película una mirada mucho más crítica sobre las relaciones de sociales y las relaciones de poder que la observada en el cine de hoteles. Las diferencias con el subgénero de *telos* quizá sean más evidentes que las similitudes: no hay actores de cartel, ni una construcción espacial del hotel como una "pletórica ciudad en miniatura" (Valdéz, 2005, p. 256), ni un amplio abanico de personajes representativos de los sectores sociales. Tampoco genera situaciones netamente cómicas, ni hay una mirada eminentemente erótica sobre el cuerpo femenino. Sin embargo, estos elementos aparecerán resignificados y enrarecidos para generar extrañamiento en el espectador, como veremos más adelante. La gran coincidencia con las comedias en hoteles es la estructura narrativa básica, donde una pareja no logra concretar su encuentro sexual, en este caso por la intervención del discurso inaugural de una nueva dictadura militar, transmitido por la radio presente en la habitación. La alocución radiofónica es de carácter fantasioso y terrorífico, el aparato vuelve a encenderse cada vez que los personajes intentan apagarlo, la voz habla directamente con ellos y hasta intenta seducirlos. La mezcla de estos géneros populares con el erotismo no es ajena a las películas de explotación, podemos ver casos similares en la filmografía de Emilio Vieyra y Armando Bó[13], aunque ninguna con un abordaje político tan explícito como el caso que nos convoca al análisis. Según Robin Wood (1979), en el cine de terror se representan los temores reprimidos de la sociedad, y la sexualidad se ve como uno de los grandes temas que deben ser oprimidos frente a la sociedad occidental, junto con la política disidente del sistema capitalista. Esta represión está proyectada en la figura del otro, el monstruo o el peligro, que, en última instancia, implica el reflejo de los miedos cohibidos de uno mismo. En este mediometraje, la inhibición sexual no sólo es practicada por el monstruoso dispositivo, sino que además se anuncia un decreto que prohíbe el orgasmo en todo el territorio nacional. La radio es la corporización del estado represivo, es ese otro que expone a los protagonistas al terror de un estado y una sociedad que oprime sus deseos sexuales. Este elemento representa la mirada social que condena toda práctica sexual por fuera del matrimonio, expresa el miedo a la conservadora opinión

[13] Extraña invasión (1965), Placer sangriento (1965), La venganza del sexo (1966), La bestia desnuda (1967) y Sangre de vírgenes (1967) en el caso de Vieyra y Embrujada para el de Bó, realizada en 1968 pero recién estrenada en 1976 debido a la censura argentina (Curubeto, 2019, p. 276).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

pública. Por último, el *film* presenta un lenguaje absolutamente obsceno y coloquial, mucho más crudo que el de las películas de hoteles hasta ese momento[14].

Ahora bien, pese a la presencia en pantalla de solamente dos actores (Figura 1), estos sí son reconstrucciones de las clases sociales que representan: Arturo como el empresario de clase media acomodada y Nely como la prostituta marginada del sistema. Aquí el director presenta una visión mucho más sórdida de las realidades sociales y las relaciones patriarcales. La figura de la prostituta en las otras películas de la temática tiene un abordaje más superficial, aunque siempre desde la marginación y como medio para plantear los dilemas entre el amor verdadero y el placer momentáneo del sexo. En *La Cigarra no es un bicho,* la prostituta es completamente marginada por el resto de los personajes por su pertenencia social —excepto por el de Mirtha Legrand, quien interpreta a la secretaria joven e independiente— y tras la cuarentena en el hotel "[...] es quien permanece idéntica, su estigma es imborrable, sólo le queda volver a conseguir otro cliente cuando la cámara comienza a mostrar los títulos del final" (Felitti, 2007, p. 15). En *La Gran Ruta,* la figura de la prostituta es más bien una chica de clase media con deseos de ejercer la prostitución a contramano de lo que desea otro personaje masculino, quien quiere tener una relación estable con ella. Un movimiento similar es el que realiza Rodolfo Kuhn en *¡Ufa con el sexo!*, donde el personaje de Elsa Daniel ejerce la profesión por libre elección y con el consentimiento de su madre, mientras que Héctor Pellegrini desea conquistarla y se opone a que ella se dedique al trabajo sexual. Un dilema similar sucede en *Autocine Mon Amour,* donde el joven cliente no consigue consumar el acto con la trabajadora sexual por no sentir nada hacia ella y ser algo inexperto (53min05s a 57min33s). En *Crimen en el hotel alojamiento,* en cambio, la meretriz ejerce su profesión sin mayores dificultades que las que impone el inseguro cliente que contrata sus servicios; este, finalmente, no consigue consumar el acto por no sentir hacia ella amor verdadero. La prostituta está condenada al estancamiento social, siempre a la búsqueda de nuevos clientes e imposibilitadas de crear vínculos amorosos estables. En ¡*Ufa con el sexo!* se establece un contrato de por vida que ata al personaje de Daniel a estar exclusivamente disponible para el joven de clase alta representado por Pellegrini. En *La Cigarra no es un bicho,* el personaje de Amelia Bence busca a otro hombre que contrata sus servicios y vuelve a entrar con él al albergue. En

[14] En un artículo publicado en la revista humorística *Satiricón* (1973, p. 57) se contabilizaron un total de 42 "malas palabras" para unos 43 minutos de metraje. En esa misma nota se publica un fragmento del guion de la película, que la propia redacción decide autocensurar las malas palabras existentes, aunque así y todo no pudieron evitar que la policía secuestrara los números impresos de la revista (Wolkowicz, 2022, p. 290).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

La Gran Ruta, la novel prostituta decide no establecer ningún tipo de vínculo con el muchacho que la llevó hasta el *telo*, ganando la apuesta que este último le había propuesto. La meretriz de *Crimen en el hotel alojamiento* deja establecido en todo momento que ella es una profesional; también se evidencia que no es la primera vez que acude a ese mismo hotel y se termina retirando al no poder generar en el nervioso varón una erección —que recién consigue más adelante en el *film*, cuando se enamora de una mucama—. La película de Kleinman va en consonancia con estas visiones, sin embargo el *film* no plantea ninguna tensión entre el amor y el sexo, siendo así una representación menos moralista y mucho más socio-política. La prostituta ejerce su trabajo en aparente libertad de decisión y demuestra conocer distintas posturas sexuales para poder ejercerlo, pero, aun así, los clientes sólo desean tener sexo oral (desde 10min36s hasta 12min10s). Por el lado de la marginalidad, el *film* establece una metáfora desoladora: Nely —como representativa de todas las prostitutas— está condenada a repetir para siempre la felación (38min28s hasta 40min30s) que le practica al final del film a Arturo —representativo de toda la clase media—, y sólo puede conformarse con la consoladora esperanza que le ofrece el sistema —la voz del dictador— de algún día casarse y ser madre.



Figura 1: Arturo y Nely en la cama. Fuente: Captura de *Repita*… (Edgardo Kleinman, 1972).

La clase media tuvo siempre un lugar privilegiado en los *teloexploitations*, al ser uno de los principales sujetos de la revolución cultural de los años 60, en especial por las nuevas costumbres de los jóvenes de ese sector, como vimos previamente.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

Durante todo el ciclo de comedias en albergues transitorios, el ejecutivo adúltero es una figura que se repite habitualmente y en general termina enfrentándose a las consecuencias de ese adulterio, pero siempre de manera risueña, o incluso solucionándose en favor de este. En *La Cigarra no es un bicho,* el engaño del empresario se ve expuesto ante la opinión pública y acaba con su matrimonio arruinado. Un caso opuesto es el de *La Gran Ruta,* donde los adulterios son encubiertos del ojo de la sociedad gracias a la alianza entre rehenes y delincuentes para engañar a la policía. En *Repita…* Arturo muestra el lado más cínico y violento de su clase, prefiere pagar para estar con otra mujer y ésta le practique sexo oral: "Yo pago 8.000 pesos para que me chupen. No para cojer. Yo cojer cojo en mi casa, con mi mujer ¡Y gratis!"[15] (desde 08min21s hasta 08min30s), afirma el personaje. Lo que este diálogo plantea es que Arturo paga por poseer a la Nely por un tiempo limitado para hacer con ella aquello que no podría hacer con su esposa[16]. Entonces, podemos ver en la figura encarnada por Maly la otra cara de la moneda, que no se trabaja tanto en el ciclo de películas en hoteles alojamiento. La contemporánea nota publicada en la revista *Satiricón Nº 6* (1973, p. 57) da cuenta de la fidelidad en la representación de este estereotipo:

> El personaje masculino es un perfecto test que responde a las características del hombre medio local, e informa de su relación con el mundo, la mujer, los bienes materiales, la familia, la política, la sexualidad y la vida. Con inusitada frecuencia, ese muñeco espeja la ideología de una sociedad aún espantosamente machista. En un sentido sociopolítico la película oficia a manera de riguroso documento.

A su vez, Montenegro y Osella en su respectivo artículo para *Filmar y ver N° 2* (1973, p. 17), coinciden en la caracterización de los personajes:

[15] Escribimos coger con "j" para distinguir el verbo del lunfardo argentino, equivalente a "tener sexo", de su significado original, equivalente a agarrar o sujetar algo.
[16] La mujer clase media en los distintos *teloexploitations* es retratada con cierta pacatería que les impide disfrutar por completo de su sexualidad, y que da la pauta de la existencia de chicas con más pruritos morales que otras a la hora de mantener relaciones. En las distintas películas, la frase típica ante un ofrecimiento sexual que transgrede la moralidad de estos personajes femeninos por parte de algún varón es: "Yo no soy una cualquiera", distinguiéndose así de las prostitutas y otras mujeres más desinhibidas en el apartado sexual.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

> [...] él, un ejecutivo de clase media demostrará su desfasaje frente al sexo, su sometimiento a la empresa (símbolo del sistema), sus componentes homosexuales, su obsecuencia y su adhesión a la represión. Ella, una prostituta que acepta el brutal dominio de la sociedad patriarcal, coincidirá con él en la interpretación del discurso del presidente y sólo se sentirá reivindicada ante la posibilidad — ilusoria — de casarse y procrear.

Podemos ver a lo largo de todo el mediometraje cómo este ejecutivo ejerce violencia física y verbal hacia la meretriz que había contratado. Si bien hay ejemplos de violencia hacia la mujer en el resto de las películas del subgénero de hoteles, estos suelen aparecer para generar una situación más bien cómica. Además, los personajes involucrados son retratados en situación de aparente igualdad entre sí: Como en la fundacional película de Tinayre, donde el empresario industrial le propina una cachetada a la modelo que lo acompaña, a lo que ella le devuelve el gesto y el sonido acompaña con un efecto bien propio de la comedia *slapstick* (desde 24min31s hasta 24min44s). En *Repita…* la violencia de Arturo busca someter a Nely, y además de ser machista es de clase frente a una mujer con mayor vulnerabilidad económico-social que él. Otra coincidencia con el resto de la producción erótica en Argentina es la presencia de la encuesta televisiva, que Wolkowicz asocia por sus características formales a las entrevistas del personaje principal de *Masculino/femenino* (Jean-Luc Godard, 1966). Sin embargo, y como vimos anteriormente, la presencia de encuestas televisivas y otros recursos provenientes de la TV y el documental son habituales en films previos que abordan la temática sexual. Las respuestas de Arturo y Nely durante este segmento del metraje dan cuenta del estatus social del primero y de los cambios en las demandas sexuales de los clientes de la segunda. Durante el testimonio del empresario, nos damos cuenta de que este posee un auto —Renault Torino—, que en realidad pertenece a la empresa donde trabaja. “No, no, yo no viajo en subte [subterráneo o metro]. Tengo coche” responde un ofendido Maly al entrevistador que nunca oímos. Como describimos, la presencia del objeto automóvil en las películas de hoteles opera como un sinónimo de virilidad para los distintos personajes masculinos. Aquí, el Torino es de la empresa, incluso se afirma que tiene el logo de la misma grabado en las puertas (desde 04min53s hasta 05min33s). La hombría y agresividad de Arturo están directamente ligadas a la

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

empresa de la que depende a través del automóvil, sin ese privilegio de clase, no sería ni tan dominante, ni tan autoritario, ni tan violento.

En cuanto al erotismo, todas las miradas se las lleva el aparato radiofónico, que es donde se concentra la líbido de los personajes y del espectador. “En efecto, la única escena verdaderamente erótica de la película es entre Arturo y la voz que emana del aparato radial, que representa la encarnación del aparato represivo del Estado” (Wolkowicz, 2022, p. 151). Primero, el General de la Riestra simula leer una respuesta a una consulta en una revista para mujeres de la época[17], seduciendo a Nely con la idea de casarse y ser madre (Figura 2). Ese deseo la emociona y la excita, surgiéndole un genuino interés de acostarse con Arturo. Este último la rechaza por actuar con independencia y no hacer lo que él quiere, “¡Acá las cosas se hacen cuando yo lo diga! ¡Me la chupas cuando yo lo diga! ¿Entendido?”, le grita a Nely (desde 24min38s hasta 27min45s). A continuación, la voz del dictador seduce a Arturo, primero mediante clases de inglés y luego le insta a besar la radio, él accede y apreciamos un primerísimo primer plano del actor besando de lengua el panel del dial (27min57s hasta 32min31s) (Figura 3). En los *teloexploitations,* las intervenciones del estado encarnadas en figuras como la policía —*Coche cama alojamiento, La gran ruta, Crimen en el Hotel Alojamiento, Autocine mon amour,* etc—, sanidad pública —*La Cigarra no es un bicho* y *La nueva Cigarra*—, los bomberos —*La Cigarra está que arde* y *Villa Cariño está que arde*— o hasta directivos escolares —*Villa Delicia, parque de estacionamiento, música ambiental*— también son frecuentes a la hora de interrumpir el coito y generar situaciones cómicas. En el trabajo de Kleinman, el aparato represivo del estado cumple su función directamente y sin comicidad, de manera fantasiosa vía radiofónica, y denotando así las opresiones de la realidad. “Nelly y Arturo son víctimas, aún sin darse cuenta, de la voz omnipresente que los controla y vigila, poder que, a su vez es replicado en la relación de violencia y dominación entre ellos dos” (2022, p. 257).

[17] Como por ejemplo la revista *Claudia*, impresa por la editorial Abril, o *Vosotras*, editada por Korn.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346



Figura 2: Nely siendo seducida por la voz del dictador.
Fuente: Captura de *Repita*… (Edgardo Kleinman, 1972).



Figura 3: Arturo besando el dial de la radio. Fuente: Captura de *Repita*… (Edgardo Kleinman, 1972).

El tercio final de la película presenta un decorado francés del siglo XIX, donde Arturo y Nely bailan un vals disfrazados de indígenas (Figura 4). La sección incluye un supuesto número de visado de la censura gala al inicio de la secuencia[18], como si fuera un fragmento de un documental de aquel país. También cabe mencionar que en los *teloexploitations* los segmentos musicales tampoco son ajenos, especialmente en el caso de *Coche cama alojamiento,* que presenta varias secuencias con sus personajes

[18] Que en realidad era el número de teléfono de Edgardo Cozarinsky, introducido en la película a modo de chiste interno para los amigos del director.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

bailando y cantando. La danza en el mediometraje *subterráneo* es dirigida por una coreógrafa francófona que lanza comentarios que establecen en código metafórico una relación entre la posesión de mascotas y la posesión colonial (38min09s hasta 38min27s):

> Y si ustedes supieran lo fácil que es estimularlos. Miren: un poco de comida, una alimentación ligera, algún premio. A ellos les excita enormemente verse citados en algunos de nuestros periódicos. A veces tengo que meterles un dedo en el culo, eso es todo.



Figura 4: Nely y Arturo bailando. Fuente: Captura de *Repita*… (Edgardo Kleinman, 1972).

Esta visión de lo latinoamericano como algo exótico, asociado al erotismo y la belleza también se relaciona al cine de Armando Bó e Isabel Sarli, que tiende a ambientarse en parajes naturales, o en su defecto, presenta a la diva como una mujer que reúne estas características —como podemos apreciar en la escena inicial de *Carne* (1968), con Sarli siendo pintada desnuda entre juncos—. Incluso, y sin ir más lejos, en *India* (1960) el personaje de Sarli resulta ser una jefa tribal de desbordante belleza. A su vez, también recuerda a la secuencia inicial de *¡Ufa con el sexo!,* donde un conquistador español seduce a una nativa de las pampas y luego corta a un coqueteo entre jóvenes de los años 60. Kleinman, en cambio, utiliza el exotismo para comparar la hegemonía machista y capitalista con el dominio colonial a través de un prisma fetichista de lo

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

representan los argentinos para Europa: una curiosidad cuasi-antropológica. La secuencia entera puede compararse con los documentales "miserabilistas" [19] que abundaban en la época, y además eran objeto de críticas por parte de los cineastas *under* por presentar la miseria latinoamericana para un público europeo interesado en consumir esos contenidos. La mirada europea es, entonces, una mirada cargada de líbido para con los pueblos indígenas y las desigualdades que sus propios imperios coloniales generaron en el continente. Al finalizar el número musical, los dos protagonistas se dan la mano con el escudo nacional de fondo (Figura 5) y en el plano sonoro suena la marcha militar *Capibary*, pero ajustada al compás ¾ (desde 36min hasta 36min44s). El erotismo, el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo se entremezclan en esta imagen que simboliza el pacto de clases bajo un mismo sistema del que es imposible escapar. Así como Arturo busca poseer a Nely, la empresa busca poseer a Arturo y el colonialismo a la Argentina.



Figura 5: Nely y Arturo dándose la mano al finalizar la danza con el escudo nacional de fondo.
Fuente: Captura de *Repita…* (Edgardo Kleinman, 1972).

[19] Término despectivo usado para definir a films documentales enfocados en retratar la miseria de los países latinoamericanos y con el objetivo de ser proyectados para audiencias europeas en los diferentes festivales internacionales (Feldman, 1990, pp. 63-64).

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

Conclusiones

Los *teloexploitations* fueron, en la Argentina, un subgénero de la comedia y el cine de explotación que permitieron procesar de manera humorística la emergencia de las nuevas prácticas de la sociedad. A través de estas películas, podemos dar cuenta de la modificación de las costumbres sociales en torno al sexo y la intimidad durante los años 60 y 70. En síntesis, este ciclo de películas marca el cambio de idiosincrasia nacional frente a la sexualidad, el erotismo y las nuevas costumbres de seducción. Observamos aquí una cierta evolución diacrónica en el tiempo de este "modelo de representación" (Berardi, 2006) de enredos en hoteles: en *La Cigarra no es un bicho* la intimidad de los clientes del *telo* es expuesta por los medios frente a la opinión pública, y la retirada de ellos tras cumplir la cuarentena es una vergonzosa caravana frente a las masas congregadas para echarles en cara sus pecados.

Los únicos que se salvan del escarmiento público es el matrimonio de clase media que fue hasta allí con el objetivo de tener un momento para estar solos y la inocente mucama del hombre millonario, mientras que la prostituta es condenada definitivamente a la marginalidad social. Tras el film de Tinayre, el resto de las películas en hoteles tuvieron una mirada mucho más tolerante, e incluso celebratoria de las prácticas sociales en los albergues transitorios. Como vimos, los principales castigados fueron los personajes adúlteros, pero con el correr del tiempo estos pecadores comenzaron a salirse con la suya en cada nueva representación.

Mientras que las meretrices, aunque condenadas a una situación de total marginalidad, pasaron a ser sujetos sociales tolerados. *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* recupera parte de estos elementos semánticos de los *teloexpoitations* —los personajes del empresario adúltero, la trabajadora sexual y la intervención gubernamental— y su estructura sintáctica básica —es decir, la exposición del sexo frente a los ojos pudorosos de la sociedad y el estado— para presentar una visión más oscura y política de las implicancias de la sexualidad y el contexto socio-político. A esto se le añade una figura semántica del *sexploitation* criollo de Armando Bó, como es el exotismo libidinal sobre lo nativo latinoamericano para la última parte del mediometraje. Las tensiones político-sociales son abordadas desde la metáfora: el espacio interno democrático del hotel alojamiento, donde en el cine de hoteles cada quien era libre de ejercer su sexualidad, es invadido por el régimen opresor del exterior, es decir, del estado dictatorial. Este último desde un elemento semántico propio del terror: un extraño objeto antropomorfizado, un otro que viene a hostigar a los personajes principales con

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

sus propios miedos reprimidos (Wood, 1979). En suma, tenemos aquí una suerte de sintaxis de vanguardia que absorbe elementos semántico-sintácticos del cine popular para generar su propio discurso. De este modo, los cineastas *subterráneos* ensayaron sus propias reflexiones acerca del panorama de violencia política en el país, una mirada que, por lo visto, no era muy positiva respecto de las posibilidades de la senda revolucionaria en el continente. Esto se plasma en finales ambiguos o directamente negativos en los distintos *films* del grupo, incluido el mediometraje de Kleinman: donde es imposible escapar de los designios del modelo colonial, capitalista y machista. El sistema opresivo siempre será repetido hasta el infinito en varias escalas y plasmado gráficamente en esa felación final que nunca se va a terminar.

Podemos concluir que *Repita…* forma parte de un grupo de películas que —pese a su gran heterogeneidad en los abordajes— tomó figuras y temáticas habituales en diferentes géneros cinematográficos, que directores *under* apreciaban, para expresar su propia cosmovisión y gusto cinematográfico. La traducción (Becker, 2015) de los acontecimientos socio-políticos en el país no se da de manera directa o pedagógica, como en un documental expositivo, sino mediante la metáfora, la parodia y la sátira. Esta forma de abordar las temáticas del mundo empírico busca que el usuario de las películas interprete y reflexione sobre las mismas mediante la experimentación con la forma cinematográfica. Y a pesar de no dar pistas interpretativas transparentes, podemos entender a los *films underground* como documentos que hablan de cierto estado de situación de la Argentina de los años 70 y observan las distintas conductas sociales con una mirada crítica.

Son películas hechas por un mismo grupo de personas y que pudieron ser visualizadas por un pequeño grupo de allegados, que dan cuenta de las opiniones e intereses de un colectivo de cineastas e intelectuales que quedaron huérfanos de espacios de intercambio tras el cierre del *Instituto Di Tella* en 1970. Estos deseaban hablar de distintas temáticas de actualidad, pero alejándose del preponderante cine político de la época y del realismo cinematográfico. En *Repita…* se abordan dos sujetos sociales que formaron parte del panorama social y político de la argentina durante los años 60 y 70, y se toman otras posturas que las que supieron expresar los *teloexploitations*. También se hace hincapié en la intervención estatal en la vida íntima de las parejas y en el intento por preservar una escrupulosa moral cristiana, como sucedía durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, siendo este último la principal parodia a través de la voz del general de la Riestra en el mediometraje. A través de esta película podemos ponderar las búsquedas estéticas de aquel sector de la vanguardia

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

porteña al que pertenecía su director: una preferencia clara por la ficción, un alto grado de experimentalismo formal, un humor ácido y provocador, una posición política —en líneas generales— de izquierda, una cinefilia ostensible, y un marcado perfil psicoanalítico. En suma, vemos un fuerte interés por decir algo desde sus propias perspectivas en un contexto de represión y censura dictatorial.

Referencias

(PUNTOS suspensivos). Dirección: Edgardo Cozarinsky. Producción: Edgardo Cozarinsky. País: Argentina, 1971. 35mm, 71min, sonido, color.

¡UFA con el sexo!. Dirección: Rodolfo Kuhn. Producción: Contracuadro. País: Argentina, 1968. 35mm, 74min, sonido, ByN.

ABIERTO día y noche. Dirección: Fernando Ayala. Producción: Aries Cinematográfica. País: Argentina, 1981. 35mm, 90min, sonido, color.

ALIANZA para el progreso. Dirección: Julio Ludueña. Producción: Julio Ludueña. País: Argentina, 1971. 16mm, 102min, sonido, ByN.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos.** Barcelona: Paidós, 2000.

AUTOCINE Mon Amour. Dirección: Fernando Siro. Producción: Mural. País: Argentina, 1972. 35mm, 81min, color.

BECKER, Howard. **Para hablar de la sociedad.** La sociología no basta**.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

BERARDI, Mario. **La vida imaginada.** Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2006.

BETO Nervio contra el poder de las tinieblas. Dirección: Miguel Bejo. País: Argentina, 1979. Producción: Volker Schlöndorff y Miguel Bejo. 16mm, 102min, sonido, color.

CARNE. Dirección: Armando Bó. Producción: SIFA. País: Argentina, 1968. 35mm, 90min, sonido, color.

COSSE, Isabella. **Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta.** Una revolución discreta en Buenos Aires. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

COCHE cama alojamiento. Dirección: Julio Porter. Producción: Productora General Belgrano. País: Argentina, 1968. 35mm, 81min, sonido, ByN.

CRIMEN en el hotel alojamiento. Dirección: Leo Fleider. Producción: Cinematográfica Sudamericana. País: Argentina, 1974. 35mm, 80min, sonido, color.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

CUANDO los hombres hablan de mujeres. Dirección: Fernando Ayala. Producción: Aries Cinematográfica. País: Argentina, 1967. 35mm, 97min, sonido, color.

CURUBETO, Diego. **Cine bizarro.** + de 100 años de peliculas de terror, sexo y violencia. Buenos Aires: Mansalva. Campo Real, 2019.

EL BULÍN. Dirección: Acciaresi, Ángel. Producción: Razeni S.A. País: Argentina, 1969. 35mm, 87min, sonido, ByN.

EMBRUJADA. Dirección: Armando Bó. Producción: SIFA. País: Argentina, 1976. 35mm, 79min, sonido, color.

EXTRAÑA invasión. Dirección: Emilio Vieyra. Producción: Productores Argentinos Asociados. País: Argentia, 1965. 35mm, 85min, sonido, color.

FELDMAN, Simón. **La generación del 60.** Buenos Aires: Legara, 1990.

FELITTI, Karina. La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. En: Actas de las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2007. **Actas electrónicas.** Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Disponible en: https://cdsa.aacademica.org/000-108

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler.** Historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós, 1985.

HOTEL alojamiento. Dirección: Fernando Ayala. Producción: Aries Cinematográfica. País: Argentina, 1966. 35mm, 110min, sonido, ByN.

INDIA. Dirección: Armando Bó. Producción: SIFA. País: Argentina, 1960. 35mm, 90min, sonido, ByN.

LA BESTIA desnuda. Dirección: Emilio Vieyra. Producción: Pel-Mex. País: Argentina, 1967. 35mm, 85min, sonido, color.

LA CIGARRA está que arde. Dirección: Lucas Demare. Producción: Argentina Sono Film. País: Argentina, 1967. 35mm, 90min, sonido, ByN.

LA CIGARRA no es un bicho. Dirección: Daniel Tinayre. Producción: Argentina Sono Film. País: Argentina, 1963. 35mm, 107min, sonido, ByN.

LA CIVILIZACIÓN está haciendo masa y no deja oír. Dirección: Julio Ludueña. Producción: Julio Ludueña y CAM Films. País: Argentina, 1974. 16mm, 95min, sonido, color.

LA FAMILIA unida esperando la llegada de Hallewyn. Dirección: Miguel Bejo. Producción: Miguel Bejo y Rosalba Orena. País: Argentina, 1971. 16mm, 98min, sonido, ByN.

LA GRAN Ruta. Dirección: Fernando Ayala. Producción: Aries Cinematográfica. País: Argentina, 1971. 35mm, 90min, sonido, color.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

LA NUEVA Cigarra. Dirección: Fernando Siro. Producción: Rey Films Cinematográfica. País: Argentina, 1977. 35mm, 90min, sonido, color.

LÓPEZ VESPA, Lucía. Sexploitation criollo: reflexiones sobre el cine erótico argentino de los 60 y 70. *In:* PEÑA, Fernando Martín (ed.). **Cine argentino. Hechos, gente, películas. 1959-2024** (pp. 43-56). Buenos Aires: Luz Fernández Ediciones, 2024.

LOS JÓVENES viejos. Dirección: Rodolfo Kuhn. Producción: Artistas Argentinos Asociados. País: Argentina, 1962. 16mm, 106min, sonido, ByN.

MASCULINO/femenino. Dirección: Jean-Luc Godard. Producción: Filmel. País: Francia, 1966. 16mm, 93min, sonido, ByN.

MONTENEGRO, Néstor y OSELLA, Vilma. Kleinman: Repita con nosotros el siguiente ejercicio. ***Filmar y Ver Nº 2,*** septiembre (p. 17), 1973. Disponible en: https://ahira.com.ar/ejemplares/filmar-y-ver-no-2/. Accedido en: 21 nov. 2026.

OUBIÑA, David. Argentina. El profano llamado del mundo. *In:* MESTMAN, Mariano (coord.). **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina.** Buenos Aires: Akal/Inter Pares, 2016.

PANESSI, Hernán. **Porno argento!** Historia del cine nacional triple X. Buenos Aires: Cuarto Menguante, 2015.

PLACER sangriento. Dirección: Emilio Vieyra. Producción: Pel-Mex. País: Argentina,1965. 35mm, 75min, sonido, ByN.

REPITA con nosotros el siguiente ejercicio. Dirección: Edgardo Kleinman. Producción: Zoara Films. País: Argentina, 1972. 16mm, 42min, sonido, color.

SATIRICÓN. Una película argentina que jamás se verá. **Satiricón Nº 6,** abril (pp. 56-57), 1973. Disponible en: https://ahira.com.ar/ejemplares/satiricon-no-6/. Accedido en: 21 nov. 2026.

SANGRE de vírgenes. Dirección: Emilio Vieyra. Producción: Orestes-Trucco. País: Argentina, 1967. 35mm, 89min, sonido, color.

SCHOO, Ernesto. Un nuevo cine argentino: destruir, dicen. **Panorama Nº 276,** agosto, 1972. Disponible en: https://ahira.com.ar/ejemplares/panorama-no-276/. Accedido en: 21 nov. 2026.

VALDÉZ, María. Sábanas para el amor: el cine de hoteles. *In:* ESPAÑA, Claudio. **Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983. Vol. 2** (pp. 256-257). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

VILLA Cariño. Dirección: Julio Saraceni. Producción: Federal Films. País: Argentina, 1967. 35mm, 82min, sonido, ByN.

VILLA Cariño está que arde. Dirección: Emilio Vieyra. Producción: Productores Argentinos Asociados. País: Argentina, 1968. 35mm, 88min, sonido, ByN.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
e1346

VILLA Delicia, parque de estacionamiento, música ambiental. Dirección: Román Viñoly Barreto. Producción: Orinoco-Trianon. País: Argentina, 1966. 35mm, 90min, sonido, ByN.

VISIÓN. Franqueza política y agresividad sexual. **Visión,** 16-30 de diciembre (pp. 96-98), 1972.

WOLKOWICZ, Paula. **La vía subterránea.** Vanguardia y política en el cine under argentino. Buenos Aires: Libraria, 2022.

WOOD, Robin. An introduction to american horror film. *In:* WOOD, Robin y LIPPE, Richard (eds.). **American nightmare:** Essays on the horror film (pp. 7-28). Toronto: Festival of festivals, 1979.

[I] Enzo Moreira Facca

Doctorando en artes por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina y Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Argentina.

Correo electrónico: enzomoreirafacca@gmail.com

Información sobre el artículo

Resultado de proyecto de investigación
Resultado parcial de una investigación doctoral en el Doctorado en Artes de la UNLP.

Fuentes de financiación
Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CICPBA), Argentina.

Consideraciones éticas:
No aplica.

Declaración de conflictos de interés:
No aplica.

Presentación previa:
No aplica.

Artículo recibido 26/08/2025. Aprobado 19/08/2026.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1346, v. 15, n. 1, pp. 01-26, jan./dez., 2026. Publicação contínua.