



Imagen: Emilia Gaibor

## Canciones populares para un ícono erótico del pueblo. La música en los films de Isabel Sarli y Armando Bó.

### Popular songs for an erotic icon of the people. Music in the films of Isabel Sarli and Armando Bó.

#### Resumen:

El presente ensayo examina el rol que las canciones populares tuvieron en la poética cinematográfica de Armando Bó e Isabel Sarli. Se sostiene que la concepción musical del cineasta fue fundamental para afectivizar y potenciar los efectos eróticos propios de una puesta en escena organizada sobre la base del cuerpo de la diva. Asimismo, se estudia de qué modo las canciones preexistentes tuvieron la función de darle cohesión a relatos que, con el correr de los años, se volvieron cada más digresivos, fragmentarios e insurrectos. Finalmente, se analiza el caso de *La diosa impura* (1963), una película escasamente recuperada dentro de la filmografía de la dupla, en la que puede comprobarse la forma en que Bó y Sarli supieron articular un diálogo complejo con la tradición del cine de género latinoamericano. **Palabras claves:** Cine de género; cuerpo; música popular; puesta en escena; poética cinematográfica.

#### Abstract:

This essay examines the role that popular songs played in the cinematographic poetics of Armando Bó and Isabel Sarli. It is argued that the filmmaker's musical conception was fundamental to affectivize and enhance the erotic effects of a mise-en-scène organized on the basis of the diva's body. It also studies how the pre-existing songs had the function of giving cohesion to stories that, over the years, became more and more digressive, fragmentary and insurrectionary. Finally, we analyze the case of *La diosa impura* (1963), a film scarcely recovered within the duo's filmography, in which we can verify the way in which Bó and Sarli were able to articulate a complex dialogue with the tradition of Latin American genre cinema.

**Keywords:** Genre Cinema; Body; Popular Music; Mise-en-Scène; Film Style.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La afectivización de lo erótico a través de las canciones. 3. Las melodías de Bó y Sarli en el contexto de la canción popular en el cine latinoamericano. 4. *La diosa impura* (1963): "una mujer como esa es peor que la muerte". 5. Conclusión.

**Como citar:** Piedras, P. (2025). Canciones populares para un ícono erótico del pueblo. La música en los films de Isabel Sarli y Armando Bó. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 51-65.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a3](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a3)

**Pablo Piedras**

CONICET,

Universidad de Buenos Aires,  
Universidad Nacional de las Artes  
Buenos Aires, Argentina

[pablo.piedras77@gmail.com](mailto:pablo.piedras77@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3525-0507>

Enviado: 21/9/2024

Aceptado: 8/11/2024

Publicado: 15/1/2025



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

“Bo-Sarli, como fenómenos de parque de diversiones, se ven sus espaldas sin espejo. Están por delante de sí mismos”

Jorge Acha (1980)

## 1. Introducción

La filmografía de Isabel Sarli y Armando Bó ha brindado a la cultura popular argentina una serie de imágenes y frases icónicas. Si bien lo popular se caracteriza por su carácter inefable –huidizo de las explicaciones esquemáticas y de las definiciones enciclopédicas– la atención al campo de la recepción permite comprender las huellas tangibles de su funcionamiento<sup>1</sup>. En este sentido, el cine de la dupla ha demostrado una inmensa pregnancia en múltiples capas sociales y generaciones de argentinos (también de latinoamericanos) que, incluso sin haber accedido a un solo film de su autoría, se apropiaron de formas de entender la sexualidad, el erotismo y la inocencia que estas obras consolidaron en el imaginario social<sup>2</sup>.

Es mucho menos conocido, sin embargo, el papel fundamental que las canciones populares han tenido en la construcción de los paisajes afectivos diseñados para el lucimiento de Isabel Sarli. Como hemos señalado en otra oportunidad junto con Sophie Dufays (Piedras & Dufays, 2018), las canciones deben ser comprendidas como vehículos de emoción y de afectos, instrumentos de identificación y de distanciamiento, y vectores de alusión cultural. Sostendré en este ensayo que, aunque han sido menospreciadas habitualmente frente al imperio de lo visual, la música y las canciones fueron capitales en el desarrollo de las ideas de puesta en escena de Armando Bó y en el modo de configurar los imaginarios sexuales y eróticos en torno la figura de Isabel Sarli<sup>3</sup>. En adelante analizaré el rol de las canciones

---

1 Con Carlos Monsiváis (2000), concibo la cultura popular como un espacio dinámico de resistencia, apropiación y reinterpretación, en el que se mezclan tradiciones populares y expresiones modernas, y en el que juegan un rol fundamental los medios de comunicación masivos, especialmente el cine, la televisión y la radio.

2 Para el estudio del cine de Isabel Sarli, sigue siendo operativa la conceptualización de Benedict Anderson (1993) respecto de los imaginarios sociales como construcciones simbólicas y colectivas de significados que moldean las percepciones y valores compartidos por una comunidad. En el cine, estas formulaciones son clave, ya que las películas actúan como un medio a través del cual se refuerzan o cuestionan las visiones predominantes de lo social, contribuyendo así a la construcción o deconstrucción de los estereotipos, los mitos y las identidades sociales.

3 Este problema ha sido abordado por una inmensa bibliografía vinculada a la historia del cine argentino en la que se destacan los textos de Sergio Wolf (1994), Elena Goity (2005), y Fernando Martín Peña (2011). Durante la última década crecieron los enfoques orientados a cuestiones de género y sexualidad desde una perspectiva feminista o queer (D'Antonio & Eidelman, 2019; Ruétalo, 2022; Saxe, 2023), y también estudios que revisan las figuraciones del cuerpo de la diva desde un anclaje político (Basilio Fabri, 2020; Drajner Barredo, 2016). En este trabajo, si bien me nutro de algunas de las consideraciones de estos y otros estudios sobre cuestiones de género, sexualidad y política, mi objetivo será reflexionar sobre la función de las canciones para la construcción de una cinematografía popular.

populares en la poética cinematográfica de Sarli-Bó<sup>4</sup> y el modo específico en que estas coadyuvaron a construir una de las iconografías más intensas –quizá la única que se ha desplegado tan coherentemente durante más de tres décadas– de la historia del cine argentino.

Un ejemplo palmario de la desatención que ha sufrido el estudio de las canciones y las músicas populares en el cine latinoamericano se manifiesta, sin dudas, en los textos críticos sobre la obra de Isabel “Coca” Sarli y Armando Bó. Es posible afirmar que los únicos dos elementos que comparten las treinta y siete películas que componen el trabajo conjunto de la pareja son la presencia protagónica del cuerpo de la Coca y la recurrente aparición de canciones pertenecientes a géneros de la música popular: boleros, tangos, folclore, araucanías, baladas románticas y, con menos frecuencia, jazz y rock and roll. En términos historiográficos esto podría deberse a dos razones. En primer lugar, el cine de Armando Bó e Isabel Sarli apenas fue considerado en las publicaciones académicas o profesionales sobre cine argentino hasta la década de los noventa. En segundo lugar, el interés que esta obra generó, sobre todo a partir del siglo XXI, se debe, quizás, a la preeminencia de una agenda culturalista en los estudios sobre cine orientada a examinar problemáticas de género (en su doble acepción de *gender* y *genre*), de sexualidad y de politicidad del cuerpo, que tuvo como eje la figura inigualable de Isabel Sarli. Sin embargo, la puesta en escena y los rasgos de *auteurismo* de Armando Bó y de la propia Sarli, han pasado a segundo plano (con algunas excepciones, como las de Ruétalo, 2022; Capalbo & Valdez, 2005 y Wolf, 1994). En este contexto, es lógico que las funciones narrativas, estéticas e, incluso, comerciales, de las canciones populares, no recibieran la debida atención.

## 2. La afectivización de lo erótico a través de las canciones

A modo de hipótesis sostengo que las canciones preexistentes fueron un elemento narrativo-estético imprescindible para darle cohesión a relatos que, con el correr de los años, se volvieron cada más digresivos, fragmentarios e insurrectos. Con esto quiero decir que, por ejemplo, mientras una obra del primer periodo como *Sabaleros* (1959) respeta la estructura narrativa y dramática clásica, *Una mariposa en la noche* (1977), de la última época, se caracteriza por la desconexión entre los bloques narrativos, la dispersión del conflicto y la pérdida de tensión dramática. Entonces, las canciones tuvieron un papel relevante en el involucramiento sensorial y corporal de los espectadores y fueron ellas –más que las líneas de diálogo proferidas por los personajes– las que se articularon con las suntuosas curvas de Sarli en la promoción del placer estético de las audiencias. Como señala Rick Altman (2001), la canción popular diegética, a diferencia de la música instrumental extradiegética, promueve la participación corporal activa de las audiencias. De acuerdo con este autor, las canciones son previsible, cantables, evocables, e invitan a actos físicos como marcar el tiempo con los pies, silbar, tararear, cantar, y otros tipos de participación activa. Asimismo, y esto es esencial para mi hipótesis, las canciones populares nunca permiten que quienes oyen un fragmento escapen de la totalidad debido a que tienen una coherencia evidente con cada línea conectada a la

---

4 A lo largo de este ensayo consideraré, como lo han hecho, más o menos explícitamente, otros autores (Wolf, 1994; Goity, 2005), que la poética cinematográfica que emana de estos films debe asignarse a la fusión creativa del tándem Bó-Sarli. Si bien, en las obras que Armando Bó dirigió sin la presencia de Sarli pueden reconocerse algunas constantes estilísticas y temáticas afines –el gusto por lo popular, la ambientación en espacios rurales, el despliegue de una puesta en escena dinámica y acotada en términos de artificios visuales– entenderé que las variables estilísticas de la filmografía de Armando Bó responden a la creación en conjunto con Isabel Sarli.

estructura general, una cadencia musical universal y predecible, y una conclusión lingüística. En otras palabras, si el montaje de Armando Bó, con el transcurrir de los años tiende a la fragmentación, las canciones populares, en tanto piezas cerradas, remiten siempre a una totalidad.

Victoria Ruétalo (2022, 8) amplía sobre lo anteriormente dicho, cuando comenta que “los modos de producción rápidos y baratos dieron como resultado una falta de continuidad en el aspecto visual de las películas, pero también permitieron la espontaneidad de nuevas formas”<sup>5</sup>. En otras palabras, el proyecto creativo y comercial emprendido por Armando Bó e Isabel Sarli, utilizó nutridos repertorios musicales como amalgama para suturar la evidente desconexión (según la lógica de la coherencia narrativa clásica) entre escenas e imágenes que el montaje debía ordenar y hacer progresar. Es sabido, como diferentes analistas observaron (Goity, 2005; Ruétalo, 2022; Wolf, 1994), que la dupla, ante la falta de minutos y las limitaciones económicas de la producción, recicló metraje descartado de otras películas, así como también, sobre todo en la última etapa, incluyó en sus ficciones las imágenes domésticas registradas en sus viajes y periodos de ocio<sup>6</sup>.

Elena Goity (2005, 371) postulaba que Armando Bó efectúa un empleo de “la música como recurso ‘metafórico’ y redundante para clausurar toda significación”. Aunque es innegable que en muchos casos las canciones se incorporan como piezas de un sistema narrativo caracterizado por la redundancia, también me interesa proponer que este repertorio musical tiene una doble función asociada con la expresión de cierto tipo de cultura popular plebeya y suburbana, y con la apelación afectiva a un universo sentimental y romántico que le da mayor hondura y densidad al discurso erótico sustentado en los diálogos y en la mostración del cuerpo. Como sostiene Carlos Monsiváis (1995, 196) el bolero –probablemente el género preferido de Bó– expresa una triple creencia, “en la espiritualidad del deseo, en lo incorpóreo de los sentimientos, en la desdicha del amor”.

A la hora de trazar un mapa sobre el uso de la música no diegética (original o preexistente) y de las canciones populares (diegetizadas o no diegetizadas, originales o preexistentes), es posible distinguir algunas características generales. Por un lado, a mi entender el menos relevante, Armando Bó ha convocado a ciertos artistas para que estos compongan la música no diegética (o incidental) de sus películas. Uno de los más importantes fue Humberto Rodolfo Ubriaco, debido a las partituras que compuso para los films *Carne* (1968), *Fuego* (1971) y *Desnuda en la arena* (1969). Ubriaco era organista y le imprimió el sonido estilo Wurlitzer a tres de las obras centrales de Bó, haciendo que el timbre distintivo de este órgano electrónico asociado habitualmente al género de terror se vincule con el género erótico. Vale la pena recordar aquí que Linda Williams (1991), en su clásico ensayo *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, explicaba que el cine de terror, el cine pornográfico y el melodrama, son tres géneros que apelan directamente a las respuestas físicas y emocionales del cuerpo, tanto de los personajes como de los espectadores. Sin incursionar en el porno, la dupla Sarli-Bó transitó con fruición estos “géneros del cuerpo”.

---

5 La traducción pertenece al autor de este ensayo.

6 El cineasta Jorge Acha (1979) señalaba, en relación con *El último amor en tierra del fuego* (1979), que fragmentos de algunos films anteriores son reutilizados como “raccontos” y que, por lo tanto, “la protagonista no recuerda su vida sino su filmografía”.

Por otro lado, aparece la profusa utilización que Armando Bó hace de las canciones populares para organizar las bandas sonoras de sus películas. Y esta cuestión se divide en dos grandes grupos. El primero es el de las canciones a cargo de Luis Alberto del Paraná. El segundo refiere a la selección, se ha llamado a esta operación “musicalización”, de las canciones preexistentes. Este rol es cumplido por Eligio Ayala Morín (alguna vez denominado también Javier Ayala Morín), seudónimo del propio director<sup>7</sup>. Resulta coherente y, si se quiere, indispensable, que sea Armando Bó quien asuma esta función porque solo él, en su carácter de cineasta total (director, guionista, actor, musicalizador, montajista), puede arrogarse el control de sentido que las canciones le imprimen al discurso fílmico en la etapa de montaje y de posproducción de sonido.

Sergio Wolf (1994, 83) sugería un modo de organizar las tipologías musicales de los films en dos líneas: “Comienza a perfilarse un eclecticismo en la selección que hace que para las películas “tropicales” apele a Luis Alberto del Paraná –como en *La tentación desnuda*– y para las de tipo más “urbano” juegue con más posibilidades, como mezclar boleros con música incidental –en *La mujer del zapatero* (1965)– u otras variantes”. Aunque esto es correcto, porque Bó, en su faceta de musicalizador, combina piezas provenientes de diversos géneros, igualmente puede afirmarse que existe coherencia y continuidad en sus elecciones. Si, como ha propuesto Elena Goity, la filmografía de la pareja<sup>8</sup>, en su conjunto, puede ser considerada como “un único film/folletín en sucesivas entregas” (2005, 364), entonces, la banda sonora se compone, primordialmente, de los dos géneros musicales que instalaron tópicos y melodías durante los inicios del cine sonoro (y del género melodrama) en América Latina: el bolero y el tango. El bolero, “clave del corazón” (Monsiváis, 2005), es el género absolutamente privilegiado a lo largo del corpus fílmico, a punto tal que en algunas de las producciones funciona como leitmotiv con título homólogo al de las películas, que se perfila desde los créditos de apertura: *La mujer de mi padre* (1968), *Intimidaciones de una cualquiera* (1974), *Los días calientes* (1966). Otro rasgo preeminente del repertorio de canciones populares que nutre la poética de Armando Bó es el latinoamericanismo y la utilización de ritmos panlatinos: a los tangos y boleros se suman guaranias, mambos, cumbias, salsas y, particularmente, formas folclóricas del Paraguay y del litoral argentino. Como anticipamos, aquí la figura clave es Luis Alberto del Paraná, cuya discografía –*Famous Latin American Songs* (1957), *South American Minstrels* (1957), *Canciones de las Américas* (1961), entre otros–, da cuenta de la impronta por la internacionalización de géneros musicales asociados con la música paraguaya y latinoamericana.

### 3. Las melodías de Bó y Sarli en el contexto de la canción popular en el cine latinoamericano

El interés por el uso de las canciones en la filmografía de Armando Bó e Isabel Sarli surge en el marco de las recientes investigaciones sobre las incidencias de la música popular en los cines de América Latina (Frith, 2001). Desde la década de los noventa se han multiplicado los estudios teóricos y analíticos dedicados al papel de la música y de la canción en el cine. Las publicaciones, sobre todo procedentes de la academia anglosajona se han ocupado

---

<sup>7</sup> Seguramente inspirado en su admiración por el músico Emigdio Ayala Báez, de nacionalidad paraguaya, quien junto con Eladio Martínez compuso los temas principales de *El trueno entre las hojas* (1958). Este seudónimo es utilizado por Armando Bó desde la realización de *La burretita de Ypacarai* (1962).

<sup>8</sup> De acuerdo con Sergio Wolf (1994, 77), se distinguen tres etapas en la filmografía de la dupla: “la época de los límites (1958-1959), la época de la transición (1960-1967) y la época de la desmesura (1968-1980)”.

primordialmente del cine de Hollywood y, más recientemente, de cines independientes y de otros orígenes; por ejemplo, del proveniente de los países de Europa.

En el cine latinoamericano, en cambio, la música y más aún la canción popular siguen siendo un objeto de estudio relativamente poco frecuentado a pesar de su enorme relevancia. Hasta ahora, en lo que concierne al cine de América Latina pero también al europeo, la gran mayoría de los trabajos que se interesaron por el rol de la música popular se han concentrado en el periodo clásico. Es decir, por un lado, en ciertos cines nacionales industriales de Europa como el cine francés de los años treinta o las primeras películas alemanas cantadas y bailadas (TanzFilme) y, por otro lado, en la “época de oro” de los cines mexicano, argentino y brasileño, con las comedias rancheras, los melodramas cabareteros, las películas basadas en tangos, las chanchadas organizadas sobre la matriz de la música de carnaval; cfr., entre otros, Del Río (2012), Díaz López (1999), España (2000), Karush (2013), Maia y Ravazzano (2015), Marini (2015), Miller (2008), Schulze (2015), Shaw y Stone (1998)]. Al examinar el cine posclásico<sup>9</sup>, los estudios sobre la canción suelen limitarse a ciertos géneros fílmicos (como el *biopic* musical) o musicales (como el rock), o a las obras de directores ejemplares (como Román Chalbaud, Arturo Ripstein, Fernando Solanas, Julio García Espinosa). Sin embargo, el aspecto musical y cantado, sea intra-, meta- o extradiagético, ha cobrado una fuerza nueva y singular en las formas recientes de los cines argentino y latinoamericano, tanto en sus productos industriales como en las películas “de autor”. En este contexto, la revisión de una filmografía coherente y sostenida como la de Sarli y Bó resulta imprescindible.

Por otra parte, si bien la producción del período clásico-industrial (1930-1959) no es el objeto de este texto, es imprescindible su comprensión y reevaluación en tanto la modernidad cinematográfica se funda en una relación dialógica con el clasicismo y, particularmente, Armando Bó debe mucho de su formación cinematográfica a la experiencia que adquirió como actor durante los años cuarenta y cincuenta. Participó en alrededor de treinta películas de los estudios EFA y SIFA (entre otros) y de los directores más importantes de la época como Luis Bayón Herrera, Carlos Schlieper y Román Viñoly Barreto. Seguramente, su interpretación del futbolista Eduardo “Comeñías” Díaz es una de las más recordadas puesto que *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948) es un antecedente del Neorrealismo en el cine argentino.

En lo relativo a los usos de la canción, el cine posterior a la década de los sesenta recupera (ya sea como cita, homenaje o parodia) géneros musicales y formas de manifestación de la canción propias de la tradición. Entonces, el modelo clásico de representación pervive y no pierde su hegemonía, aun en las etapas de mayor renovación y experimentación estética (los años sesenta y noventa) de las cinematografías de América Latina.

La relación entre cine y música, dentro de la cual se encuadra el problema específico de la canción, es consustancial

---

9 La noción de “cine posclásico” se refiere a los fenómenos cinematográficos que surgieron, a nivel internacional, a partir de los años sesenta (aunque en muchos casos habían comenzado previamente y en otros, posteriormente a esta década) en los cuales el sistema de producción industrial se transformó drásticamente debido a una multiplicidad de factores, entre ellos, la expansión de la televisión, el agotamiento de la producción fílmica serializada a través de grandes estudios-factorías, la aparición de las nuevas olas y la creciente consolidación de modalidades alternativas e independientes de realización en el marco del quehacer cinematográfico. Por otro lado, la noción de “cine posclásico” resulta operativa para agrupar filmografías de distinto talante, que van del cine de fuerte impronta autoral (relacionado con la idea de cine “moderno”) hasta el cine mainstream que reformula los códigos y narrativas del cine clásico-industrial.

a la existencia del cinematógrafo. Se trata de un vínculo que se vio modificado por los avatares técnicos y culturales a lo largo de la historia del cine: desde las partituras en vivo que acompañaban las películas silentes, hasta la configuración del musical como género emblema, pasando por las intervenciones musicales estructurales que les dieron fisonomía a otros géneros cinematográficos como el melodrama, la comedia, el western y el cine negro. Para las “cinematografías periféricas” (Elena, 1999), la inclusión de la banda de sonido posibilitó el desarrollo y la consolidación de los sistemas industriales de producción. Ello fue viable en buena medida gracias al sustento que proveyeron los géneros musicales derivados de las distintas tradiciones culturales. Las músicas nacionales recurrían a formas, artistas y tópicos ya conocidos por los espectadores, enfatizando el gozo y la identificación de estos últimos con los locus de aquellas canciones y la mitología que contribuían a generar.

Jesús Martín Barbero (1987) indica particularmente que la canción es un hilo conductor que permite comprender los nexos de los espectáculos populares de la Edad Media y el Renacimiento –como exponentes de culturas de fuerte basamento oral– con las formas masivas y mediatizadas de la cultura latinoamericana que se expresan en los radioteatros y en el cine. Por otra parte, en un libro fundamental para entender las diversas aristas de la cultura popular mexicana y latinoamericana del siglo XX, Carlos Monsiváis (1977) dedica varias de sus “crónicas-ensayos” al análisis del sistema de valores e imaginarios que se vehiculizaron a través del bolero y la canción ranchera, señalando cómo algunos de sus cultores (sobresale la figura de Agustín Lara) se caracterizan por acoplar formas y estructuras provenientes del modernismo literario, del romanticismo (cultura de élite) con problemáticas y soluciones armónicas apreciadas por las clases mayoritarias. Asimismo, el autor señala en este y otros libros de su autoría (véase principalmente Monsiváis, 2008), el cariz multimediático de los artistas y géneros musicales debido a sus relaciones productivas con la industria cinematográfica y con la televisión.

Paradójicamente, es durante la etapa de emergencia del llamado “cine moderno” en la región (Xavier, 2005, 221-227) cuando se percibe una sinergia comercial de nuevo cuño entre cine y música popular con el fenómeno de los ídolos televisivos erigidos en estrellas de cine. A partir de este impulso, desde fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, el alicaído modelo industrial se reconfigura en algunos países del continente, alimentado –como en su momento de consolidación en la década de los treinta– por la canción popular, en este caso, por vertientes musicales transnacionales que no provienen necesariamente de las tradiciones culturales nacionales (tango, samba, ranchera, bolero). Las canciones en cuestión pueden ser originales o preexistentes, ocupar el centro de la escena en tanto espectáculo o ser utilizadas como contrapunto y acompañamiento.

Contemplando este panorama teórico y, desde un punto de vista historiográfico, vuelvo a remarcar que el cine de Armando Bó es, por un lado, heredero del modelo clásico-industrial, con el cual mantiene diálogos abundantes sobre todo en la primera parte de su filmografía. Esto sucede, ejemplarmente, en *El trueno entre las hojas*, para la cual el músico paraguayo Eladio Martínez selecciona un conjunto reducido de canciones folclóricas que son introducidas de modo extradiégetico desde los créditos iniciales del film. La creación de un leitmotiv identificado con la atmósfera litoraleña le servirá para demarcar los momentos de mayor intensidad dramática del relato, y la introducción de canciones diegéticas adquiere caracteres expositivos (Nasta, 1991), por cuanto su función es brindarle espesor poético a la pareja protagónica interpretada por Armando Bó e Isabel Sarli. El propio Martínez (acompañado por los

guitarristas Emigdio Ayala Báez y Martín Leguizamón, y por el arpista Albino Quiñones) interpreta un tema dedicado a Flavia (Sarli) (Figuras 1, 2, 3 y 4), “Extraña mujer” (Chinita de Nicola y Cirilo Ramón Zayas). El montaje de la escena recupera el esquema narrativo de melodramas clásicos como *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), mediante la alternancia de planos entre el grupo de músicos y la protagonista. Así como Emilio Fernández en aquel film asignaba las veleidades de “La Malagueña” a la hacendada representada por María Félix, aquí Armando Bó asimila los rasgos perturbadores de la “Extraña mujer” a la esposa del patrón, representada por Isabel Sarli.



**Figura 1.** Cuarteto de músicos paraguayos en una escena de *El trueno entre las hojas*.



**Figura 2.** Emigdio Ayala Báez y Albino Quiñones en una escena de *El trueno entre las hojas*.



**Figura 3.** Martín Leguizamón en una escena de *El trueno entre las hojas*.



**Figura 4.** Isabel Sarli en una escena de *El trueno entre las hojas*.

El esquema anteriormente descrito se mantiene desde los inicios hasta que promedia la década de los sesenta, cuando finaliza la “etapa de transición” (Wolf, 1994) y comienza a perfilarse el periodo más depurado en cuanto a la definición de los caracteres estilísticos de la poética del director. Según Wolf (1994, 84-85), desde *Carne*, se inicia

una etapa de desmesura, en la que la se dislocan hasta el paroxismo los procedimientos estéticos: la ruptura de la cronología a partir de flashbacks tan inesperados como injustificados narrativamente, la explosión hiperbólica del deseo mostrado a través de las miradas, la distinción visual en la composición del cuadro entre Sarli y los otros actores y, particularmente, el eclecticismo musical de la “discoteca Bó” (Jorge Acha en Wolf, 1994), que combina ritmos y melodías hasta lo imposible. Excede los objetivos de este ensayo profundizar en el análisis de esta etapa de la filmografía de la dupla, no obstante, podemos señalar que en estas obras la música y las canciones se distancian cada vez más drásticamente de los valores narrativos, independizándose formalmente en el sistema de la puesta en escena. La descomposición del bolero “Bésame mucho”, desde el striptease inicial hasta las progresivas recuperaciones del tema con bruscas interrupciones a lo largo del relato de *Furia infernal* (1974), es solo un ejemplo de la articulación de la música en acuerdo con lógicas formales diversas en la última etapa de la filmografía de la dupla.

En las próximas páginas me abocaré al análisis de las funciones de las canciones preexistentes en *La diosa impura* (1963) para comprender el modo en que Armando Bó, por un lado, se apropia de la tradición narrativa del cine clásico-industrial, mientras que, por otro lado, avanza con su desmantelamiento a partir de la intervención de recursos modernos. Tratándose de una película de transición, nos permite comprender de qué modo el cineasta, basado en una puesta en escena concentrada en el cuerpo de Sarli, se desplaza desde los usos narrativos hacia los usos espectaculares (y hasta experimentales) de la canción popular.

#### 4. *La diosa impura* (1963): “una mujer como esa es peor que la muerte”

*La diosa impura* (Figura 5) es una coproducción entre Argentina y México, organizada a través de la asociación de SIFA (conducida por Armando Bó) y Cinematográfica Filmex (fundada por Gregorio Walerstein). Durante este periodo, el director y productor argentino intentó proyectar la figura de Sarli hacia América Latina, a partir de las colaboraciones con productoras oriundas de Brasil (*Favela*, 1961), Venezuela (*Lujuria tropical*, 1962) o Paraguay (*El trueno entre las hojas*).



Figura 5. Tres versiones del afiche de *La diosa impura*.

El vínculo con México es fundamental para examinar la estructura narrativa y genérica de una película que incursiona en el melodrama a partir de una síntesis entre los modelos que este género adquiere en el país azteca y en la Argentina. Seguramente, el guionista argentino Alfredo Ruanova, instalado en México desde inicios de los sesenta, es uno de los principales responsables de los giros argumentales que caracterizan esta película. La trama de *La diosa impura* incorpora elementos del melodrama de cabaret, del cine de arrabal porteño, del thriller, y también, ciertos tópicos muy vigentes en el cine de horror del período como el uso de psicotrópicos (el consumo de hongos alucinógenos por parte del pintor que interpreta Víctor Junco)<sup>10</sup>.

Las huellas de la tradición del melodrama mexicano se perciben, en primer lugar, en las profundas similitudes que tiene el argumento con obras fundamentales del género como *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), la cual además se elabora a partir de las pasiones que desata un ideal femenino (literalmente, una modelo) eternizado en una obra de arte (esta vez, una escultura). En segundo lugar, el motivo del artista plástico torturado por la obsesión de perpetrar un retrato trascendente de su musa aparece en *La estatua de carne* (Chano Urueta, 1951), en la que se relata la atracción entre un escultor y su modelo, interpretada por Elsa Aguirre, y producida por Cinematográfica Filmex. Por otra parte, la redención de la mala mujer, en este caso Laura encarnada por Isabel Sarli, se produce, como indican las reglas del género, gracias a su trágica desaparición.

Aquí el cuerpo de Sarli no es anatemizado, sino que su asimilación del estereotipo de “mujer fatal” es la que prevalece sobre los encantos físicos que mayormente reinan en demás películas. Debido a su dispersión narrativa, a la deriva psicótica de los personajes, y a cierto regodeo en lo abyecto, estamos más cerca del terreno de los “churros”<sup>11</sup> mexicanos de Juan Orol protagonizados por María Antonieta Pons o Rosa Carmina, que de los melodramas sofisticados de Hugo del Carril o Carlos Hugo Christensen.

El modelo del cabaret impera en *La diosa impura* y es precisamente en este espacio en el que se desarrollan cuatro de los cinco números musicales del film, durante el primer tercio de la película. En México, la protagonista se encuentra alternando en un distinguido cabaret cuando la cantante israelí Aliza Kashi interpreta la *bossa nova* titulada *Amor que acabou*<sup>12</sup>. La canción es un manifiesto que funda el estatuto del personaje de Laura, quien se halla herida por un desengaño amoroso y utiliza fríamente su exuberante aspecto físico para sobrevivir a las inclemencias de su acontecer. Allí conocerá a Pedro Molina Vargas (Víctor Junco), un excéntrico artista que inmediatamente quedará prendado de ella.

Mientras el primer tema musical asumía una función claramente expositiva (explica el estado de ánimo de la protagonista), el segundo tema hace avanzar la acción e introduce el flashback que nos muestra a Laura en un cabaret

---

10 El actor elegido para este personaje había sido Pedro Armendáriz, pero se suicidó de un tiro en el hospital (tenía un cáncer terminal) antes de que empiece el rodaje.

11 Así se denominaba a las películas que se rodaban rápido y barato durante el período clásico-industrial mexicano.

12 Junto con la música incidental dirigida por Sergio Rodríguez, son cinco las canciones preexistentes que se utilizan en el film: “Peregrina” (Luisa Rosado Vega y Ricardo Palmerín, 1924), “Amor que acabou” (Chica Leitz, 1963), “Sin palabras” (Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores, 1943), “Por qué canto así” (Celedonio Flores y José Razzano, 1943) y “El irresistible” (Carlos Pesce y Lorenzo Logatti, 1908).

de Buenos Aires. La escena, esta vez instrumental (suena el tango “El irresistible”), ubica a la protagonista en un típico número arrabalero: una griseta de vida fácil y falda con tajo alto, se escurre y desplaza entre los brazos de cuatro compadritos que la disputan<sup>13</sup>. De fondo, un exótico decorado figura un café de barrio rodeado de palmeras (sic). Esta canción consolida la imagen de la mujer fatal lanzada a un mundo de hampones, que remite sin ambages a la trama argumental de la diégesis.

Sin embargo, las canciones que juegan un papel fundamental en el relato son los dos tangos interpretados por el popular cantor argentino Edmundo Rivero (acompañado por el conjunto del guitarrista Roberto Grella). Por corte directo se concatena esta escena con otra en la que Reynoso (el maleante interpretado por Armando Bó) traiciona a la protagonista y, posteriormente, con la siguiente escena en el cabaret en la que, *in media res*, Edmundo Rivero canta una versión de *Por qué canto así*. Los versos de Celedonio Flores expresan el estado anímico y las próximas acciones de Laura: “Y yo me hice en tangos, me fui modelando en odio, en tristeza”; “Y yo me hice en tangos, porque el tango es bravo, porque el tango fuerte, tiene olor a vida, tiene gusto a muerte”. El montaje alternado oscila entre los planos medios de Rivero y Sarli, los dos afectados por los mismos sentimientos, el intérprete y la actriz (Figura 6). Es una escena de estremecimiento, lastimosa, en la que la heroína expresa entre llantos, a través de la lírica tanguera y de la vicaria voz del cantor, la amargura que la embarga. Se entrelazan aquí las tradiciones del melodrama tanguero –*La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939)– y el melodrama de cabaret, *Salón México* (Emilio Fernández, 1948).



Figura 6. Tres fotogramas de Edmundo Rivero e Isabel Sarli en *La diosa impura*.

Es notable el modo en que Armando Bó prolonga la escena mediante el contacto directo entre Laura y el propio Rivero, que dialoga con la protagonista y la aconseja con palabras diestras. El cantor continúa su discurso, por otros medios, interpretando el tango *Sin palabras*, con el que ya no sólo le habla a la heroína, sino que, indirectamente, habla en lugar de ella. El tango de Discépolo es una oda al despecho y a la retaliación: “Y hoy sé que es cruel brutal –quizá–, el castigo que te doy. Sin palabras, esta música va a herirte, dondequiera que la escuche tu traición”.

La contaminación del melodrama mexicano se inscribe a través de la puesta en escena. El número musical en el melodrama tanguero se caracteriza por la frontalidad teatral del artista y un decoupage sencillo. En este, prima la representación de los personajes en tanto espectadores sucedáneos del público real en el interior de la escena.

13 El término “griseta” es parte del argot lunfardo (lengua del arrabal de Buenos Aires) y refiere a una chica de origen humilde. Proviene del italiano *grissetta* y del francés *grisetite*, en los que se relaciona con una mujer joven y modesta con costumbres liberales.

En cambio, en el melodrama de cabaret mexicano el decoupage de este tipo de escenas suele explotar la tensión dramática, los juegos de identificaciones a través de los *raccord* de miradas, lo que densifica la significación. La estructura de la escena y la intervención musical recuerdan el modo en que el artista popular consagrado Pedro Vargas interpreta el bolero *Pecadora* en *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950), actuando como un delegado del autor que conoce en profundidad el sufrimiento de la impenitente. En *La diosa impura* es Edmundo Rivero quien ocupa esa posición. El cantor popular, a través de su poesía, es el que mejor comprende –y el más hábil para explicar– los sentimientos contradictorios de la protagonista. Mediante el montaje alternado, Bó explora el sufrimiento en el rostro lacrimógeno de Sarli, separando lo que inicialmente se hallaba unido en el mismo cuadro. Los primeros acordes del tema musical encuentran a Rivero y Sarli agrupados en el mismo encuadre. A medida que la canción se desarrolla, la heroína se desplaza hacia la izquierda del plano hasta que –presente en el mismo espacio, pero distante del cantor– comienza a ejecutar un repertorio melodramático en la gestualidad de su rostro. El montaje alternado potencia la sentimentalidad de la interpretación de Rivero por la interacción con el fuera de campo de la protagonista y, al mismo tiempo y de manera inversa, materializa en el cuerpo de Sarli la revancha a la que remiten los versos de Discépolo.

## 5. Conclusión

He intentado reevaluar la importancia que las canciones populares preexistentes han tenido en el desarrollo de una de las filmografías más coherentes de la historia del cine argentino. Para ello, en primer lugar, tracé las cualidades narrativas y espectaculares que la “discoteca Bó” tuvo durante las diferentes etapas de la obra encabezada por la dupla. Posteriormente, identifiqué sus repertorios genéricos más frecuentes y sostuve como hipótesis que las canciones, que inicialmente adquirieron funciones narrativas clásicas, con el transcurso de los años, se convirtieron en una herramienta para amalgamar y dar cohesión a lo fragmentario, entendido esto tanto como una limitación propia de las condiciones de producción, pero también como un efecto estético definitorio de la poética autoral de Isabel Sarli y Armando Bó. Finalmente, con el análisis de *La diosa impura*, una película del periodo de transición, demostré cómo los usos clásicos (expositivos, redundantes) de la canción desbordan hacia diálogos complejos con el melodrama mexicano que abonarán el terreno de las funciones más experimentales y espectaculares que las canciones tendrán en la última etapa del cine de la pareja.

En uno de los más bellos ensayos sobre la ontología del cine, publicado originalmente en la revista *Cahiers du Cinéma* cuando corría el año 1959, Michel Mourlet sostenía que, si hay una esencia del arte cinematográfico, ella reside en la puesta en escena. Según la concepción de la puesta en escena del crítico francés el lugar de los actores es central porque es allí donde los espectadores realizan proyecciones de sí mismos. Escuchemos al propio Mourlet, cuando señalaba que,

puesto que el cine es una mirada que sustituye la nuestra para ofrecernos un mundo acorde con nuestros deseos, se posará sobre estos rostros, sobre cuerpos resplandecientes, magullados, pero siempre hermosos, de esta gloria o de este desgarro que testimonian una misma nobleza original, una raza elegida que con embriaguez reconocemos nuestra, último avance de la vida hacia dios (2011).

Armando Bó desarrolló junto Isabel Sarli una obra excesiva y pasional, que tuvo como rasgo distintivo una puesta en escena construida alrededor del cuerpo de la diva. Ese cuerpo, casi siempre resplandeciente, en ocasiones

magullado, determinó y orientó los encuadres, las angulaciones de la cámara, y la duración de los planos porque solamente él podía producir la embriaguez de las audiencias. Mourlet (2011) observaba que “el cine no ha elegido el erotismo entre otras vías posibles, sino que viniendo dada su doble condición de arte y de mirada sobre la carne, estaba destinado al erotismo como reconciliación del hombre con la carne”. Si esto es así, es lógico que ese arte del cuerpo, en su dimensión material y concreta, haya necesitado articularse con un arte inmaterial como la música para fundar la imagen de una diosa impura.

### Referencias bibliográficas:

- Acha, J. (1979). El cielo y el infierno. *El biógrafo*, diciembre. Recuperado de: <https://jorgeluisacha.wordpress.com/articulos/>
- Acha, J. (1980). El grado cero de la escatología. *El amigo americano*, diciembre. Recuperado de: <https://jorgeluisacha.wordpress.com/articulos/>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Basilio Fabris, A. (2020). Pulsaciones eróticas: el fenómeno cultural y social de Armando Bo con Isabel Sarli. En G. Geirola (Ed.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 105-132). Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Calvet, L. J., & Klein, J. (1987). Chanson et Cinéma. *Vibrations*, 4, 98-109.
- 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.
- D'Antonio, D., & Eidelman, A. (2019). Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980. *Mora*, 25, 111-134.
- Di Núbila, D. (1960). *Historia del cine argentino. Volumen 2*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Díaz López, M. (1999). Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 31, 184-197.
- Drajner Barredo, T. (2016). ¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 14.
- Dyer, R. (2012). *In the Space of a Song. The Uses of Song in Film*. London, New York: Routledge.
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- España, C. (Dir.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956). Volumen I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces et al. (Eds.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- Goity, E. (2005). Las batallas calientes. Armando Bó edifica a Isabel Sarli. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983). Volumen I* (pp. 364-375). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Maia, G., & Ravazzano, L. (2015). O cinema musical na América Latina: uma cartografia. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 42 (44), 2015. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432>
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y norcherniegos melancólicos. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956). Volumen II* (pp. 188-269). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Monsiváis, C. (1977). *Amor prohibido*. México: Ediciones Era.
- Monsiváis, C. (1995). *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.
- Monsiváis, C. (2005). Introducción. En H. Tamargo. *Bolero, clave del corazón* (pp. 7-16). México: Fundación Alejo Peralta.
- Monsiváis, C. (2008). *Pedro Infante. Las leyes del querer*. México: Aguilar.
- Mourlet, M. (2011). Sobre un arte ignorado (traducido por Francisco Algarín Navarro). *Revista Lumière*, 4. Recuperado de: <https://issuu.com/www.elumiere.net/docs/lum4>
- Nasta, D. (2004). *Le son en perspective. Nouvelles recherches/New Perspectives in Sound Studies*. Ámsterdam: PIE-Peter Lang.
- Peña, F. M. (2011). *Las leyes del deseo. Cine erótico en la Argentina de los años sesenta y setenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Piedras, P., & Dufays, S. (2018). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. California: University of California Press.
- 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.
- Shaw, L., & Stone, R. (Eds.). (2012). *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Wojcik, P. R., & Knight, A. (Eds.). (2001). *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham, USA: Duke University Press.
- Wolf, S. (1994). Armando Bó con Isabel Sarli: el folletín salvaje. En S. Wolf (Comp.). *Cine argentino. La otra historia* (pp. 77-90). Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

### Reseña curricular

Pablo Piedras es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y Licenciado en Artes Combinadas por la misma institución. Es Investigador Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Fue profesor adjunto de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, y actualmente es profesor adjunto a cargo de Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica (FFyL, UBA). Fue director de la revista *Cine Documental* (2010-2019) y presidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) durante el periodo 2016-2018.