



Imagen: Jairo Domínguez

Monstruosidad femenina y agenciamiento del cuerpo en los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (1976) de Armando Bó e Isabel Sarli.

Feminine monstrosity and the agency of the body in the feature films *India* (1960) and *Embrujada* (1976) by Armando Bó and Isabel Sarli.

Resumen:

El artículo revisa la configuración de mujer deseante (maternal y sexualmente) propuesta por dos largometrajes dirigidos por Armando Bó que presentan elementos de terror-fantástico: *India* (1960) y *Embrujada* (1976). Tomando como punto de partida la figura de la vampiresa, en la primera, y a un ser mitológico del folklore regional –el Pombero– en la segunda, estas producciones tensionan el lugar de la mujer racializada y devenida objeto, impuesto por el patriarcado blanco.

Palabras claves: cine argentino; cine de terror; Coca Sarli; maternidad; raza.

Abstract:

The article reviews the configuration of the desiring woman (maternally and sexually) proposed by two feature films directed by Armando Bó that present elements of horror-fantasy, *India* (1960) and *Embrujada* (1976). Taking as a starting point the figure of the vampire in the first one, and a mythological being of regional folklore –the Pombero– in the second one, these productions stress the place of the racialized woman who has become an object, imposed by the white patriarchy.

Keywords: Argentine cinema; horror films; Coca Sarli; motherhood; race.

Valeria Arévalos

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

arevalosvaleria@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9412-2812>

Enviado: 31/3/2024

Aceptado: 12/9/2024

Publicado: 15/1/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Anisé en el ojo de la tormenta. 3. *India*. 4. *Embrujada*. 5. A modo de conclusión.

Como citar: Arévalos, V. (2025). Monstruosidad femenina y agenciamiento del cuerpo en los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (1976) de Armando Bó e Isabel Sarli. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 21-31.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a1

1. Introducción

En 1955, “La Coca” Sarli se consagró como Miss Argentina, llegando a ser semifinalista en el concurso a nivel internacional ese mismo año. Pocos meses después, conoció a Armando Bó, quien se convertiría en el amor y compañero de su vida. Tras el fallecimiento de Armando en 1981, La Coca se retiró de las pantallas por un largo tiempo, en una suerte de duelo combinado entre el afecto y la profesión. Con la muerte de Bó, se formó una grieta irreparable en la vida de Isabel.

La dupla Sarli-Bó fue más que el vínculo entre una actriz fetiche y su director. Fue una sociedad. Desde los primeros films, Isabel excedió su rol de estrella, involucrándose en tareas de producción y distribución. Debido a su fluido manejo del idioma inglés, era la encargada de discutir contratos para el mercado extranjero. Mercado que conquistaron mientras luchaban contra la censura a nivel local. Sus películas se consumieron ante públicos diversos en USA, Europa y Asia. El compromiso de Sarli para con el negocio se vio impulsado por Bó, quien manifestaba que “todos los actores deberían ser socios de sus propias películas porque luego, cuando llega la tragedia, cuando termina el éxito, los actores al menos son dueños de algo” (Ruétalo & Tierney, 2009, 212. Traducción propia). Juntos hicieron una treintena de películas que conforman gran parte de la filmografía del *sexploitation* nacional.

Pioneros del cine de explotación, equiparables a Emilio Vieyra por aquellos mismos años, las películas de la dupla se destacaron por ofrecer contenido erótico acompañado de temáticas sociales y críticas de índole anticapitalistas y anticolonialistas. Pensar que su obra fue desarrollada en períodos conservadores y de censura pero que, aun así, logró exponer ese grado de compromiso social, llevó a su hijo, Víctor Bó, a expresar durante una entrevista realizada por la revista *Cineficción* en 2023 lo siguiente: “¿Qué hubiera hecho papá con libertad?” (73).

Destinatario de todo tipo de descripción, como *películas malas*, *paracine*, *cine basura*, *películas de culto*, entre otros (Schaefer, 2009) el cine de explotación existió desde prácticamente los inicios del cine, y está íntimamente ligado al terror por tratarse de un cine que se nutre de las ansiedades del contexto sociohistórico de producción para crear historias cargadas de temáticas moralmente desafiantes: el sexo, la droga, la violencia y el crimen. Eric Schaefer (XI) sostiene que este tipo de cine confluye en ciertos atributos como: el bajo presupuesto, la temática escabrosa, su afiliación a los géneros más degradados y su subsistencia al margen de la industria y la cultura.

Por su parte, Frank Ferrer puntualiza que las películas de explotación buscan advertir sobre determinados peligros sociales pero que, a partir de su estilo narrativo, parecen celebrarlo (1963) Estos films toman temas de actualidad y elaboran historias de rápido desarrollo, con el fin de recuperar ganancias en el corto plazo.

Tomando como punto de partida estas nociones sobre el cine de explotación, se repasará, a continuación, los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (producida en 1969 y estrenada en el país en 1976), reparándose especialmente en el tratamiento del cuerpo racializado y deseante y la maternidad en un entorno de opresión capitalista.

2. Anisé en el ojo de la tormenta

Ambas realizaciones poseen varios elementos en común. En primer lugar, el personaje central en ambas es el de Anisé, una indígena macá, hija del cacique de una tribu que habita la región mesopotámica en límite con Paraguay. Anisé, en guaraní, significa “deseada” o “anhelada”. Así es como se conforma ya desde su nombre, el carácter central

de esa mujer exuberante y audaz, que no duda ante la posibilidad de entregarse al amor. Ya sea un amor heterosexual interracial, como en ambos casos, o el amor ante la idea de ser madre, como en *Embrujada*. A Ansisé todos la desean, la observan, la devoran, la consumen.

En *India*, esto se da a partir del encuentro con el hombre blanco, Dardo (Guillermo Murray), quien, siendo un delincuente conocido buscado por la policía, se adentra en la selva misionera y salva su vida arrojándose al cauce de un río. Allí es encontrado por la tribu de Ansisé, que lo rescatan de las aguas y le ofrecen un lugar con ellos. Con el paso de los días, la atracción entre ambos va creciendo hasta devenir en un amor interracial habilitado por la tribu. El cacique, padre de Ansisé, también se enamoró de una mujer blanca en el pasado, madre de la joven, por lo que no tardó en entender los sentimientos de su hija. Sin embargo, a pesar de su lugar de privilegio en la línea de mando de la tribu, Ansisé es concebida como objeto por uno de los indígenas que la pretendía (y daba por hecha) previo a la llegada del hombre blanco.

Con respecto a la cuestión de la mirada en la cosificación de la mujer, podemos retomar las ideas de Laura Mulvey (1988, 4) quien, a partir de postulados del psicoanálisis, revisa la noción de escoptofilia y del placer visual obtenido a partir de la observación del cuerpo femenino en el cine. La autora destaca que la escoptofilia, es decir, el sometimiento que se realiza hacia una persona a partir de una mirada controladora y curiosa objetualiza al sujeto generando placer sexual a partir de la contemplación en el observador. En este sentido, el mundo estaría ordenado por la desigualdad sexual, destinando para la mujer el polo pasivo.

El carácter objetual de la mujer no se ve modificado en el segundo film, *Embrujada*, en donde se nos presenta a una Ansisé que dejó atrás su pasado indígena y que, en la actualidad, es la esposa de un magnate aserradero. Las miradas cosificadoras que recibe en este caso, no se centralizan en un personaje único, sino que todo el pueblo la desea y, acorde a su objetivo de ser madre a como dé lugar, todo el pueblo la posee. No obstante, puede detectarse en ambas películas un tratamiento particular del eje sobre el que se desarrolla la trama: el rol de la mujer en la estructura familiar. Existe un agenciamiento del cuerpo que pone en primer término el deseo propio en aras de conseguir el objetivo del personaje: formar pareja con quien ella elige y concretar su anhelo maternal. En adelante analizaré ambos films con el objetivo de desandar las estrategias narrativas utilizadas para la conformación de esta especie de monstruosidad femenina.

3. *India*

India es un largometraje estrenado el 21 de enero de 1960. Fue rodado en las Cataratas del Iguazú, y el guion estuvo a cargo de Sergio Leonardo a partir de una idea de Armando Bó. Casi la totalidad del film es en blanco y negro, con excepción de una secuencia de cinco minutos en donde la Coca toma un baño en el río mientras unos círculos concéntricos en tonos magenta y rojos giran psicodélicamente sobre la imagen (Figura 1).

El inicio de la película sitúa el cuerpo de Ansisé en la naturaleza, la mezcla con ella, la metamorfosea. Un chamamé lento nos habla de una doncella desnuda que habita y baila, mientras un paneo vertical descendente nos va haciendo ingresar a las aguas selváticas acompañando a la joven en su baño. El clima bucólico se interrumpe abruptamente con secuencias del microcentro porteño, bocinazos y personas apuradas que se agolpan para leer los titulares del día. En pocos segundos el film nos plantea el choque entre mundos, uno apacible y otro enloquecido. La clave radicaría



Figura 1. Fotograma de *India* (Sarli-Bó, 1960).
Intervención cromática.

en el resultado de ese choque. ¿Ganará la locura de la vida citadina o la tranquilidad del contacto con la naturaleza? ¿Resultará vencedor el territorio femenino o el masculino? Además, mientras Ansisé habita el espacio, convocante y tranquila, Dardo lo abandona, violenta y torpemente. Si pensamos el espacio como una metáfora de los cuerpos, el femenino en su calma llevaba las de perder ante la irrupción agresiva del foráneo.

La información es ofrecida a la audiencia a través de portadas de periódicos en primer plano. De allí sabremos que el personaje en cuestión se denomina Viruta, que es un delincuente arduamente buscado y

que la acción se desarrollará en la zona de Eldorado, Misiones. La segunda aparición del río contendrá ya a Viruta, quien tras armar una balsa improvisada se entrega a vagar sin rumbo en busca de la liberación. Liberación que, como veremos más adelante, se dará por doble vía (la física y la redención del alma). En este momento comprendemos el estatuto privilegiado de Ansisé en la tribu, ella ve al vagante y da la orden para su rescate. Todxs responden de inmediato sin cuestionar. La palabra de Ansisé tiene poder de acción. Lo que ella verbaliza, se concreta. Lo veremos no sólo en este ejemplo, sino cuando más adelante cambie el destino de Dardo y cuando lo elija como compañero de vida.

En este punto, comienzan a aparecer los elementos fantásticos en el film. En una escena en donde ambxs, Ansisé y Dardo, corretean, juegan y ríen entre la foresta, ella se esconde entre el follaje, pero su risa reverbera en la naturaleza. Él, sin poder encontrarla, siente su presencia y la disfruta, pero la vive con extrañeza, ya que su cuerpo resulta evanescente. En esta escena se refuerza, una vez más, el vínculo entre la mujer y lo salvaje, el entorno natural como parte de su corporalidad y lo fantástico como elemento constitutivo de su ser.

El segundo momento en donde lo fantástico se encarna en la figura de Ansisé es cuando Dardo decide saquear el tesoro de la tribu. Ella lo sigue, lo encara y le pregunta por qué lo hace. Él intenta huir sin éxito, ya que Ansisé habita todo el espacio, apareciendo en rincones imposibles prohibiendo la huida del ladrón. En este caso, la respuesta de Dardo no es tan positiva como con el juego en la selva, comienza a temer. Es aquí donde la figura de Ansisé se complejiza, deviniendo una bruja vampírica. “¿Quieres quitarte el mal? Tu sangre, yo beberé tu sangre, alguien tiene que creer en vos, yo creo”. Y, acto seguido, toma el brazo de Dardo y bebe su sangre a modo de eucaristía contractual. Ella confiará en él, a cambio de la posibilidad de torcer su destino y convertirlo en un hombre digno de pertenecer a la tribu. Digno de los atributos que ella exige.

Con el emblema “el amor cura el mal”, la tribu va incorporando a un hombre cada vez más Dardo y cada vez menos Viruta. El pasado delictivo queda atrás, oculto tras la niebla de un nuevo hombre que aprende a vivir en comunidad y a amar sin engaños. Llegado el momento de elegir compañero, Ansisé realiza un baile en el que encarnará el fluir del deseo. Su cuerpo es tomado por la cámara en una variedad de planos y de puntos de vista. A partir de primeros planos

vemos detalles de su cintura y su cadera moviéndose al son de los tambores, mientras que con planos generales vemos su cuerpo danzar en círculos deambulantes mientras espera el momento de expresar su decisión. Por su parte, Dardo contrasta su blanca y rubia figura entre un puñado de nativos de piel y mirada oscura. El director elige completar la figura del indígena con animales, están quienes sostienen monos, quienes tienen en sus hombros aves, mientras que Dardo sólo se dedica a observar devota y despojadamente a Ansisé. Como se verá más adelante, el ideal de hombre bello/deseado en estas películas se relaciona con la idea de hombre blanco, rubio, de ojos claros, casualmente características afines a la figura de Armando Bó.

Así como su padre eligió a una mujer blanca, Ansisé elige a Dardo como compañero de vida. Acto seguido desliza unas disculpas que no esconden culpa a su padre, segura de su elección y afirmada en la decisión de ser dueña de su vida. Este es el momento en que Bó decide incluir un elemento psicodélico y de cierta impronta camp a la narración. Ansisé duerme tranquila tras haber expresado su decisión. Ingresamos a su sueño en donde se baña desnuda en las aguas del río, poco a poco la pantalla se va poblando de espirales en tonos rojizos que giran sobre la imagen. Un sueño onanista, en donde su deseo está depositado en su propio cuerpo. Ansisé, como espectadora de su propia imagen onírica, goza con su figura en contacto con la naturaleza. No sueña con su hombre ni con ningún otro, sino con ella misma.

Un miembro de la tribu, hasta el momento, pretendiente natural de Ansisé, la secuestra mientras duerme y la lleva lejos con el fin de poseerla a la fuerza. A diferencia de otras películas posteriores de la dupla, en este film el cuerpo de la Coca no será violentado hasta más allá de este límite. Su intento de posesión resulta trunco, porque la tribu con el hombre blanco a la cabeza le dan caza y ajustician según las reglas de la comunidad. Sin embargo, la joven resulta malherida en una muestra clara de toxicidad afectiva (“es mía o no será de nadie”) y, tras infructuosos intentos de curarla de manera natural, será su elegido quien la lleve a la civilización para ser curada por la medicina tradicional blanca.

El final del film implica una doble redención para Dardo. Cuando la policía lo encuentra en el pueblo, lo apresa y él consigue convencerlos de que la lleven de vuelta a su tribu. Al ver el incommensurable amor de los jóvenes, el policía se apiada y decide liberar al delincuente devenido sujeto honesto en un irrisorio y demasiado naif final. De este modo, Dardo no sólo consigue su liberación física, sino su redención espiritual, porque, tal como lo había anticipado su amada, sólo necesitaba que alguien confiara en él.

4. Embrujada

Embrujada es un largometraje filmado en Eastmancolor durante 1969 que pudo ser estrenado recién en noviembre de 1976 en nuestro país. Fue filmado parcialmente en Misiones e incluye fragmentos de *India* que sirven como antecedente para presentar la génesis de la historia de Ansisé.

Al igual que en el film anterior, *Embrujada* abre la narración remitiendo a la unión entre el cuerpo de la mujer y la naturaleza. Ansisé se baña en las aguas del Río Iguazú, eleva sus manos en señal de alabanza y es una con la selva. A simple vista, observando su cuerpo desnudo empapado en lo salvaje, no se pensaría que se trataría de la esposa de un magnate aserradero, sino de una indígena en pleno apogeo de la comunión con el entorno. Una música tribal acompaña su imagen y completa la idea indigenista sobre su cuerpo, pero en la escena siguiente, las



Figura 2. Fotograma de *Embrujada* (Sarli-Bó, 1976).
Ideal de hombre blanco.

notas pasan a ser de un chamamé, que acompaña el caminar de esta mujer, vestida y calzada, que, tras hacer las compras en una tienda del pueblo, porta un paquete entre sus manos como quien carga a un niño. La idea de la maternidad deseada se presenta desde los primeros minutos de la película, y resignificando el baño de Ansísé en aguas selváticas, podemos relacionar este pedido de embarazo a las Cataratas que luego se retomará en otra realización de terror social y fantástico de los últimos años, *Los que vuelven*, de Laura Casabé¹. En estas producciones existe un corrimiento del ruego y de la entidad mística que todo lo cumple; ya no se trata de una figura de la religión

cristiana (occidental y colonizadora), sino de dioses y seres propios, arraigados en la mitología local.

Al llegar a su casa, la vemos desenvolver a un bebote blanco y de ojos azules, su niño ideal. (Figura 2) Luego lo pondrá en palabras: “¿Para qué sirve una mujer que no puede tener un hijo? Quiero un hijo. Rubio, de ojos azules, quiero besarlo, tenerlo cerca mío. Uno solo”. Encontramos nuevamente, al igual que en *India* esta idea de la hegemonía blanca y del ideal de belleza eurocéntrico tan alejado a la belleza autóctona y nativa de la Coca y tan cercano a la de Bó.

Inmediatamente vemos el vínculo que Ansísé mantiene con lo esotérico. La imposibilidad de procrear un hijo de su esposo la lleva a pedir ayuda a una bruja del pueblo. La bruja está rodeada de pájaros y es así cómo la figura del Pombero, anunciada en voz en *off* desde las primeras imágenes del film, se hace presente. El Pombero es un ser mitológico de la región del noreste argentino cuyo nombre viene del verbo *pomberiar*, es decir, espiar. Se caracteriza por acechar a las mujeres solas y, eventualmente, abusarlas sexualmente. Se dice que su presencia se manifiesta a partir de silbidos pero que, si se le responde, se enoja y arremete contra la persona que haya osado faltarle el respeto. Asimismo, se lo asocia con las aves, es su defensor y goza de tributos dejados por los humanos, como habanos y bebidas alcohólicas (Colombes, 2016, 221-225).

Es el ser más representado en la filmografía argentina. Puede verse en *Cuando el viento silba* (Juan G. Rodríguez, 2019), *El Pombero, dueño de la siesta* (Rogelio Romero, 2018), *El Pombero, la leyenda* (Matías Amandey, 2011) o *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2008)². En todas estas realizaciones se destaca el elemento fundamental para la irrupción del Pombero y de cualquier otro ser mitológico de nuestro folklore, la desobediencia. Para que el monstruo irrumpa y

¹ El largometraje *Los que vuelven*, dirigido por Laura Casabé en 2019, está inspirado en un cortometraje previo de la directora, *La vuelta del malón* (2010). La película narra la súplica de una madre que pide por la resurrección de su hijo muerto. El niño regresa, pero portando con él una entidad oscura.

² Analicé la representación de la mitología regional en mi artículo “La configuración mitológica regional en el cine de terror fantástico argentino”, *Imagofagia*, 20, 2019. También en el capítulo “Imaginarios mutantes en el cine de terror argentino contemporáneo”, incluido en el volumen *Cines regionales en cruce. Un panorama de cine argentino desde un abordaje descentralizado*, 2022.

haga de las suyas, primero tiene que existir un rompimiento de la norma, ya sea el maltrato a animales, el no respetar las horas muertas en donde lxs adultxs duermen la siesta o el abandono de su mujer por parte de los hombres. En este caso, el abandono corre por cuenta del esposo de Ansisé, Leandro (Daniel de Alvarado), un poderoso maderero que, debido a su oculta homosexualidad, desatiende afectiva y sexualmente a su esposa imposibilitándole cumplir su sueño de maternidad. Allí donde el esposo está ausente, se apersona el Pombero.

La impotencia del esposo encuentra su correlato en su extrema sensibilidad, él parece sufrir su incapacidad para ocupar el rol masculino que demanda la conformación neutral de una familia heteropatriarcal. Su falta es doble: no satisface a su compañera y no la provee de descendencia.

A diferencia de *India*, en *Embrujada* el cuerpo desnudo de la Coca está dispuesto para la mirada del espectador y, en esta disposición, se busca ocultar la marca de la raza. Mientras que, en *India*, Ansisé se mostraba involucrada con la naturaleza y rodeada de nativxs macá resaltando la impronta física de lxs hijxs de estas tierras, en *Embrujada*, la aburguesada Ansisé no sólo oculta sus rasgos primigenios (la ropa de indígena, su cabello lacio apenas decorado con una flor) sino que también presenta sus pezones maquillados, igualando el tono de los mismos al resto de la piel que los rodea. En esta simple elección se esconde un gesto de racialización de su cuerpo, se oculta el tono real en pos del aclaramiento (irreal) eurocéntrico. Acerca del tratamiento del cuerpo de Ansisé, Valeria Villegas Lindvall (2023, 219) considera que existe una “conexión inequívoca entre la explotación del cuerpo racializado y la explotación de la tierra que caracterizan la desenfundada empresa capitalista del aserradero”.

Por su parte, la impotencia de Leandro se ve transformada en energía sexual violenta para con los cuerpos de los trabajadores del aserradero. Mientras que, en una escena no puede satisfacer a su esposa, en la escena siguiente se desquita cayendo a latigazos sobre la espalda de un trabajador, que lo insulta por lo bajo en guaraní (Figura 3). Aquí se ponen en juego varias líneas. Por un lado, el destino destructor de la libido sexual de Leandro que, escenas más tarde, veremos que se corresponden con un irrefrenable deseo para con el cuerpo masculino. Por otro lado, el desprecio ejercido sobre los trabajadores originarios del aserradero dialoga directamente con sus intentos de blanqueamiento de su esposa macá.



Figura 3. Fotograma de *Embrujada* (Sarli-Bó, 1976).
Violencia hacia los cuerpos masculinos.

Volviendo al punto que mencionara en el párrafo anterior. El deseo sexual de Leandro para con los cuerpos masculinos no se resuelve de manera consensuada, sino a partir de un abuso de poder reflejado en una violación. Lo novedoso de este film de la dupla Sarli-Bó es que, mientras que los hombres empleados por Leandro son sometidos sexualmente por su patrón, Ansisé se entrega al ejercicio sexual irrestricto sin culpas, con el único deseo de que alguno de esos hombres la deje embarazada. En este punto dista la Coca que, tirada sobre un catre repetía a sus perpetradores: “¿Qué pretende usted de mí?”; acá es ella la que pretende algo concreto de cualquiera de ellos: un hijo; de ser posible, rubio y de ojos claros.

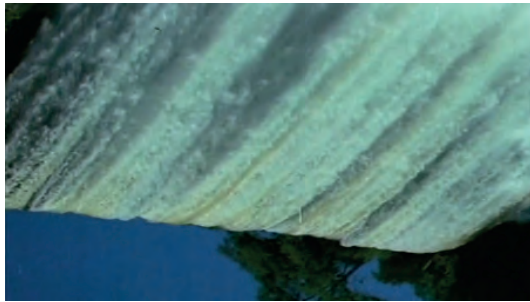


Figura 4. Fotograma de *Embrujada* (Sarli-Bó, 1976).
Mundo invertido.

trata de un recuerdo del personaje, un intento por recuperar sus raíces, su vínculo con lo ancestral, con lo natural. Tras este *insert* vemos en cuerpo presente a la figura del Pombero, respondiendo al deseo de Ansisé y a la evidente falta de la presencia masculina que cubra sus necesidades. La corporización del monstruo se da como un duende peludo, con garras y feo. La alcanza y la posee a la fuerza, modo de abordaje sexual que ella ya venía fantaseando. El elemento fantástico está dado, porque lo que en una primera instancia damos por sentado (la presencia del monstruo), luego se observa que puede tratarse de la alucinación del personaje de Ansisé. ¿Está realmente el Pombero ahí? Desde el primer plano lo vemos; desde el plano general sólo observamos el cuerpo de la Coca siendo sometida por la nada.

A partir de este punto el personaje de Ansisé comienza a involucrarse directamente con lo fantástico, a partir del terror. En sus encuentros con Juan (Víctor Bó) ve al Pombero; se aterra, deja de besarlo por miedo al monstruo, hasta que se da cuenta de que es sólo su imaginación. ¿Lo es? Desde el plano sonoro también se inserta lo ominoso. Ya no hay primacía del chamamé o los sonidos tribales, sino que aparecen unas notas tenebrosas acompañadas de silbidos en una clara referencia a la presencia mítica. Sólo ella reconoce esa presencia; el resto piensa que se trata de locura. El destino obligado de quienes creen en lo fantástico es la religión, así que se encuentra con un cura quien le dice que creer en brujas y en mitos es propio de la gente bruta. Aquí se expresa una pretensión de superación del hombre blanco para con lxs habitantes que están en vínculo con las creencias de la región y el esoterismo. Ansisé comienza a introyectar al monstruo, se la ve rodeada de guacamayos y fumando habanos. El margen de duda pivotea entre creer que el Pombero la visita o que el Pombero es ella. Lo fantástico, ya instalado, habilita el horror a partir de que Ansisé va masacrando a sus amantes ocasionales en nombre del monstruo. En el plano se conjugan la mujer atormentada y el monstruo que arremete contra los hombres, acaso el Pombero sirva para metaforizar el intento de derrocar la primacía androcentrista en pos de una revalorización del deseo femenino.

Tras irrumpir en la oficina de Leandro y ver como éste abusaba sexualmente de Juan, la psiquis de Ansisé se fracciona por completo y se sumerge en el dominio de lo místico. Cuando Leandro intenta ahogarla en las Cataratas, presencia horrorizado la aparición del Pombero, cayendo en las aguas bravas y ahogándose en el acto. Hacia la resolución del film, cuando Ansisé/Pombero se cobra la vida de Juan, canaliza la fuerza del monstruo caminando hacia cámara con la mirada vacía, la sonrisa enloquecida y el llanto de un bebé como sonido de fondo. Está en la audiencia decidir si todo fue producto de su imaginación o si, finalmente, el duende cumplió su sueño.

5. A modo de conclusión

El punto en común, presente en ambas producciones de la dupla Sarli-Bó, que se ha revisado en este trabajo es el agenciamiento del cuerpo y la contravención del rol destinado para la mujer en la familia nuclear heteropatriarcal. A su vez, el deseo materno que se expresa en *Embrujada* se corresponde con un deseo monstruoso, dispuesto a todo, desinteresado en el vínculo sexoafectivo y sólo dirigido al cumplimiento del anhelo de reproducción por parte de la mujer.

Mientras que en *India* podemos observar un erotismo más naif y una mostración del cuerpo femenino más inocente y distanciada, en *Embrujada* se aprecia ya un estilo de exposición del cuerpo femenino racializado, acorde a la estética que llevará adelante la dupla en el resto de su filmografía (ocultamiento del tono real de la piel, planos detalle del cuerpo de la Coca, fragmentación y exacerbación del deseo). A su vez, mientras que la mirada interpelante a cámara en actitud sensual incluye al espectadorx en *Embrujada*, en *India* lo deja por completo afuera de la diégesis evitando el rompimiento de la cuarta pared.

En este punto se puede poner en diálogo lo trabajado por María de los Milagros Kruk en su análisis de la filmografía de Bó que lleva por título “La pornografía ingenua de Armando Bó: la representación de la mujer como cuerpo corrupto” con el análisis que aquí se ha desarrollado, ya que tal autora sostiene, en el mencionado trabajo (Kruk, 2017, 1), que la filmografía de Bó resulta conservadora y mantiene fines moralizantes para con el cuerpo femenino: “Esta línea de cuerpo-sexual-enfermo, donde el sexo no es el mal, sino la desmesura en el cuerpo femenino, son rasgos típicos de una estructura patriarcal”. En relación con esto, la autora propone pensar el cuerpo femenino como el territorio predilecto para la aplicación del orden moral y su transgresión al tiempo que sostiene que Bó lo que busca es mostrar el correcto modo de amar (Kruk, 2017, 2). En este sentido, la monstruosidad femenina responde al rompimiento de la norma, al quiebre de lo esperado por la sociedad para con la mujer. Ansisé desea ser madre y eso “está bien”, es “lo esperable”, no así su irrefrenable deseo que la lleva a fornicar con cuanto hombre fértil habite en el pueblo. Sus primeros vagabundeos por el amor, representados en *India* como un amor puro, sacrificado y devoto, devienen voracidad egoísta y lasciva en *Embrujada*.

Posteriormente, Kruk sostiene que el cine de Bó tiene como característica el hecho de ser un cine hecho para hombres. Si bien comprendo hacia donde apunta esta afirmación, considero que en ella se presupone que el espectadorx es un hombre heterocis y que, en tal caso, el ejemplo de *India* podría ubicarse dentro de esta clasificación, pero no así necesariamente *Embrujada*, ya que allí los hombres pasan a cubrir el rol de figuritas intercambiables y prescindibles, mientras que la mujer persigue su deseo en otra dirección. Esto si nos atenemos a lo estrictamente narrativo, en cuanto a la puesta en escena y a la mostración del cuerpo femenino, coincide con la autora.

Si tomamos la idea de Kruk de que el cine de Bó se define como una *pornografía ingenua*, por presentar al acto sexual sólo como un preámbulo al remordimiento, tenemos que afirmar que *India* se escapa del canon. Acá, como vimos, la mujer elige a su compañero sexoafectivo y no hay remordimiento tras su empoderamiento. Ciertamente es que tampoco es explícito el acto sexual, como sí lo es en *Embrujada*, así como también existe una diferencia/distancia entre el estereotipo actitudinal esperable de la indígena versus la mujer de clase alta. Sea en un ejemplo como en el otro el elemento culpa no se presenta en Ansisé. “Sarli, incapaz de desprenderse de su educación obrera, interpretó

papeles de bajo presupuesto que problematizarían de nuevas formas los estereotipos característicos de los viejos cines clásicos que se encuentran en la dicotomía madre-puta” (Ruétalo, 2009, 202. Traducción propia). Ansisé realiza un recorrido que parte desde el empoderamiento, en *India*, y termina en el empoderamiento, en *Embrujada*. El primero es casto, juguetón, inocente, acompañado de juegos cándidos en medio de la selva y resiliencia junto al ser amado; el segundo es atormentado, obsesivo y enloquecedor, tras un objetivo claro, conseguir una maternidad específica (transracial, rubia, europea, alejada de su raza y de la de aquellos a quienes se entrega). Con respecto a las secuencias de apertura de una y otra película, Valeria Villegas Lindvall (2023, 17) ha sostenido que “los tratamientos radicalmente diferentes del desnudo de Ansisé insinúan su transformación de una buena salvaje a ser acreedora de un carácter más desafiante, mediante imágenes que evocan de una mirada nostálgica a una confrontación plena con el espectador”. En ambos casos, Ansisé tiene las riendas de su propio deseo.

Referencias bibliográficas

- Colombres, A. (2016). *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Colihue.
- Ferrer, F. (1963). Exploitation Films. *Film Comment*, 1 (6), 31-33.
- Kruk, M. (2017). La pornografía ingenua de Armando Bó. La representación de la mujer como cuerpo corrupto. *Actas I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, UBA.
- Lavia, D. (2023). Víctor Bó. Seis generaciones de cineastas. *Cineficción. Para aficionados en serio al cine fantástico*, octubre, año 10, 14.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. *Documentos de trabajo*, 1, 6-18.
- Ruétalo, V. & Tierney, D. (ed.) (2009). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. New York: Routledge.
- Schaefer, E. (2009). Foreword. En V. Ruétalo & D. Tierney (ed.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 11-15). New York: Routledge.
- Villegas Lindvall, V. (2023). Hipersexualidad, salvajismo y negociaciones del cuerpo en *Embrujada* (1969) de Armando Bó. *Entropía. Revista de terror en el arte español e hispanoamericano*, 4 (1), 9-28.

Reseña curricular

Valeria Arévalos es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Profesora en Educación media y superior en Artes y Licenciada en artes (Universidad de Buenos Aires). Es integrante de los grupos de investigación CiyNE y CineLat&Pop. Y asimismo es docente de la materia Historia del Cine de la Licenciatura en Artes (UBA). Ganadora del premio de ensayos Di Núbila (2023). Becaria doctoral UBACYT. Obtuvo una beca nacional de investigación por el FNA (2017). Pertenece a diversas redes y asociaciones de estudios sobre cine, como AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual), de la que formó parte de la comisión directiva en el periodo 2020-2022, y RICiLa (Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano).