



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Licenciatura en Gestión Cultural

Tesina

**La Libertad de construirse Leblanc. Somateca erótica y rastros
mediáticos del proceso de creación de una diva-monstruo
(1960-1978)**

Estudiante:

Didac Terre

Directora:

María Eugenia Martí

Rosario, febrero de 2026

*“una no es nada sin
toda la gente que la ama”
Denébola Murnau, 2025*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Una diva hecha de recortes	5
----------------------------------	---

CAPÍTULO 1.

CONSTRUCCIÓN DEL NOMBRE, LEBLANC COMO MARCA,

COMO MITO	12
1.1. El agua como escena de nacimiento	13
1.2. Veladuras, humedades y otros fluidos nacionales	14
1.3. Afrodita, el Irupé y Yemayá: mitologías del agua	21
1.4. Autogestión del mito, la diva como narradora de sí misma	26
1.5. Escándalo, censura y mito de origen, el agua contra la calificación	28
1.6. Del mito mediático a la monstruosidad cultural: la configuración de Libertad Leblanc	32

CAPÍTULO 2.

ARQUITECTURA DE LA IMAGEN. EL CUERPO COMO

SUPERFICIE DE INSCRIPCIÓN	34
2.1. Dobles y desdoblamientos, ficciones del personaje mediático	35
2.2. Reflejos indomables, el espejo como dispositivo de fuga	39
2.3. Prensa mediática, la configuración de una fabricación amenazante	42
2.4. Somateca erótica, tecnologías del cuerpo, archivo y deseo	46
2.5. Rubia y bastarda: cuerpos de extranjería y desvío	49
2.6. La marca <i>camp</i> , estéticas de la exageración y la fuga	51
2.7. Imagen sin fecha, temporalidad queer y archivo inestable	54
2.8. Escote, escándalo y el cuerpo pensante como amenaza	56
2.9. Del mito al archivo: un cuerpo sin clausura	59

CAPÍTULO 3.

DERIVAS MONSTRUOSAS. CUERPOS EN FUGA,

DISIDENCIA MEDIÁTICA	61
3.1. Diva como archivo viviente. Monstruosidad y persistencia	62
3.2. Actuar la muerte, asesinatos viriles y feminidad monstruosa	68
3.3. Monstruosidad y autonomía de una diva sin amo	73

3.4. Lectura monstruosa y rizomática del archivo	78	
3.5. Devenir monstruo	82	
3.6. Genealogías <i>queer</i> del artificio	84	
3.7. Espectros de la disidencia contra la matriz cisheteroconservadora	87	
CONCLUSIÓN		
Una ficción de cierre de las memorias residuales	89	
BIBLIOGRAFÍA		92
Estudios	92	
Fuentes	97	

Introducción

Una diva hecha de recortes

“Más que mi imagen erótica, cortan mi imagen de mujer que se abre camino sola en la vida. No produce incomodidad mi escote, sí mi expresión de mujer pensante”
Libertad Leblanc¹

Este trabajo nace del encuentro con un archivo que no se deja ordenar. Fotografías sin fecha precisa, titulares sensacionalistas, entrevistas contradictorias, rumores reiterados, películas que sobreviven en copias defectuosas disponibles en plataformas digitales o en emisiones televisivas de trasnoche de algún canal de cable. Lejos de ofrecer una narrativa coherente, el archivo en torno a Libertad Leblanc (1936 – 2021) se presenta como una constelación proliferante de restos, marcada por el exceso, el escándalo, la censura y la incomodidad cultural. No se trata de una historia lineal ni de una verdad biográfica por reconstruir, sino de un conjunto de materiales inestables que resisten la clausura interpretativa. En ese espesor fragmentario, surge una figura insistente y significativa: Libertad Leblanc. Su capacidad para autogestionar su imagen y su carrera no solo representaron una anomalía para la maquinaria filmica argentina, sino que instauraron una tradición en cierto modo velada, sin marcas de autora claramente citables, pero que abrieron las posibilidades de una autonomía femenina disidente, monstruosa y, ciertamente, repetible.

Nacida como Libertad María de los Ángeles Vichich en Guardia Mitre (provincia de Río Negro), la construcción de Libertad Leblanc no responde a una continuidad entre vida privada y figura pública, sino a un gesto de ruptura. El nombre elegido no remite a un linaje artístico ni a una tradición cultural previa, sino a una decisión performativa, la de nombrarse para existir en el espacio público bajo sus propias condiciones. Desde sus primeras apariciones, su trayectoria no se inscribió en los circuitos legitimados de la cultura nacional, sino en los márgenes del espectáculo popular, espacios donde el escándalo funcionaba como límite moral, pero también como motor de visibilidad.

¹ En una entrevista concedida por Leblanc a la periodista Marina Zucchi para la sección de espectáculos del diario *Clarín*, con motivo de su regreso al país, la actriz retoma esta formulación, que la entrevistadora sitúa en 1965 (Zucchi, 2019).

Actriz, productora, algunas veces vedette y celebridad mediática durante las décadas de 1960 y 1970, Leblanc ocupó un lugar ambiguo en el imaginario cultural argentino. Fue simultáneamente objeto de fascinación, de deseo, de consumo masivo, de censura moral y deslegitimación crítica. Rubia de sexualidad exuberante, mujer autónoma, sin pareja estable, sin mánager que tome sus decisiones, madre soltera, económicamente independiente y públicamente pensante, su figura desbordó los marcos disponibles para leer el cuerpo femenino en el cine y la prensa de la época. Justamente, este parecería ser el problema principal: la resistencia de Leblanc a la tabulación organizada según sentidos cerrados, su imposibilidad de encajar sin fisuras ni contradicciones en los estereotipos prefigurados para las divas mediáticas. Sin embargo, más que intentar forzar una interpretación reduccionista de la diva, la propuesta de esta tesina será pensar su imposibilidad de clasificación como el núcleo productivo que habilita su potencia e influencia cultural.

Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo será analizar la figura de Libertad Leblanc como dispositivo cultural, atendiendo a las operaciones de construcción mediática y corporal que la configuran como diva-monstruo en el cine y en la prensa gráfica argentina entre 1960 y 1978. En ese marco, la investigación se propone examinar la producción del nombre propio y su circulación en el archivo mediático; analizar la somateca erótica (Preciado, 2020) que se construye en su filmografía; relevar las derivas monstruosas de su figura como práctica política y posición de enunciación; y problematizar las políticas de archivo, censura y memoria cultural que atravesaron tanto su filmografía como la construcción de su imagen pública a través de los medios gráficos.

La hipótesis que organiza esta tesina es que Libertad Leblanc puede ser leída como una diva-monstruo, no en un sentido moral o patológico, sino como una figura cultural que desorganiza los regímenes de visibilidad, clasificación, inteligibilidad y archivo. La monstruosidad, en este sentido, no designa un desvío individual, sino una posición de enunciación que emerge cuando un cuerpo insiste en pensarse como sujeto, aun cuando sólo se le permite ser objeto, es decir, cuando las condiciones normativas sociales habilitan una posición y se toma otra (que se supone inapropiada) por asalto. En ese gesto, que es a la vez persistente, exagerado, artificioso y calculado, se configura una forma de agencia que incomoda no por lo que muestra, sino por lo que piensa y produce.

El período abordado, que va desde 1960 a 1978, corresponde a la etapa de mayor exposición pública de Leblanc, cuando su imagen circula intensamente en la prensa gráfica y produce que su nombre se reitere en los créditos de la pantalla grande. Los modos en que su figura se proyecta y configura en estos dos sistemas sémicos (las ficciones fílmicas y los relatos sobre la diva en los medios) conversarán constantemente, se complementarán y potenciarán mutuamente para terminar construyendo un objeto privilegiado por los dispositivos de censura estatal. Sin embargo, este recorte temporal no implica que la lectura se organice de manera cronológica. La investigación no reconstruye una carrera ni ofrece una biografía completa, sino que activa una lectura monstruosa del archivo, atenta a las repeticiones, contradicciones, veladuras y excesos que lo atraviesan. El archivo mediático no es aquí una fuente transparente, sino un campo de batalla discursivo donde se disputan el deseo, la moral, la nación, el género y el cuerpo.

Desde esta perspectiva, el cuerpo de Libertad Leblanc ocupa un lugar central. Lejos de pensarlo como soporte natural de una identidad, este trabajo lo aborda como una somateca, es decir una arquitectura de tecnologías visuales, narrativas afectivas e imágenes erótico-políticas, en las que se inscriben el artificio, la censura, el espectáculo y la autonomía. Escotes, poses, pelucas, maquillajes, declaraciones públicas, silencios forzados y escenas recortadas o perdidas componen un archivo corporal que no puede estabilizarse sin perder su potencia. El cuerpo-archivo no representa el deseo, sino que lo produce y lo administra.

Un aspecto central de esta monstruosidad es la autonomía económica y la independencia artística que Leblanc construyó en el interior de una industria profundamente masculinizada. Productora de la mayoría de sus películas, gestora de su propia imagen pública y negociadora directa con distribuidores y organismos de censura, su figura desborda el lugar de “actriz erótica” para instalarse como agente cultural. Esta autonomía, rara vez destacada en los relatos sobre su carrera, constituye una de las dimensiones políticas más incómodas de su presencia. Leblanc se constituye como una mujer que no sólo exhibe su cuerpo, sino que controla su circulación, su valor, su significación y los alcances de su visibilidad.

La lectura propuesta se inscribe en un marco crítico *queer*, que permite pensar las identidades (especialmente cuando están signadas por marcadores sexogenéricos prevalentes como en el caso de Leblanc) como constructos que *no* existen en función de una esencia natural, sino que se actualizan a través de repeticiones estilizadas de

actos y discursos (Butler, 2018 [1990]; 2002 [1993]). Los modos en que se estiliza el cuerpo en la construcción performativa de la identidad, los modos en que la representación es su construcción (de Lauretis, 2000 [1989]) incluye las configuraciones subversivas, monstruosas, respecto de la norma y las formas paródicas como el *camp*. Esta perspectiva entiende lo monstruoso (Saxe, Rubino y Sánchez, 2021) y lo *camp* (Amicola, 2000) no como estilos ornamentales, sino como modos políticos de pensamiento. Estas sensibilidades permiten leer el exceso, la pose, el artificio e incluso el fracaso (Halberstam, 2011) como estrategias que desarman las jerarquías del gusto y las narrativas normativas. En el caso de Leblanc, lo *camp* no suaviza la monstruosidad, en todo caso la amplifica. Su figura se vuelve ilegible para el canon precisamente porque insiste en el artificio, porque no busca redención ni sacrificio, porque no se ofrece como víctima ni como musa, sino como diva sin amo.

Desde esta perspectiva, la noción de archivo resulta central para comprender las condiciones de circulación y persistencia de la figura de Leblanc. Lejos de concebirlo como un reservorio estable y ordenado de documentos, esta investigación se inscribe en una perspectiva de archivo *queer*, entendido como un espacio afectivo y político atravesado por pérdidas, silencios, fragmentaciones y memorias no institucionalizadas (Cvetkovich, 2018; Halberstam, 2005). Desde esta mirada, aquello que no fue plenamente conservado, lo recortado, lo censurado o lo ausente, constituye una dimensión constitutiva de su potencia crítica. El archivo *queer* habilita así una temporalidad no lineal, donde el pasado insiste en el presente como resto o incomodidad (Muñoz, 2020). En continuidad con este marco, el cuerpo de Libertad es abordado como una somateca (Preciado, 2020) erótica, es decir, como un archivo corporal donde se inscriben imágenes, gestos, poses, artificios y narrativas afectivas atravesadas por la erótica del deseo y el espectáculo. En este sentido, cuerpo y archivo funcionan como una superficie activa de inscripción político-visual que produce memoria y sentido.

Metodológicamente, esta tesina asume el residuo como punto de partida. No corrige las inconsistencias del archivo ni intenta normalizar sus desbordes, sino que los incorpora como parte constitutiva del objeto. Leer desde el resto implica aceptar la fragmentación, la precariedad, lo irresuelto y la contradicción como condiciones productivas del conocimiento. En este sentido, la investigación articula análisis del archivo mediático, lectura crítica del cine, teoría *queer* y estética visual, dejando que las categorías emerjan del encuentro con los materiales y no de un esquema previo.

El trabajo se apoya en un relevamiento y análisis de fuentes audiovisuales y gráficas. En relación con la filmografía, se observaron veintidós largometrajes protagonizados por Libertad Leblanc, estrenados en Argentina entre 1960 y 1978, desde *La flor de Irupé* (1962) hasta *Furia en la isla* (1978). Las películas fueron obtenidas a través de plataformas digitales como *YouTube*, *Mubi* y *Ok*. Del total de la filmografía correspondiente a ese período, no fue posible acceder a cinco títulos, actualmente considerados perdidos o inaccesibles, situación vinculada a la ausencia de un acervo patrimonial cinematográfico nacional sistemático.² A ello se suma que muchas de las versiones disponibles circularon históricamente con recortes y censuras, lo que constituye una dimensión analítica del propio objeto de estudio. Es decir, se consideran estos materiales tal como han circulado para el gran público, y se incluye como parte significativa y fundamental del análisis el historial de sus devenires materiales, de sus accidentes y las intervenciones externas que los transformaron.

El archivo gráfico está conformado por revistas de tirada nacional dedicadas al espectáculo, publicadas entre 1960 y 1978. De las publicaciones trabajadas, *Radiolandia* es la que predomina numéricamente, ya que en ella las apariciones de Leblanc son recurrentes y su imagen ocupa reiteradamente la portada.³ Este corpus se complementa con publicaciones como *TV Guía*, *Antena*, *Gente y la Actualidad*, *Satiricón* y *Periscopio*, que aportan datos de contextualización y crítica sobre la producción cinematográfica de Leblanc, por un lado, pero también ayudan a reconstruir la performance pública que ella misma exhibe para la prensa y, por su intermedio, para el gran público. Las colecciones fueron consultadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” (Rosario), el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” y la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). En todos los casos, se trata de colecciones incompletas, lo que refuerza tanto el carácter fragmentario del archivo, como su potencia, ya que los materiales a los que se ha podido acceder constituyen una muestra lo suficientemente significativa como para dar cuenta

² Dentro de las películas que no están disponibles se encuentran: *María M.* (dir. Emilio Vieyra, 1964), *La piel desnuda* (dir. Jorge Mistral, 1966), *Cuatro contra el crimen* (dir. Sergio Véjar, 1968), *Noches prohibidas* (dir. José Díaz Morales, 1969), *Olga, la hija de aquella princesa rusa* (dir. Diego Santillán, 1972). En su estudio sobre el *sexploitation* criollo Lucía López Vespa señala que “resultan prácticamente imposibles de ver” (2024, p. 51) y agrega a la lista *Lujuria tropical* (1964) y *La leona* (1964), ambas bajo la dirección de Armando Bó.

³ Es de destacar que la gran mayoría de fotos de esta portadas fueron tomadas a través de producciones fotográficas realizadas por Annemarie Heinrich, Ítalo Sani y Roberto Caló.

del relato mediático construido sobre la imagen y la carrera de Libertad Leblanc. Aportan datos sobre el contexto de producción en el que se inserta la actriz, entrevistas que implican un contacto (aunque distante y mediado) con su voz y sus ideas, y una cantidad de discursos e interpretaciones sobre su arte y su vida, para considerar en el análisis las tensiones con las normativas e imaginarios de su época.

Una aclaración importante que quisiera incluir desde un principio, en relación con los criterios de citación de fuentes, es que se optó por una modalidad diferenciada según las características materiales de las publicaciones. En el caso de *Radiolandia*, se cita por año y número de revista, dado que los ejemplares no contienen numeración de página impresa. Para el resto de las revistas del corpus, se utilizó el sistema tradicional de citación por número de página. Esta decisión responde a una adecuación metodológica a las condiciones materiales del archivo, y no a una inconsistencia formal. Incluso, da cuenta de la hibridez deliberada de los materiales con los que se trabajó.

Hacia fines de la década de 1970, la figura de Libertad Leblanc comienza a desplazarse del centro del espectáculo. No hay una retirada ordenada ni un cierre narrativo, sino una disolución progresiva de su presencia mediática. Sin embargo, ese aparente eclipse no implica desaparición. Su imagen persiste de forma espectral en archivos no institucionalizados, repositorios digitales, alguna que otra entrevista televisiva y memorias populares. Esta supervivencia fragmentaria refuerza la hipótesis central del trabajo, subrayando que lo monstruoso no se archiva definitivamente ni se extingue, por el contrario, deviene monstruosidades otras, nuevas emergencias disidentes, potencias desafiantes de las normas.

El recorrido del trabajo se organiza en tres capítulos, o tres ejes temáticos, capaces de abordar el mismo objeto significativo haciendo foco en distintos aspectos destacados de su proceso de formación.

El primer capítulo se centra en la construcción del nombre y el mito de Libertad Leblanc, analizando cómo la prensa gráfica y los discursos mediáticos fabrican su figura como celebridad monstruosa. Allí se examinan, entre otros aspectos, la persistencia de un imaginario acuático asociado a su mito de origen, los modos en que la censura estatal y moral interviene en la producción de su imagen, y el pasaje de Leblanc hacia la configuración de un cuerpo leído como objeto pecaminoso, excesivo e incómodo para los regímenes normativos de la época.

El segundo capítulo se focaliza en la arquitectura visual de su imagen, abordando el cuerpo y el archivo como somateca erótica. A partir del análisis de *films*, fotografías y materiales gráficos, se estudian las tecnologías de representación que estructuran su figura, prestando especial atención a operaciones como el desdoblamiento, los espejos, la duplicación y la pose, así como a las estéticas del *camp* y el *kitsch*. Estos elementos permiten pensar el artificio no como ornamento superficial, sino como una estrategia central de producción corporal y visual, en la que el exceso y la teatralidad funcionan como formas de agencia.

El tercer capítulo profundiza en las derivas monstruosas de la figura de Leblanc, entendiendo la monstruosidad no como atributo excepcional, sino como posición política y práctica de enunciación. Allí se analiza cómo su insistencia en el artificio, la sobreactuación y la autonomía productiva configura una forma de desobediencia cultural que desborda los marcos de inteligibilidad del canon cinematográfico y mediático. La monstruosidad se lee, así, como una práctica que no busca integración ni corrección, sino que insiste en el exceso como modo de intervención crítica.

Más que cerrar una biografía, este trabajo busca abrir un campo de lectura. Leer a Libertad Leblanc no como una figura del pasado, sino como una persistencia incómoda que sigue desordenando nuestras formas de mirar y pensar el cuerpo, el cine, el género y la cultura. Una monstruosidad *queer* que no pide disculpas y que, todavía hoy, obliga a leer desde el exceso.

CAPÍTULO 1.

Construcción del nombre, Leblanc como marca, como mito

Dame un punto de apoyo y conquistaré el mundo
Libertad Leblanc, 1971⁴

En el principio de los tiempos fue el nombre. Libertad. Se trata de un significante que en sí mismo ya se ofrece como declaración política, gesto performático y promesa de autonomía. Un nombre propio que es, también, una afirmación colectiva.⁵ Pero ¿qué quiere decir “Libertad”, cuando se trata de una feminidad que aparece en las revistas de espectáculos de los años sesenta, semidesnuda, mostrando su hogar y con titulares provocadores? ¿Qué se pone en juego cuando ese nombre se transforma en marca, en firma, en mercancía y en amenaza?

Este capítulo explora los mecanismos mediante los cuales se construye el nombre “Libertad Leblanc” como signo que no sólo designa, sino que crea mediante tal designación una figura mediática y da cuenta de un fenómeno cultural complejo. Estaríamos ante la presencia de un nombre que se vuelve imagen, escándalo, cuerpo, mito y exceso. Lejos de ser una identidad estable, el nombre funciona como máquina performativa,⁶ como efecto de una red de discursos, imágenes y operaciones visuales o cinematográficas que lo instalan en el centro de la cultura popular y, al mismo tiempo, lo expulsan hacia los márgenes del arte legítimo.

⁴ Frase extraída de la nota a Leblanc realizada por Guillermo Zorraquén para la revista *Gente*, del 11 de marzo de 1971.

⁵ Esta afirmación se vuelve bandera política en estos tiempos, es decir, en el momento de escritura de esta tesina, ya que como refiere Zurbruggen (2023) "las libertades se pueden vivir si son en colectivo". Me parece importante subrayar esta idea, ya que la derecha hundió sus garras sobre la palabra 'libertad' para llevarla al plano del individualismo, "la teoría liberal define la libertad fundada en una consideración del individuo aislado, mientras que la teoría democrática parte de un individuo en tanto partícipe de una colectividad" (Bernal Pulido, 2008, p. 108).

⁶ El concepto de *performatividad* se toma de Butler, quien lo entiende como un mecanismo lingüístico, social y político que produce aquello que nombra, por lo que "debe entenderse, no como un 'acto' singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (2002 [1993], p. 18).

Libertad no es (sólo) una persona; es un personaje fabricado por y contra los medios, que alza su voz para repetir como mantra: “Yo tuve que inventar a Libertad Leblanc” (Díaz, 1972, p. 41). Su nombre se vuelve el emblema de una celebridad monstruosa⁷ que, como veremos a lo largo de este trabajo, encarna y a la vez desestabiliza los mandatos de feminidad y erotismo.

1.1. El agua como escena de nacimiento

Toda diva suele necesitar de un mito de origen. En el caso de Libertad Leblanc, ese mito se escribe sobre el agua. Esta materia no opera meramente como trasfondo, sino que Libertad consigue extrapolar y resignificarla. De hecho, llega a convertirla en el líquido amniótico (o el punto de origen) de su relato. La anécdota, repetida hasta el cansancio en entrevistas, programas de televisión y perfiles de prensa, ubica su primer nacimiento⁸ mediático no en un set de filmación, sino al borde de una piscina. Caracas, festival de cine, Hotel Tamanaco, comienzos de los años sesenta: la joven actriz, aún desconocida, se zambulle en una bikini dorada mientras las cámaras registran la escena y, de pronto, los fotógrafos giran sus lentes hacia ella, olvidando a las estrellas oficiales del evento que debían, supuestamente, ser el foco del registro.

Leblanc misma narró este episodio en diversas ocasiones, con variantes mínimas, pero siempre con idéntico efecto: el gesto de sumersión acuática como detonante del deseo mediático. En la entrevista realizada por Marcial Berro y Kado Kostzer para la revista *Periscopio* del 16 de diciembre de 1969, recordaba:

Llegué a Caracas, a ese hotel tan divino que es el Tamanaco, donde empezó todo. Cuando bajamos a posar para los

⁷ La categoría *monstruo*, que en este caso se convierte en un adjetivo aplicado a la celebridad, es entendida como un lugar de enunciación cultural según los términos planteados por Rubino, Saxe y Sánchez, quienes retoman “la figuración del monstruo, pero no simplemente desde la tradición de lo monstruoso/abyecto como lo otro necesario para construir la ficción de normalidad, sino como un lugar de resignificación ante esas ficciones de disciplinamiento del sistema de normalidad occidental” (2021, pp. 7-8).

⁸ En una entrevista de la revista *Gente* del 23 de marzo de 1972, el periodista Geno Díaz le pregunta explícitamente: “¿Cuándo nace Libertad Leblanc?” y ella responde con la escena ya relatada desde los inicios de la década del 60 en cada intervención. Pero es en dicha entrevista que el relato se relaciona con la metáfora del nacimiento de manera directa, sin mediación (casi, se podría decir “sin maquillaje”), con la idea de nacimiento.

fotógrafos al borde de la piscina, me saqué el vestido: debajo tenía mi bikini dorada. Los fotógrafos se enloquecieron tanto, que me dedicaron la primera plana de todos los diarios. Fue impresionante. El fin de las Elsitas, Gildas, Marcelas y Gracielitas⁹ había llegado (Berro, Kostzer, 1969, p. 56).

Décadas más tarde, la misma escena reaparece en otro testimonio:

Mientras entrevistaban a Gra [Graciela Borges] junto a la piscina, como al pasar, me zambullí con mi diminuta bikini. Enseguida, toda la prensa me rodeó y así conseguí mi primer contrato en cine (del Río, 2004).

Lo importante no es la verdad de la anécdota, sino su repetición insistente. Cada entrevista reitera la narrativa del mismo gesto, cada relato lo solidifica como una especie de rito de pasaje. La piscina deviene útero simbólico y el agua la engendra como estrella. Su debut cinematográfico como protagonista, en *La flor de Irupé* (1962), refuerza esta matriz acuática, no por casualidad el título mismo remite a una flor de río, nacida entre aguas calmas y leyendas guaraníes.

Desde allí, el mito del nacimiento de la diva que emerge del agua funciona como metáfora de su autogestión como diva: “Me hice sola. Nunca tuve managers ni promotores. Soy un producto de mí misma” (Berro, Kostzer, 1969, p. 57). Libertad no es “descubierta” por productores ni moldeada por directores, ella misma crea la escena de su revelación, utiliza el agua como superficie reflectante y convierte ese reflejo en dispositivo mediático. Vuelve en cada nota al mito fundacional para sostenerlo y traerlo al presente, como escriben los periodistas de *Radiolandia*, “(...) los que la conocemos sabemos que todo cuánto concedió lo hizo para poder ser luego ella la encargada de poner condiciones” (*Radiolandia*, 1964, n° 1903).¹⁰

1.2. Veladuras, humedades y otros fluidos nacionales

⁹ Es posible inferir que estos diminutivos no son inocentes, sino que estarían deliberadamente haciendo referencia a Elsa Daniel, Gilda Lousek, Marcela López Rey y Graciela Borges, referentes cinematográficos que solían interpretar de manera reiterada (hasta el estereotipo) los papeles protagónicos femeninos, ingenuos y sumisos, en la década de 1960 en Argentina.

¹⁰ Para la revista *Radiolandia* usaré el número de edición como referencia, dado que la versión original no tiene paginación y, por ese motivo, se empleará este criterio para identificar la fuente.

El origen mítico de Libertad Leblanc se construye a través de imágenes húmedas. Antes de que se conozca su voz o su actuación, lo que emerge es un cuerpo mojado, sudoroso, brillante, reflectante. Escenas de duchas, baños o superficies acuáticas atraviesan sus primeras películas, en las que el agua actúa como signo recurrente de sensualidad y exposición. En *Testigo para un crimen* (1963), por ejemplo, Blondie (nombre que recibe el personaje interpretado por Leblanc) se dispone a tomar una ducha. Su cuerpo comienza a desvestirse ante nuestra mirada de espectadorxs, pero también bajo la observación de un *voyeur* que se ha infiltrado en la escena. La cámara la sigue hasta el baño, en el que solamente una cortina translúcida separa su figura del público, aunque permite ver sus curvas y los movimientos de sus manos enjabonando el cuerpo. Un ruido inesperado interrumpe la escena, lo que hace que la protagonista salga envuelta en toallas, finalizando abruptamente el ritual del baño y revelando, a la vez, la tensión entre deseo y control que estructura su imagen.

En *Acosada* (1964), la copia que circuló en Argentina presentaba modificaciones respecto de la versión internacional,¹¹ aunque ambas comparten una misma impronta erótica. El cuerpo de Mara Luján, el personaje de Leblanc, aparece agitado y transpirado durante un intento de abuso; tras ser despojada de su ropa, queda tendida entre la vegetación, apenas cubierta por un corpiño, mientras la luz y las sombras juegan sobre su piel humedecida.

En *Una mujer sin precio* (1964), la primera imagen es la del vapor de un baño, en el que vemos correrse la mampara y a Leblanc aparecer envolviéndose en una toalla, para luego escribir con el dedo el nombre del hombre que le romperá el corazón. Más adelante, en una secuencia en alta mar, el viento juega con su pelo y su nueva pareja, en un ejercicio de seducción, pesca con una caña la parte superior de su traje de baño, dejándola topless sobre la proa del barco, en una composición de erotismo y libertad.

Asociaciones similares reaparecen en *Cautiva en la selva* (1968), en la que Leblanc interpreta a Laura, una bailarina que se hace con el mapa de un tesoro perdido. El *film*

¹¹ Internacionalmente se estrenó bajo el nombre *The Pink Pussy: Where sin lives*, con sustanciales cambios. “No solo porque se agregó entre otras cosas una escena *softcore* entre dobles que simulaban ser Ernesto (Néstor Zavarce) y Mara (Libertad Leblanc), sino porque la estructura de la película fue modificada, alterando la temporalidad de la historia. Aunque el resultado son dos películas bastante diferentes, en ambas se mantiene como núcleo el tema de la trata de personas y la drogadicción. A su vez la violación que sufre Mara queda fuera de campo en ambos cortes: intuimos lo que sucede por el sonido, pero no lo vemos” (López Vespa, 2024, p. 46).

comienza con el final, y la vemos a orillas de un cauce de agua, con ropas grandes y los pechos al descubierto, pronta a relatar su calvario. En los recuerdos, su figura reaparece entre bastidores, envuelta en batas de seda translúcidas que revelan los límites de la carne y la mirada.

Estas imágenes acuáticas mencionadas configuran una iconografía coherente que se expande también en la prensa gráfica, con fotografías al borde del mar, en piscinas o en bikini, como si el personaje de Leblanc fuera una criatura que existe perpetuamente ligada al verano húmedo y mojado. La diva nace del agua, como una Afrodita pagana,¹² pero en clave popular, conosureña y cinematográfica.

El agua cumple, en el relato primordial de su nacimiento como diva, una doble función, ya que revela y oculta. Por un lado, la piel mojada intensifica el brillo erótico, la luz resbala sobre el cuerpo y lo vuelve más visible, más táctil. Por otro lado, la espuma, el vapor y las gotas actúan como filtros, como veladuras que insinúan sin mostrar del todo. Esta dialéctica entre mostrar y velar instala a Leblanc en el corazón mismo de la economía visual del erotismo en los sesenta, caracterizada por un juego de umbrales, de “casi’ desnudos que funcionan tanto para atraer como para evadir la censura” (López Vespa, 2024, p. 44).

La insistencia en lo acuático no es un accidente estético, sino un dispositivo.¹³ En diálogo con Isabel Sarli, que bajo la dirección de Armando Bó también multiplicaba escenas bajo cascadas, ríos y lagunas, Leblanc ofrece una versión alternativa de la diosa del agua. Si en Sarli la naturaleza (el río, la selva, la catarata) busca inscribir un erotismo ingenuo, mediante la asociación de la desnudez exuberante de la actriz con la naturaleza

¹² El paralelismo entre el nacimiento de Afrodita Urania y la emergencia del estrellato de Leblanc será trabajado en detalle posteriormente (cf. apartado “Afrodita, el Irupé y Yemayá: mitologías del agua”).

¹³ Foucault (1991, pp. 129-131) define el *dispositivo* como la red que puede establecerse entre un conjunto heterogéneo de elementos que incluye discursos, instituciones, reglamentos, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales. Por tanto, el concepto hace referencia a un esquema de representación (cuya forma remite a una retícula o a una red) a través del cual se pueden pensar fenómenos socioculturales. En este sentido, Moro Abadía afirma: “Tanto la episteme como el dispositivo describen espacios topológicos, i.e. espacios definidos por la relación entre un conjunto heterogéneo de elementos que no son significantes en sí mismos. Así, la idea de *réseau* que pone en juego el «dispositivo» se encuentra a medio camino entre el concepto de «estructura» (que reduce la multiplicidad a un esquema totalizante) y el de «rizoma» (pura multiplicidad)” (2003, p. 40).

indómita y salvaje que la rodea, en Leblanc el agua se vuelve artificio. Bañeras, piscinas, duchas, incluso barcos y veleros, son todos sitios construidos mediante mano de obra humana para demostrar dominio del elemento, para navegar o contener el agua. Se trata de lugares en los que el desnudo no resulta redundante ni natural, sino donde el cuerpo se teatraliza para la cámara. Allí no hay inocencia asociada con un estado primordial, hay conciencia deliberada del artificio. Estas dos posturas respecto a la motivación de la desnudez y de la sensualidad, este contraste entre inocencia y exhibición artificiosa empiezan a alimentar cierta rivalidad, que aparece mencionada en las páginas de *Radiolandia*. Cuando el periodista le pregunta a Libertad por la competencia con Sarli, la rubia reelabora los términos de tal relación en su respuesta:

Yo no lo diría con esas palabras. Sólo que desafié a la más bella. No había otro remedio. Los caminos eran muy disímiles. O el género "sexy" o el ingenuo. Y este último, francamente, no me resulta nada simpático. Además resultaba emocionante entrar a disputar el terreno a una figura consagrada y tenida como ídolo en este tipo de películas (*Radiolandia*, 1965, n° 1928).

En función de tal voluntad (disputar un espacio a una diva consagrada, hacerlo desde el vértice opuesto de lo que ayudó a consagrarla, o sea, en contra la ingenuidad y en favor de una imagen sexy construida deliberadamente para la mirada) es que el cuerpo de Leblanc puede leerse como un archivo de técnicas del deseo donde lo erótico, lo visual y lo político se condensan en la superficie mojada de una piel. El agua funciona como interfaz que conecta la mirada del espectador, el aparato fílmico, el deseo social y la máquina censora. Cada gota de agua es una tecnología de género, un dispositivo de regulación y a la vez de fuga.

Incluso, como ya se mencionó, la prensa recogía estas imágenes acuáticas, fotos cerca de aguas naturales o artificiales, reforzando la asociación entre Leblanc y lo húmedo, como se puede comprobar en las siguientes imágenes ilustrativas:



Imagen 1.1. Radiolandia (13 de noviembre de 1964)

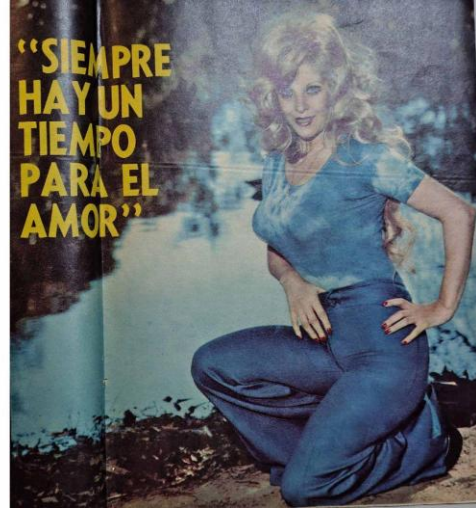


Imagen 1.2. Radiolandia (14 de mayo de 1976)



Imagen 1.3. Radiolandia (20 de enero de 1967)

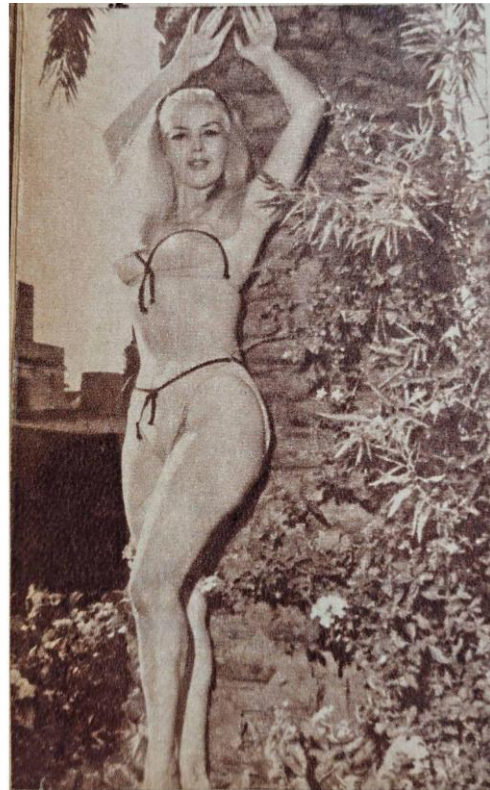


Imagen 1.4. Radiolandia (22 de diciembre de 1967)



Imagen 1.5. Radiolandia (22 de diciembre de 1967)



Imagen 1.6. Gente (11 de marzo de 1971)



Imagen 1.7. a) *Radiolandia* (16 de enero de 1970). b) *Gente* (12 de octubre de 1972). c) *Antena* (11 de febrero de 1975)

Las revistas no sólo reproducían la iconografía del cine, sino que la amplificaban en el espacio cotidiano de la lectura popular. Leblanc se volvía, así, un espectáculo doméstico, una figura al alcance de cualquiera que tuviera entre sus manos una revista. En esas imágenes se condensa la tensión que define el mito de Leblanc, como un cuerpo simultáneamente expuesto a la mirada y protegido por el lente de la cámara; cercano en las múltiples tiradas de impresión y, a la vez, distante en el recuerdo que deja una hoja de papel. Su cuerpo se ofrece a la mirada, pero permanece parcialmente sustraído de ella por un velo acuático, metáfora de esa superficie que refleja y distorsiona todo lo que toca. Su figura se vuelve, en este sentido, un umbral entre lo visible y lo inalcanzable, se deja mirar sin dejarse atrapar. La construcción de una corporalidad con tales rasgos no implica pasividad. Por el contrario, Leblanc no evita dejar en claro que esa imagen es algo que está bajo su control y que no va a dejar que sea explotado por otros: “No me importa que la prensa invente acerca de mí, siempre que no utilice mi imagen para solidificar ideas arcaicas en los públicos” (Berro, Kostzer, 1969, p. 62).

Es así como el agua es mucho más que un decorado en las primeras apariciones de Libertad Leblanc. Es el elemento fundacional de su mitología, el medio a través del cual se inscribe la tensión entre erotismo y censura, entre naturalidad y artificio, entre

espectáculo y monstruosidad. Nacida del agua, Leblanc emerge como figura líquida, siempre deslizándose entre las categorías que buscan fijarla.

1.3. Afrodita, el Irupé y Yemayá: mitologías del agua

El gesto acuático como mito de origen de Leblanc no es un mero accidente. Su potencia se vuelve legible cuando lo leemos intertextualmente¹⁴ con relatos míticos que también sitúan el agua como matriz de nacimiento y deseo de divinidades femeninas (con sus particulares potencias y monstruosidades).

En la tradición griega, Afrodita Urania¹⁵ surge de la espuma del mar tras la castración de Urano por Cronos:

Afrodita, Diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, surcando las olas en una venera, desembarcó primero en la isla de Citera; pero como le pareció una isla muy pequeña, pasó al Peloponeso y más tarde fijó su residencia en Pafos, Chipre, todavía la sede principal de su culto. La hierba y las flores brotaban de la tierra dondequiera que pisaba. En Pafos las Estaciones, hijas de Temis, se apresuraron a vestirla y adornarla (Graves, 1993, p 49).

¹⁴ Se toma el concepto de *intertextualidad* de Genette, quien lo define como "(...) una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1989 [1962], p. 10). De las formas de la intertextualidad propuestas por este autor, es posible entender que el mito de origen de Leblanc se relaciona con los mitos que se trabajan en este apartado mediante la alusión: "(...) es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (*ibid.*) En este sentido, los mitos que se mencionarán funcionan como hipotextos (Genette, 1989 [1962], p. 14) del relato anecdótico de Libertad Leblanc que opera como hipertexto, o sea un relato cuya textualidad resulta de segundo grado o derivada de estos mitos, entendidos como narraciones preexistentes. Mediante la transformación, el relato de Leblanc evoca más o menos explícitamente los mitos que funcionan como sus hipotextos sin necesariamente citarlos o hablar explícitamente sobre ellos (*ibid.*)

¹⁵ Esta denominación, que se ha vuelto tradicional, proviene en realidad de *El Banquete* de Platón. En el discurso de Pausanias se contraponen la Afrodita nacida de Urano (o Urania) con la Afrodita Pandemos (de todo el pueblo), para distinguir dos formas de Eros (cf. Martínez Hernández, 2008: pp. 33 y ss.). Sobre las concepciones platónicas de Eros y Afrodita, cf. Jaeger (2008: pp. 565 y ss.) y Halperin (1999), entre otros.

Como recuerda Graves, de esa eyaculación¹⁶ divina en el agua emerge la diosa del amor. Una potencia femenina nace del desprendimiento del poder masculino, la mutilación del padre celeste da lugar a la encarnación del deseo. Como Afrodita emerge del residuo espermático de un miembro viril lacerado, es decir, del poder masculino derrotado, se podría entender que Libertad también surge de un momento en que el poder viril queda doblegado y captado, ya que ella subyuga la previa orientación de la escena cuando se convierte en agente que dirige y domina la mirada deseante masculina, y mientras el agua refleja su cuerpo, reorienta el objetivo de los lentes de las cámaras. Así, ambas condensan la paradoja de un cuerpo que se vuelve mito al salir de las aguas, como producto del fracaso del poder masculino.

En la mitología guaraní, la flor de irupé también nace de la tragedia. Una joven se arroja a las aguas a buscar a su amado y es transformada en flor acuática. El mito combina deseo, sacrificio y metamorfosis; el cuerpo femenino se convierte en signo visual, en emblema flotante. Así, la película de 1962, titulada justamente *La flor del Irupé*, no inventa un título poético, sino que inscribe a Leblanc en una genealogía de cuerpos metamorfoseados por el agua. En el *film*, Leblanc interpreta a Marta, presentada como una especie de aparición acuática, que emerge en la noche desde el paisaje húmedo, como si hubiese sido gestada por él. Su presencia se revela a través de la mirada de Roberto (interpretado por Luis Alarcón), uno de los tres ladrones que llegan a la isla escapando de la ley. Roberto duda de lo que está viendo, dado que el rehén que tienen en la isla introduce un relato mítico en el imaginario de los forajidos, cuando comparte la historia de *Porãiterei* (término guaraní que significa “preciosa” o “muy bella”). Según el relato de la película, esta figura legendaria, originaria de la región, se enamora de la luna y, al no poder alcanzarla, se funde con su reflejo en las aguas del Paraná, transformándose en la flor del irupé. De este modo, el *film* incorpora una dimensión mítica con *flashback* (cf. imágenes 1.7 a 1.10) en la que Libertad encarna la leyenda

¹⁶ Afrodita («nacida de la espuma») es la misma diosa de extenso gobierno que surgió del Caos y bailó sobre el mar y que era adorada en Siria y Palestina como Íshtar o Ashtaroth. Los hititas hacen que Kumarbi (Crono) arranque de un mordisco los órganos genitales del dios del Cielo Anu (Urano), trague parte del semen y escupa el resto sobre el monte Kansura, donde se convierte en una diosa; el Dios del Amor así concebido por él es cortado de su costado por Ea, el hermano de Anu. Estos dos nacimientos fueron combinados por los griegos en la fábula de cómo Afrodita surgió de un mar impregnado por los órganos genitales cortados de Urano (Graves, 1993, p. 37). Sobre el nacimiento de Afrodita también cf. Grimal (2006, pp. 11-12).

dentro del relato cinematográfico, aunque lo hace con ciertas modificaciones respecto a la versión tradicional.¹⁷



Imagen 1.8. Libertad Leblanc como Porãiterei en un flashback de La flor de Irupé (1962)



Imagen 1.9. Libertad Leblanc como Porãiterei, cuando la protagonista confiesa su amor por la luna en un flashback de La flor de Irupé (1962)

¹⁷ Una de las principales modificaciones introducidas por el *film* es el cambio de nombre de la protagonista mítica. Tradicionalmente, la joven es llamada Morotí. La leyenda relata la historia de Morotí y Pitá, dos jóvenes amantes separados por la acción de la *cuñá payé*, hechicera de las aguas. Cuando Pitá es arrastrado al fondo del río y olvidado bajo el encanto de la hechicera, Morotí decide arrojarle a las aguas para rescatarlo. Su acto de sacrificio y amor vence el poder maléfico, y ambos son transformados en una flor acuática: el irupé, de pétalos blancos y rojos que simbolizan a la doncella y al guerrero (Morales, 1929, p. 180).



Imagen 1.10. Libertad Leblanc como Porãiterei en un flashback de *La flor de Irupé* (1962) cuando se entrega a la luna para volverse Irupé



Imagen 1.11. Libertad Leblanc como Porãiterei en un flashback de *La flor de Irupé* (1962) en el momento de la metamorfosis para volverse Irupé

La inscripción corporal del personaje de Leblanc en el ecosistema litoraleño evoca, asimismo, sin necesidad de citas explícitas, el universo afrodiaspórico.¹⁸ Remite a

¹⁸ La asociación de Libertad Leblanc con el mito de Yemayá, que se describe a continuación, permite recuperar otro acervo cultural de significantes que remiten a la diáspora africana y el conjunto de saberes y cosmovisiones que se asocian con ella, especialmente en América. Valencia-Angulo, en este sentido, explica que: “el pensamiento afrodiaspórico debe entenderse como un proyecto humanista que refleja la voluntad de vida por la dignificación del ser humano africano y sus descendientes” (2019, p. 124).

Yemayá, divinidad yoruba de los mares y la maternidad, que gobierna las aguas como espacio de fertilidad y de insumisión; y a Oshún, que representa el amor, la fertilidad, la belleza, la sensualidad y la riqueza, reinando sobre las aguas dulces, como ríos y arroyos. Yemayá y Oshún¹⁹ no sólo engendran, sino que también protegen, arrebatan, castigan. Del mismo modo, en las notas realizadas a Libertad Leblanc siempre es posible encontrar referencias a la voluntad de protección de la actriz en relación con su madre y su hija. En la revista *Periscopio*, por ejemplo, deja bien claro su voluntad: “No puedo depender de nada. Mi familia se reduce a mi madre y a mi hija. Mi hija siempre supo que su madre es Libertad Leblanc. La preparé para eso” (Berro, Kostzer, 1969, p 62).

Así como su figura se construye como protectora de su familia en la prensa, también sus papeles cinematográficos reiteran el gesto. En la serie histórica su rol es reiterado y evidente (el ser humano detrás de la actriz hace todo lo que hace porque de ella dependen estas dos mujeres), pero también en la serie ficcional los personajes que elige representar reiteran ese perfil haciendo que realidad y ficción se conjuguen para reforzar la idea de protección asociada con su nombre. Tal es el caso de *Fuego en la Sangre* (1965) en la que Leblanc interpreta a Cristina, una mujer que se queda sola con su hija tras el asesinato de su marido y se propone vengar su muerte. Algo parecido podemos ver en *Seis días para morir* (1966), el personaje que interpreta es Ofelia, una actriz sola con su hija que busca sortear el contagio de rabia. También podemos mencionar *Deliciosamente amoral* (1968), en la que Leblanc le da cuerpo a Sandra, una trabajadora sexual que ayuda económicamente a su hermano, su madre, la pareja de ésta y su tía.

Por otra parte, para las instancias en que encarna momentos de arrebatos o castigo, es posible rastrear los protagónicos de *La Perra* (1967), *La venus maldita* (1967), *Esclava*

¹⁹ Yemayá y Oshún, figuras centrales de la mitología yoruba, son representadas como hermanas inseparables: Yemayá, madre de todos los orishas y diosa del mar; y Oshún, diosa de las aguas dulces, el amor, la fertilidad y la belleza. Sus historias, narradas en diversos patakíes o mitos, presentan variaciones en algunos detalles, pero coinciden en mostrar a ambas como figuras poderosas que protegen a sus seguidores y desempeñan un papel fundamental en la vida sobre la tierra. La liturgia sostiene que Oshún y Yemayá fueron reinas poderosas, amantes de otros orishas e incluso madres de varios de ellos. Algunos patakíes afirman que, producto del incesto entre Orungán y su madre Yemayá, nacieron los dieciséis orishas, entre los cuales se encontraba Oshún. Otros relatos señalan que Oshún nació de la unión matrimonial entre Obatalá y Yemayá, considerada la primera Yemayá. No obstante, la mayoría de las narraciones prefieren contemplarlas como hermanas inseparables, cuya relación amorosa se manifiesta en un constante apoyo mutuo, protección y cuidado recíproco (Valle Rojas, 2023).

del deseo (1968), *El derecho a gozar* (1968) y *Cerco de Terror* (1972). En estos *films*, los personajes femeninos que representa Leblanc ponen límites tajantes a los varones que arremeten contra ellas. Entonces la proximidad significativa entre la figura de Leblanc y las de Yemanyá y Oshun tiene la consecuencia de reforzar una imagen femenina que jamás aparece como víctima del deseo masculino, sino como soberana de sí (y de las aguas que la circundan y simbolizan su ámbito de poder).

Estas figuras provenientes de distintas mitologías asociadas intertextualmente con Leblanc, permiten leer aquel gesto fundante de la piscina de Caracas no como un simple golpe de suerte, sino como una escena de autoinvención. Luego, la repetición estilizada de actos asociados con el agua y sus divinidades, producirá el efecto performativo de crear en la designación de Libertad Leblanc una figura que evoca todos los rasgos descriptos. Cada mito de origen es, en sí mismo, un relato de agencia,²⁰ el cuerpo que cae en el agua y vuelve transformado.

1.4. Autogestión del mito, la diva como narradora de sí misma

La insistencia con que Libertad narra y reitera la escena acuática señala una diferencia con otras figuras contemporáneas. Isabel Sarli fue presentada como creación de Armando Bó, mientras Graciela Borges y Gilda Lousek encarnaban la feminidad ingenua y sumisa que el cine nacional ofrecía como modelo de docilidad femenina. Leblanc, en cambio, construye su propio mito. No se limita a actuar papeles escritos por otros, ella inventa su relato fundacional y lo reactualiza en cada entrevista, al mismo tiempo que hace públicas las cláusulas de sus contratos:

²⁰ Cuando se hace referencia a la agencia, se apela al término propuesto por Judith Butler, es decir, a la resistencia que ejercen los sujetos al quedar definidos por una red de significación, es decir, al efecto productivo-subjetivante de los discursos articulados, “si la agencia no proviene de la soberanía del hablante, entonces la fuerza del acto de habla no es una fuerza soberana. La ‘fuerza’ del acto de habla está relacionada, aunque de una forma incongruente, con el cuerpo cuya fuerza es desviada o transmitida a través del discurso” (Butler, 1997, p. 69). Como menciona Cocciarini, tal concepto alude a la idea de la acción política que lógicamente deriva de la primera conceptualización sobre la performatividad de género planteada en *El género en disputa*. Esta idea es desarrollada por Butler a partir de atender la dimensión constitutiva del lenguaje y es donde encuentra la variable para la posibilidad de agencia. Esas ideas se esbozan en *Cuerpos que importan* en torno al giro afirmativo de las significaciones degradantes, y se condensan en *Lenguaje, poder e identidad*, a partir de su definición del efecto de los actos de habla (Cocciarini, 2025, p. 19).

Dentro de mis *films* exijo: 1) El productor contratará el elenco de las películas de común acuerdo con la señora Leblanc, comprometiéndose el productor a no hacer figurar en la película a ninguna otra actriz con cabello claro. Únicamente LL. 2) Comprometiéndose el productor a que el único rol sexy será el del artista. 3) La artista elegirá estrictamente a sus galanes. 4) Será compromiso del productor hacer figurar el nombre de la actriz en cartón solo, en el mayor tamaño de la letra, antes del título de la película. 5) Los nombres de los demás actores o actrices que figuren después del título de la película no pueden ser de mayor tamaño ni igual que el de la señora Leblanc. 6) El productor cede a la actriz el derecho exclusivo de explotación en no menos de cinco países a convenir. 7) La artista tendrá pagos todos los gastos de movilidad y estadía durante la filmación, una persona a su servicio y cobrará sus honorarios con réditos excluidos. 8) La artista puede vetar iluminador, director, libro, además de actores, como lo establece la cláusula 1 y 3. 9) El productor se compromete a exhibir en privado para la actriz todas las escenas firmadas el día anterior” (Berro, Kostzer, 1969, p. 57).

Al publicar estos términos de contrato, Leblanc añade argumentos para ratificar los significantes asociados con su nombre y figura, ya que no se trata sólo de una actriz, sino de una agente en control de su carrera, de la exhibición de su cuerpo, de sus interacciones eróticas en cámara, hasta del tamaño de fuente en que aparece su nombre, gesto que se traduce en rangos de importancia de un elenco. Cada aparición pública es una nueva vuelta sobre el mismo origen, una inscripción adicional en lo que Paul B. Preciado denomina una “sodateca”: un archivo vivo, corporal, que acumula tecnologías de género, deseo y representación (Preciado, 2020, p. 44).

Lo que se pone en juego aquí es la diferencia entre ser producida y autoproducirse. Leblanc usa la mirada masculina, la prensa y la cámara no para dejarse definir, sino para generar un excedente. Los mitos culturales funcionan al borrar sus condiciones de producción, ya que parecen naturales cuando en realidad son construcciones: “el mito restituye una imagen natural de ese real, el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción” (Barthes, 1980, p 129). Leblanc subvierte esa lógica al exhibir su propia fabricación, ella misma cuenta su mito, lo sobreactúa, lo exagera y lo reitera de modo lo suficientemente insistente como para que se vuelva parte de su narrativa.

La impronta acuática no se agota en la piscina del Hotel Tamanaco. A lo largo de su filmografía, el agua reaparece como escenario de erotización, exhibición y metamorfosis. En *La flor de Irupé* (1962), las escenas de baño nocturno funcionan como ritual de iniciación visual, la protagonista se sumerge y emerge como si el agua confirmara su lugar de estrella. En *Esclava del deseo* (1968), las secuencias de ducha frente al mar cargan el cuerpo de un erotismo que oscila entre lo cotidiano y lo ritual. En estas escenas, que se podrían asociar con una exhibición destinada a la mirada masculina, Leblanc logra subvertir el significado, al convertir el agua en dispositivo de reescritura de sí.

El agua, en este sentido, no es mero decorado. Es una tecnología visual que permite desplegar el cuerpo entero en movimiento, erotizar escenarios cotidianos, rutinarios, como una ducha y desestabilizar las jerarquías entre lo sagrado y lo banal (al volver a escenificar los relatos de las diosas míticas). Como espejo líquido, devuelve a la diva una imagen artificial, fragmentada y brillante. Una y otra vez, Libertad se hace y rehace en esa superficie.

De allí la hipótesis que guía este capítulo: la diva no es un producto pasivo de la industria ni un objeto diseñado por o en función de miradas masculinas. Su monstruosidad radica en la agencia femenina que se autoinventa, ella se construye desde el agua, usa la mirada para multiplicarse y hace de su cuerpo un archivo inestable. El origen de Libertad no es manufactura ajena, sino autoinscripción en un mito que ella misma redacta con cada aparición.

1.5. Escándalo, censura y mito de origen, el agua contra la calificación

La trayectoria de Libertad Leblanc no puede pensarse al margen de la censura. En el cine argentino de los años sesenta y setenta, el aparato censor ocupó un lugar central en la producción, circulación y recepción de las películas, configurando un dispositivo de control que buscaba fijar los límites de lo visible y lo decible en pantalla. La creación, en 1963, del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica²¹ (Ramírez

²¹ En 1957 se establece la Subcomisión Nacional que efectuaría la calificación de *films*, con funcionarios estatales y representantes de productores y exhibidores. En 1959 se redefine la composición permitiendo el ingreso de miembros de "Asociaciones de familia". "La industria" queda en minoría, mientras que el Estado y las asociaciones vinculadas a la Iglesia Católica quedan empatados en número. En 1963 se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación

Llorens, 2011) y la sanción de la Ley 18.019²² de calificación de espectáculos en 1968, institucionalizaron un sistema de categorías que no sólo clasificaba por edades, sino que también podía prohibir íntegramente películas en todo el territorio nacional. Así, el Estado intentaba domesticar lo que percibía como amenaza al orden moral.

En ese contexto, las películas de Leblanc fueron con frecuencia objeto de cortes, tachaduras o prohibiciones. Escenas de baño, desnudos parciales, besos prolongados o gestos de goce femenino eran señalados como “inmorales”, “ofensivos al pudor” o “contrarios a las buenas costumbres”. En una nota para la revista *Gente* en la que Guillermo Zorraquín le pregunta por la censura, Libertad afirma:

yo no estoy de acuerdo con la censura. Creo en la libertad para todo tipo de expresiones, de manifestaciones, ya sean políticas, ya sean religiosas o culturales. Y además llevo el nombre, che! En lo que respecta al cine, por supuesto que es lo que más de cerca me toca, considero que de haber censura tiene que ser una censura de edades, a pesar de que los seres humanos no podemos juzgar si un chico de 16 años está más capacitado que un hombre de 50 para ver esto o aquello, mentalmente digo. De las actrices de mi género soy quien menos problemas tiene con la censura, pero como ya sabes mis películas suelen estar mutiladas o prohibidas (Zorraquín, 1971, p. 77).

En las palabras de Leblanc vemos como ella apela a su propio nombre como un signo de resistencia frente a las normas y restricciones externas. Toma su nombre y lo hace funcionar como marca de identidad, visibilizando su agencia y singularidad dentro de un contexto de censura. Al declararse consciente de las prohibiciones y, al mismo tiempo,

Cinematográfica (CHCC), en el que la cinematografía queda directamente sin representantes, dado que el Estado aumenta a doce los suyos y mantiene los siete asientos correspondientes a las asociaciones de familia. Si bien la mayoría del Estado parece garantizada, la composición es engañosa, ya que varias sillas del ejecutivo estaban en la práctica controladas por católicos vinculados a la jerarquía eclesiástica. Aunque la prohibición de exhibición seguía sin estar autorizada, la nueva legislación habilitaba cortes y contemplaba el accionar de poderes locales de similares atribuciones (Ramírez Llorens, 2011, pp. 5-6).

²² Sin dudas el principal hito del gobierno de Onganía en materia de censura fue la sanción de la ley 18.019 en diciembre de 1968, que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica (que reemplazó a la CHCC). La única novedad, pero muy importante, con respecto al marco legal anterior es que se tipificaban en el texto cinco motivos por los que se podía prohibir la exhibición de una película. La ley no era esperada y generó muchísimo rechazo desde el momento de su sanción de parte de las organizaciones corporativas y sindicales, de la crítica y el periodismo en general (Ramírez Llorens, 2011, p. 9).

mostrarse capaz de enfrentarlas, se ofrece como símbolo excepcional que desafía la censura, tomando su nombre como bandera y subrayando que su figura y su obra no pueden ser completamente silenciadas.

Títulos como *La flor de irupé* (1962), *La perra* (1967), *Esclava del deseo* (1968) o *La endemoniada* (1968) sufrieron observaciones y mutilaciones que la prensa, lejos de silenciar, amplificaba. Cada escena censurada se convertía en titular, cada prohibición en escándalo, así el intento de suprimirla funcionaba, paradójicamente, como altavoz (como podemos ver en algunas de las páginas de la revista *Radiolandia*, cf. imagen 1.12). El rumor sobre lo prohibido era parte constitutiva del atractivo, el cine de Leblanc no circulaba a pesar de la censura, sino gracias a ella.



Imagen 1.12. Nota de *Radiolandia* (12 de octubre de 1962) que dan cuenta de los cortes a *La flor de Irupé* (1962)

La dinámica respondía al clima cultural del régimen de Onganía,²³ cuyo proyecto moralizador promovía un ideal de familia católica, heterosexual y disciplinada. En ese marco, la marca Libertad Leblanc, una rubia voluptuosa, autónoma, empresaria que se gestionaba a sí misma, aparecía como una amenaza doble, ya que no sólo exhibía

²³ El 28 de junio de 1966, las fuerzas armadas ingresan a la Casa Rosada, sacan a la fuerza al presidente Illia de la casa de gobierno y los militares se hacen cargo del poder. El día 30 de junio, asume el nuevo presidente, Juan Carlos Onganía, jurando sobre los estatutos de la autodenominada «Revolución Argentina». Muchos de los militares y civiles que conformaron ese gobierno estaban convencidos de que estaban llevando a cabo una revolución en los planos político, social, económico, cultural. Esta “revolución” tenía un programa que se proponía cumplir con determinados objetivos construidos desde un ideario particular conformado por diversos elementos, entre ellos, el catolicismo, el comunitarismo y el desarrollismo (Osuna, 2012).

sexualidad, sino que lo hacía sin mediación masculina. A diferencia de Isabel Sarli, resguardada bajo la figura de Armando Bó, Leblanc se producía y autopromocionaba, desafiando el orden patriarcal tanto en el plano estético como en el económico. La prensa sensacionalista jugaba con esa ambivalencia, denunciaba sus “excesos”, mientras reproducía sus fotos más provocativas. Es que la censura nunca borra del todo, deja huellas, crea la sospecha de lo oculto y alimenta el deseo por lo que falta (Farocki, 2015).

La tensión entre escándalo mediático y censura estatal se profundiza si se considera el modo en que Leblanc elaboró su propio mito de origen. Si el agua le ofreció un nacimiento mítico, esa pasada en bikini que desplazaba a Borges y Lousek del centro de la escena, el Estado argentino intentó enseguida drenarlo. La burocracia del Ente de Calificación no sólo recortaba fragmentos, sino que también producía una contranarrativa institucional. La diva que se autoinventaba en el agua era devuelta por los archivos oficiales como amenaza a la moral nacional.

Así queda demostrado que el poder moderno no se ejerce únicamente mediante la prohibición, sino también a través de la producción de discursos que clasifican y normalizan los cuerpos (Foucault, 2018, p. 145).²⁴ Los informes del Ente son parte de esa maquinaria, documentos grises que intentan fijar lo que la diva insistía en desbordar. En este caso, el cuerpo de Leblanc se vuelve un archivo viviente que no se deja archivar.

²⁴ Este dispositivo de la sexualidad formó poco a poco el armazón de una teoría general del sexo que ejerció cierto número de funciones para tornarla indispensable: “En primer lugar, la noción de “sexo” permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia; como principio causal, pero también como sentido omnipresente, secreto a descubrir en todas partes: el sexo, pues, pudo funcionar como significante único y como significado universal. La noción de sexo aseguró un vuelco esencial; permitió invertir la representación de las relaciones del poder con la sexualidad; así, la idea “del sexo” permite esquivar lo que hace el “poder” del poder; permite no pensarlo sino como ley y prohibición. El sexo, esa instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de lo que nos define, el sexo, fuera de duda, no es sino un punto ideal vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento. No hay que imaginar una instancia autónoma del sexo que produjese secundariamente los múltiples efectos de la sexualidad a lo largo de su superficie de contacto con el poder. El sexo, por el contrario, es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su maternidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres” (2018, pp. 147-148)

Su mito de origen acuático encarna esa fuga, el agua no puede fijarse, se escurre, cambia de forma, encuentra grietas.

La censura operó simultáneamente como límite y como plataforma. Buscó disciplinar el cuerpo femenino, pero terminó amplificando su potencia simbólica. Logró volverla más tentadora, por disruptiva. Al cruzar los registros, la piscina de Caracas y los expedientes censores de Buenos Aires, emerge la verdadera monstruosidad de Leblanc, ya no la de un cuerpo “excesivo”, sino la de una mujer que narró su propia genealogía contra el aparato que buscaba controlarla. El agua, como metáfora de flujo y metamorfosis, se convierte entonces en imagen de resistencia cultural frente al dique institucional de la censura.

1.6. Del mito mediático a la monstruosidad cultural: la configuración de Libertad Leblanc

La construcción del nombre Libertad Leblanc se revela, al cabo de este recorrido, como un proceso complejo en el que confluyen dimensiones mediáticas, narrativas, institucionales y culturales. No estamos ante una identidad transparente ni ante una biografía lineal. Lo que se fabrica bajo ese nombre es un artefacto múltiple, inestable, excesivo, que se sostiene en el borde entre la fascinación y la repulsión.

Desde el inicio, el nombre Libertad funciona como declaración política. No se trata sólo de un nombre propio, sino de un significante cargado de historia y de promesa colectiva. Pero, puesto sobre el cuerpo de una rubia desnuda, el significante se pervierte, se vuelve provocación. Allí donde el discurso nacionalista y patriarcal buscaba orden, Leblanc introduce ambigüedad.

El agua, insistente en sus primeras imágenes, condensa esta poética del umbral. Velar y revelar, mostrar y ocultar, los fluidos nacionales se vuelven metáfora de una figura que nunca puede fijarse del todo. La piel mojada, brillante, es también archivo político, allí donde la censura intentaba clausurar, el cuerpo líquido se filtraba, insistía, reaparecía en los márgenes. La somateca Leblanc se vuelve dispositivo de deseo líquido, capaz de producir fugas en el orden normativo.

La prensa no disimulaba el artificio, y Leblanc lo llevaba al extremo, se ofrecía como marca, como exceso deliberado. La censura estatal, lejos de neutralizarla, reforzó este mito. El aparato institucional (en todas sus formas, Consejo Nacional Honorario de

Calificación Cinematográfica, Ley 18.019, Ente de Calificación Cinematográfica, leyes de moral y buenas costumbres, dictámenes de cortes y prohibiciones) convirtió a Leblanc en objeto de persecución. Pero cada corte, cada prohibición, cada titular alarmista multiplicó su visibilidad. Aquí, la censura como dispositivo de poder, no suprime, sino que produce. En este caso, produjo a Leblanc como exceso, como nombre asociado a lo que debía reprimirse y, por ello mismo, termina convirtiéndolo en significante deseado. Su figura desobediente se volvía encarnación literal del significante que la nombraba: “Libertad, Libertad, Libertad”.²⁵

Podemos leer, entonces, que la construcción del nombre “Libertad Leblanc” es también la construcción de una forma de monstruosidad cultural. Una monstruosidad entendida como aquello que desborda las categorías binarias de lo masculino y lo femenino (especialmente, las jerarquías naturalizadas que se supone median la relación entre ellas) y abre posibilidades políticas en el cruce de lo inapropiado. Diva y monstruo al mismo tiempo, Leblanc se vuelve figura insoportable para los archivos disciplinarios, porque insiste en fugarse por las grietas.

Este primer capítulo permite así sentar las bases de la hipótesis de esta tesina: Libertad Leblanc se configura, entre 1960 y 1978, como una diva-monstruo,²⁶ una figura que articula erotismo, mercado, censura y exceso para producir un mito mediático que incomoda porque no puede ser archivado sin contaminar el archivo mismo. El nombre Libertad Leblanc no es una etiqueta fija, sino un dispositivo performativo, una máquina de imágenes que, al proliferar, desarma los órdenes de género, nación y moral que intentaban contenerla.

El archivo de Leblanc (películas, notas periodísticas, fotos de tapas, rumores de lectores, cortes censores) no ofrece una historia lineal, sino una constelación de restos turbios. En ellos, en ese barro de agua, escándalo y censura, se fabrica la diva-monstruo. Una mujer que, como su nombre, no deja de insistir.

²⁵ Alusión al Himno Nacional Argentino, escrito por Vicente López y Planes en 1812.

²⁶ Esta fórmula recupera la línea de análisis propuesta por Rubino, Saxe y Sanchez, que entienden por “diva-monstruo” a las “actrices que construyeron, tanto dentro como fuera de la pantalla, figuras disidentes o que encontraron, nuevamente, algunos gestos de fuga en la reproducción de la normalidad cisheterosexual (...)” (2021, p. 12).

Capítulo 2:

Arquitectura de la imagen. El cuerpo como superficie de inscripción

Mujeres como yo hay cantidades. Y mejores y peores... De todo. Pero lo importante es tener una mente para crear la imagen y manejarla
Libertad Leblanc, 1969²⁷

El cuerpo de Libertad Leblanc no es sólo un cuerpo en escena, es al mismo tiempo una zona de inscripción simbólica, visual y política, donde se acumulan operaciones de sentido, efectos de escándalo, discursos morales, relatos de la prensa y proyecciones del deseo. Lejos de ser natural o espontáneo, el cuerpo de la diva fue activamente producido tanto por su propia narrativa como por los dispositivos mediáticos que lo modelaron como artefacto erótico y superficie de fascinación.

En este capítulo, propongo pensar esa arquitectura visual desde una mirada crítica *queer*,²⁸ que permita leer el cuerpo no como una unidad biológica fija, sino como una

²⁷ Frase extraída de una conversación entre Leblanc realizada y Eduardo Gudiño Kieffer para la nota titulada “La diosa del subdesarrollo” para la revista *Extra* (Kieffer, 1969, p 54).

²⁸ El término *queer*, cuya etimología en lengua inglesa remite originalmente a lo raro, lo torcido o lo desviado, fue durante largo tiempo una injuria dirigida contra quienes no encajaban en las normas sexuales, de género y sociales dominantes. Tal como explica Paul B. Preciado (2009, p. 15), *queer* designaba no sólo a homosexuales, travestis o personas trans, sino a todo aquello que perturbaba el orden heterosexual y binario de la sociedad moderna. Sin embargo, a partir de los años ochenta (especialmente en el contexto de la crisis del sida y la acción directa de colectivos como *Act Up* o *Lesbian Avengers*) el término fue reapropiado por activistas como una estrategia de resistencia política. Así, *queer* dejó de ser un insulto y pasó a nombrar una posición crítica frente a la normalización y la exclusión, tanto desde el sistema heterosexual dominante como dentro de la propia cultura gay. Más que una identidad fija, *queer* se convierte en una herramienta postidentitaria que rechaza las categorías cerradas de género y sexualidad, y que cuestiona los procesos históricos, culturales y lingüísticos que sostienen la ficción del cuerpo heterosexual, blanco y masculino como norma. En este sentido, la teoría y el activismo *queer* se inscriben en la tradición crítica feminista y anticolonial, apostando por la desestabilización del sistema sexo-género y por la visibilización de formas de vida y deseo marginalizadas (Preciado, 2009, p. 16). Sobre la categoría *queer* y su significación histórica, cf.: Bernini (2017); Falconí, D.; Castellanos, S. y Viteri M. A. (2013); flores (2013); López Penedo (2008); Kaminsky (2008); Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. (2005); Halperin (2003); entre otros. Para revisar las discusiones que todavía suscita, cf. Saxe (2021, 2025); Trujillo (2022). La mirada crítica *queer*

somateca erótica, una red de tecnologías visuales, afectivas y políticas que lo construyen, lo diseminan, lo censuran y lo archivan (Preciado, 2020, p 44). La centralidad de esta aproximación reside en comprender cómo el cuerpo de Leblanc se vuelve simultáneamente espacio de placer y control social, sin dejar de asumir su potencial subversivo.

2.1. Dobles y desdoblamientos, ficciones del personaje mediático

Desde esta perspectiva crítica *queer*, pensar el cuerpo como superficie de inscripción implica también atender a sus ficciones y duplicaciones. El cuerpo de Libertad Leblanc, lejos de ofrecer una identidad cerrada o coherente, se presenta como una figura escindida, atrapada en juegos de duplicación y desdoblamiento. La construcción mediática de la diva no opera a través de una imagen unificada, sino mediante la reiteración de figuras ambivalentes que ponen en crisis las categorías fijas de género, deseo y moral.

El universo de Libertad Leblanc está atravesado por la figura de la doble (*doppelgänger*). En el campo cinematográfico no sólo se trata de un mero recurso argumental, sino de una insistencia narrativa que revela la imposibilidad de fijar una identidad estable. Recurso que la actriz deja en evidencia en una entrevista de la revista *Extra*, cuando explica:

tengo que actuar como Libertad Leblanc no sólo en el cine sino también en muchos momentos de mi vida cotidiana. Tengo que vestirme de Libertad Leblanc, tengo que peinarme como Libertad Leblanc, tengo que hablar como ella, hacer sus gestos, sus mohines. Tengo que respetar la imagen (Kieffer, 1969, p. 54).

Esta respuesta de Leblanc pone en evidencia una constante de la vida de la actriz, cuya figura pública se corporiza más allá de su existencia lejos de las cámaras. En sus personajes, este procedimiento duplicativo se repite y transforma de manera variada para dar vida a mujeres que engañan, que ocultan una verdad, que viven bajo un disfraz, que se desdoblan en víctimas y victimarias.

que se propone como perspectiva en este trabajo permite un análisis que busca desestabilizar las comprensión clasificatoria, naturalista y esencial de los cuerpos y las identidades.

En *La endemoniada* (1968), por ejemplo, Leblanc encarna a una mujer poseída, dividida entre un cuerpo femenino deseante y una fuerza diabólica que la excede. La narrativa se inicia con Libertad interpretando a Fausta de Santillana, una mujer aristócrata del siglo XVI que es acusada de brujería y asesinato. Como castigo, se le impone usar una máscara de púas sobre el rostro y se la condena a una muerte lenta y atroz al ser sellada viva en un muro. Cuatro siglos más tarde, el vampiro Gonzalo del Benetto logra invocar el espíritu maligno de Fausta mediante un medallón con poderes sobrenaturales. Este espíritu resucitado se manifiesta con el objetivo de perturbar a una familia disfuncional, y para ejecutar sus designios, se encarna en el cuerpo de Lucía, también interpretado por Leblanc.

En *La culpa* (1969), su personaje, Márgara, oscila entre la figura de la mujer doliente y la de la manipuladora calculadora. Interpretada por Libertad Leblanc, Márgara es una diseñadora de telas que, tras una vida asociada a la fiesta y la noche, decide dar el paso a la monogamia. Sin embargo, un accidente automovilístico que deja a su pareja gravemente herido interrumpe ese tránsito, y la sitúa en una encrucijada entre el rol de esposa y cuidadora terapéutica y la atracción persistente por su vida anterior. Esta ambivalencia da lugar a una nueva línea narrativa que la reposiciona como figura central del relato. La coexistencia y tensión entre estas dos versiones de sí misma son las que estructuran *La culpa*.

Por su parte, en *La perra* (1967), la protagonista encarna la tensión entre la hembra domesticada y la fiera indomable. Renée, también interpretada por Leblanc, es la esposa del escritor Walter Johnson, que desea alquilar un yate a Lucas, con el fin de viajar desde Buenos Aires hasta Punta del Este. A lo largo del trayecto, mediante el uso estratégico de la seducción, logra convencer a Lucas de asesinar a su esposo. De este modo, se reafirma una subjetividad que transita entre la sumisión aparente y un ejercicio activo del poder de seducción que la vuelve peligrosa o incluso letal.

En *Mujeres de medianoche* (1969), Leblanc interpreta a Pilar, una mujer aparentemente ingenua y enamorada, que mantiene a su madre y cuya subsistencia depende de actividades nocturnas, como la venta de drogas a varones ricos y el trabajo sexual, que realiza bajo el nombre de Kitty. En un intento por dejar atrás ese mundo marginal, Pilar/Kitty finge su propia muerte con el objetivo de escapar con la fortuna que había conseguido de la venta de cocaína en las noches como Kitty. Sin embargo, la fatalidad persiste como un elemento ineludible en el destino del personaje, marcando su

trayectoria con el mismo signo trágico que atraviesa otros roles interpretados por Libertad.

En todos estos relatos, el cuerpo de Leblanc es campo de batalla entre versiones incompatibles de la feminidad, como la santa y la pecadora, la víctima y la verdugo, la amante y la asesina. Esta tensión que atraviesa las representaciones ficcionales interpretadas por Leblanc también puede rastrearse en los afiches promocionales de las películas mencionadas, en los que se visualiza la fragmentación identitaria de los personajes junto a elementos iconográficos que refuerzan la dualidad entre sumisión y poder, deseo y castigo, domesticación y transgresión:



Imagen 2.1. La Endemoniada (1968)



Imagen 2.2. La perra (1967)



Imagen 2.3. *La culpa* (1969)



Imagen 2.4. *Mujeres de medianoche* (1969)

Los afiches, al igual que las tramas que anuncian, construyen una retórica visual del exceso mediante la cual la imagen del cuerpo femenino se convierte en el principal soporte de sentido. En ellos, la figura de Leblanc no sólo protagoniza, sino que organiza la composición misma de lo visual, una corporalidad diseñada para circular entre el deseo y el escándalo. La composición gráfica, los contrastes cromáticos y el tratamiento de la luz funcionan como tecnologías de visibilización, ya que modelan un cuerpo que es simultáneamente promesa erótica y signo de peligro. En *Mujeres de medianoche* (1969) o *La endemoniada* (1968), el color y la postura exaltan una sensualidad que roza lo demoníaco, mientras que en *La culpa* (1969) el montaje fotográfico y la fragmentación del rostro sugieren una subjetividad escindida. En todos los casos, el afiche no se limita a ilustrar una historia, sino que construye el cuerpo de Leblanc como producto arquitectónico en el que se proyectan los conflictos. Su figura, reproducida y multiplicada, encarna así una política de la visualidad que hace del cuerpo un zona de artificio.

2.2. Reflejos indomables, el espejo como dispositivo de fuga

El recurso del desdoblamiento no es casual, sino que inscribe a los personajes de Leblanc en una tradición de lo monstruoso, entendida como aquello que subvierte las categorías binarias y desestabiliza los límites entre lo humano y lo inhumano, lo permitido y lo prohibido (cf. Saxe, Rubino y Sánchez, 2021). El cuerpo que Leblanc, siempre en exceso, siempre desbordante, se presenta como un cuerpo inapropiado/ble por “no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas” (Haraway, 1999, p. 126). Sin embargo, esta dislocación no implica quedar fijado en una posición marginal o puramente “otra”, sino que permite la coexistencia de fuerzas contradictorias dentro de una misma subjetividad, desafiando las taxonomías narrativas y corporales establecidas.

La insistencia en la figura del espejo y sus reflejos, tanto en las películas como en las fotografías para la prensa de Libertad Leblanc, refuerza la lógica del desdoblamiento y la multiplicidad. En *Deliciosamente amoral* (1969), las escenas construidas a partir de duplicaciones visuales multiplican la imagen de la diva, sugiriendo que nunca hay una sola Sandra, sino infinitas versiones posibles. La cámara, tanto cinematográfica como fotográfica, se detiene con frecuencia en superficies reflectantes, generando efectos visuales que subrayan la dimensión artificial, construida y performática del personaje:



Imagen 2.5. Fotograma de *Deliciosamente Amoral* (1969). Leblanc personificando a Sandra.



Imagen 2.6. Fotograma de *Deliciosamente Amoral* (1969). Leblanc personificando a Sandra.

En *Una mujer sin precio* (1966), esta operación se introduce desde la primera aparición de Leblanc en pantalla: la escena inicial transcurre en un baño, donde escribe con sus dedos, sobre el espejo empañado luego de ducharse, el nombre del amante que nunca llegará. Esta escena inaugural da paso al encuentro con un nuevo personaje masculino, quien cautivará a Leblanc en su rol como Carola. En el desarrollo de esa nueva relación, el espejo de mano adquiere un carácter central, no sólo como objeto escénico, sino también como dispositivo simbólico. Tal es su importancia, que hay una escena explícita de su presencia, destacando el lugar que ocupa en la construcción del vínculo. Es que “el espejo, al mismo tiempo que organiza una visión, la desorganiza” (Domínguez, 2021, p. 74), habilitando así un juego constante entre lo que se muestra y lo que se fragmenta, entre la identidad y su inestabilidad.



Imagen 2.7. Fotogramas de *Una mujer sin precio* (1966). Leblanc personificando a Carola.



Imagen 2.8. Fotogramas de *Una mujer sin precio* (1966). Leblanc transiciona de Carola a Mercedes, la diosa de oro.

El desdoblamiento narrativo dialoga con el modo en que la prensa construía la persona pública de Leblanc en paralelo. Las ficciones en las que actuaba y las ficciones mediáticas que la rodeaban se retroalimentaban, y la “endemoniada” de la pantalla reforzaba a la “pecadora” de las revistas, y viceversa. Pero lo decisivo es que, en el espacio cinematográfico, esos dobles no eran sólo acusaciones morales, sino territorios de agencia. La mujer doble podía vengarse, dominar, incluso matar. En un contexto en el que la censura buscaba disciplinar los cuerpos femeninos, estas ficciones ofrecían un espacio de transgresión narrativa.

En términos de Jean-Luc Nancy, el cuerpo nunca es uno, sino un lugar de múltiples versiones, lleno de otros cuerpos (2011, p. 13). Los personajes de Leblanc encarnan esa multiplicidad de manera radical, son cuerpos atravesados por pasiones contradictorias, imágenes que se niegan a ser clausuradas en una sola versión. La diva-monstruo se afirma justamente en esa imposibilidad de unidad, ya que es muchas a la vez, logrando ser todas y ninguna.

El cuerpo de Libertad Leblanc en el cine se convierte así en sinónimo de duplicidad, de máscara, de artificio. No hay esencia, sólo performance. Cada película reitera el gesto de su mito, la rubia que nunca puede ser domesticada, porque siempre se escapa hacia otro reflejo, hacia otra versión de sí misma.

2.3. Prensa mediática, la configuración de una fabricación amenazante

El ascenso de Libertad Leblanc no puede pensarse sin el engranaje de la prensa popular. A diferencia de otras figuras que accedieron a legitimidad a través del teatro independiente o del cine de autor, Leblanc se hizo nombre en las páginas de revistas de gran tirada como *Radiolandia*, *Antena*, *Gente* y los suplementos de espectáculos de diarios sensacionalistas. Allí, entre fotos provocativas y titulares estruendosos, se fabricó la figura corporal de la “diosa blanca” (*Radiolandia*, 1970, n° 2165).

La lógica de la prensa era clara, no mostrar sólo la actriz, sino exponer el derrame peligroso/pecaminoso que su cuerpo representaba. En los números de varias revistas de mediados de los sesenta, se insiste en asociarla a la transgresión moral, subrayando que fumaba en las entrevistas (*Gente*, 1969, p 22), viajaba sola y sin su hija a Nueva York (*Radiolandia*, 1970, n° 2210), “desafía a la más bella” (*Radiolandia*, 1964, n° 1928), en alusión a su disputa mediática con Isabel Sarli. La palabra clave es ‘exceso’, demasiado escote, demasiado rubia, demasiado sexy, demasiado libre. El dispositivo mediático la produce como amenaza, pero en esa misma operación la vuelve omnipresente.



Imagen 2.9. Revista Radiolandia (1968, n° 2066).

Aquí opera lo que Teresa de Lauretis define como *tecnología del género*, es decir, el modo en que las instituciones culturales fabrican representaciones que no sólo reflejan, sino que producen feminidad. Tal como sostiene la autora: “el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (2000 [1989], p. 8). En este sentido, la figura de Leblanc fue construida en el cruce entre titulares alarmistas, fotografías con poses cuidadosamente elaboradas y rumores de lectores, y estas operaciones dieron lugar a una versión de lo femenino que incomodaba tanto al orden patriarcal como al feminismo incipiente de la época. Como se puede leer en las páginas de *Gente*, lugar en el que un coro anónimo de voces construye a Leblanc como objeto de exceso y sospecha moral. Las frases que siguen dan cuenta de esa operación discursiva:

Es una chica con cerebro de pollo y muy exuberante que se desnuda en películas para vender lo único que tiene. Es una gordita bastante mona, pero boba, que pescó buena plata haciendo películas de escándalo. Y que seguramente es explotada por dos o tres vivos. ¿De qué actriz me estás hablando?... La Quisiera ver haciendo “Crimen y Castigo”. Con las abundancias que tiene y su desfachatez cualquier mujer

podría hacer la carrera que ella está haciendo. Es un producto creado por la sociedad de consumo para la burguesía decadente. Si mi hermana hubiera salido como ella, la mato (*Gente*, 1972, p. 40).

El aparato publicitario no disimulaba su artificio. En entrevistas, Leblanc reconocía la teatralidad de su imagen, hablaba de producirse a sí misma: “No se olviden que soy productora de mis películas, y que allá [Estados Unidos] están exhibiendo varias de ellas con muchísimo éxito, y que los éxitos suponen entradas que alguien debe liquidar” (*Radiolandia*, 1970, n° 2165), o de cuidar su nombre como marca: “Le quiero decir que he creado una imagen para trabajarla, ella es lo que el público quiere que sea, la exploto” (*Jerónimo*, 1970, p 39). Esa consciencia de su propia construcción era precisamente lo que diferenciaba su figura de otras, ya que no pretendía naturalidad ni ingenuidad, sino que se exhibía como un producto. Dejando bien claro su postura: “desconfío de las falsas mojigaterías para las que un bien formado cuerpo de mujer es sinónimo de pecado, por lo general ocultan morbosos sentimientos reprimidos” (*Radiolandia*, 1964, n° 1903).

El cine reforzaba esta operación, en películas como *La Venus maldita* (1967), *Deliciosamente amoral* (1969), *La endemoniada* (1968), *Mujeres de medianoche* (1969), o *El derecho de gozar* (1968) en las que Leblanc desarrollaba personajes de trabajadoras sexuales, adúlteras o mujeres diabólicas, figuras que encajaban con el molde mediático de la pecadora. Sin embargo, lejos de victimizarla, esos papeles la convertían en agente, ya que ella encarnaba a la mujer que deseaba, desarrollaba la táctica, increpaba, gozaba a fuerza de rebencazos (cf. imagen 2.10). Esa autonomía femenina era lo que más incomodaba a la crítica moralista, como se leía en las reseñas de películas, para *Una mujer sin precio* (1966) se decía “El eje de la historia es Libertad Leblanc, quien, como en oportunidades anteriores, sólo ofrece al espectador su atracción física, que corre pareja con su falta de ductilidad interpretativa” (*La Nación*, 1966). O para el caso de *Olga, la hija de aquella princesa rusa* (1972):

Bueno, parece que a la imaginación la mataron a escobazos. O a lo mejor estaba escondida detrás de la opulenta Libertad Leblanc. Ella siempre en lo suyo. Un venerable olor a antigüedad se pasea sobre cada chiste y "gag" y un tufillo a grosería intenta cubrirlo todo, especialmente las trilladas escenas de alcoba (*Gente*, 1972, p. 74)



Imagen 2.10. Fotogramas de la escena del rebencazo en *El derecho a gozar* (1968).

El cuerpo de Leblanc se volvió, así, superficie de inscripción colectiva. Lxs lectores opinaban, la censura intervenía, los periodistas especulaban. La actriz ya no era sólo una intérprete, sino un campo de batalla discursivo. Leblanc nos obliga a “desconfiar de las imágenes” (Farocki, 2015) y también de las palabras que intentan reducirla a pecado o escándalo, porque en ese exceso de discursos se vislumbra su potencia política.

La pecadora de la prensa no era, entonces, un error de representación, sino un dispositivo de visibilidad. Cada titular condenatorio multiplicaba su presencia. Cada rumor alimentaba la máquina del mito. En vez de silenciarla, la prensa amarilla la catapultó al estatus de celebridad monstruosa, no la estrella pura, sino la estrella contaminada, construida en el barro del escándalo.

2.4. Somateca erótica, tecnologías del cuerpo, archivo y deseo

El cuerpo de Libertad Leblanc, leído desde la categoría de somateca, no es una entidad biológica estable, sino un artefacto atravesado por regímenes de representación, consumo y vigilancia (Preciado, 2020, p. 44). Se trata de un cuerpo diseñado para circular como superficie erótica, pero también como archivo inestable donde se inscriben tanto el deseo social como las ansiedades institucionales frente a la autonomía femenina.

Los materiales fílmicos confirman esa condición de tecnología del deseo. En *La flor del irupé* (1962), su primera gran exposición, la cámara la muestra sumergida en el delta del Paraná, las aguas cubren y descubren la piel, funcionan como velo y como filtro. No es casual que la escena haya sido repetidamente citada en las notas de prensa: “El fuerte de La flor de irupé está en el aprovechamiento de la belleza de Libertad, cuyos atributos físicos y acentuada sugestión se ajustan perfectamente a los planos señalados” (*Radiolandia*, 1962, n° 1794); “En su primer filme como protagonista, en 1962, Leblanc mostraba generosamente sus formas en el Tigre” (*Crónica*, 1977, p 13). Su poder de fascinación no residía, entonces, tanto en lo que mostraba como en lo que retenía. Esa oscilación entre exhibición y ocultamiento instala un régimen de deseo que la censura estatal percibió inmediatamente como peligroso, por lo que la película fue objeto de cortes que, paradójicamente, reforzaron el mito de lo prohibido (cf. capítulo 1).

La somateca erótica de Leblanc, entonces, no se reduce a la presencia del cuerpo en pantalla, sino que se extiende a la economía de la visibilidad que lo rodea, a la que podemos sumar los afiches que destacaban siempre el escote o sus pechos, las fotos publicadas en revistas de espectáculos con titulares sensacionalistas, las entrevistas que subrayaban su insolencia verbal tanto como su voluptuosidad física.



Imagen 2.11. Radiolandia, 1973, n°2369.



Imagen 2.12. Radiolandia, 1973, n°2330.

Cada plano de cine, cada recorte de diario, cada fragmento censurado construía un cuerpo más amplio que el de la actriz, un cuerpo social, un campo de disputa.

Ese carácter medial convierte su cuerpo en archivo. Archivo²⁹ no sólo en el sentido material (películas, fotografías, artículos), sino como un sistema de enunciación que regula qué puede decirse y qué debe borrarse (Foucault, 2002). El cuerpo de Leblanc está siempre en tensión entre el registro y la tachadura, entre lo que se exhibe y lo que se censura. De ahí su potencia, ya que más que un cuerpo representado, se trata de

²⁹ En Foucault, el término “archivo” no alude, como se piensa comúnmente, ni al conjunto de documentos que una cultura preserva como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de su conservación. “El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2002, p. 170). El archivo se entiende, así, como el sistema que establece las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados. Estos, concebidos como acontecimientos discursivos, no constituyen una simple transcripción del pensamiento en lenguaje ni pueden reducirse al contexto circunstancial en que emergen. En tanto acontecimientos, los enunciados poseen una regularidad propia que rige su formación y sus transformaciones. De este modo, el archivo impide que los discursos se acumulen como una masa amorfa o se inscriban en una linealidad continua y sin rupturas (Castro, 2004, p. 36). Para ampliar la discusión sobre la noción de archivo, cf. Cocciarini (2025); Guaglianone (2025); Gasparri (2022); Saxe, (2021), entre otros.

una materia en permanente formateo, un organismo atravesado por tecnologías de imagen, el deseo y el recorte de la prohibición.

Lo que diferencia su somateca erótica de la pornografía explícita es precisamente el estatuto del secreto. Su cuerpo nunca se muestra por completo, vemos que se insinúa, se filtra, se fragmenta en planos cerrados, se cubre con agua, tules, transparencias, velos (cf. Imagen 2.13). Esta economía de la sugerencia produce un régimen de turbiedad que interrumpe el binarismo entre lo permitido y lo obsceno, situando a Leblanc en un espacio liminal donde el escándalo no depende de la desnudez, sino de la posibilidad de pensar un cuerpo femenino como territorio autónomo.



Imagen 2.13. Fotografía de la nota "Libertad Leblanc: misterioso cambio" de la revista *Radiolandia* (1975, n° 2443).

En este sentido, su somateca no es sólo erótica, es fundamentalmente política. Cada gesto, cada pose, cada plano que insistía en la presencia de un cuerpo femenino autónomo frente a la mirada masculina se volvía amenaza para el orden cultural y jurídico de los años sesenta y setenta. Así, el cuerpo de Leblanc puede leerse como una superficie de tensión, un cuerpo que nunca termina de definirse porque su fuerza radica precisamente en el intersticio, es decir entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo espectacular y lo monstruoso.

2.5. Rubia y bastarda: cuerpos de extranjería y desvío

En el contexto cultural argentino de la década del sesenta, la figura de la rubia operaba como un signo de modernidad importada y de aspiración social, más allá de su mera dimensión estética. El modelo hollywoodense, que encarnaban Marilyn Monroe, Jayne Mansfield y Mamie Van Doren, se consolidó como estereotipo global del erotismo rubio, representado por una feminidad voluptuosa, ingenua y peligrosa a la vez:



Imagen 2.14. Las rubias de Hollywood Marilyn Monroe, Jayne Mansfield y Mamie Van Doren

En el ámbito local, Isabel Sarli también asumió un rol de estrella sexual, aunque en una versión que destacaba la ingenuidad del modelo (respaldada por la industria cinematográfica de Armando Bó) y descartaba el glamour rubio por una versión más autóctona y naturalizada de belleza: fue la morocha erótica argentina. Libertad Leblanc, en cambio, altera el modelo no en la propuesta estética (ya que la cabellera rubia resplandeciente sostenía la asociación con las bombas sexuales del panteón hollywoodense antes mencionadas), sino porque irrumpe como una figura fuera de la norma, dada su carencia deliberada de ingenuidad.

La comparación con Marilyn Monroe fue inevitable y sistemática. La prensa local se ocupó de presentarla como la Marilyn argentina, y ella misma aceptó (y deformó) ese lugar. *Radiolandia* escribió “Libertad Leblanc, la incandescente versión nacional de Marilyn Monroe” (1961, n° 1748) y la revista *Extra* se preguntó si

¿Es Libertad Leblanc la Marilyn Monroe del subdesarrollo?
¿Bastan algunas coincidencias físicas y algunas características comunes en la imagen para justificar la asociación? Porque hay que tener en cuenta que también están las diferencias: L. L. es un temperamento prometeico, tiene un carácter luchador, un sentido agudo de la organización. Piensa, analiza, calcula.

Juega para ganar. M. M. fue más bien un producto de las circunstancias. Impulsiva, desordenada, desequilibrada. Jugó para perder (1969, p. 56).

Si Marilyn encarnaba la fragilidad sexualizada del sueño americano, Leblanc proponía su reverso, la insolencia latina, el exceso corporal, el desparpajo verbal, la humedad de su mito de origen que termina por asociarla con el barro argentino. Allí donde Marilyn titubeaba, Leblanc afirmaba. Allí donde Marilyn era víctima, Leblanc se presentaba como empresaria de sí misma. En esa diferencia radica su bastardía,³⁰ ya que tomaba el modelo de la rubia norteamericana para contaminarlo con marcas de extranjería y desvío. Incluso la comparación era tal, que la propia Leblanc decía que “si hubiera sido estrella en Estados Unidos, sería como Marilyn y si a ella le hubiera tocado serlo en Latinoamérica, sería como yo” (Kieffer, 1969, p. 57). Leblanc encarnó a una rubia bastarda. Una rubia que no buscaba la pulcritud del modelo estadounidense, sino que explotaba su exceso. Su blanquitud teñida, su acento mezclado de sus viajes, su modo de posar con un desparpajo casi insolente, hacían visible la diferencia con Marilyn y con Sarli. No era una copia fiel del ideal norteamericano, ni una sensualidad cuya “naturalidad” fue fabricada por un director, sino una versión exagerada, contaminada de la blonda ambición y un producto de sí misma. Una rubia hecha con las herramientas que ofrecía la industria local.

Su condición de rubia era fabricada, evidente, exagerada, y lejos de disimularlo, lo sobreactuaba, con su cabellera platinada, maquillaje excesivo, escotes pronunciados, poses frontales. Su rubio no quería pasar por natural, quería ser reconocida como artificio inocuo y teorizaba sobre esto:

Me di cuenta de que si bien era rubia y de rasgos finos, podía hacer algo distinto a lo que hacían las divas de teléfono blanco. Entonces, exageré el personaje: en vez de ser una mujer sexy, la convertí en travesti. Exacerbé todos los rasgos y coqueterías femeninas: me puse dos líneas de pestañas postizas, me maquillé abundantemente, me ceñí la ropa, me puse hasta dos pelucas. Hice un personaje obvio, porque en todas las épocas el ser humano necesita ver en otro lo que no se anima a hacer. Eso es lo que yo le di al público. Y el público no me falló, me amó locamente. (del Río, 2004)

³⁰ En este caso voy a tomar la primera acepción de la palabra ‘bastardo’ del diccionario de la Real Academia Española, que la define como aquello “que degenera de su origen o naturaleza”, para resignificarla y convertirla en una cualidad.

Esa conciencia de la impostura es lo que le confiere su fuerza monstruosa, caracterizada por la rubia bastarda que no busca parecer legítima, sino intensificar su ilegitimidad. De esta forma, amplifica el artificio del género, exponiéndolo casi hasta lo ridículo o grotesco, destruyendo la idea de género como algo absoluto, que “apunta al dilema del propio cuerpo al celebrar los cuerpo *queer* como algo contundentemente visible, fantasiosamente *femme*, que se vuelve imposible de ignorar” (Russell, 2022, p. 70).

Ese artificio se traduce en sus películas, en las que interpreta rubias fatales, pero siempre desde una clave bastarda. En *La perra* (1966), por ejemplo, encarna a una mujer carnal, casi animalizada, cuya sensualidad no remite al glamour frío de Hollywood, sino a un erotismo sudamericano cargado de transpiración, gritos y cuerpos exaltados. En *Testigo para un crimen* (1963), su personaje mezcla la fatalidad clásica con una vulgaridad desbordada que desestabiliza el modelo de *femme fatale* foránea; la rubia que encarna es *demasiado* rubia (incluso el nombre de su personaje es Blondie que en inglés quiere decir ‘rubiecita’), es la exhibición descarada del artificio. Cada elemento reitera que esta rubia no encaja en el canon, sino que su lugar es el exceso (entendido como lo que desborda los límites clasificatorios).

Lo interesante es que Leblanc nunca se defendió negando su artificio, sino potenciándolo. Su rubia era demasiado rubia, su escote demasiado escote, su declaración demasiado insolente. Ese gesto de exceso, de intensificación, es el que la inscribe en una tradición *queer*, ya que emplea el modelo dominante no para reproducirlo, sino para deformarlo, para exponerlo en su teatralidad. Así, la rubia de Leblanc no es la rubia legítima del canon de Hollywood, sino la rubia bastarda que insiste en desbordar los límites.

2.6. La marca *camp*, estéticas de la exageración y la fuga

La estética de Libertad Leblanc encuentra en lo *camp* y lo *kitsch* un terreno fértil de inscripción. Mientras que Susan Sontag describe lo *camp* como una sensibilidad cosmopolita que celebraba el artificio, “una forma de amar lo antinatural: del artificio y la exageración” (2008 [1964], p. 351]), José Amícola lo vincula con las derivas posmodernas y “con cierto grado de autoparodia” (2000, p. 80) que se regodea en la mezcla, el exceso y la desacralización de los cánones. Para Amícola, lo *camp* no puede pensarse sin la afinidad entre *kitsch*, *gender*, *gay* y parodia (2000, p. 15). Lo *camp* no

sólo estetiza lo artificial, sino que señala el desfase entre un modelo global (que, para Leblanc, se podría relacionar con Hollywood o con el cine de autor) y su recepción periférica. En ese sentido, el *camp* para Leblanc está marcado por la apropiación desprolija, la traducción fallida, el simulacro que nunca logra del todo la fidelidad al original. Ahora bien, si lo *camp* ofrece una sensibilidad irónica frente al canon, lo *kitsch*, introduce una dimensión más ambivalente, ya que no es un fenómeno puramente estético ni una categoría moral, sino un punto de tensión entre la ingenuidad afectiva y la autoconciencia del artificio (Abadi-Lucero, 2013, p. 12). Lo *kitsch*, lejos de reducirse a un exceso decorativo, articula lo íntimo con lo social y encarna una forma de deseo mediado por los objetos y las imágenes.

El cine de Leblanc se inscribe en esa zona de ambigüedad entre lo *camp* y lo *kitsch*. En sus películas de mediados de los sesenta, como *Fuego en la sangre* (1965), *La Venus maldita* (1967), *La perra* (1967), el erotismo se convierte en espectáculo y el cuerpo femenino en superficie de proyección de una economía de deseo que mezcla fascinación y repulsión. Los títulos mismos anuncian la mercantilización del placer y la estetización de lo pecaminoso: una “Venus” convertida en mercancía del relato masculino, una “perra” que desafía el orden moral, o el “fuego sanguíneo” que lleva a una mujer a vengar la muerte de su pareja. Allí, el *kitsch* se manifiesta tanto en la sobrecarga visual, caracterizada por unos decorados estridentes y brillantes, como en una gestualidad desbordada y una sobreactuación afectiva que vuelve al melodrama un espacio de exceso corporal. La diva-monstruo que Leblanc encarna es, en este sentido, una figura *kitsch*, en la que se destacan sus facetas sentimentales y provocadoras, vulgares y sublimes, de seductora autoconsciente de su artificio.

Lo *camp* y lo *kitsch*, permiten además releer la noción de copia fallida que, en Leblanc, representa esa falla que no es defecto, sino operación estética, que vuelve auténtico su exceso. La actriz toma los códigos de la *femme fatale* norteamericana, que podríamos situar en la sexualidad peligrosa de Marilyn Monroe o Jayne Mansfield, para desplazarlos hacia una versión sudamericana saturada de gestos, risas, gritos y erotismo animalizado. En *Psexoanálisis* (1968), la parodia alcanza su punto máximo, la sobreactuación. Sin embargo, lejos de ridiculizarla, la resignifica como marca identitaria, volviéndola emblema de deseo desbordado. Allí, lo *kitsch* funciona como un modo de hacer visible la teatralidad y artificiosidad de Libertad Leblanc, como ella misma afirma:

En Psexoanálisis gocé, gocé como desesperada, como loca, mientras filmaba, mientras creaba ese personaje que es una

burla de Libertad Leblanc a Libertad Leblanc. Me gustaba el tipo de comedia y porque me gustaba que la gente se diera cuenta de que, entre otras cosas, tengo sentido del humor y soy capaz de reírme de mí misma (Kieffer, 1969, p. 55).



Imagen 2.15. Fotogramas de Leblanc en *Psexoanálisis* (1968), su personaje se llamaba Vampi

Esta estética del exceso se radicaliza hacia fines de la década del sesenta en títulos como *Psexoanálisis* (1968), *El derecho de gozar* (1968), *Esclava del deseo* (1968) o *Deliciosamente amoral* (1969), en las que el cuerpo de Leblanc se convierte en una verdadera somateca erótica. Estas películas despliegan justamente ese entramado de prótesis y tecnologías del deseo, ya que maquillaje, vestuario, cámara, guion y escenografía funcionan como extensiones técnicas del cuerpo, como dispositivos que producen identidad sexual y placer visual. En ese marco, lo *kitsch* ofrece el vocabulario sensible de esas prótesis, caracterizada por el brillo, la textura, la repetición, la saturación.

La figura de la mujer erótica cobra monstruosidad, ya que el cuerpo femenino, históricamente asociado a lo abyecto, se transforma en el cine de Leblanc en una superficie de reivindicación paradójica. En el caso de la diva, el exceso y la desmesura

no ocultan la monstruosidad, la exhiben como signo de poder. En ese gesto, lo *camp* actúa como mediación estética que transforma el estigma en espectáculo y la abyección en fascinación. Leblanc no disimula su artificio, sino que lo celebra, haciendo del exceso una forma de resistencia cultural.

Durante los años setenta, con títulos como *Cerco de terror* (1972) o *Furia en la isla* (1976), la estética *kitsch* de Leblanc comienza a desplazarse hacia un registro híbrido, entre el cine de explotación³¹ y las coproducciones internacionales de bajo presupuesto. Sin embargo, persiste en esas películas la huella de una sensibilidad *camp-kitsch* que ya no busca emular modelos ajenos, sino sostener un imaginario propio, anacrónico y obstinadamente popular. Frente a la emergencia de nuevos regímenes del erotismo, como el porno industrial, la figura de Leblanc queda desfasada, pero su exceso conserva la fuerza de un gesto inaugural, marcado por el de haber hecho del artificio y la exageración un lenguaje de emancipación estética.

2.7. Imagen sin fecha, temporalidad *queer* y archivo inestable

El archivo mediático de Libertad Leblanc está atravesado por una condición de precariedad que lo distingue de otras figuras del *star system* argentino, tal es así que en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la mayoría de las fotografías aparecen sin datación, los recortes de prensa circulan repetidos en distintos diarios, aparecen rumores publicados sin confirmación, incluso la presencia de un certificado de reconocimiento a Libertad Leblanc del mismo Museo del Cine, que muestra errores en su filmografía (cf. imagen 2.16). Se trata de un archivo que se presenta fracturado, en el que la ausencia pesa tanto como la presencia. La diva aparece en esos restos no como una figura lineal ni cronológicamente ordenable, sino como un fantasma que se resiste a quedar fijo en una historia oficial.

³¹ El llamado cine de explotación no constituye en sí un género, sino una forma particular de producción industrial cinematográfica. Se caracteriza por presupuestos bajos, una lógica de rentabilidad inmediata y el aprovechamiento de fórmulas narrativas ya comprobadas (terror, erotismo, violencia, artes marciales, subgéneros como el gore o las películas de mujeres en prisión). Su objetivo es ofrecer al público aquello que el cine convencional evita: sexo, violencia y temáticas consideradas tabú. Desde mediados del siglo XX, este tipo de cine apuntó principalmente al público juvenil, especialmente al segmento de entre 15 y 25 años, que se consolidó como el núcleo de consumo cinematográfico. Aunque suele ser etiquetado como un género, el cine de explotación funciona más bien como una estrategia industrial y cultural orientada a capitalizar los márgenes del gusto y del escándalo (Roche, 2015, p. 2).

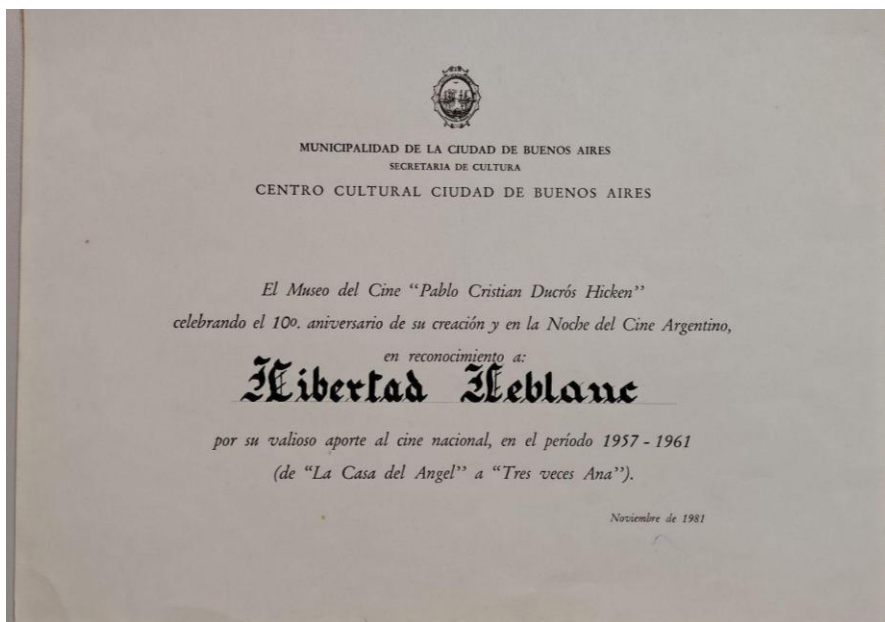


Imagen 2.16. Material obtenido del sobre n°1 de Libertad Leblanc en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

El tiempo que corporiza la multiplicidad de formas del archivo puede leerse como temporalidad *queer*, esto es, en clave de 'no-ya' y 'todavía-no',³² que configura "una disposición temporal en la que el pasado es un campo de posibilidades en el cual los sujetos pueden actuar en el presente al servicio de una futuridad nueva" (Muñoz, 2020, p. 54). Lo que da cuenta de una relación con el tiempo que no se conforma con el recorrido lineal normativo, sino que habita los restos del pasado como promesas de otra vida por venir. El archivo de Leblanc, con su exceso de materiales sin fecha, parece inscribirse en esa temporalidad, ya que no pertenece nunca del todo a la narrativa histórica que se pretende registrar, sino que oscila entre un 'entonces' y un 'allí' que se reitera como posibilidad, como resto utópico.

Las imágenes de Leblanc circulan como espectros, como huellas que no cierran y que, precisamente por ello, abren. No se trata de reconstruir un relato fidedigno de su trayectoria, a manera de línea histórica escolar, sino de asumir esa desestabilización temporal como parte constitutiva de su monstruosidad cultural. La diva no está anclada en un año ni en una película en particular, sino que vuelve una y otra vez como una promesa de desvío, como un síntoma que insiste en torcer la lectura temporal.

³² En la perspectiva de José Esteban Muñoz, el pasado no existe como bloque cerrado; es, por el contrario, una constelación de huellas en las que puede estar escondida, momentáneamente desactivada, la llave que puede abrir la puerta de un futuro de salvación (López Seoane, 2020, p. 15).

El archivo sin dataciones, en lugar de ser un déficit documental, puede pensarse como una estrategia *queer* que resiste la clausura historicista (cf. Halberstam, 2005; 2011; Cvetkovich, 2018). La lógica de la cronología (que busca ordenar, clasificar, estabilizar, linealizar) es también una lógica normativa, heredera de la historiografía nacional y de la dimensión lineal que se le suele otorgar a la noción de progreso ininterrumpido y direccionado. Frente a ello, la dispersión y la duplicación de los materiales sobre Leblanc interrumpen esa linealidad y fuerzan a pensarla como un archivo en fuga.

La dimensión de lo *queer* siempre se proyecta hacia un futuro utópico, hacia un horizonte en el que los cuerpos y deseos no normativos puedan vivirse en plenitud (Muñoz, 2020, p. 70). De este modo, se construye una memoria siempre política, en función de la cual los recuerdos y relatos ritualizados tienen el potencial de crear mundos (Muñoz, 2020, p. 85). En este marco, las imágenes de Libertad Leblanc, fuera de la marca del tiempo, no son simplemente restos caóticos, sino anticipaciones, fragmentos de un porvenir que se resiste a ser capturado. Su archivo, entonces, no remite a un pasado clausurado, sino a un futuro abierto.

En esta clave, Libertad Leblanc se convierte en archivo viviente de una futuridad antinormativa. Sus fotos sin fecha, sus rumores sin confirmación, sus recortes sin contexto no son carencias, son insistencias, signos de que su figura excede la cronología y se inscribe en un tiempo *queer* que se desplaza y no cierra.

2.8. Escote, escándalo y el cuerpo pensante como amenaza

“No produce incomodidad mi escote, sino mi expresión de mujer pensante” (Zucchi, 2019), esta frase atribuida a Libertad Leblanc, en declaraciones de mediados de los sesenta, condensa de manera incisiva la paradoja de su figura pública. Su cuerpo no fue perseguido únicamente por lo que mostraba, sino porque detrás de esa corporeidad deseante había una subjetividad pensante. En el contexto argentino de los años sesenta y setenta, cuando el control sobre las representaciones sexuales se ejercía tanto desde el aparato estatal como desde el poder eclesiástico y mediático, la exposición del escote, por decisión propia de quien porta dicho escote, se convertía en un síntoma de un conflicto mayor, representaba la amenaza de una subjetividad femenina autónoma.

En películas como *Acosada* (1964), *La perra* (1967), *Cuando los hombres hablan de mujeres* (1967), *Esclava del deseo* (1968), *La culpa* (1969) o *Cautiva en la selva* (1969)

los planos que enfatizan el busto de Leblanc funcionan como catalizadores narrativos. La cámara insiste en mostrar el escote como elemento narrativo central, pero lo que verdaderamente genera tensión no es la piel expuesta, sino la potencia de agencia que ese gesto implica, la representación en la gran pantalla de una mujer que no se oculta, que no pide disculpas, que se planta como protagonista de su propio deseo. Ese más allá de la visibilidad erótica es lo que transforma la escena en amenaza.



Imagen 2.17. Secuencia de fotogramas de *La culpa* (1969), en los que se grafica el momento en que Rodolfo Guerrero (Carlos Estrada) tiene el accidente de tránsito por pensar en el escote de Mágina (Libertad Leblanc)

La censura argentina de la época se presentaba como un dispositivo protector de la moral y las buenas costumbres. En la práctica, lo que estaba en juego era el control de los cuerpos femeninos y de su potencial disruptivo. En este contexto, el escote de Leblanc no era sólo un problema de decoro, sino que generaba un desafío a la normatividad de género. Al sancionar escenas, cortar planos o impedir estrenos, el aparato censor operaba como somateca disciplinaria, ya que inscribía sobre los cuerpos la posibilidad de mostrarse o no, de aquello que se entendía como erotismo legítimo y aquello que debía ser castigado como obsceno. En este marco, el cuerpo de Leblanc funcionaba como un campo de batalla, en el que cada imagen y cada entrevista desbordaba los límites de lo tolerado.

El escote de Leblanc no era sólo un signo erótico, sino una estrategia discursiva. Al articular su imagen con declaraciones públicas de independencia, proyectos empresariales propios y una voluntad de ser más que musa, ser productora de sus películas, Leblanc produjo una arquitectura política monstruosa de la propia corporeidad, caracterizada por una subjetividad inapropiada/inapropiable, que se resiste a ser neutralizada (Haraway, 1999, p. 124).

El escándalo mediático en torno a Leblanc, que la tildaba de vulgar o llamativa, no debe leerse en clave moralizante, sino como operación disciplinaria destinada a restarle densidad intelectual y política a su figura. La insistencia en reducirla a un 'cuerpo-escote' era un modo de silenciar su potencial de mujer pensante, de empresaria que producía sus propias películas, de figura que negociaba por sí misma en un mercado dominado por hombres. Experiencia que ella misma relata en más de una oportunidad:

un empresario mexicano me dijo una vez que tratábamos un contrato: "Libertad, hablando de negocios, yo a usted la veo con bigotes". Así me lo aceptan. Porque soy el producto de mí misma, mi propio representante. Me costó un poco al principio, pero ya me aceptan así (Rodríguez, 1975, p. 7).

Así, el verdadero problema no era la piel mostrada, sino la voz que la acompañaba. La diva que hablaba, que opinaba sobre su propia construcción mediática, que polemizaba con Isabel Sarli en la prensa, que gestionaba sus contratos, se volvía insoportable para un aparato cultural que esperaba de la rubia un rol decorativo y mudo. El escote era sólo la superficie; lo peligroso era la subjetividad que lo sostenía.

En este sentido, el cuerpo de Leblanc aparece en escena como un cuerpo pensante que incomoda, una corporalidad que no se reduce a ser vista, sino que exige ser escuchada, interpretada, reconocida como potencia política. Allí radica el núcleo de su monstruosidad, en mostrar que el erotismo puede ser un lenguaje crítico, que el cuerpo no es sólo objeto de deseo, sino productor de discurso y, en especial, que el escote no es piel sino marca.

2.9. Del mito al archivo: un cuerpo sin clausura

El cuerpo de Libertad Leblanc no fue sólo una imagen proyectada en la pantalla, sino superficie activa de inscripción simbólica y política. En cada plano, cada fotografía, cada gesto mediático, su figura emerge como un dispositivo de visibilidad que condensa temores, fantasías, goce y contradicciones. El cuerpo de Leblanc es imagen, pero también alegoría de una política del exceso que persiste más allá de su tiempo, es una estética del desborde que desbarata la frontera entre lo erótico y lo monstruoso, entre la burla y la emancipación.

Leblanc encarna el exceso como política, el artificio como resistencia, la exageración como forma de libertad. Cada película, cada portada, cada gesto da cuenta de una práctica del artificio, que convierte la duplicidad en potencia, y redobla la distancia entre el modelo y su copia, hasta que la copia produce su propio sentido. En ese margen de inestabilidad, se cifra la singularidad de su figura, la imposibilidad de ser asimilada por completo a las lógicas del deseo normativo.

El cuerpo de Leblanc es imagen, pero también alegoría de una política del exceso que persiste más allá de su tiempo. Su presencia desborda el relato que intentó contenerla, ya que ni el cine, ni la prensa lograron domesticarla. Del mito al archivo, su figura se multiplica en rastros, ecos, huellas y fragmentos de una constelación de memorias en los que el brillo convive con la herida. Allí, en ese tránsito, su cuerpo se vuelve archivo, no como depósito inmóvil, sino como energía que sigue irradiando, encendiendo nuevas posibilidades de lecturas.

Este pasaje del nombre al cuerpo, de la diva al archivo, abre la puerta al territorio de la monstruosidad arquitectónicamente construida (es decir, diseñada y cuidadosamente elaborada como gesto de agencia). Porque, lo que en los sesenta fue erotismo desbordado y escándalo mediático, hoy puede leerse como gesto de insurrección

simbólica, como la forma de disidencia antes del lenguaje de la disidencia. Su exceso, su teatralidad, su goce sin culpa son también anticipos de un deseo que no busca redención, sino visibilidad.

Capítulo 3:

Derivas monstruosas. Cuerpos en fuga, disidencia mediática

*Yo también tenía las necesarias
condiciones para convertirme en una
'vamp', aun en un país como la
República Argentina, donde este género
es un poco mirado de reojo
Libertad Leblanc, 1965³³*

Dado el análisis que venimos desarrollando, es posible postular que el cine de Libertad Leblanc no puede leerse como una obra cerrada ni como una producción estética regida por la lógica autoral tradicional. Se trata más bien de un espacio de fuga, representa un terreno donde los cuerpos y los relatos entran en crisis, se deforman y se superponen, creando resistencia. Si en los capítulos anteriores la exploración se desarrolló en torno al nombre como marca y al cuerpo como somateca visual, este capítulo se adentra en el cine y los discursos mediáticos como plataformas en las cuales se activa la monstruosidad de la diva. Ahora, se podría entender que tal devenir no opera como patologización, sino como estrategia de insurrección simbólica.

Tal insurrección implica adoptar la monstruosidad no como una anomalía moral o corporal, sino como una posición cultural de enunciación, un espacio de subalternidad resignificada política y teóricamente. Es decir, se piensa al “monstruo como posibilidad feminista, sexodisidente, de subalternidad y precariedad políticogeográfica, la monstruosidad como resignificación de los lugares de abyección y marginación de la sociedad cisheteropatriarcal” (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p. 8). Al mismo tiempo, en las producciones fílmicas de Leblanc y en el modo de manejar su “persona” pública, se lee lo monstruoso como “potencia capaz de subvertir, queerizar, enrarecer el sólido encadenamiento del tiempo social, anunciando otra justicia” (Guaglianone, 2025, p. 138). Fundamentalmente, se trata de una forma de ser y aparecer en el mundo que desorganiza³⁴ el relato normalizador, poniendo en escena formas de poder y deseo

³³ Frase extraída de la entrevista de *Radiolandia* (1965, n° 1928) titulada “Libertad Leblanc lanza un arriesgado desafío justo ahora cuando ya es famosa”.

³⁴ La potencia de desorganizar como categoría de análisis es tomada de la obra de Nelly Richard, quien la piensa como el impulso por “desordenar los pactos de representación hegemónica que

disidentes que se cuelan para agrietar la norma. Leblanc no suele interpretar víctimas o, mejor dicho, no las personifica en su totalidad dramática, ella le pone el cuerpo a mujeres que gozan, que manipulan, que mienten, que especulan, que matan, que se reapropian del relato. Mujeres que no se arrepienten. Esa diferencia es clave para pensarla como una figura monstruosa *queer*.

3.1. Diva como archivo vivo. Monstruosidad y persistencia

La diva³⁵ no muere, muta. La potencia de su legado no radica en la permanencia de un repertorio artístico, sino en la capacidad de sobrevivir a los regímenes que buscan archivarla como resto de época. En este sentido, Libertad Leblanc encarna una figura residual y espectral, que se resiste a la clausura del pasado, “inaugura[ndo] nuevas temporalidades, en el sentido de provocar otras historicidades” (Guaglianone, 2025, p. 134) que conjugan una amplitud de posibilidades de lectura. Sus películas, a menudo relegadas al margen del canon, resurgen como fantasmas mediáticos, ya que vemos restos de proyecciones subidas en mala calidad en YouTube, levantadas de la medianoche de algún canal de cable, o escenas fragmentadas de alguna película en entrevistas a la diva. Esa supervivencia dispersa constituye un *archivo queer* en sí mismo, que puede recibir los apelativos de ‘desordenado’, ‘incompleto’, ‘contaminado’, ‘cortado’, ‘editado’, ‘tachado’ y ‘vuelto a reescribir’.

Esta somateca así configurada, constituye un esquema capaz de desestabilizar las categorías estancas. Por ello, esta promesa monstruosa se asienta en los giros destinados a despojarse de las historias rituales y en la necesidad de repensar a los actores implicados en la construcción de dichas categorías fijas (Haraway, 1999, p. 123). En este sentido, Leblanc funciona precisamente como un monstruo mediático, ya que

controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos” (2007, p. 104).

³⁵ Tal como explican Rubino, Saxe y Sanchez, el uso del término ‘diva’ deriva de una lectura intertextual, ya que esta trasciende lo puramente narrativo: “No son solo los personajes en una trama cinematográfica, sino las mujeres que ponen carne a esos personajes, que los continúan en sus vidas o que llevan su vida al cine. La imagen cinematográfica es más compleja que la simple trama narrativa y escapa, muchas veces, a la volición de los directores o guionistas” (2021, p. 262).

no pertenece de lleno ni al cine “serio”³⁶ ni al porno, no se la puede comprender como la estrella legitimada de la historia del cine nacional ni como la vedette épica del teatro de revista. Su condición de figura fuera de lugar y su hibridez estética se conjugan con su circulación interrumpida para volverla un archivo indomesticable. No se la puede catalogar del todo, porque cada intento de fijación genera un exceso que desborda la clasificación.

En producciones como *La perra* (1967) o *La endemoniada* (1968), esta monstruosidad se dramatiza narrativamente, y aparecen en escena esas mujeres que devienen criminales o encarnan procesos de posesión demoníaca. En el caso de *La perra* (1967), por ejemplo, Leblanc interpreta a Renée, quien elabora un plan cuyo objetivo es que Lucas asesine a su pareja, Walter Johnson, para así quedarse con el dinero del seguro. El factor principal de su plan es el poder de seducción que ejerce sobre los hombres que la rodean. Esto se explicita en uno de los diálogos de la película, cuando Renée afirma ante Lucas y Walter: “Yo siempre supe que gustaba a los hombres” (Gómez Muriel, 1967, 00:20:43).

³⁶ Si bien el sistema fílmico argentino de la época abordado en este trabajo no es ajeno a las transformaciones culturales y sociales del período, me interesa subrayar que Libertad Leblanc no encaja ni en el cine tradicional, que comenzaba a adaptarse a las políticas impulsadas desde el Estado mediante las nuevas normativas, ni en el llamado ‘Nuevo Cine Argentino’ que, años después, sería identificado como la *Generación del 60*. En estas películas es posible advertir, un clima de época atravesado por dimensiones políticas y una alta conflictividad social: “Las películas parecen ser un ensayo sobre esa generación de jóvenes de la que se sienten parte, y a la que intentan explicar, definir, entender, o simplemente mostrar. En los años sesenta, los jóvenes emergieron como actor colectivo protagónico de la sociedad, y esa visibilización se puso de manifiesto en muchos sentidos. Buena parte de los temas que preocupan en las películas de la generación del sesenta están asociados con la juventud, con la mirada de los jóvenes y el ser joven en una época marcada por la búsqueda: individual o colectiva, artística o política. Una generación esperanzada pero que se percibe a sí misma como atravesada por la incertidumbre” (Díaz, 2010, p. 50).



Imagen 3.1. Fotogramas de Leblanc en *La perra* (1967) tentando a Lucas para llevar a cabo su plan

Papeles como estos acercan al personaje de Leblanc a la figura de la *femme fatale*,³⁷ entendida como aquella que “utiliza su cuerpo/sexo a modo de máscara o disfraz con el fin de conseguir un propósito determinado” (Álvarez López, 2006, p. 79). Incluso puede vincularse con la figura de la *vamp*,³⁸ caracterizada por su impronta malévola, y por “su naturaleza fría y calculadora, que en ocasiones comparte con la *femme fatale*, [pero] la *vamp* manifiesta un claro móvil para la seducción, que es la voluntad de ascenso social” (García López, 2016). A pesar de las mutaciones que pueda sufrir el personaje *vamp* de Leblanc en *La perra* (1967), su poder de seducción, su capacidad de manipulación de la voluntad masculina mediante las artes femeninas, será castigada. Al final del *film* se puede identificar un mensaje aleccionador, ya que el personaje de Lucas, quien fue una de sus víctimas, termina por poner fin a la vida de Reneé.

En *La endemoniada* (1968), la muerte no constituye el cierre de la narración, sino el punto de partida del relato. Libertad Leblanc encarna dos figuras: por un lado, Fausta

³⁷ La *femme fatale* es un personaje característico del cine negro americano, un género considerado esencialmente masculino: “En el cine clásico, mujeres fatales eran aquellas que engañaban y utilizaban su ‘armas de mujer’, su poderoso atractivo sexual con los hombres, para conseguir sus propios fines, generalmente de carácter económico. Desvían al héroe de su camino de rectitud para llevarlo a la destrucción” (Álvarez López, 2006, p. 70).

³⁸ Término derivado del inglés *vampire* que se encuentra estrechamente ligado a la novela de Bram Stoker (*Drácula*, 1897). Si bien su origen es anterior, es esta obra la que contribuye de manera decisiva a su cristalización en el imaginario cultural. La figura de la *vamp* aparece tempranamente en el cine, por ejemplo, en *A Fool There Was* (1915), y más tarde en *Cobra* (1925), película protagonizada por Rudolph Valentino en la década de 1920. Como concepto, *vamp* designa a la mujer que se vale de su atractivo sexual para explotar económicamente a los hombres; este aspecto, la explotación económica mediante la seducción, constituye un rasgo central de la figura. El término ingresó al diccionario de la lengua inglesa en 1922, apenas ocho años después de que Theda Bara popularizara este personaje en *A Fool There Was* y en las numerosas producciones que protagonizó posteriormente en el rol de vampiresa (García López, 2016).

de Santillana, la bruja ejecutada en la secuencia inicial y, por el otro, Lucía, la vecina de la propiedad de los Santillana cuyo cuerpo se convierte en el receptáculo de la reencarnación de Fausta. Esta duplicidad actoral no sólo articula la continuidad entre ambos personajes, sino que también refuerza la potencia monstruosa, dado que “el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2007, p. 61). El vampiro Gonzalo es el encargado de fusionar el espíritu de Fausta con el cuerpo de Lucía a través de un collar, operación que, además, reitera la concepción foucaultiana del monstruo como la “mezcla de dos reinos” (2007, p. 68). Esta lógica de la mezcla se expresa explícitamente en el *film* cuando Gonzalo afirma: “Ve usted Lucía, usted y ella son distintas, pero a la vez una misma persona. El bien y el mal que vuelven a unirse a través del tiempo” (Gómez Muriel, 1968, 00:25:23).



Imagen 3.2. Fotogramas de Leblanc en *La endemoniada* (1968) cuando Gonzalo inicia el ritual frente al cuadro de Fausta

Para el caso de *Fuego en la sangre* (1965) vemos por única vez que Libertad modifica su colorimetría visual característica para aparecer morocha interpretando a Cristina, una madre cuya pareja, Emiliano, es asesinada por la espalda al comienzo del relato. La película se construye como un drama de época ambientado en la pampa argentina. El homicidio de Emiliano desencadena la necesidad de venganza dentro del clan familiar; sin embargo, ninguno de los varones asume la responsabilidad de llevarla a cabo, hasta que Cristina tensiona ese mandato masculinizado del ojo por ojo gritando “De qué les sirve tener los pantalones, si se ponen a temblar como gallinas; pero esto no va a quedar así, ya que no hay hombre entre ustedes. Van a saber qué clase de mujer soy yo” (Cardona, 1965, 00:31:47). No obstante, los planes del personaje interpretado por Leblanc se desvían cuando la potencia erótica del vínculo con Galaor, el asesino de su marido, los conduce a planear una fuga del pueblo.



Imagen 3.3. Fotogramas de Leblanc en *Fuego en la sangre* (1965)

De este modo, el personaje interpretado por Leblanc disputa el ejercicio de la venganza y muta del rol de madre al de vengadora. Este registro puede rastrearse a lo largo de su filmografía, en la cual la diva se transforma en bestia, demonio, bruja, vampiresa, estratega o especuladora. Sin embargo, el exceso no queda confinado a la esfera ficcional, sino que reaparece en la prensa de la época, que reproduce esa misma retórica al describirla como: arriesgada, sexy, huidiza, incapaz de cumplir su tarea de “mujer del hogar” (*Radiolandia*, 1967, n.º 2054) o incluso como *vamp*. El cruce entre los personajes cinematográficos y los titulares periodísticos produce un efecto de contaminación, por lo que la monstruosidad no es sólo un rol actoral, sino también una forma de existencia cultural.

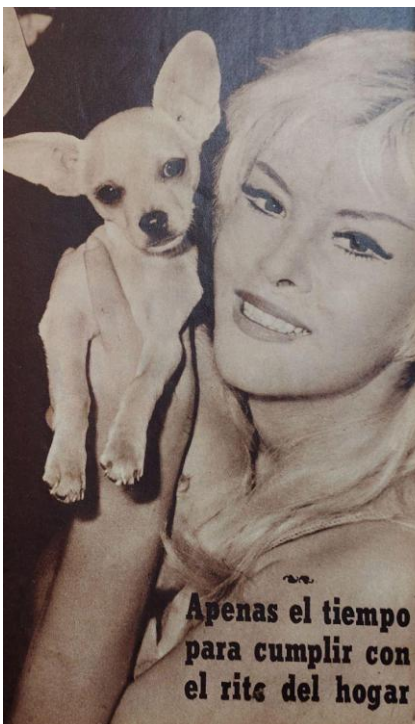


Imagen 3.4. Revista *Radiolandia* (1967, n.º 2054).



Imagen 3.5. Revista *Radiolandia* (1969, n.º 2151).



Imagen 3.6. Revista Radiolandia (1961, n° 1748).



Imagen 3.7. Revista Radiolandia (1967, n° 2058).

Si leemos la somateca Leblanc como dispositivo que crea a la diva en clave de *monstruo* (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021), su accionar se configura como una categoría crítica que habilita modos de existencia disidentes. Libertad Leblanc persiste como figura monstruosa porque su cuerpo-imagen nunca llega a integrarse plenamente en el relato hegemónico de la cultura argentina. Su archivo resulta incómodo, aparece en los márgenes y obliga a repensar qué es lo que verdaderamente puede ser considerado patrimonio cultural. La diva sobrevive precisamente porque es susceptible de ser releída desde nuevas temporalidades y sensibilidades *queer* (Guaglianone, 2025; Muñoz, 2020), que encuentran, en sus gestos exagerados y en sus tramas melodramáticas, una potencia estética insumisa. Allí radica su vigencia: mientras el cine de vanguardia o de autor aspiraba a construir un legado artístico depurado, el archivo Leblanc insiste desde lo bastardo, desde aquello que ha sido desechado. Esa insistencia es política, porque la historia del cine también se escribe con restos, con lo que no encaja, con lo que se intentó censurar o ridiculizar.

Por este motivo, la monstruosidad de Libertad Leblanc no es sólo un atributo estético o narrativo, sino una forma de persistencia histórica. Su cuerpo, su nombre, su archivo, sus huellas imagenológicas funcionan como una promesa *queer*, que invitan a seguir incomodando, seguir perturbando, seguir mutando y seguir apareciendo donde no se la espera. Así, desde los márgenes, los monstruos siguen tensionando el discurso y esos cuerpos antes excluidos hablan y producen conocimientos sobre sí mismos (Preciado, 2020, p. 101). Leblanc, diva-monstruo, es el archivo que insiste en hablar, incluso a pesar de los recortes y censuras.

3.2. Actuar la muerte, asesinatos viriles y feminidad monstruosa

El universo cinematográfico de Libertad Leblanc explora con insistencia una zona no tan común en la cultura argentina de los años sesenta, específicamente, la articulación entre deseo, erótica, femineidad y violencia. Allí donde el cine nacional tendía a organizarse alrededor del rol de la mujer que debe pagar su transgresión sexual,³⁹ en casi la totalidad de las películas protagonizadas por Leblanc se invierte la ecuación. En la mayoría de sus relatos, la muerte es una decisión (*La venus maldita*, 1967), una puesta en escena (*Mujeres de medianoche*, 1969), un acto de control (*La perra*, 1967; *La endemoniada*, 1968) o un accidente de la manipulación excesiva de armas (*Mujeres de medianoche*, 1969). Sus personajes no son mujeres sacrificadas, sino ejecutoras. No mueren, por el contrario, matan o provocan la destrucción masculina sin arrepentimiento, y la violencia es consecuencia del despliegue mismo de su potencia. Esta inversión produce grietas en la idea de la virilidad violenta como estandarte masculino, ya que ese conjunto de acciones, como matar, realizar el diseño intelectual de un crimen, vengarse, o conducir la trama criminal se disocian del imaginario centrado en el héroe, para romper el contrato heterocentrado (Wittig, 2017, p. 61).⁴⁰

En la prensa y las revistas nacionales es posible identificar reacciones a estas grietas del contrato normalizador binario y heterocentrado. Así, cuando la diva asumía roles marcadamente viriles, los medios respondían reforzando una imagen amorosa o afectivamente dependiente. Esto se evidencia en preguntas directas como “¿Qué posibilidades hay para el amor?” (*Radiolandia*, 1975, n.º 2449) o “¿Esa alegría se debe a que su corazón encontró al dueño definitivo?” (*Radiolandia*, 1968, n.º 2078). También

³⁹ Es necesario aclarar que, dentro de este cine erótico, denominado por Rodolfo Khun “pornografía ingenua”, existe un exponente máximo constituido por la dupla Sarli-Bo, responsable de lo que el propio Khun catalogó como “pornografía moralista” (1984, p. 7). Esta clasificación permite diferenciar y contraponer las producciones protagonizadas por Leblanc con las de Sarli. Según Khun, las obras de Armando Bo representan “un profundo erotismo, [y] tienen toda la pureza, la ingenuidad y el ‘moralismo’ de su autor, y eso les da un encanto irresistible” (1984, p. 9). Este moralismo se manifiesta, por ejemplo, en la sencilla redención que atraviesan muchos de los personajes interpretados por Isabel Sarli. Tal como señala Khun, ella “suele ser la pecadora que se redime y vuelve a Dios. Y tal vez sea en una escena de *Carne* donde se llegue al *summum* de esto. El personaje de Isabel, arrepentido de tanto coito y tanto pastoreo, reza” (1984, p. 10). En el caso de Leblanc, no prevalecen ni el arrepentimiento ni la moralización.

⁴⁰ El contrato social heterosexual, según Wittig (2017, pp. 59-71), remite a la idea de la heterosexualidad como régimen político de dominación que otorga roles prefigurados a los sujetos del binario femenino/masculino. La adopción de comportamientos que exceden ese marco implica la desertión o fuga del contrato mismo.

aparecen formulaciones que operan como diagnósticos sentimentales, tales como “La vida de Libertad es un constante huir de sus propias pasiones; tras su sonrisa y bajo esas formas fabulosas se oculta la otra, la Libertad Leblanc que quisiera huir de sí misma” (*Radiolandia*, 1967, n.º 2058). Incluso se cuestiona su autonomía económica, cuando sostienen que “un plan fabuloso de desarrollo económico y financiero, como para independizarse totalmente en su vida, parecen demasiadas cosas para una sola mujer” (*Radiolandia*, 1968, n.º 2066). Ante estas tentativas mediáticas de normalización, Leblanc responde de manera tajante:

Oíme: de mi vida privada yo no hablo. Porque es mía. Sé que mi personalidad se compone de lo que el público piensa de mí y de lo que soy. Pero el misterio de mi vida privada lo quiero mantener. Claro que no es ningún misterio que me gustan los hombres. Son divinos, amorosos, únicos. Pero *los hombres*, y no un hombre en particular. Yo entiendo el amor como un acto gozoso, pero libre. Y siempre circunstancial. Si alguien me quiere atar, se acabó (Rodríguez, 1975, p. 6, subrayado en el original).

Esta capacidad de generar polémica dentro y fuera de la pantalla intensifica el gesto monstruoso, en tanto el monstruo no es aquello que está afuera, sino aquello que desorganiza el régimen disciplinario, que acecha y amenaza con romper el orden social, cultural, familiar, del hogar, abriendo la posibilidad de espacios deseables y utopías de emancipación (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p. 83). En este sentido, la monstruosidad no se circunscribe únicamente a sus personajes, sino también a su fama, fijando en la actriz un exceso que el archivo busca controlar, al tiempo que exhibe con fascinación temerosa.

Esta idea de feminidad que arrebató la virilidad de los protagonistas se materializa en escenas en las que Leblanc ocupa el lugar narrativo asociado típicamente a la performance masculina en el cine, como el espacio del poder, de la estrategia, de la táctica y de la violencia. En *La perra* (1967), por ejemplo, el gesto letal no es un disparo por parte de Libertad, sino la manipulación del deseo masculino. Tomando sol sobre el barco, corriendo en las arenas de la isla, o realizando un baile erótico y sensual para su marido y su nueva conquista, el personaje de Leblanc dirige los celos y la caída de su pareja, como si administrara el tiempo narrativo. Así Renée mata sin matar, ella conduce a los varones hacia la autodestrucción. El asesinato es “un modo simbólico de la emancipación” (Rubino, Saxe, Sánchez, 2021, p. 92) y un acto performático, ya que se transforma en un gesto que subvierte la gramática patriarcal del melodrama.



Imagen 3.8. Fotogramas de Leblanc en *La perra* (1967)

Más nítida aún se vuelve esta lógica de inversión monstruosa en *Esclava del deseo* (1968), en la que Leblanc seduce y destruye tácticamente a un grupo de varones que disputan el poder. La puesta en escena subraya esta torsión, y la cámara la encuadra con frecuencia en planos medios, sosteniendo un arma, o en planos detalle, que recortan los cuchillos con los que ejecuta, uno por uno, a los hombres. Estas estrategias visuales producen, de este modo, el desplazamiento de la iconografía tradicionalmente asociada con la virilidad y el ejercicio masculino de la violencia. El crimen no es sólo acto de venganza, sino que también es una operación monstruosa, el varón muere física y simbólicamente, reducido al ridículo, mientras la protagonista va acabando con cada uno del grupo, gracias a su táctica de seducción.



Imagen 3.9. Fotogramas de *Esclava del deseo* (1968), Perla da muerte a Franky



Imagen 3.10. Fotogramas de *Esclava del deseo* (1968), Perla le dispara a Ramón



Imagen 3.11. Fotogramas de *Esclava del deseo* (1968), Perla arrincona a Bronco y Manuel

La estructura narrativa del *film* refuerza esta dimensión. Leblanc interpreta en primer término a María, violada y asesinada por los compañeros de su esposo; luego, reaparece como Perla, hermana de la víctima, quien se infiltra en la banda de malhechores con un plan minucioso: simular ignorancia para ganar la confianza del grupo aislado en una isla y, bajo la lógica de una astucia casi ritual, ejecutar la venganza eliminando a cada hombre. Primero envenena a Ramiro, luego apuñala a Franky, asesina a Ramón y a punta de pistola arrincona a Bronco y Manuel (imágenes 3.9 a 3.11). La duplicidad María/Perla potencia el efecto espectral y monstruoso, ya que Perla encarna el retorno de un agravio que no pudo ser clausurado, deviene estrategia de la destrucción y subvierte de manera radical las coordenadas de género que la narrativa criminal suele asignar.

En *Mujeres de medianoche* (1969), *Fuego en la sangre* (1965), *La cómplice* (1966) y *Esclava del deseo* (1968) vemos que Leblanc aparece empuñando un arma y apuntando directamente al varón de turno, ya sea el amante traicionero, el agresor que intenta someterla o los hombres que violaron y asesinaron a su hermana. Este gesto, leído en clave camp, desactiva la gravedad del relato normativo y expone su carácter artificioso. Leblanc parodia la pose viril del héroe armado hasta vaciarla de autoridad, transformándola en un signo de exceso y desacato. La monstruosidad emerge desorganizando el relato hegemónico y la actriz encarna un exceso imposible de integrar en la moral patriarcal. Se trata de un “modelo en aumento” (Foucault, 2007, p. 61), una figura que amplifica aquello que el dispositivo disciplinario busca contener, revelando su fragilidad.



Imagen 3.12. Fotogramas de Leblanc en *La cómplice* (1966)



Imagen 3.13. Fotograma de *Fuego en la sangre* (1965)



Imagen 3.14. Fotogramas de *Mujeres de medianoche* (1969)

En este punto, lo monstruoso se vuelve método de lectura. La virilidad femenina que Leblanc encarna no busca reemplazar al héroe masculino, sino que busca desarmarlo. Busca mostrar que las categorías de género son dispositivos frágiles, incapaces de contener la multiplicidad de afectos y acciones que un cuerpo femenino puede desplegar. En cada crimen, en cada acto violento o de peligro, la monstruosidad no reside en la acción misma, sino en su imposibilidad cultural, aquello que no debería ocurrir, pero ocurre. Y cuando ocurre, el archivo reacciona. Esta torsión permite pensar la masculinidad no como una esencia ligada al cuerpo masculino, sino como una

construcción que se afirma mediante la exclusión de sus formas alternativas. Las masculinidades encarnadas por mujeres permiten comprender el funcionamiento mismo de la masculinidad como régimen de poder, ya que

lejos de ser una imitación de la virilidad, la masculinidad femenina, en realidad, nos da una pista de cómo se construye la masculinidad como tal. En otras palabras, las masculinidades femeninas se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero. Pero lo que entendemos por masculinidad heroica ha sido producido por medio de los cuerpos tanto de hombres como de mujeres (Halberstam, 2008, p. 23).

Leída desde esta perspectiva, la virilidad femenina que atraviesa la filmografía de Libertad Leblanc no constituye una anomalía ni una simple inversión de roles, sino una operación crítica que vuelve visible el artificio de la masculinidad heroica y su dependencia de aquello que excluye. La monstruosidad de sus personajes no se define por un exceso individual de violencia o de deseo, sino por el modo en que sus acciones desorganizan el régimen de género y exponen la inestabilidad del vínculo entre masculinidad y cuerpo masculino. Así, cada asesinato, cada gesto de control o de estrategia, no sólo avanza la trama, sino que funciona como un acto performático que desarma la gramática patriarcal del cine criminal.

La monstruosidad de Libertad Leblanc no se limita, por lo tanto, a su imagen pública ni a su erotismo, sino que se inscribe también en la maquinaria narrativa de sus películas, en las que su virilidad femenina actúa como forma de resistencia y como fuga. La aparición de esta mujer que mata, que toma decisiones, que desea y que actúa sin pedir permiso es, efectivamente, monstruosa. Y en esa monstruosidad reside su potencia política.

3.3. Monstruosidad y autonomía de una diva sin amo

La figura de Libertad Leblanc irrumpe en el imaginario mediático y cinematográfico latinoamericano como un cuerpo que desarma las coordenadas tradicionales del *star system*. En un escenario donde las imágenes de las divas suelen aparecer subordinadas a la tutela masculina de algún productor, director, amante o pareja, Leblanc emerge como una anomalía estructural. La vemos producir sus propias películas, negociar

implacable y profesionalmente la distribución, elegir protagonistas o supervisar el guion y la fotografía en cada escena, y todas estas acciones anómalas terminan por diseñar su propia imagen pública. En todas las instancias en las que la industria audiovisual ha codificado a la estrella femenina como criatura dependiente, sostenida por la maquinaria patriarcal del espectáculo, o formando duplas de producción,⁴¹ Leblanc instala un modelo de autogestión empresarial que, para la prensa de la época, no resulta codificable o inteligible; la diva que se produce a sí misma se vuelve, desde esta perspectiva, un exceso que debe ser domado.



Imagen 3.15. Revista *Radiolandia* (1968, n° 2066).

El archivo periodístico ofrece pruebas insistentes de esta lectura y Leblanc, con sus declaraciones, tensiona el relato y su lugar en la escena del periodismo gráfico del espectáculo nacional. Es posible leer, en una nota titulada “Fórmula infalible para ser Libertad Leblanc”, cómo quien escribe destaca su habilidad para alcanzar un alto grado de autonomía en los negocios, y dice que ella es

(...) capaz de enfrentar todas las situaciones, en las que muchas colegas de la artista suelen ocupar a representantes o apoderados. Libertad es ella misma la que se ocupa de todo lo que signifique un algo ligado a sus negocios en el mundo del

⁴¹ En este caso, el imaginario canónico al que hago referencia tiene como eje central al dueto Sarli-Bo, al que Molina se refiere de esta forma: “ (...) porque es casi una zona de acuerdo concebir a la pareja como la marca autoral de este tipo de cine, [...] sin la simbiosis de ambos, los resultados no eran los esperados. Por ejemplo, cuando Coca Sarli trabaja con Torre Nilson en *Setenta veces siete* (1962), el resultado fue un rotundo fracaso de público” (2024, p. 49).

espectáculo; su gira actual por distintos países nos la muestra en la venta de sus películas en nuevos mercados, a la vez que la actualización de anteriores convenios, que siempre deben ser vigilados a fin del mejor rendimiento. Todo lo que hemos dicho gira en torno de su condición de mujer hábil en el manejo de los negocios (*Radiolandia*, 1973, n° 2369).

En otras entrevistas es ella quien se posiciona en ese lugar de hacedora de su propio camino, y es posible encontrarse con frases como “No se olviden que soy productora de mis películas, y que [en Estados Unidos] están exhibiendo varias de ellas con muchísimo éxito y que los éxitos suponen entradas que alguien debe liquidar” (*Radiolandia*, 1970, n° 2165); o “Nunca tuve ni tengo productor, representante ni empresario, esas funciones las cumplo yo misma” (Díaz, 1972, p. 41). Frases como estas demuestran el surgimiento de una subjetividad femenina que perturba las gramáticas patriarcales del espectáculo, sus mecanismos excluyentes, sus métodos de mercantilización de las figuras femeninas.

Estas posiciones de Leblanc coinciden con el carácter político de la monstruosidad, aquello que emerge cuando un cuerpo o, en el caso de la diva, un cuerpo-empresa⁴² se sustrae a los regímenes de normalidad y reclama para sí la gestión de su capital simbólico (Rubino, Saxe, Sánchez, 2021, p. 34). La monstruosidad, aquí, no remite únicamente al cuerpo erótico que caracteriza a Libertad, sino también al gesto organizacional de una mujer que administra sus recursos sin responder a un amo.

En la década de 1970, en especial con sus últimas películas, *Cerco del terror* (1972) y *Furia en la isla* (1978), Leblanc apuesta por una circulación más internacional que la que venía teniendo, con el fin de sortear el estancamiento del mercado local y colocarse como mercancía transnacional. Lejos de la imagen de la diva ornamental creada por la industria, Leblanc construye un mapa propio de circulación continental. Es ella misma quien pone el cuerpo a su producto, un procedimiento que se encarga de señalar en las entrevistas, al decir: “Yo me manejo sola, me introduzco en los mercados donde mis

⁴² Para construir el concepto de cuerpo-empresa tomo la clasificación que hace el periodista argentino Néstor Romano en su libro *Las divas*, de 1997, en el que el autor construye un catálogo de las diez divas de la Argentina (de la época), e identifica a cada una de ellas con una ‘marca’ distintiva. Para el caso de Libertad Leblanc el título del capítulo es “La diva empresaria”, en el que comenta que ella “fue muy astuta en todos sus negocios, supo invertir, adquirió propiedades, locales (aquí y en el exterior) que le sirvieron de beneficio para poder vivir de rentas. También las producciones de sus filmes le rindieron excelente beneficio vendiendo ella misma el material” (Romano, 1997, p. 71).

películas no entran, las llevo, las vendo, las hago ‘caminar’, me presento yo misma. Todo es obra mía” (Kieffer, 1969, p. 54).

Sin embargo, esa mujer que se autoadministra también es, en el archivo, la mujer que aparece sola. Las revistas insisten en leer esa soledad como anomalía, y reiteran una pregunta que parece ser siempre casi la misma: “Si te dijera que me das la sensación de ser una mujer muy inteligente, muy sola, muy triste, y que se defiende de la vida a puro cálculo, ¿qué dirías?” (*Gente*, 1972, p. 42); “¿Siempre te has manejado sola? ¿No tenés representante?” (*Gente*, 1971, p. 78); “¿Se siente sola?” (*Gente*, 1969, p. 22). Así la narrativa mediática convierte la independencia amorosa o laboral en síntoma de peligro. La soledad no es interpretada como signo de autodeterminación, sino como una ‘falta’ (en sus múltiples acepciones o sentidos: carencia o privación; infracción o incumplimiento de una obligación; error, falla o defecto) que debe ser explicada moralmente. La idea de la “mujer sola” se vuelve central en la construcción periodística de la imagen de Leblanc, tanto es así que, por el mero hecho de no estar asociada o emparentada a un varón, se vuelve monstruosa. Esta figura sin contraparte masculina perturba los binarismos que ordenan la cultura cisheteropatriarcal y abre una zona de subjetivación no autorizada. Su autonomía, ya sea económica o afectiva, no encaja en el repertorio de roles disponibles para la femineidad normativa. Una mujer sola es una mujer que decide, y una mujer que decide, en la realidad o en la ficción, deviene monstruo.

Las reacciones masculinas dentro de los relatos de ficción que tienen a la diva como protagonista refuerzan este mecanismo de control. Los personajes varones se vuelven secundarios, se desconciertan, y la respuesta ante la reducción de su poder es buscar domesticar cualquier atisbo de autonomía femenina. Por este motivo, la narrativa intenta clausurar los personajes de Leblanc mediante romances forzados (*Una mujer sin precio* [1964]; *La perra* [1967]), castigos (*El satánico* [1968]; *Cautiva en la selva* [1969]; *Furia en la isla* (1978), maldiciones (*La endemoniada* [1968]) o muertes (*La venus maldita* [1967]; *Mujeres de medianoche* [1969]), entre otras.

La monstruosidad opera simultáneamente como dispositivo disciplinario y como potencia de fuga, marca el límite de lo permitido, pero también abre un margen insurrecto que habilita a imaginar otras formas de vida femenina (Rubino, Saxe, Sánchez, 2021, p. 259). En el caso de las entrevistas mediáticas, la reacción frente a la autonomía de Leblanc consistió, como se mencionó previamente, en cuestionar y poner en duda su independencia. Ante estas interpelaciones, Leblanc respondía con

anécdotas que reforzaban su agencia personal. Como ejemplo, se puede mencionar la siguiente respuesta de la diva

Cuando llegué a México por primera vez, hace 5 años, me presentaron en una fiesta al productor más importante de allá, Gregorio Valenstein, que es desde hace años el zar de la industria mexicana. Me dijo entonces que quería hablar con mi empresario o mi representante para hacer un negocio conmigo, para contratarme. Le dije: "Yo soy mi empresario". Me citó al otro día en su oficina y fui, con mi imagen a cuestras, llena de plumas. Él no creía que yo tuviese capacidad para hablar de negocios. Después de la reunión me dijo: "¿sabes, Libertad?, a usted la estoy viendo ahora con bigotes". Es el mejor piropo que me han hecho, porque me dio entender que había descubierto en mí no solo la imagen que doy, sino la capacidad de defenderme sola (*Gente*, 1971, p. 78).

El aparato mediático intenta contener esta fuga mediante explicaciones que insisten en la anomalía, y terminan por instalar la idea de que Leblanc es difícil de manejar. Tal fama alcanza proporciones casi míticas, cuando se divulgan los relatos de su capacidad para rechazar propuestas y oportunidades. Dos momentos clave marcan su autonomía y capacidad de toma de decisiones de trabajo frente a las grandes producciones, como cuando "se dio el lujo de rechazarle a Tinto Brass una actuación en *Calígula* con Malcom Mac Doweel y Peter O'Toole, porque exigió ir prendida en el negocio y figurar antes del título" (Romano, 1997, p. 72) o "cuando Mentasti y Tinayre la llamaron para *La cigarra no es un bicho*⁴³ y ella pidió ir arriba de todos; y, por supuesto, no filmó" (Romano, 1997, p. 74). Estas tácticas y abstenciones serían interpretadas como jugadas de poder si provinieran de un sujeto masculino, en el caso de una figura femenina, contribuyen a construirla como "la mujer sola difícil de manejar". Tales diseños discursivos revelan un ordenamiento particular del género femenino en la industria filmica erótica. Leblanc retorna en el archivo como recordatorio de aquello que la cultura busca borrar –como un espectro (Guaglianone, 2025)– de una feminidad no dependiente.

Así integradas, la autonomía empresarial y la soledad peligrosa van a configurar un mismo núcleo de monstruosidad, el de la diva sin amo. En Leblanc, lo monstruoso no

⁴³ Es una película de Daniel Tinayre, estrenada en 1963, en la que una cuarentena deja aisladas a parejas heterosexuales en un hotel alojamiento. La comedia tenía como protagonistas a varias figuras estelares del cine nacional, como: Luis Sandrini, José Cibrián, Enrique Serrano, Ángel Magaña, Mirtha Legrand, Narciso Ibáñez Menta, Malvina Pastorino, Elsa Daniel, Guillermo Bredston y Amelia Bence.

se reduce al exceso corporal o al erotismo provocativo, sino que atraviesa la economía, la organización del trabajo, la circulación global, la afectividad y la presencia en el espacio público. Su figura encarna una forma de insurrección simbólica, en la que la autonomía se convierte en método y la soledad, en estrategia. La prensa la denuncia, la narrativa cinematográfica intenta contenerla, pero su imagen insiste en aparecer como un cuerpo que se produce y se gobierna a sí mismo, que no se deja dirigir, que no pide permiso. Un cuerpo que, en su indocilidad, hace visible lo que la cultura intenta ocultar, una mujer que puede no tener amo, gesto que puede convertirse en una forma de libertad monstruosa. Las mujeres solas que Leblanc encarna en la pantalla muestran esa indocilidad al cruzar espacios masculinos, portar armas, fugarse, rehusarse a responder al llamado del amo. Así, “rechazando películas, rechazando ser de un hombre, ella hizo honor a su nombre; no se esclavizó, fue libre como el viento” (Romano, 1997, p. 74).

3.4. Lectura monstruosa y rizomática del archivo

A lo largo del recorrido por el archivo Libertad Leblanc, conformado por notas en revistas de amplia circulación, crónicas de espectáculo, fotografías de tapa, entrevistas, rumores y titulares sensacionalistas, ha sido posible notar que tal archivo no responde a la lógica lineal propia del documento clásico; por el contrario, se expande de manera proliferante y contradictoria. Una misma revista puede: describirla como “incandescente sexy” (*Radiolandia*, 1961, n° 1748), presentarla como “víctima de la amargura” (*Radiolandia*, 1969, n° 2151), describirla como “la empresaria que cuida su fortuna” (*Radiolandia*, 1974, n° 2421), o como “la mujer peligrosamente sola” (*Radiolandia*, 1968, n° 2066). Cada publicación propone una versión de la diva que desplaza o incluso se contrapone a la anterior; cada fotografía reorganiza su figura según intereses comerciales. El archivo, lejos de sedimentar una Leblanc cerrada y de bordes fijos, la multiplica hasta tornarla tentacular y excesiva.

Desde esta mirada bizca cuir desacatada (flores, 2013, p. 254),⁴⁴ este archivo no puede leerse bajo el régimen tradicional de la documentación (que clasifica, ordena, jerarquiza,

⁴⁴ val flores, retomando a Donna Haraway, plantea que “si las teorías son máquinas de ver, la cuestión será mantener los ojos bien abiertos, más bien estrábicos, capaces de ver lateralidades, y alojando las tensiones necesarias e ignoradas” (flores, 2013, p. 254). Desde este posicionamiento, la autora construye la noción de un *ojo bizco cuir desacatado*, una mirada que interrumpe y desestabiliza la visión estandarizada. Esta perspectiva le permite establecer

y sistematiza el caos), sino que el archivo se presenta en sí mismo como monstruoso (múltiple, contradictorio, desordenado, inorganizable). Constituye así una entidad que desborda toda tentativa de clasificación, que mezcla tiempos, géneros discursivos, afectos y rumores, que acumula en lugar de sintetizar, que produce conexiones y que desborda y erosiona la cultura dominante, que preferiría mantenerla separada. La monstruosidad del archivo no reside únicamente en su contenido, sino en su modo de producir sentido a través del exceso y la simultaneidad.

Esta interpretación de los rastros mediáticos de la diva, que avanza por desvíos y entramados, es una operación de lectura-monstruo; es decir, “la de volver monstruo cualquier objeto de la cultura para construir una genealogía monstruosa que fugue de lo humano mediante relaciones rizomáticas entre entidades de distinto orden, conexiones inusitadas entre cuerpos, textos, imágenes, órganos, lecturas, escrituras” (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p. 9). A lo largo de esta lectura no se busca totalizar ni ordenar, sino activar conexiones entre fragmentos que no fueron pensados para convivir. En el caso de Leblanc, las menciones en las revistas de espectáculos de la época componen un archivo cuya potencia depende justamente de su imposibilidad de estabilizar una forma unívoca de feminidad. Cada nota se contrapone en algún rasgo a la anterior; cada entrevista perfora una identidad previamente fijada; cada fotografía abre una vía hacia otra narrativa de sí misma. La lectura monstruosa, lejos de resolver estas tensiones, invita a habitarlas como parte constitutiva del fenómeno.

El archivo de Leblanc se comporta como un rizoma,⁴⁵ un enjambre de relatos que se injertan sin continuidad lógica, pero con una persistencia afectiva evidente. Es frecuente que, en distintos números de *Radiolandia*, Leblanc aparezca como empresaria exitosa, como estrella internacional, como figura televisiva conflictiva o como víctima de un accidente automovilístico (imagen 3.16). Ese exceso de sentidos no es una falla, sino la

conexiones entre visión, cuerpos y géneros, con el fin de tensionar las ficciones somatopolíticas que configuran los regímenes de percepción.

⁴⁵ El concepto de rizoma, desarrollado por Deleuze y Guattari (2002), me permite abordar el archivo Leblanc, o sus rastros gráficos, como configuraciones abiertas, onduladas, no jerárquicas y múltiples, constituidas por conexiones heterogéneas y trayectorias no lineales. Frente a modelos arborescentes que organizan el relato a partir de centros y jerarquías, el enfoque rizomático habilita una lectura de Libertad Leblanc como un entramado dinámico, atravesado por desplazamientos, rupturas y recomposiciones constantes. “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze y Guattari, 2002[1980], p. 29).

condición misma de posibilidad de su construcción pública. La figura de Leblanc sólo existe en ese movimiento constante de aparición y desplazamiento.



Imagen 3.16. Revista Radiolandia (1967, n° 2009).

Este carácter rizomático del archivo Leblanc no supone un caos absoluto, sino que opera como evidencia de una forma de vida que se rehúsa a la domesticación; las reacciones de Leblanc nunca son las esperables, por eso resulta siempre inclasificable, como cuando, ante un hecho que generaría como reacción lógica el miedo y el repliegue, en ella hace surgir el desafío y la temeridad. Cuando un entrevistador le pregunta a Leblanc si dejará de manejar después del accidente automovilístico sufrido (reacción esperable), la respuesta de la diva contradice las expectativas:

Perdón. Sé manejar y corro cuando puedo, pero soy la mujer más prudente del mundo. Donde sé que puede haber riesgo, me cuido... El coche tendrá para dos meses. Pero esta tarde me entregan el nuevo. Nunca tuve traumas. Tampoco los voy a tener ahora (*Radiolandia*, 1967, n° 2009).

Tales respuestas inesperadas permiten pensar el archivo no como espacio de ordenamiento, sino como territorio indócil, en el que las categorías disciplinarias resultan

insuficientes para contener lo que producen. El archivo de Leblanc es salvaje, constituye un “espacio afectivo donde la temporalidad es incierta, la relación es improvisada y el futuro está suspendido” (Halberstam, 2020, p. 222). A esta dimensión se suma la lectura espectral que permite comprender la figura de Leblanc como una presencia que insiste precisamente donde no debería (Guaglianone, 2025, p. 137). La monstruosidad Leblanc se cuela en los bordes del archivo, en sus fisuras, en sus faltantes y discontinuidades. La actriz aparece y desaparece, retorna bajo otras formas (de diva empresaria a sobreviviente), adopta otros géneros cinematográficos (del cine erótico al *thriller*) otros territorios (en su expansión como figura internacional), otras agendas mediáticas (de sus amores a los juicios por sus contratos). Este modo de circulación de la diva por los medios produce una temporalidad *queer*,⁴⁶ ya que configura un tiempo que no se ordena según la linealidad biográfica, sino que funciona como un sistema de retornos y desplazamientos (Muñoz, 2020). Leblanc se vuelve espectro de sí misma, presencia que perturba el orden moral del archivo esperable al no coincidir nunca plenamente con ninguna de sus representaciones.

En este marco, la lectura monstruosa habilita una operación central, que consiste en leer el archivo no como registro, sino como coreografía del exceso. Cada nota es una escena de la diva monstruo; cada tapa reorganiza los contornos de una figura que la cultura intenta fijar, pero que no puede contener. Esta lectura permite trazar conexiones imposibles que, sin embargo, revelan la lógica profunda del archivo. Así, se presentan: la estrella internacional que declara “huir de mí misma” (*Radiolandia*, 1967, n° 2058); la actriz que filmó *La endemoniada* (1968) mientras negociaba regalías en Nueva York; la mujer fatal que posó desnuda entre las aguas del Paraná; la madre que se preocupa

⁴⁶ La noción de temporalidad *queer* remite a formas de experiencia del tiempo que se desarrollan por fuera del orden heterolineal que organiza la vida según una secuencia normativa de hitos (nacer, crecer, casarse, reproducirse, morir) asociada al mandato heterosexual, matrimonial y reproductivo. En la trayectoria de Leblanc, la maternidad no funciona como cierre biográfico ni como repliegue hacia la esfera doméstica; antes bien, profundiza su vínculo con el trabajo y con las responsabilidades de provisión económica, funciones históricamente codificadas como masculinas. Las vidas *queer* suelen desplegarse en tiempos y ritmos no sincronizados con la lógica reproductiva, dando lugar a formas de existencia que no culminan en el matrimonio ni en la familia nuclear, ni ordenan el deseo, el trabajo y el futuro en función de esos fines (Halberstam, 2005). Esta desarticulación del tiempo vital normativo se relaciona con una temporalidad *queer* orientada al fracaso o a la demora respecto del presente heteronormado, en la que el futuro no se organiza como promesa de integración sino como espacio de fuga y potencialidad (Muñoz, 2020). Pensar a Libertad Leblanc desde la temporalidad *queer* permite, entonces, comprender cómo ciertos recorridos vitales (aun cuando incorporan instituciones como la maternidad) lo hacen de manera no lineal, desarmando la cronología que sostiene el orden heterosexual.

por su hija; la diva que exige ser la única rubia en escena; la trabajadora exhausta que admite “este éxito se hace pagar muy caro” (*Radiolandia*, 1967, n° 2041). Estas asociaciones, más que incoherentes, son monstruosas porque rechazan la linealidad biográfica y proponen una lectura que bordea lo impropio.

El archivo se vuelve, así, un monstruo que engendra otros monstruos. No es posible ordenar el archivo Leblanc (ni es la intención de quien escribe), porque su lógica no es clasificatoria, sino proliferante y exuberante. Lo que exige es una lectura que asuma su naturaleza híbrida y expansiva, entendida como una criatura hecha de restos, de rumores, de poses, de escenas rotas, de desnudos acuáticos, de viajes, de accidentes, de contradicciones e intensidades. Por ello, la lectura monstruosa no debe entenderse como una herramienta externa aplicada al archivo, sino como una disposición necesaria para acompañar su funcionamiento. El archivo de Leblanc es monstruoso, y solo puede ser leído por quien esté dispuestx a devenir monstruo con él.

3.5. Devenir monstruo

Pensar el devenir monstruo en la figura de Libertad Leblanc implica desplazar la pregunta por su excepcionalidad hacia una comprensión de su cuerpo como plataforma de producción epistemológica. En lugar de tomar el cuerpo de la actriz como superficie de proyección (ya sea del deseo masculino, de la censura moral o del producto mediático), la propuesta es leerlo como dispositivo de lectura, es decir, un cuerpo que interpreta y, simultáneamente, produce modos de interpretar. El devenir monstruo “en tanto fuga de la humanidad heterocentrada” (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p. 62), se expresa como un cuerpo que excede su función representacional y se vuelve principio de articulación y tecnología de visibilidad.

La monstruosidad, en este sentido, no es un atributo esencial ni una condición narrativa; es una forma de relación con el archivo, una manera de estar en el mundo que desestabiliza el canon del relato. Leblanc desborda toda tentativa de definición y encarna un punto de fricción, que consiste en un cuerpo filmado y reproducido hasta el exceso, pero cuya circulación en las revistas nunca logra cerrar el sentido. Su figura oscila entre *femme fatale*, empresaria, madre, víctima, depredadora, viajera, productora, profesional incansable, pero ninguna de esas categorías es suficiente, ya que el devenir monstruo opera en la intersección de todas ellas.

El cuerpo de Leblanc se comporta como un texto que no admite lectura (hetero)lineal. Por eso, su filmografía, desde *La Flor del Irupé* (1962) hasta *Furia en la isla* (1978), funciona como una serie de escenas en las que el cuerpo no sólo actúa, sino que es actuado por los discursos que lo rodean. Las imágenes de baños nocturnos en el delta del Paraná, de mujeres perseguidas o perseguidoras, de desnudos en clave de leyenda selvática, de virilidades contrariadas por una feminidad amenazante, no deben leerse únicamente como convenciones genéricas del melodrama erótico, sino como prácticas de producción de sentido que interpelan la matriz cisheteropatriarcal que regula lo visible. Leblanc hizo de su “cuerpo y [su] mente, de [su] supuesta monstruosidad y de [su] deseo un espectáculo público” (Preciado, 2020, p. 35).

El archivo periodístico refuerza esta dimensión, ya que las revistas no sólo narran a Leblanc, sino que la escriben corporalmente. En cada tapa y en cada nota, su figura es reconfigurada según una retórica que combina fascinación, advertencia moral, exotización y desconfianza. El resultado es un cuerpo saturado de discursos que no se integran en una unidad biográfica, sino que producen una multiplicidad de cuerpos y textualidades, como la diosa blanca intolerante al sol, la mujer castigada por el éxito, la trabajadora migrante del cine latinoamericano, la empresaria que exige controlar libretos, la figura espectral que huye de sí misma. Leblanc aparece como una entidad dislocada que insiste en las fisuras del archivo, un cuerpo cuya presencia nunca coincide del todo con sus representaciones. Su devenir monstruo consiste, entonces, en habitar estas “zonas mostrificadas” (Guaglianone, 2025, p. 137), generando una temporalidad *queer* donde los significados se desplazan sin estabilizarse.

Desde esta perspectiva, leer el cuerpo de Leblanc implica devenir monstruo con él, en tanto la lectura misma debe desprenderse de las expectativas de coherencia o linealidad. Lo monstruoso es, ante todo, un modo de leer, de

leer aquello que ha sido descartado, diluido, omitido, ensombrecido o silenciado por las interpretaciones selectivas del pasado y por las lecturas oficiales, y esto significa producir una lectura insurgente, que descrea de las lecturas oficiales y las considera, como mínimo, sospechosas. [...] leer fuera de lugar, leer aquello que no ha sido aún leído o aquello que solo algunos públicos «entendidos» (o sea aquellos que pudieron leer la supuesta normalidad y torcerla, en alusión al «entender» como lectura en clave sexo-disidente) pudieron percibir (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p. 49).

En este sentido, el devenir monstruo se configura como un proceso de inscripción en el que el cuerpo se vuelve archivo y constituye así la somateca. Ese devenir monstruo implica asumir que la figura de Leblanc no puede ser leída desde el binomio mujer/imagen ni desde la dicotomía víctima/objeto. El monstruo deshace estas oposiciones y activa un modo de lectura que convierte cada fragmento del archivo en un punto de fuga hacia otras narrativas posibles. El devenir monstruo abre una vía para pensar la figura de Leblanc no como objeto de análisis, sino como teoría encarnada, ya que consiste en una práctica de pensamiento que desestabiliza lo dado y obliga a imaginar otras formas de existencia, de imagen, de cuerpo y de archivo.

3.6. Genealogías *queer* del artificio

Pensar a Libertad Leblanc como un fenómeno aislado sería un error metodológico y político. Su potencia cultural se ilumina mejor cuando se la sitúa dentro de una constelación de cuerpos y subjetividades disidentes que, en distintos momentos de la cultura argentina y latinoamericana, han desestabilizado los regímenes de visibilidad dominantes. Se trata, entonces, de construir “genealogías monstruosas” (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p. 9) capaces de conectar fragmentos heterogéneos en rizomas inesperados, en las que el artificio no se presenta como simulacro vacío sino como práctica crítica de fuga, superficie desde la cual se ensayan formas alternativas de existencia y aparición pública.

En este sentido, la monstruosidad de Leblanc dialoga con la de Isabel Sarli, aunque de manera oblicua, ya que, si Sarli fue el ícono más directo de la erótica popular controlada por Armando Bo, Leblanc encarnó la fuga autónoma, la diva que negocia su propia imagen y desplaza la gramática de la víctima hacia la de la mujer que goza, se moja, crea estrategias y sobrevive. El artificio corporal y erótico de ambas se vuelve un campo de disputa, mientras que en una es mayormente domesticado por la mirada masculina; en la otra, es transformado en estrategia de insurrección simbólica y de autogestión, en las que la exageración y el exceso operan como tácticas de desobediencia.

No obstante, esta genealogía no se detiene en la década del sesenta. En los años ochenta y noventa, el *under* porteño expandió estas derivas monstruosas a través de figuras que hicieron del exceso y el artificio corporal una política de visibilidad. Me refiero a ejemplos como Batato Barea, quien convirtió el cuerpo en escena en un laboratorio de travestismo poético y desobediencia sexual, en el que la fragilidad y el desborde

funcionaban como formas de resistencia a la moral del buen gusto. En esa misma constelación, Alejandro Urdapilleta llevó la obscenidad y la violencia afectiva a un primer plano escénico, produciendo cuerpos imposibles de moralizar, y, junto a Humberto Tortonese, ensayaron una sensibilidad queer atravesada por el humor y la exageración.

En un registro parcialmente distinto, pero no ajeno a estas operaciones, el ámbito televisivo, particularmente en la televisión estatal, se constituyó también como un espacio de circulación de figuras grotescas y excesivas. A través de una galería de personajes femeninos hiperbólicos, Antonio Gasalla⁴⁷ puso en escena cuerpos disidentes y afectos desbordados que operaron como una crítica mordaz al presente. El grotesco en Gasalla produjo una forma de monstruosidad popular que, bajo la coartada del humor, habilitó la aparición masiva de subjetividades impropias e incómodas. En otro extremo, Cris Miró introdujo una figura trans en el centro del espectáculo masivo, exponiendo un cuerpo deseado que, aun en su inscripción mediática, conservaba un resto indisciplinable. Estas apariciones no pueden leerse como continuidades lineales ni como herencias directas, sino como resonancias: modos de reapropiar el artificio para producir visibilidad allí donde el orden moral esperaba silencio, corrección o clausura.

En los años dos mil, estas resonancias se reactivan en escrituras y performances que retoman el artificio como herramienta política explícita. Autoras como Naty Menstrual hacen de la obscenidad y la exageración corporal una forma de enunciación crítica que desarma las narrativas del género estable. En un registro afín, la obra literaria y performática de Susy Shock propone una poética de la desobediencia identitaria que asume lo monstruoso no como estigma, sino como posición vital y política, desplazando los regímenes normativos del nombre y el cuerpo. La figura mediática de Lizy Tagliani permite leer la emergencia de una monstruosidad popular que, aún enmarcada en el circuito del entretenimiento masivo, conserva una potencia desestabilizadora, ya que

⁴⁷ La inclusión de figuras del *mainstream* televisivo en esta genealogía no supone equipararlas con escenas *under* ni adjudicarles una marca *queer* "pura", sino leerlas como parte de un campo de disputa en el que el artificio y las políticas por el aparecer circulan de manera conflictiva en contextos neoliberales. Para eso me sirvo de la teoría *queer*, para leer como la inscripción de ciertos cuerpos y gestos en la industria cultural no implica necesariamente su neutralización total, sino la producción de una visibilidad regulada que conserva restos incómodos y tensiones no plenamente domesticables. En este sentido, el mercado no elimina lo monstruoso, sino que lo administra. En relación con esta tesina, esta lectura permite pensar continuidades no lineales entre la diva Leblanc y figuras contemporáneas masivas, no en términos de herencia directa, sino como modos diferenciales de circulación del exceso dentro de regímenes culturales cambiantes.

con el humor y la autoparodia construye estrategias de supervivencia y visibilidad, capaces de tensionar las expectativas normativas del aparecer frente a cámara. Asimismo, la obra narrativa de Camila Sosa Villada reinscribe la figura de la travesti como sujeto de deseo y supervivencia, recuperando una temporalidad marcada por la herida y la insistencia espectral. Desde esta perspectiva, tanto la performance como la literatura se configuran como espacios privilegiados para una lectura monstruosa, en la medida en que habilitan voces y temporalidades que no buscan ser normalizadas, sino insistir en la disidencia como forma de existencia.

Lo que emerge de este rizoma es una lectura *queer* del artificio, es decir, una constelación de monstruos culturales que desorganizan el biosistema de la normalidad para inventar modos de vida y visibilidad no normativos (Rubino, Saxe y Sánchez, 2021, p 10). En este mapa, Leblanc no aparece como un fósil del pasado, sino como un núcleo activo, una figura espectral cuya divez permanece disponible como repertorio estético y afectivo, capaz de ser reactivado por performers del *under* o escrituras contemporáneas de la disidencia sexual.

Así, su figura deviene máquina de futuro, pero no se trata de conmemorarla como ícono congelado, sino de leerla como tecnología estética que sigue perturbando y excitando en el presente. En su rubia cabellera, en sus gestos desbordados, en sus producciones autónomas, en su bañar constante en aguas eróticas, resuena una política del artificio que, lejos de ser superficial, se afirma como superficie de transformación. La genealogía monstruosa de Leblanc se teje, entonces, con cuerpos, escenas, relatos e imágenes que van de Sarli a Batato, del teatro *under* a la televisión de los noventa, de la diva popular a la disidencia contemporánea, mapeando un archivo *camp* y *queer* donde la monstruosidad no es una desviación, sino una forma de libertad.

3.7. Espectros de la disidencia contra la matriz cisheteroconservadora

Las películas, entrevistas, fotografías y rumores que componen el archivo de Libertad Leblanc no pueden ser leídos únicamente como vestigios de un cine popular ya terminado. En su repetición de gestos, en la exageración de los decorados, en las contradicciones mediáticas y en las ausencias que se acumulan, se configura una estética monstruosa que perturba la lógica del archivo ordenado y de la representación femenina normativa. La figura de Leblanc se constituye como una perturbación

persistente y su monstruosidad excede su propio tiempo y produce efectos espectrales que continúan desestabilizando el orden normativo desde el presente.

El asesinato viril reinterpretado en clave femenina, las estrategias empresariales que la instalaron como productora autónoma de su propia imagen, las tensiones mediáticas que la ubicaron entre la vulgaridad y la reflexión intelectual, los espectros de lo que no quedó registrado y la lectura rizomática del archivo son todos elementos que delinean una figura que no se deja reducir a una categoría en particular, ni a la idea de ícono vacío. Leblanc es exceso, y su cine no se organiza en torno a la clausura del sentido, sino a su proliferación monstruosa. En Leblanc lo monstruoso aparece como posición cultural de enunciación, como un territorio desde donde su deambular cinematográfico y mediático se vuelve inasimilable para el orden cisheteropatriarcal. La diva monstruosa no busca redención ni pedagogía moral; busca persistir en su diferencia, inscribir un cuerpo que se resiste a la domesticación del archivo.

Desde una perspectiva *queer*, los elementos que en su tiempo fueron leídos como signos de escándalo, como el cine erótico, la desnudez exotizada, los roles de *vamp* o *femme fatale*, pueden ser comprendidos como puntos de fuga desde los cuales se desarman las coordenadas que intentaron domesticarla. La figura de esa mujer sola y peligrosa, reiterada por la prensa como advertencia o fascinación, exhibe aquello que la matriz moral no puede admitir, que es el caso de una subjetividad femenina no subordinada, capaz de desplegar deseo, agencia, cálculo, táctica, movilidad y autonomía contractual.

En este sentido, leer a Leblanc implica construir genealogías *queer* del artificio que no la fijan como punto de origen ni como excepción, sino que la inscriben en una constelación abierta de disidencias estéticas y políticas. Esta trama puede comenzar en figuras como Isabel Sarli, pero no se clausura en ningún listado estable, se expande a través de una proliferación de presencias monstruosas que reiteran, desplazan, exageran y reconfiguran los gestos de la autonomía y la desobediencia corporal. El archivo de la diva, atravesado por sus restos y sus contradicciones, no funciona como un depósito cerrado del pasado, sino como una tecnología estética activa, un repertorio disponible que continúa perturbando los regímenes del presente y erosionando la linealidad cisheteronormativa del relato cultural y nacional.

Así, el cine y la prensa de Libertad Leblanc pueden entenderse como una ficción política, que constituye un laboratorio de disidencia mediática en el que el artificio se vuelve

estrategia de supervivencia y el exceso deviene libertad. Su monstruosidad, lejos de ser un estigma, constituye la condición de posibilidad de una lectura *queer* que desarma el relato lineal del cine nacional y abre nuevas zonas de memoria húmeda y deseosa.

En estas líneas no se busca una resolución, sino una apertura, poder comprender que la monstruosidad de Leblanc persiste como un espectro de disidencia, una figura que retorna para interrogar los límites de lo visible, del deseo, la erótica y del archivo mismo. Su presencia en el cine argentino constituye un legado *queer* que obliga a repensar las políticas de la imagen y las materialidades de la memoria cultural. Su espectralidad no es ausencia, en todo caso, es la insistencia de una figura que continúa perturbando los regímenes del presente, reclamando para sí otros modos de ver, producir, existir y de filmar.

Conclusión

Una ficción de cierre de las memorias residuales

*"Una mostra debe vivir como si ya hubiese
llegado al lugar que pertenece aunque el
mundo piense y diga que ese lugar no existe"*
Salustiano Zavalía⁴⁸

Cerrar un trabajo sobre Libertad Leblanc parece, en sí mismo, un gesto paradójico. Porque ¿cómo concluir un archivo que se resiste al orden, que se desborda por los márgenes, que se humedece en torrentes de fluidos, que se multiplica cual pandemia en las superficies del deseo y la censura? ¿Qué significa concluir cuando el objeto mismo se rehúsa a encajar en las narrativas tradicionales o en las taxonomías académicas? Esta conclusión no pretende resolver esa tensión, sino habitarla. No propone un cierre definitivo, sino una escena de suspensión, coherente con el método y el gesto político que atravesaron todo el trabajo.

A lo largo de esta tesina, Libertad Leblanc fue leída no como una biografía a reconstruir ni como una obra a canonizar, sino como un dispositivo cultural monstruoso. El primer capítulo mostró cómo su nombre se fabrica y se multiplica en el archivo mediático, produciendo una figura excesiva que no logra estabilizarse. El segundo desplazó esa monstruosidad hacia el cuerpo, entendido como somateca, ese archivo afectivo y político. El tercero, convirtió la monstruosidad en posición de enunciación, en práctica de autonomía, en poses fotográficas y en gesto de fuga frente a los regímenes normativos de representación visual y moral.

Desde ese recorrido, la lectura monstruosa no aparece sólo como una estrategia analítica, sino como una ética de lectura. Leer a Leblanc fue leer contra la docilidad del archivo, contra la tentación de ordenar o explicar. Fue aceptar la proliferación y el exceso como formas productivas de conocimiento. En ese sentido, esta investigación no buscó decir "qué fue" Libertad Leblanc, sino explorar qué hace su figura cuando se la lee hoy,

⁴⁸ Texto de la contratapa del libro *Quisiera no tener corazón y ser hermosa*, del performer tucumano Salustiano Zavalía

qué incomodidades reactiva y qué potencias críticas aún despliega para repensar la cultura nacional en clave sexogenérica.

Pensar a Leblanc como gesto, y no como biografía cerrada, permitió desplazar la pregunta por la verdad hacia la pregunta por la insistencia. Su nombre, su cuerpo, su narrativa, su pose y su imagen no funcionan como datos del pasado, sino como superficies activas que siguen produciendo sentido. La monstruosidad que la rodea no remite a una anomalía individual, sino a una forma persistente de desobediencia cultural, una mujer que no pidió permiso, que administró su propia visibilidad, que configuró su relato y que convirtió el artificio en estrategia política.

Así, la monstruosidad deja de ser un atributo y se vuelve un lugar desde el cual hablar. No se trata de una estética marginal ni de una identidad fija, sino de una práctica que desorganiza los modos legítimos de ver, pensar, archivar y narrar la cultura. La diva-monstruo no busca integrarse al canon ni corregir su exceso; insiste en él. Y es esa insistencia la que vuelve *queer* su figura, más allá de cualquier adscripción identitaria.

Queda, sin embargo, lo que no pudo ser dicho del todo. Los silencios del archivo, los registros fílmicos dañados, las lecturas subterráneas, la falta de políticas de patrimonialización nacional en clave cinematográfica que llevaron a escenas perdidas de sus películas, es decir, los circuitos disidentes que la prensa no registró. Lejos de ser una carencia, ese afuera constituye una de las potencias más fuertes del archivo. Lo que falta habilita una contra-historia *queer*, no como relato totalizante, sino como campo abierto de imaginación crítica. Allí, la somateca no funciona como prueba, sino como provocación.

Pensar a Libertad Leblanc como archivo inestable y húmedo es, finalmente, reconocer que su figura no pertenece sólo al pasado. Circula hoy en fragmentos digitales, en cineclubes, en encuentros de aficionadxs que guardan celosamente el material, en lecturas retrospectivas, en reapropiaciones *camp* que actualizan su exceso, en las figuras de la disidencia que, sin citarla de manera directa, perpetúan las rupturas y desestabilizaciones que operó sobre las normativas heteropatriarcales. No está allí para ser preservada intacta, sino para ser reactivada. Para seguir incomodando, para seguir desordenando, para seguir humedeciendo y potenciar las múltiples formas de leer cine.

Esta tesina no cierra una historia, abre una posibilidad. Leer desde el residuo, desde el exceso, desde los fluidos, desde el desacato bizco y desde la monstruosidad no es un gesto nostálgico, sino una apuesta política, que consiste precisamente en sostener

lecturas que no busquen normalizar lo que incomoda, sino aprender a habitarlo. En ese sentido, Libertad Leblanc no se archiva. Insiste.

Esta es una ficción de conclusión a la serie compuesta por estos materiales de archivos referenciados. Pero el archivo no cierra, porque no puede. Porque el archivo vibra, late, gotea, se humedece, se ramifica y se desborda. Porque hay imágenes que no vimos, escenas que no quedaron registradas, sensaciones que todavía no sabemos cómo teorizar. Porque, quizás, lo monstruoso no necesita clausura, sino continuidad.

Libertad Leblanc no fue un error del sistema, sino una falla programada. Un *glitch* en la maquinaria de la censura y la moral, un artificio que desarma la promesa de orden infiltrándose en sus propias lógicas. Su monstruosidad no es accidental, sino un método, marcado por la acción de sobreactuar, insistir, negociar y repetir hasta incomodar.

En esa insistencia radica su potencia política, lo que incomoda no es el escote ni su rubia cabellera, sino la persistencia de un cuerpo que se negó a obedecer, de una voz que se negó a callar. Ahí es donde lo *queer* no habita el presente normativo, sino la futuridad que se invoca desde la falta (Muñoz, 2020, p 29). Leblanc encarna esa futuridad bastarda, la de una promesa que nunca se cumple del todo, pero que sigue abriendo posibilidades.

Su imagen aún nos mira. Aún nos convoca. Y leerla hoy no es un gesto de rescate ni de nostalgia, sino un acto de libertad, en el que lo monstruoso nunca muere, y la diva siempre retorna, pese a los cortes o faltas de su archivo.

Por eso, este epílogo no concluye, todo lo contrario, señala una fuga. Un recordatorio de que el archivo-Libertad es inestable, que se reactiva en cada lectura, que se multiplica en cada cuerpo que se atreve a mirarla desde otro ángulo. Y en ese gesto de lectura, quizás, se juega lo verdaderamente político, inventar o producir, con ella, nuevas formas de salir a escena.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

Abadi, Florencia y Lucero, Guadalupe (2013). "Dialécticas del kitsch: El deseo en la cultura de masas". En Elena Oliveras (Ed.), *Estéticas de lo extremo: Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. (pp. 249-283). Buenos Aires: Emecé.

Álvarez López, Esther (2006). "Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora". En Rodríguez Fernández, Carmen (coord.) *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*. (pp. 67-92). Madrid: Jaguar.

Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, Roland (1999 [1957]). *Mitologías*. México: Siglo XXI. Trad. de Héctor Schmucler.

Bernal Pulido, Carlos (2008). El concepto de libertad en la teoría política de Norberto Bobbio. *Isonomía*, (29), 97-120.

Bernini, Lorenzo (2017). *Las teorías queer*. Madrid: Egales. Trad. Albert Tola.

Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis. Trad. Javier Sáez y Paul B. Preciado.

Butler, Judith (2018 [1990]). *El género en disputa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós. Trad. María Antonia Muñoz.

Butler, Judith (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós. Trad. Alcira Bixio.

Castro, Edgardo (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo.

Cocciarini, Natalia (2025). *Un archivo sidario. Agencias desde las contraculturas sexuales (Argentina 1985-1994)*. La Plata: EDULP.

Córdoba, David; Sáez, Javier y Vidarte, Paco. (Comps.) (2005). *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales.

De Lauretis, Teresa (2000 [1989]). "La tecnología del género". En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. (pp. 6-34). Madrid: horas y HORAS. Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet.

Cvetkovich, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra. Trad. Javier Sáez.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2002 [1980]). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. Trad. José Vázquez Pérez.

Díaz, Diego Martín (2010). "La generación del sesenta: ¿cine argentino de (la) transición?" En Vestfrid, Pamela y Echeverría, María de la Paz (comp), *Tridecaedro. Jóvenes investigadores en Ciencias Sociales de la UNLP*. (pp. 44-61). La Plata: EDULP.

Domínguez, Nora (2021). *El revés del rostro*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Falconí Trávez, Diego; Castellanos, Santiago y Viteri, María Amelia (eds.) (2013). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur*. Barcelona: Egales.

Farocki, Harun (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad. Julia Giser.

flores, val (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.

Foucault, Michel (1991 [1977]). "El juego de Michel Foucault". En: *Saber y verdad*. (pp. 127-162). Madrid: Las ediciones de la Piqueta.

Foucault, Michel (2018 [1976]). *Historia de la sexualidad 1. la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad. Ulises Guñazú.

Foucault, Michel (2002 [1970]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad. Aurelio Garzón del Camino.

Foucault, Michel (2007 [1999]). *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Trad. Horacio Pons.

García López, Sonia (27 de octubre de 2016). *Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y3XH00QELCI>

Gasparri, Javier (2022). "El archivo antisocial de Néstor Perlongher". *Cadernos pagu* (66): 1-23.

Genette, Gérard. (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Trad. Celia Fernández Prieto.

Graves, Robert. (1993 [1985]). *Los mitos griegos. Vol. 1*. Madrid: Alianza. Trad. Luis Echávarri, Revisión de Lucia Graves.

Grimal, Pierre (2006). *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Francisco Payarais.

Guaglianone, Fiorella (2025). *Resurrectxs e insurrectxs: futuridades feministas y queer en las crisis de reproducción*. Rosario: UNR Editora.

Halberstam, Jack (2005). "What's that smell? Queer temporalities and subcultural lives". En *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives* (pp. 152-187). New York: New York University Press. Trad. María Eugenia Martí y Gabby De Cicco.

Halberstam, Jack (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales. Trad. Javier Sáez.

Halberstam, Jack (2011). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales. Trad. Javier Sáez.

Halberstam, Jack (2020). *Criaturas salvajes: el desorden del deseo*. Madrid: Egales. Trad. Javier Sáez.

Halperin, David (1999). *¿Por qué Diótima es una mujer? El erôs platónico y la representación de los sexos*. Córdoba: Cuadernos del Litoral. Trad. Mariano Serrichio.

Halperin, David (2003). "The Normalization of Queer Theory", en *Journal of Homosexuality*. Vol. 45, Issue 2-4. The Haworth Press: 339-343.

Haraway, Donna (1999). Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad* (30). Madrid: pp. 121-163.

Jaeger, Werner (2008 [1944]). "El Simposio. Eros". En *Paideia: los ideales de la cultura griega* (pp. 565-588). Libro Tercero. México: FCE. Trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces.

Kaminsky, Amy (2008). "Hacia un verbo queer". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre: pp. 879-895.

Kuhn, Rodolfo (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.

López Penedo, Susana (2008). *El laberinto queer*. Madrid: Egales.

López Seoane, Mariano (2020). "Prólogo". En Muñoz, José Esteban *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. (pp. 11-28). Buenos Aires: Caja Negra.

López Vespa, Lucía (2024). "Sexplotation criollo: reflexiones sobre el cine erótico argentino de los 60 y 70". En Fernando Martín Peña (ed.) *Cine argentino. Hechos, gente, películas 1959-2024*. (pp. 43-56). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Luz Fernández ediciones.

Martínez Hernández, Marcos (trad.) (2008). *Platón. El Banquete*. Buenos Aires: Gredos.

Molina, Cristina (2024). "Carne (1968): moraleja y comunidad en la filmografía sadeana de Armando Bó y Coca Sarli". *Uni(+di)versidad* (5). Programa Universitario de Diversidad Sexual: UNR: pp. 48-67.

Moro Abadía, Oscar (2003). ¿Qué es un dispositivo? *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. (6), pp. 29-46.

Muñoz, José Esteban (2020). *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad. Patricio Orellana.

Nancy, Jean-Luc (2011). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra. Trad. Daniel Alvaro.

Preciado, Paul B. (2009). "Queer: Historia de una palabra". *Parole de queer*. (1), abril-junio: pp. 14-17.

Preciado, Paul B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para la academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.

Ramírez Llorens, Fernando (2011). "El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía". *XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca. <https://cdsa.academica.org/000-071/428.pdf>

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Roche, David (2015). Exploiting exploitation cinema: An introduction. *Transatlantica*, (2). <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>

Romano, Néstor (1997). *Las divas*. Buenos Aires: Ziur.

Rubino, Atilio Raúl; Saxe, Facundo Nazareno; Sánchez, Silvina (2021). *Lecturas monstruo: Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.

Russell, Legacy (2022). *Feminismo glitch (un manifiesto)*. Barcelona: Holobionte Ediciones. Trad. Federico Fernández Giordano.

Saxe, Facu (2021). *Disidencias sexuales: Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Saxe, Facu (2025). *Teorías Queer. Una discusión (desde el sur)*. Santa Fe: UNL.

Sontag, Susan (2008 [1964]). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. (pp. 351-372). Buenos Aires: Debolsillo. Trad. Horacio Vázquez Rial y Marta Pessarrodona.

Trujillo, Gracia (2022) "Qué es queer, cuir, kuir, cuy(r)". En *El feminismo queer es para todo el mundo*. (pp. 10-22). Madrid: Catara.

Valencia-Angulo, Luis Ernesto (2019). *Negro y afro. La Invención de dos formas discursivas*. Cali: Universidad Icesi.

Wittig, Monique (2017 [1992]). *El pensamiento heterocentrado y otros ensayos*. Córdoba: bocavulvaria ediciones. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte.

Zavalía, Salustiano (2022). *Quisiera no tener corazón y ser hermosa*. Tucumán: Monoambiente.

Zurbriggen, Ruth (22 de octubre de 2023). Las libertades se pueden vivenciar si son en colectivo. *Va Con Firma*. <https://vaconfirma.com.ar/>

FUENTES

Películas

Ayala, Fernando (Director). (1967). *Cuando los hombres hablan de mujeres* [Película]. Aries Cinematográfica Argentina.

Cabeillou, Oscar (Director). (1978). *Furia en la isla* [Película]. Otero Producciones.

Cardona, René (Director). (1965). *Fuego en la sangre* [Película]. Rodolfo Biancardi Producciones.

Cardona, René (Director). (1966). *La cómplice* [Película]. Producciones Emilio Spitz.

Crevenna, Alfredo (Director). (1966). *Una mujer sin precio* [Película]. Rosas Priego Producciones.

Crevenna, Alfredo (Director). (1967). *La venus maldita* [Película]. Rosas Priego Producciones.

Díaz Morales, José (Director). (1968). *El satánico* [Película]. Fílmica Vergara S.A.

Du Bois, Alberto (Director). (1962). *La flor del irupé* [Película]. Producciones Emilio Spitz.

Du Bois, Alberto (Director). (1964). *Acosada* [Película]. Producciones Emilio Spitz.

Fleider, Leo (Director). (1969). *Cautiva de la selva* [Película]. Producciones Emilio Spitz.

Gómez Muriel, Emilio (Director). (1966). *Seis días para morir (La rabia)* [Película]. Producciones Sotomayor.

Gómez Muriel, Emilio (Director). (1967). *La perra* [Película]. Producciones Cinetelmex S.A.

Gómez Muriel, Emilio (Director). (1968). *La endemoniada* [Película]. Cima Films; Estudios América.

Gómez Muriel, Emilio (Director). (1968). *Esclava del deseo* [Película]. Alfredo Ruanova.

Kanaf, Leo (Director). (1968). *El derecho de gozar* [Película]. Alfredo Ruanova.

Land, Kurt (Director). (1969). *La culpa* [Película]. Cohen Producciones.

Marquina, Luis (Director). (1972). *Cerco de terror* [Película]. Super International Pictures.

Olivera, Héctor (Director). (1968). *Psexoanálisis* [Película]. Aries Cinematográfica Argentina.

Porter, Julio (Director). (1968). *La casa de Madame Lulú* [Película]. Tachis Films.

Porter, Julio (Director). (1969). *Deliciosamente amoral* [Película]. Tachis Films.

Ruanova, Alfredo (Director). (1969). *Mujeres de medianoche* [Película]. Cima Films.

Vieyra, Emilio (Director). (1963). *Testigo para un crimen* [Película]. Productores Argentinos Asociados.

Revistas y artículos periodísticos

Berro, Marcial; Kostzer, Kado (16 de diciembre de 1969). "Libertad Leblanc al desnudo". *Periscopio*, (N° 13). pp. 56-62.

del Río, Andrea (30 de Enero de 2004). Viví en honor a mi nombre. *El Cronista* <https://www.cronista.com/impres-general/vivi-en-honor-a-mi-nombre-20040130-0076.html>

Diaz, Geno (23 de marzo de 1972). Hablamos con Libertad. *Gente*. Año 7, N° 348. pp. 40-42.

Gallotti, Alicia (10 de noviembre de 1972). Libertad Leblanc, la gran esperanza blanca. *Satiricon*. Año 1, N° 1. pp. 9-11.

J.P. (22 de febrero de 1975). La Libertad al desnudo. *Panorama*. pp. 54-55

Kieffer, Gudiño (marzo 1969). La diosa del subdesarrollo. *Extra*. pp. 53-57

Rodriguez, Alberto (11 de febrero de 1975). Se viene la Libertad Leblanc. *Antena*. Año 44, N° 2259. pp. 4-7.

S/N (24 de noviembre de 1961). Libertad Leblanc: incandescente “sexy” que irrumpe en el cine nacional. *Radiolandia*. Año 26, N° 1748.

S/N (12 de octubre de 1962). La Flor del Irupé: Excesivos cortes a un discreto relato. *Radiolandia*. Año 36, N° 1794.

S/N (06 de diciembre de 1963). En tono confidencial. *Radiolandia*. Año 36, N° 1854.

S/N (13 de noviembre de 1964). Ama, en el triunfo, la posibilidad de entregarse a sus sueños plenamente. *Radiolandia*. Año 36, N° 1903.

S/N (14 de mayo de 1965). Libertad Leblanc lanza un arriesgado desafío justo ahora cuando ya es famosa. *Radiolandia*. Año 36, N° 1928.

S/N (19 de noviembre de 1965). Libertad Leblanc partió rumbo a la cima del triunfo. *Radiolandia*. Año 36, N° 1955.

S/N (15 de abril de 1966). L. Leblanc en una historia melodramática. *La Nación*. Recorte sobre 1 Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken".

S/N (13 de enero de 1967). Libertad Leblanc “nació de nuevo”. *Radiolandia*. Año 40, N° 2009.

S/N (20 de enero de 1967). Libertad Leblanc íntima: “me está vedado el amor: la culpa es de los hombres”. *Radiolandia*. Año 40, N° 2010.

S/N (25 de agosto de 1967). Libertad Leblanc ve alejarse el día del retorno. *Radiolandia*. Año 40, N° 2041.

S/N (24 de noviembre de 1967). Libertad Leblanc asustada ante la “lluvia” de trabajo. *Radiolandia*. Año 40, N° 2054.

S/N (22 de diciembre de 1967). ¿De qué huye Libertad Leblanc? *Radiolandia*. Año 40, N° 2058.

S/N (16 de febrero de 1968). Libertad Leblanc afirma “nunca dejaré que me dominen”. *Radiolandia*. Año 40, N° 2066.

S/N (10 de mayo de 1968). Libertad Leblanc rompe barreras a la conquista de toda Europa. *Radiolandia*. Año 42, N° 2078.

S/N (17 de abril de 1969). "Gente contra Libertad Leblanc". *Gente y la actualidad*. Año 4, N° 195. pp. 20-22.

S/N (18 de julio de 1969). ¡Libertad Leblanc ante la duda! *Radiolandia*. Año 42, N° 2139.

S/N (10 de octubre de 1969). Libertad Leblanc en la Hora de la amargura. *Radiolandia*. Año 42, N° 2151.

S/N (05 de noviembre de 1969). ¿Será cierto? *Radiolandia*. Año 42, N° 2155.

S/N (16 de enero de 1970). "No estoy prohibida" dice Libertad Leblanc. *Radiolandia*. Año 42, N° 2165.

S/N (julio de 1970). Libertad Leblanc detrás del espejo. *Jeronimo*. pp. 38-40.

S/N (27 de noviembre de 1970). Libertad Leblanc conquistara de nuevo a Nueva York. *Radiolandia*. Año 42, N° 2210.

S/N (10 de agosto de 1972). Cine guía. *Gente y la actualidad*. Año 8, N° 368. pp. 20-22.

S/N (16 de marzo de 1973). Libertad Leblanc: "Quiero evitar el escándalo, pero..." *Radiolandia*. Año 46, N° 2330.

S/N (06 de abril de 1973). "Me siento perjudicada en lo artístico y en lo económico", Libertad Leblanc. *Radiolandia*. Año 46, N° 2333.

S/N (21 de diciembre de 1973). Fórmula infalible para ser Libertad Leblanc. *Radiolandia*. Año 46, N° 2369.

S/N (14 de junio de 1974). La excursión triunfal de Libertad Leblanc. *Radiolandia*. Año 48, N° 2394.

S/N (27 de diciembre de 1974). Libertad Leblanc "No me importa lo que digan". *Radiolandia*. Año 48, N° 2421.

S/N (13 de junio de 1975). Libertad Leblanc "esto me divierte". *Radiolandia*. Año 48, N° 2445.

S/N (11 de julio de 1975). Angustioso trance para Libertad Leblanc. *Radiolandia*. Año 48, N° 2449.

S/N (14 de mayo de 1976). Libertad Leblanc “siempre hay un tiempo para el amor”. *Radiolandia*. Año 49, N° 2493.

S/N (25 de febrero de 1977). Libertad Leblanc deslumbró a España. *Radiolandia*. Año 48, N° 2534.

S/N (12 de marzo de 1977). Libertad Leblanc desmiente grave acusación en España. *Crónica*. p. 13.

Torres, Roberto (12 de octubre de 1972). Las grandes divas del cine argentino. *Gente y la actualidad*. Año 8, N° 377. pp. 86-92.

Zorraquín, Guillermo (11 de marzo de 1971). Libertad, divino tesoro. *Gente y la actualidad*. Año 6, N° 294. pp. 76-78

Zucchi, Marina (24 de octubre de 2019). Libertad Leblanc: el regreso del último mito erótico. *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/libertad-leblanc-regreso-ultimo-mito-erotico_0_VHa1fOIS.html

Leyes

Poder Ejecutivo Nacional [PEN] Ley N° 18.019. Creación Ente de Calificación. (promulgada el 24/12/1968 y publicada 07-01-1969) <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-18019-247434>