



Imagen: Dharla Esteves

El cine de Isabel Sarli y Armando Bó. Una lectura decolonial.

The films of Isabel Sarli and Armando Bó. A decolonial reading.

Resumen:

Partiendo de la teoría decolonial de Walter Dignolo y del concepto de *latsploitation*, este artículo explora cómo las películas de Sarli y Bó desafían los estándares eurocentristas y representan identidades marcadas por una herida colonial. Gracias a esta lectura es posible destacar el carácter político de las producciones de Bó y Sarli, pese a haber sido considerado un cine comercial de entretenimiento. Al analizar la postura decolonial en los films de Isabel Sarli y Armando Bó, el artículo concluye la necesidad de desafiar y cuestionar el tajante binarismo entre cine comercial y cine político. Este estudio busca contribuir a una comprensión más amplia del cine de Bó y Sarli, y su papel en la resistencia cultural contra la colonialidad.

Palabras claves: cine popular; herida colonial; *latsploitation*; pensamiento fronterizo.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Una lectura desobediente del cine de Isabel Sarli y Armando Bó. 4.1. Lo indígena. 4.2. Lo latinoamericano. 4.3. Lo argentino. 5. Conclusiones.

Como citar: López Vespa, L. (2025). El cine de Isabel Sarli y Armando Bó. Una lectura decolonial. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 33-49.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a2](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a2)

Abstract:

Drawing from Walter Dignolo's decolonial theory and the concept of *latsploitation*, this article explores how Sarli and Bó's films challenge Eurocentric standards and represent identities marked by colonial wounds. Thanks to this reading it is possible to highlight the political nature of Bó and Sarli's productions, despite having been considered a commercial entertainment cinema. By analyzing the decolonial stance in the films of Isabel Sarli and Armando Bó, this article concludes the necessity of challenging and questioning the unequivocal binary between commercial and political cinema. This study seeks to contribute to a broader understanding of Sarli and Bó's cinema, and its role in cultural resistance against coloniality.

Keywords: popular cinema; colonial wound; *latsploitation*; border thinking.

Lucía López Vespa

Escuela Nacional de
Experimentación y Realización
Cinematográfica
Universidad de San Martín
Buenos Aires, Argentina

lucialopezvespa@campus.enerc.gob.ar
<https://orcid.org/0009-0001-1015-568>

Enviado: 15/3/2024

Aceptado: 8/7/2024

Publicado: 15/1/2025



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

1. Introducción

El cine de Bó y Sarli ha sido tradicionalmente ubicado en el terreno de lo comercial; un cine para las masas, de poco valor estético (D'Antonio & Eidelman, 2019, 112) y contrapuesto al Nuevo Cine Latinoamericano de los '60, moderno y con compromiso social. Esto contribuyó a que, como señalan Saxe (2023) y Basilio Fabris (2021), la crítica haya tardado varios años en prestarle atención a estas obras. Estando inmersa en una dicotomía que opone el arte a la industria (Alvaray, 2012), las obras de Bó y Sarli no eran tomadas en serio. La tendencia se revirtió principalmente en los '80, con la publicación de *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones* de Rodolfo Kuhn -escrito en 1977 pero publicado en 1984- y *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* (1981) de Jorge Abel Martín. Actualmente se continúa expandiendo el estudio de este cine, siendo *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* (2022) de Victoria Ruétalo un mojón fundamental.

El dúo Bó-Sarli ha sido estudiado por varios trabajos académicos recientes, que se centran en la censura, la sexualidad, el género y lo queer, el erotismo y otras cuestiones sociológicas como el gusto y el consumo cultural (Braslavsky, Drajer Barredo & Pereyra, 2013; Drajer Barredo, 2016; Ruétalo, 2018 y 2020; Zangrandi, 2016; Basilio Fabris, 2021; Saxe, 2023). Si bien algunos trabajos abordan la representación de personajes indígenas (Geirola, 2020) e incluso desde una perspectiva decolonial (Villegas Lindvall, 2023), los aspectos decoloniales de la filmografía de Bó y Sarli aún requieren ser explorados.

Este trabajo busca analizar la filmografía de Sarli y Bó a partir de la teoría decolonial de Walter Mignolo para negociar una nueva interpretación política de las películas. Dentro de esquemas tradicionales como los géneros cinematográficos clásicos, estas películas burlaron "todas las más elementales reglas de construcción y continuidad" (Kuhn, 1984, 9) y se congregaron en torno a una sex-symbol cuya imagen estaba vinculada a las clases populares (Ruétalo, 2009). El resultado puede pensarse como una "desobediencia de la estética moderna, posmoderna y altermoderna" (Mignolo, 2015, 438) que desafió los cánones estéticos del clasicismo y el eurocentrismo (Ruétalo, 2022).

Para llevar a cabo este estudio nos centraremos en tres ejes de la poética de Bó y Sarli: lo indígena, lo latinoamericano y lo argentino. Los ejes son abordados desde la teoría decolonial de Walter Mignolo y la óptica *latsploitation* para ponderar lo político en el cine de Armando Bó e Isabel Sarli.

2. Marco teórico

El marco teórico del artículo se fundamenta en las teorías decoloniales, que buscan desafiar y dismantelar las estructuras de poder colonial que han moldeado (e "inventado", al decir de Mignolo) a América Latina. Para ello, se recurre a las obras de Walter Mignolo, donde explora las nociones de colonialidad (lógica que controla y jerarquiza saberes, fisonomías, religiones, economías, en función de un eurocentrismo) y pensamiento fronterizo (que permite desengancharse de la lógica colonial). Además, este artículo se nutre de la categoría *latsploitation* presentada en el libro compilado por Ruétalo y Tierney (2009) ya que las películas de Bó y Sarli han sido ubicadas bajo esa esfera. El término, que alude a las cinematografías periféricas de Latinoamérica, esclarece las cuestiones políticas, económicas y poéticas que se analizan en este trabajo.

Se incorporará también la conceptualización de “lo popular” de Stuart Hall (1984), quien destaca cómo las expresiones culturales populares son espacios de resistencia y re-significación en contextos de dominación. Su enfoque nos permitirá entender cómo las obras de Sarli y Bó no sólo reflejan, sino que también reinterpretan las estructuras de poder.

En conjunto, estos enfoques otorgan un marco conceptual para analizar las películas de Isabel Sarli y Armando Bó desde un *locus* de enunciación decolonial y periférico. Se busca entender cómo estas películas abordan y subvierten las estructuras de poder coloniales, y cómo contribuyen a una identidad latinoamericana resistente.

3. Metodología

Este artículo busca problematizar el concepto de “cine popular” aplicado al cine de Armando Bó e Isabel Sarli. Que a menudo las ideas de “producto masivo” y “apolítico” se hayan asociado a su cine (Basilio Fabris, 2021) responde a categorías de análisis con sesgos eurocéntricos (Mignolo, 2015), propios de polaridades teóricas trascendidas ya desde los '90 (Braudy, 2000; Alvaray, 2012). Para desnaturalizar estas decodificaciones, se propone una apropiación del término “popular” que destaque su carácter político; entendiendo que la cultura popular no es un ente autónomo e inmutable, sino un campo de batalla en constante cambio, donde se libra una lucha por el significado y la hegemonía (Hall, 1984).

El objeto de estudio de este artículo son las películas dirigidas por Armando Bó e interpretadas por Isabel Sarli, agrupadas en tres ejes: lo indígena, lo latinoamericano, lo argentino. Nos enfocaremos en la caracterización de personajes, sus diálogos y conflictos, como también en las locaciones y las bandas sonoras. Además, se prestará atención a las confrontaciones del dúo con la censura institucional para exponer el componente político de sus películas y posicionar estas luchas como actos de resistencia.

El propósito es estudiar las películas desde una óptica que problematice la tajante división entre cine comercial y cine político. Para ello, la investigación se sustenta en artículos y libros sobre crítica de cine, decolonialidad, *latsploitation* y el Nuevo Cine Latinoamericano. Lo que se pretende es leer políticamente los filmes para encontrar las diferentes formas en que Bó y Sarli asumieron una postura desobediente y decolonial.

4. Una lectura desobediente del cine de Isabel Sarli y Armando Bó

En su libro *Diario de la filmoteca* el historiador, archivista y docente Fernando Martín Peña recuerda un encuentro entre Isabel Sarli y Fernando Birri, en el marco del Festival de La Habana. Pese a que “la crítica los había puesto siempre en extremos opuestos” (Peña, 2023, 418), Isabel le dijo a Birri que “Armando lo respetaba mucho porque hacía un cine popular” (418). Esta pequeña anécdota refleja un asunto central de nuestra discusión, ¿qué es lo popular?

El binarismo que opone el cine comercial de género al cine político concibe a “lo popular” como parte de una cultura de masas, funcional al status quo y antitética a lo intelectual (Braudy, 2000). Un ejemplo de esto es el enfrentamiento que Leopoldo Torre Nilsson esboza entre *cine espectáculo* y *cine de expresión*, donde el segundo “escapa al gusto popular” (Oubiña, 2016, 4). Sin embargo, en el recuerdo de Peña, las palabras de Sarli traslucen otra noción de lo popular: una noción política. Birri no tendría a una muchedumbre enfervorecida en sus estrenos, pero su mirada puesta sobre los poseídos merecía la admiración de Bó.

Junto a su musa entrerriana, Armando Bó dirigió casi treinta películas. Esta empresa artística los enfrentó a la crítica especializada y la censura; dos instituciones que pese a sus discordancias se unieron para atacar al cine de Bó y Sarli, en gran parte por la ideología peronista del dúo. El anti-peronismo de la crítica y la Generación del '60 llevó a ningunear a un cineasta que, por lo demás, cumplía con el requisito de participar "de todas las etapas de la realización" (Oubiña, 2016, 4) y de producirse de forma independiente (de hecho, la empresa que fundó junto a Elías Hadad llevó como nombre Sociedad Independiente Filmadora Argentina, y produjo films de Torres Ríos y Torre Nilsson). La preocupación social y política, anclada en una postura peronista, les costó el merecido reconocimiento de sus compatriotas contemporáneos. Al respecto, es elocuente la observación que hace Ramírez Llorens sobre *India* (Armando Bó, 1960). Se trató de una película filmada en locaciones reales y con participación de no-actores; hechos destacados en los créditos iniciales del filme. Algo que "en otro director hubiera sido catalogado, desde una mirada reduccionista, como una arriesgada experiencia de tintes neorrealistas (...) en Bó fue recibido como pornografía barata" (2012, 33).

En la tierra de Bó y Sarli la nueva crítica tenía la mirada puesta en la modernidad europea (Oubiña, 2016), y a menudo despreciaba lo comercial y lo melodramático (Camparo, 2021), elementos fundamentales en la obra de Sarli y Bó. Esta descalificación se basaba en la asociación de lo popular como algo carente de valor, reflejando un esnobismo eurocentrista (Mignolo, 2007). No sería hasta la llegada de Kuhn que se comenzaría a valorar la práctica intertextual de Bó como un "rescate de elementos del viejo radioteatro argentino" (1984, 10); es decir, como "productora de conocimiento desde una experiencia múltiple no uniforme en la estructura social (...) de dominación étnica y de clase social" (Alonso, 2024). También es Kuhn quien, al respecto de *Y el demonio creó a los hombres* (Armando Bó, 1960), destaca la escena en la que Magda (Sarli) baila semidesnuda para su marido. "Él, imperturbable, tirado sobre la cama, lee *La náusea* de Sartre. En esta escena aparece además el desprecio de Armando por los intelectuales" (Kuhn, 1984, 17). Quizás en Brasil, donde el *cinema novo* criticaba el esnobismo en el cine (Oubiña, 2016), Bó y Sarli hubieran acumulado mayor capital simbólico (Bourdieu & Wacquant, 2005).

Si bien el público siempre los acompañó de forma masiva, estudiar su cine de forma decolonial hace posible encontrar una postura politizada que, al menos, trastoca la lectura de Bó como mero cineasta comercial. El presente trabajo busca proponer, en cambio, que se destaque la capacidad de resonar con un público, y de muchas veces, hablarle a audiencias a quien casi nadie les había hablado.

4.1. Lo indígena

El trueno entre las hojas (Armando Bó, 1958), primera colaboración entre Isabel y Armando, encapsula diversos elementos que se convertirían en característicos de su filmografía conjunta. El más recordado, quizás, es el desnudo frontal de Isabel Sarli, que inaugura un ciclo de cine erótico. Sin embargo, hay otro elemento que forma parte del sistema poético de la película, y que volvería a retomarse en otros films. Se trata de un interés por la lógica de la colonialidad (Mignolo, 2007).

Esta lógica se escenifica a través de las múltiples facetas de la violencia que se exhiben en la película; esas facetas se solapan con los cuatro dominios donde la colonialidad opera. Uno de los dominios se refiere a lo económico, y el film

de Bó no es críptico en este aspecto: su trama se ubica en el contexto de un opresivo aserradero, regentado por Max Forkel. Allí, tanto los hombres (criollos e indígenas) como los árboles son explotados bajo un régimen extractivista, donde Forkel ejerce su poder de forma feudal. Este feudalismo moderno, que Bó retoma en *Furia infernal* (1973), está estrechamente vinculado con un segundo dominio de la colonialidad; la política. En el aserradero no hay ley, porque la ley es Forkel. En ese sentido, es significativo que este personaje sea un "gringo"; su identidad, si bien escueta ya que no se indica una nacionalidad, es lo suficientemente precisa como para entender su connotación colonizadora (Ruétalo, 2013).

Otra identidad que forma parte del film es la indígena. En un cine que orbita el *exploitation*, la representación de lo indígena corre el riesgo de "caer" en el *goona-goona*, un género común a los circuitos de cine de adultos caracterizado por sus locaciones exóticas, momentos de "barbarie" para marcar la superioridad de los espectadores sobre los "indios" y la desnudez (Muller & Faris, 1997, 45). Un ejemplo de este tratamiento es la película *Cautiva en la selva* (Leo Fleider, 1969), que comparte con varias películas de Bó la participación de Ricardo Younis, Mario Casado y Margarita Bróndolo. Sin embargo, es protagonizada por la "rival" de Sarli: Libertad Leblanc. Fiel a su apodo ("la diosa blanca"), Leblanc interpreta a una estríper blanca que se aventura en una expedición en Guayaquil, buscando un tesoro. El film no tiene intención alguna de retratar a las poblaciones indígenas con respeto. Estos son presentados como seres interesados en la plata, que solo hablan español con infinitivos, y que responden al vocativo de *aucas*, pese a tratarse de un término de carácter peyorativo (Albizú Labbé, 2006). Las películas de Bó y Sarli tampoco están exentas de tensiones y contradicciones en la representación de lo indígena. Por un lado, los personajes que se identifican con pueblos originarios son interpretados por actores criollos (Isabel Sarli, Mario Casado, Alberto Barcel), mientras que los indígenas son relegados a figurar como extras. En diálogos e incluso títulos (*India*) se perpetúa la reducción de distintos grupos étnicos al mote de "indios" (Mignolo, 2007, 32).

Sin embargo, películas como *El trueno entre las hojas* e *India* le dan a la identidad indígena una entidad dramática. Estos personajes tienen deseos propios, agencia, y caracterizaciones complejas. En *El trueno entre las hojas*, los indígenas participan de la rebelión obrera. En *India*, la tribu Maca es filmada como un colectivo en su cotidianidad, pero también incluye la individualización de personajes complejos, como Ansisé (Sarli), Moraca (Barcel) y Tacasí (Casado). Estos dos filmes están hablados en español y guaraní; reflejando así la diversidad lingüística de la región. Es probable que *El trueno entre las hojas*, al ser una coproducción paraguayo-argentina, tuviera en mente una audiencia bilingüe, lo cual se evidencia al constatar que el póster incluye el título del film en español y en guaraní (Figura 1) y por el hecho de no subtítular



Figura 1. Póster del filme *El trueno entre las hojas* (Armando Bó, 1958). Rescatado de: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/297>

los diálogos en guaraní. *India*, en cambio, tiene subtítulos. Si bien su título es reduccionista, en las placas iniciales que presentan al elenco se destaca “la participación de la Tribu Maca”. Este hecho contribuye a sopesar las contradicciones previamente mencionadas.

Atendiendo a la complejidad de las representaciones en las películas de Bó y Sarli, es esencial explorar los roles que la actriz asumió en estas producciones. En su primer film, *El trueno entre las hojas*, Isabel es Flavia, la esposa criolla de Max Forkel. Al no ser ni india ni europea, su identidad criolla está ubicada entre los límites de lo humano y la humanidad (Mignolo, 2007, 30), en diálogo con la ubicación del cine *latsploitation*, “en la periferia de la periferia” (Ruétalo & Tierney, 2009, 6). La desigualdad entre Flavia y Forkel se acentúa ya que el “gringo”, además de dominar los recursos y los hombres, domina sobre el género y la sexualidad de su esposa. Forkel, como figura colonizadora, implica no solo explotación territorial y económica, sino también la imposición de una moral sexual y una jerarquía de género que subordina y controla el cuerpo de Flavia.

Flavia puede leerse como una reinención del arquetipo estadounidense de la *southern belle*: bellas mujeres que vivían en grandes mansiones del sur, de vida ociosa y familias esclavistas dueñas de plantaciones. Flavia, la *southern belle* criolla, pasea su belleza cubierta del sol, abanicada por mujeres indígenas. Como la *southern belle* que se distancia y diferencia de la esclava negra, Flavia se distancia y diferencia de la tierra, que a su juicio “parece embrujada”. El final trágico de Flavia es, al decir de Aristóteles, sorpresivo pero inevitable, ya que su presencia alienante “emborracha” a los hombres. No hay unión sindical posible si ella sobrevive. Su muerte, sin embargo, no cancela la atracción que siente por Julio, el líder del levantamiento obrero. De hecho, sólo refuerza el *motif*, que se repetirá en varios filmes de Bó, sobre el hombre criollo: un hombre trabajador y viril; un macho.

En su tercer protagónico, Sarli interpreta a Anisé, una mestiza hija de un cacique y una blanca. Es cierto que esa identidad reviste un carácter artificial, ya que Sarli pudo “entrar y salir” de ella; hecho que queda asentado en el maquillaje que oscurece su piel y en el vestuario, una exigencia de la censura para tapar el cuerpo de Isabel. Como observa Ruétalo, las mujeres Maca exhiben su desnudez (2022, 95), pero las instituciones de censura se han caracterizado por manejar un doble estándar que se escandaliza ante el cuerpo desnudo de una mujer blanca, y es indiferente a la desnudez de una mujer racializada (Muller & Faris, 1997, 45). A pesar de la artificialidad, la película explora la tensión de la identidad liminal de Anisé, fundamentalmente en el plano de la sexualidad. Tras elegir como pareja a Dardo (Guillermo Murray), un hombre blanco, Anisé se disculpa ante su padre-cacique: “Perdóname que haya rechazado a alguno de tu [énfasis agregado] raza,” dice ella en guaraní. Anisé no se reconoce como parte de los Maca, y señala su propia no-pertenencia. El padre comprende y le responde: “Lo mismo me pasó a mí cuando llegó tu madre,” ligando la experiencia del mestizaje a la genealogía de Anisé. La tensión del mestizaje de Anisé hace que ella no reconozca a los Maca como su propia “raza”, y que los blancos de la “selva de piedra” tampoco la integren. Anisé es discriminada por un paisano que se niega a donar su lancha “por una india”, y en pleno pueblo se descalza, reclamando su linaje Maca (Figura 2). La tensión de la no-pertenencia contrasta con la dicotomía presente en el film que hace de los “indios” seres buenos, y de los blancos malos. Esta dinámica se intensifica cuando Anisé “quita” el mal de Dardo en un acto de vampirismo indígena que lo transforma en un hombre nuevo (y “bueno”). Este maniqueísmo ingenuo se corona con el final del filme: *India* abandona la rebelión violenta de *El trueno entre las hojas* y opta por un final conciliador.



Figura 2. Planos detalle de Ansisé descalzándose en *India* (Armando Bó, 1960).
Rescatado de: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/679>

Casi veinte años después, Ansisé regresa en *Embrujada* (Armando Bó, 1976), otra película que vuelve a colocar la cuestión indígena en un lugar central. Si bien se filmó a fines de los '60, no consiguió estrenarse hasta 1976. En este film, el papel de Sarli actúa como síntesis de Flavia y la Ansisé de *India*. Separada de su tribu, se ha asimilado casi por completo: viste ropa occidental y urbana (sólo los flashbacks la muestran con vestuario de materiales orgánicos como plumas) y habla un perfecto español, ya despojada del dialecto de infinitivos empleado en *India*, asociado a los indígenas en el *western* clásico (Álvarez de Miranda, 2012). Sarli vuelve a interpretar a una *southern belle*: está casada con Leandro, dueño de una maderera tan opresiva y explotadora como en *El trueno entre las hojas*, y dueño de Ansisé, como él mismo remarca en los diálogos.

La trama del filme se vehiculiza a través del deseo de Ansisé de ser madre. Frente a la impotencia de Leandro, la protagonista no tiene más remedio que buscar amantes extramatrimoniales entre los obreros. Con esta película, Bó transgrede el tabú que separa lo maternal de lo erótico, no solo desde la trama sino también desde el montaje (Villegas Lindvall, 2023). Además, retoma el *motif* del hombre criollo macho y viril, que funciona en contraste con Leandro, un esposo impotente y homosexual. En la pulsión sexual de Ansisé descansa su parte "salvaje", aquello que la reconecta con sus raíces indígenas y habilita que enfrente a Leandro, quien representa "toda la mugre de la civilización", según Ansisé. *Embrujada* descarta el final conciliador de *India*, y retoma la voluntad combativa de *El trueno entre las hojas*. Frente a la violencia de Leandro, quien quiere poseerla, Ansisé responde con más violencia: se libera por la fuerza y, al decir de Villegas Lindvall (2023), logra desprenderse de los controles impuestos sobre ella, desatando su poder sobre quienes la quisieron dominar.

La búsqueda sexual de Ansisé la expone al Pombero, con quien copula en una escena que Bó filma como un trance, profundizando desde la edición la ambigüedad –y, por lo tanto, al aspecto fantástico– del encuentro. No es menor la aparición de este ser mitológico. Armando Bó recurre a un mito popular, metonímico de la zona de las Cataratas de Iguazú; un ser que pertenece a las leyendas, al ámbito de la oralidad. En los '60, lo fantástico, poco explorado en el cine argentino, suele recurrir a mitologías europeas: vampiros, hombres lobo o científicos locos. En *Embrujada*, en cambio, lo fantástico se inscribe en una tradición guaraní.

4.2. Lo latinoamericano

El sistema de coproducciones internacionales se volvió una práctica habitual para subsanar dificultades económicas regionales (Goity, 2005; López, 2005), y fue un eslabón fundamental en el *latsploitation* en general, y en el cine de Bó y Sarli en particular. Como tal, la coproducción presenta desafíos teóricos a la hora de pensar en términos estrictamente nacionales, siendo posible (y necesario) negociarlas desde una perspectiva que desarme las fronteras (Ruétalo & Tierney, 2009; Ruétalo, 2013). Esta liminalidad geográfica puede leerse en clave política si se tiene en cuenta que “para poder pensar decolonialmente se necesita habitar y pensar desde la frontera” (Ruiz-Estramil, 2016, 4).

Armando Bó hizo del pensamiento fronterizo (Mignolo, 2015) una poética. En sus películas, que rara vez transcurren en espacios urbanos, se favorecen los espacios silvestres, marginales o rurales, analizados por Ruétalo



Figura 3. Fotograma con el título de la película *La burrerita de Ipacarai* (Armando Bó, 1962).

Rescatado de: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/310>

como “los márgenes de la nación, irónicamente las áreas donde el peronismo prosperó” (2022, 55). Estos paisajes, históricamente habitados por clases oprimidas, ponen en escena cómo capitales, recursos y oportunidades no son distribuidos equitativamente en términos territoriales (Boniolo & Estévez Lenton, 2020). Esta relación entre la posición en la estructura de clases y la localización en el espacio físico es recuperada por Bó para representar diversas formas de explotación laboral, haciendo que el territorio cobre protagonismo narrativo (Geirola, 2020). Bó filmó en diferentes lugares de Latinoamérica, entre los cuales se encuentran países que “representan los márgenes de la industria cinematográfica: Paraguay, Panamá y Uruguay, donde prácticamente no se realizaba producción

cinematográfica, excepto por las películas de Bó-Sarli” (Ruétalo, 2022, 55). Esas instancias transnacionales eran aprovechadas para rendir tributo a las identidades locales representadas.

Un claro ejemplo es el vestuario de Isabel Sarli en *La burrerita de Ipacarai* (Armando Bó, 1962)¹, que al estar compuesto por los tres colores de la bandera de Paraguay (Figura 4), resalta la identidad nacional de este país. De hecho, tanto Sarli como Bó asumen roles paraguayos en esta película. Además del vestuario, la cultura paraguaya se vehiculiza desde lo lingüístico. Las voces, los acentos y las costumbres hablan de una cultura regional que ya puede inferirse tras los títulos iniciales, donde la película presenta una placa en guaraní y un cálido agradecimiento al pueblo paraguayo. El filme también ostenta abundantes paisajes autóctonos, que Quiroga (Armando Bó) le enseña a Isabel (Sarli) cual guía turístico, señalando lugares emblemáticos como la Triple Frontera y las Cataratas. La exuberancia de la geografía dialoga con la propia exuberancia del cuerpo de Isabel. A su vez, *La burrerita de Ipacarai* realiza un

1 Conservamos la escritura tal y como se presenta en los créditos de la película (Figura 3).

procedimiento de apropiación de géneros clásicos del cine, como el melodrama, el policial y el musical, y los adapta a una historia y geografía locales.



Figura 4. Detalles del vestuario de Sarli, con la paleta de colores de la bandera del Paraguay (elaboración propia, 2024; fuente: CINE.AR)

Dos coproducciones de Bó, *Lujuria tropical* (1964) hecha junto a Venezuela y *La leona* (1964) con Brasil, están perdidas. Lamentablemente, la pérdida o mal conservación de películas afecta a gran parte del *latsploitation*, generando que sea imposible acceder a ciertos materiales. Sin embargo, la situación se agrava en Argentina debido a la inexistencia de una Cinemateca Nacional plenamente funcional. Aquí no hay sesgo epistémico; el problema recae sobre todo tipo de cine (no solo el erótico o *exploitation*) y el horizonte político actual –con el desguace del INCAA y sus recursos– sugiere que esta situación persistirá o incluso empeorará en los próximos años, afectando de forma irreversible la memoria audiovisual del país.

La pérdida de *La leona* duele ya que es un filme de gran relevancia para el estudio de los derechos civiles y la lucha contra la discriminación racial. De hecho, fue el único filme del dúo que tuvo problemas para estrenarse en los Estados Unidos (Ruétalo, 2022, 69), donde “no concebían cómo [Isabel] había actuado con intérpretes de color” (Romano, 1995, 116), dado el imperante racismo sistémico de Norteamérica. Con respecto a *Favela* (Armando Bó, 1961), otra coproducción brasileña, Isabel comenta que a los actores negros “no los dejaban entrar al Copacabana Palace y Armando tuvo que pedir por ellos” (Romano, 1995, 115). Si bien la película cuenta con estereotipos problemáticos (como el hombre negro “vago”, y el hombre negro abusador de una mujer blanca), las anécdotas que circundan

estos films hablan de una sensibilidad hacia la situación social de las poblaciones afroamericanas. Al recordarlo en su biografía, Isabel asegura que “no justific[a] ni toler[a] cómo se los marginó en muchos países que se dijeron civilizados” (Romano, 1995, 115). En esa última frase se esconde una lucidez crítica, que expone “el monólogo de la civilización y el silencio de la barbarie” (Mignolo, 2007, 23).

La diosa impura (Armando Bó, 1963) marca un punto de quiebre en la filmografía de Bó y Sarli. La estructura se desprende de la linealidad del cine clásico y, si bien faltarían unos años para que Susan Sontag escribiera su ensayo fundamental sobre el tema, la sensibilidad del film coquetea con lo camp. Esta coproducción mexicano-argentina explora nuevos terrenos artísticos, pero no abandona el interés por lo local. Al llegar a Yucatán, la identidad mexicana puede verse y oírse. Vestimentas típicas y acentos regionales aparecen en plano, dando cuenta de un interés por el folklore local. El punto álgido de esto se da con la aparición de Julio (Julio Alemán), el arqueólogo hermano de Pedro (Víctor Junco), que cautiva a Laura (Sarli) mientras presenta las ruinas Mayas y habla sobre esta civilización. La relevancia de la historia local que Mignolo (2007, 307) pondera encuentra un reflejo en la leyenda que Julio narra a Laura; una leyenda trágica que funciona en el relato como un presagio, ya que adelanta el suicidio de la protagonista. En la iconografía y la plástica, la escena del suicidio tiene reminiscencias a Iemanjá, la diosa yoruba del mar, venerada en varias tradiciones afrobrasileñas. Sumado a esto, el método empleado recuerda a la poeta argentina Alfonsina Storni, quien en 1938 se arrojó al mar, quitándose la vida. Es decir, en esa escena final, confluyen relatos de toda Latinoamérica (Figura 5).

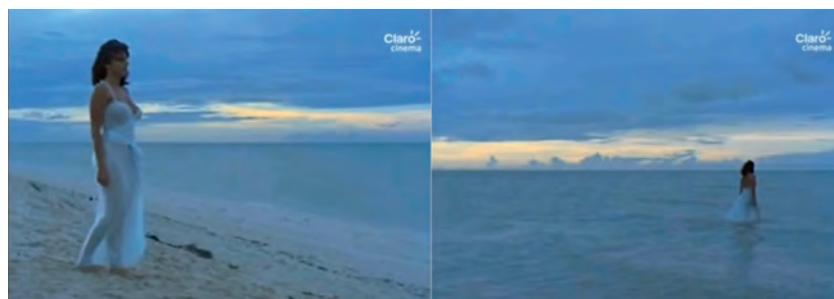


Figura 5. Laura (Sarli) termina con su vida, ahogándose en el mar. Fuente: capturas propias

4.3. Lo argentino

Las películas de Bó y Sarli supieron dejarse permear por varios elementos fundamentales que hacen a la idea de la argentinidad; pero no cualquier tipo de argentinidad, sino una Argentina popular. Bó atravesó sus películas de elementos asociados al sentir argentino, como el tango, el truco y los enfrentamientos a cuchillo. Desafió preceptos estéticos y morales propios de una cultura dominante, y ofreció una visión alternativa de la identidad argentina, enfocada en lo popular y en la transgresión. Esta actitud no es exclusiva de la diégesis, sino que también puede encontrarse en lo extra-cinematográfico, donde Bó y Sarli muchas veces exhibieron una desobediencia (es)ética que les costó no sólo la ignominia de la crítica –como ya se mencionó anteriormente– sino también amenazas de la Triple A.

Bó encontró una forma de expresar argentinidad en sus bandas sonoras. Sin dudas se destaca la extensa colaboración entre el cineasta y Luis Alberto del Paraná y los paraguayos; pero además del bolero, otro género profundamente rioplatense encontró su sitio en Bó: el tango. En ese sentido, se destaca el cameo de Edmundo Rivero en *La diosa impura*, donde el cantante llega incluso a acercarse a Laura (Sarli), preguntarle por su estado de ánimo y dedicarle una canción. Por supuesto, también está *Carne* (Armando Bó, 1968), con sus créditos musicalizados por “La Cumparsita”, el paneo del barrio carenciado de Delicia (Sarli) al ritmo de “Arrabal amargo” de Gardel, y la reinterpretación de “La Cumparsita” que Alba Solís hace hacia el final de la película; se trata de un arreglo melancólico, que habilita el encuentro sororo y sutilmente sáfico entre la cantante obrera (Solís) y su amiga Delicia. De nuevo, un gesto que la crítica celebró en el nuevo cine argentino de los ‘60 (Camparo, 2021) fue pasado por alto en el cine de Armando Bó.

Bó recurre a elementos iconográficos para anclar las historias al terreno cultural argentino. Se destaca el juego de truco como epítome del ocio, usado en *La tentación desnuda* (Armando Bó, 1966) y *Carne*, por ejemplo. Esto distingue a Bó de su colega y compatriota Emilio Vieyra, otro referente de las películas comerciales de género, que también exploró el terreno de lo erótico en parte de su filmografía. En su obra *Testigo para un crimen* (1963), Vieyra opta por el póker como juego de cartas. La película tiene entre su reparto a Libertad Leblanc, cuya figura como estrella se construyó alrededor de modelos extranjeros (Kuhn, 1984), diferenciándose profundamente del tipo de estrella que fue Sarli, de origen e impronta popular (Ruétalo, 2009, 202-204).

La filmografía de Bó-Sarli se sustenta sobre violencia sexual; pero, como se mencionó anteriormente, no es el único tipo de violencia presente. Los vínculos homosociales se relacionan de manera violenta, muchas veces producto de una “competencia” para defender o poseer a los personajes encarnados por Sarli. Estas peleas se dan con cuchillos (Figura 6), modalidad de combate entre “machos” que puebla películas como *Sabaleros* (Armando Bó, 1959), *Y el demonio creó a los hombres*, *La tentación desnuda* y *Carne*. Estos duelos criollos son otro gran componente dramático en Bó, y se inscriben en la tradición de lo gauchesco, vínculo que se refuerza en la comparación que Gavián (2020) hace entre *Carne* y *El matadero* (Esteban Echeverría, 1871).



Figura 6. Los machos pelean a cuchillazos. Fotogramas de *Sabaleros* y *La tentación desnuda*.
Fuente: CINE.AR.

Dentro de lo visual debemos volver a mencionar el trabajo que Bó hace con los espacios. Al respecto, el director sostenía:

Con mi cine siempre he mostrado cosas de mi país. Mi cine no es pernicioso. He filmado en las Cataratas del Iguazú, en el Delta del Paraná, en los lagos del Sur, en todo el país. Yo no me encerré en una pieza para hacer sexo. Hay otros –muchos– directores argentinos que hicieron sexo encerrados en una pieza. Yo he hecho un sexo suave, casi salvaje, natural. Yo creo en la Naturaleza. Y entre la Naturaleza está el sexo (Martín, 1981, 38).

La primera etapa de sus películas transcurre, mayoritariamente, en espacios selváticos, verdes y húmedos. Con *Fuego* (Armando Bó, 1969) aparece la Patagonia, y con ella, la nieve. Simbólicamente, la nieve expresa el fin de un ciclo, y surge en las últimas películas de Bó y Sarli con gran potencia, como si el director trazase la cronología de sus películas a través de los biomas. Además de filmar sus paisajes, Bó recurre a las placas iniciales para incluir dedicatorias y agradecimientos que ubican espacialmente el relato: por ejemplo, en *Los días calientes* ubica una dedicatoria dirigida a “los esforzados isleños”. Este film es un perfecto ejemplo de la localización dramática en Bó, dado que el conflicto de la película está pensado en función de las locaciones y sólo podría transcurrir en el Puerto de Frutos y el Tigre.

Alejándonos de lo iconográfico, podemos encontrar instancias de referencias a la coyuntura política de Argentina. En *Los días calientes*, Darío (Mario Passano) lamenta con pesar que “algún día llegará una empresa extranjera a industrializar todo esto. Entonces diremos que son unos ladrones, que se llevan todo”. El concepto de herida colonial es fundamental para poder pensar este tipo de comentarios. Central a los trabajos de Walter Mignolo, la herida colonial “consiste y la sienten/sentimos personas (seres humanos) que, o bien en nuestros estados nacionales de origen, o bien cuando vamos a Europa o a Estados Unidos, nos damos cuenta de que no pertenecemos allí” (Mignolo, 2015, 446). Esa herida en Argentina está intrínsecamente ligada al Reino Unido, y es una herida que atraviesa no sólo lo político, sino también lo popular: desde los goles de Maradona a los ingleses al cántico “el que no salta es un inglés”. El enfrentamiento a lo inglés es sin lugar a dudas profundamente argentino. Tal es así, que también se ve representado en el cine de Bó y Sarli. *La mujer del zapatero* (1965), primera comedia del dúo, cuenta con un diálogo donde Lina (Sarli), reciente viuda, repasa las deudas que tiene. Al llegar a “Wilson, el inglés del frigorífico”, observa “un inglés... primero Las Malvinas, y ahora yo”, aludiendo al histórico reclamo por la soberanía de las Islas Malvinas, territorio ocupado por el Reino Unido desde 1833. Comentarios afines pueden escucharse en el frigorífico de *Carne*; mientras controla las reses, Delicia acota “no dirán ahora en Inglaterra... que tienen aftosa”, aludiendo al modelo agroexportador del gobierno del dictador Onganía (Gavilán, 2020). El extractivismo nuevamente en escena.

La herida colonial vuelve a revelarse en la segunda comedia de Bó y Sarli, *La señora del intendente* (1967). Se trata de otro film con referencias al régimen dictatorial de Onganía, aunque de una forma más directa que enuncia la coyuntura partidaria y la atmósfera de represión y censura. El clímax de la película contiene una discusión entre Flor Tetis (Sarli), su esposo y flamante intendente (Pepe Arias) y la Comisión Calificadora del pueblo. El debate toma prontamente un tono metadiscursivo, porque gira en torno al cine de Armando Bó e Isabel Sarli y la censura. Flor participa del debate, y expone la doble vara que censura lo nacional, mientras permite y glorifica lo extranjero. Frente a la explicación de un miembro de la Comisión (“Eso es *arte* [énfasis agregado], arte excelso para mi ser. ¡Oh! Las películas de Bergman... Arte sueco”), Flor retruca “arte porque son extranjeras, será por eso”, en completa sincronía

con lo que Mignolo observa sobre la estética moderna: una “invención europea del siglo XVIII, un discurso que colonizó la *aesthesis*, el sentir, las sensaciones y las reguló en los principios de lo bello y lo sublime” (Mignolo, 2015, 437). Para la Comisión, si el cine proviene de Europa, es *arte*; pero el cine *latsploitation* hecho en Argentina, “en la *periferia de la periferia*” (Ruétalo & Tierney, 2009, 6), no lo es. Este fenómeno, que se condice con lo que efectivamente ocurría fuera de la diégesis, refleja una violencia epistémica que replica el daño causado por la herida colonial, gracias a la cual “nos ven como entes inferiores y finalmente nosotros terminamos creyendo que lo somos” (Mignolo, 2015, 446). La grandeza de Bó y Sarli estuvo en nunca creer que lo eran.

La señora del intendente se atrevió a jugar con el enfrentamiento más feroz que encabezaron Isabel y Armando, y que atravesó la totalidad de sus carreras: la censura (Ramírez Llorens, 2013; D’Antonio & Eidelman, 2019; Basilio Fabris, 2021; Villegas Lindvall, 2023). Se trató de una batalla que lucharon en soledad. Los cineastas que también navegaban las aguas del *sexploitation* criollo desestimaron la censura local, contentándose con la distribución y exhibición extranjera; la nueva crítica, que dedicaba editoriales y tiras cómicas a denunciar la censura, mantuvo un férreo silencio con respecto a Sarli y Bó (López Vespa, 2024). Este enfrentamiento solitario solo puede leerse en clave política, porque además de ser el blanco de la censura, Bó y Sarli también fueron el blanco de la Triple A. La Alianza Anticomunista Argentina (AAA) fue un grupo parapolicial creado durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976). Su accionar, organizado desde el aparato estatal, sembró un clima de persecución y violencia por medio de amenazas y asesinatos. Romano (1995) reproduce en su libro una copia del comunicado que la Triple A envió a Isabel Sarli, donde puede leerse la lista de personas que “El Grupo de Acción (...) procederá a ejecutar”. El Sr. Armando Bó y la Sra. Isabel Sarli se encuentran allí.

5. Conclusiones

Comprender el contexto de producción del *latsploitation*, en su carácter marginal y periférico, es fundamental para situar y estudiar el cine de Isabel Sarli y Armando Bó. Estos cines, de poco presupuesto, perseguían el rédito económico y el entretenimiento del público. Bó y Sarli, figuras fundamentales de la historia del cine argentino, supieron balancear en su cine características comerciales y de entretenimiento (como ubicarse dentro de la tradición de los géneros cinematográficos clásicos) con comentarios sociales que dieron cuenta de una sensibilidad política en su poética.

Situarnos desde una perspectiva decolonial para interpretar el carácter marginal y periférico de sus producciones habilita la posibilidad de leer el cine de Sarli y Bó como un cine que tensiona la férrea división entre lo comercial y lo político. Esta lectura es posible no solo porque se enfrentaron a la censura y al esnobismo de sus compatriotas cineastas, sino porque hicieron películas para un público que necesitaba sanar su herida colonial; identidades guaraníes, sudacas y argentinas, que durante años se moldearon y soportaron un eurocentrismo hegemónico.

Se vuelve necesario replantear y repensar las categorías de análisis del cine popular desde una perspectiva latinoamericana que reconozca el valor cultural y político de Bó y Sarli. Un posible camino es dejar de lado la asociación de lo popular con la producción masiva y apolítica únicamente, y promover lecturas de lo popular como un espacio de expresión y resistencia. Las teorías decoloniales pueden ser un punto de partida para esta reinterpretación.

En palabras de Walter Mignolo: “Si la opción descolonial en el arte tiene un lugar privilegiado, es porque no puede ser controlada por las instituciones, ni las academias de arte, ni los museos, ni menos aún el Estado” (2015, 450). Isabel Sarli y Armando Bó así nos lo han enseñado a través de su filmografía.

Referencias bibliográficas

- Albizú Labbé, F. (2006). Nombrar al "Otro". El texto colonial en la aparición y desaparición de los pueblos indígenas de la América austral. *Babel*, (13), 161-192. <https://doi.org/10.4000/babel.924>
- Alonso, M. (2024). Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales. En M. Alonso & R. Sosa (Comp.), *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*. Libro en prensa.
- Alvaray, L. (2012). Are we global yet? New challenges to defining Latin American cinema. *Cinema. Studies in Hispanic Cinemas*, 8 (1), 69-86. <https://doi.org/10.1386/shci.8.1.69>
- Álvarez de Miranda, P. (2012). *Hablar como indios*. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/noviembre_12/20112012_01.htm
- Basilio Fabris, A. (2021). Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972). *Descentrada*, 5 (1). <https://doi.org/10.24215/25457284e137>
- Boniolo, P. S., & Estévez Lenton, B. (2020). Las zonas de socialización territorial y el análisis de clase. La construcción de variables complejas. En R. Sautu, P. Boniolo, P. Dalle & R. Elbert (Eds.), *El análisis de clases sociales. Pensando la movilidad social, la residencia, los lazos sociales, la identidad y la agencia* (pp. 343-360). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). El propósito de la sociología reflexiva. En *Una invitación a la sociología reflexiva* (pp. 101-300). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Braslavsky, E., Drajner Barredo, T., & Pereyra, B. (2013). *Insaciable* (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 8.
- Braudy, L. (2000). La falsa polaridad entre género y cine de autor. *Revista estudios cinematográficos*, 4 (19). Recuperado de: <https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/braudy-leo-la-falsa-polaridad-entre-genero-y-cine-de-autor.pdf>
- Camparo, T. (2021). Acerca de lo "verdaderamente popular" en el cine argentino. Diálogos y tensiones en las páginas de *Cinecrítica*, revista de cultura cinematográfica (1960- 1962). XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-074/714>
- D'Antonio, D. C., & Eidelman, A. E. (2019). Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 60 y 80. *Mora*, (25), 111-134. <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8494>
- 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.
- Gavilán, M. A., (2020). Carne sobre carne. En G. Geirola (Ed.), *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 203-216). Buenos Aires/Los Ángeles: Editorial Argus-a.
- Geirola, G. (2020). Introducción. Una aproximación tensionada a la estética cinematográfica de Sarli/Bo. En G. Geirola (Ed.), *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (pp. 1-57). Buenos Aires/Los Ángeles: Editorial Argus-a.
- Goity, E. (2005). Las Coproducciones. Una solución al problema de la crisis. En C. España (Ed.), *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983. Volumen I* (pp. 376-391). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de "lo popular". En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Barcelona: Editorial Crítica.
- Kuhn, R. (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.

- López, D. (2005). El cine que da ganancia. Productores, desde 1957. En C. España (Ed.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976. Volumen II* (pp. 238-265). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- López Vespa, L. (2024). Sexploitation criollo: reflexiones sobre el cine erótico argentino de los 60 y 70. En F. M. Peña (Ed.), *Cine argentino. Hechos, gente, películas (1959-2024)* (pp. 43-56). Buenos Aires: Luz Fernández Ediciones.
- Martín, J. A. (1981). *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB y UACJ.
- Muller, E., & Faris, D. (1997). *That's Sexploitation! The Forbidden World of "Adults Only" Cinema*. Londres: Titan Books Ltd.
- Oubiña, D. (2016). Una política de autores para Latinoamérica. Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 8, 347-361. <https://doi.org/10.7203/KAM.8.9022>
- Ramírez Llorens, F. (2012). Industria, arte y política. La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976). **Primera parte: Estado, industria y vanguardia**. *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*, 2 (7).
- Ramírez Llorens, F. (2013). Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina: 1954-1964. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-038/593>
- Romano, N. (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Ruétalo, V., & Tierney, D. (2009). Introduction. Reinventing the Frame: Exploitation and Latin America. En *Latsploitation, Exploitation Cinemas and Latin America* (pp. 1-12). Nueva York: Routledge.
- Ruétalo, V. (2013). Armando Bó and Isabel Sarli beyond the Nation: co-productions with Paraguay. *EIAL. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 24 (1), 83-98. <https://doi.org/10.61490/eial.v24i1.321>
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. Oakland: University of California Press.
- Ruiz-Estramil, I. B. (2016). Mignolo, Walter D. Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004). *Papeles del CEIC*, 1, 1-6. <http://dx.doi.org/10.138/pceic.15988>
- Saxe, F. N. (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.
- Villegas Lindvall, V. (2023). Hipersexualidad, salvajismo y negociaciones del cuerpo en *Embrujada* (1969) de Armando Bó. *Entropía. Revista de terror en el arte español e hispanoamericano*, 4 (1), 9-28.
- Zangrandi, M. (2016). Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y El trueno entre las hojas. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 14.

Reseña curricular

Lucía López Vespa es guionista egresada de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, Argentina. Y es estudiante avanzada de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual en la Universidad de San Martín. Trabaja como docente de Escrituras Audiovisuales (DIYS, UBA), Géneros y Estilos Audiovisuales (UNA) e Historia del Cine (ENERC).



Imagen: generada con IA