



Imagen: Carlos López

## Isabel Sarli camaleónica. Hibridaciones entre *gender* y *genre* en las coproducciones latinoamericanas de la dupla con Armando Bó.

### Chameleon-like Isabel Sarli. Hybridizations Between Gender and Genre in the Latin American Co-productions of the Duo with Armando Bó.

#### Resumen:

Este trabajo analiza las coproducciones cinematográficas realizadas por la dupla Bó-Sarli en clave de género y transnacional, atendiendo a la circulación de las películas en un mercado en expansión. La hipótesis principal postula que a través de la figura de Sarli se encarnan diferentes caracteres de mujer latinoamericana, nacionalizados desde géneros cinematográficos clave para el desarrollo de las cinematografías en cuestión. En enfoque practicado combina nociones de los estudios de género, los estudios transnacionales del cine y las teorías *queer*.

**Palabras claves:** género; cine; transnacional; explotación; mujeres.

#### Abstract:

This paper analyses the film co-productions carried out by the Bó-Sarli duo in terms of genre and transnational, taking into account the circulation of films in an expanding market. The main hypothesis postulates that through the figure of Sarli, different characters of Latin American women are incarnated, nationalized from some key film genres for the development of the national cinemas in question. In a practiced approach it combines notions from gender studies, transnational film studies and queer theories.

**Keywords:** gender; cinema; transnational; exploitation; women.

#### Agostina Invernizzi

Universidad de Granada y  
Fundación "la Caixa"  
Granada, España

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina

[agostina.invernizzi@gmail.com](mailto:agostina.invernizzi@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9967-5224>

Enviado: 18/9/2024

Aceptado: 31/10/2024

Publicado: 15/1/2025



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

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Una estrella en ascenso. 3. Amor de burrerita. 4. El sacrificio de la elegida. 5. Conclusiones.

**Como citar:** Invernizzi, A. (2025). Isabel Sarli camaleónica. Hibridaciones entre *gender* y *genre* en las coproducciones latinoamericanas de la dupla con Armando Bó. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 83-97.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a5](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a5)

## 1. Introducción

Entre los años 1961 y 1964 la dupla Bó-Sarli realizó una serie de películas en coproducción oficial, en algunos países de América Latina: *Favela* (1961, Argentina-Brasil), *La burrerita de Ypacaraí* (1962, Argentina-Paraguay), *Lujuria tropical* (1964, Argentina-Venezuela), *La leona* (1964, Argentina-Brasil), *La diosa impura* (1964, Argentina-México)<sup>1</sup>. El artículo se centrará en las producciones realizadas con Brasil, Paraguay y México. Estas ficciones se caracterizan por la construcción de figuraciones exuberantes de Isabel Sarli en tanto emblema de “mujer latina”. En este sentido, el objetivo de este trabajo es realizar una lectura crítica de las películas a nivel nacional y transnacional, y cuestionar sus diferentes modos de leer al género y a las naciones en cuestión en un contexto de expansión hacia nuevos territorios. Se trata de un período de transición en el que los caracteres del género de la *sexplotation* se encontraban en formación, donde las películas seleccionadas se sirven de otros géneros, como el cine social, la *chanchada* y el melodrama, adaptándolos a los escenarios vernáculos.

Como sostiene Victoria Ruétalo en su trabajo *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*, la filmografía de la dupla se caracteriza hasta comienzos de los años sesenta por dos rasgos distintivos; “primero, un cine social que exponía la explotación, la corrupción y la injusticia, y segundo, un elemento de sexualidad, a través del cuerpo de Sarli, que creció hasta convertirse en la atracción principal” (Ruétalo, 2022, 9; traducción propia). Por otro lado, la autora destaca los vínculos transnacionales y la apertura hacia los mercados extranjeros presentes desde la primera colaboración con *El trueno entre las hojas* (1958), en su expansión por Latinoamérica, Estados Unidos y Europa:

Las producciones de Sarli-Bó se realizaron con financiación privada internacional, lo que facilitó su entrada temprana en los mercados extranjeros, el rodaje en lugares exóticos y la construcción de una base de un público adeptos. Por otro lado, las conexiones que establecieron con actores claves de la región como Estados Unidos ayudaron a abrir su trabajo a nuevas audiencias. En 1961, luego del rodaje de *La burrerita de Ypacaraí*, un representante de *Columbia Pictures* Argentina vino a ver a Bó y compró los derechos para distribuir *El trueno entre las hojas* en toda Latinoamérica. Por la misma época, durante un viaje a Centroamérica y Estados Unidos, la pareja conoció a Orestes Trucco, quien compró los derechos para distribuir *Sabaleros*, *India*, *Y el demonio creó a los hombres* y *La burrerita de Ypacaraí*. Esta última se estrenó en Nueva York el 4 de julio de 1962. Todas las proyecciones fueron un éxito (Ruétalo, 2022, 12)

Teniendo en consideración estas características, se articulará un análisis transversal que tomará como ejes los siguientes problemas: la construcción de una “mujer latina” hibridizada con rasgos de caracteres nacionales; la apropiación de caracteres identitarios a partir de diferentes escenarios: el campo/favela, el litoral, el cabaret y la ciudad; las tensiones entre una identidad latinoamericana y nacional; las negociaciones entre el *gender*, o género sexual, y *genre*, o géneros cinematográficos. La hipótesis principal de este trabajo es que a través de la figura de Sarli se encarnan diferentes caracteres de mujer latinoamericana, nacionalizados desde géneros cinematográficos clave para el desarrollo de las cinematografías en cuestión. Allí, la corporalidad de Sarli, fusionada con caracteres locales,

---

1 Las películas de 1964 *Lujuria tropical* y *La leona* son las únicas de la filmografía de Armando Bó e Isabel Sarli que se encuentran perdidas.

produce una sinergia de alto valor de cambio para ingresar en el mercado internacional. Asimismo, su crecimiento como estrella se observa y hasta se tematiza en algunas de las películas abordadas.

Es posible que el desarrollo posterior del género de la *sexploitation* y el protagonismo de su corporalidad en la pantalla en detrimento de algunos rasgos locales se deban a su asentamiento como estrella y a la cosecha de un público adepto ya ganado. En este sentido, se contemplará, además, el análisis de fuentes historiográficas a partir de algunas revistas especializadas como, *El Herlado del Cinematografista*, *Radiolandia* y *Platea* que abordan estas producciones. El enfoque privilegiado construye una mirada interdisciplinar que articula, simultáneamente, nociones teóricas de los estudios de género, las teorías *queer* y los estudios transnacionales sobre el cine.

## 2. Una estrella en ascenso

La primera imagen de la película *Favela* toma como punto de referencia el Pan de Azúcar, mientras que los títulos discurren entre una banda sonora de samba orquestal compuesta especialmente para el espectáculo. Paulatinamente, las imágenes panorámicas de la ciudad de Río de Janeiro son intercambiadas por un descenso a la tierra, que con movimientos de cámara desde abajo hacia arriba nos ubican en el interior de una favela al ritmo de la samba *Favela*, compuesta por Roberto Martins y Waldemar Silva en el año 1936. Concepción, interpretada por Isabel Sarli, baja descalza del morro mientras es caracterizada por un vecino: “gustosa como una piña y ardiente como una batucada”. Las imágenes sucesivas nos remiten a un cotidiano en comunidad donde se observa a niños jugando y bailando desde planos generales y detalle del movimiento de sus pies al son de la samba y del mercado. Posteriormente, hace su aparición la figura estelar de Jece Valadão, que en este filme interpreta a Fávio, el novio de Concepción, quien le recuerda que tienen ensayo general de batucada en la corona del morro. Sucesivamente comienza a sonar la canción “A voz do Morro”, compuesta por Zé Ketí en 1955 para la película *Río 40 graus*, de Nelson Pereira Dos Santos, en la que también actúa Jece Valadão y la cámara se inmiscuye entre la batucada. Primero, desde planos detalle de movimientos de pies y de piernas bailando para luego observar desde picados a Concepción en el centro de la ronda sambando.

Las referencias al filme de Nelson Pereira Dos Santos son constitutivas de *Favela*. Esta escena, puntualmente, remite al final de *Río 40 graus* en la que luego de una serie de infortunios el filme concluye en el corazón de la favela con la batucada como protagonista al ritmo de la canción de Zé Ketí. A nivel de puesta en escena, los movimientos de cámara también basculan desde la tierra hacia el cielo, partiendo del detalle de los pies. Como contrapunto de la alegría que la canción propala, se observa a una madre atravesada por el dolor desde una ventana en lo alto del morro, esperando a su hijo que nunca regresará, ya que ha sido asesinado en los barrios ricos de la ciudad, víctima de la desigualdad social.

*Favela* instauro un diálogo con la tradición del cine brasileño. Por un lado, con el cine social propio de los primeros filmes de Nelson Pereira Dos Santos que se observa, por ejemplo, desde la elección temática y el nombre de la película, así como también, desde la mostración de la brutalidad de la vida en la favela, el hecho de que el padrastro de Concepción intente lucrar con ella y se atreva a causarle la muerte, a ella o a quienes la rodean. Incluso se encuentra presente una idea de progreso que contrasta con lo anteriormente mencionado, ya que “el pasado nunca muere” y la protagonista, que saldrá de la favela, nunca podrá olvidar sus orígenes y vivirá la partida con dolor.

Por otra parte, el filme se sirve de referencias de los géneros del melodrama y la *chanchada* estableciendo un paralelismo entre Concepción, quien logra convertirse en una estrella internacional, y la figura de Carmen Miranda<sup>2</sup>. Avanzado el filme, los escenarios de la favela se intercalan con los de las *boites*, la vida lujosa en la zona sur de la ciudad, las coreografías en los teatros, el musical y los viajes de la estrella, renombrada como Nina Fonseca. A los fines de este análisis resulta productiva la pregunta en cuanto a la construcción de estas artistas, Miranda y Sarli, en tanto emblemas de “mujeres latinas”. Como sostuvo Sol Glik (2010, 10), Carmen Miranda, frecuentemente denominada “la reina blanca de la samba”, confecciona un nuevo modelo de “brasilianidad” que se impone como la identificación de la “mujer brasileña” y, por extensión, latinoamericana. Siguiendo a la autora, Miranda figura como la embajadora del carnaval de Río para el exterior, desde el espectáculo, la saturación del color, los escenarios paradisíacos de las playas y, sobre todo, la fuerza de la samba (Glik, 2010, 11). En cuanto al refuerzo del estereotipo, Sol Glik afirmaba lo siguiente:

Aunque sea difícil encontrar a una mujer procedente de cualquier país sudamericano (o asiático, o africano, o europeo) vestida como Carmen Miranda, su imagen cristalizó en un estereotipo frecuentemente asociado a los trópicos. Su particular indumentaria unifica elementos aparentemente irreconciliables: faldas largas, altos tamancos, plumas enormes y espectaculares sombreros o turbantes, cargados de frutas (2010, 10).

Por su parte, podría señalarse que en las escenas de la batucada anteriormente mencionadas la figura de Concepción se vislumbra como un elemento externo y a la vez perteneciente a ese mundo al interior de la diégesis. Los planos detalle enfatizan un cuerpo exuberante, desde el plano medio de sus senos que será una marca registrada de la dupla Bó-Sarli exaltada en la filmografía posterior, y hasta se bromea con que ella no sabe realmente bailar samba. Uno de los personajes le pregunta dónde aprendió esos pasos y ella responde riendo, “de la nueva ola”. Existe, además, un contraste entre ella y el resto de las mujeres de color que la acompañan bailando en la batucada. Evidentemente no se busca a la reina de la samba carioca sino a una figura como Sarli, capaz de nacionalizar un género en formación e hibridarlo con caracteres autóctonos. Resultan pertinentes, en ese sentido, las nociones de Ruétalo (2022, 10) en torno a la evolución de la *sexploitation* a partir de las categorías de Sergio Wolf (1994), quien destaca un primer momento del género como “*nadie cutie*”, al presentar a la desnudez por sí misma para luego, en fases más avanzadas mutar hacia mostraciones más explícitas del sexo.

En este sentido, considero la corporalidad de Sarli en interacción con los escenarios, géneros y músicas locales producen una sinergia de alto valor de cambio para los mercados extranjeros. Tal es así, que el programa de la película presenta: “La fascinante Isabel Sarli en un ambiente fantástico de bailes y canciones... ¡Un regalo para la vista y el oído en una deslumbrante comedia musical rodada en Río de Janeiro!” (recuperado de *El Herlado del Cinematografista*, Número 213, 1961).

J. M. Persánch (2018, 28), al analizar los estereotipos latinos en el cine estadounidense, formula la idea de la “latina sexuada”:

---

2 El documental *Carmen Miranda. Bananas is my Business* (Helena Solberg, 1995) aborda de manera crítica la figura de la artista lusobrasileña y su consumo por parte de los públicos del norte global durante la época dorada de Hollywood.

La representación de la sexualidad latina presenta un matiz de género: mientras que el latino, como el caso del mariachi, tiende a una representación confinada dentro de los márgenes de su raza y su etnia, la latina se sitúa, en general, fuera de ellos, implicando otras dos características estereotípicas de la mujer latina como son su capacidad de empoderamiento a través del cuerpo y su ambición.

Estas características podrían pensarse desde el ascenso al estrellato de Nina Fonseca y su convicción en la profesión que la llevan, de algún modo, a rechazar a los “malos hombres” y a ganarse un lugar por sí misma en los escenarios internacionales.

Las referencias a la samba y la favela son los componentes más fuertes utilizados como indicadores de brasilianidad. Además de *Favela* y *A voz do morro*, que funcionan como *leitmotiv* en diferentes momentos de la película, también están presentes otras canciones como, *Cachaça Não é Água* y *Conceição*. Asimismo, el personaje de Alciro, padrastro de Concepción, es interpretado por el famoso sambista Monsueto. Incluso podría decirse que los elementos con los que se identifica a la favela son exhibidos y reiterados en diferentes momentos de la película. Por ejemplo, el uso de la caja de fósforos disponible en cualquier momento para marcar el tempo de la samba, niños haciendo piruetas, planos detalle de pies bailando y la violencia inherente al interior de estos territorios.

Como señala Anna De Fina, “las afirmaciones y exhibiciones de identidad están integradas en las prácticas sociales y responden a una interacción compleja de factores locales y globales” (en Bamberg et al., 2007, 372). Lejos de complejizar la idea de identidad nacional, en esta película, a diferencia de las de Pereira Dos Santos, la amalgama entre la samba, la favela, la marginalidad y los escenarios de Río, junto con la superposición del cuerpo de Sarli, converge en una postal estática de Brasil a comienzos de los sesenta. Se trata de una imagen que mira, simultáneamente, hacia el pasado –al nutrirse de la tradición cinematográfica– y al futuro, en busca de la cooptación de nuevos públicos.

El nacimiento de Nina Fonseca se produce cuando un productor de teatro y su coreógrafo ingresan a la favela en busca de una vedette (blanca), o en sus propias palabras de “la nueva Carmen Miranda”. “Hace falta una mujer bien alegre, bien sonriente, que guste al público y que tenga de todo”. El número con el que finalmente triunfa la artista es con la composición para el teatro de revistas de la samba *Favela*. De esta manera, el recorrido de la representación de la favela desde caracteres aislados se licúa en su versión estilizada para el número musical. Lo mismo ocurre con la banda sonora que da comienzo al filme, tratándose de una samba orquestal compuesta para el espectáculo y alejada de sus raíces populares. Una lectura similar podría realizarse desde las críticas efectuadas a Carmen Miranda y su versión de Brasil y por extensión Latinoamérica, para un consumo *for export*.

El crecimiento de Sarli como estrella es contemporáneo a esta producción. Una nota publicada en la revista *Radiolandia* (16 de junio de 1961, Número 1725) da cuenta de la dimensión internacional de su participación en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 1961: “Cinco países disputan por Isabel Sarli”. Allí, se destaca que productores de Alemania, Francia, Inglaterra, Italia y Brasil le ofrecen a la artista filmar en sus países, aunque ella se inclina por los compromisos asumidos con el cine nacional y el país vecino (Figura 1).



Figura 1. Revista *Radiolandia*,  
16 de julio de 1961, Número 1725.

El viaje de Nina Fonseca por Buenos Aires se representa desde lugares icónicos como, por ejemplo, Avenida Del Libertador, los bosques de Palermo y Plaza de Mayo. En un reportaje se le pregunta a la artista lo siguiente: “¿Qué piensa de la mujer argentina?”. A lo cual responde, simplemente, que es “simpática”. En su pasaje al estrellato, Nina será cortejada por su productor, quien en reiteradas ocasiones le expresará afecto y le pedirá matrimonio. Sin embargo, la protagonista se mantendrá firme en su decisión y será categórica: “No soy ni quiero ser de ninguno para toda mi vida. Siento que la vida que siempre soñé ahora está a mi alcance”.

A lo largo de *Favela*, el personaje de Nina se empodera, escoge su profesión y constantemente edifica elecciones que tienen como prioridad su crecimiento personal y artístico. A diferencia de *La burrerita de Ypacaraí* y *La diosa impura*, donde las elecciones vinculadas a las licencias afectivo-sexuales son punidas, ciñéndose a las normas de los géneros cinematográficos –principalmente el melodrama en sus variantes social y prostibulario– el final de *Favela* devuelve a una protagonista que, pese al dolor, decide intentar dejar atrás el pasado para forjar un futuro diverso.

Por otra parte, existe en la caracterización de este personaje una moderación que dista de otros modelos de mujer más expresivos, emocionales y pasionales presentes en *La burrerita de Ypacaraí*, *La diosa impura* y filmes posteriores. Incluso la mostración de su corporalidad subyace en *Favela* de manera insipiente en comparación con un segundo momento de la filmografía de la dupla que, como señalan María Valdez y Armando Capalbo (2005, 369), cederá “la explicitud de la expansión de una mirada hacia el objeto de atracción, hacia la pulposidad del cuerpo isabelino”.

La crítica de Raimundo Calcagno, alias “Calki”, para *Platea* (11 de agosto de 1961, Número 69), es categórica: “Con distintas apetencias eróticas se precipitan sobre ella un negro muy libidinoso, que dice ser su padre adoptivo; un poeta canastero y un empresario buen mozo, que la lleva a triunfar en los escenarios de Río y Buenos Aires. El primero, incluso, intenta comerciarla en un barrio ‘non sancto’; Isabelita rechaza a los malos hombres, empujándolos, y se muestra compungida por todo lo que pasa a su alrededor. Cierta fatalidad la persigue, en forma cinematográfica”. En línea con la crítica, considero que es esta elección –el rechazo a los malos hombres– la que salva a la protagonista del albur y, a diferencia de las dos películas que analizaré en los siguientes apartados, la que permite que continúe con vida. Las elecciones de Nina la acercan a las ideas de honra, ambición, constancia, trabajo; mientras que la alejan de cualquier vínculo sexual u amoroso con los diferentes partenaires a los que se la vincula a lo largo del relato.

### 3. Amor de burrerita

El comienzo de *La burrerita de Ypacaraí* sobrevuela el lago de nombre homónimo a la luz del alba desde un movimiento de cámara perpendicular que parte del cielo hacia la tierra. La secuencia sigue el periplo de Isabel, quien,

montada de costado en un burro, se dirige a Asunción desde las entrañas del campo profundo. La canción que la acompaña es “La burrerita”, de Luis Alberto del Paraná, ícono de la música paraguaya, quien además interpreta a un personaje en este filme y en otros de la dupla (Figura 2). En sus versos distingue a la burrerita paraguaya que trabaja de sol a sol, armada de coraje y de paciencia y que conoce de penurias. Paulatinamente las imágenes del lago y la naturaleza se fusionan con el vaivén del mercado y el comercio en la ciudad. Una leyenda en guaraní expresa: “Macmava tetacguara ojhechava burrerita ipacarai pe ta imandu. A' nane rêtã porãite reheje”, que alude “al recuerdo de la burrerita sobre nuestro hermoso país”.

Las imágenes del mercado devuelven instantáneas de niños jugando, mujeres cocinando y bebiendo tereré, y hasta cierto tipo de atracciones locales, como puede ser un encantador de serpientes. El acercamiento se posiciona desde una cámara que se encuentra dentro, es decir, se trata de planos a la altura de los hombros en los que se asiste al traqueteo de la muchedumbre, además de alguna toma en picado. Isabel está descalza y vende pomelos y, al igual que en el comienzo de *Favela*, la interacción con el entorno deja entrever cómo es percibida por el resto y deseada por diferentes figuras masculinas. La imagen de Quiroga, interpretado por Armando Bó, se presenta desde el comienzo vinculada a los negocios clandestinos. En un primer encuentro con Isabel, otros hombres le advierten que es “arisca y retobona, aquí nadie le puso una mano encima”.

Los rasgos identitarios atribuidos a la burrerita paraguaya se circunscriben a la honradez, la dignidad, el trabajo, y más adelante, la fidelidad; caracteres que se oponen a la figura de Quiroga, asociada con el juego sucio, la mala vida, la ambición y la codicia. El acercamiento de la pareja estará mediado por el uso estratégico de la canción, particularmente de las serenatas “Buscándote” e “Isabel”, interpretadas por el Trío los Paraguayos. En la primera se observa al grupo de músicos cantando con instrumentos de cuerdas en un vehículo descapotable en el medio de la ruta rumbo a casa de Isabel. Las imágenes de los músicos se combinan con algunos planos secuencia del paisaje litoraleño para finalmente llegar al hogar de la protagonista y dedicarle la serenata que lleva su nombre: “Isabel, mi querer...tu cuerpo moreno surgió de la selva que Venus creó”. A partir de esta declaración la pareja se consolida y en Isabel se producirá un cambio que abandona la moderación del comienzo para pasar a un modelo de mujer más vinculado a la pasión y a la emoción<sup>3</sup>.

En un altercado producido en un bar, Quiroga mata a un hombre y se convierte en prófugo de la ley. Desde ese entonces, las citas de la pareja se procuran en lafurtividad. El primer encuentro sexual se consuma a orillas del lago

3 Es preciso aclarar que esta tipificación se sustenta en una serie de dualismos como, por ejemplo, razón/pasión, interior/exterior, público/privado, que han sido foco de crítica desde los comienzos de los feminismos.



Figura 2. Revista *Radiolandia*, 21 de julio de 1961, Número 1730.

de Ypacaraí donde la burrerita promete esperar siempre a su amado. La pareja camina en dirección al interior de la vegetación y un plano detalle de los pies de Isabel, el curso del agua y una elipsis narrativa sellan el momento. El arrepentimiento por parte de Isabel encuentra lugar en las plegarias a la virgen de Caacupé, patrona del Paraguay. Las alusiones religiosas permean diferentes momentos de la película y se remite, principalmente, a la figura del diablo disfrazado de amor. Uno de los músicos expresa lo siguiente: “Sólo el destino nos lleva y Dios dispone”. De esta manera, la imagen inicial de la honrada burrerita campesina es corrompida por la sordidez de Quiroga y arrastrada hasta la ruina.

El prófugo regresa para casarse con ella y en el medio de la fiesta es interceptado por la policía. La canción que anticipa el destino de la pareja lleva el nombre de *Galopera*, donde luego de esta secuencia, los personajes se dan a la fuga y emprenden una travesía a la vera del Río Paraguay hacia la triple frontera. No obstante el peligro, Isabel ejerce la elección de seguir a su amado y convertirse ella también en cómplice y prófuga de la ley. Los policías sentenciarán: “amor de burrerita, amor de paraguaya, fiel hasta lo último”. Isabel camina descalza entre la tierra colorada con su vestido blanco de novia. A nivel indicial, desde el comienzo de la película se presentan diferentes signos que, de acuerdo a la caracterización de Isabel, anticipan su triste final (Figura 3). En el comienzo del filme, la burrerita vestida de rojo lleva consigo un paraguas blanco para protegerse del sol que en el centro posee una aureola roja. En la huida, su vestido blanco se verá teñido lentamente por la tierra colorada misionera hasta finalmente mancharse de rojo sangre, producto del disparo con el que será asesinada por los policías en el medio del tiroteo.



Figura 3. Escena de *La burrerita de Ypacaraí*.

Diferentes imágenes fundirán la corporalidad de la protagonista con la naturaleza autóctona, desde sus baños al desnudo en el río Paraguay, hasta finalmente su muerte sumergida en las cataratas del Iguazú con su amado. Victoria Ruétalo analizaba las diferentes posibilidades de la relación cuerpo/paisaje en la filmografía de la dupla: “El lugar es importante no solo para definir su identidad y la de su audiencia como argentina o latinoamericana, sino también para distinguir la región en todo

su esplendor” (en Ruétalo & Tierney, 2009, 213; traducción propia). Sobre el final, Quiroga señala los tres caminos posibles: Argentina, Brasil y Paraguay –se trata asimismo de las coproducciones realizadas hasta el momento– que se distinguen con tres imágenes diversas y a su vez confluyen en la triple frontera. En este punto, me resulta interesante recoger las nociones de Gloria Anzaldúa (2016) en torno a la frontera como espacio geográfico poroso para redefinir su significado en tanto lugar de resistencia identitaria y posicionamiento político. Como he señalado previamente, las coproducciones latinoamericanas de la dupla realizadas en este período se destacan por celebrar ciertos caracteres identitarios a nivel nacional, pero al mismo tiempo por promover una fusión latinoamericana con vistas a un impacto transnacional.

Finalmente, la pareja podrá unirse en la muerte en el curso de las Cataratas del Iguazú. Al igual que al comienzo del filme, donde se mostraban imágenes del alba a la vera del lago de Ypacaraí, diferentes planos de larga duración penetran la rompiente de las cataratas en todo su esplendor hasta que se escucha la reconocida canción *Recuerdos de Ypacaraí*. Si al comienzo del filme se adhieren ciertos rasgos identitarios de la burrerita vinculados al trabajo, a la honradez y a la dignidad, estos se verán corrompidos por la mala elección de la protagonista al seguir a su amado y se castigan con la muerte. Sin embargo, por añadidura, aparece la fidelidad y el amor a cualquier costo.

#### 4. El sacrificio de la elegida

Teniendo en cuenta los destinos de las protagonistas de los filmes trabajados hasta el momento, a saber, dos muchachas honradas de origen humilde, una que sobrevive al alejarse del amor y otra que muere, al elegirlo a pesar de las consecuencias trágicas, invito a aproximarnos hacia *La diosa impura* desde de las coordenadas del melodrama y del tópico de la felicidad. Considero que en este filme se observan diferentes vectores que actúan como fuerzas en el acercamiento o alejamiento hacia ella.

En su trabajo *La promesa de la felicidad*, Sara Ahmed (2019, 22) analiza el modo en el que la felicidad aparece asociada a determinadas elecciones de vida y no a otras, y concibe su historia de manera relacional, porque “acaso sea la promesa de que la felicidad es aquello que se recibe por establecer las relaciones correctas la que nos orienta a relacionarnos con determinadas cosas”. Dicha promesa es responsable de la cercanía o distanciamiento de ciertos objetos, y es determinante para las formas en las que se despliega el mundo alrededor nuestro. Ahmed comprende los sentimientos, no como algo que sencillamente resida en los sujetos y que se mueva desde estos hacia los objetos, sino como “el modo en que los objetos crean impresiones en los espacios de vida compartidos” (2019, 40).

A partir de estas premisas, observaré el filme bajo la lente de la felicidad entendida en términos relacionales. Si las muchachas de los filmes anteriores se carecterizaban por la humildad y la dignidad –que corrían peligro de la deprivación–, Laura, la protagonista de *La diosa impura*, como su nombre lo indica, ya se encuentra corrompida, viciada y en un intento por dejar atrás ese mundo, conducida desde el amor, es castigada. En el funcionamiento de la estructura dramática del melodrama, “la mujer” (en singular) aparece como centro narrativo y causante de la “desarmonía” (Oroz, 1997).

Por otra parte, es preciso destacar, a través de las películas trabajadas en este artículo, la paulatina consolidación de Sarli como una estrella reconocida en el mercado transnacional. En una nota publicada en la revista *Radiolandia* (9 de agosto de 1963) podía leerse lo siguiente: “La diosa impura muestra a Isabel Sarli renovada y espléndida”, y se señalaba que “fabulosos éxitos de taquilla la han convertido en la figura mayor pagada del ambiente cinematográfico y una de las más famosas de América Latina”, al tiempo que destaca las ofertas de trabajo que le llegan de Estados Unidos y de Venezuela (Figura 4).



Figura 4. Revista *Radiolandia*,  
9 de agosto de 1963, Número 1837.

En términos narrativos, la película presenta una serie de variaciones temporales que la vuelven un continuum en el cual las elecciones del pasado versan sobre un presente en constante acecho. Sin embargo, en un instante inesperado, acontece el amor que avanza desde una cronología diversa y lucha por resistir al entorno. En una secuencia introductoria, desde un auto, vestida de blanco, presa del llanto, la protagonista le confiesa a su amado: “Te estuve buscando para decirte que, a pesar de todo, te quiero”, y le dispara con un arma. En el plano siguiente, la partida en avión hacia la Ciudad de México ubica el presente de la narración.

La huida y siguiente caracterización de Laura la presentan como una mujer con recursos económicos, a diferencia de las protagonistas anteriores, y firme en sus decisiones. Hospedada en el hotel más caro de la ciudad, Laura aparece doblemente reflejada en el espejo de su habitación anticipando una serie de dualismos, propios del melodrama, desde donde será refractada a lo largo del filme. Desde este momento, las secuencias narrativas serán inauguradas y clausuradas a partir de canciones diegéticas que funcionan como motor de la acción. *Amor que acabou* es la *bossa nova* interpretada por la cantante israelí Aliza Kashi, que permea el acercamiento entre Pedro Molina Vargas, un artista mexicano, que encarna Víctor Junco, y Laura. Sin grandes mediaciones, el diálogo que tiene lugar en el bar del hotel, en boca de la protagonista, “de cualquier modo el final va a ser el mismo, ¿por qué no adelantarlo?”, conduce a un encuentro sexual elidido. Posteriormente, Laura regresa a dormir a su habitación y fumando desde la cama decide llamar a Buenos Aires. La canción signa el destino de una historia que no será de amor, sino de transacción.

Un primer plano fundido a rojo de su rostro abre un número netamente musical que transcurre en un escenario desde donde se observa incluso a un público. Se trata de un tango melódico y Laura se encuentra vestida de negro, fumando en la barra de un bar mientras observa a unos hombres que juegan a las cartas. Improvisamente, se acerca bailando y uno de ellos continúa sus pasos. Los otros tres contemplan a la pareja hasta que se suman a una danza grupal. Ella pasa de los brazos de uno al otro hasta que se aleja y los cuatro desenvainan sus facas. Laura se desliza esquivando uno a otro los cuchillos que se aproximan a sus pies. Vuelve, al igual que al comienzo, a los brazos de cada uno de los partenaires hasta que el número concluye con el aplauso del público. La secuencia musical danzada anticipa la acción, Laura será acechada por varios hombres a lo largo del filme. La condena punza, sus malas elecciones del pasado son el tormento del presente. El tango, que en este caso es melodía y no canción, se vincula a la noche, a los negocios sucios, a la mala vida y a las malas mujeres<sup>4</sup>.

La secuencia sonora nos transporta al inicio del filme. A continuación, Laura, vestida de rojo, se encuentra en un sótano en medio de un negocio clandestino. Reynoso, su amante, interpretado por Armando Bó, y Martín, socio de Reynoso, arreglan la transacción de unos diamantes que acaban de robar y le encomiendan a Laura la misión de transportarlos hacia Lima. Ella asegura a Reynoso que solo hará esto por amor, y él le explica el modo de ahuecar sus zapatos para esconderlos dentro. Traicionando a su socio, Reynoso le dice que utilizarán ese dinero para fugarse a Europa y le promete estar juntos. La acción tiene lugar en Río de Janeiro. Seguido por el plano de un avión que

---

4 Para una comprensión cabal sobre el lugar del tango en la historia del cine argentino, véase el artículo de Ricardo Manetti (2000), que explora el melodrama como fuente de relatos para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos. Y los trabajos de Cecilia Gil Mariño (2015 & 2019), abocados a la nacionalización y popularización del cine argentino en la década de los treinta, desde el tango como un vector de la argentinidad y la modernidad de cara al mercado cinematográfico transnacional.

despega, la acción se reubica en Buenos Aires desde lugares emblemáticos como el Teatro Gran Rex y, nuevamente, el tango. Laura, vestida de azul, se encuentra en un departamento al que llega Reynoso. Los amantes se reúnen en una escena sexual elidida. Un plano medio muestra a los protagonistas besándose apasionadamente hasta que él le baja un bretel del vestido y se produce una superposición de imágenes en la que Laura duerme sola y fuera de campo suena el teléfono. Reynoso la ha traicionado robando los diamantes y dándose a la fuga. Despechada, lo trata de “canalla” y llora en la cama hasta fundirse con la imagen siguiente.

*Yo me hice en tangos* es la canción que hace avanzar el relato y transporta a la protagonista a un bar en el corazón de la noche porteña. El tango, que “tiene olor a vida, tiene olor a muerte”, se repite desde un plano contraplano del rostro del intérprete y de la protagonista. Allí, Laura dará con el paradero de Reynoso gracias a la información que le proporciona su amiga, Marta, y cometerá el crimen. También en el bar la encontrarán los hombres a los que Reynoso traicionó, en busca de los diamantes. La secuencia se clausura con el disparo de Laura, esta vez mostrado de frente a partir de un plano-contraplano de la protagonista y de Reynoso; y se reabrirá en el presente de la acción con el llamado de Marta a México. Laura se encuentra en su habitación, observada desde el mismo primer plano en la cama. El teléfono suena y su amiga la advierte que los hombres irán a buscarla.

El vínculo con Pedro Molina Vargas se produce a partir de un intercambio. Laura acepta ser retratada por el artista, además de pagar con su cuerpo y sexo (incluso por medio de una violación), a cambio de la fuga hacia la península de Yucatán, que funciona como promesa de escape. Al llegar a la isla, el artista establece un paralelismo entre la Mona Lisa y su musa; “la lujuria de Roma y el paganismo del Renacimiento. El bien y el mal conviven en sus ojos. Esa expresión es la que veo en ti”. A partir de este momento, la película establece una serie de contrastes que permean las relaciones de Laura.

En contraposición al vínculo con el pintor, la protagonista conoce a Julio, su hermano menor, interpretado por el astro mexicano Julio Alemán, en un tour arqueológico por las ruinas mayas. Este momento es representado desde primeros planos y Laura viste de blanco con una capelina roja<sup>5</sup>. El amor puro, de la mano de Julio se presenta como redención para Laura, mientras que el vínculo con Pedro se asocia a la persistencia de su vida anterior. El artista se obsesiona al querer plasmar en el lienzo el tormento de Laura y pretende eternizar su mirada y “la belleza y el pecado que de su cuerpo emana”, calificándola de “infame y corrompida”. Julio, en cambio, dista de los modelos de hombres presentados hasta el momento. El hecho de ser menor y de tener una profesión digna serán igualmente punidos por su hermano, que no cree digna de él a una mujer como Laura. De este modo, el discurso amoroso del melodrama se sustenta en la tríada amor/sufrimiento/fatalidad (Oroz, 1997), abonando a una serie de imaginarios que funcionan como mediadores de subjetividades.

Las figuras de Tristán e Isolda y una leyenda maya se utilizan en el relato como apoyatura para reforzar los dualismos. Ambas historias de amor tienen en común la imposibilidad de ser y culminan en la muerte. Sin embargo,

---

5 Una mención aparte merece el uso de la colorimetría en el vestuario de Sarli en este filme, y en los anteriores, como ya se ha destacado. El uso del blanco y del rojo en los momentos empleados en los que surge la pasión; el negro vinculado a la noche y a los bajos instintos y, el azul, para las transiciones, la mostración del dinero y la abundancia.

en las dos se dice que los amantes se encuentran en el más allá. Considero que la primera referencia sirve como un anclaje para los públicos internacionales, mientras que la historia de la princesa Lolmoyan le otorga al relato una característica local, al tratarse de una leyenda maya. Incluso, Julio utiliza esta lengua para preguntarle a Laura si lo quiere. Según la historia, dos hermanos se disputan el amor de la princesa, pero ella escoge al más joven. Esto produce la ira de los dioses y entonces es sacrificada. Además, siguiendo las reglas del género, la película constantemente se basa en una serie de oposiciones de la simbología cristiana: cielo/infierno, santidad/prostitución, fidelidad/adulterio, que cristalizan los rasgos de la moral tradicional (Monsiváis, 1994).

A los fines de este análisis se vuelven pertinentes las nociones de Ahmed (2019) sobre la felicidad y el destino trágico, aunque en cierto modo emancipatorio, de la protagonista. El amor hacia Julio implica también, el acercamiento hacia determinados objetos que Ahmed ubica como “felicidades” en la historia cultural de la felicidad. En particular, en el filme serán la promesa del matrimonio, una casa e hijos aquellos que se presentan como redención para la protagonista. El matrimonio no llega a concretarse, pero la pareja obtiene la bendición del cura y, fundamentalmente, la absolución de Dios, que todo lo perdona. La casa, ubicada en una playa paradisíaca alejada de lo urbano contrasta con los espacios de la primera parte del filme vinculados al vicio y, finalmente, sobrevuela la promesa de sus hijos. La protagonista incluso llega a expresar que nunca antes había sido tan feliz y que borraría toda su vida anterior para quedarse tan solo con esos instantes.



Figura 5. Escena de *La diosa impura*.

La fatalidad acecha, y el idilio tiene las horas contadas ante el asedio de Martín y sus secuaces que han ido a buscarla. La canción *Peregrina*, trova yucateca escrita por el poeta Luis Rosado Vega, cantada a capela por Julio a orillas del mar anticipa el final. Ante una muerte inminente, Laura elige el suicidio como agencia. En lugar de morir en manos de sus persecutores, se sumerge en las aguas vestida de blanco y camina sin detenerse (Figura 5). Se trata de una muerte ascética y pura, capaz de absolver todos sus pecados y de permitir un nuevo comienzo, que puede asimilarse al bautismo, o en consonancia con la leyenda maya, de continuar el amor después de la muerte.

## 5. Conclusiones

De reina de la samba, a la manera de Carmen Miranda, a burrerita paraguaya, o a diosa impura emparentada con una princesa maya, en la corporalidad de Isabel Sarli confluyen diferentes facetas sobre los sentidos circundantes a una idea de mujer para las naciones en cuestión y principalmente una fusión latinoamericana. Al comienzo de los filmes analizados, la protagonista es definida y categorizada desde el exterior por otros personajes masculinos. “Ardiente y gustosa” para los brasileños; “arisca y retobona” para los paraguayos. Paulatinamente, esas categorizaciones dan paso a figuraciones más móviles, en las cuales, no obstante, las normas rígidas de los géneros cinematográficos

con los que trabajan estas películas, emergen ciertas elecciones conscientes por parte de la protagonista sobre su destino. En el caso de *Favela*, aquellas que tienen que ver con el crecimiento artístico y personal encuentran un camino promisorio; mientras que, las que conllevan licencias afectivo-sexuales, son punidas en *La burrerita de Ypacaraí*, como también se evidencia en el final de *La diosa impura* de manera más cruenta. A pesar de la expiación, podría decirse que existe cierta posibilidad de agencia en la elección de los modos de esas muertes.

Pareciera ser como si estas películas promovieran al comienzo imágenes tradicionales o fijas conformadas a partir de caracteres locales externos tomados para esbozar ciertos sentidos alrededor de la pregunta de qué sería ser una mujer brasileña, paraguaya, argentina o mexicana, pero que luego son resquebrajados, puestos en movimiento y tensionados por una corporalidad que excede las normas de los géneros vigentes para pasar a ser algo más. El cuerpo de Sarli funciona como una matriz versátil en la que confluyen diferentes modos de ser de mujeres latinoamericanas.

En este primer período de la filmografía, la dupla realiza una serie de excursiones a los países de Brasil, Paraguay, Venezuela y México impulsadas por la búsqueda de algo que se encuentra más allá de lo nacional y más cerca de un latinoamericanismo con la mirada dirigida hacia los escenarios transnacionales. Existe, en estos filmes, un reforzamiento de caracteres locales fácilmente reconocibles, principalmente dado a partir de la música y la promoción de escenarios turísticos. Hemos observado el modo en el que en todas estas películas el empleo de la canción es vertebral para la construcción del relato y de la puesta en escena. En *La diosa impura*, por ejemplo, se pasa del tango a una *bossa nova*, a la trova yucateca y, desde los géneros cinematográficos, del policial rioplatense al melodrama mexicano. Se utilizan lenguas locales como el maya y el guaraní, y los relatos se apoyan en leyendas autóctonas que dan a conocer rasgos de la tradición.

Sin embargo, en su carácter mutable y en formación, lo que brota a lo largo de estos filmes es la figura de una Isabel Sarli camaleónica capaz de encarnar diferentes versiones de mujeres latinoamericanas que la catapultan hacia un estrellato internacional. Desde una Concepción, que sale de las favelas para brillar en los escenarios; una burrerita que muere desde la inocencia para seguir a su amado; a una diosa impura que se sacrifica para renacer y purificarse, las protagonistas de estos filmes se convierten en heroínas que edifican elecciones de vida –y muerte– desde la agencia.

### Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bamberg, M., Schiffrin, D., & De Fina, A. (2007). *Selves and identities in narrative and discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Capalbo, A., & Valdez, M. (2005). Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen II* (pp. 358-371). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Glik, S. (2010). Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955). *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional*. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/47797774.pdf>
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933/1956. Volumen II* (pp. 188-269). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Monsiváis, C. (1994). Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 16, 7-19.
- Oroz, S. (1997). Porque te amo, quiero salvarte. Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 6, 15-21.
- Persánch, J. M. (2018). Laberinto de espejos. Estereotipos latinos, blanquitud y memoria colectiva estadounidenses a través de *El Mariachi* (1992). *Procesos Históricos. Revista de Historia, Arte y Ciencias Sociales*, 34, 17-31.
- Ruétalo, V., & Tierney, D. (Eds.) (2009). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. London: Routledge.
- Ruétalo, V. (2022). *Violated frames. Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits*. Oakland: University of California Press.
- 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: Ediciones Letra Buena.

### Reseña curricular

Agostina Invernizzi es Licenciada en Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Estudios de las Mujeres y de Género (Universidad de Bolonia y Universidad de Granada). Se desempeña como docente en la cátedra Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica (Universidad de Buenos Aires). Es doctoranda en Estudios de Género por las Universidades de Granada y Bolonia. Asimismo, es becaria de la Fundación la Caixa. Es autora del libro *Figuras del exceso. Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines industriales de la década de los treinta. El caso de Manuel Romero en la Argentina* (Universidad Nacional de Quilmes, 2023).



Imagen: generada con IA