

Una mirada porno sobre el cine de la Coca Sarli y Armando Bo

SANCHEZ ANTELO, Candela /Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Argentina-
candela.artesfilo@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: pornografía ingenua- erotismo- historia de la pornografía

> Resumen

El objetivo de este análisis es crear una reflexión en torno al cine porno, entendiéndolo como un objeto escurridizo, en permanente tensión y diálogo con las prácticas de desnudez y erotismo permitidas en el cine considerado “no porno” que lo circunda. Para este fin, me propongo analizar una serie de films producidos, creados y protagonizados por el dúo compuesto por el director Armando Bo y la actriz y modelo Isabel Sarli, pues considero que tocan ese umbral, difícil de definir, con lo pornográfico.

Propongo hacer un breve recorrido sobre la discusión sobre si el cine Bo-Sarli es, efectivamente, cine porno relevando los aportes de los críticos que han dedicado palabras a esta discusión (Kuhn, 1984; Fernández y Nagy, 1999; Ruétalo, 2022), y a la diferencia entre lo “erótico” y lo “ponográfico” (Osborne, 2015). A su vez, compararé films que sean representativos de la trayectoria autoral de la dupla con otras producciones porno y post-porno; contemporáneas y anacrónicas, señalando las técnicas cinematográficas, gestualidad actoral, circuitos de producción y distribución, prensa gráfica y, por supuesto, un análisis profundo de los legendarios frames de los desnudos de Isabel, a modo de determinar si podemos referirnos a pornografía cuando hablamos de estas producciones.

> Introducción

En el campo de los estudios sobre lo Popular, es crítico, como investigadores, comprender que estamos realizando una división en términos negativos: estamos señalando “lo popular” como “no-culto” algo que pertenece a una esfera otra, marginalizada (y muchas veces homogeneizada) por el mismo gesto que la señala. La existencia de “lo Popular” como campo del conocimiento está unido necesariamente a un gesto de poder (Alabarces, 2020). Pensar “lo popular” es señalar un conjunto de prácticas concretas en

un entorno dado que producen un lenguaje, modos de producción, modos de creación, de circulación y de consumo, unos modos-de-ser-en-el-mundo particulares a los cuales nos acercamos a mirar, pero no podemos terminar de eludir.

El objetivo de este análisis es crear una reflexión en torno al cine porno, entendiéndolo como un objeto escurridizo, en permanente tensión y diálogo con las prácticas de desnudez y erotismo permitidas en el cine considerado "no porno" que lo circunda. Para este fin, me propongo analizar una serie de films producidos, creados y protagonizados por el dúo compuesto por el director Armando Bo y la actriz y modelo Isabel Sarli, pues considero que tocan ese umbral, difícil de definir, con lo pornográfico.

Fuertemente censuradas desde la primera producción, fueron catalogadas como "influencia nefasta para el pueblo argentino" y de accionar "inmoral, obsceno, disolvente y promarxista". Sin embargo, los exhibidores de Buenos Aires y el mundo reclamaban sus películas (Romano, 1995:59). A partir de fines de los 80's, la crítica ha revalorizado este tipo de producciones, comprendiéndolas y analizándolas desde la categoría de "Camp Criollo" (Wolf, 1993:79), lo cual ha permitido encontrarles un lugar de importancia en el campo de los estudios sobre la Cultura Popular nacional a partir de los 90's. Sin embargo, hay otras etiquetas adjudicadas a esta filmografía que resultan ineludibles en cada manual, artículo, biografía, recopilación o libro sobre el tema: el sexplitation y el "cine erótico", en correlación directa, pero muy discutida y porosa, con el cine porno.

No todo lo que se ha escrito sobre Isabel "la Coca" Sarli habla sobre cine porno, pero no hay historia del cine porno argentino en la que no se mencionen las exuberantes curvas, la inocencia socarrona y las aventuras sexuales de Isabel Sarli.

Propongo hacer un breve recorrido sobre la discusión sobre si el cine Bo-Sarli es, efectivamente, cine porno relevando los aportes de los críticos que han dedicado palabras a esta discusión (Kuhn, 1984; Fernández y Nagy, 1999; Ruétalo, 2022), y a la diferencia entre lo "erótico" y lo "pornográfico" (Osborne, 2015). A su vez, compararé films que sean representativos de la trayectoria autoral de la dupla con otras producciones porno y post-porno; contemporáneas y anacrónicas, señalando las técnicas cinematográficas, gestualidad actoral, circuitos de producción y distribución, prensa gráfica y, por supuesto, un análisis profundo de los legendarios frames de los desnudos de Isabel, a modo de determinar si podemos referirnos a pornografía cuando hablamos de estas producciones.

El campo de los estudios porno ha experimentado avances sumamente atractivos de la mano de Milano(2014), Osbourne (2015), Barba y Montes (2007) y los estudios sobre la teoría de los afectos de Ahmed (2014). A su vez, las posibilidades estéticas, eróticas y políticas de la producción llamada porno

se ha expandido hacia lugares que han modificado profundamente las formas y significados de mostrar erotismo explícito en pantalla, fotografía, performance, y todo tipo de medios modernos.

Con todo este amplio y estimulante panorama, pretendo sugerir que el término porno es lo suficientemente plástico y amplio como para cubrir todo tipo de expresiones que tengan al cuerpo sexual y sexuado como el eje central. Que las etiquetas genéricas del porno y el cine porno dejen de ser malas palabras, sinónimos de vulgaridad, suciedad y explicitud casi médica y puedan entenderse como categorías estéticas que hacen uso del sexo y el erotismo como una política de los cuerpos. El porno y la pornografía pueden ser una expresión corporal, excitadora, afectiva y, sobretodo, popular, que tenga el enorme poder de “penetrar” en espectador (juego de palabras totalmente intencionado) y estimular su imaginación, sus afectos y ¿Por qué no? Su pensamiento. Es cuestión de analizar cada caso y su contexto. Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario “Un porno propio: cruces entre el arte, activismos y pornografía”, llevado adelante por la Dra. Laura Milano. Ese espacio ha significado una apertura mental que me permitió aunar en un solo lugar mis experiencias como crítica cinematográfica y actriz erótica, dos mundos que parecían irreconciliablemente escindidos, y poder transmutarlos en una práctica, tanto profesional como política. Esta y muchas otras experiencias transformadoras se las debo a la Facultad de Filosofía y Letras, a la Universidad Pública, sin la cual este camino hubiese sido imposible.

> El recorte

La dupla Bo-Sarli tiene en su haber 28 películas filmadas entre 1958 y 1980. No es desconocida la influencia y la participación de Isabel en la producción de tan extenso catálogo. Poseían un arreglo que inició con un pequeño porcentaje para la actriz, pero con el tiempo compartirán las ganancias en un 50%, siendo una sociedad equitativa entre director y estrella única en su clase. Rodolfo Kuhn recuerda en Armando Bo: el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones su faceta de mujer de negocios, discutiendo sobre facturas y material de metraje en la contaduría de Laboratorios Alex (Kuhn, 1984:40). No solo eso, la Coca también sugería diálogos y secuencias. Resulta que el director poseía una manera poco ortodoxa de realización. No había guión en libro, sino una serie de anotaciones con las situaciones que deseaba filmar. Los diálogos se improvisaban y se captaban, en lo posible, en una toma, pudiendo haber modificaciones in situ. Lo cual da origen al estilo cotidiano y fragmentado que describiremos en el siguiente apartado. Cita Rodolfo Kuhn en un diálogo con Armando: “Isabel ayuda mucho también. No creas que es tonta. Ella facilita la cosa” (Kuhn, 1984:25).

Siendo esta prolífica filmografía inabarcable en estas cortas notas, propongo tener en cuenta la periodización propuesta por Sergio Wolf (1993) y tomar, al menos, una película de cada una de las tres etapas de creación de la dupla, a modo de realizar un estudio integral en cuanto a la evolución de estilo. Según esta división, una primera época iniciaría en 1958, con *El trueno entre las hojas*, y abarcaría aproximadamente hasta 1960. Este momento estaría signado por una cierta subscripción a los límites propios del estándar industrial del cine Argentino (Wolf, 1993:81), tintes melodramáticos de inscripción al género folletinesco (Ibid.:80) y tramas que ven a la diva deambulando por un mundo de hombres que buscan imponer su fuerza lasciva sobre su exuberante cuerpo. La segunda época estaría comprendida entre 1960, iniciando con *Favela*, y 1967, culminando con *La mujer de mi padre* (Ibid. 82). Sería aquí que el dúo cristalizaría lo que serían las constantes de toda su obra filmica: un molde argumental alimentado por el amor, la traición, el destino o la ambición que tiene como atracción central el ansiado desnudo de la diva.

Finalmente, la tercera época, titulada "de la desmesura" (Ibid: 84), va desde 1968 con *Carne*, hasta el último trabajo del dúo previo a la muerte de Armando Bo en 1981, *Una viuda desconocida* (1980). Sería el momento de estallido de los procedimientos musicales, cromáticos, eróticos y autorreferenciales; con inclusiones de videos de Super 8 de vacaciones reales de la pareja por medio de inserts y tramas más abocadas al momento del desnudo, con protagonistas que desde el principio poseen alguna característica que las hace exhibibles o expuestas a la mirada (Ibid: 87). En esta última etapa, se fundaría un nuevo tropo: el de escenas de masturbación de Isabel a partir de *Desnuda en la arena* (1969), en las que "Sarli's sexuality acquires a more emancipatory stance, all undeniably within a natural milieu" (Ruétalo, 2022:182),.

El recorte que me propongo realizar será, entonces, motivado por el interés que me suscitan las escenas de desnudos de la diva, procurando abarcar todas las épocas y tendencias generales de la pareja..

> ¿Es o se hace?

Desde *El trueno entre las hojas* (1958), los desnudos de la Coca son icónicos porque responden a una ritualidad particular. No son casuales, no son al pasar, sino que son el momento esperado, uno que se palpita y construye desde el principio de la película. La premisa encuentra a una mujer deseada más allá de su control, pero a la vez esquiva. Peligrosa por sus labios carnosos, sus pechos grandes y sus curvas, que recorre un mundo de hombres aislados y explotados en el que amenaza una revuelta social. En un

momento dado, esa mujer infernal debe darse un baño y es sorprendida por un trabajador de la tierra donde su marido es patrón.

La trama no sirve como mera decoración, es funcional al deseo: pide, exclama por ese momento donde se desate la pasión que transpiran los cuerpos. Hay un instante argumental previo al desnudo (Fernández y Nagy, 1999:219) en el que Flavia baja a la orilla del lago y se quita la ropa en total soledad. Desnuda en el agua, nada con despreocupación resguardada por las ramas de la selva. De pronto, la cámara que venía siguiéndola desde una medida distancia, panaea hacia arriba, revelando al peón que la observa boquiabierto, tembloroso y con sudor en su frente.

Es en este momento, tras establecer la relación directa entre objeto mirado-deseado y sujeto mirón-deseante que esa establishing shot pasa a otro momento, el momento en que la imagen argumental se torna imagen erótica: La Coca se detiene, se para, ensaya, “una variedad de poses y actitudes que podrían ser perfectamente captadas por una imagen fotográfica” (Ídem), frente la cámara, que ocupa el lugar de segunda mirada voyeur-deseante, identificándose así con la visión del espectador.



Secuencia de El Trueno entre las hojas (Bo, 1958). Fuente: Cine.ar

Este “efecto instantánea” que describen Fernández y Nagy, se torna más evidente si miramos estas imágenes fijas y las ponemos en comparación con postales eróticas de principios del siglo XX. De circulación comercial, pero reservada a sus discretos coleccionistas, estas postales impresas en Alemania, Estados Unidos, Francia, Inglaterra y hasta México, circulan como prueba de los cambios en los comportamientos sociales, particularmente reservados al pudor femenino (Salas Zamudlo, 2011:158) y a la vez son testigos del nacimiento de un modo particular de producción de imágenes: la composición pictorialista, la inspiración en el mundo clásico y la relación del desnudo con el espacio privado, permitió una clara separación entre aquellas “postales artísticas”, que pudieron circular y venderse entre las esferas medias y altas, y un desnudo inmoral o pornográfico (Medina Hernández, 2021;61).

Inspirado o no por este tipo de imágenes, queda claro que Armando Bo desde un principio se posiciona en el mismo lugar: ese cruce poroso e indefinido entre lo erótico y lo pornográfico, entre lo pictórico y lo excitante. Pero, ¿dónde está ese cruce? ¿Dónde se dibuja esa línea que marca el límite entre uno y otro?



(izquierda). Plano de *El trueno entre las hojas* (Bo, 1958). Fuente: Cine.ar
(derecha). Autor anónimo super, 022, ca. 1920, positivo plata/gelatina, 16.9 x 22.8, Francia, col. Garza Márquez. Fuente: Salas Zamudlo, 2011, p. 153.



(izq.). Plano de *La mujer de mi padre* (Bo, 1968). Fuente: Cine.ar
(der.). Autor anónimo P.C., 88, ca. 1920, positivo plata/gelatina virada a sepia, 17.6x 22.6, París, col. Garza Márquez. Fuente: Salas Zamudlo, 2011, p. 161.

Raquel Osbourne (2015) se interna en esa frondosa discusión en Lo que a mí me gusta es erótico, lo que a tí te gusta es pornográfico. La idea del contraste entre erotismo y pornografía divide estos conceptos en dos esferas que trabajan la sexualidad de manera casi opuesta: el erotismo como placer amoroso apasionado y libre de deseo análogo a lo femenino y su vínculo con la naturaleza, y la pornografía como cosificación y violencia unidos a lo masculino (:17).

Pero, no es tan simple. Al menos, en el caso de *El trueno entre las hojas* estas esferas, más que separadas, parecen estar entrelazadas. Existe un erotismo femenino que habita la profundidad de la jungla paraguaya, una delicadeza que aflora en el amor de los protagonistas (el mismísimo Armando Bo interpretando al interés romántico de Flavia, a la vez que iniciaba una relación en la vida real con Isabel). Un ambiente pasional, intenso por los maltratos que sufren los peones y los pueblos originarios a manos del tirano, y por los cuerpos húmedos y transpirados por el calor tropical. Pero también está presente la sexualidad violenta, el peligro masculino, la cosificación y la violación. Flavia, si bien es un personaje con carácter ocupando una posición de poder, responde a la vez a la fantasía de una mujer sumisa, accesorio de lujo del patrón, desencajada de la trama de lucha social y reducida a un objeto que causará disputas e interrupciones entre los hombres y su cometido.

Rodolfo Kuhn (1984:12) aventura el término "pornografía ingenua" para referirse al cine de Bo. La define como una cruza entre el porno y la moral cristiana argentina. Esto lo dotaría de un toque picaresco que construye complicidad con la audiencia, que siente cercano ese roce entre la inocencia y la fogosidad de los personajes de Isabel, que dotan a todo de una sensación de Camp, pero bien argentino.

Sin embargo, este término resulta engañoso, pues Kuhn pronto pasará a decir que “es demencial llamar ‘pornográfico’ al cine de Armando. Además, la pornografía no deja lugar a la imaginación, el cine de Bo, sí.” (Ibid.:17). Fernández y Nagui coinciden en el punto sobre la imaginación y zanja la cuestión ubicando al cine de Armando en los “suburbios de la pornografía” (2004:229). Erótico, pornográfico, o un poco de las dos, lo que queda claro es que la sexualidad que construye Bo es particular a su estilo autoral y no se encuentra en ninguna otra producción nacional o extranjera, porno o no porno. Y todo empieza con Isabel.

Para el momento de estreno de *La mujer de mi padre* (1968), la dupla ya habría desarrollado su propia marca personal. La sensualidad peligrosa pero ingenua de Eva amenaza con terminar de separar a un padre y un hijo que no se ven desde hace cinco años. Aquí están todos los tópicos que se repetirían una y otra vez en las películas del dúo: la mujer al filo de la respetabilidad y el libertinaje, el baño al desnudo en imponentes paisajes, el acoso y abuso devenido en violación, los bailes que exponen el cuerpo a la mirada de los hombres y las escenas de masturbación y sexo. Son momentos de pura fantasía y exceso, recortados y pegados en locación.

Una porción importante de la película transcurre prácticamente sin diálogos. Como pura estimulación sonora, escuchamos los gemidos de Eva y su amante sin nombre, interpretado una vez más por Armando, mientras hacen el amor a la intemperie, junto con el sonido de los chapoteos de sus múltiples chapuzones al lago misionero y el sugestivo soundtrack de Luis Alberto del Paraná, cuya canción principal es (como no podía ser de otra forma) “La mujer de mi padre”.

Aquí también están presentes los planos de Isabel desnuda seguidos por el contraplano extasiado de quien la mira. En este caso, los rostros de Armando y Víctor Bo son encuadrados en primerísimo primer plano: son pura afección melodramática. Los planos generales del paisaje, los planos abiertos de Isabel en poses sugestivas y los planos cerrados del hombre que la toma no crean una relación de continuidad entre sí. Pasa de estar totalmente desnuda a volver a tener el vestido puesto cuando regresamos a su plano; cuando nada en círculos para la cámara, las aguas del lago misionero se transforman en un piletón celeste cristalino. Todo está fragmentado: el cuerpo, las reacciones, la acción misma. Lo que se está construyendo es una forma particular de la mirada: no es el desnudo en sí, sino el desnudo observado, descubierto por un otro, por esa mirada que se duplica entre la cámara y el hombre que la toma, para traspasar ese poder voyeurístico al espectador.

El nexos por excelencia entre la pantalla y el espectador es lo erótico. De alguna manera, al conceptualizar el Cuerpo, Armando Bo también conceptualiza el cuerpo del espectador.
(Fernández y Nagy, 1999:220)

Ante esa mirada Isabe se retuerce, se acomoda torpemente el cabello, se toma los pechos, se revolotea y posa, crea un espectáculo fantasioso de placer sexual.



Planos de La mujer de mi padre (Bo, 1968). Fuente: Cine.ar

Ha sido recurrente mientras buscaba fuentes para esta investigación, encontrar comparaciones entre los filmes de Bo y el film que prácticamente fundó las salas de porno mainstream a principios de los '70: Garganta profunda (*Deep throat*, Damiano, 1972) y no es de extrañar. Resulta difícil de ignorar cómo la estructura de los filmes a partir de este período no parecen distar mucho de aquellas pornos que se podían ver en las salas XXX en Estados Unidos. Quiero decir que, si bien hay un hilo dramático-argumental que se desarrolla, muchas veces da la sensación de estar pasando de una escena del cuerpo de Isabel a otra, con algunos diálogos en el medio. Desnudos que, además de ser mucho más numerosos, aparecen cada vez más al principio, al punto de ser parte de la secuencia de títulos. Aquella trama principal que sostenía y anticipaba la escena del baño en *El trueno...* ahora ha estallado y se dedica a buscar compulsivamente momentos oportunos para seguir mostrando a Isabel.

La diferencia principal parecería radicar en la cuestión de la "imaginación", donde el porno de los 70 hace uso de una genitalidad explícita, las películas de la Coca apuntan más bien a lo sugerido. Lo que no significa que no haya sexo (que lo hay y mucho), de hecho, exceptuando la falta de genitalidad, es singularmente explícito y dura varios minutos.



(izq.). *Bo le realiza un cunilingus a Eva en La mujer de mi padre (Bo, 1968). Fuente: Cine.ar*
(der.). *Cunilingus en Deep Throat (Damiano, 1972) Fuente: XVideos.*

No creo que el quid de la cuestión esté en la discusión de lo “genital/no genital”. Creo que la principal relación que puede establecerse entre el cine de la Coca y el porno mainstream de los 70 es el de la repetición.

Las claves para moldear el porno tal y como lo conocemos ahora radican en una esquematización del lenguaje que responde a un producto comercial, sinónimo a “industria pornográfica”, con un tratamiento y una regulación peculiares en el ámbito de su circulación (Osborne, 2015:20). Se trata de producir una imagen sintetizada del sexo (Milano, 2017:37) que recurre a la inmediatez y la serialización para crear un producto eficaz en su cometido por excitar al observador (Íbid:39). La estructura quedaría más o menos así: mujer y hombre se encuentran en un escenario dado, tienen un mínimo diálogo que establece la situación y pasan inmediatamente a la acción, que se fragmenta en close-ups del rostro extasiado femenino y en la *cum-shot* como prueba de verdad en la concreción del acto sexual. La repetición de una estructura simple, en la que Sarli es una mujer que se desnuda una y otra vez ante la mirada extasiada de los hombres, es constante en las películas de este período y más adelante.



(izq.). *La Coca muestra su placer con un Close-up en Desnuda en la arena* (Bo, 1969). Fuente: *Cine.ar*

(der.). *Cunilingus en Deep Throat* (Damiano, 1972) Fuente: *XVideos*.

Las mujeres que interpreta Isabel a partir de este período y las mujeres de *Deep Throat*, si bien son parte de relatos normalizadores del rol del género en el sexo, tienen una actitud sumamente activa en la consumación del acto. Demandan placer y no se avergüenzan por la libertad con la que practican el sexo. Los hombres se doblegan por ellas y cumplen sus deberes de proporcionar el orgasmo.

Puesto así, encontramos muchas coincidencias entre un mundo y otro: los escenarios fantásticos, la formulación de una idea de lo que es el sexo, la constitución de una mujer-objeto sobre la que se realizan acciones mecánicas y concertadas, el placer femenino esquematizado en un primerísimo plano al rostro y la repetición y serialización de estos tópicos en cada nuevo largometraje. Pareciera ser casi lo mismo, y sin embargo no lo es. Es diferente. Y por eso las etiquetas de “pornografía” a secas, “pornografía ingenua”, “seudopornografía” (Kuhn, 1984:9) parecerían quedar chicas para el *collage kitsch* que son las películas de Sarli-Bo.

Cabe mencionar que al mismo tiempo, las mujeres de Bo suelen pasar por una instancia de redención en la cual, o bien corrigen su camino y se asientan con un hombre o sus deberes maternos (*La mujer de mi padre*, *Desnuda en la arena*, *Fiebre*), o directamente mueren (*El trueno...*, *Fuego*). De ahí la moralidad cristiana atribuida al particular erotismo de Bo. Y es en este cruce entre sexualidad y martirio, libertad y castigo, transgresión y represión, que se encuentra su particular marca autoral.



(izq.) Póster promocional de *Fuego* (Bo, 1968). Fuente: *Cine.ar*

(der.) Póster promocional de *Deep Throat* (Damiano, 1972) Fuente: *Wikipedia*.

Bo siempre sostuvo que sus filmes eran de temática principalmente social y su compromiso siempre fue con el realismo. Las locaciones reales, los diálogos improvisados y su particular modo de dirección son testigo de ello. Y si bien esa trama de revolución, como la elaborada en *El trueno...*, ya no son tan desarrolladas durante el segundo y tercer período, sus películas nunca han dejado de ser transgresoras en cuanto a las ideas sobre el matrimonio, la libertad femenina y la sexualidad. Y el público acompañaba. En la era del Nuevo Cine Argentino, donde se estaba realizando *La hora de los hornos* (Solanas, 1968), Kuhn comenta que el público tenía un compromiso y un diálogo activos con las películas de Bo que "cualquier realizador de cine político hubiera envidiado" (1984:14).

Por otro lado, el afán de Bo por el desnudo nunca vino, al menos en el inicio, de un deseo de transgresión. Su intención original era seguir las tendencias del cine europeo para crear filmes nacionales que pudieran competir en el mercado. Sin embargo, a medida que se encontró con la cruz de los censores, sus películas fueron sintiéndose más como unas "travesuras de chico grande" (Íbid.:19), como si las escenas de desnudos, masturbación, violación y sexo fueran un capricho de un niño que está viendo qué tanto puede tirar de la cuerda del apretado corsé del Instituto de Cine. Se puede pensar en un uso político del cuerpo como arma contra la contradictoria moral de los censores (Grajner Barredo, 2016:18).

Entonces, me pregunto: ¿Puede un cine comercial, dedicado al gran público, sin alineación política expresa y en medio de la ola de los nuevos cines, ser transgresor? ¿Puede un cine con mensajes moralizantes, mujeres sometidas a la violencia masculina y que hace uso del cuerpo desnudo para

mantener su atractivo ser auténticamente transgresor? ¿Hay algún valor transgresor en la pornografía naif de Armando Bo?

Carne (Bo, 1968) es a menudo analizada como la película emblema del cine Bo-Sarli. Su icónica frase "carne sobre carne" mientras Delicia es violada sobre una media res ha quedado para siempre en la memoria de los argentinos y suele ser usada como prueba del estilo "obvio", o reiterativo de Armando. Su tratamiento del cuerpo de la mujer, de Delicia en particular, como "carne" puede resultar degradante, pero este concepto está atravesado por otras temáticas exploradas por el film: la violencia y el amor.

El cuerpo de Isabel es usado aquí como vehículo para explorar diferentes dimensiones de lo masculino. Humberto, literalmente apodado "el macho", hace uso de su masculinidad para someter a Delicia y presionar a sus compañeros a que hagan lo mismo para probar su hombría. Su concepción de la masculinidad está intrínsecamente ligada a la violencia y a un instinto casi animal. Por otro lado, Antonio es un trabajador sensible, que aprecia la belleza de Delicia desde un punto de vista artístico. Él es receptáculo de su amor, un espacio en donde deseo y sexo no están ligados a la violencia, sino de cariño y goce estético. Pero hay, además, una tercer masculinidad: la del compañero homosexual que debe fingir abusar de Delicia para no ser juzgado como tal por sus compañeros hombres. Su conflicto despierta la empatía de la chica, quien, en un estado de vulnerabilidad absoluta, se compadece de él y mantienen una charla amena.

Delicia soporta los abusos estoicamente y nunca es degradada ni rechazada por su compañero ni por ella misma después de eso. El foco siempre está en los hombres y la relación triangular que se construye entre sexo-amor-violencia. Con todo esto, la Coca nunca deja de destilar erotismo. Su cuerpo sigue exponiéndose y posando frente a la cámara, dotando a la situación de cierto grado de sensualidad y excitación, dando una sensación de espectacularización del acto de violación.



Planos de Carne (Bo, 1968). Fuente: Cine.ar

En esa delgada línea entre lo transgresor y lo sensacionalista es que se mueve el cine de Bo. Es en esta última etapa donde la dupla experimenta más con los aspectos *kitsch* y *camp*. Las premisas de los films son cada vez más peculiares y más centradas en el aspecto sexual: desde la ninfomanía de *Fuego* (Bo, 1968), pasando por la prostitución mixta en *Desnuda en la arena* (Bo, 1969) a la obsesión casi bestialista y ecosexual en *Fiebre* (Bo, 1972).

Es evidente la explosión de los tópicos establecidos anteriormente, haciendo casi una autoparodia. Su particular modo de metalenguaje, que devuelve una versión potenciada de lo que los hizo famosos, puede trazar una línea de relación con la artista porno Annie Sprinkle y su manera de ironizar y comentar su carrera en el porno mainstream de los años 70 tras su retiro durante los años 80.



(izq.) *Laura se masturba entre los matorrales en Fiebre (Bo, 1972)*. Fuente: Cine.ar

(der.) *Annie Sprinkle en Ecosexy*. Foto: Julia Cash. Fuente: <https://anniesprinkle.org>

Lo que se conoce como “movimientos post-pornográficos” se caracterizan por la apropiación y puesta en disputa del discurso del porno tradicional en torno a los sentidos que pueden construirse en torno a la sexualidad (Milano, 2015:41). En este sentido, el cuerpo del post-porno aparece diferente al del cuerpo pornográfico:

Los cuerpos del porno queer son insubordinados, desobedientes, revoltosos e interesados sólo en desempeñar los tipos de actos sexuales que les parece bien. (Echevarren, 2009: 72)

El movimiento ecosexual definido por Annie Sprinkle y Beth Stephens en su “Ecosex Manifesto” habla de “hacer el amor a la tierra” experimentando a través de prácticas que producen sensaciones táctiles y visuales. En efecto, la relación de la naturaleza con el cuerpo de Sarli parece transformarse en este período, junto con su gesto elusivo, reemplazado por una sexualidad más agresiva: “this gesture of glancing away disappears, to be replaced by the fully closed eyes of a female enjoying her sexuality” (Ruétalo, 2004:88). Lo que antes era un inocente baño en aguas salvajes captado por una mirada intrusiva, ahora es puro placer excedido del cuerpo en la naturaleza; lo que antes era un casual andar por paisajes naturales, ahora es masturbación intensa en y con la tierra.. La Coca expone su cuerpo en carne viva. Ya no es una diosa ignorante cuyos dotes la vuelven deseable a los hombres, o una modelo de postales eróticas. Ahora es una fiera sensual, amante carnal de la naturaleza y demandante de placer. Ese aspecto experimental del último período de Bo-Sarli no es meramente formal, sino que está emplazado en el cuerpo y la sexualidad femeninas, con Isabel como cara visible de estos cambios, adquiriendo un aspecto cada vez más central, con la intención de ser más punzante, más provocativo, más incisivo, y con ello más interrelativo y moderno, más transgresor.



Planos de Desnuda en la arena (Bo, 1969). Fuente: Cine.ar

> Conclusión

Las películas del dúo Bo-Sarli se mueven en un matiz de grises: son comerciales, pero son de autor; son eróticas, pero provocadoras; son costumbristas, pero desafiantes y rupturistas; apelan a la fantasía visual del espectador individual, pero permanecen en la memoria erótica de todxs lxs argentinxs (y a todo aquel que haya tenido contacto con él); es sexual, pero no es porno.

La pornografía es un lenguaje de revelación de un yo interno: despierta algo en mí mismx que está por fuera de mi control. Los desnudos de la Coca se construyen a lo largo de toda su filmografía como una ceremonia (Barba y Montes, 2007:44), con un momento previo que amenaza con la revelación de lo excitante, que unifica la cámara con la mirada del espectador, que se predispone a ser excitado. La forma erótica queda constituida, entonces, por tres momentos: la amenaza, presentada como la palpitación por ver ese cuerpo desnudo; la unificación de la mirada de la cámara con el personaje-mirón y el espectador; y, por último, la explosión de erotismo de las poses y movimientos de la actriz, que completan el espectáculo del cuerpo expuesto y se conservan como fotografías instantáneas en el celuloide y la retina. Este modo ritual de concebir el desnudo y la constitución fotográfica del producto final, dotan a estas escenas de un valor icónico-trascendental.

Bo construye un estilo particular poniendo en tensión la libertad sexual y la moralidad pacata argentina, el sexo y la trama social, un cine de masas y un cine autoral, el erotismo y la pornografía. Es un cine de los límites, que se compone a partir de multiplicidad de inspiraciones: el *soft porn*, el cine europeo de los años 60, el radioteatro y la novela. Todo esos elementos confluyen en el cuerpo de Isabel Sarli como eje central de la sensualidad de los films para crear una estética *kitsch* del exceso, la obviedad y el efecto

collage, con una sensibilidad particularmente emplazada en las concepciones criollas sobre el sexo, la mujer, el matrimonio y el amor.

Su evolución hacia una sexualidad más agresiva y explícita responde tanto a cambios en el consumo, cada vez más acostumbrados a la desnudez en pantalla, como a una necesidad de empujar los parámetros de la censura, que permitía desnudos de delgadas actrices europeas pero no cuerpos criollos exuberantes como el de Isabel. En este sentido, puede hablarse de un uso político del cuerpo y de la sexualidad y el problema de la circulación de material potencialmente excitante en el espacio público, ya que los films de Bo estaban dirigidos a la amplia audiencia de clase media y trabajadora, tanto argentina como internacional.

Como dice Paul Preciado (2008:44), el concepto de “pornografía” como algo moralmente corrupto que debe permanecer lejos de la vista, surge como técnica de gestión de vigilancia de los cuerpos y como línea de división entre lo privado y lo público. Por lo tanto, podría pensarse que el límite entre lo erótico (lo artístico, visible) y lo pornográfico (lo sucio, lo oculto) recae no tanto en lo que se representa, sino más bien en los ámbitos de circulación y consumo. Se trata de una política del espacio (Ibid: 45) dedicada a segmentar claramente lo privado, entendido como el espacio privilegiado de los coleccionistas, y lo público, compuesto por los folletines, las revistas, las películas y las fotografías de circulación común, particularmente presentes en las clases medias y populares.

Trazar la línea entre lo pornográfico y no pornográfico es necesariamente una discusión política y de clase. La pornografía no constituye un objeto identificable sino es en la relación entre el contenido con su contexto y la experiencia del individuo expuesto a ese contenido (Barba y Montes, 2007: 39). En este sentido, es un concepto escurridizo, fluido y cuya aplicación está determinada por lo que es aceptable de ver o no para una comunidad dada, en un tiempo histórico determinado y dentro de unas coordenadas espaciales específicas.

En este sentido, si bien no es del todo preciso llamar “pornografía” a las películas de Sarli-Bo, es necesario destacar que se trata de producciones con alta carga erótica y alto poder excitante que se difundían a 35 salas llenas en un período marcado por la censura, la influencia de la iglesia católica y las altas aspiraciones intelectuales del Nuevo Cine Argentino.

Por último, los films de Armando Bo protagonizados por la Coca Sarli contienen en un mismo arte-concepto la instantaneidad de la fotografía, lo excesivo y repetitivo del porno mainstream de los años 70, y la agresiva experimentación y apropiación del espacio público de los movimientos post-pornográficos y ecosexuales de Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens. Por ello hoy en día la Coca es

recordada como un ícono sexual y por eso no hay manual de porno argento que pueda eludirse de mencionar sus películas.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2014) *La política cultural de las emociones*, Edinburgh University Press, Universidad Autónoma de México.
- Barba, Andrés y Javier Montes (2007) Compromiso y ceremonia en *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.
- Basilio Fabris, Ailin (2021) Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972) en *Descentrada*, Vol. 5, n° 1, marzo-agosto 2021, e137, Universidad Nacional de La Plata
- Drajner Barredo, Tamara (2016) ¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bó-Isabel Sarli en *Imagofagia*, n° 14, pp. 1-26..
- Foster, William D. (2008) Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli en *Karpa* 1.2, Los Ángeles, California. En línea:
<<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa-B/Site%20Folder/foster.html>
- Milano, Laura (2014) La maquinaria porno en *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires.
- Preciado, Paul B. (2008). Museo, basura urbana y pornografía en *Zehar: revista de Arteleku-koldizkaria*, n°. 64, pp. 38-67.
- Mulvey, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.
- Osborne, Raquel (2015) Lo que a mí me gusta es erótico, lo que a ti te gusta es pornográfico. En: Barzani, Carlos Alberto (Comp.) *Actualidad de erotismo y pornografía*. Buenos Aires: Editorial Topía.
- Vance, Carole (1989) El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad en Vance, Carole (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa ediciones. (Original de 1984).
- Ruévalo, Vitoria (2022) *Violated frames: Armando Bo and Isabel Sarli's sexploits*, University of California Press, Oakland, Cl.
- Ruévalo, Victoria (2004) Temptations: Isabel Sarli exposed en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 13, n°1, pp.75-95.

- Kuhn, Rodolfo (1984) *Armando Bo. El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina.
- Balduzzi, María Matilde (2020) Armando Bó e Isabel Sarli. El cuerpo-objeto de la mujer. En *Las mujeres en el cine argentino: imágenes, representaciones sociales y estereotipos*, La Plata, Buenos Aires, Argentina, pp. 77-81.
- Romano, Nestor (1995) *Isabel Sarli al desnudo*, Ediciones Urraca, Buenos Aires, Argentina,
- Wolf, Sergio (1993) Armando Bo con Isabel Sarli. El folletín salvaje. En Wolf, Sergio (Comp.) *Cine Argentino. La otra historia*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, Argentina.
- Fernandez, Rodrigo y Nagy, Denise (1999) *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*, Libros Perfil, Buenos Aires, Argentina.
- Malem Seña, Jorge (1992) Acerca de la pornografía. En *Revista Centro de Estudios Constitucionales*, n° 11, pp. 219-237.
- Panessi, Hernán (2015) Una bomba llamada Coca y ¿Qué identifica el porno argentino? en *Porno Argento! Historia del cine nacional triple x*, Cuarto Menguante, Buenos Aires, Argentina.
- Curbeto, Diego (2019) Isabel Sarli. Hilda Isabel Gorrindo (1935-2019) en *Cine Bizarro. Más de 100 años de películas de terror, sexo y violencia*, Mansalva, Buenos Aires, Argentina, pp: 274-276.
- Ogien, Rowen (2005) *Pensar la pornografía*, Paidós, Barcelona, España.
- Salas Zamudlo, Salvador (2011) Las postales sugestivas de los años veinte en Bruñido, Cristal, *Fotografía Histórica, Dimensión Antropológica*, año 18, n° 51, enero/abril, 2011, pp. 152-182.
- Eidelman, Ariel (2015) Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta en D'Antonio (Comp.), *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*, Imago Mundi, Buenos Aires, Argentina.
- Medina Hernandez, Aura M. (2020) Historia a través de la fotografía. El análisis de tarjetas postales de desnudo femenino de la Compañía Industrial Fotográfica en *Nierika 20*, año 10, julio/diciembre 2021, pp. 47-75.
- Sprinkle, Annie y Stephens, Elizabeth (2011) *Ecosex Manifesto* disponible en: <https://sprinklestephens.ucsc.edu/manifestos/>

Echevarren, Roberto (2009) *Postporno en Promo y post porno*, HUM Editorial, Buenos Aires, Argentina, pp-65-75.

Filmografía

El trueno entre las hojas (Armando Bo - 1958)

La mujer de mi padre (Armando Bo-1968)

Carne (Armando Bo - 1968)

Fuego (Armando Bo - 1968)

Desnuda en la arena (Armando Bo- 1969)

Fiebre (Armando Bo- 1972)