



Imagen: generada con IA

Isabel Sarli, Alba Mujica y *Sabaleros* (1959). Del archivo de sentimientos al multiverso de disidencias sexuales.

Isabel Sarli, Alba Mujica and *Sabaleros* (1959): from the archive of feelings to the multiverse of sexual dissidence.

Resumen:

Este artículo examina y analiza el cine de Isabel Sarli y Armando Bo desde una perspectiva sexo-disidente. El texto busca analizar una parte de la película *Sabaleros* (1959), y asimismo el vínculo de los personajes de Sarli y Alba Mujica con relación a la categoría de archivo de sentimientos y sus conexiones con otros materiales culturales. Para esto se establecen relaciones contranormativas con la película *Fuego* (1969) y diferentes apariciones textuales, visuales y audiovisuales de Isabel Sarli. El artículo propone posicionar a Isabel Sarli, a sus huellas afectivas y culturales, como parte de un archivo de sentimientos de las disidencias sexuales.

Palabras claves: cine de Bo-Sarli; queer; conexiones culturales; subversión sexual; huellas afectivas.

Abstract:

This article examines and analyzes the films of the cinema of Bo-Sarli's cinema from a dissident sex perspective. The essay seeks to analyze part of the film *Sabaleros* (1959). The link between the characters of Sarli and Alba Mujica is addressed in relation to the theoretical category of archive of feelings and its connections with other cultural materials. To this end, counternormative connections are established with the film *Fuego* (1969). Also with textual, visual and audiovisual appearances of Isabel Sarli. Finally, the article proposes Isabel Sarli and her emotional and cultural traces in different cultural texts as part of an archive of feelings of sexual dissidence.

Keywords: Bo-Sarli's Cinema; queer; cultural connections; sexual subversion; emotional traces.

Sumario. 1. Introducción. 2. Entre archivos, huellas y sentimientos. 3. De *Sabaleros* a *Fuego*. 4. Una deriva descriptiva por *Sabaleros*. 5. De *Fuego* a *Sabaleros* a Alba Mujica. 6. Consideraciones finales: la leyenda sarliana.

Como citar: Saxe, F. (2025). Isabel Sarli, Alba Mujica y *Sabaleros* (1959). Del archivo de sentimientos al multiverso de disidencias sexuales. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 99-117.

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

www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a6

Facundo Saxe

Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales,
CONICET-UNLP
La Plata, Argentina

facusaxe@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3012-8078>

Enviado: 31/3/2024

Aceptado: 3/10/2024

Publicado: 15/1/2025



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

1. Introducción

Analizar desde una perspectiva sexo-disidente el cine de Isabel Sarli y Armando Bo es un desafío a muchos niveles. Por un lado, ha existido durante mucho tiempo una tendencia histórica a no profundizar demasiado en este cine, descartándolo como “basura” y construyendo una cierta apreciación prejuiciosa sobre eso que es denominado “basura” de la cultura masiva¹. Por otro, el problema de los archivos y la pérdida, borramiento y destrucción, de forma general en el caso argentino (Izquierdo, 2020), y de forma específica con el cine de Isabel Sarli. Basta con dar a conocer un dato, existen tres películas de Armando Bo e Isabel Sarli que se encuentran perdidas: *La diosa impura* (1963), *La leona* (1964) y *El sexo y el amor* (1974) (Ruétalo, 2022, 68-69). No se trata de cine silente ni de obras extrañas o con poca circulación; estamos hablando de películas con gran éxito de taquilla y que datan de los años sesenta y setenta del siglo XX. Digo esto pensando en que resulta extraño que estamos ante un cine que no se conserva en su totalidad, aunque sea por lo menos en versiones censuradas. Por supuesto, es un problema habitual de los archivos cinematográficos y audiovisuales en Argentina.

Este artículo busca construir un aporte a la producción crítica del cine de Isabel Sarli y Armando Bo, pero focalizando en la actriz argentina, así como su impacto en lo que, aquí y ahora, podemos denominar disidencias sexo-genéricas (Saxe, 2021). En un primer momento me interesa realizar un análisis del filme *Sabaleros* (1959), en relación con otra película de Isabel Sarli posterior y mucho más conocida, *Fuego* (1969). Me interesa pensar *Sabaleros* a partir de la presencia de la actuación de Isabel Sarli junto a otra actriz, Alba Mujica; ya que ambas actuaron tanto en las dos películas. En un segundo momento, y partir de ciertas relaciones que podemos establecer, me interesa construir algunas conexiones del cine y la figura de Isabel Sarli en derivas culturales de las disidencias sexo-genéricas. Con este último objetivo, quiero profundizar en la lectura sexo-disidente de Isabel Sarli en algunos materiales culturales de Argentina desde los años sesenta a la actualidad. No habrá una pretensión de exhaustividad en ninguno de los aspectos de este artículo; simplemente me interesa repensar a Isabel Sarli a partir de uno de sus filmes y ciertas conexiones de su figura con colectivos LGBTQI+. Asimismo, este artículo no busca abordar las huellas materiales que puede haber dejado la figura de Isabel Sarli en quienes consumieron su cine, considero que se trata de una de las líneas primordiales para continuar con la investigación sobre su figura. Asimismo, existen líneas de trabajo que vienen pensando tanto el contexto y la recepción de su cine como la impresión material que dejó en la subjetividad de quienes fueron espectadores (Basilio Fabris, 2021).

En 1981 se publica el primer libro (en algún sentido) integral sobre el cine de Armando Bo e Isabel Sarli. Se trata de *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* de Jorge Abel Martín. Cuarenta y un años después, en 2022, se edita el libro *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* de Victoria Ruétalo, un libro de investigación académica sobre el cine de Sarli-Bo, tal vez el primero producto de una investigación sobre la totalidad del cine de la pareja realizado como una producción científica. Entre uno y otro existen diversos libros, trabajos y artículos sobre su cine, pero no tantos como se podría esperar de una pareja cinematográfica tan exitosa en la historia del cine argentino. Hay algunos libros y artículos en las últimas décadas del siglo XX, pero recién en la última década del siglo XXI existe un

1 Algo que ha comenzado a cambiar en los últimos años. Véanse ciertas publicaciones, como Ruétalo (2022) o los ensayos compilados por Geirola (2020).

relativo mayor caudal de investigación sobre el cine de Sarli-Bo². ¿Por qué ocurre esto? No habría una única respuesta ni es mi intención responder ese interrogante. Pero sí me interesa pensar cierta ausencia histórica (en determinados momentos) de la producción de conocimiento sobre Isabel Sarli y Armando Bo. Por supuesto, no se está diciendo que no haya existido producción crítica pero sí que se nota un crecimiento en los últimos años. Por eso mismo, creo que ante el cine de Sarli-Bo estamos ante una oportunidad de recuperación y lectura de un cine único e inclasificable, incluso pese a las imposibilidades de recuperación y la destrucción de archivos en Argentina.

Si pensamos en el primer libro que mencioné, *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* de Jorge Abel Martín, estamos ante un volumen que más que un libro es una gran entrevista a Armando Bo en la que habla de su cine. Y que también contiene una muy interesante y valiosa colección de reseñas y documentos de sus películas con Isabel Sarli. Algunas cosas me llaman la atención de ese volumen, primero, la Coca (como ocurrirá en muchos otros casos) está “dicha” por otra persona, en este caso Armando Bo. Pese a eso, la presencia y huella de Isabel en todo el gran monólogo/entrevista de Bo es innegable. Eso también está presente en el título del libro, el cine de Armando Bo con Isabel Sarli, ¿por qué mencionar a Isabel en el título? Porque el cine de Bo no es el cine sólo dirigido por Bo cuando se trata de las películas en las que actúa Isabel Sarli, es un cine en el que la figura de Sarli construye otra dimensión en la que es innegable que, sin Sarli, es difícil hablar de esas películas³. El contraste es muy evidente, cuando pensamos en el otro libro que mencioné, *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* de Victoria Ruétalo. En ese libro, Isabel Sarli ya no es una ausencia, una huella o algo dicho por otros. En ese libro, Sarli es parte del cine de Bo y viceversa. Y Sarli es una figura productora de cine y de sentidos de todo tipo. Creo que es interesante contraponer ambos libros, porque marcan cómo fue variando la apreciación de la figura de Isabel Sarli desde 1981 a la actualidad. En nuestro presente del siglo XXI, Isabel Sarli ya no es simplemente la actriz de Armando Bo. No se pretende hacer futurología, pero considero que el libro de Victoria Ruétalo inaugura otro momento del cine de Bo-Sarli y su apreciación crítica y otro momento respecto a la historia de la crítica cultural en relación a Isabel Sarli. Porque, aunque existen artículos y lecturas previas, la emergencia de un libro científico que piensa de forma integral la totalidad del cine de Sarli-Bo desde perspectivas feministas, archivísticas y afectivas complejas, considero se trata de una señal de otros tiempos y otras posibilidades para los estudios sobre Isabel Sarli. A partir de ese marco crítico, este artículo pretende profundizar en las conexiones entre los filmes *Sabaleros* (1959) y *Fuego* (1969) con relación a las huellas sexo-disidentes que podemos leer desde un archivo de sentimientos.

2. Entre archivos, huellas y sentimientos

Para el análisis que se va a realizar de algunos rasgos de la película *Sabaleros*, así como la construcción de algunas conexiones culturales caóticas, voy a utilizar una serie de nociones teóricas relacionadas con las teorías queer, las perspectivas transfeministas y el pensamiento sexo-disidente. En primer lugar, la “interruccion” de val

2 Me refiero a producciones críticas como Martín (1981), Kuhn (1984), Wolf (1994), Fernández y Nagy (1999), Foster (2008), Bermúdez-Barrios (2011), Braslavsky et. al. (2013), Drajner Barredo (2016), Smith (2016), Rubino y Saxe (2016), Ruétalo (2004, 2018, 2020 y 2022), Zangrandi (2021), Basilio Fabris (2020 y 2021), Rubino et. al. (2021), Geirola (2020), Saxe (2023), Villegas Lindval (2023), entre otras.

3 En contraste, el libro anterior de Martín se llama *Los filmes de Leopoldo Torre Nilsson* (1980).

flores (2013a) como posibilidad epistemológica de hacer cortocircuito con la producción de conocimiento desde el cisheteropatriarcado. En esa misma línea, me interesa posicionarme en relación con el camino iniciado por el libro de Victoria Ruétalo para pensar el cine de Bo-Sarli desde lecturas transfeministas, sexo-disidentes y no cisheteronormadas. Asimismo, teniendo en cuenta los antecedentes sobre cine argentino y archivo (Izquierdo, 2020), quiero pensar la idea de archivo en relación al cine de Bo-Sarli, pero también en la figura cultural de Sarli como lo que Anne Cvetkovich denomina un archivo de sentimientos (2018). Me interesa leer a la figura cultural de Isabel Sarli como un archivo afectivo (Saxe, 2023). Por eso mismo también considero muy importante retomar la categoría de “Bad Archive” utilizada por Ruétalo (2022), así como la noción de “archivo del mal”, utilizada por val flores (2013b). Estas nociones archivísticas piensan afectivamente el archivo y el pasado para retomar las impresiones y huellas de eso que no está, que fue borrado, silenciado, ocultado, olvidado o perdido; pero que, en última instancia, no puede ser destruido del todo.

Algo de todo esto me interesa leer en la figura de Isabel Sarli y en su cine. Por eso mismo me voy a centrar en la figura de Isabel Sarli sin detenerme en Armando Bo (Saxe, 2023, 102). Además, quiero sumar la noción de multiverso como posibilidad contranormativa de producción de conocimiento. ¿A qué me refiero con multiverso? A que la historia de las disidencias sexuales puede haber sido borrada, censurada o destruida, pero afectivamente existen huellas y versiones que recuperan eso que ya no está, esa huella de la que sólo queda una impresión borrada, un rastro que es más la impresión afectiva que la materialidad total; esas versiones a veces son incongruentes, contradictorias, incompletas y funcionan como diferentes versiones de un universo. Al mismo tiempo, eso que no está puede no habitar el archivo tradicional y material, puede no existir, pero en las huellas, en las impresiones que, a veces, apenas, existen, aparecen como emergentes multiversales. No habrá archivo, pero en una deriva multiversal (a veces en la ficción), esa ausencia que es sólo huella (incluso una huella en la subjetividad), puede ser recuperada afectivamente. Si pensamos a Isabel Sarli en relación con el multiverso de las disidencias sexuales, encontramos múltiples apariciones de la diva, algo que me interesa ampliar brevemente hacia las conclusiones. Además, si existen vacíos, censuras y borramientos en el cine de Bo-Sarli, ¿cómo recuperar eso que no está? Por supuesto que no hay una forma única, certera y exitosa. Isabel Sarli, que tantas veces en las recepciones fue dicha por otros; hoy en día, luego de su muerte, nos habla, enuncia desde otras posiciones. Y algunas tienen que ver con las lecturas y apropiaciones que han hecho las disidencias sexuales.

En ese sentido, por ejemplo, podemos pensar a Isabel Sarli, tal como señalan Ruétalo y otros, como una productora de cine que aportó creativamente a sus películas. ¿Podemos rastrear de forma certera cuáles fueron esos aportes? Tal vez no, pero nos quedan huellas. En el segundo libro publicado sobre el cine de Bo-Sarli, *Armando Bo. El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones* (1984) de Rodolfo Kuhn, el autor se pregunta por los aportes de Isabel Sarli a su cinematografía (1984, 23).

En una entrevista del 2001, se le preguntaba a Isabel Sarli sobre cómo “se encargaba de asuntos de producción en sus películas”, a lo que la Coca respondía:

Hacia todo lo que podía, sí, sí, la producción me encanta. Y en una época quería hacer programas para chicos, pero, viste, son esas cosas que uno dice y después quedan en la nada. Pero sí, Armando manejaba todo lo artístico y yo hacía todo lo que era pagar a la gente, hacer los contratos, hablar con distribuidores extranjeros. ¿Eso es poco conocido, decís? (Isabel Sarli en Vallejos, 2019 [2001])

Isabel Sarli productora y parte creativa de las películas de Bo-Sarli, algo que tal vez no podemos recuperar del todo en el archivo habitual, pero sí en las impresiones y huellas del archivo de sentimientos Isabel Sarli. Porque ella está diciendo que fue productora, que le gustaba, porque Kuhn se lo pregunta, porque Ruétalo lo confirma y porque esa huella de Isabel Sarli está presente en sus filmes, en la crítica, y en cómo volvemos a ver y pensar y nos identificamos con sus apariciones cinematográficas cuando la vemos desde las disidencias sexuales.

3. De *Sabaleros* a *Fuego*

Me interesa, a continuación, hacer un breve análisis enfocado principalmente en algunos momentos de uno de los primeros filmes de la dupla Sarli-Bo, me refiero a *Sabaleros* (1959). Voy a realizar un recorrido recortado y, por momentos, descriptivo de algunas escenas de esta película para ponerla en diálogo con *Fuego* (1969), otra película de Bo-Sarli de un momento posterior. En particular, me interesa pensar la presencia en ambas películas de Isabel Sarli acompañada por otra actriz cuyo personaje establece un vínculo (muy diferente en cada filme) con el personaje de la Coca. Esa actriz es Alba Mujica (1916-1983). Se seleccionó estas dos películas no meramente por un criterio arbitrario y caótico, más bien el abordaje de estos dos filmes tiene que ver con la presencia de Mujica en ambas películas. En ese sentido, se toman estas dos obras como dos cortes para pensar ramificaciones por fuera del hecho cinematográfico que constituyen cada una de las películas. Además, la selección contiene la idea subyacente de que toda la filmografía de Sarli y Bo puede ser pensada desde una perspectiva sexo-disidente vinculada a la constitución de un archivo de sentimientos.

Sabaleros es una película recordada por una famosa pelea entre los personajes interpretados por Alba Mujica e Isabel Sarli, Brígida y Ángela respectivamente. Son conocidas las anécdotas alrededor de la filmación de la escena, ya que a causa de esa pelea Isabel Sarli terminó teniendo graves problemas de salud por las aguas cloacales en las que se revolcaron para filmar la escena.

Sabaleros narra la historia de dos grupos enfrentados en el marco de pescadores que se dedican a la pesca de sábalos para extraer su aceite hirviendo los pescados en grandes ollas. En un contexto de opresión y pobreza, con la desembocadura de las aguas cloacales como telón de fondo geográfico, transcurre la vida de Ángela, el personaje interpretado por Isabel Sarli. Por supuesto, como en muchas otras películas de Bo-Sarli, la copia que se conserva está atravesada por los recortes y la censura, lo que complejiza la recuperación de la trama.

En la película la enemistad de Brígida (Mujica) con Ángela (Sarli) es manifiesta desde la primera escena. Algo muy diferente a lo que va a ocurrir en *Fuego*, una de las pocas películas del dueto Sarli-Bo que se conserva sin grandes cortes de censura gracias a que fue estrenada en el exterior. En *Fuego* se conserva íntegra la relación lesbiana que existe entre Andrea, el ama de llaves interpretada por Alba Mujica, y Laura, el personaje de Isabel Sarli. Tal cual nos indica Victoria Ruétalo la censura fue una constante en el cine de Bo-Sarli, y uno de los puntos de mayor censura tiene

que ver con los momentos en los que el personaje de Isabel Sarli mantiene relaciones con otras mujeres (Ruétalo, 2022, 103-108).

Ahora bien, ¿sólo *Fuego* conserva escenas de Isabel Sarli teniendo relaciones con otra mujer? Ahí estamos ante un problema del archivo, porque las escenas censuradas, e incluso la información de la censura, no se pueden recuperar. Victoria Ruétalo (2022) ha realizado una valiosísima investigación en la que logra detectar la presencia censurada de esas escenas en la película *Intimidades de una cualquiera* (1974). Entonces, tenemos *Fuego* y tenemos la información de lo que había en *Intimidades* que la censura “castró” y no nos quedan más que esos registros que encuentra Ruétalo.

Ahí es donde la impresión de archivo de sentimientos nos puede ayudar a construir otro tipo de archivo. Porque, mirando algunas de las películas (con cortes y censura) de Isabel Sarli, hay sensaciones y afectaciones que, en la experiencia espectadora, desde una lectura sexo-disidente situada, nos dejan la idea de que ahí hay otra cosa, una huella o una impresión de otra cuestión.

A partir de estas líneas me interesa leer *Sabaleros*. Por supuesto, en esta película no hay lesbianismo ni ningún tipo de expresión sexo-disidente explícita, pero me interesa leer huellas, torsiones y posibilidades presentes en esta película, en diálogo con *Fuego* y la cinematografía de Isabel Sarli y eso que no se puede recuperar y ya no está pero tenemos una huella, una impresión, una sensación afectiva. En ese mismo sentido, apelando a la noción de multiverso y las conexiones caóticas que se pueden establecer, quisiera invertir los términos y leer la relación de los personajes de Alba Mujica e Isabel Sarli en *Sabaleros* a partir del vínculo sexo-afectivo que existe en *Fuego*. Por supuesto que se trata de personajes diferentes, y no estamos ante un universo de ficción; pero, ¿qué pasaría si leemos continuidad no cronológica entre una y otra película a partir de las actuaciones de estas dos actrices y las conexiones, impresiones y huellas que ha dejado Isabel Sarli en las disidencias sexuales, pero también el vínculo que establece en *Fuego* con el personaje de Andrea?

4. Una deriva descriptiva por *Sabaleros*

En *Sabaleros* desde el principio se marca que la película es ficción. La voz en off dice que es una leyenda olvidada. El personaje de Alba Mujica, Brígida, podría pensarse en relación con una performance de género masculinizada, incluso si queremos ampliar la noción podría ser un tipo de masculinidad femenina (Halberstam, 2008). En contraste con el de Isabel Sarli, Ángela, que aparece siempre con un vestido sensual, incluso cuando está haciendo tareas de trabajo. Por ejemplo, con ese mismo vestido aparece en la escena de los títulos mientras están trabajando con las redes de pesca. En esa misma escena, Brígida aparece con ropa masculinizada y lo primero que hace es abrir un pescado a la mitad con un cuchillo. En la escena siguiente que aparecen juntas Ángela continúa con el trabajo levantando pescado; y Brígida se queja con el “patrón” de todo el grupo de hombres trabajando. Ellas son las únicas dos mujeres. La escena siguiente muestra como llevan los pescados y los descargan en grandes ollas para sacarles el aceite, esa tarea la hace en pantalla Brígida con otros dos trabajadores, uno de ellos vamos a saber luego que se llama Canfli. Mientras hace eso ve como el personaje de Isabel se dirige a otro lado y ocurre la siguiente conversación:

Brígida: Esta va a pescar otra vez sus porquerías.
Canfli: Ella por lo menos pesca.
Brígida: Sí porque los otros...
Canfli: Ferretti no nos deja ni las sobras...
Brígida: Debieras sacar vos pollerudo.
Canfli: Yo voy, patroncita, a donde me mandan (se ríe)

Sabaleros (Armando Bo, 1959)

Brígida mira directamente a Ángela, correteando hacia otro lugar cuando se produce ese diálogo. Durante casi todo el diálogo no deja de mirar hacia el lugar hacia el que se fue Ángela, sólo inclina la mirada cuando responde Canfli. ¿Por qué la mira insistentemente? ¿la odia? ¿por qué la odia? ¿o hay otra cosa? ¿podríamos leer cierta excitación? Son las únicas dos mujeres que aparecen en la película hasta ese momento y hay una sensación de enemistad manifiesta. Por momentos, dos mujeres en un mundo de varones atravesadas por el odio de una hacia otra (Brígida a Ángela) me recuerdan a una película de Estados Unidos de unos años antes, *Johnny Guitar* (1954, dirigida por Nicholas Ray), en la que el odio de Emma (Mercedes McCambridge) por Vienna (Joan Crawford) llega a un nivel que en pantalla podría asemejarse a un éxtasis sexual. Por supuesto que estamos ante materiales muy diferentes pero las expresiones de éxtasis de Emma ante el deseo de destrucción que tiene sobre Vienna podrían recordar a algunas expresiones de Brígida ante el odio que siente por Ángela. Existen trabajos clásicos que han pensado la situación entre estos personajes en *Johnny Guitar* y cómo funciona la masculinidad femenina en el filme (Halberstam, 2008, 220-222). Pero volviendo a *Sabaleros*, ¿y si lo que ocurre es odio, pero al mismo tiempo es algo más lo que vemos en ese éxtasis furioso de Brígida?

En esa escena la actitud de Brígida, como ocurre a menudo en toda la película, es masculina. En el modo en que increpa al otro hombre y se la posiciona como patrona dentro del grupo hay una actitud de cierta violencia masculina. Al mismo tiempo, está presente en el grupo familiar, sin que quede muy claro por qué está ahí (o al menos no está dicho). ¿Tiene un vínculo con don Carmelo, el padre de Ángela? ¿Es la capataz? Nunca se dice, ni queda del todo claro. Mientras Brígida habla con Canfli en la escena antes mencionada, Ángela recorre las orillas, busca cosas, ve las tumbas, juega con el agua y encuentra una pulsera muy hermosa. En la escena siguiente, Ángela mira la pulsera que acaba de encontrar y se la prueba e irrumpe Brígida que se la arranca. Se produce una pequeña discusión:

Brígida: Trae eso, sos muy poca cosa.

Ángela: ¡Es mía! ¡Yo la encontré!

Brígida: ¿para qué la queré? ¿Para coquetearle al chivo? (Ríe ruidosamente mientras le arranca la pulsera y se va)

Brígida le saca la pulsera y se la lleva. La referencia a “el chivo” es a Bruno, el otro personaje protagónico de Sabaleros, interés romántico de Ángela, interpretado por Armando Bo.

El siguiente momento de Ángela y Brígida ocurre cuando la primera es testigo de un arreglo de su padre para asesinar a alguien. Cuando mencionan a “el chivo”, Ángela reacciona diciendo que no. Brígida que ve la situación se dirige hacia ella y le dice que vaya para adentro. Ángela se resiste y Brígida la ataca con la intención de golpearla, Ángela está en contra de los arreglos criminales de su familia y lo manifiesta en sus palabras. Finalmente, Brígida la hace entrar y le dice “mirá que te voy a matar”, mientras Ángela se resiste diciendo varias veces “déjame”, ante lo que Brígida insiste y dice “te voy a amasijar guacha todos los días metiéndose en todo”. En ese momento de enfrentamiento, Brígida toma a Ángela con sus manos y de vuelta hay una expresión de odio en el rostro de Brígida que se asemeja a cierta furia placentera, da la sensación de que hay placer en Brígida ante la situación de violencia que ejerce sobre Ángela. La escena es interrumpida por la entrada de don Carmelo, el padre de Ángela, que evita que Brígida le pegue y dice “dejala, a mí hija le pego yo”. Brígida le responde:

Brígida: Será tu hija, pero sos flojo con ella como en todo. Tenés las aletas blandas como el sábalo.

Carmelo: Seré flojo, pero si alguno la toca lo mato.

Una vez más, Brígida aparece como un personaje poderoso que desafía y enfrenta la autoridad del varón patriarcal líder de todo ese grupo. Mientras Ángela aprovecha el momento para escapar. Luego, cuando se dan cuenta de eso y la buscan, el padre dice “ella es capaz de largarse al agua como la otra vez, después hay que andar rastreándola con los botes”. Previamente ya han ocurrido cosas similares a las que atestiguamos en esas escenas. ¿Se intentó escapar Ángela? ¿Se intentó suicidar?

Ángela escapa, es atrapada por Canfli y ocurre una escena de abuso en la que Ángela se defiende con un cuchillo. En esta zona de la película se notan de forma mucho más evidente los cortes y la falta de escenas. De Ángela escapando de Canfli se pasa a la habitual escena de Isabel Sarli desnuda bañándose a otra escena que tiene un diálogo ya comenzado, en parte inentendible, entre Canfli y Brígida:

Brígida: ...seguro para sacarse la calentura.

Canfli: un día a esa le va a agarrar la sudestada.

Brígida: se lo habrá ganado, por perra.

Canfli: es dura para el agua. Ni viento ni piedra al cuello. Nada como un pescado.

El diálogo no se entiende del todo; la escena está cortada y comienza con una parte de la conversación anterior faltante (se nota incluso en el corte visual). Tienen esa conversación mientras trabajan, se infiere que están hablando de Ángela. La charla entre Brígida y Canfli continúa; él tiene que ir a buscar los caballos por orden de don Carmelo y ella lo detiene. Da la sensación que existe algún tipo de atracción entre ellos. Mientras lo convence de no ir a buscar los caballos, Brígida retuerce en sus manos un objeto afilado y dice: “¿Y a mí qué? Ella estará clavando la guampa”, desentendiéndose respecto a lo que estará haciendo Ángela. Esa expresión con el término “guampa” es

un coloquialismo que se relaciona con la infidelidad en una relación afectiva (similar a “meter los cuernos”). Pero, ¿a quién le está “clavando la guampa” (o siendo infiel) Ángela según Brígida? ¿Qué significa ese uso de esa frase y que ante la “infidelidad” de Ángela ella parezca buscar algo en Canfli?

Porque luego vamos a tener un enfrentamiento entre Bruno (Armando Bo) y Carmelo, el padre de Ángela. Toda una escena de combate con cuchillos en la que el vencedor es Bruno, pero le perdona la vida a su oponente. Carmelo insiste en pelear, aunque está derrotado y ambos son sorprendidos por la llegada de la estampida de caballos que aplasta a Carmelo y lo mata. Bruno intenta salvarlo, pero es imposible. Se escucha explícitamente que dicen que sus propios caballos lo mataron, ¿Quién mandó a Canfli a que no busque a los caballos y los dejó libres para que ocurra la estampida? Brígida. Así Ángela queda huérfana y en pleno velorio Brígida dice lo siguiente:

Brígida: Lo mataron a traición, lo mataron a traición, criminal, (grita) ¡maldito criminal! ¡y que no haya un hombre que sea capaz de hacerle pagar su crimen! ¡asesino! ¡maldito asesino!

Hombre: No fue él doña Brígida.

Brígida: Fue él, ¿qué saben ustedes?

Hombre: Nosotros lo vimos, estuvimos allí.

Brígida: Estuvieron allí y no fueron capaces de defender al patrón.

Hombre: Lo aplastaron los caballos.

Brígida: Lo aplastaron claro, porque el otro ya lo había ensartado, ¿qué sabés vos? Si no cómo se salvó el chivo. (dirigiéndose a Canfli) Vos sos el único macho entre estas gallinas Canfli. Prometeme que vas a vengarlo al patrón, matalo al chivo, Canfli. Prometele que vas a hacerle un ojal en la panza.

Canfli: Ya habrá ocasión.

Brígida: Pero que sea pronto.

La que hizo que Canfli dejara sueltos los caballos fue Brígida, pero es quien al mismo tiempo niega que eso sea la causa de la muerte. Ella también es quien domina e incita a Canfli para que termine con Bruno y, una vez más, acusa a todos de “poco hombres”, de cobardes y “gallinas”. Ángela es testigo de toda la situación en el velorio y teme por la suerte de Bruno, a quien sin demasiada sutileza la trama indica que ella quiere.

La escena siguiente de Brígida la tiene otra vez trabajando con Canfli, ella desea dominar a todos (“en un puño los voy a tener” dice) mientras recuerdan a la madre de Ángela y Brígida expresa una amenaza contra ella y resentimiento a su madre: “Yo era la bestia de carga, (ríe) ella se cuidaba las manos con las costuritas, sin salir nunca de la pieza”.

Unas pocas escenas después, Ángela mira hacia el río, sentada en la playa, hacia el lugar por donde se supone anda Bruno a caballo. Aparece Brígida de la nada y tienen una discusión un poco extraña, ¿tiene celos Brígida? Ocorre el siguiente diálogo:

Brígida: Con qué babeándote otra vez por ese asesino.

Ángela: Déjalo en paz.

Brígida: (Ríe) Claro, déjenla en paz a la señorita, que aquí está muerta de gusto echando miraditas de amor al asesino de su padre. (se acerca y la toma con sus manos y le habla más cerca) Pero que te has creído, aquí mando yo y nadie más.

Ángela: Eso lo veremos. (mira y apenas sonríe Brígida cuando Ángela dice eso)

(Ángela la aparta y se va)

(Brígida la mira ¿con deseo? y la sigue)

Brígida: Andá a trabajar.

Ángela: Basta no quiero verte ni oírte más, salí de aquí. (Isabel la golpea, comienza el enfrentamiento mutuo y caen al piso)

Brígida: No me levantes la voz.

Luego de esa conversación, comienza la pelea por la que es recordada esta película. Se gritan cosas inentendibles mientras pelean (se escucha un “te odio” de Ángela, vuelve a haber miradas “extrañas” de Brígida), la escena está filmada desde varios ángulos y es sumamente violenta, sobre todo con el cuerpo de Ángela y, pese a que ella es derrotada, está marcado que intenta defenderse y que el enfrentamiento es mutuo, Ángela no es sólo una víctima. Además, toda la escena ocurre con el viento y la sudestada acechando, casi como la naturaleza formando parte de esa batalla. Una vez vencida Ángela, Brígida la arrastra por el agua (están peleando en las aguas servidas, producto de la desembocadura cloacal), por ese barro sucio y contaminado. Brígida le hunde la cara varias veces en el barro, la cámara toma esos momentos. Una vez concluido el momento, Brígida queda agitada. ¿Excitada? Mira a Ángela, que quedó en una posición semi-sexual en el agua y la suciedad, con el vestido medio desacomodado y boca arriba. Brígida se limpia el barro de la boca (también se revolcó en el agua y el barro con Ángela) y cuando ve a lo lejos venir a Bruno en caballo corre. Por supuesto que tenemos toda la anécdota de esta escena y su filmación, que toda la situación fue bastante real, que Isabel Sarli se desmayó de verdad y que la exposición a las aguas cloacales le produjo una hepatitis por la que estuvo en peligro vital. Sobre la pelea Isabel Sarli recuerda: “Una escena de pelea cuerpo a cuerpo que tuve con Alba Mujica me provocó una erupción en la piel y una hepatitis de la que me costó salir. Eso se debió a la contaminación de las aguas.” (Romano, 1995, 59). Pero, más allá de eso, llama la atención el enfrentamiento y las reacciones faciales y corporales de Brígida, casi como si hubiera algo vinculado al sexo y al deseo. Finalmente, Bruno rescata a Ángela y antes de que comience la sudestada ella vuelve a su casa sola. Sucia y herida, toma una escopeta, con la que duerme en su cama llorando.

Poco después, Ángela escucha risas de placer de Brígida y alguien más que vienen de una habitación. Ángela se molesta y se enoja, rompe un pedazo de pan, regresa a su habitación, toma la escopeta y parece que va directo a ¿matar? a Brígida. Pero antes la cámara nos muestra lo que está ocurriendo en la otra habitación, Brígida desnuda

en la cama, tapada con la sábana y Canfli a su lado. Acaban de tener relaciones sexuales y hablan y ríen. Ángela se detiene a escuchar la conversación:

Brígida: ¿Lo vas a matar? ¿Lo vas a matar?

Canfli: Siempre con ese.

Brígida: ¿Por qué te crees que estoy con vos?

Canfli: Pensé que te gusto.

Brígida: Machos son los que sobran aquí.

Canfli: Ahora pensás distinto.

Brígida: Ahora Canfli tendrás que cumplir tu promesa.

Canfli: ¿Qué promesa?

Brígida: Sacar del medio al chivo.

Canfli: Siempre recordándolo, dejalo en paz, no nos estorba.

Brígida: ¿Y para qué crees que fui tuya? Vení. (ríe) Lo vas a matar Canfli, en buena o mala ley, pero lo vas a matar.

Ángela escucha esa conversación y desiste de la escopeta, decide avisar a Bruno sobre el plan de Brígida y Canfli. La conversación en la cama de esos dos personajes pone en evidencia la disputa de poder que está habiendo entre Brígida y Ángela, algo que está explícito en las escenas que se conservan de la película. Ángela es la hija del patrón, Brígida quiere ser la nueva patrona. Ahora, más allá de esa disputa de poder, llama la atención la obsesión de Brígida con Ángela y el deseo de destruir a toda costa a Bruno, incluso dejándole en claro a Canfli que se acuesta con él sólo para que mate a Bruno.

Por supuesto que la que maneja todo es Brígida; ella entra en contacto con los criminales con los que hacía arreglos Carmelo y así arregla la muerte de dos hombres que quieren escapar para denunciar al “caudillo” (parte de la trama política de la película). En ese momento ocurre algo interesante: Brígida se mira en el espejo y se peina. Encuentra la pulsera que le sacó a Ángela, se la pone, la mira, la acaricia. ¿Qué significa esa pulsera? Por momentos la escena recuerda a la señora Danvers en *Rebecca* (1940, dirigida por A. Hitchcock), acariciando la ropa de Rebecca. ¿Acariciar la pulsera de Ángela es una forma en código de mostrar el deseo de Brígida por ella?

El último momento que me interesa de este recorrido fragmentario y descriptivo vuelve a presentar a Brígida y los trabajadores con las gigantescas ollas. Ella agrede a todos, está buscando saber quién vio al abogado, está enojada, le reclama a Canfli. El escenario cambia y tenemos a Canfli intentando enfrentar a Bruno ante la orden de Brígida, aunque es fácilmente derrotado. La acción vuelve a las ollas (una suerte de piletones que contienen los pescados y se los hierve para sacar el aceite). Ángela está trabajando en las ollas, vuelve Canfli, Brígida se ríe por cómo viene caminando (herido), Canfli le pega, ella lo enfrenta y grita “agárrenlo”, “mátenlo”. Canfli se revela y toma a Ángela de

rehén. Ambos quedan contra las ollas. Brígida ve la situación y se asusta y grita “Bruno” varias veces. Da la sensación de que teme por la vida de Ángela. Cuando llega Bruno la misma Brígida dice “No Bruno, que te va a matar”. La contradicción con lo que pasaba unas escenas antes es bastante evidente. Ahora parece preocupada por la vida de Bruno. Canfli acorralado contra las ollas tiene de rehén a Ángela, cuando Bruno lo va a enfrentar Brígida se mete, forcejea con Canfli, Ángela logra apartarse de Canfli gracias a eso. Y mientras Brígida y Canfli luchan, caen en el aceite hirviendo y mueren. Brígida salvó a Ángela, que logró escaparse. Luego de ese momento Ángela no vuelve a aparecer en la trama; el resto de la película se dedica a Bruno y queda un final, en algún sentido, abierto. No sabemos muy bien qué pasó con Ángela.

Recortando estas escenas que recorrimos, en relación con el vínculo entre Brígida y Andrea, hay algo que no está, porque en la película no hay una trama de sexo o amor entre los dos personajes, pero sí da la sensación de que hay algo no dicho o que no está en relación con, por lo menos, algunas de las actitudes y expresiones de Brígida. ¿Qué significa todo esto que no está y genera sensaciones y afectaciones en el espectador?

5. De *Fuego a Sabaleros* a *Alba Mujica*

En *Fuego* el deseo lesbiano de Andrea es, en alguna medida, mucho más explícito (incluso aunque la película tenga, leída desde nuestro presente, mucho de prejuicio lesbodiante); en *Sabaleros* no hay nada de eso. O nada del todo claro. Ahora bien, si pensamos en el archivo de sentimientos y el multiverso caótico, ¿no se podría pensar en una retroalimentación entre ambas películas? En *Sabaleros* no hay un vínculo lesbiano, pero sí hay ciertos indicios para pensar deseo de Brígida hacia Ángela: las miradas de Brígida en varios momentos, su obsesión con Ángela, los celos que siente hacia Bruno, la mención a la “infidelidad” de Ángela, toda la situación con la pulsera que le arranca, su sacrificio para que Ángela pueda escapar, entre otros.

Por supuesto, en *Fuego* las cosas son diferentes y no voy a detenerme en esta película por una cuestión de extensión. Se trata de uno de los filmes con mayor cantidad de análisis y recorrido crítico de la filmografía de Isabel Sarli. También se trata de una de las películas cuya versión internacional se vio menos afectada por la censura. Y, por supuesto, en lo que interesa a este trabajo, en el elenco repite Alba Mujica, interpretando a Andrea, ama de llaves y amante de la protagonista Laura, interpretada por Isabel Sarli. En la película hay algunas escenas de sexo entre Andrea y Laura. Y constantemente se marca, por parte del protagonista masculino, Carlos (Armando Bo), que Andrea es una mujer “extraña”, “rara”, “inmunda”, que “abusa de una pobre mujer enferma” (en relación con Laura), entre otras cosas. Claramente hay una construcción de prejuicio y marca de monstruosidad patologizada en cómo la película, en rasgos generales, presenta al personaje de Andrea. En ese sentido, podría aparecer en un listado de lesbianas malvadas, “inmundas” o “degeneradas” para la cisheteronorma⁴. Pero, así como hay mucho prejuicio en *Fuego*, también hay una escena que me parece clave para pensar la enunciación, que considero puede ser la huella o la impresión de algo que no está. En esa escena se produce el siguiente diálogo:

Carlos: Andrea usted no debe permanecer un minuto más en esta casa.

4 Listado en el que podrían entrar personajes como la Sra. Danvers de *Rebecca* (1940) o la condesa en *Dracula's Daughter* (1936).

Andrea: ¿Por qué señor?

Carlos: Usted ha abusado de una pobre mujer enferma para satisfacer sus bajos instintos

Andrea: ¿Bajos instintos? Pero. Pero usted no ha comprendido señor. No son bajos instintos. Esto es amor señor

Carlos: ¿Amor?

Andrea: Sí señor. Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente.

Fuego (Armando Bo, 1969)

Hay un detalle que resulta interesante. Andrea, la “inmunda” de la película, habla y enuncia, en primera persona, cuando le acusa el varón cisheteropatriarcal, respondiendo: “Esto es amor, señor”. Manifiesta de ese modo una defensa de eso que ella siente por Laura, que es amor: “Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente”. Por supuesto, en *Fuego* el personaje de Andrea será expulsado de la trama y no aporta mucho más que algunas escenas. Pero, más allá de la patologización y el prejuicio que también se pueden leer en *Fuego*, creo que hay una huella de otra cuestión en estas líneas en las que una lesbiana defiende su forma de amar, que dice que su amor es tan válido como el amor cisheterosexual. Más allá de las críticas que se pueden hacer al amor romántico, esta enunciación en primera persona, esta defensa de su forma de amar y desear por parte de Andrea, contiene la posible aparición de un emergente sexo-disidente no visto antes en el cine argentino (Saxe, 2023). Por algo el personaje de Andrea y sus escenas con Laura son parte de un imaginario lesbiano que llega hasta nuestros días.

También es interesante pensar las conexiones, eso que ya no está, pero puede habitar otras posibilidades y potencialidades. Porque *Sabaleros*, como otras películas de Isabel Sarli, es un archivo incompleto, es una suerte de “engendro” (resignificando el término) al que le faltan escenas, la trama está afectada, se notan los cortes y hay algo de pérdida irreparable. ¿Qué hacer ante la pérdida? ¿Cómo construir memoria desde esa pérdida? Interrogantes que una y otra vez van a aparecer cuando pensamos este tipo de cinematografía (Ruétalo, 2022, 74). En *Sabaleros* hay algo que es irrecuperable, y eso también es algo que ocurre con el cuerpo cinematográfico de Isabel Sarli. En ese sentido, no creo que sean casualidad las relaciones que podemos establecer desde Isabel Sarli y Alba Mujica de *Fuego* a *Sabaleros* y otros materiales a las disidencias sexuales y sus apariciones y retroalimentaciones.

Por ejemplo, no creo que sea casualidad que Alba Mujica actúe en *Las Furias* (1960, dirigida por Vlasta Lah), la primera película sonora dirigida por una mujer en el cine argentino (Pereira & Vey, 2022). Tampoco me parece casualidad que en esa película se pueda apreciar una suerte de momento sexual que configuraría la primera escena de masturbación femenina en el cine argentino. ¿Qué actriz interpreta ese momento sexual? Alba Mujica.

Estas conexiones son reflejos de un multiverso sexo-disidente del que quedan huellas e impresiones que se convierten en emergentes del impacto afectivo del cine de Isabel Sarli en diferentes momentos, espacios, cuerpos y subjetividades. Existen múltiples posibilidades de pensar las conexiones y reflejos multiversales del archivo Isabel

Sarli en las disidencias sexuales (Saxe, 2023). En las conclusiones enumeraré algunas, pero quiero detenerme en una en particular. En el año 1967, Alba Mujica escribe un libro titulado *El tiempo entre los dientes*. Se trata de una obra inclasificable (Avigliano, 2013), mezcla de memoria, colección de recuerdos, crónica, ficción, fragmentos poéticos, autobiografía, entre muchas otras variantes; todo en relación a una narradora inmersa en un mundo de artistas con un vínculo que parece no correspondido. Aparecen personajes culturales y referencias al mundo de los artistas, el teatro, el placer, la sexualidad, el hedonismo, etcétera. Dos cosas llaman la atención: primero, cierta idea de pansexualidad que se puede inferir en más de un momento en el mundo de artistas en el que se mueve la protagonista. Segundo, en un momento, como al pasar, sin demasiada importancia, aparece el nombre de Isabel Sarli:

- ¡Casi, casi como un muchacho! Más, no se pudo, pero casi como un muchacho ¡bueno! Como un hermoso efebo pero... con "algo más" que un hermoso efebo... ¡ya vas a ver! Podrás andar desnuda al sol sin agredir al mundo, como vos decís, aunque francamente si yo fuera hombre me quedaba con la otra, la exuberante, la agresiva, la... dejáte de jo...robar! ¡mirá que dejar una muestra nada más de algo tan bien hecho! ¡hay que ser idiota! ¡yo supongo que a la mayoría de los hombres les gusta así, tipo Anita Eckberg o Sofia Loren...! ¡ah ¿no lo crees? Andáte un día al cine a un estreno de Isabel Sarli ¡já! Luego me lo contás! pero seguramente el tuyo tiene predilección por el "tipo adolescente" ¿no? Vos sos al revés de todas las mujeres, como te dijo Queirama: "todas quieren tener más; usted es la única que quiere tener menos" ¿qué pasa? ¿tu amor tiene las manos chicas? (Mujica, 1967, 113-114)⁵

Para el momento en el que escribe este trabajo, Alba Mujica ya había filmado *Sabaleros. Fuego* todavía no se había estrenado. Se trata de una mención poco importante al pasar, que no aporta nada. Pero, ¿qué puede significar eso? ¿Se conecta con el cine? Algo interesante: Isabel Sarli, nunca reconocida ni valorada por la crítica y las elites de su época, en la mención de Alba Mujica es colocada junto a grandes estrellas internacionales. Y otra cuestión: está recuperando algo de lo que quedan registros, los multitudinarios estrenos de las películas de Isabel Sarli. También está mención nos puede dar un indicio sobre cómo Isabel Sarli habita el imaginario colectivo argentino, pero también puede conectar con la película que iban a estrenar unos años después de la publicación de este libro, *Fuego*. Porque no creo que sea casualidad que podamos conectar *Fuego* con *Sabaleros* con el libro de Alba Mujica con una vez más *Fuego* y con la cultura sexo-disidente argentina. Porque, qué significa que cuarenta y nueve años después del estreno de *Fuego*, en 2018, en el suplemento *Soy de diversidad sexual* del diario argentino *Página 12*, la escritora Gabriela Cabezón Cámara, en la sección "mi escena favorita", elija una de las escenas iniciales de *Fuego*, cuando están juntas Alba Mujica e Isabel Sarli, y escriba lo siguiente:

Mujica mueve la boca con más ansias, la cámara le da un primer plano a sus ojos que miran casi sin pestañear, es una especie de pedagogía del deseo fijo, obsesivo, al parecer una se queda así, medio de estatua la mirada. Va al encuentro de la deseada, se ve de lejos, como desde la mirada del tipo, se acerca la cámara y Mujica está arrodillada con la cabeza a la altura de la concha de la Coca, acariciándole las piernas. La Coca ve que las están mirando, le dedica su célebre automasaje de tetas al desconocido y dice "Vamos, Andrea, nos están mirando". Andrea -Mujica- devolverá la mirada llena de odio y desafío. (Cabezón Cámara, 2018)

Una autora feminista lesbiana que reconoce el impacto afectivo de esa película en su propia autohistoria (Anzaldúa, 1987). Porque, quizás, hay algo irrecuperable pero el archivo de sentimientos es algo que no se puede destruir y sigue presente en huellas en los materiales culturales sexo-disidentes.

5 Respeto en la cita el uso de acentos, ortografía y puntuación del original.

6. Consideraciones finales: la leyenda sarliana

Las conexiones que se pueden verificar del cine de Isabel Sarli con las disidencias sexuales en Argentina y otros espacios constituyen un archivo de sentimientos multiversal, heterogéneo y diverso, incluso contradictorio. Entre esas conexiones, se puede hacer un listado de nombres (del pasado y el presente más reciente) que incluye a Alba Mujica, Paco Jamandreu, Adelco Lanza, Manuel Puig, Blas Matamoro, John Waters, Divine, Batato Barea, Marlene Wayar, Camila Sosa Villada, Annie Sprinkle⁶, Gabriela Cabezón Cámara y Cristian Molina, sólo por mencionar algunos. Estas conexiones exceden este artículo, pero me parece importante señalar que se relacionan con el cine de Isabel Sarli y sus borramientos y censuras; se relacionan con *Fuego*, la película que se conserva de forma más íntegra, pero también con *Sabaleros*, esa otra película en la que actúan juntas Alba Mujica e Isabel Sarli y apenas podemos recuperar lo que ocurre en la trama.

En cierto pasaje del libro de Néstor Romano *Isabel Sarli al desnudo* (1995), la diva le señala lo siguiente al autor:

Primero me veían los hombres. Después, las mujeres, a partir de fines de los '60. En la época de mediados de los '70 un público entre intelectual y snob, que no era el mío, empezó a apreciar nuestro cine emparentándolo con una tipología kitsch. Cuando me dijeron que ese público iba a verme no lo podía creer. Fui conquistando gente de una manera insólita, sin proponérmelo-me diría Isabel (Isabel Sarli, citada en Romano, 1995, 121).

Romano también habla de la "leyenda sarliana". Esa leyenda en la que, ya en nuestro presente (pero desde el mismo contexto de producción y estreno de sus películas), podemos sumar a las disidencias sexo-genéricas y cómo conectan sus películas con nosotrxs, cómo podemos pensar a Isabel Sarli como parte de nuestro archivo de sentimientos colectivo y subjetivo.

Para concluir, resulta interesante sintetizar en dos imágenes visuales el recorrido de las conexiones sexo-disidentes del archivo de sentimientos Isabel Sarli. Toda la deriva de conexiones puede pensarse simplemente en dos materialidades que me gustaría conectar. En 1976, Blas Matamoro publica el libro *Olimpo*, una colección de ensayos, prohibido por la dictadura argentina (Figura 1).

El rostro de Isabel Sarli responde a que uno de los ensayos, una de las olímpicas de Matamoro, es la Coca. Blas Matamoro fue fundador e integrante del Frente de Liberación Homosexual

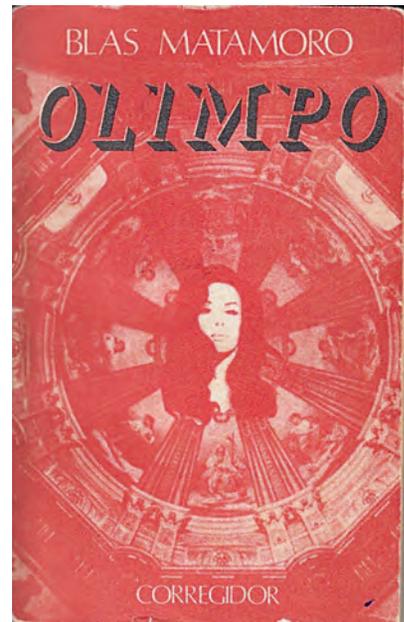


Figura 1. Tapa de *Olimpo* (Matamoro, 1976).

6 La referencia surge, una vez más, del libro de Victoria Ruétalo (2022), que contiene un prefacio escrito por Annie Sprinkle titulado "How Isabel Sarli and Armando Bó Changed My Life", en el que relata el impacto afectivo que tuvo en su vida *Desnuda en la arena*; la vio en 1970, cuando tenía quince años.



Figura 2. Tapa de *El teje*, número 5 (2009).

de Argentina, en los años setenta. La otra imagen, en 2009, se publica el número 5 de *El Teje*, el primer periódico travesti latinoamericano (Figura 2).

En ese número se publica una entrevista realizada por Marlene Wayar a Isabel Sarli, bajo el título “Coca Sarli a flor de piel (como la nota). Nuestra primera gran travesti nos cuenta todo” (Wayar, 2009). Una de las mayores referentes del activismo y de la teoría trans-travesti latinoamericana entrevistando a una de las mayores referentes para las travestis argentinas, Isabel Sarli⁷; ésa es la imagen.

Creo que estas dos imágenes sintetizan algo que contiene sus huellas afectivas en películas como *Fuego y Sabaleros*, que conectan con estos y con otros casos. Asimismo, estas imágenes y sus textualidades, son parte de un archivo de sentimientos de las disidencias sexuales, muchas veces cortado, destruido, censurado, borrado, olvidado. Algo que también ha ocurrido, a menudo, en la historia y en la cultura argentinas con Isabel Sarli y su cinematografía.

7 Estas conexiones culturales las he desarrollado con mayor profundidad en otro lugar (Saxe, 2023).

Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt lute books.
- Avigliano, M. (15 de noviembre, 2013). Esos ojos. Alba Mujica (1916-1983). *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8459-2013-11-15.html>
- Basilio Fabris, A. (2020). Las memorias del deseo. Aproximaciones al consumo cultural desde los públicos del cine erótico en Argentina (1960-1970). *Question/Cuestión*, 1 (65). <https://doi.org/10.24215/16696581e253>
- Basilio Fabris, A. (2021). *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Braslavsky, E., Drajner Barredo, T., & Pereyra, B. (2013). Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante. *Imagofagia*, 8. Recuperado de: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/579>
- Cabezón Cámara, G. (2 de febrero, 2018). Ardores al Alba. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/92801-ardores-al-alba>
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Drajner Barredo, T. (2021). ¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli. *Imagofagia*, 14. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/329>
- Fernández, R., & Nagy, D. (1999). *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- flores, v. (2013a). *Interrupciones, ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén, Argentina: Editora La Mondonga Dark.
- flores, v. (2013b). Masculinidades de niñas: entre “mal de archivo” y “archivo del mal”. En f. tron. & v. flores (Comps.) *Chonguitas: masculinidades de niñas* (pp. 180-194). Neuquén, Argentina: Editora La Mondonga Dark.
- Foster, D. W. (2008). Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli. *Karpa*, 1.2.
- Geirola, G. (Comp.) (2020). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.
- Izquierdo, E. (2020). *Cine y preservación. Los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kuhn, R. (1984). *El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martín, J. (1981). *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matamoro, B. (1976). *Olimpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mujica, A. (1967). *El tiempo entre los dientes*. Buenos Aires: Falbo Editor.
- Pereira, M. & Vey, C. (2022). La escasez de fuentes en el caso Vlasta Lah. *Imagofagia*, 25, 136-159. Recuperado de: <https://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/874>
- Romano, N. (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Rubino, A. & Saxe, F. (2016). Genealogías de la teoría *queer*: Judith Butler/John Waters. *Gender Trouble/Female Trouble* y la torsión transnacional de Isabel Sarli. En L. Martinelli (comp.). *Fragments de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica* (pp. 175-198). Buenos Aires: EFFL.
- Rubino, A., Saxe, F., & Sánchez, S. (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.

- Ruétalo, V. (2004). Temptations: Isabel Sarli exposed. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13 (1), 79-95. <http://dx.doi.org/10.1080/1356932042000186505>
- Ruétalo, V. (2013). Armando Bó and Isabel Sarli beyond the Nation: co-productions with Paraguay. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, 24 (1), 83-98.
- Ruétalo, V. (2018). ¡Prohibida! Armando Bo and Isabel Sarli's struggle with censorship in Argentina. *Porn Studies*, 5 (4), 380-392. <https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1513818>
- Ruétalo, V. (2022). *Violated frames. Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits*. Oakland: University of California Press.
- Saxe, F. (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines, Argentina: Ediciones UNGS.
- Saxe, F. (2023). Isabel Sarli monstruo, Isabel Sarli "mostra": genealogías sexo-disidentes a partir de Fuego o cómo la Coca Sarli deviene en un archivo de sentimientos cuir. *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, 8, 100-115.
- Smith, A. (2016). The girl the whole world is waiting to see more of! Isabel Sarli, and the failed attempt to launch a new star in 1960s Britain. *Intensities. The Journal of Cult Media*, 8, 94-99.
- Vallejos, S. (25 de junio, 2019). Murió Isabel Sarli: "Yo soy la Coca y nada más". *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/202480-murio-isabel-sarli-yo-soy-la-coca-y-nada-mas>
- Wayar, M. (2009). Coca Sarli a flor de piel (como la nota). *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*, 5, 12-13.
- Wolf, S. (1994). Armando Bo con Isabel Sarli. El folletín salvaje. En S. Wolf (Comp.). *Cine Argentino. La otra historia* (pp. 77-90). Buenos Aires: Letra Buena.
- Zangrandi, M. (2021). Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y El trueno entre las hojas. *Imagofagia*, 14. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/327>

Reseña curricular

Facundo Saxe es profesor y doctor en letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Se desempeña como investigador adjunto de CONICET y como docente de grado y posgrado en la UNLP y otras universidades. Ha publicado los libros *Disidencias sexuales* (2021), *El cuerpo marica* (2021), *El pensamiento marica* (2024) y *Lecturas Monstruo* (2021, en coautoría con Atilio Rubino y Silvina Sánchez). Se dedica a la investigación desde perspectivas sexo-disidentes situadas.



Imagen: generada con IA