

ISSN 2528-7966  
e-ISSN 2588-0934  
DOI: 10.37785/nw  
ORCID: 0000-0003-2898-8607



Vol. 9, Núm. 1 (2025): Enero.







Guayaquil . Ecuador  
Vol. 9, Núm. 1 (2025): Enero

DOI: 10.37785/nw.v9n1



Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:

---



---

Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

## **Autoridades**

### **Rectora**

PhD Cecilia Paredes Verduga.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

### **Vicerrectora**

PhD Paola Romero.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

### **Decana FADCOM**

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

### **Sub-Decano FADCOM**

Mg. Carlos Eduardo González Lema  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: cagonzal@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7015-6260>

## **Consejo de Editores (Editorial Board)**

### **Editor en Jefe (Editor in Chief) y**

#### **Director General de la revista**

PhD Jorge Polo Blanco.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: polo@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

### **Directora Ejecutiva**

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

### **Editores Asociados (Associate Editors)**

Mg. Jorge Lombeida Chávez  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: jlombeid@espol.edu.ec

Mg. Luis Rodríguez Vélez.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

### **Editores Invitados:**

PhD Paola Ulloa López  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: lulloa@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1678-6365>

PhD Lidia Navas Guzmán  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: lidnavas@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0679-3836>

Mg. Agustina Invernizzi  
Universidad de Granada y Universidad de Buenos Aires.  
España y Argentina  
e-mail: agostina.invernizzi@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9967-5224>

Victoria Ruétalo  
University of Alberta. Canadá  
e-mail: vruetalo@ualberta.ca  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4284-7456>

### **Co-editores Internacionales (International Co-Editors)**

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.  
Universidad Complutense de Madrid. España  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: migalfon@ucm.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

### **Coeditor Internacional en inglés (International coeditor in English)**

Lcda. Joyce Nan  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: joynana@espol.edu.ec

### **Consejo Científico (Advisory Board)**

PhD David Oubiña.  
Universidad de Buenos Aires. Argentina  
e-mail: [doubinia@retina.ar](mailto:doubinia@retina.ar)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.  
Universidad Federal de Bahía. Brasil  
e-mail: [maia.audiovisual@gmail.com](mailto:maia.audiovisual@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: [jmateosperez@ucm.es](mailto:jmateosperez@ucm.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep Maria Català Domènech.  
Universidad Autónoma de Barcelona. España.  
e-mail: [josepmaria.catala@uab.cat](mailto:josepmaria.catala@uab.cat)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.  
Universidad Complutense de Madrid. España  
e-mail: [josularranagaaltuna@gmail.com](mailto:josularranagaaltuna@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.  
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia  
e-mail: [ariasjuanc@hotmail.com](mailto:ariasjuanc@hotmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.  
Universidad Autónoma Metropolitana. México  
e-mail: [zavala38@hotmail.com](mailto:zavala38@hotmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.  
Universidad de Lisboa y UCLA.  
Portugal y Estados Unidos  
e-mail: [raquelschefer@gmail.com](mailto:raquelschefer@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

PhD Marcelo Báez Meza.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: [mbaез@espol.edu.ec](mailto:mbaez@espol.edu.ec)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8563-6985>

PhD Ricardo López-León.  
Universidad Autónoma de Aguascalientes. México  
e-mail: [ricardo.lopezl@edu.uaa.mx](mailto:ricardo.lopezl@edu.uaa.mx)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9653-5525>

### **Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)**

PhD María Valdez  
Universidad Nacional de las Artes. Argentina  
e-mail: [m.valdez@una.edu.ar](mailto:m.valdez@una.edu.ar)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1413-9049>

Mg. Waleska Solorzano  
Cornell University. Estados Unidos  
e-mail: [wds79@cornell.edu](mailto:wds79@cornell.edu)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5193-6306>

PhD Javier Campo  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.  
Argentina  
e-mail: [javier.campo@cinedocumental.com.ar](mailto:javier.campo@cinedocumental.com.ar)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD Lucía Rodríguez Riva  
Universidad de Buenos Aires. Argentina  
e-mail: [lurodriguezriva@gmail.com](mailto:lurodriguezriva@gmail.com)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5950-3994>

PhD Marcela Visconti  
Universidad de Buenos Aires. Argentina  
e-mail: [marcevisconti@gmail.com](mailto:marcevisconti@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4428-184X>

Mg. Norma Inés Caldas Gayoso  
Universidad Privada del Norte. Perú  
e-mail: [norma.caldas@upn.edu.pe](mailto:norma.caldas@upn.edu.pe)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4118-8014>

PhD Julia Kratje  
Universidad de Buenos Aires. Argentina  
e-mail: [juliakratje@gmail.com](mailto:juliakratje@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1648-5658>

PhD Tamara Moya Jorge  
Universidad Carlos III. Madrid  
e-mail: [tmoya@hum.uc3m.es](mailto:tmoya@hum.uc3m.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4081-4039>  
Mg. Fabio Fidanza

Universidad de Buenos Aires. Argentina  
e-mail: fabiofidanza26@gmail.com  
PhD Sophie Dufays  
Universidad de Louvain y Universidad de Lieja. Bélgica  
e-mail: sophieduf@yahoo.fr  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8867-922X>

PhD Ailin Basilio Fabris  
Universidad Nacional de Quilmes. Argentina  
e-mail: ailinbasiliofabris@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9140-5932>

PhD Miguel Alfonso Bouhaben  
Universidad Rey Juan Carlos. España  
e-mail: miguel.alfonso@urjc.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

PhD Lourdes Paola Ulloa López  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: lulloa@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1678-6365>

Mg. Guillermo Alejandro Doylet Larrea  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: adoylet@espol.edu.ec

PhD Irene Trelles  
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ecuador  
e-mail: irene.trelles@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5370-7155>

PhD Ana Teresa Badia  
Universidad de la Habana. Cuba  
e-mail: ateresacu@yahoo.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2431-9684>

PhD Alonso Veloz  
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ecuador  
e-mail: alonso.veloz@cu.ucsg.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3446-7664>

PhD Lidia Navas Guzmán  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: lidnavas@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0679-3836>  
Mg. Edgar Nicolás Jiménez León  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: enjimene@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8448-2809>

PhD Alexis Isaac Paredes Amaguaya  
Universidad Técnica de Cotopaxi. Ecuador  
e-mail: alexis.paredes8237@utc.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2989-8876>

PhD María de Lourdes Pilay  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: mdpilay@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9496-1149>

## **Gestión de comunicación, publicación y técnica**

### **Difusión y comunicación**

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL  
Ing. José Arturo Maldonado  
Escuela Superior Politécnica del Litoral

### **Gestión de apoyo difusión**

Lcdo. José Luis Castro  
Srta. Malena Toala  
Escuela Superior Politécnica del Litoral

### **Diseño y dirección de arte**

Mg. Antonio Moncayo M.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

### **Asistente informática**

Ing. Kleber Avelino  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

### **Colaboradores en el volumen**

#### **Imágenes**

Portadilla: Josué Yáñez  
Tatiana Asencio  
Nicole Holguín  
Jairo Domínguez  
Dharla Esteves  
Emilia Gaibor  
Carlos López  
Richard Tixi  
Melissa Barzola  
John Mosquera  
Antonella Molina  
Adriana Monroy  
Anne Morales  
Alejandro Núñez  
Rodrigo Carrillo

# ÍNDICE

**11** Editorial

**Sección 1. Monográfico**  
**Sexo popular y transnacional.**  
**Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli**

**17** Agustina Invernizzi y Victoria Ruétalo. Introducción

**21** Valeria Arévalos. Monstruosidad femenina y agenciamiento del cuerpo en los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (1976) de Armando Bó e Isabel Sarli

**33** Lucía López Vespa. El cine de Isabel Sarli y Armando Bó. Una lectura decolonial

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

**67** Atilio Raúl Rubino. Desertar de la heterosexualidad. *Embrujada* e Isabel Sarli como máquina de guerra

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

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

**Sección 2. Monográfico**  
**Lo tecnológico en la comunicación, en la educación y en el cine**

**119** Paola Ulloa López. Introducción

**123** Rodrigo Guamán Toapanta. Análisis de la estrategia de diseño sonoro de la película de Sebastián Cordero *Ratas, Ratonos, Rateros* (Ecuador, 1999)





**139**

Isabel Posligua Quinde y Marlon Ramírez Rodríguez. El hipertexto en la radio digital. Un análisis del tratamiento informativo en el cantón Santa Elena, Ecuador

**151**

Eduarda Verónica Cepeda Campoverde, Yuleika Isabella Durán Núñez y Andrea Ocaña Ocaña. Usos y perspectivas de la inteligencia artificial en la comunidad de profesores de la Universidad de Guayaquil

**167**

Martha Sntaxi Andrade, Steven Paul Bernabé Borbor y Lilian Molina Benavides. Habilidades y estrategias para el posicionamiento de marca en la plataforma TikTok durante la segunda vuelta electoral en Ecuador (2023)

### **Sección 3. Seducir y emocionar.**

#### **Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca**

**185**

Lidia Navas Guzmán. Introducción

**189**

Mercedes Carolina Quispillo Parra. Estrategias tipográficas para reflejar la personalidad de una marca en distintos sectores industriales.

**203**

Verónica Lucía Arévalo Vélez. Marca Ciudad Manta. Cultura gráfica e identidad local en una ciudad intermedia cosmopolita



Imagen: generada con IA

## Editorial

Desde *Ñawi* siempre hemos considerado que las revistas académicas deben generar reflexiones cargadas de pensamiento crítico. Y es lo que se ha tratado de hacer en el presente volumen, que está dividido en tres secciones. En primer lugar, encontrará el lector un monográfico dedicado al cine argentino, cuyo título es “Sexo popular y transnacional. Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli”, en el que se analiza la trayectoria de una dupla cinematográfica que, aunque fue habitualmente ignorada por la crítica especializada, supuso la ruptura de muchos esquemas estéticos y sociopolíticos. Invitamos al lector a revisar el índice, pues en él comprobará que los títulos de los artículos ofrecidos son muy sugerentes. Seguidamente, en una segunda sección, se ofrece un monográfico titulado “Lo tecnológico en la comunicación, en la educación y en el cine”, que se nutre de algunas de las ponencias más significativas del Congreso Internacional de Investigadores de Comunicación Audiovisual y Tecnologías de la Información, celebrado en la ESPOI de Guayaquil. En él, los lectores podrán aproximarse a cuatro interesantes trabajos. Y, finalmente, podrá disfrutarse de dos artículos incluidos en la sección permanente “Seducir y emocionar”, que está dedicada al mundo del diseño y la gestión de marcas.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.

Director Editorial

## ***Editorial***

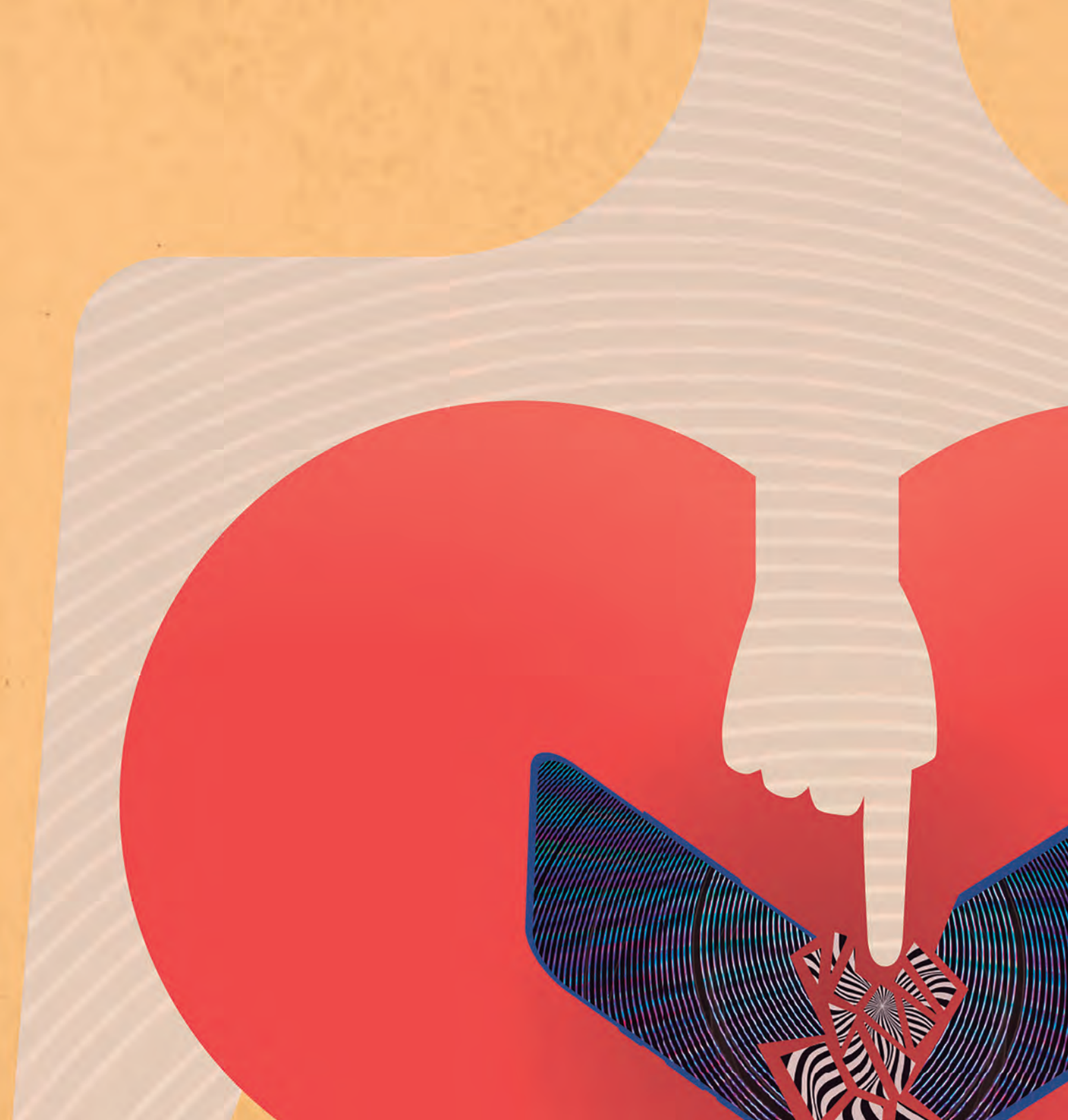
At *Ñawi*, we have always considered that academic journals generated reflections charged with critical thinking. And this is what we have tried to do in this volume, divided into three sections. First, the reader will find a monograph dedicated to Argentine cinema, entitled “Popular and transnational sex. An evaluation of Armando Bó and Isabel Sarli”, which analyzes the trajectory of a cinematographic duo, although usually ignored by specialized critics, broke many aesthetic and socio-political schemes. We invite the reader to review the table of contents since the articles’ titles are very suggestive. Next, in a second section, we offer a monograph entitled “The Technological in Communication, education, and Cinema,” which draws on some of the most significant papers of the International Congress of Researchers in Audiovisual Communication and Information Technologies, held at the ESPO in Guayaquil. In it, readers will be able to approach four interesting works. Finally, you can enjoy two articles in the permanent section, “Seduce and Excite,” which is dedicated to design and brand management.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.

Director Editorial



Imagen: generada con IA





## *Artículos*



Imagen: Tatiana Asencio



## Sexo popular y transnacional.

### Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli

Cuando Armando Bó e Isabel Sarli comenzaron a hacer cine, en 1956, pusieron en juego un conjunto de rupturas. Presentaron el cuerpo desnudo de la naciente actriz, entre otros elementos provocativos. Con el tiempo, su cine empezó a imponer diferentes aspectos que desafiaban a las normas de la época, en el duro contexto de los períodos dictatoriales de la Argentina. No obstante, el cine de la dupla ha sido mayormente ignorado por la crítica especializada. Es a partir de los años ochenta cuando empieza a prestársele más atención. En los años noventa hace su ingreso en las historias del cine nacional. Después, se sigue investigando desde lo popular y, finalmente pasa a formar parte del estudio académico. El presente monográfico se enfoca en una nueva fase de la crítica del cine de Sarli-Bó, marcada por la publicación del libro *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits (2022)*, obra de Victoria Ruétalo.

Lo hemos titulado “Sexo popular y transnacional. Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli”, y nos permitirá analizar los fundamentos de un tipo de cine popular, con enfoques de género, *queer* y decolonial, que además privilegia el estudio de lo musical. El director Armando Bó, y su estrella Isabel Sarli, fueron pioneros de un fenómeno que, posteriormente, sería copiado e imitado por otros. Realizaron sus obras con productoras relativamente pequeñas, que luego se propagaron por toda Latinoamérica y Estados Unidos, generando una estela de réplicas, homenajes e intertextualidades. Aunque la censura, a nivel local, no dejó de perseguirlos, las producciones de la dupla continuaron esparciéndose y triunfando por todas las Américas.

Mg. Agostina Invernizzi y Victoria Ruétalo

## **Popular and transnational sex.**

### **A reappraisal of the cinema of Armando Bó and Isabel Sarli**

When Armando Bó and Isabel Sarli began to make films in 1956, they put into a set of ruptures. They presented the nude body of the nascent actress, among other provocative elements. Over time, their cinema began to impose different aspects that challenged the norms of the time in the harsh contexts of Argentina's dictatorial periods. Nevertheless, the duo's films have been largely ignored by specialized critics. It was not until the eighties that they began to receive more attention. In the nineties, it made its entrance into the history of national cinema. Afterwards, it continues to be investigated from the popular point of view, and finally, it becomes part of the academic study. This monograph focuses on a new phase in Sarli-Bó's film criticism, marked by the publication of the book *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits* (2022), by Victoria Ruétalo.

We have entitled "Popular and transnational sex. A re-evaluation of the cinema of Armando Bó and Isabel Sarli," and it will allow us to analyze the foundations of a type of cinema with gender, queer, and decolonial approaches, which also privileges the study of music. Director Armando Bó and his star Isabel Sarli were pioneers of a phenomenon that would later be copied and imitated by others. They produced their works with relatively small production companies, which then spread throughout Latin America and the United States, generating a trail of replicas, tributes, and intertextualities. Although censorship, at a local level, did not stop persecuting them, the duo continued to spread and triumph throughout the Americas.

Mg. Agostina Invernizzi and Victoria Ruétalo



Imagen: Nicole Holguín



Imagen: Jairo Domínguez

## Monstruosidad femenina y agenciamiento del cuerpo en los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (1976) de Armando Bó e Isabel Sarli.

### Feminine monstrosity and the agency of the body in the feature films *India* (1960) and *Embrujada* (1976) by Armando Bó and Isabel Sarli.

#### Resumen:

El artículo revisa la configuración de mujer deseante (maternal y sexualmente) propuesta por dos largometrajes dirigidos por Armando Bó que presentan elementos de terror-fantástico: *India* (1960) y *Embrujada* (1976). Tomando como punto de partida la figura de la vampiresa, en la primera, y a un ser mitológico del folklore regional –el Pombero– en la segunda, estas producciones tensionan el lugar de la mujer racializada y devenida objeto, impuesto por el patriarcado blanco.

**Palabras claves:** cine argentino; cine de terror; Coca Sarli; maternidad; raza.

#### Abstract:

The article reviews the configuration of the desiring woman (maternally and sexually) proposed by two feature films directed by Armando Bó that present elements of horror-fantasy, *India* (1960) and *Embrujada* (1976). Taking as a starting point the figure of the vampire in the first one, and a mythological being of regional folklore –the Pombero– in the second one, these productions stress the place of the racialized woman who has become an object, imposed by the white patriarchy.

**Keywords:** Argentine cinema; horror films; Coca Sarli; motherhood; race.

**Valeria Arévalos**

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

[arevalosvaleria@gmail.com](mailto:arevalosvaleria@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-9412-2812>

Enviado: 31/3/2024

Aceptado: 12/9/2024

Publicado: 15/1/2025



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

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Anisé en el ojo de la tormenta. 3. *India*. 4. *Embrujada*. 5. A modo de conclusión.

**Como citar:** Arévalos, V. (2025). Monstruosidad femenina y agenciamiento del cuerpo en los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (1976) de Armando Bó e Isabel Sarli. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 21-31.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a1](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a1)

## 1. Introducción

En 1955, “La Coca” Sarli se consagró como Miss Argentina, llegando a ser semifinalista en el concurso a nivel internacional ese mismo año. Pocos meses después, conoció a Armando Bó, quien se convertiría en el amor y compañero de su vida. Tras el fallecimiento de Armando en 1981, La Coca se retiró de las pantallas por un largo tiempo, en una suerte de duelo combinado entre el afecto y la profesión. Con la muerte de Bó, se formó una grieta irreparable en la vida de Isabel.

La dupla Sarli-Bó fue más que el vínculo entre una actriz fetiche y su director. Fue una sociedad. Desde los primeros films, Isabel excedió su rol de estrella, involucrándose en tareas de producción y distribución. Debido a su fluido manejo del idioma inglés, era la encargada de discutir contratos para el mercado extranjero. Mercado que conquistaron mientras luchaban contra la censura a nivel local. Sus películas se consumieron ante públicos diversos en USA, Europa y Asia. El compromiso de Sarli para con el negocio se vio impulsado por Bó, quien manifestaba que “todos los actores deberían ser socios de sus propias películas porque luego, cuando llega la tragedia, cuando termina el éxito, los actores al menos son dueños de algo” (Ruétalo & Tierney, 2009, 212. Traducción propia). Juntos hicieron una treintena de películas que conforman gran parte de la filmografía del *sexploitation* nacional.

Pioneros del cine de explotación, equiparables a Emilio Vieyra por aquellos mismos años, las películas de la dupla se destacaron por ofrecer contenido erótico acompañado de temáticas sociales y críticas de índole anticapitalistas y anticolonialistas. Pensar que su obra fue desarrollada en períodos conservadores y de censura pero que, aun así, logró exponer ese grado de compromiso social, llevó a su hijo, Víctor Bó, a expresar durante una entrevista realizada por la revista *Cineficción* en 2023 lo siguiente: “¿Qué hubiera hecho papá con libertad?” (73).

Destinatario de todo tipo de descripción, como *películas malas*, *paracine*, *cine basura*, *películas de culto*, entre otros (Schaefer, 2009) el cine de explotación existió desde prácticamente los inicios del cine, y está íntimamente ligado al terror por tratarse de un cine que se nutre de las ansiedades del contexto sociohistórico de producción para crear historias cargadas de temáticas moralmente desafiantes: el sexo, la droga, la violencia y el crimen. Eric Schaefer (XI) sostiene que este tipo de cine confluye en ciertos atributos como: el bajo presupuesto, la temática escabrosa, su afiliación a los géneros más degradados y su subsistencia al margen de la industria y la cultura.

Por su parte, Frank Ferrer puntualiza que las películas de explotación buscan advertir sobre determinados peligros sociales pero que, a partir de su estilo narrativo, parecen celebrarlo (1963) Estos films toman temas de actualidad y elaboran historias de rápido desarrollo, con el fin de recuperar ganancias en el corto plazo.

Tomando como punto de partida estas nociones sobre el cine de explotación, se repasará, a continuación, los largometrajes *India* (1960) y *Embrujada* (producida en 1969 y estrenada en el país en 1976), reparándose especialmente en el tratamiento del cuerpo racializado y deseante y la maternidad en un entorno de opresión capitalista.

## 2. Anisé en el ojo de la tormenta

Ambas realizaciones poseen varios elementos en común. En primer lugar, el personaje central en ambas es el de Anisé, una indígena macá, hija del cacique de una tribu que habita la región mesopotámica en límite con Paraguay. Anisé, en guaraní, significa “deseada” o “anhelada”. Así es como se conforma ya desde su nombre, el carácter central

de esa mujer exuberante y audaz, que no duda ante la posibilidad de entregarse al amor. Ya sea un amor heterosexual interracial, como en ambos casos, o el amor ante la idea de ser madre, como en *Embrujada*. A Ansisé todos la desean, la observan, la devoran, la consumen.

En *India*, esto se da a partir del encuentro con el hombre blanco, Dardo (Guillermo Murray), quien, siendo un delincuente conocido buscado por la policía, se adentra en la selva misionera y salva su vida arrojándose al cauce de un río. Allí es encontrado por la tribu de Ansisé, que lo rescatan de las aguas y le ofrecen un lugar con ellos. Con el paso de los días, la atracción entre ambos va creciendo hasta devenir en un amor interracial habilitado por la tribu. El cacique, padre de Ansisé, también se enamoró de una mujer blanca en el pasado, madre de la joven, por lo que no tardó en entender los sentimientos de su hija. Sin embargo, a pesar de su lugar de privilegio en la línea de mando de la tribu, Ansisé es concebida como objeto por uno de los indígenas que la pretendía (y daba por hecha) previo a la llegada del hombre blanco.

Con respecto a la cuestión de la mirada en la cosificación de la mujer, podemos retomar las ideas de Laura Mulvey (1988, 4) quien, a partir de postulados del psicoanálisis, revisa la noción de escoptofilia y del placer visual obtenido a partir de la observación del cuerpo femenino en el cine. La autora destaca que la escoptofilia, es decir, el sometimiento que se realiza hacia una persona a partir de una mirada controladora y curiosa objetualiza al sujeto generando placer sexual a partir de la contemplación en el observador. En este sentido, el mundo estaría ordenado por la desigualdad sexual, destinando para la mujer el polo pasivo.

El carácter objetual de la mujer no se ve modificado en el segundo film, *Embrujada*, en donde se nos presenta a una Ansisé que dejó atrás su pasado indígena y que, en la actualidad, es la esposa de un magnate aserradero. Las miradas cosificadoras que recibe en este caso, no se centralizan en un personaje único, sino que todo el pueblo la desea y, acorde a su objetivo de ser madre a como dé lugar, todo el pueblo la posee. No obstante, puede detectarse en ambas películas un tratamiento particular del eje sobre el que se desarrolla la trama: el rol de la mujer en la estructura familiar. Existe un agenciamiento del cuerpo que pone en primer término el deseo propio en aras de conseguir el objetivo del personaje: formar pareja con quien ella elige y concretar su anhelo maternal. En adelante analizaré ambos films con el objetivo de desandar las estrategias narrativas utilizadas para la conformación de esta especie de monstruosidad femenina.

### 3. *India*

*India* es un largometraje estrenado el 21 de enero de 1960. Fue rodado en las Cataratas del Iguazú, y el guion estuvo a cargo de Sergio Leonardo a partir de una idea de Armando Bó. Casi la totalidad del film es en blanco y negro, con excepción de una secuencia de cinco minutos en donde la Coca toma un baño en el río mientras unos círculos concéntricos en tonos magenta y rojos giran psicodélicamente sobre la imagen (Figura 1).

El inicio de la película sitúa el cuerpo de Ansisé en la naturaleza, la mezcla con ella, la metamorfosea. Un chamamé lento nos habla de una doncella desnuda que habita y baila, mientras un paneo vertical descendente nos va haciendo ingresar a las aguas selváticas acompañando a la joven en su baño. El clima bucólico se interrumpe abruptamente con secuencias del microcentro porteño, bocinazos y personas apuradas que se agolpan para leer los titulares del día. En pocos segundos el film nos plantea el choque entre mundos, uno apacible y otro enloquecido. La clave radicaría



**Figura 1.** Fotograma de *India* (Sarli-Bó, 1960).  
Intervención cromática.

en el resultado de ese choque. ¿Ganará la locura de la vida citadina o la tranquilidad del contacto con la naturaleza? ¿Resultará vencedor el territorio femenino o el masculino? Además, mientras Ansisé habita el espacio, convocante y tranquila, Dardo lo abandona, violenta y torpemente. Si pensamos el espacio como una metáfora de los cuerpos, el femenino en su calma llevaba las de perder ante la irrupción agresiva del foráneo.

La información es ofrecida a la audiencia a través de portadas de periódicos en primer plano. De allí sabremos que el personaje en cuestión se denomina Viruta, que es un delincuente arduamente buscado y

que la acción se desarrollará en la zona de Eldorado, Misiones. La segunda aparición del río contendrá ya a Viruta, quien tras armar una balsa improvisada se entrega a vagar sin rumbo en busca de la liberación. Liberación que, como veremos más adelante, se dará por doble vía (la física y la redención del alma). En este momento comprendemos el estatuto privilegiado de Ansisé en la tribu, ella ve al vagante y da la orden para su rescate. Todxs responden de inmediato sin cuestionar. La palabra de Ansisé tiene poder de acción. Lo que ella verbaliza, se concreta. Lo veremos no sólo en este ejemplo, sino cuando más adelante cambie el destino de Dardo y cuando lo elija como compañero de vida.

En este punto, comienzan a aparecer los elementos fantásticos en el film. En una escena en donde ambxs, Ansisé y Dardo, corretean, juegan y ríen entre la foresta, ella se esconde entre el follaje, pero su risa reverbera en la naturaleza. Él, sin poder encontrarla, siente su presencia y la disfruta, pero la vive con extrañeza, ya que su cuerpo resulta evanescente. En esta escena se refuerza, una vez más, el vínculo entre la mujer y lo salvaje, el entorno natural como parte de su corporalidad y lo fantástico como elemento constitutivo de su ser.

El segundo momento en donde lo fantástico se encarna en la figura de Ansisé es cuando Dardo decide saquear el tesoro de la tribu. Ella lo sigue, lo encara y le pregunta por qué lo hace. Él intenta huir sin éxito, ya que Ansisé habita todo el espacio, apareciendo en rincones imposibles prohibiendo la huida del ladrón. En este caso, la respuesta de Dardo no es tan positiva como con el juego en la selva, comienza a temer. Es aquí donde la figura de Ansisé se complejiza, deviniendo una bruja vampírica. “¿Quieres quitarte el mal? Tu sangre, yo beberé tu sangre, alguien tiene que creer en vos, yo creo”. Y, acto seguido, toma el brazo de Dardo y bebe su sangre a modo de eucaristía contractual. Ella confiará en él, a cambio de la posibilidad de torcer su destino y convertirlo en un hombre digno de pertenecer a la tribu. Digno de los atributos que ella exige.

Con el emblema “el amor cura el mal”, la tribu va incorporando a un hombre cada vez más Dardo y cada vez menos Viruta. El pasado delictivo queda atrás, oculto tras la niebla de un nuevo hombre que aprende a vivir en comunidad y a amar sin engaños. Llegado el momento de elegir compañero, Ansisé realiza un baile en el que encarnará el fluir del deseo. Su cuerpo es tomado por la cámara en una variedad de planos y de puntos de vista. A partir de primeros planos



vemos detalles de su cintura y su cadera moviéndose al son de los tambores, mientras que con planos generales vemos su cuerpo danzar en círculos deambulantes mientras espera el momento de expresar su decisión. Por su parte, Dardo contrasta su blanca y rubia figura entre un puñado de nativos de piel y mirada oscura. El director elige completar la figura del indígena con animales, están quienes sostienen monos, quienes tienen en sus hombros aves, mientras que Dardo sólo se dedica a observar devota y despojadamente a Ansisé. Como se verá más adelante, el ideal de hombre bello/deseado en estas películas se relaciona con la idea de hombre blanco, rubio, de ojos claros, casualmente características afines a la figura de Armando Bó.

Así como su padre eligió a una mujer blanca, Ansisé elige a Dardo como compañero de vida. Acto seguido desliza unas disculpas que no esconden culpa a su padre, segura de su elección y afirmada en la decisión de ser dueña de su vida. Este es el momento en que Bó decide incluir un elemento psicodélico y de cierta impronta camp a la narración. Ansisé duerme tranquila tras haber expresado su decisión. Ingresamos a su sueño en donde se baña desnuda en las aguas del río, poco a poco la pantalla se va poblando de espirales en tonos rojizos que giran sobre la imagen. Un sueño onanista, en donde su deseo está depositado en su propio cuerpo. Ansisé, como espectadora de su propia imagen onírica, goza con su figura en contacto con la naturaleza. No sueña con su hombre ni con ningún otro, sino con ella misma.

Un miembro de la tribu, hasta el momento, pretendiente natural de Ansisé, la secuestra mientras duerme y la lleva lejos con el fin de poseerla a la fuerza. A diferencia de otras películas posteriores de la dupla, en este film el cuerpo de la Coca no será violentado hasta más allá de este límite. Su intento de posesión resulta trunco, porque la tribu con el hombre blanco a la cabeza le dan caza y ajustician según las reglas de la comunidad. Sin embargo, la joven resulta malherida en una muestra clara de toxicidad afectiva (“es mía o no será de nadie”) y, tras infructuosos intentos de curarla de manera natural, será su elegido quien la lleve a la civilización para ser curada por la medicina tradicional blanca.

El final del film implica una doble redención para Dardo. Cuando la policía lo encuentra en el pueblo, lo apresa y él consigue convencerlos de que la lleven de vuelta a su tribu. Al ver el incommensurable amor de los jóvenes, el policía se apiada y decide liberar al delincuente devenido sujeto honesto en un irrisorio y demasiado naif final. De este modo, Dardo no sólo consigue su liberación física, sino su redención espiritual, porque, tal como lo había anticipado su amada, sólo necesitaba que alguien confiara en él.

#### **4. Embrujada**

*Embrujada* es un largometraje filmado en Eastmancolor durante 1969 que pudo ser estrenado recién en noviembre de 1976 en nuestro país. Fue filmado parcialmente en Misiones e incluye fragmentos de *India* que sirven como antecedente para presentar la génesis de la historia de Ansisé.

Al igual que en el film anterior, *Embrujada* abre la narración remitiendo a la unión entre el cuerpo de la mujer y la naturaleza. Ansisé se baña en las aguas del Río Iguazú, eleva sus manos en señal de alabanza y es una con la selva. A simple vista, observando su cuerpo desnudo empapado en lo salvaje, no se pensaría que se trataría de la esposa de un magnate aserradero, sino de una indígena en pleno apogeo de la comunión con el entorno. Una música tribal acompaña su imagen y completa la idea indigenista sobre su cuerpo, pero en la escena siguiente, las



**Figura 2.** Fotograma de *Embrujada* (Sarli-Bó, 1976).  
Ideal de hombre blanco.

notas pasan a ser de un chamamé, que acompaña el caminar de esta mujer, vestida y calzada, que, tras hacer las compras en una tienda del pueblo, porta un paquete entre sus manos como quien carga a un niño. La idea de la maternidad deseada se presenta desde los primeros minutos de la película, y resignificando el baño de Ansísé en aguas selváticas, podemos relacionar este pedido de embarazo a las Cataratas que luego se retomará en otra realización de terror social y fantástico de los últimos años, *Los que vuelven*, de Laura Casabé<sup>1</sup>. En estas producciones existe un corrimiento del ruego y de la entidad mística que todo lo cumple; ya no se trata de una figura de la religión

cristiana (occidental y colonizadora), sino de dioses y seres propios, arraigados en la mitología local.

Al llegar a su casa, la vemos desenvolver a un bebote blanco y de ojos azules, su niño ideal. (Figura 2) Luego lo pondrá en palabras: “¿Para qué sirve una mujer que no puede tener un hijo? Quiero un hijo. Rubio, de ojos azules, quiero besarlo, tenerlo cerca mío. Uno solo”. Encontramos nuevamente, al igual que en *India* esta idea de la hegemonía blanca y del ideal de belleza eurocéntrico tan alejado a la belleza autóctona y nativa de la Coca y tan cercano a la de Bó.

Inmediatamente vemos el vínculo que Ansísé mantiene con lo esotérico. La imposibilidad de procrear un hijo de su esposo la lleva a pedir ayuda a una bruja del pueblo. La bruja está rodeada de pájaros y es así cómo la figura del Pombero, anunciada en voz en *off* desde las primeras imágenes del film, se hace presente. El Pombero es un ser mitológico de la región del noreste argentino cuyo nombre viene del verbo *pomberiar*, es decir, espiar. Se caracteriza por acechar a las mujeres solas y, eventualmente, abusarlas sexualmente. Se dice que su presencia se manifiesta a partir de silbidos pero que, si se le responde, se enoja y arremete contra la persona que haya osado faltarle el respeto. Asimismo, se lo asocia con las aves, es su defensor y goza de tributos dejados por los humanos, como habanos y bebidas alcohólicas (Colombes, 2016, 221-225).

Es el ser más representado en la filmografía argentina. Puede verse en *Cuando el viento silba* (Juan G. Rodríguez, 2019), *El Pombero, dueño de la siesta* (Rogelio Romero, 2018), *El Pombero, la leyenda* (Matías Amandey, 2011) o *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2008)<sup>2</sup>. En todas estas realizaciones se destaca el elemento fundamental para la irrupción del Pombero y de cualquier otro ser mitológico de nuestro folklore, la desobediencia. Para que el monstruo irrumpa y

<sup>1</sup> El largometraje *Los que vuelven*, dirigido por Laura Casabé en 2019, está inspirado en un cortometraje previo de la directora, *La vuelta del malón* (2010). La película narra la súplica de una madre que pide por la resurrección de su hijo muerto. El niño regresa, pero portando con él una entidad oscura.

<sup>2</sup> Analicé la representación de la mitología regional en mi artículo “La configuración mitológica regional en el cine de terror fantástico argentino”, *Imagofagia*, 20, 2019. También en el capítulo “Imaginarios mutantes en el cine de terror argentino contemporáneo”, incluido en el volumen *Cines regionales en cruce. Un panorama de cine argentino desde un abordaje descentralizado*, 2022.

haga de las suyas, primero tiene que existir un rompimiento de la norma, ya sea el maltrato a animales, el no respetar las horas muertas en donde lxs adultxs duermen la siesta o el abandono de su mujer por parte de los hombres. En este caso, el abandono corre por cuenta del esposo de Ansisé, Leandro (Daniel de Alvarado), un poderoso maderero que, debido a su oculta homosexualidad, desatiende afectiva y sexualmente a su esposa imposibilitándole cumplir su sueño de maternidad. Allí donde el esposo está ausente, se apersona el Pombero.

La impotencia del esposo encuentra su correlato en su extrema sensibilidad, él parece sufrir su incapacidad para ocupar el rol masculino que demanda la conformación neutral de una familia heteropatriarcal. Su falta es doble: no satisface a su compañera y no la provee de descendencia.

A diferencia de *India*, en *Embrujada* el cuerpo desnudo de la Coca está dispuesto para la mirada del espectador y, en esta disposición, se busca ocultar la marca de la raza. Mientras que, en *India*, Ansisé se mostraba involucrada con la naturaleza y rodeada de nativxs macá resaltando la impronta física de lxs hijxs de estas tierras, en *Embrujada*, la aburguesada Ansisé no sólo oculta sus rasgos primigenios (la ropa de indígena, su cabello lacio apenas decorado con una flor) sino que también presenta sus pezones maquillados, igualando el tono de los mismos al resto de la piel que los rodea. En esta simple elección se esconde un gesto de racialización de su cuerpo, se oculta el tono real en pos del aclaramiento (irreal) eurocéntrico. Acerca del tratamiento del cuerpo de Ansisé, Valeria Villegas Lindvall (2023, 219) considera que existe una “conexión inequívoca entre la explotación del cuerpo racializado y la explotación de la tierra que caracterizan la desenfundada empresa capitalista del aserradero”.

Por su parte, la impotencia de Leandro se ve transformada en energía sexual violenta para con los cuerpos de los trabajadores del aserradero. Mientras que, en una escena no puede satisfacer a su esposa, en la escena siguiente se desquita cayendo a latigazos sobre la espalda de un trabajador, que lo insulta por lo bajo en guaraní (Figura 3). Aquí se ponen en juego varias líneas. Por un lado, el destino destructor de la libido sexual de Leandro que, escenas más tarde, veremos que se corresponden con un irrefrenable deseo para con el cuerpo masculino. Por otro lado, el desprecio ejercido sobre los trabajadores originarios del aserradero dialoga directamente con sus intentos de blanqueamiento de su esposa macá.



Figura 3. Fotograma de *Embrujada* (Sarli-Bó, 1976).  
Violencia hacia los cuerpos masculinos.

Volviendo al punto que mencionara en el párrafo anterior. El deseo sexual de Leandro para con los cuerpos masculinos no se resuelve de manera consensuada, sino a partir de un abuso de poder reflejado en una violación. Lo novedoso de este film de la dupla Sarli-Bó es que, mientras que los hombres empleados por Leandro son sometidos sexualmente por su patrón, Ansisé se entrega al ejercicio sexual irrestricto sin culpas, con el único deseo de que alguno de esos hombres la deje embarazada. En este punto dista la Coca que, tirada sobre un catre repetía a sus perpetradores: “¿Qué pretende usted de mí?”; acá es ella la que pretende algo concreto de cualquiera de ellos: un hijo; de ser posible, rubio y de ojos claros.



**Figura 4.** Fotograma de *Embrujada* (Sarli-Bó, 1976).  
Mundo invertido.

trata de un recuerdo del personaje, un intento por recuperar sus raíces, su vínculo con lo ancestral, con lo natural. Tras este *insert* vemos en cuerpo presente a la figura del Pombero, respondiendo al deseo de Ansisé y a la evidente falta de la presencia masculina que cubra sus necesidades. La corporización del monstruo se da como un duende peludo, con garras y feo. La alcanza y la posee a la fuerza, modo de abordaje sexual que ella ya venía fantaseando. El elemento fantástico está dado, porque lo que en una primera instancia damos por sentado (la presencia del monstruo), luego se observa que puede tratarse de la alucinación del personaje de Ansisé. ¿Está realmente el Pombero ahí? Desde el primer plano lo vemos; desde el plano general sólo observamos el cuerpo de la Coca siendo sometida por la nada.

A partir de este punto el personaje de Ansisé comienza a involucrarse directamente con lo fantástico, a partir del terror. En sus encuentros con Juan (Víctor Bó) ve al Pombero; se aterra, deja de besarlo por miedo al monstruo, hasta que se da cuenta de que es sólo su imaginación. ¿Lo es? Desde el plano sonoro también se inserta lo ominoso. Ya no hay primacía del chamamé o los sonidos tribales, sino que aparecen unas notas tenebrosas acompañadas de silbidos en una clara referencia a la presencia mítica. Sólo ella reconoce esa presencia; el resto piensa que se trata de locura. El destino obligado de quienes creen en lo fantástico es la religión, así que se encuentra con un cura quien le dice que creer en brujas y en mitos es propio de la gente bruta. Aquí se expresa una pretensión de superación del hombre blanco para con lxs habitantes que están en vínculo con las creencias de la región y el esoterismo. Ansisé comienza a introyectar al monstruo, se la ve rodeada de guacamayos y fumando habanos. El margen de duda pivotea entre creer que el Pombero la visita o que el Pombero es ella. Lo fantástico, ya instalado, habilita el horror a partir de que Ansisé va masacrando a sus amantes ocasionales en nombre del monstruo. En el plano se conjugan la mujer atormentada y el monstruo que arremete contra los hombres, acaso el Pombero sirva para metaforizar el intento de derrocar la primacía androcentrista en pos de una revalorización del deseo femenino.

Tras irrumpir en la oficina de Leandro y ver como éste abusaba sexualmente de Juan, la psiquis de Ansisé se fracciona por completo y se sumerge en el dominio de lo místico. Cuando Leandro intenta ahogarla en las Cataratas, presencia horrorizado la aparición del Pombero, cayendo en las aguas bravas y ahogándose en el acto. Hacia la resolución del film, cuando Ansisé/Pombero se cobra la vida de Juan, canaliza la fuerza del monstruo caminando hacia cámara con la mirada vacía, la sonrisa enloquecida y el llanto de un bebé como sonido de fondo. Está en la audiencia decidir si todo fue producto de su imaginación o si, finalmente, el duende cumplió su sueño.

## 5. A modo de conclusión

El punto en común, presente en ambas producciones de la dupla Sarli-Bó, que se ha revisado en este trabajo es el agenciamiento del cuerpo y la contravención del rol destinado para la mujer en la familia nuclear heteropatriarcal. A su vez, el deseo materno que se expresa en *Embrujada* se corresponde con un deseo monstruoso, dispuesto a todo, desinteresado en el vínculo sexoafectivo y sólo dirigido al cumplimiento del anhelo de reproducción por parte de la mujer.

Mientras que en *India* podemos observar un erotismo más naif y una mostración del cuerpo femenino más inocente y distanciada, en *Embrujada* se aprecia ya un estilo de exposición del cuerpo femenino racializado, acorde a la estética que llevará adelante la dupla en el resto de su filmografía (ocultamiento del tono real de la piel, planos detalle del cuerpo de la Coca, fragmentación y exacerbación del deseo). A su vez, mientras que la mirada interpelante a cámara en actitud sensual incluye al espectadorx en *Embrujada*, en *India* lo deja por completo afuera de la diégesis evitando el rompimiento de la cuarta pared.

En este punto se puede poner en diálogo lo trabajado por María de los Milagros Kruk en su análisis de la filmografía de Bó que lleva por título “La pornografía ingenua de Armando Bó: la representación de la mujer como cuerpo corrupto” con el análisis que aquí se ha desarrollado, ya que tal autora sostiene, en el mencionado trabajo (Kruk, 2017, 1), que la filmografía de Bó resulta conservadora y mantiene fines moralizantes para con el cuerpo femenino: “Esta línea de cuerpo-sexual-enfermo, donde el sexo no es el mal, sino la desmesura en el cuerpo femenino, son rasgos típicos de una estructura patriarcal”. En relación con esto, la autora propone pensar el cuerpo femenino como el territorio predilecto para la aplicación del orden moral y su transgresión al tiempo que sostiene que Bó lo que busca es mostrar el correcto modo de amar (Kruk, 2017, 2). En este sentido, la monstruosidad femenina responde al rompimiento de la norma, al quiebre de lo esperado por la sociedad para con la mujer. Ansisé desea ser madre y eso “está bien”, es “lo esperable”, no así su irrefrenable deseo que la lleva a fornicar con cuanto hombre fértil habite en el pueblo. Sus primeros vagabundeos por el amor, representados en *India* como un amor puro, sacrificado y devoto, devienen voracidad egoísta y lasciva en *Embrujada*.

Posteriormente, Kruk sostiene que el cine de Bó tiene como característica el hecho de ser un cine hecho para hombres. Si bien comprendo hacia donde apunta esta afirmación, considero que en ella se presupone que el espectadorx es un hombre heterocis y que, en tal caso, el ejemplo de *India* podría ubicarse dentro de esta clasificación, pero no así necesariamente *Embrujada*, ya que allí los hombres pasan a cubrir el rol de figuritas intercambiables y prescindibles, mientras que la mujer persigue su deseo en otra dirección. Esto si nos atenemos a lo estrictamente narrativo, en cuanto a la puesta en escena y a la mostración del cuerpo femenino, coincide con la autora.

Si tomamos la idea de Kruk de que el cine de Bó se define como una *pornografía ingenua*, por presentar al acto sexual sólo como un preámbulo al remordimiento, tenemos que afirmar que *India* se escapa del canon. Acá, como vimos, la mujer elige a su compañero sexoafectivo y no hay remordimiento tras su empoderamiento. Ciertamente es que tampoco es explícito el acto sexual, como sí lo es en *Embrujada*, así como también existe una diferencia/distancia entre el estereotipo actitudinal esperable de la indígena versus la mujer de clase alta. Sea en un ejemplo como en el otro el elemento culpa no se presenta en Ansisé. “Sarli, incapaz de desprenderse de su educación obrera, interpretó

papeles de bajo presupuesto que problematizarían de nuevas formas los estereotipos característicos de los viejos cines clásicos que se encuentran en la dicotomía madre-puta” (Ruétalo, 2009, 202. Traducción propia). Ansisé realiza un recorrido que parte desde el empoderamiento, en *India*, y termina en el empoderamiento, en *Embrujada*. El primero es casto, juguetón, inocente, acompañado de juegos cándidos en medio de la selva y resiliencia junto al ser amado; el segundo es atormentado, obsesivo y enloquecedor, tras un objetivo claro, conseguir una maternidad específica (transracial, rubia, europea, alejada de su raza y de la de aquellos a quienes se entrega). Con respecto a las secuencias de apertura de una y otra película, Valeria Villegas Lindvall (2023, 17) ha sostenido que “los tratamientos radicalmente diferentes del desnudo de Ansisé insinúan su transformación de una buena salvaje a ser acreedora de un carácter más desafiante, mediante imágenes que evocan de una mirada nostálgica a una confrontación plena con el espectador”. En ambos casos, Ansisé tiene las riendas de su propio deseo.

### Referencias bibliográficas

- Colombres, A. (2016). *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Colihue.
- Ferrer, F. (1963). Exploitation Films. *Film Comment*, 1 (6), 31-33.
- Kruk, M. (2017). La pornografía ingenua de Armando Bó. La representación de la mujer como cuerpo corrupto. *Actas I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, UBA.
- Lavia, D. (2023). Víctor Bó. Seis generaciones de cineastas. *Cineficción. Para aficionados en serio al cine fantástico*, octubre, año 10, 14.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. *Documentos de trabajo*, 1, 6-18.
- Ruétalo, V. & Tierney, D. (ed.) (2009). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. New York: Routledge.
- Schaefer, E. (2009). Foreword. En V. Ruétalo & D. Tierney (ed.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 11-15). New York: Routledge.
- 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.

### Reseña curricular

Valeria Arévalos es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Profesora en Educación media y superior en Artes y Licenciada en artes (Universidad de Buenos Aires). Es integrante de los grupos de investigación CiyNE y CineLat&Pop. Y asimismo es docente de la materia Historia del Cine de la Licenciatura en Artes (UBA). Ganadora del premio de ensayos Di Núbila (2023). Becaria doctoral UBACYT. Obtuvo una beca nacional de investigación por el FNA (2017). Pertenece a diversas redes y asociaciones de estudios sobre cine, como AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual), de la que formó parte de la comisión directiva en el periodo 2020-2022, y RICiLa (Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano).



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 Mignolo 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 Mignolo'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](mailto: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, archivero 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)<sup>1</sup>, 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.



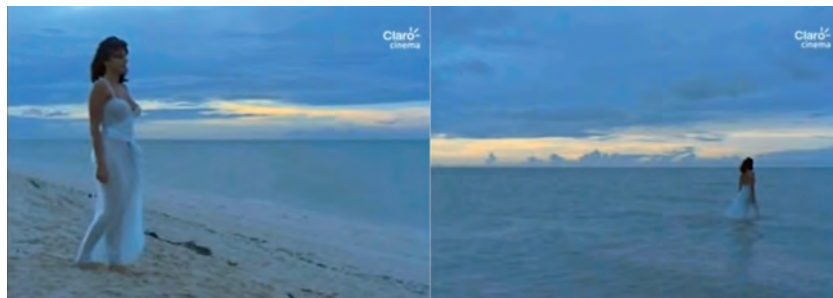
**Figura 4.** Detalles del vestuario de Sarli, con la paleta de colores de la bandera del Paraguay (elaboración propia, 2024; fuente: CINE.AR)

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 Gavilán (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](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



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 previsibles, 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

---

7 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).

8 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 los 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).

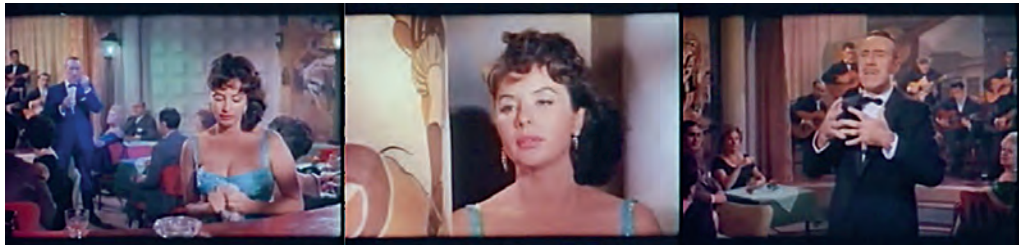


Figura 6. Tres fotogramas de Edmundo Rivero e Isabel Sarli en *La diosa impura*.

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 *grisetta* y del francés *grisette*, 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.



Imagen: generada con IA

## Desertar de la heterosexualidad. *Embrujada* e Isabel Sarli como máquina de guerra.

### Deserting Heterosexuality. *Embrujada* and Isabel Sarli as a war machine.

#### Resumen:

Este artículo analiza la figura de Isabel Sarli a partir de la idea de desertión del régimen heterosexual. Para eso, se toma como punto de partida la película *Embrujada* (1969) y se establecen relaciones con otras zonas de su cine. El objetivo es pensar en ellas la producción de la mujer doméstica en el capitalismo, la modernidad y la sociedad occidental en tensión con mitos, creencias y culturas que producen otras temporalidades, pre-modernas, pre-capitalistas o pre-industriales. De esa manera, se puede leer un cuestionamiento a la familia y la maternidad, solapado con mensajes morales contradictorios. *Embrujada* y otras películas contemporáneas articulan personajes de mujeres fuertes, agresivas y monstruosas que desafían a la masculinidad tradicional, generando la emasculación del poder patriarcal y capitalista. De esta manera, algunos elementos de su cine contribuyen a la producción del mito Sarli, que posibilita lecturas torcidas y resignificaciones sexodisidentes.

**Palabras claves:** Armando Bo; cine argentino; régimen heterosexual; sociedades pre-capitalistas; sexualidad disidente.

**Sumario.** 1. Capitalismo y heterosexualidad. 2. El multiverso de Isabel Sarli: *Embrujada* e *India*. 3. Homosexualidad, emasculación y erotización del cuerpo masculino. 4. Devenir Pombero. 5. A modo de conclusión.

**Como citar:** Rubino, A. R. (2025). Desertar de la heterosexualidad. *Embrujada* e Isabel Sarli como máquina de guerra. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 67-81.

<https://nawi.espol.edu.ec/>  
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a4](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a4)

#### Abstract:

This article analyzes the figure the character of Isabel Sarli based on the idea of desertion from the heterosexual regime. To do so, the starting point is the film *Embrujada* (1969), that establishes connections with other areas of her cinema. The goal is to see in those, the production of the domestic woman in capitalism, modernity, and Western society in tension with myths, beliefs, and cultures that generate other temporalities, pre-modern, pre-capitalist, or pre-industrial. That way, a questioning of family and motherhood can be seen, intertwined with contradictory moral messages. *Embrujada* and other contemporary films articulate characters of strong, aggressive, and deviant women who challenge traditional masculinity, leading to the emasculation of patriarchal and capitalist power. Thus, certain elements of her cinema contribute to the creation of the Sarli myth, enabling twisted interpretations and sex-dissident resignifications.

**Keywords:** Armando Bo; Argentine cinema; heterosexual regime; pre-capitalist communities; dissident sexuality.

**Atilio Raúl Rubino**

CONICET,

Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Argentina

[atiliorubino@yahoo.com.ar](mailto:atiliorubino@yahoo.com.ar)

<https://orcid.org/0000-0002-4576-5483>

Enviado: 27/2/2024

Aceptado: 2/4/2024

Publicado: 15/1/2025



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

## 1. Capitalismo y heterosexualidad

En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Monique Wittig reafirma una idea que estaba ya en los distintos trabajos compilados en el volumen: que la heterosexualidad no es una condición ni una orientación, tampoco una identidad, sino un sistema de pensamiento o, más bien, “un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres”. Frente a esta conceptualización sostiene que

En situaciones desesperadas, como ocurría a siervos y esclavos, las mujeres pueden ‘elegir’ convertirse en fugitivas e intentar escapar de su clase o grupo (como hacen las lesbianas) y/o renegociar diariamente, término a término, el contrato social. No hay escapatoria (...). Lo único que se puede hacer es resistir por sus propios medios como prófuga, como esclava fugitiva, como lesbiana (Wittig, 2006, 15).

Si bien en el horizonte estaban seguramente las prácticas sexuales lésbicas como modo de resistencia, si pensamos a la mujer no como lo dado naturalmente sino como una producción de ese régimen político que Wittig llama heterosexualidad, la deserción no implica sólo la práctica sexual sino también fugarse de los imperativos de la heterosexualidad como la pareja monogámica, el amor romántico, el casamiento, la familia, la maternidad, la crianza. Según Leonor Silvestri (2019, 81), involucra “Casarse, tener hijos, hijes que crían, en general, las mujeres (...), y un tendal de tareas por amor, es decir, impagas, que van desde el sexo hasta el cuidado de las crías pasando por el sostén afectivo y sentimental del hombre”.

A pesar de su imagen pública de naif e ingenua, de chica buena, fiel y amorosa, muchos aspectos de la vida de Isabel ‘La Coca’ Sarli parecen fugarse del régimen heterosexual: no tuvo hijos biológicos, mantuvo una relación sexo-afectiva de muchos años con Armando Bo, director y socio de sus películas, sin casarse sino como amante, como la tercera, ya que él sostuvo su relación matrimonial hasta el final de su vida. Encarnó, al mismo tiempo, una relación empresarial con su cuerpo de sex symbol latinoamericana, aunque envejeció sin someterse a operaciones quirúrgicas ni a tecnologías de entrenamiento corporal para parecer eternamente joven como otras divas (Ruétalo, 2009, 213).

Por otro lado, muchos de sus personajes en el cine, sobre todo luego de 1969 y del éxito internacional de *Fuego*, son ninfómanas o trabajadoras sexuales, mujeres que ya no son víctimas pasivas de lo que su exuberancia corporal provoca en los hombres sino que, como comenta Victoria Ruétalo (2009, 209), representan una sexualidad femenina agresiva que resulta más desafiante a los roles tradicionales de varones y mujeres, al explorar temas como la homosexualidad y el lesbianismo, el trabajo sexual y la ninfomanía, lo que permite entroncarlas en una genealogía de divas monstruosas (Rubino, Saxe & Sánchez, 2021) que sin necesariamente cuestionar el dispositivo de representación cinematográfica desafiaron los límites del poder de la mirada y el espectáculo. En ese sentido, no entiendo al cine como un simple reflejo del mundo social sino, por el contrario, como una máquina de subjetivación y un dispositivo que interviene sobre (y produce) lo social. Pero, por eso mismo, permite el error, la falla, los desvíos y una afectación y agenciamiento en disidencia con lo hegemónico. En esa línea, sigo la propuesta de lo que Richard Dyer (1998 y 2004) llamó *star studies*. Para Dyer, la imagen de la diva o estrella de cine no es sólo la de sus películas y materiales promocionales sino también “what people say or write about him or her, as critics or commentators, the way the image is used in other contexts [...], and finally the way the star can become part of the coinage of everyday speech” (2004, 2-3).

Me interesa pensar estas ideas como una puerta de entrada no sólo al cine de Armando Bo e Isabel Sarli sino, sobre todo, a la figura de la Coca Sarli, aquella que no se desprende sólo de sus personajes y películas o de su figura pública sino que también es producto del sedimento de lecturas torcidas, sexo-disidentes, transfeministas, de reapropiaciones desviadas y de resignificaciones, en una línea que continúa la lectura queer de Saxe y Rubino (2016) y la genealogía que articula Saxe (2023) para pensarla como parte de “un sistema de disturbios culturales sexo-disidentes” (2023, 102).

Me voy a centrar, sin embargo, en una película en particular, *Embrujada* (filmada en 1969 y estrenada recién en 1976), no para descubrir su sentido último en tanto texto fílmico sino, más bien, para indagar algunos motivos que en sus cruces y reapariciones en diferentes de las películas de la dupla conforman un sustrato (no el único, pero sí uno importante) en la producción de sentido en torno de la figura transnacional de Isabel Sarli. Siguiendo a Dyer (2004, 4) creo que la imagen que las comunidades transfeministas y sexo-disidentes construyen de Sarli selecciona y recorta dentro de la complejidad y contradicción de sus películas ciertos sentidos, sentimientos y variaciones que están allí, aunque de forma contradictoria y tensionada con otros.

En ese sentido, resulta interesante indagar, en *Embrujada* y en su relación con otras de las películas de la dupla, la emasculación de los varones y el empoderamiento monstruoso de la figura de Sarli como una posible máquina de guerra, para decirlo en términos de Deleuze y Guattari (1988), no sólo por su oposición constante a la censura de Estado sino porque la figura de la Coca interviene y fuga a la mujer doméstica producida por la maquinaria de la modernidad occidental. Esto no niega que se trate de un cine de *sexplotation* que objetiviza el cuerpo de la mujer para la mirada erótica del varón cisheterosexual, sino que lo que proponemos es otra lectura, otra mirada, quizás a contrapelo, que no necesariamente contradice la anterior, sino que más bien problematiza los modos de apropiación y resignificación de su figura. Si seguimos lo propuesto por Monique Wittig, Sarli en muchas de sus películas puede no ser una mujer, quizás más bien un monstruo que desde dentro del sistema patriarcal desestabiliza algunos de sus órdenes (Rubino, Saxe & Sánchez, 2021). O, al menos, se podría pensar en diferentes modos de la fuga o la deserción. Si nos corremos de la biología y de las ideas de dimorfismo sexual y de coherencia entre sexo y género, podemos intervenir el dispositivo cinematográfico para pensar la imagen de Sarli no como una mujer, sino quizás como una fugitiva o desertora de ese destino, articulado históricamente con el capitalismo (Federici, 2004) y su vinculación solidaria con la heterosexualidad como régimen político (Silvestri, 2019).

En *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*, Victoria Ruétalo (2022, 117-118) se pregunta qué más hubo detrás del sistemático rechazo, repulsión y censura a las películas de Bo-Sarli y a su figura tanto por parte de los organismos de censura del Estado como de la crítica y de buena parte del ambiente artístico y cinematográfico. Y llama la atención sobre el hecho de que, desde *El trueno entre las hojas*, las películas de Bo-Sarli se detienen en la clase trabajadora y particularmente en trabajos manuales (como el obraje en *Embrujada*) previos o alternativos a la industrialización. De ese modo, las distintas películas enfatizan “the nostalgic precapitalist and abstract work of the past: more artisanal, handmade, and less manufactured” (2022, 120), que refieren también a prácticas pre-modernas y pre-industriales en comunidades locales (Ruétalo, 2022, 132-134). De ese modo, se pueden pensar también las producciones de la dupla Bo-Sarli, como un tipo de cine más cercano a la artesanía que a la producción industrial (Ruétalo, 2022, 120), en una etapa de transición de la cinematografía argentina entre el cine de los grandes estudios y la renovación de la generación de jóvenes cineastas.

A su vez, el detalle de la representación nostálgica del trabajo pre-industrial genera una temporalidad particular, quizás alternativa a la progresiva del capitalismo extractivista y colonial de la ciudad. Esas temporalidades alternas (pre-modernas, pre-capitalistas, pre-industriales) están asociadas a espacios rurales o selváticos, alejados de las urbes como condensación de lo moderno y, con eso, a la temporalidad de la ciudad y la fábrica que es concomitante o solidaria, según varios autores (Evans, 2019 y Silvestri, 2019, entre otros), con la implementación de lo que para Wittig es el régimen heterosexual.

## 2. El multiverso de Isabel Sarli: *Embrujada e India*

Quiero detenerme en *Embrujada*, porque presenta algunas particularidades respecto del resto de su filmografía que quizás nos permitan abrir otras puertas de entrada a todo su cine. Contemporánea de *Fuego* (1969) y *Fiebre* (1971), sus películas más exitosas internacionalmente y también las más disruptivas, *Embrujada* (1969) articula el melodrama erótico de las demás películas con rasgos sobrenaturales de las culturas populares y elementos del Thriller y quizás del Giallo italiano (sobre todo por la combinación del erotismo con asesinatos y elementos oníricos). Ansisé (Sarli) está casada con Leandro (Daniel de Alvarado), el patrón de estancia y dueño del obraje en el norte argentino, en el límite entre Argentina, Paraguay y Brasil. Pero éste no logra satisfacerla sexualmente, sobre todo darle lo que ella quiere para sentirse completa como mujer: un hijo. Ansisé consulta varios médicos y luego una bruja, que le dice que debe conseguir otro hombre que le haga un hijo. Su desesperación por ser madre la lleva incluso a buscar trabajo en un prostíbulo para quedar embarazada. Con la aparición de un nuevo peón, Juan (Víctor Bo), Ansisé comienza



Figura 1. Afiiche de la película *Embrujada* dirigida por Armando Bo.

a sentir deseo sexual y también a ver las primeras apariciones del Pombero, un ser mitológico de las zonas rurales de la cultura guaraní, una especie de duende lascivo y proteico que se asocia con lo animal y lo vegetal, ya que “puede transformarse en un ave, en un tronco que flota, en cualquier cosa” (Perkins Hidalgo, 1963, 259). Según diferentes tradiciones, es peludo y gusta mucho fumar, por eso se le suele dejar cigarrillos en la ventana. Su lascivia permite que se lo asocie con cualquier embarazo no deseado, ya que “hipnotiza a las jóvenes que desea poseer” (Perkins Hidalgo, 1963, 259). En este sentido, este tipo de mitos populares constituyen también posibles estrategias femeninas para llevar adelante una sexualidad activa sin hacerse cargo de las consecuencias (Perkins Hidalgo, 1963).

En *Embrujada*, esta figura mitológica es central; de hecho, es el único que comparte lugar con Sarli en el afiiche promocional (Figura 1). Ansisé es aparentemente violada por el Pombero, pero también se le aparece en distintas ocasiones para matar a todo aquel que siente deseo por ella: un hombre con quien quiere tener relaciones para quedar embarazada, su marido Leandro y finalmente su amante Juan, con quien planeaba fugarse. Si bien desde la mirada

de la antropología occidental, las creencias populares como las del Pombero se asocian a los pueblos considerados atrasados, podemos pensar también otros modos de la temporalidad según la cual la modernidad de Occidente es una violencia ejercida sobre otras creencias o, más bien, sobre otros modos de vincularse con lo viviente.

En este sentido, hay algunos giros de la trama que vale la pena ir comentando por separado. En primer lugar, el más evidente es el que se va adelantando mediante el montaje en cada asesinato -ya que se alternan las imágenes del Pombero con las de la propia Ansisé- y se termina de revelar al final: el Pombero siempre fue Ansisé, era ella misma quien asesinaba a todos quienes sentían deseo sexual o amor romántico por ella. Lo interesante es que ese amor o deseo sexual aparece configurado como un modo de dominarla, de someterla, de civilizarla. De esta manera, la chica ingenua, sumisa y violentada es en realidad la asesina, el monstruo popular que representa la virilidad capaz de preñar a cualquier muchacha que le convida un cigarrillo es Ansisé, la chica sexy y objeto sexual. Ella es, por tanto, la muchacha ingenua y la damisela en apuros, débil y proclive al abuso y, al mismo tiempo, es la fuerza bestial de la masculinidad fálica.

Al segundo giro de la trama lo podríamos llamar el multiverso Sarli, ya que la película dialoga y retoma el personaje y parte de la trama de un filme anterior: *India* (1960). Ya desde las imágenes iniciales se adelanta este entrecruzamiento porque vemos a Ansisé en poses similares a las del personaje homónimo de *India*, película que constituye, en efecto, la pre-historia de *Embrujada*, aunque con algunos cambios que resultan significativos (Figura 2). Filmada en la selva paraguaya con la tribu Macá y con guion de Sergio Leonardo, en *India* el personaje de Sarli también es Ansisé, la hija del cacique. En ella un delincuente que escapa de la policía, Dardo, alias "Viruta" (Guillermo Murray), llega a la selva y comienza allí una relación amorosa con Ansisé. Luego de atravesar algunas vicisitudes, tales como los celos de Tacasi (Mario Casado), uno de los integrantes de la tribu, y su rapto de Ansisé, la policía reconoce el amor entre ésta y Dardo y decide perdonarle sus delitos para que ambos puedan casarse y vivir su amor en la selva paraguaya. De esta manera, no sólo Dardo se redime, sino que el final también reestablece el orden de la convivencia entre Occidente y las sociedades etnográficas.



Figura 2. Sarli en *Embrujada* y en el metraje reutilizado de *India*.

Hay algunos detalles que resulta interesante destacar. Por un lado, Ansisé es hija del cacique y de una occidental, Angélica, y de esa convivencia armónica entre ambas sociedades también tienen un templo de los antepasados al que van a pedir por las cosechas. Allí hay tesoros en un cofre: joyas, monedas y metales preciosos. Dardo intenta robarlos e irse con ellos, pero Ansisé lo detiene y bebe su sangre para quitarle el mal que lleva dentro. De esta manera, Dardo se cura de su delincuencia por el amor de Ansisé. Lo interesante es que estos tesoros conservan para la tribu un valor de carácter ritual, son "riquezas sagradas" mientras que para Dardo sólo implican un valor monetario. De alguna manera, se puede decir que Dardo aprende otro modo de vida sin la intervención del dinero, una especie de mundo

mágico, pre-capitalista, un tanto romantizado y racista, producto de las torpezas del guion, pero también de una mirada común del cine de la época.

Por otro lado, la escena más recordada de la película (que se utiliza también en *Embrujada*) es la danza ritual para el apareamiento o, como se dice en la visión occidentalizada de la película, la elección de compañero para toda la vida. En ella, Ansisé baila en una mezcla entre movimientos rituales con algunas poses de ballet moderno y con un vestuario que semeja al de las aborígenes, pero con los pezones cubiertos, que fue un requerimiento de la censura para aprobar la película. De esta manera, mientras que las mujeres macá forman parte para la sociedad occidental de un “anthropological and ethnographical spectacle”, el cuerpo de Sarli “is sexualized and performed as a spectacle” (Ruétalo, 2022, 95). Tal como consignan Manrupe y Portela, Bo comentó que “India hubiera sido una cosa bestial en ese momento, si Isabel hubiera salido como cualquier india. Pero tuvo que salir vestida” (2001, 299). Es probable que se refiriera al aspecto erótico, pero es también importante tener en cuenta la diferencia entre la actriz y las mujeres de la tribu. No es sólo la mirada occidental, que convierte a una en un espectáculo erótico y a las otras en uno antropológico, sino que, a su vez, marca que las diferencias físicas y eróticas de hombres y mujeres son también un constructo cultural, probablemente impuesto por siglos de colonización y de coacción violenta de la moral cristiana y capitalista. En la sociedad macá tanto hombres como mujeres están con el torso desnudo, no se distinguen los senos femeninos del pecho masculino como una zona privilegiada de la atracción erótica, al tiempo que, de la obscenidad inmoral censurable, porque esa diferencia es propia de nuestra sociedad y su configuración del cuerpo como organismo. Esto no implica una idealización de las llamadas sociedades etnográficas. Al contrario, *Embrujada* propicia una mirada occidentalizada de dichas sociedades que tiende a la espectacularización extractivista; pero, al mismo tiempo, en ese contraste queda expuesta la singularidad con la que se produce la idea de cuerpo en la modernidad en torno a diferentes modos de la prohibición, la vergüenza y la culpa que son estrictamente culturales.

De forma similar, se podría pensar que en un contexto en el que el cine y la televisión reproducían mayormente el paradigma hegemónico de la mujer doméstica para la que el sexo era algo a entregar al varón a cambio de su realización como esposa, ama de casa y madre (Cosse, 2010, 75), en la sociedad macá ficcionalizada por el filme de Bo, es la mujer (en este caso, Ansisé) la que elige de forma ritual a su pareja sexual. Resulta extraño, de este modo, que genere celos y un rapto de violencia por parte de Tacasi. Podríamos pensar que esa reacción del personaje aborígen antagonico de Dardo obedece a una noción de pareja, sexualidad y familia propia del régimen heterosexual moderno y occidental que se imprime en la trama de forma externa sobre la tribu.

Lo cierto es que *Embrujada* retoma aquel personaje de Sarli y algunas de las imágenes de *India* para construir un pasado para Ansisé, pero cambiando la historia. Según lo que Leandro le cuenta a Juan hacia el final, Ansisé fue comprada por él al cacique de la tribu de los indios guaraníes, la llevó a su casa, se casó con ella, la llevó a vivir durante tres años a Buenos Aires y la civilizó, la convirtió en una mujer occidental, moderna, doméstica. En este momento se utiliza parte de la danza ritual de *India* al modo del *flashback*, pero con el agregado de Leandro mirando escondido entre la vegetación. Aunque el modo de filmación sea apurado, sin guiones terminados, con montajes también desprolijos con motivo de la censura, la película reactualiza el gran encuentro de las poblaciones originarias con Occidente, con el capitalismo y la explotación, pero ahora en un sentido diferente al de *India*. Ya no se trata como en la película de 1960 de una posible convivencia armónica y pacífica, en la que también el hombre blanco occidental



(Dardo) puede aprender de la cultura aborigen y convivir con ellos. Ahora, Ansisé fue civilizada, convertida en una mujer doméstica y el trauma de esa violencia pervive como locura o como salvajismo, como espectáculo exótico, pero también como condición patológica. “En ella está todo el misterio de la selva virgen”, le dice Juan a Leandro después de que éste le cuente cómo la conoció. “De pronto desaparecía”, dice Leandro, “Yo la buscaba desesperado y la encontraba en ritos misteriosos, en lugares apartados de la selva”. “Es una salvaje”, dice luego, “Para vivir y para amar. Su interior parece incendiarse. Es un volcán de pasión, de deseo incontrolado”. “Yo estoy en cada caída de agua” le asegura luego Ansisé a Juan para explicarle que no puede irse de allí, “en la tierra colorada que es como la sangre. Cerca de aquí están los míos. Por mis venas corre una sangre que no es como la tuya”. Pero es esa también la razón de que la consideren loca y bruja. En esta suerte de metonimia del encuentro entre occidente y las sociedades pre-capitalistas Ansisé sólo puede pensarse (y es pensada) a través de la lengua del colonizador: ella está loca, es ingenua y cree en las supersticiones incivilizadas locales como el Pombero, es una bruja, está embrujada, es una salvaje.

Siguiendo a Silvia Federici (2004, 231), la caza de brujas tanto en el viejo continente como en los procesos de colonización no fue únicamente un proyecto religioso de la Inquisición sino, ante todo, un proyecto político para la implementación mundial del capitalismo y la producción de la mujer moderna como un ser doméstico y destinado a la procreación y la reproducción de la fuerza de trabajo. Se trató, en efecto, de “un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad” y, al mismo tiempo, “fue instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos” (Federici, 2004, 233). De esta manera, hay una serie de fenómenos que para Federici marcan el paso de la Edad Media a la Modernidad, y que son solidarios entre sí: la acumulación de capital, la propiedad privada y la ruptura de las comunidades de subsistencia, el trabajo asalariado, la expulsión de la mujer del mercado de trabajo y su reducción a la procreación. Pero también el surgimiento de la imprenta y la ciencia sirvieron a este propósito (Federici, 2004, 229).

Desde esta perspectiva, se podría pensar que *Embrujada* actualiza el trauma de la colonización y de la caza de brujas, la producción de la mujer doméstica mediante la aniquilación de otros modos de existencia. Ansisé es vista como bruja, como loca, como ingenua, porque aflora en ella el trauma de la colonización, pero también porque se trata de modos de producir una otredad frente a la que se define lo humano como blanco, heterosexual, capitalista y civilizado. Como si se tratara de una metonimia, Leandro es el colonizador de las sociedades etnográficas representadas por Ansisé a la vez que el dueño de las tierras y los recursos naturales y, por tanto, el explotador de la fuerza de trabajo, compuesta por población mestiza o racializada. Se trata de un esquema argumental que se repite en muchas de las películas de la dupla. Por ejemplo, en *Furia Infernal* (1973), Bárbara (Sarli) logra vengarse del sometimiento de su esposo, Martín Sottomayor (Juan José Miguez), quien la raptó en Buenos Aires y la llevó a la Patagonia para hacerla su esposa, es decir, convertirla en su propiedad, al igual que su ganado, sus tierras, sus peones y sus hijos.

En las sociedades consideradas primitivas la relación con el ambiente no era la de la propiedad privada, así como tampoco existía el individualismo propio del hombre moderno o la idea humanista de separación ontológica de todo lo que no es humano y, por tanto, la posibilidad de una relación únicamente de extracción y explotación. De

esta manera, Anisé venga la violencia de la colonización, venga a los suyos y al uso explotador de la naturaleza. Incluso Juan, aunque sea el interés romántico, debe morir, porque quiere llevarla “lejos de esta selva salvaje, de toda esta brujería”. Y, por supuesto, Leandro, porque para ella representa “toda la mugre de la civilización”, y porque esas cataratas en las que lo mata, dice, “desde niña las siento rugir, son parte de mi vida”. Implican, por tanto, otra relación con lo no humano. Esa relación no extractiva con la naturaleza en la que el humano no es necesariamente un ser ontológicamente distinto, superior y soberano con derecho a explotarla es traducida a los códigos de la civilización: la magia, la brujería, la locura.

### 3. Homosexualidad, emasculación y erotización del cuerpo masculino

Un tercer giro en la trama de *Embrujada* en el que me quiero detener ocurre con anterioridad al descrito. Cuando Anisé, en su intento de quedar embarazada a toda costa, quiere tener sexo con Peralta (Miguel A. Olmos), el capataz, éste le dice que no puede “engañar a Leandro” y revela su relación homosexual con él, así como el motivo por el que éste no podía hacerle un hijo. Si bien se trata de una alusión que resulta homofóbica por la asociación de la homosexualidad con la falta de hombría, pueden también pensarse otros modos de afectación. Cuando Anisé descubre esa relación, obviamente se ríe, como hacen a menudo los personajes de Sarli como un modo de desempoderar al macho patriarcal, generalmente terratenientes dueños de la tierra y explotadores de la fuerza de trabajo. Entre las cosas del capataz, junto a un portarretratos con una foto de Leandro dedicada a éste, encuentra también un perfume y un lápiz labial que le pertenecen y que, se sugiere, Leandro le ha quitado para usarlos en la intimidad con él. De esta manera, se reproduce un estereotipo negativo de la homosexualidad, vinculado con lo que Peidro (2012, 414) considera el paradigma de la inversión.

Pero podemos también hacer otra lectura, alejándonos de las representaciones y el sentido y acercándonos a una perspectiva más bien de recepción afectiva, según la cual la presencia de Leandro y su relación con Peralta habilita otra mirada de la diva erótica argentina que cuestiona la asociación heterosexual. Si desde algunas aproximaciones feministas al cine a partir del artículo señero de Mulvey (1975) se cristaliza una perspectiva que considera la imagen femenina como espectáculo para el placer erótico de la mirada masculina que coincide con la figura de Sarli en sus películas, también podemos pensar aquí una reapropiación marica de la diva desde la cual no se la quiere tanto poseer sexualmente sino, más bien, ser como ella: tanto usar su labial y sus perfumes, como hace Leandro, como imitar sus gestos, poses y frases, como en una performance *drag queen*. Esta interpretación, aunque pueda parecer arriesgada porque no cuenta con elementos audiovisuales claros e indiscutibles para sostenerse, sigue algunas de las lecturas que se han hecho de su cine como queer, por ejemplo, la de John Waters (Saxe & Rubino, 2016; Saxe, 2023). Y es coherente, quizás, con dos características que aumentan en el cine de la dupla de esta época. Por un lado, a medida que avanzan los años, la exuberancia de Sarli en sus películas cada vez provoca menos el deseo violento de posesión sexual de los hombres y más su emasculación. Cuanto más fuertes son sus personajes, más débil se vuelven las masculinidades a su alrededor, sobre todo en la figura del patriarca. Y es que, siguiendo la lectura que Silvestri hace de Wittig podemos pensar que “de la misma manera que no hay esclavos sin amos, no hay hombres sin mujeres” (2019, 118). Por otro lado, se habilita una mirada deseante femenina o marica. De hecho, en muchas de estas películas el cuerpo de Víctor Bo comienza a ser también erotizado como el de la diva. En *La mujer de mi padre* nada desnudo como suelen hacer los personajes de Sarli, en *Carne* tiene una escena sexual inicial con Delicia (Sarli) en la que la cámara se

desplaza levemente para mostrar su trasero desnudo, en *Furia infernal* realiza por primera vez un desnudo integral, anunciado por Armando Bo antes del estreno de la película y en *Desnuda en la arena* él es también un trabajador sexual, aunque luego vuelve a su rol de varón cuando sabemos que se trata de un delincuente buscado por la policía que engaña a Yvonne (Sarli).

A modo de ejemplo, se puede pensar en la erotización del cuerpo de Víctor Bo, la mirada marica y la emasculación del patriarca en *Una mariposa en la noche* (1977). En ella, Yvonne (Sarli) es una prostituta en París que se vuelva a Argentina con Jorge (A. Bo) por amor o quizás para cambiar de vida. En los diferentes *flashbacks*, y la narración en *off*, se va contando episodios de su vida; así sabemos, por ejemplo, que tuvo un padrastro abusivo que oficiaba de proxeneta y la explotaba laboralmente. Un argumento que se remite en varias películas. Es interesante tener en cuenta que, si bien por lo general la redención aparece de la mano del amor y el matrimonio con un varón adinerado, la vida de la trabajadora sexual no necesariamente se representa de forma truculenta, sino que lo que se cuestiona es la explotación. En *Éxtasis tropical*, por ejemplo, Mónica (Sarli) sale de la prostitución a partir de su relación con José (Armando Bo), que debe luchar contra su proxeneta, pero en los diferentes *flashbacks* sobre su vida de trabajadora sexual no se la ve sufriente, al contrario, se empodera en su exuberancia y su dominación de los clientes, burlándose incluso de algunos de ellos.

Los reclamos sobre su modo de vida no son tanto por el trabajo sexual, sino más bien por la explotación. De hecho, si sacamos de contexto las discusiones con su proxeneta, sus reclamos podrían ser los de cualquier trabajador ante el patrón capitalista en el sistema industrial: la hace trabajar todo el día y gana miserias porque el que se hace rico es el proxeneta, es decir, el capitalista, que utiliza el cuerpo de la mujer como si fuera su propiedad. El prostíbulo al que Ansisé va a buscar trabajo porque quiere quedar embarazada en *Embrujada* es diferente, justamente porque está llevado adelante por una mujer. Allí hay ciertas reglas que cumplir, la dueña le dice que puede ganar mucho dinero y Ansisé sostiene que quiere ser “una trabajadora más”, es decir, dejar de ser la señora de Leandro. De hecho, cuando éste la va a buscar sostiene “Soy el marido y el dueño”. Frente a ese sentido de la propiedad privada vinculada al matrimonio y la familia, la dueña del lugar expresa quizás otro modo de entender el trabajo: insiste en que Ansisé firmó libremente un contrato para trabajar allí y que nadie es dueño de nadie. Es interesante el modo de la inversión que se juega en este diálogo: el trabajo sexual puede ser visto como una elección libre y un ejercicio de autonomía, no sólo del cuerpo, sino también en lo económico. El matrimonio, por el contrario, es una cárcel, es una explotación del cuerpo, está cargado con el sentido de la propiedad privada, como en *Furia infernal*. Algo similar se dice en *Carne* (1968), antes de que acaezcan las sucesivas violaciones de Delicia (Sarli). Para su compañera de trabajo las ideas de Delicia de casarse y ser madre son ridículas porque el sexo y el matrimonio implica quedar atada a la reproducción, es decir, a tener hijos y tener que trabajar cada vez más para alimentarlos (Ruétalo, 2022, 148).

Como se dijo, los personajes fuertes y con una sexualidad agresiva de Sarli generan por lo general la emasculación de los personajes varones. *Una mariposa en la noche* tiene también esa característica, en los *flashbacks* ella recuerda un matrimonio con alguien que seguramente también intentó sacarla de esa vida y ofrecerle otra con mucho dinero, pero con quien se aburría y que no le resultaba lo suficientemente hombre. En el presente Jorge (Armando Bo) sí cumple esa característica, pero luego de un accidente en la doma (muestra de hombría y virilidad) quedará disminuido en sus capacidades y perderá, de esa forma, la fuerza viril. Es entonces que aparece Lorenzo (Víctor Bo), un nuevo

peón, como objeto de la mirada deseante de la diva. Lorenzo está mostrado como objeto sexual y blanco del deseo no sólo de la diva sino también de su mayordomo homosexual, Manolo, interpretado por Adelco Lanza, el coreógrafo de muchas de sus películas y luego amigo.

Ruétalo (2022, 135-137) llama la atención sobre la inscripción de un espectador diegético en distintas escenas de desnudo de Sarli como un modo de construir su propio público compuesto por la clase trabajadora. Si seguimos este análisis, podemos quizás también ampliarlo a la presencia de personajes homosexuales y lesbianas en su cine. En *Una mariposa en la noche*, ante la pregunta de Yvonne, Manolo exclama sobre Lorenzo: “qué bello hombre”, y luego le dice que “nada se sabe de él, ni mujer ni hombre”, marcando desde su perspectiva una ambigüedad sexual. La mirada deseante de Manolo, su deseo sexual y la expresión del mismo, no son juzgadas; al contrario, parecen corresponder con la de Yvonne, es decir, construir quizás una comunidad marica con ella. Se trata, obviamente, de un detalle, pero me parece que se vincula con el modo en el que los personajes cada vez más fuertes de Sarli tienden a desempoderar al varón heterosexual dueño de las tierras y habilitar otras miradas, menores, marginales, incluida la de la propia protagonista.

Volviendo a la escena de *Embrujada* en la que se descubre la homosexualidad del marido, hay una frase que a modo de justificación esgrime el personaje de Peralta que resulta importante mencionar. Cuando le dice que no puede engañar a Leandro, Ansisé le pregunta “pero usted es...” Y él responde “Sí”. La palabra puto, marica u homosexual no se utiliza en ningún momento, pero el significado está claro. Lo interesante es la explicación que viene después. Ante la reacción de Ansisé Peralta, sostiene que “aquí en la selva puede pasar cualquier cosa”. Como si se tratara también de un poder brujo de la naturaleza que rompe los binarios occidentalizados de la sexualidad para la procreación y la familia, para la explotación y la subsistencia del capitalismo. La selva es, de alguna manera, el poder anárquico de lo no civilizado; por lo tanto, de lo no occidentalizado, del resto, del remanente que sobrevive y resiste a la colonización y a la homogeneización de la familia tradicional occidental. Y en donde pueden revivir, tal vez, otros modos de relación con los cuerpos, con la sexualidad y con la naturaleza, borrados por la Inquisición y por la colonización (Evans, 2019, 130) pero que, a pesar de todo, persisten transformados ahora en brujería.

#### 4. Devenir Pombero

Quiero detenerme en un último detalle, lo que podría significar un cuarto giro en la trama de *Embrujada*, quizás el más sutil. Se trata del diseño visual del Pombero, de la aparición que primero Ansisé ve y luego, antes de morir, también Leandro y Juan. Según se lo describe a Juan, el Pombero aparece “con ropa vieja y una cara atroz”. Pero esa cara grotesca y ridícula que vemos no está hecha con maquillaje sino con una máscara, lo que acrecienta el tono barato de la filmación, improvisado, precario. Sin embargo, si prestamos atención a sus apariciones tanto para tener sexo con Ansisé como para matar a sus pretendientes, quizás podamos entenderlo de otra manera: en esos momentos se incluyen *inserts* de imágenes de la misma película o de la tribu Macá filmada para *India* en un montaje un tanto frenético que genera una sensación de desrealización onírica y confusa, cargando de ambigüedad esos momentos.

Entre esas imágenes, también vemos una especie de ritual con máscaras, entre las que se encuentra una muy similar a la del Pombero (Figura 3). Aunque este detalle podría haberse incluido de forma improvisada sin demasiado significado, si lo tomamos en cuenta podríamos pensar que esa “cara atroz” del Pombero, cinematográficamente mal

lograda como rostro de duende monstruoso, en realidad siempre fue eso: una máscara que, utilizada de forma ritual, permite un salirse de sí, una conexión con existentes no humanos y, por tanto, un dejar de ser humano, dejar de ser mujer, si ésta sólo se define por el binarismo de la sociedad occidental. En ese sentido, no se trata de que Ansisé sea finalmente la asesina en raptos de locura, como puede entenderse desde la mirada occidental y moderna, sino que constituye un modo del animismo en el que los existentes del lugar se mancomunan para conjurar la explotación capitalista (de la clase trabajadora y de la mujer doméstica entendida también como una clase social) mediante formas rituales que rompen la cosmovisión científica y extractivista de la modernidad occidental.

Si los rituales y las creencias son considerados primitivos como un producto de la opresión que clausuró otras formas de estar en el mundo, entonces pueden también ser un modo de conjura a esa apropiación. Convertidos luego en mitología y etnografía, es decir, en creencias de la gente primitiva, incivilizada o “bruta”, como le dice el sacerdote a Ansisé, los rituales pueden ser modos de afectarse con el mundo, pueden permitir también convocar otros mundos, romper con los binarismos, no sólo sexual y de género (“aquí en la selva puede pasar cualquier cosa”) sino también entre lo humano y lo no humano. Recordemos que el *Pombero* tiene la capacidad de convertirse en otros animales, que su sonido se asemeja al de un pájaro. Esas metamorfosis del Pombero y de Ansisé son modos de afectarse con lo no humano, de precipitar agenciamientos mediante esas afectaciones con los pájaros, las cataratas, las gallinas, las fuentes de agua y la tierra colorada para conjurar la opresión y matar al opresor: tanto al patrón explotador como al peón, que representa también la raza blanca colonizadora. El final de *Embrujada*, entonces, no es necesariamente aleccionador porque Ansisé es cooptada por la locura, sino que se trata de aniquilar a los hombres en sus dos sentidos, a los varones cisheterosexuales y su intento de civilizar la fuerza natural de la mujer, pero también al hombre en tanto ser humano, y propiciar, de ese modo, devenires animales. Como ocurre en *Fiebre*, en la que mediante el sueño Sandra (Sarli) se convierte en el caballo objeto de su deseo y termina masturbándose en la pradera con las hierbas en su boca y entrepierna, en una escena considerada por Kuhn (1984, 16) como la más surrealista del cine argentino y por Ruétalo (2022, 189) como ecosexual y ecofeminista.

Si Ansisé es producto de la violencia de la colonización, se puede pensar en ella una mezcla de ambas culturas no necesariamente armónica sino de forma contradictoria y tensionada. En este sentido, podemos pensar dos modos (modelos o conceptos) de entender el deseo: como carencia y como producción. Por un lado, desde una perspectiva tradicional el deseo es siempre carencia, se desea algo que falta. En el caso de Ansisé se trata de su necesidad de ser madre, de tener un hijo, que se exagera en la película al punto de parecer patológico. Ahora bien, este deseo de



Figura 3. Fotogramas de las apariciones del Pombero y la máscara ritual.

maternidad no necesariamente es natural, sino que puede significar, en la película, la implantación de la cosmovisión occidental y civilizada en la que el matrimonio, la familia, los hijos, el capitalismo y la propiedad son imperativos. De ahí la insistencia en querer un hijo suyo: “quiero un hijo, rubio, de ojos azules, quiero besarlo, tenerlo cerca mío, uno solo”, como si se tratara nuevamente de una necesidad de completitud y también de propiedad. Por otro lado, si pensamos el deseo en términos de Deleuze y Guattari (1988) entonces la sexualidad vinculada a lo natural de los personajes de Sarli pueden entenderse como una producción deseante, una máquina abstracta que genera líneas de fuga y modos del goce que prescinden, incluso, de la participación del macho cishetero, como las escapadas de Ansisé a las cascadas más recónditas de la selva. Se trata de momentos de *jouissance* (Ruétalo, 2022, 176), una palabra que suele traducirse por “goce” y que Lee Edelman (2014) asocia a la pulsión de muerte para definir lo *queer* como interrupción de la futuridad reproductiva. De esta manera, ambos tipos de deseos, el goce de la naturaleza y la necesidad de ser madre, entran quizás en contradicción.

Después de matar a Juan, Ansisé termina caminando hacia cámara riéndose y tocándose la panza, como si esperara finalmente el hijo que deseaba. Aunque quizás sea del Pombero que es en realidad ella misma, transfigurada, metamorfoseada en la naturaleza y sus espíritus. Es, por tanto, un hijo que ya no es de nadie o, al menos, en cuyo engendramiento no hubo participación de un varón. En *India* Ansisé es herida por una flecha envenenada y sólo puede salvarse con la ciencia de la modernidad occidental, con la medicina de la ciudad. Dardo la lleva corriendo el riesgo de ser detenido y, de ese modo, se redime de su pasado por amor. En *Embrujada*, en cambio, Ansisé no puede ni quiere ser salvada, la pulsión de muerte se apodera de ella y de ese modo no necesita de nada ni de nadie para salvarse: ni de la ciencia, ni de lo humano, ni de los hombres.

## 5. A modo de conclusión

Fernández y Nagy (1999, 154-155) señalaban que el cine de Sarli y Bo está plagado de una alegoría fundamental: “los personajes hombres son el Hombre; la mujer es la Naturaleza”. De esta manera, “el amor como emoción natural, tal vez materna, de origen divino como el paisaje, se encarna en la mujer, ser adánico (...); es el hombre con su mirada (a través del encuadre de la cámara o como espectador) quien otorga densidad erótica al cuerpo femenino”. En consecuencia, consideran que “Isabel es, increíblemente, un personaje asexuado”. Ahora bien, eso que ellos llaman “personaje asexuado” yo prefiero pensarlo, retomando a Wittig (2006), como una fuga del régimen heterosexual. Pero, al mismo tiempo, esa distinción entre naturaleza y cultura de la que hablan Fernández y Nagy es también una producción binaria occidental que en el recorrido de este artículo intentamos revisar para pensar que, más bien, la naturaleza -o nuestra concepción de tal- es también cultural.

De ese modo, para Fernández y Nagy (1999, 155), “cuando la mujer se hace cargo de su deseo (Isabel-prostituta, Isabel-cabaretera, Isabel-ninfómana, Isabel-zoofílica, etcétera) se torna artificial” se distancia del “deseo del espectador, que necesita para erotizarse imponer su propio deseo”. Y consideran esa mirada -que atribuyen a Bo como autor de las películas- “de la cepa más pura del machismo”. Sin embargo, esas son las “Isabel” que nos interesan, las que desafían esa cepa machista que, como sugiere la cita, es también colonial, racista y especista. Las versiones de Isabel que nos interesan (porque nos permiten afectarnos o producir algún tipo de agenciamiento con ellas) son, justamente, las desviadas de la norma y el control; las que desafían el régimen heterosexual y las que, aunque se las

patologice, podemos reivindicarlas y vincularnos afectivamente con ellas. De esa manera, la enfermedad sexual en *Fuego e Insaciable*, la animalidad sin necesidad de hombres de *Fiebre* o la brujería también sin necesidad de hombres de *Embrujada* pueden pensarse como modos de fuga o deserción del régimen heterosexual.

Del mismo modo, la Isabel trabajadora sexual de *Intimidades de una cualquiera*, *Una mariposa en la noche*, *Éxtasis tropical* y *Desnuda en la arena* puede pensarse como lo otro del dispositivo de subjetivación femenina, como un modo de agenciamiento que fuga a la familia y la maternidad. En algunas de esas películas, como *Fuego e Insaciable*, hay también relaciones lésbicas no particularmente marcadas como negativas, sino que pueden pensarse como una fuerza deseante que excede el dispositivo de subjetivación moderno de la mujer doméstica. Pero, más allá de las relaciones sexuales o el deseo pensado en términos binarios (hetero y homosexualidad), vuelvo a la heterosexualidad como un régimen político que es también un modo pensamiento. Las películas de la dupla Bo/Sarli por lo general aleccionan con su cierre narrativo: los personajes o bien se redimen y cambian de vida por el amor heterosexual, o bien no hay cura excepto la muerte. Salvo en algunas, que tienen un final un tanto más ambiguo, como *Una mariposa en la noche* o, justamente, *Embrujada*. La propia Sarli es “una trabajadora más” como dice Ansisé en *Embrujada*. Ya que ha renegado de muchos de los requerimientos de una diva del cine de su talla y, en cambio, ha hecho un negocio de su cuerpo y su sexualidad. Lo que ocurre en la primera parte de *Desnuda en la arena*, puede pensarse para la deriva de sus personajes en las películas y como historia personal. Allí Alicia (Sarli) quiere trabajar, pero debido a su belleza y exuberancia es acosada por todos sus jefes (siempre varones), hasta que decide viajar a Panamá y, en todo caso, hacer buen dinero con su cuerpo. Pasa, entonces, de víctima de su cuerpo al agenciamiento en el trabajo sexual y en la pornografía. Una pornografía ingenua, como la llama Kuhn (1984) en el título de su libro, sin dudas, y con mensajes morales. Siguiendo a Teresa de Lauretis (1992) podríamos pensar que el cierre y la conclusión en muchas de sus películas vuelve todo a su lugar: el amor conyugal, romántico, como humanamente diferente del puro placer sexual -más asociado a lo animal- y como verdadero valor moral y humano.

Pero los elementos para la disrupción están allí, y el cuestionamiento a los dispositivos mujer, matrimonio, familia y propiedad privada también. Dentro de sus contradicciones el cine de Sarli y Bo dejan entrever un clima de época que excede el control moral del Estado y sus pares y penetran, de ese modo, algunas discusiones transnacionales del feminismo de la época volviéndolo, quizás, más contradictorio y, por eso, más complejo que buena parte del cine contemporáneo al de la dupla. Es en ese sentido que podemos (o, más bien, queremos) recuperar esas zonas de disrupción moral como una posible máquina de guerra (Deleuze & Guattari, 1988) en contra de las capturas del Estado, la religión, la moral y la cosmovisión occidental y moderna. Y en eso radica, quizás, el modo en el que, como sostiene Saxe (2023), maricas, trans, lesbianas no mujeres y trabajadoras sexuales podemos agenciarnos con su imagen y producir, como herramienta de lucha, nuestro propio mito Sarli.

### Referencias bibliográficas

- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Dyer, R. (1998). *Star*. Londres: British Film Institute Pub.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly bodies: film stars and society*. Londres: Routledge.
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales.
- Evans, A. (2019). *Brujería y contracultura gay*. Buenos Aires: Cuadernos Lumpen.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Kuhn, R. (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Manrupe, R. & Portela, M. A. (2001). *Un Diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Peidro, S. (2012). La construcción arquetípica de personajes de sexualidades no hegemónicas en el cine argentino. *Question/Cuestión*, 1 (35), 411-421.
- Perkins Hidalgo, G. (1963). Leyendas y supersticiones del Iberá. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 4, 253-282.
- Rubino, A., Saxe, F. & Sánchez, S. (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja
- Ruétalo, V. (2009). Temptations. Isabel Sarli Exposed. En V. Ruétalo & D. Tierney (eds.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp. 201-214). New York: Routledge.
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. Oakland: 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.
- Saxe, F. & Rubino, A. (2016). Genealogías de la teoría queer: Judith Butler/John Waters, Gender Trouble/Female Trouble y la torsión transnacional de Isabel Sarli. En L. Martinelli (comp.). *Fragments de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica* (pp. 175-198). Buenos Aires: EFFL.
- Silvestri, L. (2019). *Primavera con Monique Wittig. El devenir lesbiano con el dildo en la mano de Spinoza transfeminista*. Buenos Aires: Queen Ludd.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.



### Reseña curricular

Atilio Raúl Rubino es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, Jefe de Trabajos Prácticos de Introducción a la Literatura (Letras-FaHCE-UNLP) e Investigador Asistente en el CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET). Ha publicado artículos y participado en congresos nacionales e internacionales con temas referidos a las representaciones de las disidencias de sexo-género en el cine y en la literatura. Es autor, junto a Facundo Saxe y Silvina Sánchez, de *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* (2021).



Imagen: Carlos López

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

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

#### Resumen:

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

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

#### Abstract:

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

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

#### Agostina Invernizzi

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

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina

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

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

Enviado: 18/9/2024

Aceptado: 31/10/2024

Publicado: 15/1/2025



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

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

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

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

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

## 1. Introducción

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

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

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

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

---

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

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

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

## 2. Una estrella en ascenso

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### 3. Amor de burrerita

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

#### 4. El sacrificio de la elegida

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



Figura 5. Escena de *La diosa impura*.

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

## 5. Conclusiones

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

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

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

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

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

### Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bamberg, M., Schiffrin, D., & De Fina, A. (2007). *Selves and identities in narrative and discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Capalbo, A., & Valdez, M. (2005). Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen II* (pp. 358-371). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Glik, S. (2010). Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955). *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional*. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/47797774.pdf>
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933/1956. Volumen II* (pp. 188-269). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Monsiváis, C. (1994). Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 16, 7-19.
- Oroz, S. (1997). Porque te amo, quiero salvarte. Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 6, 15-21.
- Persánch, J. M. (2018). Laberinto de espejos. Estereotipos latinos, blanquitud y memoria colectiva estadounidenses a través de *El Mariachi* (1992). *Procesos Históricos. Revista de Historia, Arte y Ciencias Sociales*, 34, 17-31.
- Ruétalo, V., & Tierney, D. (Eds.) (2009). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. London: Routledge.
- Ruétalo, V. (2022). *Violated frames. Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits*. Oakland: University of California Press.
- Wolf, S. (1994). Armando Bo con Isabel Sarli: el folletín salvaje. En S. Wolf (Comp.). *Cine argentino. La otra historia* (pp. 77-90). Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

### Reseña curricular

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





Imagen: generada con IA



Imagen: generada con IA

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

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

#### Resumen:

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

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

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

**Como citar:** Saxe, F. (2025). Isabel Sarli, Alba Mujica y *Sabaleros* (1959). Del archivo de sentimientos al multiverso de disidencias sexuales. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 99-117.  
<https://nawi.espol.edu.ec/>  
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a6](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a6)

#### Abstract:

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

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

#### Facundo Saxe

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

[facusaxe@gmail.com](mailto:facusaxe@gmail.com)

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

Enviado: 31/3/2024

Aceptado: 3/10/2024

Publicado: 15/1/2025



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

## 1. Introducción

Analizar desde una perspectiva sexo-disidente el cine de Isabel Sarli y Armando Bo es un desafío a muchos niveles. Por un lado, ha existido durante mucho tiempo una tendencia histórica a no profundizar demasiado en este cine, descartándolo como “basura” y construyendo una cierta apreciación prejuiciosa sobre eso que es denominado “basura” de la cultura masiva<sup>1</sup>. Por otro, el problema de los archivos y la pérdida, borramiento y destrucción, de forma general en el caso argentino (Izquierdo, 2020), y de forma específica con el cine de Isabel Sarli. Basta con dar a conocer un dato, existen tres películas de Armando Bo e Isabel Sarli que se encuentran perdidas: *La diosa impura* (1963), *La leona* (1964) y *El sexo y el amor* (1974) (Ruétalo, 2022, 68-69). No se trata de cine silente ni de obras extrañas o con poca circulación; estamos hablando de películas con gran éxito de taquilla y que datan de los años sesenta y setenta del siglo XX. Digo esto pensando en que resulta extraño que estamos ante un cine que no se conserva en su totalidad, aunque sea por lo menos en versiones censuradas. Por supuesto, es un problema habitual de los archivos cinematográficos y audiovisuales en Argentina.

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

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

---

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

relativo mayor caudal de investigación sobre el cine de Sarli-Bo<sup>2</sup>. ¿Por qué ocurre esto? No habría una única respuesta ni es mi intención responder ese interrogante. Pero sí me interesa pensar cierta ausencia histórica (en determinados momentos) de la producción de conocimiento sobre Isabel Sarli y Armando Bo. Por supuesto, no se está diciendo que no haya existido producción crítica pero sí que se nota un crecimiento en los últimos años. Por eso mismo, creo que ante el cine de Sarli-Bo estamos ante una oportunidad de recuperación y lectura de un cine único e inclasificable, incluso pese a las imposibilidades de recuperación y la destrucción de archivos en Argentina.

Si pensamos en el primer libro que mencioné, *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* de Jorge Abel Martín, estamos ante un volumen que más que un libro es una gran entrevista a Armando Bo en la que habla de su cine. Y que también contiene una muy interesante y valiosa colección de reseñas y documentos de sus películas con Isabel Sarli. Algunas cosas me llaman la atención de ese volumen, primero, la Coca (como ocurrirá en muchos otros casos) está “dicha” por otra persona, en este caso Armando Bo. Pese a eso, la presencia y huella de Isabel en todo el gran monólogo/entrevista de Bo es innegable. Eso también está presente en el título del libro, el cine de Armando Bo con Isabel Sarli, ¿por qué mencionar a Isabel en el título? Porque el cine de Bo no es el cine sólo dirigido por Bo cuando se trata de las películas en las que actúa Isabel Sarli, es un cine en el que la figura de Sarli construye otra dimensión en la que es innegable que, sin Sarli, es difícil hablar de esas películas<sup>3</sup>. El contraste es muy evidente, cuando pensamos en el otro libro que mencioné, *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* de Victoria Ruétalo. En ese libro, Isabel Sarli ya no es una ausencia, una huella o algo dicho por otros. En ese libro, Sarli es parte del cine de Bo y viceversa. Y Sarli es una figura productora de cine y de sentidos de todo tipo. Creo que es interesante contraponer ambos libros, porque marcan cómo fue variando la apreciación de la figura de Isabel Sarli desde 1981 a la actualidad. En nuestro presente del siglo XXI, Isabel Sarli ya no es simplemente la actriz de Armando Bo. No se pretende hacer futurología, pero considero que el libro de Victoria Ruétalo inaugura otro momento del cine de Bo-Sarli y su apreciación crítica y otro momento respecto a la historia de la crítica cultural en relación a Isabel Sarli. Porque, aunque existen artículos y lecturas previas, la emergencia de un libro científico que piensa de forma integral la totalidad del cine de Sarli-Bo desde perspectivas feministas, archivísticas y afectivas complejas, considero se trata de una señal de otros tiempos y otras posibilidades para los estudios sobre Isabel Sarli. A partir de ese marco crítico, este artículo pretende profundizar en las conexiones entre los filmes *Sabaleros* (1959) y *Fuego* (1969) con relación a las huellas sexo-disidentes que podemos leer desde un archivo de sentimientos.

## 2. Entre archivos, huellas y sentimientos

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. De *Sabaleros* a *Fuego*

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

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

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

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

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

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

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

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

#### **4. Una deriva descriptiva por *Sabaleros***

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



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

*Sabaleros* (Armando Bo, 1959)

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

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

Brígida: Trae eso, sos muy poca cosa.

Ángela: ¡Es mía! ¡Yo la encontré!

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

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

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

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

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

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

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

Brígida: ...seguro para sacarse la calentura.

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

Brígida: se lo habrá ganado, por perra.

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

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

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

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

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

Hombre: No fue él doña Brígida.

Brígida: Fue él, ¿qué saben ustedes?

Hombre: Nosotros lo vimos, estuvimos allí.

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

Hombre: Lo aplastaron los caballos.

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

Canfli: Ya habrá ocasión.

Brígida: Pero que sea pronto.

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

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

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

Brígida: Con qué babeándote otra vez por ese asesino.

Ángela: Déjalo en paz.

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

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

(Ángela la aparta y se va)

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

Brígida: Andá a trabajar.

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

Brígida: No me levantes la voz.

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

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

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

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

Canfli: Siempre con ese.

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

Canfli: Pensé que te gusto.

Brígida: Machos son los que sobran aquí.

Canfli: Ahora pensás distinto.

Brígida: Ahora Canfli tendrás que cumplir tu promesa.

Canfli: ¿Qué promesa?

Brígida: Sacar del medio al chivo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por supuesto, en *Fuego* las cosas son diferentes y no voy a detenerme en esta película por una cuestión de extensión. Se trata de uno de los filmes con mayor cantidad de análisis y recorrido crítico de la filmografía de Isabel Sarli. También se trata de una de las películas cuya versión internacional se vio menos afectada por la censura. Y, por supuesto, en lo que interesa a este trabajo, en el elenco repite Alba Mujica, interpretando a Andrea, ama de llaves y amante de la protagonista Laura, interpretada por Isabel Sarli. En la película hay algunas escenas de sexo entre Andrea y Laura. Y constantemente se marca, por parte del protagonista masculino, Carlos (Armando Bo), que Andrea es una mujer “extraña”, “rara”, “inmunda”, que “abusa de una pobre mujer enferma” (en relación con Laura), entre otras cosas. Claramente hay una construcción de prejuicio y marca de monstruosidad patologizada en cómo la película, en rasgos generales, presenta al personaje de Andrea. En ese sentido, podría aparecer en un listado de lesbianas malvadas, “inmundas” o “degeneradas” para la cisheteronorma<sup>4</sup>. Pero, así como hay mucho prejuicio en *Fuego*, también hay una escena que me parece clave para pensar la enunciación, que considero puede ser la huella o la impresión de algo que no está. En esa escena se produce el siguiente diálogo:

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

---

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

Andrea: ¿Por qué señor?

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

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

Carlos: ¿Amor?

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

*Fuego* (Armando Bo, 1969)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



## 6. Consideraciones finales: la leyenda sarliana

Las conexiones que se pueden verificar del cine de Isabel Sarli con las disidencias sexuales en Argentina y otros espacios constituyen un archivo de sentimientos multiversal, heterogéneo y diverso, incluso contradictorio. Entre esas conexiones, se puede hacer un listado de nombres (del pasado y el presente más reciente) que incluye a Alba Mujica, Paco Jamandreu, Adelco Lanza, Manuel Puig, Blas Matamoro, John Waters, Divine, Batato Barea, Marlene Wayar, Camila Sosa Villada, Annie Sprinkle<sup>6</sup>, Gabriela Cabezón Cámara y Cristian Molina, sólo por mencionar algunos. Estas conexiones exceden este artículo, pero me parece importante señalar que se relacionan con el cine de Isabel Sarli y sus borramientos y censuras; se relacionan con *Fuego*, la película que se conserva de forma más íntegra, pero también con *Sabaleros*, esa otra película en la que actúan juntas Alba Mujica e Isabel Sarli y apenas podemos recuperar lo que ocurre en la trama.

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

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

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

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

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

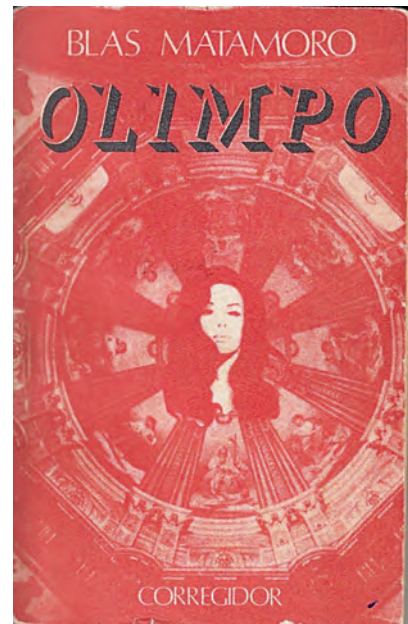


Figura 1. Tapa de *Olimpo* (Matamoro, 1976).

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



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

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

En ese número se publica una entrevista realizada por Marlene Wayar a Isabel Sarli, bajo el título “Coca Sarli a flor de piel (como la nota). Nuestra primera gran travesti nos cuenta todo” (Wayar, 2009). Una de las mayores referentes del activismo y de la teoría trans-travesti latinoamericana entrevistando a una de las mayores referentes para las travestis argentinas, Isabel Sarli<sup>7</sup>; ésa es la imagen.

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

---

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

### Referencias bibliográficas

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

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

### Reseña curricular

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



Imagen: generada con IA

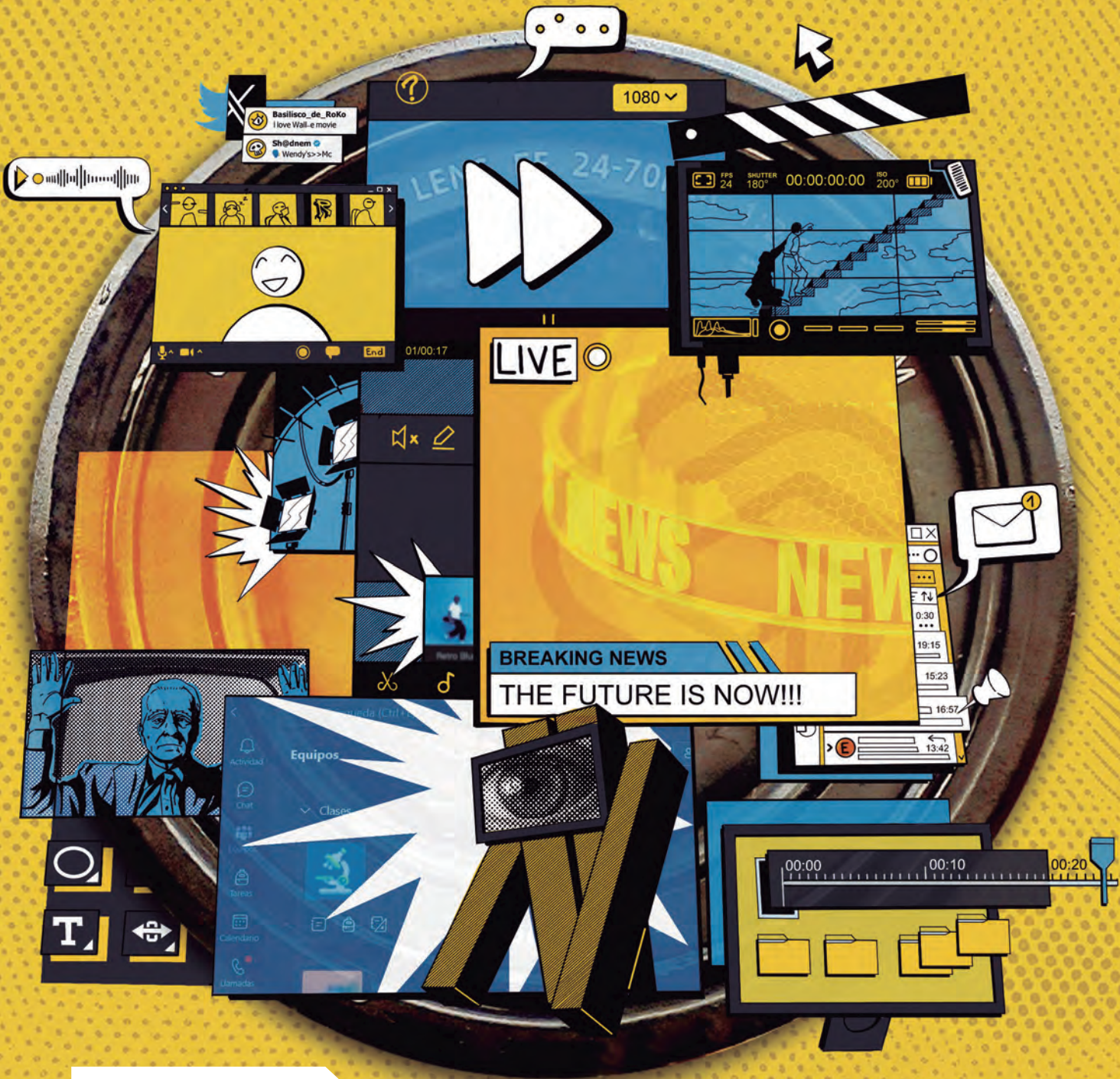


Imagen: Richard Tixi

## Lo tecnológico en la comunicación, en la educación y en el cine

Las redes sociales y los universos digitales, que han revolucionado muchas dimensiones de nuestra vida, han permitido que las lecturas que se hacen de la cotidianidad sean más dinámicas. Por ello, las investigaciones que se hacen en ese ámbito son cada vez más diversas, y se actualizan constantemente. En este apasionante contexto de cambios incesantes, los ponentes de la tercera edición del *Congreso Internacional de Investigadores de Comunicación Audiovisual y Tecnologías de la Información*, celebrado en octubre de 2024 en la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual de nuestra querida ESPOL, en la ciudad de Guayaquil, han logrado, con sus distintas aportaciones, realizar un abordaje teórico de ciertas dinámicas comunicativas que tienen lugar en el mundo actual. Algunas de esas ponencias, transformadas en artículos, han sido recogidas en el presente volumen de *Ñawi*. El lector podrá disfrutar de trabajos que versan sobre diferentes temáticas, tales como la repercusión de la tecnopolítica, de la mano de la red social TikTok; la educación ante el desafío de la Inteligencia Artificial; la hipertextualidad de la radio y las sonoridades del cine.

Paola Ulloa López, Ph.D.

## **The Technological in communication, education, and cinema.**

Social networks and digital universes, which have revolutionized many dimensions of our lives, have allowed the interpretations of everyday life to be more dynamic. As a result, research in this area is becoming increasingly diverse and constantly updated. In this exciting context of incessant change, the speakers of the third edition of the *International Congress of Researchers in Audiovisual Communication and Information Technologies*, held in October 2024 at the Faculty of Art, Design and Audiovisual Communication of our beloved ESPOL, in the city of Guayaquil, have managed, with their different contributions, to carry out a theoretical approach to certain communicative dynamics that take place in today's world. Some of these papers, transformed into articles, have been collected in this volume by Ñawi. The reader will be able to enjoy works that deal with different topics, such as the impact of techno-politics through the social network TikTok, Education facing the challenge of Artificial Intelligence, the hypertextuality of radio, and the sounds of cinema.

Paola Ulloa López, Ph.D.





Imagen: Melissa Barzola

SEÑOR, AQUÍ ESTA LA CASA QUE USTED PIDIO

Por TANCIBO PINCHET

El Banco Popular pasará hoy a las manos de la AGD

QUITO — La AGD toma a cargo hoy de la nueva banca. Fue resultado de la firma Bancaria del Banco Popular pasará a manos de la AGD de Comercio Exterior de Ecuador S.A.

Después de la propiedad de los activos correspondiente a Nicolás Llamas.

Cuando el 15 de septiembre se presentará la renuncia al crédito de Ecuador por 20 millones de dólares, se informó que se cerraba la administración de la institución, una de sus propiedades. La AGD entonces le firmó una cesión de su patrimonio una la institución de Banco Popular y en la Auditoría General.

Algunas de las características del país y profesión sus labores.

Por lo tanto de las actividades del banco se llama AGD, y en sus oficinas podrán realizar sus servicios de nuevo banco.

En la misma sesión, el Banco Popular realizó que a partir del 4 de octubre, los ahorros, los depósitos y los avales. Oficina de Crédito y Subsidios, se constituyen un banco del Comercio Exterior.

Además del crédito de los bancos se van a manejar los depósitos de dinero.

EL N...

El dólar es 0...

El ascenso descontrolado de la divisa, que enciende señales de alarma: En el centro

El Presidente firmó...

Se decide dolarizar la economía.

- Fija el precio del dólar en 25 mil sucres.
- Se plantea la meta de alcanzar una tasa de interés del 8 y 12%.
- Con la dolarización la inflación en el 2000 será del 10%.
- Precio del Combustible congelado hasta julio, a partir de la

capital externo al país.

Combustibles

Elo implicaría además, mantener congelado el precio

El Banco Popular pasará hoy a las manos de la AGD

QUITO — La AGD toma a cargo hoy de la nueva banca. Fue resultado de la firma Bancaria del Banco Popular pasará a manos de la AGD de Comercio Exterior de Ecuador S.A.

Después de la propiedad de los activos correspondiente a Nicolás Llamas.

Cuando el 15 de septiembre se presentará la renuncia al crédito de Ecuador por 20 millones de dólares, se informó que se cerraba la administración de la institución, una de sus propiedades. La AGD entonces le firmó una cesión de su patrimonio una la institución de Banco Popular y en la Auditoría General.

Algunas de las características del país y profesión sus labores.

Por lo tanto de las actividades del banco se llama AGD, y en sus oficinas podrán realizar sus servicios de nuevo banco.

En la misma sesión, el Banco Popular realizó que a partir del 4 de octubre, los ahorros, los depósitos y los avales. Oficina de Crédito y Subsidios, se constituyen un banco del Comercio Exterior.

Además del crédito de los bancos se van a manejar los depósitos de dinero.

CONTRA LA IRA DJS PREGUNTAS

Por Maximiliano PALACIOS

ESPECIAL PARA EL UNIVERSO



nte  
da



...a la...  
...de...  
...de...

JOSE S...

...a la...  
...de...  
...de...

...o, miles de personas participando en un cortejo fúnebre, en lo que podría ser una multitud...

Imagen: John Mosquera

## Análisis de la estrategia de diseño sonoro de la película de Sebastián Cordero *Ratas, Ratones, Rateros* (Ecuador, 1999).

### Analysis of sound design strategy of Sebastián Cordero's film *Ratas, Ratones, Rateros* (Ecuador, 1999).

#### Resumen:

En la presente investigación se analizan las estrategias del diseño sonoro en la producción de la película de Sebastián Cordero *Ratas, Ratones, Rateros* (Ecuador, 1999). En ese sentido, se determinan qué elementos sonoros se usan en el diseño de sonido, como el *foley*, la música y los ambientes sonoros. Asimismo, se analizó las técnicas de microfoneo usadas en medio del rodaje de la película como es el uso de los *lavalier* y la buena posición del *boom*. Y se determinó que hay un buen uso de las cápsulas para la grabación de sonido directo del filme, obteniendo la calidad adecuada sin reflexiones auditivas que ensucien la calidad del registro. El diseño metodológico fue cualitativo y se trató de un estudio descriptivo, en el que se empleó el método del análisis del discurso y las entrevistas a profesionales involucrados en el discurso sonoro.

**Palabras claves:** cine ecuatoriano; discurso sonoro; estética del film; música; sonido directo.

#### Abstract:

This research analyzes the strategies of sound design in the production of the film by Sebastián Cordero's film *Ratas, Ratones, Rateros* (Ecuador 1999). In this sense, it determines which sound elements are used in the sound design, such as *foley*, music and sound environments. Likewise, the microphone techniques used during the filming of the film were analyzed, such as the use of *lavalier* microphones and the good position of the *boom*. And it was determined that there is a good use of capsules for recording direct sound from the film, obtaining the appropriate quality without auditory reflections that dirty the quality of the recording. The methodological design was qualitative and it was a descriptive study, in which the method of discourse analysis and interviews with professionals involved in sound discourse were used.

**Keywords:** Ecuadorian cinema; sound discourse; film aesthetics; music; direct sound.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1. La evolución del sonido en el cine. 2.2. Cine en el Ecuador. 2.3. La música en el cine. 2.4. Diseño sonoro. 2.5. *Foley*. 3. Metodología. 4. Desarrollo. 4.1. Análisis del discurso sonoro de la película *Ratas, Ratones, rateros*. 4.2. Elementos sonoros que se usan en el diseño de sonido de la película *Ratas, Ratones, Rateros*. 4.3. Análisis de las técnicas de microfoneo usadas en medio del rodaje de la película *Ratas, Ratones, Rateros*. 4.4. Determinar el buen uso de las capsulas para el sonido directo de la película *Ratas, Ratones, Rateros*. 5. Conclusiones.

**Como citar:** Guamán Toapanta, Rodrigo. (2025). Análisis de la estrategia de diseño sonoro de la película de Sebastián Cordero *Ratas, Ratones, Rateros* (Ecuador, 1999). *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 123-137.

<https://nawi.espol.edu.ec/>  
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v9n1.a7)

Rodrigo Guamán Toapanta  
Universidad Estatal de Milagro  
Ecuador

[isis-blues26@hotmail.com](mailto:isis-blues26@hotmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-5917-341X>

Enviado: 8/11/2024

Aceptado: 16/12/24

Publicado: 15/1/2025



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

## 1. Introducción

El sonido en el cine arrancó su andadura en los años veinte del siglo XX, cuando finalizó el “periodo silente” o la “era muda”. El cine, en sus inicios, no tenía sonido; pero, a lo largo de su desarrollo, esto se convirtió uno de los recursos más importantes en la historia. Tanta es su importancia, que hoy en nuestro tiempo se puede percibir el diseño sonoro como un arte sobre otro arte, ya que con el sonido se puede recrear los diferentes ambientes sonoros dentro de una película (Arredondo Pérez & García Gallardo, 1998).

Uno de los trabajos cinematográficos del Ecuador que causo mayor impacto en el cine nacional es la película *Ratas, Ratones, Rateros* de Sebastián Cordero, estrenada en 1999. Esta muestra cinematográfica servirá como base de análisis de un buen manejo de diseño sonoro, registro de sonido directo, registro de ambientes sonoros y *foley* usadas en la película.

## 2. Marco teórico

### 2.1 La evolución del sonido en el cine

Tras varios años de evolución, el cine tuvo que pasar por muchos experimentos hasta llegar a como hoy la conocemos, y con ello surgió varios personajes que aportaron al cambio, nos encontramos con Georges Méliès, con su aporte, nace el cine como espectáculo. El *background* del mundo teatral que tenía el cineasta trasfiere el mundo narrativo a las filmaciones combinando elementos del circo y con guion preestablecido, hoy conocido como “montaje”. Méliès, en la historia del cine, es el que introdujo al film los primeros efectos especiales. David Wark Griffith, que es considerado como el “padre del cine moderno”, usa nuevos recursos, como alargar el tiempo dentro de la película, con sus varios planos, ángulos de cámara, flas-back y narraciones de los hechos pasados (Pérez, 2018).

La época del cine mudo fue hasta finales de los años 1920, y es conocida como la “era muda” o el “periodo silente”. Al introducir el sonido y estrenarse la película de *El cantante de jazz* (1927), las producciones de las películas sonoras fueron más frecuentes y luego de un corto tiempo el cine mudo desapareció (Jullier, 2007). Muchos no estaban de acuerdo con la llegada del sonido al cine. El mismísimo Chales Chaplin comentó, en su tiempo, lo siguiente: “Detesto las películas sonoras; arruinan el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio”. Sin embargo, a la gente le gustó mucho el nuevo cine con sonido que más adelante el mismo Chaplin filmaría su primera película con diálogos

En 1925 se estrenan las obras con sonidos, gracias a la tecnología del sistema *vitaphone* que sincronizaba sonido e imagen. Una de esas obras fue *New York Philharmonic Orchestra*. Esta película fue el primero en utilizar sonido sincronizado y efectos de sonido. Sin embargo, no tenía diálogo grabado, pero, esta fue una producción que abrió las puertas para las próximas películas. Con la llegada del “diseño sonoro” pasa el sonido a ser un peso fundamental para las producciones cinematográficas. El primero en aparecer como diseñador de sonido (*Sound designer*) fue Walter Murch, por su trabajo en *Apocalypse Now* (1979) haciendo que el espectador sienta lo que la película quería transmitir sobre la guerra de Vietnam. Y es que la música en el cine bélico siempre fue muy importante (Pachon, 1993). Uno de los más conocidos de los “diseñadores de sonido” es Ben Burtt, el creador de los efectos de toda la saga de *Star Wars*.

Se considera el creador de un lenguaje propio en sonido para las producciones cinematográficas (Peréz, 2018).

En la parte de la música para cine, se debe tener en cuenta que las producciones empezaron de la mano con la música, ya que muchas obras que son clasificadas como “cine mudo” se presentaba a su audiencia acompañada de una orquesta que musicalizaba en vivo durante toda la cinta. En algunas producciones los instrumentos fueron modificados para encontrar la sonoridad que querían, hoy se podría crear y llegar a nuevas sonoridades gracias a la tecnología (Jullier, 2007).

## 2.2 Cine en el Ecuador

En el Ecuador, el desarrollo del cine se registra por parte de la investigadora Wilma Granda Noboa, con su libro *El cine silente en Ecuador. 1895-1935*, donde hace un registro de la existencia de la “pequeña edad de oro” del cine ecuatoriano en la década de los veinte. La obra fue publicada en el año 1995. Se da por la permanencia de la producción cinematográfica ecuatoriana, y remarcando que no existió la producción de cine como industria.

En aquellos tiempos la dificultad para conservar y salvar las películas fueron muchas, y la mayoría del material cinematográfico se perdió. Sólo queda como registro de su existencia recortes de notas periodísticas y algunas fotografías. De igual modo, los materiales cinematográficos existentes reposan en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, considerado como tesoro intangible en el país (Higuera, 2021). Con estos registros se logró testimoniar el inicio de la producción y proyección del cine en nuestro país. Además, se conoce la forma pomposa de cómo se lo publicitaba y al mismo tiempo la forma que recibía censuras, y su consumo se iba echando a la suerte colectiva.

Granda (1995) cuenta que, en el Ecuador, los registros que se muestran están entre la Costa y la Sierra. Esta primera contiene una ventaja sobre otras regiones al contar con Guayaquil como puerto principal, esta situación fue favorable por las novedades que traían los extranjeros. La autora señala que, a inicios del siglo XX, Guayaquil recibía un gran flujo de migrantes externos, entre los cuales había políticos y artistas, aunque la mayor migración fue de comerciantes. En 1903 se conocía al biógrafo Lamiere a través del italiano Piccione, quien proyectó *La corrida de toros con el torero Luis Mazzantini* en el teatro Olmedo. Después de este acontecimiento, empezó con mayor frecuencia la escala de biógrafos en la ciudad de Guayaquil. En 1906 arribó a Guayaquil el italiano Carlo Valentí, donde filmó y estreno *La procesión del Corpus en Guayaquil*, que es una fiesta religiosa local. Su estreno fue un éxito total que gustó mucho a los guayaquileños de la época. La segunda cinta filmada por Valentí fue sobre los bomberos, pues en aquella época los incendios eran muy comunes en Guayaquil. Los proyectos filmados, sobre dicha temática, fueron *Amago de Incendio* y *Ejercicios del Cuerpo de Bomberos*.

Con casi culminada la línea férrea, es el principal medio de transporte de la época que una sierra y costa, se logra transportar el biógrafo de París traído por Valentí a la capital del Ecuador Quito. Con la impresión de las imágenes en el diario *El Comercio* tuvo mayor resonancia y nombrando como la llegada de la “maravilla del siglo”. En 1906 fue el Centenario y se programaron varias celebraciones patrióticas por el “Primer Grito de Independencia”. El presidente de la época inauguró la primera Exposición Nacional de tecnología. Entre ellas, la presencia del cine Gaumont y el cinematógrafo de la Plaza, con el ambiente de fiesta sirvió para democratizar los eventos cinematográficos. Anzola Montever se ve motiva por las fiestas de fin de año de la capital en 1911 y su tradición día de los “inocentes” y realiza

un *film* titulado *Las Chinganas y los Disfraces*. En esta producción se registra los rituales y las costumbres de su gente, convirtiendo en temas representativos, con este material cinematográfica quedó inaugurada la futura producción nacional.

### 2.3 La música en el cine

El cine con la música siempre tuvo una cercanía desde sus inicios. Sin embargo, Fábregas (2012) señalaba que, desde la época del cine “mudo”, la producción era diseñada para que esta acompañada con música, y que sea ejecutado por un músico del propio cine. La mayoría de estos músicos no contaban con una partitura como guía; ellos debían improvisar al momento que la reproducción se iba dando y esta tenía que encajar con los sucesos que iban proyectándose en la pantalla. Asimismo, se lanzaban los efectos de sonido, para reproducir una película en aquellos tiempos conllevaba un gran esfuerzo de los productores del cine mudo. Con el transcurrir del tiempo, llegaría la primera producción de imagen y sonido, dando el nombre a la banda sonora “diegética”. Esto es, básicamente, lo que se ve en la pantalla; es lo que se escucha, desde un personaje hablando, un piano o la banda completa. En la exitosa película de 1927 titulada *Jazz Singer* se podía oír lo que se estaba viendo.

En 1933 con la producción de *King Kong*, con Peter Jackson como director, registra por primera vez una banda sonora “no diegética”. Esto quiere decir que la sonoridad va más allá de lo que se está viendo en la proyección. Esto se conoce como sonido “extra” que se añadió para crear un efecto de sonido. De igual manera, esta producción contó con partituras y el objetivo era crear tensión, emociones y miedo. De esta manera se dejó un precedente en la música para futuras producción marcando una pauta para las décadas siguientes (Fábregas, 2012).

### 2.4 Diseño sonoro

En la parte sonora de lo que se pueda ver en las pantallas llevan una combinación armoniosa de sonido e imagen. Muchos de los espectadores asumen que todo fue grabado en el set, y luego fue editado. Si el espectador tiene ese concepto al apreciar una película el diseño sonoro ha cumplido su fin con eficiencia, ya que nos da a entender que la obra cumple la armonía de imagen con el ritmo y sobre todo precisión. Herrera (2020) destacaba que la realidad del diseño sonoro dentro de una película es una producción aparte, lo que el espectador escucha como pueden ser balas, truenos, automóviles y algunos diálogos son creados en ambientes controlados como son los estudios de sonido. En este punto, los ingenieros de sonidos cumplen dando uso a recursos mecánicos para crear sonidos naturales y efectos de sonido. Entre tales efectos de sonidos se encuentran los sonorizados, como son los llantos de las ballenas, sonidos de animales e impactos, trenes, explosiones o derrumbes, por ejemplo.

### 2.5 Foley

El sonido pregrabado o *foley* son sonidos creados para que cumplan un fin dentro de la producción audiovisual y cine. Estos sonidos son creados por un *foley artist*, quien es el encargado de crear o grabar los efectos sonoros para que esta sea sincronizada dentro del material cinematográfico en post producción. Para su creación, el *Foley artist* usa un sin número de materiales con el fin de encontrar la sonoridad adecuada. Muchas veces, usa hasta su propio cuerpo para lograr un sonido muy parecido al original. Las técnicas que puede emplear son varias, y una de ellas son los mismos movimientos que hace el actor dentro de una escena (Vallejo, 2018).

Dentro de la producción, el pionero de incorporar efectos de sonido en las películas fue Jack Foley, quien tuvo la idea de crear sonidos. Su especialidad era crear el sonido de los pasos. Esto lo hacía en varias superficies logrando la sincronización con el movimiento del actor de la película. La labor de los *Foley artist* se convirtió en una tarea para la que se necesita preparación ya que es una labor que la realizan editores con experiencia en el área (Bescond, 2021). En la actualidad, para la creación de efectos de sonido existen varios aparatos electrónicos, desde los sintetizadores y *plugin* de instrumentos virtuales.

### 3. Metodología

El paradigma de esta investigación es interpretativista, y el diseño metodológico es cualitativo. Para la ejecución de este proyecto se aplicó la metodología del análisis del discurso, esto consiste en estudiar las ideas que han sido expresadas de forma visual, oral o escrita. Sayago (2014), citando a Santander, señalaba que “no existe la técnica para hacer el análisis”. Que esto es una caja de herramientas para experimentar.

El método que se aplicará es desde la perspectiva sonora, referencial y verbal. Además, se empleará la técnica de entrevistas a profundidad, con expertos como el maestro Pablo Vargas, cineasta; y Josué Miranda, director de cine. Con las ideas otorgadas de forma oral, con una intención comunicativa en el área del cine, toda la información es de libre interpretación, pero, se debe tener en cuenta el contexto con la que fueron expresadas, cada idea influye y tiene un motivo en la producción audiovisual.

También se realizó una entrevista sobre el audio en las producciones nacionales con el sonidista y productor Juan José Luzuriaga. Por el lado técnico, se recopiló información con Víctor Hugo Gonzales sonidista y técnico de grabación, por el lado de la música nos otorga la información adecuada el MSc. Luis Pérez Valero (musicólogo, compositor y docente de la Universidad de las Artes de Guayaquil) y Santiago Cobo (musicista y compositor). Hay tener en cuenta a varios personajes que lograron evolucionar el diseño sonoro en el cine como son los diseñadores de sonido y los *Foley artist*.

### 4. Desarrollo

#### 4.1 Análisis del discurso sonoro de la película *Ratas, Ratones, Rateros*

La música cumple una función fundamental en el cine. Esto abarca desde la época del cine silente, la música esta hecha para acompañar y causar emociones al espectador; está compuesta desde la psicología, la acción, el ritmo (Pérez, 2024). Al principio, la composición musical no importaba que sea música diegética o música no diegética dentro de la película; lo que importaba es que cumpla lo primordial que es el entretenimiento, y esto debía desarrollarse con fluides. La música, dentro de una película, debe ser justificada de varias maneras. Una de ellas es que el espectador no ve a la banda sonora dentro de la fuente de la imagen, pero sin embargo pasa a convertirse en una parte esencial dentro de la escena y muchas veces dentro de la película.

El proceso musical fue ir descubriendo al hacerlo. Lo que se hizo fue dos trabajos diferentes; uno fue de producir a las bandas, y otra el trabajo de música incidental que se fue descubriendo y creando la música para guiar a la película y esto es muy complicado (Sacoto, 2014). La música incidental es también conocida como música de escena o atmosfera y hoy la conocen como sonido Ambidiégesis.

En el intro de la película *Ratas, Ratones, Rateros* podemos escuchar el tema de Hugo Idrobo titulada “Niña mala”. Acto seguido, la imagen se ve a uno de los actores principales, acompañado durmiendo con signos de golpes en el rostro, se despierta un poco perdido y acto seguido busca seguir consumiendo sustancias psicotrópicas.

La tendencia actual dentro del cine es que cada elemento de la imagen tiene su justificación con un sonido o con una música respectiva. La música en el intro o el comienzo de la una película es fundamental, pues esta música muestra y prepara para lo que va a tratar la historia, sin olvidar que esta tendencia viene desde el teatro y la ópera donde al inicio siempre empezaba con la banda sonora en muestra de que el espectáculo va a empezar (Luzuriaga, 2024; Pérez, 2024).

En este punto dentro del desarrollo de la película podemos identificar la categoría de musical que lleva y esta puede ser música diegética o música no diegética, tomando en cuenta que cada una de estas categorías tiene su función. Sin embargo, con Hagen en 1971, trae una nueva categoría que la nombra como *source scoring*, que es el enlace del funcionamiento entre las dos categorías como son lo diegético y lo no diegético, al pasar los años en 2011 Holbrook lo llama Ambidiégesis.

Música diegética: realismo, fuente sonora, descripción realista.

Música no diegética: desarrollo gramático, música dramática, desarrollo dramático.

Ambidiégesis (*source scoring*): entre los dos puntos, comentarios sonoros, que la audiencia construye la atmósfera y entienda las emociones del personaje por medio de la música, es reforzar el drama de la escena por medio de la sonoridad.

Dentro de la obra, en el minuto 4:12, podemos apreciar la presencia de la primera música no diegética, ya que la escena empieza a ser dramática con un ritmo normal, hasta el minuto 4:33 que cambia a la acción y con esto aparece la música con ritmo acelerado cumpliendo el desarrollo dramático dentro de la película.

En el minuto 19:48, tenemos la primera presencia de música diegética; claramente, podemos observar la fuente sonora entre los personajes, en este caso es una vieja reproductor de *cassette* en que los personajes reproducen la música que a ellos les gusta; sin embargo, cuando empieza el diálogo la música diegética pasa a ser Ambidiégesis ya que con los diálogos y la música construyen una atmósfera.

En el minuto 33:13, donde se debería mostrar la fuente sonora por la importancia de la escena que es una fiesta la fuente no se muestra; pero podemos apreciar nuevamente que con la música no diegética y el diálogo crean una atmósfera de emociones con los personajes que interactúan, y una vez más podemos apreciar lo que se conoce como ambidiégesis. A continuación, se ofrece un análisis, minuto a minuto, de la película *Ratas, Ratones, Rateros* (Tabla 1)



	<b>Canción</b>	<b>Presentación</b>	<b>función</b>	<b>Observación</b>
00:05	"Niña Mala"	Música pop-rock.	No-diegética	Muestra de inicio de la película.
01:19	"Ya no te creo"	Música pop-merengue.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
04:12	"Persecución"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
07:09	"Secreto"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
11:03	"Fin de Milenio"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
13:06	"Tame"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
14:53	"Niña Mala"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
15:50	"Guajira Mora"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
19:48	No encontrada	Pop Rock.	Diegética	Fuente sonora a la vista entre los personajes.
23:03	"Que te Vas"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
33:03	"Suite #3 en Re Mayor"	Música clásica.	Ambidiégesis	Fiesta acompañada de un discurso.
37:00	"Minuet en La Mayor"	Música clásica.	Ambidiégesis	Fiesta, discusiones.
38:36	No encontrada	Música Merengue.	No diegética	Auto, sonido que aparenta sonar en la radio del auto.
39:00	"Mi Vida"	Música pop-pasillo.	Ambidiégesis y no diegética	Calle y dentro del auto, construcción de atmosfera
45:54	"Como Voy a Olvidarte"	Música pop-bolero.	Ambidiégesis	Hotel, construcción de atmosfera.

50:16	"Secretos"	Música pop- rock.	No diegética	Construcción de atmosfera con el personaje.
56:43	"El Principito es un Guambra de la Calle"	Música pop- rock.	Ambidiégesis	Fuera del colegio, construcción atmosfera.
1:07:45	"Secretos"	Música pop- rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje.
1:09:30	"La dama Helada 2"	Música pop- rock.	Ambidiégesis	Construcción de atmosfera con el personaje
1:16:08	"Tame"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Fuera hospital, construcción atmosfera.
1:17:48	"Tame"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Llamada por teléfono, construcción atmosfera.
1:19:56	"Juntas las Dos"	Música pop-Merengue.	Ambidiégesis	Auto, construcción de atmosfera.
1:23:40	"Niña Mala"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Habitación, construcción de atmosfera.
1:36:23	"Cráneo"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Calle, construcción de atmosfera.
1:37:00	"Soledad"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Calle, construcción de atmosfera.
1:37:41	"Las tres Marías"	Música pop-bolero.	Ambidiégesis	Calle, puerta de la casa construcción de atmosfera.
1:38:42	"Nuestro Juramento"	Música pop-bolero.	Ambidiégesis	Auto, departamento, calle, construcción de atmosfera.
1:42:29	"La Dama Helada"	Música pop-rock.	Ambidiégesis	Auto, conductor, calle, construcción atmosfera y Créditos de la película.

**Tabla 1.** Soundtrack de *Ratas, Ratones, Rateros* (elaboración propia, 2024).

En los inicios, toda la música que se iba a incluir en la película era compuesta bajo pedido a un músico compositor; todo debía ser original, hasta que en una producción cinematografía bajo la dirección del director estadounidense Stanley Kubrick el músico no cumplió con lo acordado (Pérez, 2024). Esto pasaba en plena evolución del cine. Entonces se presentó otro dilema sobre el uso de la música, ya que empezaron a usar en las siguientes producciones grabaciones preexistentes que hoy se la conoce dentro de la producción como música compilada y mientras a la música original quedaría como música incidental que cumple lo que se conoce como música no diegética.

En la película de Cordero analizada en este trabajo se refleja el uso de la música preexistente cumpliendo en cada escena con lo que quiere comunicar. De igual manera, con la música incidental o no diegética, esta obra la realizó el músico ecuatoriano Sergio Sacoto. En las escenas donde se aprecia la presencia de música incidental, en su creación estos deben estar sujetos a modificaciones, normalmente al ser compuesta nunca queda la primera muestra. El músico siempre debe estar sujeto a varias modificaciones con su obra (Cobo, 2024; Pérez, 2024).

Teniendo claro el papel fundamental que cumple la música dentro de la película, se debe conocer que toda la música incidental es pedida al final del montaje. Muchas veces, en la composición de la música se requiere la presencia del director, para que le asesore al músico sobre la sonoridad y sensaciones que busca en cada escena que va ser musicalizado (Vargas, 2024; Cobo, 2024).

En la creación del guion debe detallarse cada elemento sonoro que contenga la escena y eso debe realizarse con la presencia el director de sonido (Luzuriaga, 2024; Miranda, 2024). La presencia del director de sonido es importante en la pre producción. De esta manera, se podrá elegir canciones existentes que se puedan usar dentro del diseño sonoro; y, de igual manera, se podrá detallar en qué momento estará presente la música original dentro de la obra.

#### 4.2 Elementos sonoros que se usan en el diseño de sonido de la película *Ratas, Ratones, Rateros*

A nuestro entender, es básico tener un sonido de primera calidad en la película, porque valoro mucho el sonido y esta representa el 50% de sonido y 50 % de imagen (Cordero et al., 2014). En el diseño sonoro se debe tener en cuenta los elementos principales que conformar para transmitir el mensaje con sentido. En este punto, se encuentra con voces, música, efectos o *foley*, y los silencios (Luzuriaga, 2024). La película de Cordero contiene todos estos elementos, y si puede calificarlos como los principales, en las escenas de la película se escucha varios diseños dependiendo del sentido de comunicación que se requiera transmitir.

Dentro de la película el sonido con el doblaje fue remplazado un 15% de los diálogos, porque el sonido de fondo de las locaciones no coincidía con las exigencias del director (Shirane, 2014). Las voces es el elemento primordial de comunicación, dentro de la película; podemos clasificarlo como un elemento de aspecto de locución. Al momento de tratar este elemento en postproducción se debe tener cuidado de no cambiar la intención que lleva la escena. En dicha postproducción el material de audio es manipulado con *plugins* virtuales de manera digital dentro de un programa, comparando con los años 90 donde fue producida la película esta se realizaba de manera análoga con equipos físicos quizá algunos aun de cinta comparados con nuestros tiempos que todo es digital y virtual, la sonoridad de la película de Cordero obtuvo una mezcla auditiva bien balanceada cumpliendo con el fin de que la voces estén claras y auditivamente sean entendibles dentro del diseño sonoro, el diseño no es más que la combinación con otros elementos, como la música diegética, no-diegética, ambidiégesis y los efectos de sonido dando sentido a la escena.

La música es un elemento complementario fundamental, dentro de lo que se quiere comunicar; por ello debe tener sentido con la escena que se esté proyectando dentro de película (Pérez, 2024). En este caso, la obra contiene música compilada que dentro del diseño sonoro va cumpliendo con lo que se requiere en la escena, en la parte de post producción no tiene mucha edición solo contiene balance de volumen para poder combinar con los otros elementos sonoros, el único efecto que se logra percibir en la película es con la música diegética ya que al mostrar la fuente

sonora como la radio estas fueron filtradas por un ecualizador para dar ese efecto de que la música está sonando por la radio, esto sucede en varias escenas y aparece cuando los actores están dentro del auto y podemos apreciar el diseño sonoro que nos da la sensación de que la radio está sonando.

El *foley* es representar con los sonidos lo que se ve en la pantalla, como los pasos, sonidos de muebles, sonidos de vehículos, ya que la película debe sonar a película es tratar de recrear a un sonido real (Shirane, 2014). Los efectos de sonido se complementan con el *foley*, con este elemento sonoro se logra completar y recrear la verosimilitud de una acción o recrear los ambientes sonoros que se necesitan dentro de la escena (Gonzales, 2024), lo que se conoce como *foley*. Esto es recreado por una persona especializada, para poder recrear los sonidos adecuados. Lo más complicado, dentro de este arte, es recrear los pasos dentro de una película (Luzuriaga, 2024). Dentro de la película podemos apreciar un sin número de efectos sonoros, en algunas escenas también se logra apreciar la recreación de espacios con personas solo por la sonoridad, uno de los primeros diseños sonoro que nos muestra es en la escena del hotel, por la sonoridad nos da la apreciación de que el lugar es muy concurrido, pero, solo podemos apreciar a los actores principales dentro de la escena. Este caso en particular lleva en casi toda la película, cada diseño complementa la situación de cada escena que se va mostrando a lo largo de la película. Otro ejemplo claro del uso de efectos sonoros es en la escena de la presencia de disparos, este efecto se ajusta a cada una de las circunstancias de la trama.

Los silencios es un elemento que está presente en todas las producciones. Sin embargo, es el elemento menos apreciado dentro del diseño sonoro. Para llegar a un buen uso de los silencios con los demás elementos sonoros es cuando la obra entra en la etapa de postproducción de audio y en esta debe quedar lista para la mezcla que es la etapa final. En este punto, el ingeniero de mezcla de sonido debe ser asistido por el director de la película (Luzuriaga, 2024).

En la etapa de la mezcla, la presencia del director es importante para que el argumento sonoro no cambie y se logre sonorizar la obra como este plasmado en el guion. La sonoridad de la película *Ratas, Ratones, Rateros* se logró con la sonorización una combinación eficaz y funcional para captar la atención del espectador, mostrándonos por medio de la imagen y sonido una realidad que no nos aleja de lo real.

El concepto de sonido para la película es crear algo real y al mismo tiempo crear un mundo diferente para cada actor incluyendo el silencio y el ruido para los dos principales personajes (Shirane, 2014).

#### 4.3 Análisis de las técnicas de microfoneo usadas en medio del rodaje de la película *Ratas, Ratones, Rateros*

Para el registro sonoro de un proyecto se debe tener en cuenta cual es el objetivo del registro. En caso del cine o material audiovisual es un registro fonográfico con características en la documentación de un espacio determinado (González, 2023). Las características que se debe tener en cuenta dentro del cine es que también existe registros de paisajes sonoros y registro de material auditivo para el diseño sonoro.

Las técnicas de microfoneo son la manera de combinar dos o más micrófonos con el objetivo de que el registro sea lo más natural posible. En el caso del cine, el registro debe ser puntual de la fuente sonora en este caso de las voces de los actores las cápsulas deben estar lo más cerca posible de la fuente con el fin de evitar las reflexiones auditivas que pueda ocasionar el área o locación de grabación.

En el área del audiovisual con el desarrollo desde sus inicios han quedado establecidos la forma de registros con dos micrófonos; uno es el micrófono de solapa o *lavalier* y el otro el *boom*. Ambos son condensadores, pero son de diferentes patrones polares en sus capsulas, cada micrófono tiene una diferente ubicación, pero los dos están presentes para el mismo fin que es capturar lo más natural el material sonoro en este caso el dialogo.

En el caso de registro de ambientes sonoros se busca registrar el entorno acústico de la locación, en el registro de ambientes por lo general se pierde el espectro de audio de las fuentes puntuales. Esto se da porque las técnicas de la ubicación de los micrófonos son para registrar de forma proporcional las ondas sonoras y sus reflexiones, con este material registrado servirá para los diseños sonoros y ambientes.

Los más usados para capturar el ambiente sonoro de un lugar son; X-Y, *mid-side* (par coincidente), ORTF, (par espaciado), binaural, *surround*. Esto de usar una técnica dependerá del material sonoro que se necesita, ya que algunas técnicas de estas hacen la captura sonora con mucha profundidad o poca profundidad. La técnica X-Y es la más usada en el medio, los micrófonos deben ser cardioides, su ubicación es cruzado con un ángulo de 90°, esta técnica es de imagen estéreo con poca profundidad, es considerado esta técnica la más sencilla de realizar. La técnica *mid-side* está compuesta con dos micrófonos, una de patrón figura 8 y la otra de patrón polar direccional, el registro sonoro es de imagen estéreo y combinando las proporciones esta técnica nos da mejor definición de la fuente sonora. Estas dos técnicas son par coincidente ya que se usa dos micrófonos ubicados de cierta forma sus capsulas muy cerca de una a la otra.

La técnica ORTF se la conoce de par espaciado por el uso de dos micrófonos separados a una determinada distancia, los patrones polares de los micrófonos pueden ser cualquiera, pero las más usadas son omnidireccionales (ver Tabla 2).

Separación	17 cm
Ángulo	110°
Captura Sonora	Estéreo

**Tabla 2.** Detalle técnico de microfoneo ORTF.

Detalle técnico de microfoneo del sonido de ambiente del objeto de estudio (elaboración propia, 2024)

En la película de *Ratas, Ratones, Rateros*, por las locaciones, el registro sonoro contó con estas tres técnicas de grabación de ambiente sonoro, ya que en la obra las locaciones exteriores pueden ser registradas con la técnica de microfoneo de par espaciado. Y, de las locaciones cerradas, como los hoteles y casas, se podría haber registrado con la técnica de par coincidente, tomando en cuenta que en las locaciones cerradas para las voces están destinadas las capsulas *lavalier*.

#### 4.4 Determinar el buen uso de las cápsulas para el sonido directo de la película *Ratas, Ratones, Rateros*

Al comienzo del cine sonoro como industria se empezó implementar varias formas de registrar el sonido y por eso la tecnología fue desarrollando los equipos adecuados, entre ellos las capsulas y sus polaridades, las capsulas son los micrófonos de solapa o *lavalier* que van colocadas en cuerpo del actor, por lo general se la ubica en el torso cerca de la fuente sonora que es su boca al hablar.

En el mercado del sonido existen varios micrófonos con diferentes patrones polares: cardioide, hipercardioide, supercardioide, bidireccional, omnidireccional (Gonzales, 2024). En el registro de sonido directo en el cine, para registrar voces se han utilizado micrófonos de solapa o *lavalier*, estas de patrón polar omnidireccional, la cual por su característica tiene la capacidad de capturar el sonido de su entorno y de la fuente principal, todo esto depende en qué lugar está colocada. En el cine, estos equipos deben ser profesionales y al ser de esta categoría los micrófonos son de dos cuerpos uno trasmisor y otro receptor. El trasmisor va oculto en el vestuario del actor con la finalidad de que no salga registrada en la imagen y con esto que no pierda naturalidad de la escena. Las ventajas de la cápsula es que por su patrón polar se reduce los golpes del viento y si se llegara a capturar lo hará de manera muy atenuada. De igual forma, atenúa los fenómenos acústicos cuando hablamos, atenuando las consonantes que dan mayor problema como son; P, B, T estas son más conocidas como *pops*. Asimismo, sucede con las frecuencias graves, esta cápsula no la acumula y es por eso que es considerado uno de los mejores para grabar en espacios reducidos.

En la película *Ratas, Rateros, Ratones* no cabe duda de que usaron el mismo procedimiento para registrar el sonido directo, ya que en la época que fue grabada todos los involucrados conocían cuales eran los equipos ideales para el rodaje, según el registro de la época los equipos que se usaron fueron alquilados en Estados Unidos. El director Sebastián Cordero cursó sus estudios cinematográficos en dicho país, al igual que el sonidista japonés Masakazu Shirane que colaborara en la obra.

Otro de las capsulas usada, es la del registro puntual con el *Boom*, este micrófono tiene el patrón polar direccional y muchas personas lo conocen como de escopeta, la labor que realiza este micrófono es la misma que el *lavalier*, con la diferencia que esta cambia de ubicación, el micrófono va en un soporte conocida en nuestro medio como "caña", la captación de este micrófono lo hace según a la dirección que mira la capsula, esta clase de micrófono atenúa y rechaza a la mayoría de los sonidos que estén en el ambiente.

## 5. Conclusiones

En la película *Ratas, Ratones, Rateros* se identificó la importancia del sonido dentro de la obra. Además, en esta producción se tomó muy en cuenta las técnicas de microfoneo en la grabación de sonidos ambientes, registrando los sonidos del tráfico, la gente hablando en la calle, los vendedores ambulantes todos estos registros contribuyen dentro de la película como una sensación de realismo y autenticidad.

La importancia del uso adecuado de las cápsulas dentro de la producción de la película sumó en la sonoridad de los registros de las voces; que además se combinan con los silencios. Juntos permitieron que se creen esos suspensos

y enfatiza en ciertas escenas, los diálogos y los efectos de sonido, que se combinan para resaltar la acción dentro de la obra. La importancia del talento del *foley artist* para realizar el complemento de los detalles sonoros en cada escena de la película; como los sonidos de disparos, puñetazos y gritos. Esto es un recurso complementario para enriquecer la sonoridad y mantener la atención del espectador.

En el análisis del uso de la música, la obra de Sebastián Cordero tiene una mayor presencia de la música ambidiégesis. Esto toma un papel importante en la narración, porque refleja el ambiente caótico de la vida en la ciudad. Este recurso sonoro va cumpliendo y sumando a la historia en cada escena combinando el diálogo con el *foley*, convirtiéndose en parte del diseño sonoro.

En la película *Ratas, Ratones, Rateros*, al igual que en otras producciones cinematográficas, la creación y el trabajo del guion por lo general se realiza en conjunto y esto involucra a todo el personal técnico. Como parte de este proceso, el guion debe estar muy detallado, el trabajo es en conjunto, y, también es una colaboración de un arte con otro arte.

### Referencias bibliográficas

- Arredondo Pérez, H., & García Gallardo, F. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar*, 11, 101-105. <https://doi.org/10.3916/C11-1998-16>
- Bescond, G. (2021). *Análisis técnico y narrativo del Foley Sound*. Trabajo fin de Grado, Universidad de Sevilla.
- Cobo, S. (2024). Análisis de la música y el cine: visión desde compositor y músico. Comunicación personal, en formato entrevista, el 22 de abril 2024.
- Cordero, S., Shirane, M., & Sacoto, S. (2014). Cómo se hizo *Ratas, ratones, rateros*. Video de *YouTube* del canal *Sebastian Cordero*. Rescatado de: [https://www.youtube.com/watch?v=Nh\\_01G7ZuVw](https://www.youtube.com/watch?v=Nh_01G7ZuVw)
- Fabregas, A. (2012). Historia del cine: el sonido en el cine. Web *Alejandro Fábregas. Sonido Directo*. Recuperado de <https://www.alejandrofabregasonido.com/blog/historia-del-cine-el-sonido-en-el-cine/10>
- González, V. (2023). Análisis de las técnicas de grabación desde la visión como técnico de sonido directo para cine y multimedia. Comunicación personal, en formato entrevista, el 20 septiembre 2023.
- Herrera, S. (2020). La fuerza del sonido en el cine. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 38, 131-147.
- Higuera, H. (2021). Cine en Ecuador. Video de *YouTube* del canal *Vision 360*. Rescatado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjT0OjFWA&t=1s>
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Luzuriaga, J. (2024). Análisis del sonido en el cine ecuatoriano. Visión desde el ingeniero de sonido y mezcla para cine. Comunicación personal, en formato entrevista, el 6 de mayo 2024.
- Miranda, J. (2024). Análisis de la imagen y el sonido en el cine. Visión desde el director cinematográfico. Comunicación personal, en formato entrevista, el 9 de mayo 2024.
- Pachon, A. (1993). La música en el cine bélico: el sonido de la guerra. *Filmhistoria*, 3 (1-2), 113-119.
- Pérez, L. (2024). Análisis de la música e imagen del cine ecuatoriano desde la visión de un musicólogo y compositor. Comunicación personal, en formato entrevista, el 3 de mayo 2024.
- Pérez, L. (2018). Diseño sonoro. Web *Aprender cine*. Recuperado de: <https://aprendercine.com>
- Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 49, 1-10.
- Vallejo, P. (2018). *Herramientas para cine: creación de una biblioteca virtual con foleys de una casa embrujada, utilizando medios tecnológicos de producción musical, basado en un análisis sobre el uso de materiales caseros para su creación*. Tesis de Licenciatura, Universidad de las Américas, Quito.
- Vargas, P. (2024). Análisis de la imagen y el sonido en el cine, desde la visión de la dirección cinematográfica. Comunicación personal, en formato entrevista, el 8 de mayo 2024.

### Reseña curricular

Rodrigo Guamán Toapanta es docente universitario en la Universidad Estatal de Milagro, Ecuador, y productor audiovisual con más de ocho años de experiencia en el área del sonido para productos audiovisuales de la industria de la televisión y los medios digitales. Con un enfoque integral en la creación, gestión y ejecución de proyectos audiovisuales, he trabajado en una amplia gama de producciones, desde cortometrajes y series, hasta comerciales y contenidos para plataformas de *streaming*. Es Ingeniero de Diseño Gráfico por la Universidad de Guayaquil, y también tiene la Licenciatura de la Universidad de las Artes en la carrera de Productor Musical, con itinerario de sonido y música para cine.





Imagen: Antonella Molina



Imagen: Adriana Monroy

## El hipertexto en la radio digital. Un análisis del tratamiento informativo en el cantón Santa Elena, Ecuador.

### Hypertext on digital radio. An analysis of information processing in the Santa Elena canton, Ecuador.

#### Resumen:

La presente investigación examina el uso del hipertexto en medios radiales digitales y su influencia en la presentación, accesibilidad y calidad de la información. El objetivo fue evaluar cómo el hipertexto y las estrategias informativas impactan en la calidad del contenido ofrecido por medios locales. Empleando una metodología mixta y un diseño descriptivo no experimental, se recogieron datos mediante encuestas, entrevistas a expertos y análisis de contenido en Radio Salinas 103.3 FM y Genial 106.9 FM, con una muestra de 200 personas. Los resultados indican que ambos medios utilizan hipertexto en temas informativos y de entretenimiento, mayormente en formatos de video e imagen, lo que mejora la claridad y precisión de la información, aunque con fuentes limitadas. El estudio concluye que el hipertexto enriquece la experiencia del usuario al permitir mayor interactividad y actualización de contenido.

**Palabras claves:** hipertexto; radio digital; tratamiento informativo; interactividad; calidad de la información.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Estructuración del hipertexto en medios digitales. 2.2. Hipertexto y producción de contenidos en medios radiales. 2.3. Interactividad y verificación de la información. 2.4. Contexto de la investigación. 2.5. Resultados. 3. Conclusión.

**Como citar:** Posligua Quinde, I., & Ramírez Rodríguez, M. (2025). El hipertexto en la radio digital. Un análisis del tratamiento informativo en el cantón Santa Elena, Ecuador. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 139-149.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a8](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a8)

#### Abstract:

The present investigation examines the use of hypertext in digital radio media and its influence on the presentation, accessibility, and quality of information. The objective was to evaluate how hypertext and information strategies impact the quality of content offered by local media. Using a mixed-method approach and a non-experimental descriptive design, data were collected through surveys, expert interviews, and content analysis of Radio Salinas 103.3 FM and Genial 106.9 FM, with a sample of 200 people. The results indicate that both media use hypertext in informational and entertainment topics, mainly in video and image formats, which improves the clarity and precision of information, though with limited sources. The study concludes that hypertext enhances the user experience by allowing greater interactivity and continuous content updating.

**Keywords:** hypertext; digital radio; information treatment; interactivity; information quality.

#### Isabel Posligua Quinde

Universidad Estatal Península de  
Santa Elena

La Libertad, Ecuador

[mposliqua@upse.edu.ec](mailto:mposliqua@upse.edu.ec)

<https://orcid.org/0000-0003-3934-6183>

#### Marlon Ramírez Rodríguez

Universidad Estatal Península de  
Santa Elena

La Libertad, Ecuador

[marlonramirez.com@gmail.com](mailto:marlonramirez.com@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8409-2659>

Enviado: 2/11/2024

Aceptado: 19/12/2024

Publicado: 15/1/2025



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

## 1. Introducción

La evolución de los medios de comunicación digitales ha cambiado radicalmente la forma de producir y consumir información. En respuesta a estos cambios, los medios radiofónicos tradicionales han migrado hacia plataformas digitales, aprovechando las ventajas de compartir contenidos de manera instantánea y de alcanzar a un público más amplio. Este proceso ha introducido conceptos clave, como el hipertexto, que facilita el acceso a información no lineal mediante enlaces, videos, imágenes y otros recursos multimedia que enriquecen la experiencia informativa de los usuarios.

El hipertexto se ha convertido en un recurso fundamental en las plataformas digitales, permitiendo una mayor coherencia y cohesión en la presentación de la información, elementos esenciales para facilitar su comprensión. Según Caro Salcedo y Arbeláez Echeverri (2009, 7), la coherencia del hipertexto permite un sentido lógico en los mensajes, mientras que la cohesión asegura la relación entre palabras y significado, lo cual resulta relevante para que los oyentes puedan entender los contenidos de manera clara y estructurada.

La incorporación de hipertexto en los medios radiofónicos digitales no solo enriquece el contenido, sino que también facilita una mayor interacción de la audiencia con la información. Esto permite que los usuarios naveguen entre diversos temas, accedan a contenidos complementarios y personalicen su experiencia informativa de acuerdo con sus intereses. Sin embargo, es necesario analizar cómo esta estructura afecta la comprensión y retención de la información.

Existe una relación significativa entre el hipertexto y el tratamiento informativo en los medios digitales. Mientras que el tratamiento informativo busca ofrecer un contenido imparcial y bien estructurado, el hipertexto permite una presentación no lineal que facilita el acceso a información adicional y relevante. Como señalaba oportunamente Novoa (2023, 18), el tratamiento informativo incluye elementos como la investigación, el uso de lenguaje adecuado y la presentación clara de los datos al público.

En el caso de los medios radiofónicos en Santa Elena, esta transición digital ha planteado nuevos desafíos y oportunidades. La convergencia de recursos hipertextuales permite integrar enlaces, videos y otros recursos visuales que contextualizan la información, mejorando la experiencia del usuario y el impacto comunicativo. Sin embargo, es esencial evaluar si estos recursos son utilizados de manera efectiva y alineada con los objetivos editoriales de cada medio.

Esta investigación toma como caso de estudio Radio Salinas 103.3 FM y Radio Genial 106.9 FM, con el objetivo de evaluar el uso del hipertexto y el tratamiento informativo en la difusión de noticias. Se pretende comprender cómo el tratamiento informativo a través de estos contenidos influye en la percepción, comprensión y participación de la audiencia, analizando así el impacto de la digitalización en los medios radiofónicos de Santa Elena, cantón ubicado en la provincia homónima de la República del Ecuador.

## 2. Desarrollo

El hipertexto ha revolucionado la manera en que la información es presentada y consumida en entornos digitales, permitiendo una mayor interactividad y accesibilidad. En el contexto de la radio digital, esta herramienta amplía las posibilidades informativas al conectar contenidos de manera no lineal, enriqueciendo la experiencia de los usuarios.

En la actualidad, el uso del hipertexto se ha consolidado en los medios digitales, constituyendo un recurso esencial para el desarrollo del periodismo digital. Según Díaz-Noci (2018, 231), el hipertexto se define como un sistema compuesto por fragmentos de texto o información enlazados de forma no secuencial, facilitando la navegación no lineal a través del contenido. Este sistema va más allá del texto, ya que incorpora elementos multimodales y adopta el término "hipermedia" para referirse a la integración de recursos visuales, auditivos y otros formatos interactivos, potenciando así una experiencia informativa más enriquecida.

Por su parte, Merlos, Ramírez y Serrano (2012, 53) enfatizaban que el tratamiento informativo implica el procesamiento de diversos parámetros, tales como sucesos, fuentes, datos, cifras y géneros periodísticos, que, en su conjunto, conforman el mensaje periodístico final. Estos elementos, al ser empleados y difundidos, contribuyen a la creación de un mensaje que permite a los receptores adquirir un estado de conocimiento sobre el tema tratado. Este proceso tiene como propósito no solo informar, sino también estructurar y organizar la información de manera que se facilite la comprensión y asimilación por parte del público receptor, cumpliendo con las funciones esenciales de los medios de comunicación en la sociedad.

En este artículo, explora cómo el hipertexto contribuye a la calidad informativa en los medios digitales del cantón Santa Elena, Ecuador. A través de una revisión de estudios relevantes, se analizarán tres aspectos clave: la estructuración del hipertexto, su impacto en la producción de contenidos, y su influencia en la interactividad y verificación de información en medios radiofónicos digitales.

### 2.1. Estructuración del hipertexto en medios digitales

Según Romero, Yaguana y Gonzales (2023, 255), el uso del hipertexto en medios digitales ecuatorianos permite enlazar información de manera asociativa, destacando su relevancia en la presentación de noticias y otros contenidos. Al incorporar hipervínculos semánticamente relevantes, los medios pueden mejorar la claridad y precisión informativa, promoviendo además un modelo editorial que maximice la calidad periodística y rentabilidad a través de enlaces internos. Esta estructura no lineal facilita que los usuarios naveguen libremente a través de sus dispositivos, adaptándose a las demandas de una audiencia que prioriza la accesibilidad y rapidez de la información, elementos clave para una navegación efectiva y eficiente en plataformas digitales.

### 2.2. Hipertexto y producción de contenidos en medios radiales

El uso del hipertexto también influye en el proceso de producción de contenidos en entornos digitales, una realidad analizada en el estudio de Vallejos, Véliz y Sáez (2021, 102), quienes destacan su impacto en la redacción de textos argumentativos digitales, aunque la estructura hipertextual no necesariamente mejora la calidad de los productos escritos, facilita el acceso rápido a información de respaldo, lo cual puede ser valioso en el ámbito de la radio digital.

Al permitir una mayor disponibilidad de fuentes, los medios radiales digitales pueden mejorar su capacidad para ofrecer contenidos completos y detallados. La estructuración de la información en múltiples niveles (micro, macro y superestructuras) ayuda a fortalecer la profundidad y relevancia del contenido ofrecido.

### **2.3. Interactividad y verificación de la información**

La interactividad es otro aspecto central del hipertexto en medios digitales. Mercado, Guarnieri y Luján (2019, 68) resaltaban que la interactividad en los entornos digitales fomenta un contacto más dinámico entre los medios y su audiencia, permitiendo responder de manera ágil a las necesidades informativas de los usuarios. En el contexto de la verificación de datos, Díaz Rodríguez y García Martínez (2022, 6) han señalado que la incorporación de *fact-checking* en medios digitales es importante para garantizar la confiabilidad de la información.

En el caso de medios radiales, como Radio Salinas y Genial FM, esta práctica permite mejorar la exactitud y consistencia de los datos presentados. Este proceso contribuye a un tratamiento informativo más riguroso, garantizando que los contenidos publicados sean tanto confiables como relevantes para la comunidad.

### **2.4 Contexto de la investigación**

La presente investigación adopta un enfoque mixto, combinando métodos cualitativos y cuantitativos. Este enfoque es adecuado para analizar de forma eficaz y precisa el uso del hipertexto y el tratamiento informativo en medios radiofónicos digitales, integrando ambos métodos para lograr una recopilación más detallada de la información.

Desde la perspectiva de la investigación básica o pura, este estudio se enfoca en expandir el conocimiento científico en el ámbito de los medios digitales, particularmente en los radiofónicos. Este marco permite fundamentar el análisis sobre el rol del hipertexto y el tratamiento informativo, sin un enfoque específico en la aplicación, sino en la ampliación de teorías relevantes para el campo.

Para el diseño metodológico, se adoptó un enfoque descriptivo no experimental. Este tipo de diseño resulta pertinente para describir cómo se utiliza el hipertexto y cómo se realiza el tratamiento informativo en medios digitales de Santa Elena. De esta manera, se busca ofrecer una descripción detallada del contexto actual en el que operan estos medios y de cómo estructuran sus contenidos informativos para la audiencia local.

El alcance de la investigación abarca la evaluación de la calidad y efectividad del hipertexto en los medios radiofónicos del cantón Santa Elena, observando cómo estructuran y presentan la información digital y su impacto en la audiencia. Este análisis permite conocer las prácticas actuales y los retos que enfrentan los medios digitales locales para adaptar sus contenidos a las demandas de una audiencia digital, ofreciendo además recomendaciones para mejorar la presentación de información en el contexto local.

En términos de población y muestra, esta investigación considera una población de 143,222 radioescuchas en el cantón Santa Elena, quienes utilizan medios digitales para informarse. Se aplicó un muestreo no probabilístico por conveniencia, seleccionando a 200 personas de la población objetivo para garantizar una muestra representativa y

viable. Este enfoque permite optimizar los recursos y obtener datos significativos que reflejen la percepción y uso de los contenidos hipertextuales en los medios locales.

Para la recolección de datos, se utilizó encuestas, entrevistas y análisis de contenido, con el fin de abarcar distintas perspectivas del fenómeno. La encuesta permitirá obtener datos de la audiencia mediante un cuestionario con escala de Likert. Las entrevistas (Figuras 1, 2 y 3), por su parte, se enfocarán en expertos del sector para profundizar en variables como hipertexto y tratamiento informativo, mientras que el análisis de contenido, mediante fichas de observación, evaluará directamente el contenido de los medios.

A continuación, se muestran los datos estadísticos de la información recopilada a partir de las encuestas dirigidas a los habitantes del cantón Santa Elena:



**Figura 1.** ¿Los hipervínculos incluidos en los contenidos de medios radiofónicos digitales facilitan la comprensión de la información presentada?

Elaboración propia (2024). Fuente: habitantes del cantón Santa Elena



**Figura 2.** ¿Consideras que el hipertexto en los medios radiofónicos digitales enriquece la diversidad de contenido disponible en formatos como texto, imágenes y videos?

Elaboración propia (2024). Fuente: habitantes del cantón Santa Elena.



**Figura 3.** ¿Consideras que los medios radiofónicos digitales deberían proporcionar más contexto y detalles sobre las fuentes de información utilizadas en sus noticias?  
Elaboración propia (2024). Fuente: habitantes del cantón Santa Elena.

De igual modo, para elaborar este análisis se utilizó la técnica entrevista con el instrumento guía de preguntas dirigidas a especialistas en el área de medios digitales (se puede ver la “guía de preguntas” en Tabla 1).

#### Entrevistados:

- Lcda. Lissette Estefanía Quimí Suárez.

Licenciada en Comunicación Social, coordinadora del programa radial “Qué Onda”.

- Lcdo. Washigton Oswaldo Dután.

Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social y Magister en Periodismo digital y gestión de proyectos multimedia. Docente Universitario.

Preguntas	Análisis
¿Cómo evalúa la integración de enlaces hipertextuales en los contenidos digitales de los medios radiofónicos del cantón Santa Elena en comparación con otros medios digitales?	Quimí señala que aún hay un amplio margen de mejora en la utilización de enlaces hipertextuales, ya que estos tienen el potencial de hacer la información más dinámica y enriquecida mediante la inclusión de imágenes y otros recursos propios de la era digital. Por su parte, Dután enfatiza que, para evaluar la integración de enlaces en los contenidos digitales de los medios radiofónicos, es fundamental considerar factores como la calidad de dichos enlaces, un aspecto que los medios no han sabido aprovechar hasta el momento.



¿Considera que los medios radiofónicos digitales del cantón Santa Elena están utilizando adecuadamente el hipertexto para proporcionar contexto y análisis en sus noticias?	Los especialistas coinciden en que la usabilidad del hipertexto en los medios radiofónicos digitales es aún limitada, lo que impide que se aproveche su potencial de manera óptima.
¿Cuáles son las ventajas del uso del hipertexto para mejorar el tratamiento de información en los medios radiofónicos digitales del cantón Santa Elena?	Los entrevistados destacan como una de las principales ventajas la diversidad de fuentes, que enriquece tanto la calidad de la información como la participación de la audiencia.
¿Cómo evalúa el tratamiento informativo en los medios radiofónicos digitales del cantón Santa Elena en términos de precisión y veracidad?	Quimí señala que se trata de un esfuerzo continuo en el que aún no se ha logrado alcanzar un nivel elevado de calidad. Muchos medios se esfuerzan por ofrecer información veraz y oportuna, pero la situación es variable: mientras algunos medios radiofónicos han realizado la transición a plataformas digitales, otros aún no lo han hecho. Además, hay páginas de medios digitales que no están bien posicionadas y, como resultado, distorsionan la información. Por su parte, Dután observa que, en los medios radiofónicos digitales, actualmente no se evidencia una interactividad efectiva con los enlaces, lo que impacta negativamente en la calidad de la información presentada.

**Tabla 1.** Guía de preguntas para entrevista a especialistas en medios digitales. Elaboración propia (2024).

También se consideró la técnica análisis de contenido sobre el uso del hipertexto y el tratamiento de la información en los medios radiofónicos digitales del cantón Santa Elena: Radio Salinas 103.3 FM y Radio Genial 106.9 FM. Se realizó dicho análisis desde el periodo 15/04/2024 hasta 15/05/2024, obteniendo la información presentada a continuación (Tablas 2, 3, 4 y 5):

<b>Número de publicaciones con contenido hipertexto en las plataformas digitales</b>	<b>Radio Salinas 103.3 FM</b>	<b>Radio Genial 106.9 FM</b>
Facebook	206	119
Instagram	16	11
X (Twitter)	3	0
TikTok	0	0
<b>Total</b>	<b>235</b>	<b>130</b>

**Tabla 2.** Número de publicaciones con contenido hipertexto en las plataformas digitales (elaboración propia, 2024). Fuente: plataformas digitales de Radio Salinas 103.3 Fm y Radio Genial 106.9 Fm.

<b>Temas con contenido hipertexto</b>	<b>Radio Salinas 103.3 FM</b>	<b>Radio genial 106.9 FM</b>
Entretenimiento	48	50
Social	9	7
Informativo	166	67
Político	12	6
<b>Total</b>	<b>235</b>	<b>130</b>

**Tabla 3.** Formatos multimedia con hipertexto  
(elaboración propia, 2024). Fuente: plataformas digitales de Radio Salinas 103.3 Fm y Radio Genial 106.9 Fm.

<b>Formatos multimedia con hipertexto</b>	<b>Radio Salinas 103.3 FM</b>	<b>Radio genial 106.9 FM</b>
Videos	193	72
Audio	0	2
Animaciones	0	0
Imágenes	37	55
Texto	5	1
Gráficos	0	0
<b>Total</b>	<b>235</b>	<b>130</b>

**Tabla 4.** Temas con contenido hipertexto  
(elaboración propia, 2024). Fuente: plataformas digitales de Radio Salinas 103.3 Fm y Radio Genial 106.9 Fm.

<b>Publicaciones con tratamiento informativo</b>	<b>Radio Salinas 103.3 FM</b>	<b>Radio genial 106.9 FM</b>
Utilización de fuentes de información en las publicaciones	36	24
Claridad y precisión en el contenido	153	58

**Tabla 5.** Publicaciones con tratamiento informativo  
(elaboración propia, 2024). Fuente: plataformas digitales de Radio Salinas 103.3 Fm y Radio Genial 106.9 Fm.

## **2.5 Resultados**

Los resultados de la investigación revelan hallazgos significativos sobre el uso del hipertexto en los medios radiofónicos digitales del cantón Santa Elena. En respuesta a la primera pregunta, “¿Los hipervínculos incluidos en los contenidos de medios radiofónicos digitales facilitan la comprensión de la información presentada?”, se encontró que el 57% de los encuestados coinciden en que los hipervínculos mejoran la comprensión del contenido. Este resultado sugiere que los hipervínculos son herramientas efectivas para enriquecer la experiencia informativa de los oyentes.

Respecto a la pregunta sobre la diversidad de contenido proporcionada por el hipertexto, el 59% de los participantes considera que este recurso enriquece la oferta informativa al incorporar formatos como texto, imágenes y videos. Este hallazgo indica la importancia de una presentación variada en los medios digitales, lo que puede aumentar el interés y la interacción de la audiencia.

En relación con la necesidad de proporcionar contexto y detalles sobre las fuentes de información, el 53% de los encuestados apoyan la idea de que los medios radiofónicos digitales deben mejorar en este aspecto para optimizar el tratamiento informativo. Este resultado indica una clara expectativa por parte de la audiencia hacia una mayor transparencia y responsabilidad informativa en los contenidos emitidos.

Las entrevistas con especialistas proporcionaron perspectivas valiosas sobre el uso del hipertexto en estos medios. En general, los expertos coinciden en que aún hay mucho por hacer en la integración de enlaces hipertextuales, ya que su uso actual es limitado y no se aprovecha al máximo. Se destaca que el hipertexto, por su naturaleza no lineal, tiene el potencial de hacer la información más accesible y dinámica, aunque actualmente no se está utilizando de manera óptima en las emisoras de Santa Elena.

El análisis de contenido de las plataformas digitales de Radio Salinas 103.3 FM y Radio Genial 106.9 FM, realizado entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 2024, muestra que ambas emisoras generan contenido hipertextual en temas informativos y de entretenimiento. Radio Salinas realizó 166 publicaciones informativas y 48 de entretenimiento, mientras que Radio Genial produjo 67 y 50, respectivamente. En cuanto a los formatos, Radio Salinas utilizó más videos (193) en comparación con Radio Genial (72), pero esta última se destacó en el uso de imágenes (55) en comparación con 37 de Radio Salinas.

Finalmente, los resultados sugieren que Radio Salinas 103.3 FM presenta un tratamiento informativo más claro y preciso, con 153 publicaciones destacadas en este aspecto, frente a las 58 de Radio Genial 106.9 FM. A pesar de estos logros, se observó que ambas emisoras aún dependen de fuentes limitadas, lo que podría afectar la calidad y confiabilidad del contenido ofrecido.

## **3. Conclusión**

El presente estudio evaluó el uso del contenido hipertexto y el tratamiento informativo en los medios radiofónicos digitales de Santa Elena, centrándose en Radio Salinas 103.3 FM y Radio Genial 106.9 FM. Los hallazgos indican que, si bien estos medios han comenzado a integrar el hipertexto en su oferta informativa, aún existe un considerable potencial por explotar. La característica interactiva y multifacética del hipertexto puede enriquecer la experiencia del

usuario, permitiendo el acceso a información adicional a través de enlaces integrados, lo cual es fundamental en un entorno digital en constante evolución.

El análisis de contenido ha revelado que los temas más relevantes para la audiencia, tanto en el ámbito informativo como de entretenimiento, se benefician de formatos multimedia como videos e imágenes. Sin embargo, se observa que ambos medios presentan oportunidades de mejora en la utilización de fuentes de información, lo que podría incrementar la claridad y precisión de su contenido. Esto sugiere la necesidad de adoptar estrategias más robustas que prioricen la transparencia y la fiabilidad de la información presentada.

Las ventajas del uso del hipertexto son evidentes, ya que permite una interacción más activa con la audiencia y facilita la actualización constante de la información. La integración de hipervínculos no solo complementa el contenido, sino que también fomenta un consumo de información más dinámico y participativo. En este sentido, se recomienda a Radio Salinas y Radio Genial profundizar en la optimización de recursos hipertextuales, desarrollando narrativas transmedia y estrategias de SEO que mejoren la visibilidad y accesibilidad de sus contenidos.

A medida que los medios radiales digitales continúan evolucionando, es importante que adapten su enfoque hacia un uso más diversificado y creativo de los formatos multimedia. La inclusión de infografías, *podcasts* y otros elementos interactivos puede enriquecer la oferta informativa y conectar de manera más efectiva con la audiencia. Al mismo tiempo, la mejora en la calidad del tratamiento informativo, mediante la integración de múltiples fuentes, es esencial para elevar la profundidad y precisión del contenido.

Se concluye, en definitiva, que los medios radiofónicos digitales del cantón Santa Elena, especialmente Radio Salinas y Radio Genial, puedan capacitar a su personal en la gestión de contenidos hipertextuales y el uso de herramientas digitales avanzadas. Este esfuerzo no solo potenciará la calidad informativa de sus plataformas, sino que también contribuirá a construir un ecosistema informativo más sólido y participativo, alineado con las demandas de una audiencia cada vez más exigente y conectada.

### Referencias bibliográficas

- Caro Salcedo, L. C., & Arbeláez Echeverri, N. C. (2009). Hipertextualidad, literacidad y discurso académico: conceptos para la gestión del conocimiento en la red. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 28, 1-23.
- Díaz Rodríguez, F. C., & García Martínez, V. (2022). Hipertexto, multimedia e interactividad del ciberperiodismo. *Question/Cuestión*, 3 (71), E685. <https://doi.org/10.24215/16696581e685>
- Díaz-Noci, J. (2018). Hipertexto en periodismo: realidad e investigaciones de futuro. *Anuario ThinkEPI*, 12, 230-235. <https://doi.org/10.3145/thinkepi.2018.34>
- Mercado Borja, W. E., Guarnieri, G., & Luján Rodríguez, G. (2019). Análisis y evaluación de procesos de interactividad en entornos virtuales de aprendizaje. *Trilogía. Ciencia Tecnología Sociedad*, 11 (20), 63-99. <https://doi.org/10.22430/21457778.1213>
- Mellos, K., Ramírez, F. & Serrano, O. (2012). Tratamiento informativo que La Prensa Gráfica y El Diario de Hoy hacen de la violencia contra la mujer en el período de enero a febrero de 2012. Tesis de Licenciatura, Universidad de El Salvador.
- Novoa, X. (2023). Análisis del tratamiento informativo periodístico de la salud mental en la red social Tik Tok. Repositorio Académico de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10757/669401>
- Romero, M., Yaguana, H., & Gonzales, M. (2023). El hipertexto en el periodismo digital ecuatoriano. Estudio de Caso, diarios El Comercio, El Universo y Metro Ecuador. Memorias de la Vigésima Segunda Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática (CISCI 2023), 254-261. <https://doi.org/10.54808/CISCI2023.01.254>
- Vallejos, G., Véliz, M., & Sáez, K. (2021). Estructura hipertextual y habilidad lectora: Análisis de la producción digital de textos argumentativos de 4º año medio. *Revista Signos. Estudios de lingüística*, 54 (105), 97-119.

### Reseña Curricular

Isabel Posligua Quinde es comunicadora social de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Guayaquil), y tiene una Maestría en Comunicación e Identidad Corporativa por la Universidad Internacional de la Rioja, España. Es docente de la Carrera de Comunicación y Audiencias Digitales de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Salud de la UPSE. También es Relacionista Pública, especialista en Responsabilidad Social. Diplomada en Estrategias de Marketing Digital, Docencia y Didáctica Universitaria por el Politécnico Superior de Colombia.

Marlon Ramírez Rodríguez es comunicador social y tiene una Maestría en Comunicación por la Universidad Estatal Península de Santa Elena, Ecuador. Es periodista de profesión, especialista en Marketing Digital. Diplomado en Estrategias de Marketing Digital por el Politécnico Superior de Colombia.



Imagen: Anne Morales

## Usos y perspectivas de la inteligencia artificial en la comunidad de profesores de la Universidad de Guayaquil.

### Uses and perspectives of artificial intelligence in the teaching community at the University of Guayaquil.

**Eduarda Cepeda Campoverde**

Universidad de Guayaquil  
Ecuador

[eduardacepeda28@gmail.com](mailto:eduardacepeda28@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-7470-8574>

**Yuleika Durán Núñez**

Universidad de Guayaquil  
Ecuador

[isabellane5413@gmail.com](mailto:isabellane5413@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0003-2858-3025>

**Andrea Ocaña Ocaña**

Universidad de Guayaquil  
Ecuador

[andrea.ocanao@ug.edu.ec](mailto:andrea.ocanao@ug.edu.ec)

<https://orcid.org/0000-0002-2518-7698>

Enviado: 5/11/2024

Aceptado:

Publicado: 15/1/2025



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

#### Resumen:

La creciente influencia de la Inteligencia Artificial (IA) en la educación superior plantea desafíos y oportunidades significativas para los docentes universitarios. Este artículo tiene como objetivo analizar los usos y percepciones de la IA entre los profesores de la Universidad de Guayaquil en el 2024. Mediante un enfoque mixto de entrevistas y encuestas, se examina el conocimiento de los docentes sobre los avances en IA, su perspectiva sobre su influencia en la enseñanza y las áreas educativas más afectadas. El marco teórico integra perspectivas de Rogers, Bourdieu, Latour y Bijker, abordando la difusión de innovaciones, la violencia simbólica y las interacciones sociotécnicas. Los resultados ofrecen una visión integral de cómo la comunidad docente responde a la IA en la educación superior. En conclusión, el estudio contribuye al análisis sociológico de la interacción tecnología-sociedad, explorando dinámicas de poder, adaptación y resistencia en el contexto académico frente a los cambios tecnológicos.

**Palabras claves:** inteligencia artificial; innovación; educación superior; sociedad; tecnología.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Iniciativas de la Universidad de Guayaquil en materia de IA y formación docente. 2.2. Inteligencia artificial: evolución y tipos. 2.3. ¿Pioneros o rezagados? La visión de Rogers sobre las innovaciones. 2.4. Las dimensiones ocultas del poder en la teoría de Bourdieu. 2.5. El replanteamiento de las relaciones de poder, según Latour. 2.6. La dinámica entre lo social y lo tecnológico de acuerdo con Bijker. 2.7. Métodos de análisis y resultados. 2.8. Nivel de conocimiento y comprensión sobre la IA entre la comunidad de docentes de la UG. 2.9. Habilidades y competencias valoradas por los docentes en relación con la IA. 2.10. Adopción de las nuevas tecnologías en los docentes desde el TDI de Rogers. 2.11. Capital cultural y habitus en la era digital. 2.12. Expectativas docentes sobre el futuro laboral. Profesiones susceptibles a la automatización. 3. Conclusión.

**Como citar:** Cepeda Campoverde, E. V., Durán Núñez, Y. I., & Ocaña Ocaña, A. (2025). Usos y perspectivas de la inteligencia artificial en la comunidad de profesores de la Universidad de Guayaquil. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 151-165.

<https://nawi.espol.edu.ec/>  
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a9](https://doi.org/10.37785/nw.v9n1.a9)

#### Abstract:

The growing influence of Artificial Intelligence (AI) in higher education poses significant challenges and opportunities for university educators. This article aims to analyze the uses and perceptions of AI among teachers at the University of Guayaquil in 2024. Using a mixed approach of interviews and surveys, teachers' knowledge about AI developments, their perspective on their influence on education, and the most affected educational areas are examined. The theoretical framework integrates perspectives of Rogers, Bourdieu, Latour and Bijker, addressing the diffusion of innovations, symbolic violence and socio-technical interactions. The results provide an integral view of how the teaching community responds to AI in higher education. In conclusion, the study contributes to the sociological analysis of technology-society interaction, exploring dynamics of power, adaptation and resistance in the academic context in the face of technological changes.

**Keywords:** artificial intelligence; innovation; higher education; society; technology.

## 1. Introducción

En la actual era digital, la Inteligencia Artificial (IA) ha emergido como un fenómeno tecnológico de gran relevancia, redefiniendo paradigmas en diversos ámbitos de la sociedad. Su repercusión se extiende significativamente al sector educativo y laboral, alterando las dinámicas sociales establecidas. En este contexto de cambio acelerado, el presente estudio se enfoca en analizar los usos y las perspectivas de la inteligencia artificial en la comunidad de profesores de la Universidad de Guayaquil, en el Ecuador, un tema que tiene especial relevancia en la educación superior contemporánea, donde los docentes se encuentran en la intersección entre la innovación tecnológica y la formación de futuras generaciones.

La rápida evolución y adopción de la IA plantea desafíos y oportunidades sin precedentes para los profesores (Muñoz Andrade, 2024). En este escenario dinámico, comprender cómo los docentes perciben, utilizan y se adaptan a estas herramientas tecnológicas se vuelve fundamental para anticipar y abordar los cambios en los métodos de enseñanza y en la preparación de los estudiantes para un mercado laboral en constante transformación.

El objetivo general de esta investigación es analizar los usos y percepciones de los docentes de la Universidad de Guayaquil sobre la Inteligencia Artificial durante el periodo 2024. Este estudio se enmarca en la línea de investigación "Cultura, organización social e interacción"; más específicamente, en la sublínea de "Sistemas de información social", reconociendo la profunda influencia que la IA ejerce en la estructura y dinámica de nuestras interacciones sociales y profesionales.

La investigación adopta un enfoque mixto, combinando métodos cuantitativos y cualitativos. Desde la perspectiva cuantitativa, se plantea la hipótesis de que la comunidad docente de la Universidad de Guayaquil posee un nivel medio de conocimiento sobre la IA y sus plataformas derivadas, con aproximadamente la mitad de los docentes implementándolas en sus procesos de enseñanza. El aspecto cualitativo busca profundizar en las percepciones de los docentes sobre la incidencia de la IA en sus áreas de estudio, y asimismo su influencia en las demandas del mercado laboral y las áreas que consideran más afectadas por la adopción de estas tecnologías.

En un momento en el que la sociología se enfrenta al desafío de comprender las implicaciones sociales de las tecnologías emergentes, este estudio se propone contribuir al entendimiento de cómo los educadores, en tanto que actores sociales clave, están navegando y dando sentido a estos cambios (Aibar, 1996). Los resultados de esta investigación no sólo proporcionarán una visión valiosa de la situación actual en la Universidad de Guayaquil, sino que también podrían resultar significativos de cara a futuras políticas educativas, ofreciendo perspectivas sobre las transformaciones sociales más amplias impulsadas por la IA en el contexto ecuatoriano.

## 2. Desarrollo

### 2.1. *Iniciativas de la Universidad de Guayaquil en materia de IA y formación docente.*

Dentro del Plan Estratégico de Desarrollo Institucional de la Universidad de Guayaquil, vigente durante el periodo 2022-2026, se reconoce lo siguiente, con respecto a Tecnologías de la Información y Comunicaciones:



Al interior de la Universidad de Guayaquil, se cuenta con infraestructura tecnológica en todas las Unidades Académicas y Administrativas, coadyuvando con los procesos académicos, de investigación y vinculación, en los que participen docentes y estudiantes de la institución. Actualmente se están llevando a cabo, proyectos tecnológicos que permiten mejorar los servicios académicos y administrativos...

Respecto a Inteligencia Artificial, no es mencionada de manera textual en los planes de estrategia institucional contemplados hasta el 2026. Sin embargo, se considera que estos se sobreentienden dentro del contexto del desarrollo de las habilidades de las TIC's para docentes y estudiantes.

Alrededor del año 2016, se llevó a cabo un estudio sobre "El uso de la tecnología aplicado a la educación superior: caso Universidad de Guayaquil", dentro del cual se realizaba un breve recorrido histórico dando a conocer que, durante el 2014, la Universidad, dentro del campo educativa, implementaba poco el uso de la tecnología. Con el paso del tiempo y el cambio de categoría, es decir, pasó de estar en la categoría D, al 2016 estar en la B, fue necesario realizar determinados cambios.

En este estudio, la encuesta realizada arrojó que gran parte de los docentes eran mayores de 65 años, y daban poco uso al correo institucional. De igual modo, tenían bajo conocimiento sobre el campo de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC). Así mismo, los docentes comentaron conocer el impacto y las políticas del uso de las TIC en el aula, pero que, hasta entonces, no se habían socializado (Sánchez, 2015).

Durante el periodo de pandemia por COVID, todos los procesos administrativos y educativos por parte de la Universidad de Guayaquil fueron realizados de manera virtual. Con esto fue necesario realizar capacitaciones dirigidas al manejo adecuado, primero, de las herramientas tecnológicas básicas como el zoom, las plataformas de Moodle y de Microsoft 365, y luego, con el auge de las páginas como Chat GPT, se implementaron capacitaciones para conocer sobre la inteligencia artificial.

Entre las capacitaciones que se han podido identificar, mediante la página oficial de la red social Facebook de la Universidad de Guayaquil, dirigidas para docentes y efectuadas durante el periodo 2023-2024, se encuentran las siguientes (Tabla 1):

<b>Capacitaciones para docentes UG 2023-2024</b>				
<b>Título</b>	<b>Fecha</b>	<b>Modalidad</b>	<b>Duración</b>	<b>Objetivo</b>
<b>Manejo de los sistemas informáticos del docente de la UG</b>	9 de enero - 6 de febrero de 2023	SPOC (Small Private Online Course)	40 horas	Fortalecer las competencias y destrezas de los docentes en la Universidad de Guayaquil en el manejo y funcionalidad de sus plataformas, tales como: OneDrive, Outlook.etc.
<b>Fundamentación teórica de la Inteligencia Artificial</b>	17 de abril - 28 de abril de 2023	Sincrónica	40 horas	Proporcionar un marco conceptual y una base de conocimientos para comprender mejor el funcionamiento de los sistemas de IA y su aplicación en diversas áreas.
<b>Integración de la Inteligencia Artificial en la educación: Herramientas y Estrategias para docentes</b>	18 de septiembre - 29 de octubre de 2023	Sincrónica/ Asincrónica	40 horas	Desmitificar la IA y enseñar a los docentes los principios básicos de esta tecnología mediante la introducción sobre lo que es y no es posible hacer con la IA y como afecta a la educación universitaria.
<b>Transformación de la educación superior con Inteligencia Artificial</b>	8 de abril - 20 de agosto de 2024	Asincrónico/ SPOOC (Self-Paced Open Online Course)	40 horas	Capacitar a los docentes de la Universidad de Guayaquil en el uso efectivo de la Inteligencia Artificial como una herramienta pedagógica innovadora y efectiva que mejora la calidad y

**Tabla 1.** Capacitaciones para los docentes de la Universidad de Guayaquil en el periodo 2023-2024. Elaboración propia. Recuperado de la página oficial de la red social Facebook de la Universidad de Guayaquil: <https://www.facebook.com/UdeGuayaquil>

En el año 2023, la Universidad de Guayaquil hizo pública la oferta de una nueva carrera denominada *Ciencias de datos e Inteligencia artificial*, ofrecida en una modalidad 100% en línea. Según lo informado en la página online de Ecuavisa (2023), el director de la carrera indicó la planificación de esta nueva oferta académica comenzó en el 2021 y tendría una duración de cuatro años y medio. A primera instancia, noventa bachilleres fueron seleccionados para formar parte de la primera generación de estudiantes. Dentro de la malla curricular se encuentra materias dirigidas al procesamiento, evaluación y almacenamiento de datos, además del estudio de métodos estadísticos permitiendo que los futuros profesionales adquieran conocimiento dentro de áreas de programación, contabilidad, cálculo, entre otros.

## 2.2. *Inteligencia artificial: evolución y tipos*

Definir la Inteligencia Artificial (IA) es complejo, ya que abarca diferentes ciencias y dinámicas. Rouhiainen (2018, 7) simplifica el significado considerando que es "la habilidad de los ordenadores para hacer actividades que normalmente requieren inteligencia humana". Se entiende entonces que, hasta cierto punto, la inteligencia artificial reemplaza determinadas actividades humanas, reduciendo el tiempo e incluso el costo o inversión.

En el documento "Inteligencia Artificial: pasado, presente y futuro", Dormido y De la Cruz exploran los orígenes de la IA y se remontan hasta la antigua Grecia, donde encontramos referencias mitológicas como Talos, estatua esculpida por Hephaestus, que defendió a la isla Creta. Durante la época medieval, se registra una cabeza que respondía "sí/no" a preguntas sobre el futuro atribuida al Papa Silvestre II. Los astrólogos árabes, por otro lado, construyeron una máquina llamada "zairja" que se decía simulaba el pensamiento humano. Más adelante, en el siglo XVI, surgió la historia legendaria del *Golem*, un hombre de arcilla esculpido por Judah Loew, y dedicado a espiar a los gentiles de Praga, pero que tiempo después fue desmantelado por su agresividad.

Estas referencias a los inicios de la IA se sitúan, en su mayoría, a escenarios o leyendas ficticias. Los mismos autores añaden que es a mediados del siglo XX cuando Alan Turing, considerado el padre de la IA, crea la primera máquina, parte del proyecto ENIGMA, que era capaz de calcular y descifrar los códigos alemanes, siendo la primera evidencia real de una máquina capaz de realizar tareas complejas y que no necesitaba inteligencia humana. Sin embargo, fue John McCarthy quien acuñó el término "Inteligencia Artificial", y dio paso a esta disciplina en 1956, durante la Conferencia de Dartmouth. En este evento, McCarthy presentó su visión sobre la IA como un campo dedicado al desarrollo de sistemas capaces de automatizar tareas.

Otro de los tipos de inteligencia artificial que se destaca por tener un potencial transformador y que representa uno de los últimos modelos en la evolución de esta tecnología, es la inteligencia artificial generativa. Dopazo (2024) ha señalado que, a diferencia de los enfoques tradicionales de IA orientados al procesamiento y análisis de datos, la IA generativa resalta por su capacidad de crear contenido nuevo y original a partir de los datos y modelos preexistentes, lo cual la diferencia de las IA tradicionales que solo sirven para obtener, procesar y analizar datos

## 2.3. *¿Pioneros o rezagados? La visión de Rogers sobre las innovaciones*

En su influyente libro *Diffusion of Innovations*, publicado originalmente en 1962, el sociólogo Everett M. Rogers

presentaba uno de los modelos más importantes para explicar cómo las nuevas ideas, comportamientos o tecnologías se divulgan a través de una población o sistema social a lo largo del tiempo. La Teoría de la Difusión de Innovaciones (TDI) busca comprender los patrones y factores que influyen en la adopción o rechazo de una innovación por parte de individuos o grupos sociales.

Según Siles González (2004), la teoría de Rogers pretende que cualquier innovación tecnológica implica un cambio social integrado por cuatro pilares fundamentales: la innovación, los canales de comunicación, el tiempo y el sistema social; este último se relaciona hacia el contexto donde se produce la difusión.

Uno de los conceptos más utilizados durante toda su teoría es la palabra “innovación”, que Rogers (citado en Aguilar-Jiménez, 2013, 93) la conceptualiza como “una idea, práctica u objeto que es percibido como nuevo por un individuo o unidad de adopción”, es decir cualquier ideología u objeto que resulte novedoso desde la perspectiva del ser humano o de un grupo específico. Según García (2008), para Rogers la novedad no implica un nuevo conocimiento, ya que la innovación pueda que exista desde hace tiempo; pero si es la primera vez que un sistema la conoce, la adopta o la rechaza, este término se le puede adjudicar.

El ya mencionado Rogers realizó un estudio exhaustivo para establecer los principios fundamentales de la TDI. Una de sus contribuciones clave fue la categorización de la población potencial de adoptantes en cinco categorías distintas, basándose en la predisposición al adoptar una innovación. Rogers las clasifica de la siguiente manera: (a) innovadores, (b) adoptantes tempranos, (c) mayoría temprana, (d) mayoría tardía y (e) rezagados. Rogers asignó porcentajes aproximados a cada una de estas categorías, reflejando su grado de apertura y la velocidad con la que tienden a incorporar nuevas ideas o tecnologías (Figura 1).



Figura 1. Curva de adopción de innovaciones (elaboración propia, 2024).

Fuente: Teoría de la difusión de innovaciones, de Rogers (1962).

En el modelo propuesto por Rogers para Alonso y Arcila (2014), los primeros en adoptar una innovación y las estrategias para propagarla son los adoptantes iniciales, quienes cuentan con alta credibilidad. La mayoría precoz, si bien mantiene eficaz en la comunicación informal, necesita un periodo más extenso para aceptar la novedad. Finalmente, la mayoría rezagada acepta las nuevas ideas debido a exigencias externas, para cumplir indicadores o estandarizarse con otras instituciones. Estos son los grupos principales de las categorías de adoptantes, según el modelo de Rogers. Actualmente, muy pocas personas se clasifican como innovadores, es decir, pioneros en una comunidad, los individuos se suelen concentrar en las categorías de mayoría temprana y tardía, por eso ocupan un mayor porcentaje en la curva de innovación de Rogers.

#### 2.4. Las dimensiones ocultas del poder en la teoría de Bourdieu

La teoría de la “violencia simbólica”, propuesta por el sociólogo Pierre Bourdieu (2007), analiza cómo las estructuras de poder y dominación se presentan como algo natural dentro de una sociedad. De acuerdo con Seminario (2024, 3), esta teoría se sintetiza en como “la violencia simbólica es la imposición de contenidos informativos, saberes o valores por parte de una clase social dominante a una clase social dominada”. Esta teoría se sustenta en conceptos claves como el *habitus*, el campo y el capital simbólico.

Capdevielle (2011, 35) señalaba que para Bourdieu “el *habitus* como sistema de disposiciones constituye una estructura que integra todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como una matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones”. Esos *habitus* moldean las prácticas y elecciones de los individuos de manera inconsciente. Y, siguiendo con esa idea, Vargas (2021) manifestaba que el *habitus* se encarga de crear historia a partir de la práctica individual y colectiva de los individuos. En el ámbito educativo, el *habitus* de los docentes, forjado por su formación académica y experiencias previas, podría influir en sus percepciones y usos de la inteligencia artificial.

Bourdieu introduce el concepto de violencia simbólica para referirse a la imposición de significados, percepciones y prácticas culturales de los grupos dominantes sobre los grupos subordinados, de manera sutil e indirecta. Esta violencia se ejerce a través de la legitimación de ciertas formas de conocimiento, discursos y estructuras de poder que terminan siendo interiorizadas y naturalizadas por los individuos.

En el contexto educativo, podrían existir formas de violencia simbólica que obstaculicen o faciliten la adopción de la inteligencia artificial por parte de los docentes. Por ejemplo, discursos que presentan la IA como una amenaza para el rol del docente, reforzando una visión tradicional del maestro como único transmisor de conocimientos, podrían generar resistencias simbólicas.

La teoría de la violencia simbólica de Bourdieu intenta comprender cómo las estructuras de poder, los discursos dominantes y las percepciones interiorizadas podrían facilitar u obstaculizar la adopción de la IA por parte de los docentes, más allá de los factores prácticos o tecnológicos.

#### 2.5. El replanteamiento de las relaciones de poder, según Latour

Alrededor de los años 1970 y 1980, los estudios de la ciencia y tecnología se direccionaban a lo sociológico, durante las investigaciones se consideraba que los objetos eran productos de las acciones sociales de los individuos. Bruno Latour y otros autores, criticaban este pensamiento y explicaban, mediante la “Teoría Actor-Red” (TAR), que los objetos no-humanos se encuentran al mismo nivel que los actantes humanos, ya que estos objetos podían influir, modificar, prohibir etc., en las prácticas sociales (Latour, citado en Monterroza, 2017).

De este modo, rechazan la visión sociológica clásica de las relaciones sociotécnicas. Latour utiliza la palabra “actante”, ya que considera que es un término neutral que permite describir a objetos y humanos a la par. Los actantes no-humanos, tienen un papel igual de importante que los humanos porque “los objetos, para Latour, pueden expresar relaciones de poder... y hacen una cosa comparable o por lo menos conectable, a la acción humana” (Muñoz, 2022, 141).

La Teoría del Actor-Red (TAR, en adelante), permite pensar en las relaciones sociotécnicas como una asociación más igualitaria y con una distribución de poder más certera, como advertía Law (citado en Latour, 2005, 96) al afirmar que el poder y la dominación tienen que ser producidos, inventados, compuestos. De modo que, en el contexto de la educación, la introducción de la inteligencia artificial cuestiona las dinámicas de poder entre los docentes, la tecnología y los estudiantes.

## 2.6. *La dinámica entre lo social y lo tecnológico de acuerdo con Bijker*

De acuerdo con Pinch (2016), en la sección dos del libro *Innovación tecnológica y procesos culturales*, el término “construcción social” nace del libro *La construcción social de la realidad* de Berger y Luckmann, publicado en 1966. En este trabajo, los autores proponen que la realidad de las instituciones sociales se forma mediante las interacciones sociales cotidianas. Así, en años posteriores, otros autores utilizaron el término “La construcción social de X”, donde X representa el objeto de estudio específico. Boczkowshi (1996, 202) señalaba que

Bijker, Bóning y Van Oost distinguen tres clases de elementos intervinientes en los procesos de transformación tecnológica que deben ser tenido en cuenta por el analista social: los artefactos, los significados atribuidos a éstos por los diversos grupos sociales involucrados en su desarrollo y las relaciones sociales entre dichos grupos... Las vinculaciones entre estas tres clases de elementos obedecen a la siguiente lógica: la evolución de los artefactos es producto de las interpretaciones acerca de los mismos generadas en las relaciones sociales dentro de –y entre los– distintos grupos humanos involucrados.

Se sostiene que los artefactos, o en este caso específico la tecnología y la IA, no son neutrales, sino que se encuentran influenciados y moldeados de acuerdo con los valores e intereses de los diferentes grupos sociales. Desde esta perspectiva, los docentes son los que atribuyen un significado particular a los recursos tecnológicos, de modo que, un grupo específico de docentes puede atribuirle beneficios positivos, considerando estos recursos como herramientas innovadoras para una enseñanza más óptima y actualizada. Mientras que, otra parte de la comunidad docente, puede catalogarlos de manera negativa con el potencial de detener el desarrollo del pensamiento crítico y facilitar la vida estudiantil.

## 2.7. *Métodos de análisis y resultados*

Dentro de la metodología se empleó un enfoque mixto y se adoptó un paradigma interpretativo hermeneúutico, que permitió explorar y comprender las experiencias de los docentes desde su individualidad y subjetividad. La investigación, mediante un estudio descriptivo, facilitó la identificación de tendencias y la representación de diferentes aspectos que caracterizan el fenómeno estudiado. El proyecto se dividió en tres fases: primero, la revisión bibliográfica; segundo, la aplicación de la encuesta, la cual, mediante la fórmula de población finita, se obtuvo que la muestra representativa del ciclo I del año 2024 era de 333 docentes. Finalmente, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas con siete docentes seleccionados en función de los resultados de la encuesta, es decir, que representaron las facultades más y menos susceptibles a la automatización.

De acuerdo con los resultados, de los docentes encuestados, el 55% de ellos fueron hombres y el 45% mujeres. Y el 71% de los docentes, en general, se encontró en una edad mayor a los 40 años. Hay representación de docentes de diversas facultades, siendo las más numerosas la facultade de filosofía, Jurisprudencia, Matemáticas y Comunicación.

### 2.8 Nivel de conocimiento y comprensión sobre la IA entre la comunidad de docentes de la UG

Para describir los niveles de conocimiento y comprensión sobre la inteligencia artificial (Figura 2), tomamos como base los enfoques propuestos por dos estudios recientes. El primero, desarrollado por Carvache y Rodríguez (2024), se centró en el análisis del uso de tecnologías emergentes dentro de un instituto de educación superior en Ecuador. El segundo, llevado a cabo por Estrada Araoz y otros autores (2024), en una universidad peruana, exploró las competencias digitales del profesorado y su aplicación de la inteligencia artificial en la enseñanza. La descripción de cada uno de los niveles se encuentra en la sección “Métodos de análisis empleados en la investigación”, en el capítulo tres de dicha investigación.

En primera instancia, los resultados de la encuesta presentan que 53% de los docentes consideran tener un nivel de conocimiento “medio” sobre los avances tecnológicos relacionados con IA, y sólo un 29% se ubica en un nivel “alto y muy alto”. Estos datos expuestos son positivos frente al conocimiento sobre el tema. En las entrevistas, algunos participantes muestran una profunda comprensión acerca de la IA, describiéndola como un “sistema algorítmico” y una “herramienta informática”, cuyo principal fin es el de procesar información, analizar datos, entre otros.

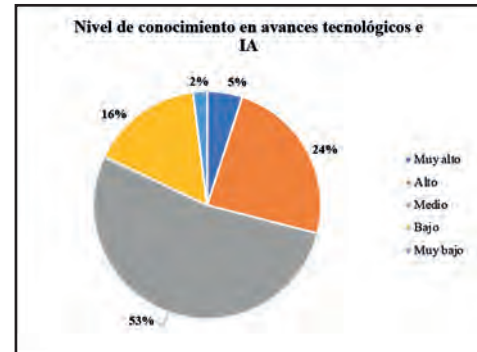


Figura 2. Nivel de conocimiento en avances tecnológicos e IA (elaboración propia, 2024).

### 2.9 Habilidades y competencias valoradas por los docentes en relación con la IA

Al analizar las habilidades y competencias mencionadas como importantes por los entrevistados en relación con los resultados de la encuesta, se identifican similitudes y aspectos destacados en determinados campos. El pensamiento crítico, que fue la habilidad más valorada en la encuesta (25%), también emerge como una competencia fundamental en las entrevistas. La creatividad, que ocupó el segundo lugar en la encuesta (19%), también fue destacada por los entrevistados. Un docente de la Facultad de Ciencias Psicológicas señaló lo siguiente: “Lo que se llama en competencias superior, la final, que es creatividad. Eso es, por ahora, nuestro” (comunicación personal, 2 de julio del 2024). Esta perspectiva sugiere que la creatividad se percibe como una habilidad distintivamente humana y crucial en el contexto de la creciente presencia de la IA en diversos campos (Figura 3).

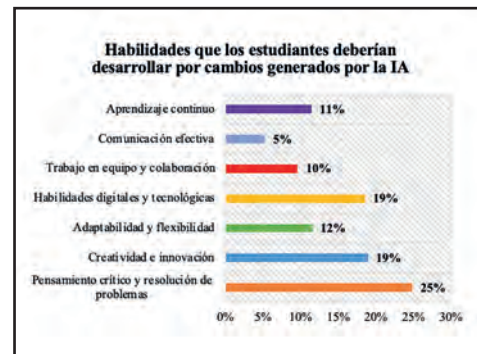


Figura 3. Habilidades a desarrollar por cambios generados por la IA (elaboración propia, 2024).

Es notable que, mientras la encuesta destacó las habilidades digitales y tecnológicas (19%), las entrevistas sugieren un enfoque más detallado. Algunos docentes, como el de la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas, enfatizaron la importancia de habilidades técnicas específicas: “Más allá de inteligencia artificial, es importante manejar programación” (comunicación personal, 8 de julio de 2024). Sin embargo, otros entrevistados se enfocaron más en las habilidades cognitivas y sociales que complementan, en lugar de competir, con las capacidades de la IA.

Es evidente que la percepción de los docentes de la Universidad de Guayaquil sobre las habilidades necesarias en la era de la IA refleja una comprensión multifacética de los desafíos y oportunidades que presenta esta tecnología. La convergencia entre los resultados cuantitativos y cualitativos subraya la importancia del pensamiento crítico, la creatividad y la adaptabilidad, mientras que las entrevistas añaden al destacar la ética, las habilidades interpersonales y una comprensión más profunda de la competencia digital.

Esta visión sugiere una evolución en la concepción de la educación superior, donde el objetivo no es solo transmitir conocimientos, sino cultivar un conjunto diverso de habilidades que permitan a los estudiantes navegar con éxito en un mundo cada vez más influenciado por la IA.

#### 2.10 Adopción de las nuevas tecnologías en los docentes desde el TDI de Rogers

Los resultados de la encuesta muestran una distribución variada en cuanto a la adopción de nuevas tecnologías entre los docentes, con un 59% ubicándose en las categorías de adoptadores tempranos o innovadores, categorías en referencia a la teoría de la difusión de innovaciones de Rogers. Sin embargo, las entrevistas revelan una perspectiva más detallada y, en algunos casos, menos optimista sobre la adopción de la IA en particular, varios entrevistados sugieren que la adopción de la IA y de otras tecnologías avanzadas se encuentra en una etapa inicial en la universidad (Figura 4).

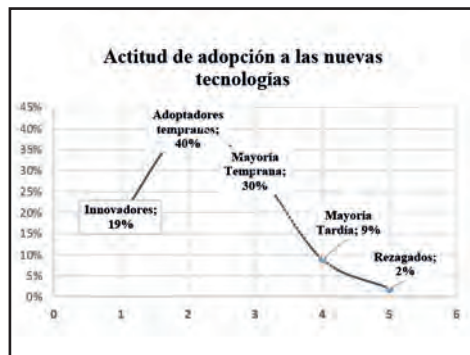


Figura 4. Adopción de las nuevas tecnologías dentro de la UG (elaboración propia, 2024).

Un docente de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación afirmó lo siguiente: “Yo consideraría que sería en una etapa inicial [...]. Entonces, diría que en este momento nosotros estamos pasando con un proceso, sería una etapa inicial” (comunicación personal, 5 de julio de 2024). Esta percepción contrasta con el optimismo reflejado en la encuesta y sugiere una brecha entre la disposición teórica y la implementación práctica de la IA en la docencia.

Un docente de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación afirmó lo siguiente: “Yo consideraría que sería en una etapa inicial [...]. Entonces, diría que en este momento nosotros estamos pasando con un proceso, sería una etapa inicial” (comunicación personal, 5 de julio de 2024). Esta percepción contrasta con el optimismo reflejado en la encuesta y sugiere una brecha entre la disposición teórica y la implementación práctica de la IA en la docencia.

La curva resultante de los resultados de la encuesta es asimétrica, con un sesgo hacia la izquierda, diferente a como se muestra en la Figura 1 de la curva de campana simétrica tradicional de Rogers. El sesgo hacia la izquierda muestra un nivel de adopción más temprana, en comparación con la curva original de Rogers, en donde se encuentra una mayor pronunciación de la curva entre los adoptadores tempranos y la mayoría temprana, dejando a la categoría de innovadores en un nivel menor.



En cambio, en los resultados que se reflejan en la encuesta existe una elevación pronunciada en el lado izquierdo para los innovadores y adoptadores tempranos, una disminución gradual hacia la mayoría temprana, y una caída más pronunciada para la mayoría tardía y los rezagados. Esta representación visual destaca que, según los datos, la población encuestada tiende a adoptar nuevas tecnologías más rápidamente que lo que sugiere la distribución clásica de Rogers

### 2.11 Capital cultural y habitus en la era digital

La encuesta indica que el 63% de los docentes han recibido formación específica sobre IA, lo cual se refleja en las entrevistas, donde la mayoría de los entrevistados mencionan haber participado en algún tipo de capacitación. Sin embargo, las experiencias varían significativamente en cuanto al contenido y a la profundidad de estas formaciones (Figura 5).

Mediante los resultados se observa que, más de la mitad de la población encuestada, ha recibido capacitaciones y/o talleres sobre el uso de Inteligencia Artificial y demás herramientas digitales, una variable que se relaciona con que el nivel de conocimiento a nivel general que en la pregunta cinco de la encuesta se calificó como medio.

En cuanto a las preferencias de capacitación, los resultados de la encuesta muestran una fuerte inclinación hacia programas de formación y talleres y seminarios (35% cada uno). Esto se alinea con las experiencias positivas mencionadas en las entrevistas, como la del docente de la Facultad de Ciencias Psicológicas que describe un curso como “bastante interesante” (comunicación personal, 2 de Julio del 2024). Sin embargo, también se identifican necesidades no cubiertas (Figura 6).

Los resultados de la encuesta muestran una preferencia de los docentes por métodos de capacitación estructurados y presenciales para incorporar la IA en su práctica. Los programas de formación y los talleres y seminarios son igualmente valorados, liderando las preferencias. Esta distribución sugiere que los educadores valoran la interacción y el aprendizaje guiado al abordar nuevas tecnologías, aunque también hay apertura hacia métodos de aprendizaje más flexibles y autónomos.

En la teoría de la violencia simbólica de Bourdieu, se interrelacionan mucho concepto claves, como el de habitus, campo y capital cultural. La formación y capacitación para



Figura 5. Formación en materia de Inteligencia Artificial (elaboración propia, 2024).

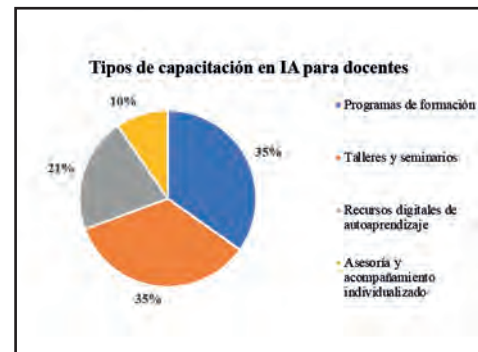


Figura 6. Tipos de capacitación en materia de IA para docentes (elaboración propia, 2024).

los docentes en IA puede interpretarse como una forma de capital cultural institucionalizado. Según Vargas (2021), el capital es un recurso que los individuos poseen para adquirir influencia dentro de un campo específico. En este contexto, la formación en IA no sólo representa una adquisición de conocimientos, sino también una transformación del campo educativo y de las relaciones de poder dentro de él.

Los docentes que adquieren este nuevo capital cultural relacionado con la IA pueden encontrarse en una posición ventajosa, capaces de influir en las prácticas pedagógicas y en la dirección que toma la educación superior en la era digital. Sin embargo, esta dinámica también plantea desafíos importantes, como la posible creación de nuevas formas de desigualdad entre aquellos que tienen acceso a esta formación y aquellos que no, o entre quienes la adoptan con entusiasmo y quienes se resisten a ella.

### 2.12 Expectativas docentes sobre el futuro laboral. Profesiones susceptibles a la automatización

Los docentes de la educación superior destacan áreas como el servicio de atención al cliente, el diseño gráfico y la educación como altamente susceptibles de entrar en un proceso de automatización (Figura 7).



Figura 7. Sectores con mayor probabilidad de automatización (elaboración propia, 2024).

En las entrevistas algunos docentes ven la IA como una herramienta beneficiosa que complementa el trabajo humano. Otros, por el contrario, expresan preocupaciones sobre sus limitaciones y recalcan la importancia de mantener el elemento humano en ciertas profesiones.

Los análisis de Latour permiten entender la compleja interacción entre la IA, el sistema educativo y el mercado laboral. Y los resultados de las encuestas revelan que la IA actúa como un mediador transformador en dichos ámbitos. Esta dinámica evidencia que la IA, como actante no humano, reconfigura sustantivamente las redes existentes, alterando las prácticas y las habilidades requeridas en ambos ámbitos.

### 3. Conclusión

Los hallazgos confirman la hipótesis inicial de que la comunidad docente de la Universidad de Guayaquil posee un nivel medio de conocimientos sobre Inteligencia Artificial (IA). Es decir, conocen las plataformas de IA y las han implementado en sus clases. Tienen una comprensión funcional de cómo la IA puede mejorar el aprendizaje, y han experimentado con su uso en el aula.

De acuerdo con las encuestas y las entrevistas, los profesores definen la IA como una herramienta informática útil para el análisis de datos y el procesamiento de información. Las plataformas más utilizadas por los docentes son ChatGPT y Gemini, y de ellas destacan que permiten un ahorro significativo de tiempo, considerando este factor como una variable fundamental, además de proporcionar una ayuda considerable en la preparación de contenidos para sus asignaturas.

En cuanto a la adopción de la IA, se observan discrepancias. Aplicando la Teoría de Difusión de Innovaciones de Rogers (2003), se identifican diferencias notables. Mientras que en las encuestas los docentes se autclasifican como “adoptadores tempranos”, sugiriendo una adopción de la IA más rápida a la mayoría de la población, las entrevistas revelan una categorización más cercana a la “mayoría temprana”. Esta última categoría implica una actitud más cautelosa hacia la adopción de innovaciones.

Se identificaron preocupaciones sobre el potencial de la IA para reforzar o desafiar las estructuras de poder existentes en la educación superior, pues aquéllos que dominan las plataformas digitales de mejor manera tienden a adquirir una posición de poder, desarrollando un nuevo *habitus* en un entorno educativo cambiante. Esta observación subraya la importancia de abordar no sólo los aspectos técnicos de la IA, sino también sus implicaciones éticas y sociales en el contexto educativo.

Así también se resalta la brecha de habilidades y competencias frente a las demandas del mercado laboral influenciado por la IA. Esto último pone en evidencia la urgencia de actualizar los programas de estudio y desarrollar estrategias de formación continua, tanto para docentes como para estudiantes. Los docentes reconocen el potencial de la IA para mejorar aspectos como el procesamiento de datos y la preparación de contenidos, pero también expresan inquietud acerca de la posible pérdida de habilidades críticas en los estudiantes.

Finalmente, en cuanto a su repercusión en el mercado laboral, el cuerpo docente identifica como potencialmente más automatizables las profesiones de diseño gráfico, atención al cliente, *marketing*, mercadotecnia, educación, periodismo y redacción.

Sin embargo, con respecto al ámbito educativo, consideran que la automatización completa es poco probable, al menos en el corto plazo. Reconocen el potencial de la IA para proporcionar indicaciones, y su capacidad de autoaprendizaje, pero enfatizan que no podrá replicar completamente la relación docente-estudiante, advirtiendo sobre una posible deshumanización del proceso educativo.

### Referencias bibliográficas

- Aguilar-Jiménez, A. S. (2013). Factores del entorno que influyen en la adopción de e-procurement en empresas de la industria del mueble en España. *Iteckne*, 10 (1), 90-103.
- Aibar, E. (1996). La vida social de las máquinas: orígenes, desarrollo y perspectivas actuales en la sociología de la tecnología. *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 76, 141-172.
- Alonso, L. M., & Arcila Calderón, C. (2014). La teoría de Difusión de Innovaciones y su relevancia en la promoción de la salud y prevención de la enfermedad. *Revista Salud Uninorte*, 30 (3), 451-464.
- Bijker, W. E. (2008). La construcción social de la baquelita: hacia una teoría de la invención. En H. Thomas & A. Bunch (Coords.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología* (pp. 63-100) Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Boczkowski, P. J. (1996). Acerca de las relaciones entre la(s) sociología(s) de la ciencia y de la tecnología: pasos hacia dinámica de mutuo beneficio. *Redes*, 8, 199-227.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calderone, M. (2004). Sobre violencia simbólica en Pierre Bourdieu. *La Trama de la Comunicación*, 9, 59-70.
- Capdevielle, J. (2011). El concepto de *habitus*: con Bourdieu y contra Bourdieu. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 10, 31-45.
- Carvache Rubio, F. E., & Rodríguez Montenegro, I. D. (2024). *Percepción del uso de herramientas de IA en docentes universitarios de la ciudad de Guayaquil*. Trabajo de Titulación. Repositorio Digital de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Rescatado de: <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/22573>
- Dopazo Fraguío, P. (2024). El impacto de la Inteligencia Artificial generativa. Clínica jurídica e innovación docente. *REJIE. Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa*, 30, 93-126.
- Ecuavisa. (2023). Ciencias de Datos e Inteligencia Artificial: la primera carrera universitaria 100% online ofertada en Ecuador. La Universidad de Guayaquil oferta la carrera Ciencias de Datos e Inteligencia Artificial con una modalidad online del 100%. Web [ecuavisa.com](https://www.ecuavisa.com). Rescatado de: <https://www.ecuavisa.com/amp/noticias/ecuador/ciencias-de-datos-e-inteligencia-artificial-la-primer-carrera-universitaria-100-online-ofertada-en-ecuador-FY5199456>
- El Universo. (2023). Ciencias de Datos e Inteligencia Artificial, la primera carrera 100 % "online" que se oferta en la Universidad de Guayaquil. Web [eluniverso.com](https://www.eluniverso.com). Rescatado de <https://www.eluniverso.com/guayaquil/comunidad/datos-e-inteligencia-artificial-universidad-de-guayaquil-becas-estudios-senescyt-nota/>
- Estrada-Araoz, E. G., Manrique-Jaramillo, Y. V., Díaz-Pereira, V. H., Rucoba-Frisancho, J. M., Paredes-Valverde, Y., Quispe-Herrera, R., & Quispe-Paredes, D. R. (2024). Evaluación del nivel de conocimiento sobre inteligencia artificial en una muestra de docentes universitarios. Un estudio descriptivo. *Data and Metadata*, 3. <https://doi.org/10.56294/dm2024285>
- García, S. U. (2008). Difusión de las innovaciones. *Udelar*, 9.
- Grande, P. D. (2013). Constructivismo y sociología. Siete tesis de Bruno Latour. *Revista Mad*, 29, 48-57.
- Gutiérrez, A. B. (2005). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. Mexico: McGraw-Hill, Interamericana Editores.
- Monterroza, A. (2017). Una revisión crítica a la Teoría del Actor-Red para el estudio de los artefactos. *Trilogía. Ciencia, Tecnología, Sociedad*, 17 (9), 49-62.
- Muñoz Andrade, E. L. (2024). Aplicación de la inteligencia artificial en la educación superior. *DOCERE*, 29, 21-25. <https://doi.org/10.33064/2023docere295075>

- Muñoz, G. (2022). Reseña Parte I del Libro: "Re-ensamblar lo social, Una introducción a la Teoría del Actor Red" de Bruno Latour. *Revista Kavilando*, 14 (1), 138-145.
- Ortiz de Zárate Alcarazo, L., & Guevara Gómez, A. (2021). Inteligencia artificial e igualdad de género. Un análisis comparado entre la UE, Suecia y España. *Estudios de Progreso. Fundación Alternativas*, 101. Rescatado de: <https://fundacionalternativas.org/publicaciones/inteligencia-artificial-e-igualdad-de-genero-un-analisis-comparado-entre-la-ue-suecia-y-espana/>
- Pinch, T. J. (2016). La construcción social de la tecnología: una revisión. En M. J. Santos, & R. Díaz (Coords.), *Innovación tecnológica y procesos culturales. Perspectivas teóricas* (pp. 20-37). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Pinch, T. J., & Bijker, W. E. (2008). La construcción social de hechos y artefactos: o acerca de cómo la sociología de la ciencia y la sociología de la tecnología pueden beneficiarse mutuamente. En H. Thomas & A. Bunch (Coords.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología* (pp. 19-62) Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pulido, M. P., & Torrado, M. T. (2004). La teoría de la difusión de la innovación y su aplicación al estudio de la adopción de recursos electrónicos por los investigadores de la Universidad de Extremadura. *Revista Española de Documentación Científica*, 27 (3), 308-329
- Rogers, E. M. (2003). *Diffusion of Innovations*. New York: Simon and Schuster.
- Rouhiainen, L. (2018). *Inteligencia Artificial. 101 cosas que debes saber hoy sobre nuestro futuro*. Barcelona: Alienta Editorial.
- Sanchez, J. A. (2015). El uso de la tecnología aplicado a la educación superior: caso Universidad de Guayaquil. Web *ResearchGate*. Rescatado de: [https://www.researchgate.net/publication/315378488\\_el\\_uso\\_de\\_la\\_tecnologia\\_aplicado\\_a\\_la\\_educacion\\_superior\\_caso\\_universidad\\_de\\_guayaquil](https://www.researchgate.net/publication/315378488_el_uso_de_la_tecnologia_aplicado_a_la_educacion_superior_caso_universidad_de_guayaquil)
- Seminario Rivera, E. S. (2024). *Presencia de la teoría de la violencia simbólica de Pierre Bourdieu en la educación superior ecuatoriana actual*. Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador. Rescatado de: <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/27489>
- Siles González, I. (2004). Sobre el uso de las tecnologías en la sociedad: tres perspectivas teóricas para el estudio de las tecnologías de la comunicación. *Revista Reflexiones*, 83 (2), 73-82.
- Vargas Huanca, G. (2021). Aproximación a los conceptos de campo, habitus, capital y violencia simbólica de Bourdieu. *Puriq. Revista de Investigación Científica*, 3 (2), 327-344.

### Reseñas curriculares

Eduarda Verónica Cepeda Campoverde es Licenciada en Sociología por la Universidad de Guayaquil. Integrante del semillero de investigación 2024 de la Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Sociales y Políticas.

Yuleika Isabella Durán Núñez es Licenciada en Sociología por la Universidad de Guayaquil. Integrante del semillero de investigación 2024 de la Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Sociales y Políticas.

Andrea Ocaña Ocaña es Doctora en Comunicación. Docente a tiempo completo de la Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad de Guayaquil. Comunicadora, docente e investigadora.

LIVE 99K

Siguiendo

Para +.?



999K



548.7K

60.5K



2002



ELECCIONES 2023

¿Qn se queda con la SEGUNDA vuelta?

#IZQUIERDA #DERECHA

Imagen: Alejandro Núñez



## Habilidades y estrategias para el posicionamiento de marca en la plataforma TikTok durante la segunda vuelta electoral en Ecuador (2023).

### Skills and strategies for brand positioning on the TikTok platform during the second round of elections in Ecuador (2023).

**Martha Suntaxi Andrade**

Universidad Estatal Península de  
Santa Elena  
La Libertad, Ecuador  
[msuntaxi@upse.edu.ec](mailto:msuntaxi@upse.edu.ec)  
<https://orcid.org/0000-0002-1356-8928>

**Steven Paul Bernabé Borbor**

Universidad Estatal Península de  
Santa Elena  
La Libertad, Ecuador  
[steven.bernabeborbor@upse.edu.ec](mailto:steven.bernabeborbor@upse.edu.ec)  
<https://orcid.org/0000-0003-0581-0398>

**Lilian Molina Benavides**

Universidad Estatal Península de  
Santa Elena  
La Libertad, Ecuador  
[lmolina@upse.edu.ec](mailto:lmolina@upse.edu.ec)  
<https://orcid.org/0000-0001-7849-9444>

Enviado: 4/11/2024

Aceptado: 4/12/2024

Publicado: 15/1/2025



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

#### Resumen:

El presente artículo analiza las habilidades y las estrategias utilizadas para el posicionamiento de marca en la plataforma TikTok durante la segunda vuelta electoral en Ecuador, en el año 2023. El objetivo es determinar cómo inciden las estrategias de posicionamiento de la marca de los candidatos presidenciales en la red social TikTok. Las principales estrategias identificadas que utilizaron los candidatos fueron posicionar su imagen personal, innovar en *jingles* y músicas de campaña, el uso del mensaje y discurso político, colaboraciones con políticos e *influencers* nacionales, al igual que la colaboración con marcas de productos nacionales. Finalmente, el análisis de las interacciones y métricas en TikTok reveló que el posicionamiento de marca efectivo en redes sociales depende de la capacidad de los candidatos para adaptarse al estilo y lenguaje propio de la plataforma. En este contexto, Noboa y González destacaron por su habilidad para transformar los mensajes políticos en contenidos atractivos y en línea con las expectativas del público.

**Palabras Clave:** TikTok; marca; métricas; marketing político; redes sociales.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Incursión y popularidad de TikTok. 2.2. TikTok y las campañas políticas. 2.3. Contexto de la investigación. 2.4. Resultados. 3. Conclusiones.

**Como citar:** Suntaxi Andrade, M., Bernabé Borbor, S. P., & Molina Benavides, L. (2025). Habilidades y estrategias para el posicionamiento de marca en la plataforma TikTok durante la segunda vuelta electoral en Ecuador (2023). *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 167-183.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a10](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a10)

#### Abstract:

This article analyzes the skills and strategies used for brand positioning in the TikTok platform during the second round of elections in Ecuador, in the year 2023. The objective is to determine how the brand positioning strategies of the presidential candidates have an impact on the social network TikTok. The main identified strategies used by the candidates were to position their personal image, innovate in campaign jingles and music, the use of the political message and discourse, collaborations with national politicians and influencers, as well as collaboration with national product brands. Finally, the analysis of interactions and metrics in TikTok revealed that effective brand positioning in social networks depends on the ability of candidates to adapt to the style and language of the platform. In this context, Noboa and Gonzalez stood out for their ability to transform political messages into attractive content in line with the public's expectations.

**Keywords:** TikTok; branding; metrics; political marketing; social networks.

## 1. Introducción

En el contexto de las campañas políticas, el uso de redes sociales se ha convertido en una herramienta clave para conectar con el electorado y construir una imagen pública eficaz (Sevilla, 2020). En Ecuador, durante el proceso electoral de 2023, plataformas como TikTok ganaron protagonismo como medio de comunicación directa entre los candidatos presidenciales y los votantes. Esta red social, conocida por su alto nivel de interacción y popularidad entre los jóvenes, ofrece un espacio único para que los candidatos desarrollen y consoliden su “marca política” mediante contenido visual que atrae y conecta emocionalmente con la audiencia. En la provincia de Santa Elena, TikTok se posicionó como un canal estratégico para la difusión de propuestas y la creación de un vínculo entre los aspirantes a la Presidencia.

El presente estudio explora las estrategias de posicionamiento de marca que emplearon los candidatos presidenciales Daniel Noboa y Luisa González en TikTok. Se dará a conocer cómo inciden las estrategias de posicionamiento de marca de los candidatos presidenciales en TikTok en la provincia de Santa Elena en el periodo 2023. Con relación al desarrollo de la metodología de investigación, este caso de estudio es una investigación de tipo aplicada no experimental con alcance descriptivo y enfoque mixto a través de un muestreo no probabilístico por conveniencia. La población de estudio integra al público juvenil de los cantones La Libertad, Salinas y Santa Elena, con una muestra de 175 jóvenes quienes constan entre las edades de 16 y mayores de 25 años.

En la metodología se utilizó instrumentos de recolección de datos e información para el análisis de contenido de las publicaciones de las cuentas oficiales de TikTok de los candidatos presidenciales, también se entrevistó a profesionales y expertos del *marketing* político y creadores de contenido para gobernantes. Este análisis permite identificar las tácticas que resultaron más efectivas en la construcción de la marca política de cada candidato, así como los factores que influenciaron la percepción y preferencia de los votantes. A través de técnicas de análisis de contenido y métricas de interacción, se examinan los elementos clave de sus publicaciones, tales como mensajes visuales, discursos, tendencias y recursos emocionales empleados para generar empatía y credibilidad.

Las conclusiones obtenidas proporcionan una visión profunda sobre las nuevas tendencias de marketing político digital y sobre cómo las plataformas emergentes como TikTok redefinen las dinámicas de interacción entre candidatos y ciudadanos (Torres-Toukoumidis et al., 2021). Este análisis no sólo contribuye a una mejor comprensión del entorno político actual, sino que también ofrece recomendaciones para futuras campañas que buscan innovar en el uso de redes sociales para alcanzar y fidelizar a sus audiencias.

De aclararse que el presente proyecto de estudio nace a raíz de observar la participación de excandidatos presidenciales de Ecuador durante los comicios del año 2021, donde TikTok fue una pieza clave y estratégica para los excandidatos el llegar a conectar con la audiencia y compartir sus propuestas de campaña, al igual que posicionar sus marcas. También, incide las participaciones que han llevado gobernantes y políticos iberoamericanos que han logrado impactar a la audiencia con las nuevas estrategias y herramientas de marketing político, mismas que le han permitido comunicar disruptivamente y posicionar su marca e imagen tanto personal como política.



## 2. Desarrollo

### 2.1 Incursión y popularidad de TikTok

A nivel mundial, “TikTok se ha convertido en un fenómeno, en lo que respecta a redes sociales”, afirma Ridge (2023). Se ha posicionado como una de las plataformas con más interacciones y crecimiento acelerado de usuarios. Se conocerá sus principales características respecto al uso que emplean organizaciones y candidatos políticos en lo que concierne al posicionamiento de su marca personal y profesional. Se emplea una investigación a nivel internacional, nacional y local. Entre los años 2020 y 2021, la plataforma digital TikTok ha tenido una creciente popularidad, en especial por personas que comprenden la edad de 15 a 29 años, y esto se debe a la diversidad de tópicos, además se demuestra que la aplicación despliega una serie de videos a los usuarios dependiendo de su interés, indica (Terrádez, 2020).

TikTok ha sido un medio de distracción durante el periodo de confinamiento y post pandemia, el cual fue aprovechado por las organizaciones y candidatos políticos. Ante lo expuesto, un estudio realizado en Madrid con relación a las “Técnicas de la comunicación política” (Sarasqueta, 2021) manifiesta que “la pandemia aceleró todos estos procesos y los cambios que iban a tardar años en desarrollarse, se comprimieron en apenas unos meses”. Lo que ha llevado a muchas organizaciones a una nueva adaptación en sus estrategias de *marketing* y posicionamiento de marca a nivel mundial.

### 2.2 TikTok y las campañas políticas

Durante la campaña y precampaña de los partidos políticos durante las elecciones en Madrid- España por el periodo 2021, fueron los partidos candidatos pioneros en utilizar la red social TikTok como parte de su estrategia de comunicación, su investigación se desarrolló a través de muestras y análisis en las publicaciones efectuadas por los partidos políticos, al igual que entrevistas a sus directores de campaña. (López, 2022, 1). De igual manera, López estrategia de comunicación, alega que tanto España como en el resto del mundo la comunicación política ha tomado otro rumbo y ha experimentado una transformación debido a la revolución televisiva y el surgimiento de las redes sociales, especialmente TikTok, el cual ya forma parte de una herramienta electoral.

De acuerdo con Cusot y Palacios (2021), su estudio efectuado en el campo nacional, “TikTok y su rol predominante en la campaña presidencial de Xavier Hervas”, demuestra que el primer candidato ecuatoriano en utilizar TikTok para realizar su campaña política presidencia fue el excandidato Xavier Hervas, denominado el “candidato tiktoker”, por el partido Izquierda Democrática durante el periodo 2020-2021. Además, destacan en su artículo que los objetivos planteados en su campaña fue implementar diversas tácticas estratégicas en su plan comunicacional, el cual le aportó significativamente para aumentar su popularidad, credibilidad y posicionamiento de su imagen política; esto le ayudó a destacar entre sus opositores (Tandazo et al., 2021).

TikTok se destacó en la campaña de Hervas, el cual se implementó para llegar a un público joven con el objetivo claro: posicionar a Xavier Hervas como un candidato que representa una nueva forma de hacer política, desligada de aquella que ha caracterizado al Ecuador, con una imagen fresca y empática hacia la situación de la población, en especial a grupos que trabajan por minimizar o combatir problemas sociales, como medio ambiente, LGTBI, entre otros, los cuales son representados por ciudadanos jóvenes. Es decir, aprovechar el silencio de los candidatos en estos campos, para hablar de lo que ellos no hablaban (Cusot & Palacios, 2021, 84).

Esa estrategia causó sorpresa de un candidato que no se esperaba, por eso que las redes sociales no se pueden desestimar ni utilizarlas como únicos recursos, son parte de todo el conjunto de herramientas.

Otra investigación con escala nacional es la que se hizo con respecto a los “Nuevos Lenguajes de Comunicación Política. El uso de Instagram y TikTok en las elecciones seccionales de Quito y Guayaquil 2023”, en la cual se detallaban las diversas estrategias y contenidos utilizados por los candidatos políticos para conectar con los internautas a través de las redes sociales. Al mismo tiempo, Pulla (2023, 37-57), deduce que “los candidatos políticos ecuatorianos buscan nuevas estrategias para destacar con el público joven”.

Un estudio enfocado en el uso de TikTok como una herramienta de comunicación política para presidentes iberoamericanos demuestra que esta red social es una oportunidad para los gobernantes que desean conectar con un público y sector juvenil. Para su estudio, se aplicó el análisis de contenido cuantitativo y cualitativo de las cuentas y perfiles de cuatro presidentes: Jair Bolsonaro (Brasil), Guillermo Lasso (Ecuador), Sebastián Piñera (Chile) y Nayib Bukele (El Salvador). Los investigadores se refieren a TikTok, a diferencia de otras aplicaciones y redes sociales no comparte información de su interfaz de programación comercial respecto a los datos sobre los usuarios y comportamiento, por ello, los datos de cada cuenta de TikTok fueron recolectados de manera manual. (Figuerero et al., 2022, 103).

### *2.3 Contexto de la investigación*

La metodología de esta investigación se desarrolla en la provincia de Santa Elena, y el caso de estudio es una investigación de tipo aplicada no experimental con alcance descriptivo y enfoque mixto a través de un muestreo no probabilístico por conveniencia, escogiendo una muestra de 175 jóvenes usuarios de la red social TikTok entre las edades de 16 años y mayores de 25 años. Se realizó una encuesta con relación al nivel de interés que tenían sobre las estrategias utilizadas en TikTok para posicionar la marca de Luisa González y Daniel Noboa durante la segunda vuelta electoral del año 2023.

Se utilizaron instrumentos de recolección de datos e información para el análisis de contenido de las publicaciones de las cuentas oficiales de TikTok de los candidatos presidenciales, entrevistas a profesionales y expertos del marketing político. Se examina el contenido audiovisual de las cuentas públicas para el posicionamiento de marca durante el periodo de campaña 2023 de los candidatos Luisa González y Daniel Noboa. Se consideran las interacciones en; número de visitas, seguidores, comentarios, compartidos, me gusta de los videos difundidos, planteando un detallado y minucioso seguimiento de los comportamientos de posicionamiento de marca que tienen los candidatos ante los seguidores y usuarios de la red social. A continuación, se presentan los siguientes datos obtenidos de los instrumentos utilizados.

## 2.4 Resultados

En las siguientes Tablas (1, 2, 3, 4 y 5), se ofrecen los resultados obtenidos en las encuestas.

Escala	Frecuencia	Porcentaje
Luisa González	10	6%
Daniel Noboa	69	40%
Ambos candidatos	27	15%
Ningún candidato	69	39%
<b>Total</b>	<b>175</b>	<b>100%</b>

**Tabla 1.** Pregunta de la encuesta: durante el periodo de campaña electoral presidencial de 2023, ¿a quién de estos candidatos usted siguió en su cuenta de TikTok? (elaboración propia, 2023).

Escala	Frecuencia	Porcentaje
Música y jingles de campaña	5	3%
Mensaje de la campaña	27	15%
Estrategias de marketing en campaña (borregos, gafas, Hierbaluisa)	48	27%
Imagen del candidato	5	3%
No me llamó la atención la candidata	90	52
<b>Total</b>	<b>175</b>	<b>100%</b>

**Tabla 2.** Pregunta de la encuesta: para usted, ¿que llamó la atención de los videos compartidos por la candidata presidencial Luisa González a través de su cuenta de TikTok? (elaboración propia, 2023).

Escala	Frecuencia	Porcentaje
Música y jingles de campaña	6	3%
Mensaje de la campaña	23	13%
Estrategias de marketing en campaña (muñecos de cartón, Quaker, Chito Vera)	94	54%
Imagen de candidatos	20	12%
No me llamó la atención el candidato	32	18%
<b>Total</b>	<b>175</b>	<b>100%</b>

**Tabla 3.** Pregunta de la encuesta: para usted, ¿que llamó la atención de los videos compartidos por el candidato presidencial Daniel Noboa a través de su cuenta de TikTok? (elaboración propia, 2023).

Escala	Frecuencia	Porcentaje
Por supuesto	59	34%
Ocasionalmente	67	38%
Nunca	49	28%
<b>Total</b>	<b>175</b>	<b>100%</b>

**Tabla 4.** Pregunta de la encuesta: ¿compartió o reaccionó más de una vez (*like*) a los videos difundidos por los candidatos a través de sus cuentas de TikTok? (elaboración propia, 2023).

Escala	Frecuencia	Porcentaje
Si	84	48%
No	91	52%
<b>Total</b>	<b>175</b>	<b>100%</b>

**Tabla 5.** Pregunta de la encuesta: ¿considera que su voto de elección popular se vio influenciado por el contenido publicado de los candidatos a través de sus cuentas de TikTok? (elaboración propia, 2023).

A continuación (Tabla 6), se ofrece una síntesis de las entrevistas realizadas a especialistas en comunicación política y en redes sociales. Los entrevistados compartieron sus conocimientos y su experticia, con el objetivo de contrastar los datos previamente recopilados. Fueron el ingeniero Manuel Rodas (estratega de campaña política y experto en *marketing* organizacional) y el licenciado Jayro Tomalá (*Comunity Manager* y creador de contenido de GADPSE).

PREGUNTAS	ANÁLISIS DE EXPERTOS
<p><b>¿Cuáles considera usted que son los pasos o procedimientos más eficaces para posicionar la marca e imagen de un candidato político en las redes sociales, específicamente TikTok?</b></p>	<p>Los expertos están de acuerdo en la importancia de definir el público y el <i>target</i>, lo que permitirá al candidato adecuar su estrategia. Constante en la difusión de los contenidos en las redes sociales, la imagen personal. Una vez reconocida su imagen personal, la marca política se posiciona y se debe aprovechar las herramientas que se ofrecen dentro de las redes sociales.</p>

<p><b>¿Cuáles fueron las estrategias puntuales y específicas que implementó el candidato Daniel Noboa en la red social TikTok durante la segunda vuelta para posicionar su marca?</b></p>	<p>Coinciden el uso estratégico del muñeco de cartón con la figura del candidato, acompañado del <i>trend</i> musical “se armó el despelote, viva el Ecuador”, donde figura su padre, el también ex candidato presidencial y empresario Álvaro Noboa; estos elementos fueron arrolladores para la campaña. Seguido, otro factor que mencionan es que supo definir a su público objetivo y aprovechó todas las herramientas con la que cuenta la mega plataforma TikTok, el uso de <i>hashtag</i>, unirse a <i>trend</i> populares, hacer videos cortos, colaborar con figuras reconocidas del medio, entre otros.</p>
<p><b>¿Cuáles fueron las estrategias puntuales y específicas que implementó la candidata Luisa González en la red social TikTok durante la segunda vuelta electoral para posicionar su marca?</b></p>	<p>Las estrategias en campaña durante la segunda vuelta electoral para la candidata Luisa González fueron escasas y falta de creatividad, afirman los entrevistados, quienes mencionan que, a comparación con la campaña en primera vuelta, la candidata por la Revolución Ciudadana (RCS) estableció las gafas blancas con celeste, el borrego y la marca Hierbaluisa. Acotan, que en la segunda vuelta reestructuraron y modificaron el logo de la candidata, algo nunca visto en esas instancias.</p>
<p><b>¿Qué perfiles o características de liderazgo han mostrado los candidatos Noboa y González en estas elecciones presidenciales 2023?</b></p>	<p>Ante lo planteado, los especialistas mencionaron que el liderazgo de la candidata González fue marcado en el empoderamiento del sector femenino, y sus características fueron el saber dialogar, comunicar asertivamente y poseer mensajes políticos claros. Por su parte, a diferencia del candidato Noboa, su liderazgo se basó en las juventudes, su perfil estuvo encasillado en ser un hombre no tanto de discursos o mensajes políticos, sino de mostrar su lado familiar con sus padres, esposa e hijos, junto a un estilo amigable y carismático, cualidades que no denotaron en la candidata González, su figura era más autónoma.</p>

**Tabla 6.** Entrevistas a especialistas en comunicación política y en redes sociales (elaboración propia, 2023).

También se aplicó el análisis de contenido a las cuentas oficiales de TikTok de los candidatos presidenciables Noboa y González, lo cual permitió identificar con exactitud las estrategias utilizadas para posicionar su marca y evaluar el impacto y respuesta que lograron los contenidos (Tablas 7, 8 y 9).

<b>Categoría</b>	<b>Luisa González</b> @luisamgonzalezec	<b>Daniel Noboa</b> @danielnoboak
Total de seguidores	415,4K	1.4 millones
Total de likes	7.3 millones	21.7 millones
Total de videos en segunda vuelta	98	93

**Tabla 7.** Número de publicaciones por el tipo de contenido compartido por los candidatos en sus cuentas TikTok durante la segunda vuelta electoral de los comicios del 2023 (elaboración propia, 2023).

El primer candidato en incursionar en la red social de TikTok fue González, quien compartió su primer video el 1 de abril del 2020, mientras que Noboa un año más tarde difundió su inicial video el 5 de octubre del 2021. Se deduce que la obtención de las cifras detalladas en la tabla por cada candidato se debió al uso de las distintas técnicas y herramientas de comunicación tanto de la plataforma TikTok como las estrategias de marketing para posicionar su marca.

<b>Categoría</b>	<b>Luisa González</b> @luisamgonzalezec	<b>Daniel Noboa</b> @danielnoboak
20 – 31 agosto	16	13
01 – 30 septiembre	34	35
01 – 15 octubre	48	45
<b>Total</b>	<b>98</b>	<b>93</b>

**Tabla 8.** Número de publicaciones efectuadas por los candidatos presidenciales en sus cuentas de TikTok durante el periodo de la segunda vuelta electoral de los comicios del 2023.

Fuente: cuenta de TikTok de Luisa González y Daniel Noboa (elaboración propia, 2023).

<b>CANDIDATOS</b>	<b>VIDEOS</b>
Luisa González	98
Daniel Noboa	93
<b>TOTAL</b>	<b>191</b>

**Tabla 9.** Observación de videos, del 20 de agosto al 15 de octubre de 2023.

Fuente: cuentas públicas de TikTok campaña de segunda vuelta electoral (elaboración propia, 2023).

Momentos importantes de análisis de contenido en la campaña de la segunda vuelta presidencial:

- La candidata González, en el transcurso del mes de agosto, lanzó 16 videos comparado con Noboa que solo difundió 13 “tiktoks”. Para el mes de septiembre ambos triplicaron esa cantidad.
- Durante los primeros 15 días de octubre, Noboa publicó 45 videos y 48 fueron de González.
- Durante los últimos días de campaña Daniel Noboa publicó 11 videos en un día, a comparación que Luisa González difundió un máximo de 6 videos en un día. Incluso en el transcurso de la jornada democrática popular, difundieron contenido audiovisual desde sus cuentas en TikTok, invitando a los electores acercarse a las urnas.

<b>Categoría</b>	<b>Luisa González @luisamgonzalezec</b>	<b>Daniel Noboa @danielnobaok</b>
Opinión - Información	43	18
Entretenimiento	36	70
Gastronomía	3	0
Educativo	4	1
Deportivo	3	1
Cultural	1	0
Turístico	1	0
Seguridad	4	1
Ambiente	1	0
Salud	2	1
Transporte	1	0
Reflexivos	2	0
<b>Total</b>	<b>98</b>	<b>93</b>

**Tabla 10.** Número de publicaciones por el tipo de contenido compartido por los candidatos en sus cuentas TikTok.  
Fuente: cuenta de TikTok de Luisa González y Daniel Noboa (elaboración propia, 2023).

El analizar el tipo de contenido (Tabla 10) aplicado por los candidatos presidenciales Daniel Noboa y Luisa González por medio de sus cuentas de TikTok, se concluyó lo siguiente: mayoritariamente, con 70 videos Noboa compartió material y contenido entretenido, seguido de 18 “tiktoks” el cual presentaba un eje temático de opinión e información. En lo compete a González, abarcó muchos más sectores temáticos a comparación del primer candidato. Tal como se evidencia en la tabla, la aspirante presidencial publicó 43 videos con eje de opinión-información, continuo de entretenimiento, sumando un total de 36 videos. Ambos candidatos mostraron la fusión e hibridación de los tipos de contenidos, lo que lo hizo más interactivo e interesante ante el público consumidor y elector a través de la plataforma TikTok.

Categoría	Luisa González @luisamgonzalezec	Daniel Noboa @danielnoboak
Tiempo de video más corto	00:06 seg.	00:04 seg.
Tiempo de video más largo	02:28 seg.	02:02 seg.
Mayor número de likes	15,9K	523,6K
Mayor número de vistas	5,7 millones	7,1 millones
Mayor número de comentarios	20,3K	10,1K
Mayor número de compartidos	12,8K	30,4K
Mayor número de hashtag	30	15

**Tabla 11.** Métricas de alcance de los videos difundidos por los candidatos presidenciales a través de sus cuentas TikTok durante la segunda vuelta electoral de los comicios del 2023.

Fuente: cuenta de TikTok de Luisa González y Daniel Noboa (elaboración propia, 2023).

Por otra parte, en este análisis de contenido también se incluyó el analizar las métricas y *feedback* con las cuentas de TikTok de los candidatos Noboa y González (Tabla 11). Ante lo expuesto, se demuestran datos significativos como: tiempo de videos, número de vistas, likes, comentarios, compartidos y hashtag. La diferencia del video más corto entre ambos candidatos es de 2 segundos, mientras que el video más extenso la diferencia es 26 segundos, difundido por González. Con respecto a los likes (“me gusta”), las vistas y reproducciones de Noboa supera a la otra candidata.

En consideración a la mayor cantidad de comentarios, un video compartido por la candidata de la Revolución Ciudadana supera con más de diez mil comentarios a Noboa. Mientras que, en la categoría compartidos, el candidato por el movimiento Acción Democrática Nacional supera por más de diez y ocho mil veces compartido su video a



González. Para finalizar, la candidata Luisa G. es la que mayor uso de hashtags ha implementado a uno de sus videos, versus un Daniel N. que solo ha alcanzado a utilizar 15 hashtags en uno de sus “tiktoks”.

Categoría	Luisa González @luisamgonzalezec	Daniel Noboa @danielnoboak
<b>Estrategia de posicionamiento de marca</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Imagen del candidato / Marca</li> <li>• Jingle y música de campaña del candidato</li> <li>• Discurso y mensaje político</li> <li>• Colaboración con figuras reconocidas del medio como:               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Andrés Arauz (binomio presidencial)</li> <li>• Iván Hurtado (Exjugador de futbol ecuatoriano)</li> <li>• Aquiles Álvarez (Alcalde de Guayaquil)</li> <li>• Marcela Aguiñaga (Prefecta del Guayas)</li> <li>• Rafael Correa (Expresidente y líder del movimiento Revolución Ciudadana)</li> </ul> </li> <li>• Banderas con logo del movimiento y candidato presidencial</li> <li>• Gafas azules con blancas</li> <li>• Logo de la candidata</li> <li>• Vestimenta con el color de su movimiento político (RC)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Imagen del candidato / Marca</li> <li>• Jingle y música de campaña del candidato</li> <li>• Discurso y mensaje político</li> <li>• Colaboración con figuras reconocidas del medio como:               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Albaro Noboa (excandidato presidencial y padre)</li> <li>• Annabella Azín (ex diputada y madre)</li> <li>• Lavinia Valbonesi (esposa)</li> <li>• Marlon “Chito” Vera (Luchador de la UFC)</li> <li>• Logan y Logan (influencer y youtuber)</li> <li>• Jasú Montero; Michaela Pincay (talentos de tv)</li> </ul> </li> <li>• Banderas con logo del movimiento y candidato presidencial</li> <li>• Logo del candidato</li> <li>• Vestimenta con el color de su movimiento político (ADN)</li> <li>• Marca Quaker</li> <li>• Inteligencia Artificial</li> <li>• Muñecos de cartón con figura del candidato.</li> </ul>
<b>Herramientas implementadas de TikTok</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unirse a trends populares</li> <li>• Emoticones</li> <li>• Voz en off comando de TikTok</li> <li>• Uso de hashtag</li> <li>• Lives (transmisiones en vivo)</li> <li>• Textos en el video</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unirse a trends populares</li> <li>• Emoticones</li> <li>• Voz en off comando de TikTok</li> <li>• Uso de hashtag</li> <li>• Lives (transmisiones en vivo)</li> <li>• Textos en el video</li> <li>• Videos con datos y estadísticas</li> </ul>

**Tabla 12.** Tipo de estrategias de posicionamiento de marca y herramientas de TikTok.

Fuente: cuenta de TikTok de Luisa González y Daniel Noboa (elaboración propia, 2023).

Luego de observar 93 videos de la cuenta @danielnoboak, se deduce que los elementos que mayormente primaron durante los 56 días de campaña política en segunda vuelta fue el mostrar su imagen en la mayoría de sus videos "tiktoks", seguido de su mensaje y discurso político. También sumó colaborar con figuras reconocidas del medio como influencers, youtubers, talentos de televisión, entre otros. Pero lo que sin duda marcó su campaña en temas estratégicos para posicionar su marca ante el electorado fue crear músicas y *trends* de moda como "se armó el despedote, que viva el Ecuador", el cual es un *remix* y frase de su padre y excandidato presidencial por varias ocasiones Álvaro Noboa, otro elemento fue los famosos y mediáticos muñecos de cartón con la figura del candidato, donde amas de casa, comerciantes, jóvenes y otros sectores sociales mostraban su muñeco de cartón y le daban el uso que preferían, mentalizaron el poseer a su candidato en sus negocios o casas (Tabla 12). Daniel Noboa marcó un precedente en la forma de hacer nueva campaña política en el país y el mundo. En la tabla 13 se proyectan imágenes referentes a las estrategias descritas para el posicionamiento de su marca.

Los elementos con los que se apoyó de la red social TikTok, al fin al cabo es el medio digital el cual le permite dar a conocer su imagen y propuestas de campaña. Denotó en sus videos el uso de *hashtag*, implementación de *trends* y músicas actuales y populares, emoticones, textos en los videos, la voz comando de TikTok, transmisiones en vivos. A diferencia de la otra candidata, Noboa hizo uso de la inteligencia artificial (IA), además de añadir videos con datos y estadísticas.

De igual modo, se observó en la cuenta @luisamgonzalezec 98 videos, los cuales corresponden al proceso de campaña por segunda vuelta, es decir los 56 días donde se estudió las estrategias puntuales que implementó la candidata Luisa González en lo que respecto al posicionamiento de su marca frente a la red social TikTok durante el periodo 2023. Por su parte, los elementos estratégicos que denotaron en su campaña fue el prevalecer su marca e imagen política en todos los videos colgados. Seguido de su discurso y mensaje político, que superó a Noboa.

El tercer elemento que reflejó en sus "tiktoks" fue el uso de los *jingles* musicales, en los que se hacía referencia al perfil de la candidata. Mientras que, por el contrario, existieron pocas colaboraciones con *influencers* o figuras reconocidas en el medio; sólo apareció en unos cuantos videos su coideario y líder político Rafael Correa y el asambleísta y exjugador profesional de la selección ecuatoriana de futbol, Iván Hurtado, que respaldaban su campaña. El elemento visual que volvió aparecer en su campaña en segunda vuelta fueron las gafas azules con fulos blancos, aquel objeto que utilizó González para posicionar su marca y ganar popularidad ante el público elector del país. En la tabla 13 se proyectan imágenes referentes a las estrategias descritas para el posicionamiento de su marca.

Respecto a los elementos y herramientas que utilizó mediante la plataforma TikTok fueron uno más escasos que otros. Es decir, se unió a *trends* populares actuales, pero no a gran magnitud que su opositor. Se observó que utilizó mayormente el uso de *hashtag*, al igual que insertar textos en sus videos, unos que otros acompañados por emoticones. En cuestión de transmisiones en vivo no era constante.

Categoría	Luisa González	Daniel Noboa
Imagen del candidato		
Estrategias de marketing (visuales)		
Uso de marcas de productos nacionales		
Trends y músicas populares		
Colaboraciones en TikTok		

**Tabla 13.** Proyección de imágenes de estrategias utilizadas por los candidatos para posicionar su marca.  
Fuente: cuenta de TikTok de Luisa González y Daniel Noboa (elaboración propia, 2023).

Finalmente, el análisis de las interacciones y métricas en TikTok reveló que el posicionamiento de marca efectivo en redes sociales depende de la capacidad de los candidatos para adaptarse al estilo y lenguaje propio de la plataforma. En este contexto, Noboa y González destacaron por su habilidad para transformar los mensajes políticos en contenidos atractivos y en línea con las expectativas del público joven. Este estudio de caso, en la provincia de Santa Elena, muestra cómo las estrategias de posicionamiento de marca, cuando se adaptan al medio digital y a las características de la audiencia, pueden consolidar la presencia y credibilidad de los candidatos, maximizando su alcance e influencia en un contexto de alta competencia electoral.

### 3. Conclusiones

La presente investigación ha revelado que TikTok se ha consolidado como una plataforma esencial en el ámbito de la comunicación política en Ecuador. Los candidatos presidenciales Daniel Noboa y Luisa González utilizaron diversas estrategias de marketing digital y creación de contenido para conectar con los votantes, adaptando sus mensajes y recursos visuales para maximizar el alcance y la participación en esta red social.

Se evaluó el impacto de las estrategias de posicionamiento de marca de los candidatos presidenciales en la percepción y comportamiento de la audiencia de la provincia de Santa Elena, denotando con base a la muestra de los 175 jóvenes encuestados, que bajo su percepción les llamó la atención de los “tiktoks” de Noboa y González, pero a pesar del marketing político, se manifiesta que los jóvenes de la provincia de Santa Elena no se sintieron influenciados en sus comportamientos ante los videos compartidos por los candidatos políticos durante el periodo 2023.

Las estrategias implementadas muestran cómo la red social TikTok permite humanizar y acercar la imagen de los candidatos, estableciendo una conexión emocional que favorece la creación de una “marca política” que resuena con los valores y preocupaciones del público objetivo. Noboa y González emplearon tácticas como la participación en tendencias y la exposición de aspectos personales, lo cual incrementó la percepción de autenticidad y accesibilidad de su imagen pública. Este enfoque, respaldado por el análisis de métricas de interacción en sus publicaciones, demuestra que TikTok no sólo es un canal de entretenimiento, sino también una herramienta poderosa para influir en la opinión pública y fortalecer la presencia de los candidatos en el imaginario colectivo.

Las principales estrategias identificadas que utilizaron los candidatos presidenciales en la red social TikTok para posicionar su marca de manera efectiva en la provincia de Santa Elena durante el periodo 2023 fueron las siguientes: posicionar su imagen personal, innovar en *jingles* y músicas de campaña, el uso del mensaje y discurso político, colaboraciones con políticos e *influencers* nacionales, al igual que la colaboración con marcas de productos nacionales, la incorporación de artículos visuales (estrategias de *marketing*) y la utilización de banderas y camisas con logo de cada candidato. Mientras que las herramientas y estrategias identificadas en TikTok por ambos candidatos predominaron el uso de *hashtags*, la unión y creación de trends populares y transmisiones en vivo.

Con relación a las estrategias de posicionamiento de marca utilizados por los candidatos presidenciales, por su parte Daniel Noboa marcó su campaña con la implementación de estrategias de *marketing* político como el muñeco

de cartón, uso de la marca Quaker, *trend* popular “se armó el despedote”, *jingles* musicales, colaboraciones en “tiktoks” con sus familiares como su padre y excandidato presidencial Álvaro Noboa, al igual que influencers nacionales e internacionales, resaltar que fue el pionero en utilizar en sus “tiktoks” la inteligencia artificial (IA). Mientras que Luisa González, por su parte, implementó en sus estrategias de *marketing* político, el popularizar las gafas azules, colaboración con la marca de té Hierbaluisa, *jingles* y *trends* populares, colaboraciones con colegas políticos como el expresidente Rafael Correa; a comparación de su contrincante, González no involucró a su familia para realizar “tiktoks”. Hay que destacar que Noboa logró compartir desde su cuenta TikTok videos con contenido mencionando a la provincia de Santa Elena, a comparación de González que no logró compartir ningún “tiktok” con tal característica.

Para concluir, cabe decir que Noboa y González han marcado un precedente en la historia de Ecuador en la forma de hacer campaña política a través de TikTok, llegando a involucrar a la comunicación política 2.0 y las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC). TikTok se ha tornado fundamental para todo proceso de campaña política. Más que una opción se volvió una necesidad ineludible para los gobernantes, partidos o candidatos políticos que buscan posicionar su marca.

Por tanto, estos resultados resaltan la necesidad de que los futuros candidatos entiendan las dinámicas de las redes sociales y la adaptación de sus campañas para despertar los intereses de los jóvenes votantes, quienes en la actualidad representan una parte significativa del electorado. Las redes sociales en general, y TikTok en particular, permiten no sólo alcanzar a un público más amplio, sino también presentar propuestas de manera innovadora y directa. Este informe contribuye a la comprensión de las nuevas tendencias en comunicación política digital, y ofrece una base para el diseño de campañas más efectivas en el contexto actual, caracterizado por una creciente dependencia de las redes sociales en lo tocante a la difusión de ideas y a la participación ciudadana.

## Referencias bibliográficas

- Cusot, G., & Palacios, I. (2021). TikTok y su rol predominante en la campaña presidencial de Xavier Hervas. *Revista Enfoques de la Comunicación*, 6, 65-96.
- Figuerero, J., Oliveira, J., & Chávez, R. (2022). TikTok como herramienta de comunicación política de los presidentes iberoamericanos. En I. Aguaded et al. (Eds.), *Redes sociales y ciudadanía. Ciberculturas para el aprendizaje* (pp.103-112). Sevilla, Huelva: Grupo Comunicar Ediciones.
- López, V. (2022). Nuevos medios en campaña. El caso de las elecciones autonómicas de Madrid 2021 en TikTok. *Universitas XXI. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 36, 221-241. <https://doi.org/https://doi.org/10.17163/uni.n36.2022.09>
- Pulla, G. L. (2023). Nuevos lenguajes de comunicación política. El uso de Instagram y TikTok en las elecciones seccionales de Quito y Guayaquil 2023. *ComHumanitas. Revista Científica de Comunicación*, 14 (1), 37-55. <https://doi.org/https://orcid.org/0000-0002-4833-1007>
- Ridge, B. (2023). El fenómeno de TikTok: ¿El sitio web más popular? *Web Medium Multimedia*. Rescatado de: <https://www.mediummultimedia.com/web/es-tiktok-el-sitio-web-mas-popular/>
- Sarasqueta, G. (2021). Técnicas de la comunicación política ante la era de la infoxicación y la interrupción: del storytelling al storydoing. *Revista Interdisciplinaria de Ciencias de la Comunicación y Humanidades* (17), 73-84. <https://doi.org/https://doi.org/10.32466/eufv-cyh>.
- Sevilla, C. (2020). Imagen Política: la estrategia que llegó para quedarse. *Cuaderno. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 97, 91-101. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi97.3936>
- Tandazo, R., Gallegos, E., & Ávila, V. (2021). Análisis de las estrategias de marketing político digital del candidato Xavier Hervas en los electores millennials. *593 Digital Publisher CEIT*, 6 (6), 336-352. <https://doi.org/10.33386/593dp.2021.6.769>
- Terrádez, N. (2020). *TikTok. Una exploración sobre la difusión de los estereotipos sociales*. Proyecto de Grado, Universidad de Valladolid. Rescatado de: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/42968/TFG-N.%201420.pdf?sequence=1>
- TikTok. (2023). Acerca de TikTok. Web *TikTok*. Rescatado de: <https://www.tiktok.com/about?lang=es>
- Torres-Toukoumidis, A., De-Santis, A., & Vintimilla-León, D. (Coords.) (2021). *TikTok. Más allá de la hipermedialidad*. Quito: Editorial Abya Yala.

## Reseñas curriculares

Martha Suintaxi Andrade es periodista, docente e investigadora de la Carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Salud de la UPSE. Magister en Gestión e Investigación en Comunicación Empresarial por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Periodista Profesional mención Cultura por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Becaria del programa movilidad estudiantil AECI, y asimismo becaria Convenio Andrés Bello. Docente en la Universidad Laica Vicente Rocafuerte de Guayaquil, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y en la ESPO. Coordinadora Académica de dos Diplomados en Gobernabilidad de la Asociación de Municipalidades del Ecuador y de la Universidad Católica de Guayaquil.

Steven Paul Bernabé Borbor es Licenciado en Comunicación, graduado en la Universidad Estatal Península de Santa Elena, Ecuador. Presentador y maestro de ceremonia en eventos académicos, políticos y sociales. Líder estudiantil.

Lilian Molina Benavides es Licenciada en Ciencias de la Educación, especialización en Historia y Geografía. Magister en Educación Superior y Doctora en el Programa “Información y Documentación en la Sociedad del Conocimiento” de la Universidad de Barcelona. Es autora de diferentes artículos científicos en revistas de alto impacto en temas relacionados en Comunicación y Educación. He ocupado cargos de alta Dirección en la UPSE. Asimismo, es autora del libro *Investigación aplicada en Ciencias Sociales*. Y actualmente es directora de la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Salud y directora del proyecto de investigación “Estudio del impacto de la comunicación 4.0”.



Imagen: Rodrigo Carrillo



## **Seducir y emocionar.**

### **Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca**

En esta sección de la revista *Ñawi* pueden encontrarse trabajos de investigación que abordan ciertas cuestiones fundamentales relacionadas con el diseño y la gestión de marcas. Se reflexiona sobre la utilización de los múltiples elementos visuales que intervienen a la hora de construir mensajes capaces de transmitir valores y emociones. También se examina la manera en que se comunica una identidad de marca a través de diferentes canales. En esta ocasión, tendremos la oportunidad de leer dos interesantes artículos. En uno de ellos, se propone un análisis de las diferentes estrategias tipográficas a través de las cuales puede generarse una personalidad de marca, en diversos sectores industriales. Y, en un segundo trabajo, se reflexiona sobre la forma de construir una identidad gráfica que sirva para generar una marca vinculada, en este caso, a una ciudad.

Lidia Navas Guzmán, Ph.D.

**Seduce and excite.**

## **Reflecting on design and brand management**

In this section of the *Ñawi* journal, you can find research papers that address certain fundamental issues related to the design and management of brands. It reflects on the use of the multiple visual elements involved in constructing messages capable of transmitting values and emotions. It also examines the way in which brand identity is communicated through different channels. On this occasion, we will have the opportunity to read two interesting articles. In one of them, an analysis of the different typographic strategies through which a brand personality can be generated in different industrial sectors is proposed. The second article reflects on how to build a graphic identity that can be used to generate a brand linked, in this case, to a city.

Lidia Navas Guzmán, Ph.D.



Imagen: generada con IA

The image features the word "BRAND" in large, white, 3D block letters. The letters have a perforated or mesh-like texture. They are placed on a floor composed of large, colorful tiles in shades of red, orange, yellow, green, and blue. The perspective is from a low angle, looking down at the letters, which creates a sense of depth and scale. The lighting is bright, casting soft shadows from the letters onto the floor.

BRAND

Imagen: generada con IA

## Estrategias tipográficas para reflejar la personalidad de una marca en distintos sectores industriales.

### Typographic Strategies for Reflecting a Brand's Personality Across Different Industrial Sectors.

#### Resumen:

El objetivo de este artículo es explorar cómo las estrategias tipográficas pueden reflejar la personalidad de una marca en diferentes sectores industriales, mediante una revisión bibliográfica y un análisis cualitativo. La investigación destaca el papel crucial de la tipografía en la creación de una identidad visual sólida y coherente. Se analiza el uso de tipografías en sectores tales como el financiero, tecnológico, alimenticio y de moda, identificando características clave en la elección de tipografías para cada sector. Los resultados muestran que, en el sector financiero, las tipografías *sans serif* predominan, por su simplicidad y profesionalismo, mientras que en el sector tecnológico se valoran por su modernidad y legibilidad. En el sector alimentario, la tipografía evoca sensaciones: las *scripts* transmiten frescura y cercanía, mientras que las *sans serif* generan percepciones de acidez o dulzura, según sus terminales. Y, en el sector de la moda, tanto las fuentes *serif* como las *sans serif* buscan transmitir una imagen de elegancia y exclusividad. La investigación concluirá que una gestión tipográfica adecuada, basada en principios técnicos y emocionales, resulta esencial para lograr una identidad visual efectiva y competitiva.

**Palabras claves:** identidad visual; gestión de la tipografía; percepción de marca; tipografía corporativa; tipografía sectorial.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Desarrollo. 3.1. Tipografía corporativa como reflejo de la personalidad de marca. 3.2. Elección de tipografía para diferentes sectores de la industria. 4. Resultados. 5. Conclusiones.

**Como citar:** Quispillo Parra, M. C. (2025). Estrategias tipográficas para reflejar la personalidad de una marca en distintos sectores industriales. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 189-201.

<https://nawi.espol.edu.ec/>  
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a11](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a11)

#### Abstract:

The objective of this article is to explore how typographic strategies can reflect a brand's personality across different industrial sectors through a literature review and qualitative analysis. The research highlights the crucial role of typography in creating a strong and coherent visual identity. It analyzes the use of typefaces in sectors such as finance, technology, food, and fashion, identifying key characteristics in typeface selection for each sector. The findings reveal that in the financial sector, sans serif typefaces dominate due to their simplicity and professionalism, while in the technology sector, they are appreciated for their modernity and readability. In the food sector, typography evokes sensations: script fonts convey freshness and approachability, while sans serif fonts generate perceptions of acidity or sweetness depending on their terminals. In the fashion sector, both serif and sans serif fonts aim to project an image of elegance and exclusivity. The research will conclude that effective typographic management, based on both technical and emotional principles, is essential for achieving a strong and competitive visual identity.

**Keywords:** visual identity; typography management; brand perception; corporate typography; sector-specific typography.

Mercedes Quispillo Parra

Universidad Tecnológica

Indoamérica

Ambato, Ecuador

[mquispillo@indoamerica.edu.ec](mailto:mquispillo@indoamerica.edu.ec)

<https://orcid.org/0009-0005-6145-7949>

Enviado: 15/9/2024

Aceptado: 13/10/2024

Publicado: 15/1/2025



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

## 1. Introducción

En el mercado actual, caracterizado por una competencia creciente y feroz, las marcas, empresas y entidades deben encontrar maneras de destacarse y captar la atención de los consumidores. Las marcas han dejado de ser simples productos o servicios para convertirse en entidades complejas, dotadas de personalidades y narrativas que conectan profundamente con los consumidores (Wei, 2024, 93). Un factor clave para lograrlo es la construcción de una identidad gráfica sólida y coherente, ya que, sin una identidad visual clara de los valores, la personalidad de la marca, o incluso de los productos y servicios que ofrecen, se genera un desbalance entre lo que se transmite y lo que realmente se ofrece. La identidad visual constituye la base sobre la cual una empresa construye su presencia mediante aspectos internos, intencionados y controlados para diferenciarse de su competencia (Apaza et al., 2020, 5). En este proceso, la tipografía es fundamental, pues influye tanto en la percepción de la marca como en la claridad del mensaje que se transmite.

Para Quimí (2020, 10) la tipografía tiene un rol crucial en el diseño corporativo, desempeñando un rol indispensable en cómo la audiencia percibe los valores y la identidad de una empresa o marca. La tipografía no solo construye parte esencial de la identidad, sino que también se adapta al contexto que tiene la empresa en su rubro. Determinar si la tipografía transmite adecuadamente el mensaje de la marca es un tema que se aborda a través de la investigación de mercado (Apaza et al., 2020, 5).

Gálvez (2023, 22) señala que la tipografía es uno de los elementos visuales que identifica a una marca, empresa u organización, convirtiéndose en un instrumento esencial tanto en la comunicación interna como externa. En este sentido, la tipografía se transforma en una herramienta estratégica que, bien gestionada, permite que la personalidad de la marca se diferencie de la competencia. Esta coherencia tipográfica refuerza la identidad de la marca en distintos sectores, asegurando que su mensaje sea claro y fácilmente reconocido. Así, el objetivo de este artículo es explorar cómo las estrategias tipográficas pueden reflejar la personalidad de una marca en diferentes sectores industriales.

## 2. Metodología

Este artículo adopta un enfoque cualitativo con el propósito de identificar las estrategias utilizadas en la selección y gestión de tipografías corporativas que estén alineadas con los valores de la marca y que influyan en la percepción de los consumidores. Para ello, se realizó una revisión sistemática de bibliografía científica y un análisis del uso de la tipografía en diferentes sectores de la industria, como el financiero, tecnológico, alimenticio y de moda. La investigación se delimitó mediante una búsqueda con palabras clave como: "Tipografía corporativa", "Tipografía e identidad visual", "Tipografía y marca", "Tipografía y personalidad de marca", "Tipografía en el sector financiero", "Tipografía en la tecnología", "Tipografía y moda", "Tipografía para la alimentación", entre otras. Se incluyeron publicaciones de los últimos diez años para garantizar la actualidad de la información, exceptuando un libro, *Psicología Tipográfica* del 2011, que se considera de vital importancia para la investigación. Se excluyeron estudios sin relación con la gestión de marca y tipografía. La mayoría de los textos citados provienen de artículos científicos, tesis y libros.

### 3. Desarrollo

#### 3.1 Tipografía corporativa como reflejo de la personalidad de marca

En el entorno competitivo actual, las marcas necesitan construir identidades que reflejen sus valores, rasgos de personalidad y elementos visuales distintivos, ya que estos representan a la marca de forma integral y permiten su diferenciación frente a la competencia. En este sentido, la identidad visual se constituye como una representación estratégica creada intencionalmente para captar la atención de los consumidores y posicionarse de manera única en el mercado (Wei, 2024, 93). Según Yu y otros autores (2024, 1) la identidad visual abarca “todos los elementos simbólicos y gráficos que expresan la esencia de una organización o marca”. Entre tales elementos se encuentran el nombre, el logotipo, los colores, la tipografía y el eslogan de la marca, cada uno de los cuales contribuyen a una representación visual sólida y coherente.

Estudios anteriores, como los de Jacobson (2020, 716) o los de Rahayu y Marka (2024, 1359), exploran cómo la marca personal se compone de expectativas, imágenes y percepciones que se forman en la mente del consumidor. Estos estudios enfatizan que la marca integra diversos atributos, como valores, motivaciones, habilidades, experiencia y personalidad, que la distinguen de los demás. En este contexto, la marca adopta una definición más inclusiva, asumiendo los atributos de una personalidad, permitiendo que esta “brille” en el mercado. Noah (citado en Jacobson, 2020, 723) describía su experiencia en el mercado laboral con la siguiente frase: “La gente sabe quién soy: soy yo. Esta es mi marca. Mi marca es mi personalidad”. De ese modo se refuerza la idea de que la personalidad de una marca no solo constituye su esencia, sino también su identidad distintiva en un entorno altamente competitivo.

La identidad visual implica una serie de elementos gráficos que formalizan la representación de una marca, los cuales pueden asociarse con la vestimenta y comportamiento de una persona. Estos elementos permiten una comunicación visual inmediata entre la marca y el consumidor, moldeando las percepciones sobre la imagen y valores de la empresa (Andrade et al., 2024, 70). Así, la identidad visual no solo representa estéticamente a la marca, sino que también influye en la percepción que el público tiene de ella.

Asimismo, la personalidad de marca destaca que el valor del bien o servicio se apoya en asociaciones psicológicas, perceptuales y la experiencia que el cliente construye sobre una marca. Por lo que la percepción de la personalidad de cada marca se inclina en las cualidades y atributos que la empresa emite a su público. Por ejemplo, una empresa de servicio de Courier logra el posicionamiento de la marca gracias a sus entregas a tiempo formando su personalidad como responsable y eficiente. La personalidad de marca se define como:

Un conjunto de asociaciones que el estratega /del mercado/ aspira a crear o mantener. Estas asociaciones representan la razón de ser de la marca implicando una promesa de los integrantes de la organización a los clientes. Por lo tanto, la personalidad de marca debe contribuir a establecer relaciones entre la marca y el cliente mediante la generación de una proposición de valor que involucre beneficios funcionales, emocionales o de autoexpresión (Aaker, citado en Noriega Tovilla et al., 2018, 82-83).

Además, la personalidad de la marca se comunica a través de esta identidad visual, logrando una conexión emocional más profunda con los consumidores. Esto se traduce en un impacto significativo en el conocimiento, familiaridad y favorabilidad hacia la marca (Yu et al., 2024, 24-25). La personalidad de la marca se asocia con

características humanas que crean conexiones emocionales y simbólicas con los consumidores, otorgando a la marca una identidad única y reconocible. Aaker (1997) identificaba cinco dimensiones clave de la personalidad de marca: sinceridad, entusiasmo, competencia, sofisticación y robustez (Andrade et al. 2024, 67-69). Estas dimensiones permiten a los profesionales del diseño comprender mejor las inclinaciones de los consumidores e incorporar estos atributos en la creación de una identidad visual atractiva y relevante.

Según lo expuesto anteriormente, se comprende que elementos visuales como el color, los logotipos y la tipografía evocan emociones, generan confianza y dan forma a percepciones positivas en el consumidor (Haidar, 2024, 49). La tipografía, en particular, a través de los caracteres de un logotipo, puede reflejar fielmente la identidad y personalidad de la marca. Al contribuir a la construcción de la identidad de marca, la tipografía no solo genera efectos emocionales, sino que también aporta un estilo que se alinea con los objetivos del diseño. En el ámbito del diseño, la tipografía se considera un elemento clave para potenciar la capacidad comunicativa y el atractivo visual de la marca (Günay, 2024, 1446).

La tipografía, al cumplir una función comunicativa más allá de la mera lectura, se convierte en un canal efectivo para transmitir la personalidad de la marca a través de elementos visuales (Turgut, 2017, 164-165). De acuerdo con Zheng (2024, 3), “la personalidad tipográfica se refiere al estado de ánimo o la calidad emocional que transmite una tipografía”. Los tipos de letra poseen personalidades distintas según sus formas y detalles; por ejemplo, las terminales redondeadas evocan sentimientos agradables, fortaleciendo así la conexión emocional entre la marca y el consumidor.

A lo largo del tiempo, la tipografía ha adoptado dos enfoques importantes: por un lado, como herramienta de comunicación, y por otro, como generadora de una identidad única. La tipografía no sólo responde a requerimientos específicos, sino que también está estrechamente relacionada con la funcionalidad y la identidad de una marca (Varela & Dopico, 2014, 3). Desde esta perspectiva, las marcas emplean elementos tanto tangibles como intangibles, tales como el nombre, el logotipo, el color y la tipografía, los cuales caracterizan y transmiten los valores de la empresa u organización. Según Pizarro, “la tipografía, aunque no sea uno de los elementos en los que una persona se fije en primer lugar y mucho menos de manera consciente, puede hacer que una determinada marca se perciba de una manera u otra” (2020, 12). Además, dentro del contexto de marcas la elección de la tipografía genera el tono deseado del mensaje atribuyendo conexiones emocionales al texto (Andrade & Morais, 2024, 73).

En este contexto, la tipografía corporativa se ha convertido en una de las herramientas más interesantes y poderosas en la creación de marcas (Rodríguez, 2015, 38). De manera similar, para Apaza y otros autores (2020, 5) la tipografía cumple un rol fundamental en la transmisión del mensaje que la marca desea comunicar, basándose en la investigación de mercado.

Para poder hacer una elección adecuada de tipografías, se considera una clasificación básica que permita reconocer las características y emociones tipográficas. En esta investigación se utiliza la clasificación realizada por Francis Thibaudeau, que identifica las tipografías en dos categorías: con *serifa* o sin *serifa*. Posteriormente, añadió las tipografías manuscritas y decorativas. Con base en esta clasificación, Thibaudeau también desarrolló tres estilos básicos: el grupo *serif* (con remates), que incluye las familias romanas, egipcias y de transición; el grupo *sans serif* (sin



serifa o remates), que incluye el grupo palo seco; y el grupo script, que abarca las familias manuscritas y de fantasía (Pizarro, 2020, 13).

Sin embargo, a pesar de las características utilizadas para clasificar las tipografías, estas no son suficientes para conectar con los valores y la personalidad de la marca. Por lo tanto, se hace necesario aplicar la Teoría de la Gestalt, la cual dejó establecido lo que sigue: “Que una parte en un todo es distinta a esa parte aislada, o en otro todo, que se deduce de una serie de principios o leyes de la organización perceptiva” (Aharonov, 2011, 51). En otras palabras, esta teoría estipula que las personas perciben conjuntos visuales como un todo, en lugar de simplemente la suma de sus partes. La tipografía no sólo responde a requerimientos específicos, sino que también está estrechamente relacionada con la funcionalidad y la identidad de una marca.

### 3.2 Elección de tipografía para diferentes sectores de la industria

La elección de la tipografía adecuada implica un proceso cuidadoso en el que deben considerarse varios factores clave. En primer lugar, es importante definir el propósito del diseño. Por ejemplo, si la tipografía se utiliza en la creación de un logotipo, debe reflejar la identidad y personalidad de la marca de forma coherente. En segundo lugar, es fundamental considerar el público objetivo, asegurándose de que la tipografía elegida se alinee con sus expectativas y preferencias. Por último, la legibilidad de la tipografía es esencial para facilitar el reconocimiento de la marca. Escoger el tipo de letra adecuado puede tener un impacto significativo en la eficiencia, claridad, estética e impresión que genera en el consumidor (Günay, 2024, 1457-1458). Cada carácter elegido en el logotipo debe contribuir a que la marca sea fácilmente reconocible, refleje su identidad y personalidad y, además, esté alineado con las características propias del sector industrial en el que se inserta.

Por tanto, la correcta elección de la tipografía para diferentes sectores industriales es un aspecto crucial del diseño corporativo, ya que cada empresa tiene características únicas que deben ser transmitidas por la marca a su audiencia. Una elección tipográfica adecuada no solo refuerza los valores de la marca, sino que también contribuye a establecer una conexión emocional con el público (Zheng, 2024). En este proceso, es necesario considerar aspectos como el uso de cajas altas y bajas, el tamaño de la tipografía, el peso, la inclinación y el espacio entre caracteres;  *Kerning y tracking* (Amaluís & Amaluís, 2022, 82-84; Quimí, 2020, 12). Además, la decisión entre utilizar fuentes *serif* o *sans serif* juega un papel crucial en cómo la audiencia integra la representación visual de la marca con los valores que esta desea proyectar.

A continuación, se analizan las características de cuatro sectores estratégicos de la industria: el sector financiero, el sector tecnológico, el sector alimentario y el sector de la moda. Estos sectores se relacionan con las características y emociones de las tipografías según su clasificación. Según el estudio de identidad visual corporativa de las entidades financieras en España, el sector financiero se caracteriza por ser directo y sencillo, da preferencia a valores como la profesionalidad, la estabilidad, la cercanía y la confianza. Demuestra que la legibilidad y modernidad son primordiales para las entidades, por lo que hacen uso de tipografías sin remates, con trazos simples, redondos y de grosor medio. Además, indica una creciente tendencia minimalista basada en líneas y formas básicas que permite crear logotipos sencillos pero funcionales (Sanz et al., 2023, 142-163).

Un ejemplo destacado en la humanización de marcas dentro del sector financiero es el Banco de Pichincha. La renovación de su marca, realizada en 2015, se centró en proyectar modernidad, personalidad, simplicidad y sólidos valores institucionales. Este rediseño creó ante sus socios una imagen fresca y contemporánea, llena de innovación y transformación (Ávila & Lema, 2022, 23). La tipografía elegida para el nuevo logotipo es de estilo *sans serif* en mayúsculas, sin terminales ni elementos decorativos, y con detalles de bordes redondeados que evocan cercanía y modernidad. Esta elección permitió al Banco de Pichincha alcanzar un diseño visualmente limpio, legible y adaptable a distintos medios digitales, propiedades fundamentales de las tipografías sin remates. Además, la tipografía utilizada presenta un grosor fino con un peso visual *semibold*, lo cual refuerza los valores de claridad y accesibilidad, esenciales para proyectar una imagen sólida y confiable en el sector financiero (Ávila & Lema, 2022, 51-53). En este sentido, las empresas buscan proyectar profesionalismo y seriedad, lo que permite que las tipografías *sans serif* sean populares.

Otro sector importante es el tecnológico, caracterizado por la modernidad e innovación, por lo que se asemeja a las tipografías *sans serif*, que se distinguen por sus formas rígidas y simples, con formas geométricas y muy buena legibilidad. Según Pailiacho (2023, 91-94) las tipografías *sans serif* son óptimas para la accesibilidad debido a su mayor legibilidad en pantallas electrónicas, ya que al ser de fácil lectura y no poseer remates, permiten una visualización óptima. Además, en su estudio consideró aspectos técnicos como el uso adecuado del tamaño de la letra, el espacio, el contraste y el estilo de la tipografía para mejorar la accesibilidad.

En el libro *Psicología de la tipografía*, escrito por Aharonov (2011, 60-63), se relaciona la personalidad tipográfica con las características y cualidades de las personas. En este contexto, la fuente *Galette Medium* se describe como representativa de una persona joven, expresiva, interesada en el futuro, la innovación, lo nuevo y las tendencias tecnológicas. En el sector tecnológico, la tipografía adecuada no solo refuerza los valores corporativos, sino que facilita una conexión universal con los clientes.

Según el sitio oficial de Samsung, la compañía busca ofrecer productos innovadores que respondan a las demandas de sus consumidores en Latinoamérica. El diseño actual de la marca fue modificado en 2005 con el objetivo de mejorar su visibilidad, tomando en cuenta cómo percibe el ojo humano las señales visuales. Se cuidó especialmente el uso del espacio y la altura de las letras, logrando así una armonía visual a través de la distribución precisa de cada elemento tipográfico. Las modificaciones en la marca reflejan excelencia, cambio, integridad, co-prosperidad, y crean experiencias significativas en los consumidores. Además, el logotipo de Samsung se considera simple, icónico y atemporal. La tipografía *sans serif* utilizada en la marca proyecta una imagen amigable, elegante y moderna, con el objetivo principal de conectar de forma universal con sus clientes. La tipografía SamsungOne, sin remates, destaca por ser moderna, innovadora, humana e integrada, alineándose con la misión de la compañía de ofrecer una experiencia de marca coherente y accesible para todos (Samsung, 2024).

De igual manera, en el sector alimentario, la tipografía está ligada a las experiencias sensoriales, emocionales y de cercanía que las marcas buscan evocar. Un estudio realizado por Otterbring y otros autores (2022, 1-7) indicaba que los consumidores combinan estímulos provenientes de modalidades sensoriales. La experimentación realizada comparó tipos de letras angulares vs redondas, asociándolos con acidez vs dulzura. Los consumidores expuestos a

letras angulares informarán una mayor preferencia por alimentos ácidos sobre los dulces. La investigación revela que los tipos de letra se conectan con las preferencias de compra y el comportamiento de elección de los consumidores. A criterio de investigador, estas características angulares o redondas pueden asociarse con las terminales que poseen las tipografías sans serif. Sin embargo, las tipografías más curvas y orgánicas son elegidas por marcas que buscan transmitir cercanía y frescura. Al comparar la fuente *zapfino (script)* con una persona, se la considera interesante y amigable, con la que se puede mantener una conversación sin dificultad (Aharonov, 2011, 62).

Wein (2024, 94), al hablar sobre la identidad de marca, pone un ejemplo de la marca “Coca-Cola, cuya identidad de marca pretende proyectar una personalidad enérgica, refrescante y alegre”. Coca-Cola expresa que cada vez son más los estudios que asocian felicidad, bienestar y salud, por lo que se creó el Instituto Coca-Cola de la Felicidad (Chedraui & Malla, 2015, 25). La marca Coca-Cola, al asociarse con características humanas, es vista como alegre, creativa, amigable y familiar. Así, la tipografía de estilo *Spencerian Script*, con su trazo variable, distintos grosores y ligaduras entre letras, expresa cercanía y rasgos de alegría. Para Eduard (2022, 4) “la caligrafía utilizada tiene rasgos alegres que en cierto modo recuerdan a las caligrafías infantiles, otorgándole inocencia, gracia, con toques genuinos y distintivos que la convierten en una tipografía amigable y cercana”. Estas condiciones tipográficas sustentan toda la publicidad de Coca-Cola, consolidando una identidad de marca potente y única (Eduard, 2022, 3-4). En el sector alimentario, es importante considerar tipografías que, además de comunicar el tipo de producto, creen una relación con los clientes.



Por último, en el sector de la moda se utilizan tipografías que reflejan elegancia, exclusividad y estilo. Según un análisis realizado en el estudio en línea *Slam Hype*, los diseñadores de moda utilizan el mismo tipo de letra, destacándose especialmente las tipografías sans serif como Helvética y Futura. Estas tipografías son preferidas tanto para logotipos de alta moda como para los de ropa urbana, gracias a su claridad, legibilidad y adaptabilidad (Gagan & Saini, 2023, 81-82). Un ejemplo notable es el logotipo de Chanel, que marcó un antes y un después en el mundo de la moda al proyectar la imagen de una mujer moderna, elegante, sofisticada e independiente. Esta identidad se refleja en todos sus productos, ya que, al adoptar prendas masculinas en cuerpos femeninos, Chanel facilitó que las mujeres adoptaran una actitud moderna y segura (Cerca Pérez, 2017, 17).



Chanel, a través de todos sus productos, genera una imagen positiva en el consumidor, creando confianza y fidelidad mientras transmite lujo y exclusividad. En la cultura de la empresa destacan la sobriedad, sencillez y austeridad, además de la elegancia y el (Cerca, 2017, 21-27). Por ello, Chanel utiliza una tipografía *sans serif* propia, simple y audaz, acompañada de motivos minimalistas y una paleta de colores en blanco y negro, que proyectan sus valores esenciales: sencillez, elegancia, exclusividad, distinción y reconocimiento. La elección de esta tipografía, junto con el diseño minimalista de sus empaques, contribuye a la percepción de Chanel como una marca de lujo (Barranco, 2022, 32; Rodríguez Muñoz, 2023, 51).

Sin embargo, también se indica que el uso de la tipografía sans serif no es la única forma de expresar lujo; el estilo culto y fluido de las fuentes *Bodoni* y *Didot*, así como las letras en bucle y sensuales, también son utilizadas por otras marcas y prendas de vestir (Gagan & Saini, 2023, 81-82). En concordancia con este criterio, Carrere (2017, 10) afirmaba lo siguiente “Las didonas se identifican fácilmente con la razón y el universalismo clásico, pero también con

la belleza, la sugestión visual y los sentimientos sublimes". Siguiendo el enfoque del libro *Psicología de la tipografía*, compara la fuente *Didot (serif)* con una mujer elegante, segura y coqueta, que sabe lo que quiere y está orgullosa de su profesión (Aharonov, 2011, 62). Las marcas de moda optan por tipografías estilizadas y minimalistas, mientras que las marcas más accesibles utilizan fuentes modernas. La elección de la tipografía adecuada puede reflejar el estatus y exclusividad de una marca, por lo que el uso de tipografías *serif* o *sans serif* dependerá de los valores y la personalidad de la marca.

En resumen, la tipografía posee una presencia significativa en la comunicación visual de las marcas (Gómez, 2020), y su elección depende de las necesidades y características de cada sector de la industria. A continuación, se presenta una tabla que resume las características de las tipografías utilizadas en diferentes sectores, junto con ejemplos específicos (Tabla 1).

Sector	Valores y Características	Tipografías	Emociones y Características	Ejemplos
Financiero	Directos, sencillos, estabilidad, confianza, cercanía, profesionalismo, integridad, responsabilidad, solidaridad, transparencia, innovación, transformación.	<b>Sans serif:</b> sin remates, estilo sobrio y moderno, trazos simples. Ejemplo: Helvética, Calibri, Prelo, Avant Garde	Sencillez, modernidad, minimalismo, seriedad, confianza, simplicidad, personalidad	
Tecnológico	Modernidad, innovación, simplicidad, excelencia, cambio, integridad, prosperidad, dinámico	<b>Sans serif:</b> formas geométricas. Ejemplo: Futura, Franklin Gothic	Accesibilidad, legibilidad, innovación, simplicidad, funcionalidad, dinamismo, audacia, estilo, alegría, distintivo	

<p><b>Alimentación</b></p>	<p>Cercanía, frescura, artesanía</p>	<p><b>Script:</b> trazos suaves y curvos. Ejemplo: Pacifico, Zapfino <b>Sans serif:</b> Ejemplo: Routed, Open Sans</p>	<p>Amigabilidad, accesibilidad, cercanía, nostalgia, afecto</p>	
<p><b>Moda</b></p>	<p>Elegancia, exclusividad, estilo</p>	<p><b>Serif:</b> terminales refinadas y clásicas. Ejemplo: Bodoni, Didot <b>Sans serif:</b> Ejemplo: Helvética, Futura</p>	<p>Elegancia, exclusividad, estilo, claridad, legibilidad, adaptabilidad</p>	

**Tabla 1.** Uso de tipografías en diferentes sectores de la industria (elaboración propia).

#### 4. Resultados

Este análisis muestra que la tipografía es más que un recurso visual. No solo cumple una función estética, sino que también actúa como una herramienta estratégica que comunica los valores y la personalidad de cada marca, en función del sector y del público al que está dirigida. En el sector financiero, donde predomina la profesionalidad, la estabilidad y una comunicación directa, se eligen tipografías que proyectan confianza en los clientes. Actualmente, se observa una preferencia por tipografías *sans serif* debido a sus trazos simples pero funcionales (Sanz et al., 2023, 142). De manera similar, en el ámbito tecnológico se tiende a usar tipografías *sans serif* geométricas y rígidas, que transmiten modernidad e innovación. Además, son muy accesibles por su legibilidad en pantallas electrónicas, lo que las hace versátiles en medios y plataformas digitales (Pailiacho, 2023, 91).

Por otro lado, en el sector alimenticio, las marcas emplean tipografías *script*, con características curvas y orgánicas, para transmitir sensaciones de frescura, autenticidad y cercanía con el consumidor (Aharonov, 2011, 62). También se observa el uso de tipografías *sans serif* con terminales angulares y redondeadas para evocar sensaciones de acidez y dulzura (Otterbring et al., 2022, 1). En este sector, se busca crear una relación cercana con los consumidores.

Finalmente, en el sector de la moda, la elección de las tipografías se basa en proyectar elegancia y exclusividad. Las tipografías *sans serif* modernas se consideran adecuadas para estilos urbanos, mientras que las *serif* con trazos estilizados permiten mostrar estilos clásicos y elegantes (Gagan & Saini, 2023, 82). En este sector, el objetivo es diferenciarse creando una marca única y reconocible.

## 5. Conclusiones

En el competitivo y cambiante mercado actual, construir una identidad gráfica sólida y coherente es esencial para que las marcas, empresas y entidades destaquen y capten la atención de los consumidores. La tipografía es fundamental en este proceso, ya que impacta de manera directa en cómo se percibe la marca y en la claridad del mensaje. Una elección tipográfica adecuada no sólo refuerza la identidad visual, sino que también asegura que el mensaje sea claro y distintivo, evitando desbalances entre lo que se transmite y lo que la marca realmente ofrece.

La tipografía, adaptada a las características y necesidades de cada sector, desempeña un papel estratégico en la comunicación de los valores y la personalidad de la marca. En el sector financiero, las tipografías *sans serif* predominan por su simplicidad y profesionalismo, reflejando confianza. En el ámbito tecnológico, las tipografías *sans serif* transmiten modernidad e innovación y aseguran alta legibilidad en plataformas digitales. En el sector alimentario, la tipografía juega un papel importante en la evocación de sensaciones sensoriales y emocionales. Las tipografías *script* transmiten frescura y cercanía, mientras que las tipografías *sans serif* con terminales angulares o redondeadas provocan sensaciones de acidez o dulzura, respectivamente. Finalmente, en el sector de la moda, tanto las tipografías *serif* como las *sans serif* buscan proyectar elegancia y exclusividad, diferenciando las marcas mediante estilos clásicos o modernos. En resumen, una correcta gestión tipográfica, basada en principios técnicos y emocionales, es fundamental para establecer una identidad visual coherente y efectiva en un entorno competitivo.

### Referencias bibliográficas

- Aharonov, J. (2011). *PsicoTypo. Psicología Tipográfica*. Recuperado de: [https://issuu.com/ar0design/docs/psico\\_typo](https://issuu.com/ar0design/docs/psico_typo)
- Amaluisa, A., & Amaluisa, P. (2022). Uso de la tipografía y su aplicación en las aulas virtuales de aprendizaje. *Yachana. Revista Científica*, 11 (1), 79-91. <https://doi.org/https://doi.org/10.62325/10.62325/yachana.v11.n1.2022.731>
- Andrade, B., Morais, R., & Soares de Lima, E. (2024). The Personality of Visual Elements. A Framework for the Development of Visual Identity Based on Brand Personality Dimensions. *The International Journal of Visual Design*, 18 (1), 67-98. <https://doi.org/10.18848/2325-1581/CGP/v18i01/67-98>
- Apaza, L., Castillo, V., Li Quevedo, S., Salcedo, C., & Sánchez, G. (2020). *La importancia de la tipografía como distintivo en la creación e identidad de imágenes corporativas en Perú en el 2019*. Proyecto de Investigación. Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, Perú.
- Ávila, J., & Lema, L. (2022). *Análisis morfo-semántico de los cambios de marca (rebranding) de 4 marcas representativas en Ecuador Sector Bancario*. Tesis de Grado. Universidad de Azuay, Ecuador.
- Barranco, C. (2022). *El Arte de Chanel*. Tesis de Grado. Universidad de Valladolid, España.
- Carrere, A. (2017). Las letras romanas modernas (didonas): su identidad visual en el devenir tipográfico. *Revista 180. Arquitectura, Arte, Diseño*, 40 (40), 2-12.
- Cerca Pérez, I. (2017). *Estrategia de marca. La identidad de la marca Chanel/Brand strategy: Chanel's brand identity*. Tesis de Grado. Universidad Zaragoza, España.
- Chedraui, L., & Malla, G (2015). *Análisis sobre el manejo de las comunicaciones estratégicas de Coca-Cola Ecuador para el fortalecimiento de su reputación*. Tesis de Postgrado. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador.
- Eduard, F. (2022). *Imagen Corporativa*. Proyecto de Investigación. Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), Medellín, Colombia.
- Gagan, P., & Saini, S. (2023). Typography Used in Fashion & Clothing. *International Journal of Novel Research and Development*, 8 (8), b74-b96. Rescatado de: <https://ijnrd.org/papers/IJNRD2308111.pdf>
- Gálvez, I. (2023). Identidad visual como factor de comunicación. *Revista Electrónica Yura. Relaciones Internacionales*, 34, 20-42.
- Gómez, G. (2020). Diseño, tipografía y comunicación visual. Ahora todo vale. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 120, 83-100. <https://doi.org/https://doi.org/10.18682/cdc.vi120.4175>
- Günay, M. (2024). The Impact of Typography in Graphic Design. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 15 (57), 1446-1464. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.35826/ijjoess.4519>
- Haidar, A. Z. (2024). The Role of Visual Design in Building Brand Image to Increase Consumer Loyalty in the Digital Era. *Scientific Development Journal*, 1 (3), 49-53.
- Jacobson, J. (2020). You are a brand: social media managers' personal branding and "the future audience". *Journal of Product and Brand Management*, 29 (6), 715-727. <https://doi.org/10.1108/JPBm-03-2019-2299>
- Noriega, N., Marín, M., & Rojas, F. (2018). La personalidad de marca, un componente conceptual de la comunicación gráfica. *Zincografía*, 4, 78-94. <https://doi.org/10.32870/zcr.v0i4.51>
- Otterbring, T., Rolschau, K., Furrebøe, E., & Nyhus, E. (2022). Crossmodal correspondences between typefaces and food preferences drive congruent choices but not among young consumers. *Food Quality and Preference*, 96, 1-9. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2021.104376>
- Pailiacho, V. G. E. (2023). Tipografías que facilitan la accesibilidad. *Actas del VIII Congreso de Investigación, Desarrollo e Innovación*

- de la Universidad Internacional de Ciencia y Tecnología, Panamá, 91-95. <https://doi.org/https://doi.org/10.47300/actasidi-unicyt-2023-15>
- Pizarro, B. H. (2020). The paper of the typography on the perception of a brand. *Journal of graphic desing*, 8 (16), 11-20. <https://doi.org/10.5565/REV/GRAFICA.158>
- Quimí, L. (2020). Aplicación de la tipografía y su importancia en la efectividad del mensaje. *Revista de Investigación Formativa. Innovación y Aplicaciones Técnico-Tecnológicas*, 2 (8), 9-16.
- Rahayu, T., & Marka, M. (2024). The Role of Personal Branding in Increasing Generation Z Career Success. *Jurnal Ilmiah Manajemen Kesatuan*. 12, 673-682.
- Rodríguez Muñoz, A. (2023). *Blanding and the standardization of visual identity in luxury fashion*. Tesis de Grado. Universidad de La Coruña, España.
- Rodríguez, D. (2015). La tipografía como marca. *Journal of Strategic Communication and Branding*, 8, 37-43.
- Samsung. (2024). Sitio web oficial de Samsung Latinoamérica. Rescatado de: <https://www.samsung.com/latin/>
- Sanz, A., Ortiz, M., & Romero, L. (2023). Identidad visual corporativa de las entidades financieras en España. Análisis de contenido iconográfico-simbólico en web. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, 37, 141-165. <https://doi.org/https://doi.org/10.31921/doxacom.n37a1754>
- Turgut, O. (2017). Expressive typography as a visualisation of ideas. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 4 (11), 164-170
- Varela, C., & Dopico, M. (2014). Marcas con letras. Tipografía personalizada para la identidad corporativa. Rescatado de: [file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Marcas\\_con\\_letras\\_Tipografia\\_personaliza.pdf](file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Marcas_con_letras_Tipografia_personaliza.pdf)
- Wei, S. (2024). The Importance of Brand Image. *Media and Communication Research*, 5 (1). <https://doi.org/10.23977/mediacr.2024.050115>
- Yu, M., Abidin, S., & Shaari, N. (2024). Effects of Brand Visual Identity on Consumer Attitude. A Systematic Literature Review. *preprints.org* <https://doi.org/10.20944/preprints202405.1109.v1>
- Zheng, L. (2024). *Analyzing Typeface Personalities and Evaluating Their Perception Shifts in the Context of Web Design*. Tesis de Postgrado. Drexel University, Philadelphia. <https://doi.org/10.17918/00010492>

### Reseña curricular

Mercedes Quispillo tiene una Maestría en Comunicación Audiovisual por la Universidad Central del Ecuador. Cuenta con más de seis años de experiencia profesional en diseño gráfico. Es experta en *merchandising* y material promocional. Ha trabajado con empresas a nivel nacional, ofertando sus productos por medio de la agencia Onart Publicidad, de la cual es propietaria. Actualmente, es docente en la Universidad Indoamérica, Ecuador, en la carrera de Diseño Gráfico.





Imagen: generada con IA



Imagen: generada con IA

## Marca Ciudad Manta. Cultura gráfica e identidad local en una ciudad intermedia cosmopolita.

### City Brand Manta. Graphic Culture and Local Identity in a Cosmopolitan Intermediate City.

#### Resumen:

Este artículo analiza los componentes culturales, gráficos e identitarios que distinguen a la ciudad de Manta (Ecuador) a la hora de construir su "marca ciudad". Se expone cómo tales elementos se integran en las áreas turística, industrial, comercial, pesquera y deportiva, contribuyendo a la proyección cosmopolita de la ciudad. A través de una metodología cualitativa que incluye relevamiento fotográfico, entrevistas y análisis en Atlas.ti, se evidencian las características que posicionan a Manta como una ciudad mediadora con equilibrio demográfico y pluralidad urbana. El objetivo es establecer una estrategia de marca ciudad que refleje el estilo de vida de sus habitantes y su interacción social, económica y cultural.

**Palabras claves:** Marca ciudad; Manta; identidad gráfica; cultura local; ciudad intermedia

**Abstract:** This article analyzes the cultural, graphic, and identity components that distinguish the city of Manta (Ecuador) for the construction of its "city brand". It explores how these elements are integrated into the tourism, industrial, commercial, fishing, and sports sectors, contributing to the city's cosmopolitan projection. Through a qualitative methodology that includes photographic surveys, interviews, and analysis in Atlas.ti, the characteristics that position Manta as a mediating city with demographic balance and urban plurality are revealed. The goal is to establish a city brand strategy that reflects the lifestyle of its inhabitants and their social, economic, and cultural interactions.

**Keywords:** City brand; Manta; graphic identity; local culture; intermediate city.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Justificación. 3. Planteamiento del problema. 4. Metodología. 5. Hipótesis. 6. Desarrollo específico. 7. Resultados. 7.1. Relevamiento fotográfico. 7.2. Entrevistas. 8. Aportación. 9. Conclusiones.

**Como citar:** Arévalo Vélez, V. L. (2025). Marca Ciudad Manta. Cultura gráfica e identidad local en una ciudad intermedia cosmopolita. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 1, 203-213.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a12](http://www.doi.org/10.37785/nw.v9n1.a12)

**Verónica Lucía Arévalo Vélez**  
Universidad Nacional de Rosario  
Rosario, Argentina  
[velu\\_av@hotmail.com](mailto:velu_av@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-8746-7732>

Enviado: 12/9/2024  
Aceptado: 8/10/2024  
Publicado: 15/1/2025



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

## 1. Introducción

La ciudad de Manta, bañada por las aguas del océano Pacífico, es un punto estratégico de la región costera del Ecuador. Limita al sur con el cantón Montecristi y al este con los cantones de Montecristi y Jaramijó, consolidándose como una urbe con conexiones clave tanto a nivel nacional como internacional. Históricamente, Manta ha sido conocida por su fuerte relación con la actividad pesquera, siendo uno de los principales puertos del país. Sin embargo, en las últimas décadas, ha experimentado un crecimiento sostenido, transformándose en un centro económico dinámico que va más allá de su papel tradicional. Este crecimiento ha sido impulsado por la inversión extranjera, el desarrollo turístico y las mejoras en infraestructura, lo que la ha posicionado como una ciudad intermedia con características cosmopolitas (Durán Alfaro et al., 2020).

Manta ha logrado atraer la atención no solo por su economía local, sino también por su capacidad de convertirse en un referente de la región costera ecuatoriana, lo que subraya la importancia de desarrollar una estrategia sólida de marca ciudad. Según Bellet y Llop Torné (2004), las ciudades intermedias juegan un rol esencial como nodos de desarrollo regional, contribuyendo a equilibrar el crecimiento urbano en el país. Asimismo, las ciudades intermedias, al aprovechar su papel como ejes articuladores, nodos de desarrollo territorial y centros de interés para residentes, migrantes, turistas e inversores, han comenzado a generar estrategias que buscan su posicionamiento a través del marketing urbano y la implementación de procesos de marca ciudad (Torres et al., 2020).

En este contexto, la creación de una “marca ciudad” puede ayudar a Manta a reforzar su identidad, destacar sus atributos y diferenciarse en el competitivo mercado global (Vélez-Bermello, 2019).

El presente estudio explora cómo los componentes gráficos e identitarios culturales de Manta pueden integrarse para formar una marca ciudad que resalte su proyección internacional y contribuya a su desarrollo económico y social. La identidad visual de una ciudad es un elemento crucial en la construcción de su imagen externa y en la percepción que los habitantes y visitantes tienen de ella (Bastons, 1994; Barthes, 1993). A través de la creación de una marca ciudad, Manta puede consolidar su posición como una urbe cosmopolita, capaz de atraer inversiones y fomentar el turismo, al mismo tiempo que preserva su rica cultura y tradición local.

## 2. Justificación

La “marca ciudad” es un concepto que ha ganado gran relevancia en el contexto de la globalización, donde las ciudades compiten no solo por atraer turistas, sino también por captar inversión y talento. Esta competencia se intensifica a medida que los centros urbanos buscan destacar sus características únicas, proyectando una imagen que no solo atraiga visitantes, sino que también impulse su desarrollo económico y social. En este sentido, las estrategias de branding urbano se han convertido en una herramienta fundamental para fortalecer la identidad de las ciudades y posicionarlas como destinos atractivos en un mundo globalizado (Benko, 2000).

En el caso de Manta, este concepto no es novedoso. La ciudad ha sido históricamente reconocida por su papel en el comercio marítimo y la pesca, lo que la ha situado como uno de los puertos más importantes de Ecuador. Sin embargo, en los últimos años, la necesidad de proyectarse más allá de estos sectores ha llevado a las autoridades y

actores locales a explorar nuevas formas de potenciar su desarrollo. La creación de una marca ciudad es clave para consolidar esta proyección, especialmente en áreas como el turismo y el comercio internacional (Castillo, 2016).

La marca ciudad, además de ser una herramienta de promoción turística, también permite fortalecer la identidad cultural y visual de la localidad. En un entorno globalizado, las ciudades deben diferenciarse por sus características únicas, utilizando elementos que refuercen su singularidad. Como señalaba Roland Barthes (1993), la construcción de una identidad gráfica puede jugar un papel crucial en la percepción que el público tiene de la ciudad, tanto a nivel local como internacional. En el caso de Manta, la construcción de esta identidad se basa en destacar su tradición marítima, su creciente infraestructura industrial y su rol como puerta de entrada al Pacífico (Montalván Acosta, 2016).

Por tanto, la implementación de una estrategia de marca ciudad en Manta no solo busca atraer turistas, sino también consolidar su papel como destino competitivo para la inversión extranjera. Al articular sus atributos más distintivos –la pesca, el turismo, el comercio y la cultura– Manta puede proyectarse como un actor clave en la región y competir de manera eficaz en un mercado global que valora cada vez más la singularidad y autenticidad de los destinos urbanos (Durán Alfaro et al., 2020).

### **3. Planteamiento del problema**

Puig (2009) señalaba que el diseño o rediseño de una marca ciudad debe ser un acto de confianza, reflejando no solo los valores de sus habitantes, sino también las aspiraciones colectivas de la ciudad. Este proceso no puede ser impuesto unilateralmente por las autoridades; más bien, debe ser consensuado entre los diversos actores sociales y económicos que forman parte de la urbe. En el caso de Manta, esta construcción debe orientarse hacia una identidad visual que proyecte la ciudad como un espacio moderno, acogedor y lleno de oportunidades, permitiendo a sus habitantes enfrentar los desafíos de un mundo globalizado y en constante cambio (Castillo, 2016). Por otro lado, para Andrade Yejas (2016), la creación y desarrollo de la Marca Ciudad se basa en dos premisas fundamentales: primero, que la ciudad adquiere su forma, contenido y significado en la mente de las personas; y segundo, que las personas perciben y comprenden la ciudad a partir de sus propias percepciones, procesadas a través de la imagen que esta proyecta.

El reto más significativo al que se enfrenta Manta en este contexto es capturar y representar de manera efectiva los valores culturales y económicos de la ciudad a través de su identidad gráfica. Las ciudades intermedias como Manta tienen la responsabilidad de encontrar un equilibrio entre su historia local y las expectativas globales, un proceso que requiere una cuidadosa planificación (Durán Alfaro et al., 2020). La marca ciudad no sólo debe reflejar el patrimonio marítimo de Manta, sino también su creciente papel como un destino turístico, cultural e industrial. Según Zenker y Braun (2017), la ciudad debe ser comprendida como una entidad unificada, lo que implica integrar sus diversos elementos para crear una identidad cohesionada y atractiva.

En este sentido, el problema principal que enfrenta Manta es la falta de una identidad gráfica consolidada que pueda competir en el escenario global. Las ciudades que logran construir una marca exitosa no solo son capaces de atraer turistas, sino también de captar inversiones y mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Sin embargo, la creación de esta marca no es un proceso automático; debe surgir de un diálogo activo entre las autoridades locales,

los actores económicos y la población. Benko (2000) destacaba que, sin un proceso participativo y transparente, la marca ciudad corre el riesgo de ser percibida como un simple eslogan vacío, sin arraigo en la realidad de sus habitantes.

De esta manera, Barthes (1993) subrayaba que la identidad visual de una ciudad debe estar profundamente vinculada a su cultura local, ya que esto garantiza que los habitantes se apropien del concepto y lo defiendan como una extensión de su propia identidad. En Manta, la construcción de esta identidad gráfica debe incorporar elementos que refuercen tanto su rol histórico como puerto pesquero como su potencial para convertirse en un destino cosmopolita. El desafío, por tanto, no radica únicamente en crear una imagen atractiva, sino en construir una representación visual que sea capaz de articular las diversas realidades sociales y económicas de la ciudad. La marca-ciudad introduce un nuevo paradigma que fomenta el reconocimiento de valores y atractivos, proporcionando una experiencia placentera al visitante, ya sea por elección o por asignación. Al final, el visitante quedará satisfecho con su estancia, cumpliendo la localidad representada por la marca-ciudad con su promesa esencial (Valenzuela Robles, 2015). Por ende, y siguiendo en esto a Fuentes Martínez (2007), puede sostenerse que el valor de una promesa se establece cuando lo que se ofrece se alinea con las percepciones de los públicos, siendo valorada positivamente cuando lo que la ciudad brinda es relevante para ellos, es decir, estos valores no se limitan a definir una marca o eslogan, sino que va más allá, buscando diseñar un mensaje integral que responda a las expectativas y necesidades de los públicos, y que esté fundamentado en la identidad propia de la ciudad.

Por lo tanto, el principal desafío que enfrenta Manta es cómo lograr una marca ciudad que no solo atraiga visitantes e inversores, sino que también refleje con fidelidad los valores y aspiraciones de sus ciudadanos. Este proceso debe ser visto como una oportunidad para reforzar la cohesión social, mejorar la infraestructura urbana y proyectar una imagen coherente y competitiva a nivel global (Montalván Acosta, 2016). Además, el éxito de una marca ciudad no reside únicamente en su capacidad para captar la atención externa, sino en su habilidad para generar un sentido de pertenencia y orgullo entre los propios residentes, fortaleciendo así la identidad colectiva y garantizando un desarrollo sostenible a largo plazo

#### **4. Metodología**

Este estudio ha empleado un enfoque cualitativo, ya que busca identificar los componentes culturales gráficos e identitarios que distinguen a Manta para la construcción de una marca ciudad. El método principal utilizado fue el método inductivo general, que permite encontrar similitudes entre fenómenos diferentes y facilita la comprensión de procesos, cambios y experiencias (Hernández et al., 2016). Esta metodología se adapta a la necesidad de entender cómo la identidad gráfica de Manta puede contribuir a la creación de una marca ciudad que resuene con los habitantes y actores clave de la ciudad.

Se utilizaron tres principales técnicas de recolección de datos: revisión bibliográfica, observación no participante y entrevistas en profundidad. La revisión bibliográfica consistió en el análisis de estudios previos sobre la construcción de marcas ciudad y sobre el contexto urbano y cultural de Manta. En esta fase, se consultaron repositorios académicos y se identificaron siete artículos relacionados con el tema, que luego fueron analizados utilizando el software Atlas.ti.

El proceso de observación no participante se llevó a cabo durante la primera y segunda semana de octubre de 2022. Durante esta fase, se recorrió la ciudad y se realizaron relevamientos fotográficos, con el objetivo de identificar visualmente los componentes culturales y gráficos que podrían representar a Manta en su marca ciudad. Estas observaciones se sistematizaron, para generar un mapa visual de la ciudad y sus atributos más destacados.

Las entrevistas semiestructuradas se realizaron a actores clave de la ciudad, incluyendo personal del Gobierno Autónomo Descentralizado, empresarios, comerciantes, pescadores, académicos y gestores culturales. Estas entrevistas se realizaron con el fin de obtener una visión más profunda sobre las percepciones y expectativas respecto a la construcción de una marca ciudad en Manta.

El análisis de los datos cualitativos fue apoyado por el software Atlas.ti, que permitió organizar y analizar las palabras clave mencionadas en los estudios previos y entrevistas. Se generó una nube de palabras (Figura 1) que ayudó a identificar los íconos identitarios más repetidos, tales



Figura 1. Generación de palabras a través del software Atlas.ti.

Fuente: elaboración propia.

como el turismo, pesca, industria, comercio, cultura, silla manteña y deporte. Estos hallazgos permitieron orientar las siguientes fases de la investigación, que incluyeron la selección de elementos visuales y gráficos que podrían incorporarse en la identidad de la marca ciudad de Manta.

## 5. Hipótesis

Los componentes culturales gráficos e identitarios de Manta se centran en su rol como ciudad intermedia con proyección cosmopolita, basados en su interacción en sectores como el turístico, industrial, comercial, pesquero, cultural y deportivo. Manta es una ciudad mediadora y de paso, cuya pluralidad urbana y equilibrio demográfico la posicionan como una urbe moderna con perspectivas de crecimiento.

## 6. Desarrollo específico

El análisis de los componentes gráficos de Manta revela que su identidad está fuertemente vinculada con su ubicación costera y su tradición pesquera (Figura 2), combinada con una creciente influencia turística y comercial.



Figura 2. Actividad pesquera artesanal en "Playa de los Esteros"

de Manta. Fuente: elaboración propia.



Figura 3. Playa “El Murciélago” de Manta. Fuente: elaboración propia.

hasta los espacios públicos que celebran su rica tradición marítima. Durante un periodo de cinco días, se realizaron recorridos por diferentes áreas de la ciudad, documentando aspectos clave que resaltan su identidad gráfica.



Figura 4. Relevamiento fotográfico de la diversidad visual de Manta.

Fuente: elaboración propia.

resaltar los elementos tangibles que pueden ser utilizados en la construcción de la marca ciudad, proporcionando un marco gráfico que facilita la proyección de Manta como una ciudad cosmopolita.

## 7.2 Entrevistas

Las entrevistas realizadas a actores clave de la ciudad, incluyendo funcionarios del gobierno, académicos, empresarios y gestores culturales, revelaron percepciones comunes sobre la importancia de desarrollar una marca ciudad que refleje los valores culturales y sociales de Manta. Entre los temas más recurrentes en las entrevistas se identificaron la necesidad de mejorar la infraestructura, la conectividad y la cohesión social de la ciudad para atraer más inversiones y fomentar el turismo internacional. Las entrevistas se llevaron a cabo de manera semiestructurada,

A través de ilustraciones y fotografías, se identificaron símbolos clave que representan la esencia de la ciudad, como sus playas y sus atardeceres (Figura 3) contempladas por locales y extranjeros, monumentos realizados por escultores locales y extranjeros, letras de colores, que decoran varios puntos estratégicos de Manta, entre otros.

## 7. Resultados

### 7.1 Relevamiento fotográfico

El relevamiento fotográfico (Figura 4) permitió capturar la diversidad visual de Manta, mostrando desde su arquitectura moderna hasta los espacios públicos que celebran su rica tradición marítima. Durante un periodo de cinco días, se realizaron recorridos por diferentes áreas de la ciudad, documentando aspectos clave que resaltan su identidad gráfica. Entre los componentes más destacados se encuentran las playas, la pesca, la silla manteña como ícono cultural, así como el comercio y la industria. Cada uno de estos elementos fue fotografiado, con el objetivo de reflejar la tangibilidad de los íconos que emergieron en el análisis de palabras clave mediante la herramienta Atlas.ti.

Las imágenes capturan la esencia de una ciudad en transición, con su tradicional actividad pesquera combinándose con su creciente proyección internacional como un destino turístico e industrial. Este proceso visual ayudó a



lo que permitió a los participantes profundizar en sus ideas y percepciones sobre la ciudad, proporcionando una base sólida para el análisis cualitativo.

El consenso general entre los entrevistados es que Manta tiene el potencial de consolidarse como un destino de clase mundial, pero requiere un esfuerzo coordinado para promover una imagen coherente y competitiva a nivel internacional. La sostenibilidad ambiental, la inclusión social y la diversidad cultural fueron mencionadas como elementos fundamentales para la construcción de la marca ciudad.

## 8. Aportación

El análisis de las palabras clave identificó 21 términos que encapsulan la identidad de Manta. Entre ellos, se destacaron “turismo”, “pesca”, “cultura”, “deporte” y “Silla Manteña”. Debe destacarse que la “Silla Manteña” fue uno de los símbolos culturales más mencionados, pero los resultados de las entrevistas indicaron que su aceptación como un símbolo de marca ciudad aún es limitado. No obstante, para Calvento y Colombo (2009) el uso de íconos ampliamente reconocidos y valorados por la población de la ciudad es, sin duda, una fortaleza clave para el posicionamiento y la adopción de la marca ciudad.

- Número de palabras analizadas: 10,000
- Palabras seleccionadas para análisis detallado: 69
- Palabras clave identificadas como representativas: 21
- Entrevistas realizadas: 20
- Participantes en entrevistas: Académicos, líderes comunitarios, empresarios, y representantes gubernamentales.

El estudio también reveló que Manta es percibida como una ciudad intermedia con una proyección cosmopolita, debido a su equilibrio demográfico, económico, y su pluralidad urbana. La ciudad es vista como un *hub* de actividades turísticas y económicas, pero carece de un elemento diferenciador claro que se refleje en una marca ciudad.

Puede establecerse que la creación de una “marca ciudad” exitosa para Manta requiere:

- Coordinación entre actores públicos y privados: para asegurar que la marca represente las aspiraciones colectivas de la comunidad.
- Estrategias de comunicación claras y coherentes: que promuevan la identidad de Manta tanto dentro como fuera de Ecuador.
- Participación ciudadana: esencial para asegurar que la marca ciudad tenga un verdadero sentido de pertenencia entre los mantenses.

La contribución principal de este estudio radica en la propuesta de una estrategia clara para el desarrollo de una marca ciudad en Manta. Esta estrategia integra los valores culturales, económicos y sociales que caracterizan a la ciudad, destacando tanto sus fortalezas históricas como su potencial futuro. La marca ciudad debe ser capaz de

proyectar a Manta como una ciudad intermedia con proyección internacional, que mantenga su equilibrio entre la tradición y la modernidad.

Este estudio también ofrece una guía práctica para aquellos que busquen implementar la marca ciudad, basada en el análisis cualitativo de entrevistas y en el relevamiento fotográfico de los elementos clave de Manta. Esta marca ciudad, correctamente implementada, permitirá a Manta consolidarse no solo como un destino turístico, sino también como un centro industrial y comercial que atraiga inversión extranjera y fomente el desarrollo económico local.

## 9. Conclusiones

La presente investigación devela que el turismo es una actividad primordial para la ciudad de Manta, siendo uno de los pilares fundamentales sobre los que se puede construir una marca ciudad. Esta base se sustenta en los resultados obtenidos a través de las tres fases de la investigación: la revisión bibliográfica, las entrevistas y el relevamiento fotográfico. La marca ciudad de Manta debe, por tanto, destacar no solo los atributos turísticos, sino también otros aspectos esenciales como la industria, el comercio, la pesca, la cultura y el deporte, todos ellos conectados estrechamente con el turismo (Arévalo Vélez, 2023).

Primero, a través del uso del software Atlas.ti, se analizaron más de 10,000 palabras relacionadas con estudios sobre la marca ciudad de Manta, de las cuales se seleccionaron 69 términos clave. Estos términos se depuraron para llegar a 21 palabras principales que describen los íconos identitarios de Manta, con una alta prevalencia del turismo, la empresa, la educación, la cultura y el deporte.

Segundo, las entrevistas realizadas a 20 representantes estratégicos de la ciudad resaltaron la importancia del turismo, con 15 de los entrevistados destacándolo como el principal atributo de la ciudad. Otros aspectos destacados incluyeron la pesca, el comercio y la industria, elementos que también son cruciales en la percepción de Manta como una ciudad con potencial para una marca sólida.

Los resultados de la entrevista revelaron que la identidad visual de la ciudad de Manta está definida por elementos gráficos clave (Figura 5).

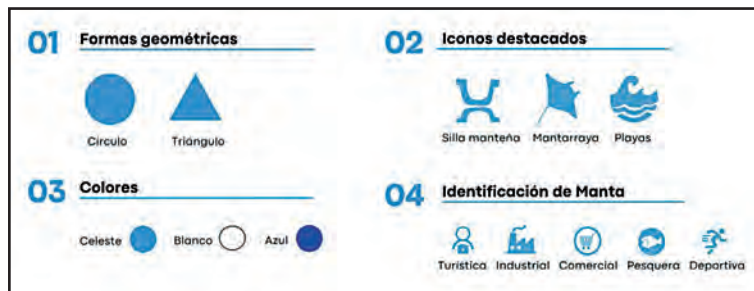


Figura 5. Resultados. Guía práctica para elaborar una Marca Ciudad.  
Fuente: elaboración propia.

En cuanto a las formas geométricas, se destacan el círculo y el triángulo, que representan estabilidad y dinamismo. Los colores predominantes son el celeste, blanco y azul, evocando el cielo, el mar y los colores de la bandera. En cuanto a los símbolos, destacan la Silla manteña, la mantarraya y las

playas, todos íconos representativos de la cultura y naturaleza locales. Además, la ciudad se identifica con cinco sectores clave: el turismo, la industria, el comercio, la pesca y el deporte, subrayando su diversidad económica y cultural.

Finalmente, el relevamiento fotográfico de la ciudad evidenció una rica diversidad visual que puede utilizarse para construir la identidad visual de la marca. Las imágenes capturadas muestran tanto la arquitectura moderna de Manta como su relación con el mar, la pesca artesanal y los espacios públicos, todos ellos elementos clave en la proyección de la ciudad como un destino cosmopolita.

Por lo tanto, se concluye que Manta tiene el potencial para proyectarse internacionalmente mediante una marca ciudad que no solo resalte su oferta turística, sino también su diversidad cultural, su industria y su pesca. La creación de esta marca ciudad debe ser un proceso inclusivo que refleje las aspiraciones de todos sus habitantes, asegurando que la ciudad se posicione como un destino atractivo tanto para turistas como para inversores internacionales.

### Referencias bibliográficas

- Andrade Yejas, D. A. (2016). Estrategias de marketing digital en la promoción de marca ciudad. *Revista de la Escuela de Administración de Negocios*, 80, 59-72. <https://doi.org/10.21158/01208160.n80.2016.1457>
- Arévalo Vélez, V. L. (2023). Cultura gráfica e identidad local: Marca Ciudad Manta. Universidad Internacional de la Rioja. Rescatado de: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13294292>
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bastons, M. (1994). Vivir y habitar en la ciudad. *Anuario Filosófico*, 27 (2), 541-556. <https://doi.org/10.15581/009.27.29859>
- Bellet, C., & Llop Torné, J. M. (2004). Miradas a otros espacios urbanos: las ciudades intermedias. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 8 (165), 1-28.
- Benko, G. (2000). Estrategias de comunicación y marketing urbano. *Revista EURE. Revista de Estudios Urbano Regionales*, 26 (79), 67-76.
- Calvento, M., & Colombo, S. S. (2009). La marca-ciudad como herramienta de promoción turística. ¿Instrumento de inserción nacional e internacional? *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 18 (3), 262-284.
- Castillo, P. S. (2016). El *city branding* en situaciones de emergencia: una aproximación a la promoción de Manta tras el terremoto. Tesis de Maestría. Universidad de Especialidades Espíritu Santo, Guayaquil, Ecuador.
- Durán Alfaro, V., González Arce, J. A., & Mercado Peña, C. (2020). La identidad como eje integrador de una marca ciudad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 101, 69-89.
- Fuentes Martínez, S. I. (2007). Sistema de gestión comunicacional para la construcción de una marca ciudad o marca país. *Signo y Pensamiento*, 51, 80-97.
- Montalván Acosta, P. I. (2016). Turismo comunitario: análisis del desarrollo turístico comunitario en la parroquia rural San Lorenzo, cantón Manta, Ecuador. *Magazine de las Ciencias. Revista de Investigación e Innovación*, 1 (1), 19-32.
- Puig, T. (2009). *Marca ciudad. Cómo diseñarla para asegurar un futuro espléndido para todos*. Barcelona: Paidós.
- Torres, M., González, Y., & Manzano, O. (2020). Marca ciudad como estrategia de competitividad urbana en las ciudades intermedias. *Revista Espacios*, 41 (36), 171-185.
- Valenzuela Robles, M. E. (2015). La estrategia de marca-ciudad en la función de turismo. *El Periplo Sustentable. Revista de turismo, desarrollo y competitividad*, 28, 59-80.
- Vélez-Bermello, G. L. (2019). Análisis de la propuesta diseño de Marca Ciudad para Manta. *Killkana. Revista de Investigación Científica*, 3 (3), 33-38.
- Zenker, S., & Braun, E. (2017). Questioning a "one size fits all" city brand: Developing a branded house strategy for place brand management. *Journal of Place Management and Development*, 10 (3), 270-287. <https://doi.org/10.1108/JPM-04-2016-0018>

### Reseña curricular

Verónica Lucía Arévalo Vélez es arquitecta, con veinte años de experiencia. Es magíster en Diseño Gráfico Digital y, actualmente, doctoranda en Arquitectura en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. A lo largo de su carrera ha trabajado en proyectos de diseño, construcción y fiscalización para entidades públicas y privadas, incluyendo el Ministerio de Vivienda de Ecuador y el Municipio de Manta. Además, es fotógrafa y dibujante, con formación en redacción científica y gestión de riesgos. También ha participado como ponente en conferencias nacionales e internacionales.



Imagen: generada con IA



Imagen: generada con IA

## Evaluación por pares

---

Ñawi: *Arte Diseño Comunicación* es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

## Derechos de autor (Copyright)

---

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

## Directrices de contenido

---

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.



1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

## Referencias bibliográficas

---

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título “Referencias” al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): “Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo” (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtín, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)” (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

*Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al “derecho de cita” para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

## Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

### **Call for Papers Vol. 9 No. 2 (2025)**

**Monográfico: La otra posmemoria. Creaciones visuales por la verdad, la justicia y la reparación, desde la perspectiva de descendientes de perpetradores**

**Coordinadores: Luis Olano Ereña y Violeta Alarcón Zayas**

La memoria de los pueblos que sufrieron violencia estatal masiva está secuestrada, y se recupera costosamente mediante fragmentos de relatos inconexos y recuerdos confusos, navegando a ciegas entre testigxs amnésicxs y transterradxs, amenazas mudas, fantasmas de desaparecidxs y documentos huérfanos. Habitamos un presente esquizofrénico en el que se ha banalizado y distorsionado el término “nazi”, donde apologetas y responsables de genocidios y torturas masivas recurren al lenguaje de los derechos humanos para victimizarse. Asistimos atónitas al regreso de grupos políticos partidarios de regímenes dictatoriales. Genocidas impunes en sus países de origen son juzgados, con escaso éxito y mucho sufrimiento por parte de víctimas y sus familias, en países extranjeros en nombre de la justicia transicional, mientras que otros que ya fueron condenados, buscan con cada vez mayor rédito,

una exoneración de su pena. Miles de desaparecidxs siguen sepultadx en fosas comunes mientras los perpetradores siguen sin rendir cuentas ante nadie permitiendo que sus herederos se beneficien de los frutos del expolio y la violencia extrema causadas por los que otrora fueron autoridades civiles y militares, funcionarios y soldados, de estados que hoy se denominan democráticos. Estados que habitan poblaciones desmemoriadas, enmudecidas y cegadas, primero por la represión y el miedo, y progresivamente por la simple inercia del paso del tiempo, que todo lo borra y desdibuja.

En este contexto infame, que evoca los años que sucedieron a la gran crisis del capitalismo y el ascenso de los fascismos en los años 20-30 del siglo pasado, aparecen pequeños movimientos sociales de elevado significado político y ético que se suman a los testimonios de las víctimas y sus familiares. Esto es, a la tarea de enfrentarse a la desmemoria y a la impunidad, cultivada por las asociaciones de víctimas y defensores de los derechos humanos, se suman individualidades y agrupaciones de descendientes de perpetradores de violencias masivas que se identifican con el dolor de las víctimas y con su lucha por la verdad, la justicia y la reparación. La sociología, la crítica cultural o los estudios de memoria y posmemoria han abordado extensamente la producción cultural de los descendientes de víctimas de crímenes de lesa humanidad. Otra perspectiva en auge en este campo es la que pone en el foco al perpetrador. Hay ejemplos cinematográficos recientes en contextos tan diversos como Argentina, Chile, EEUU, España, Israel, Irán, Indonesia, Camboya, Sudáfrica o Ruanda. En Chile, el cortometraje de animación *Bestia*, de Hugo Covarrubias, fue nominado a un Premio Óscar en 2022, y ya en 2023, 50 aniversario del Golpe de Estado, Pablo Larraín estrena *El Conde*, sátira grotesca protagonizada por un Pinochet vampiro de 250 años; en EEUU el cineasta Paul Schrader cerraba en 2022 con *El maestro jardinero* su trilogía de retratos de hombres que en el pasado perpetraron crímenes atroces; el mismo año, el austriaco Ulrich Seidl, mostraba en su díptico formado por *Rimini* y *Sparta*, la infame herencia del nazismo. Las imágenes de los crímenes producidas por los propios perpetradores han generado también reflexiones impresas como los trabajos de Vicente Sánchez-Biosca *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes del perpetrador* (2021), o *The Abu Ghraib Effect* (2007) de Stephen Einsenman. Sin embargo, todavía son escasos los análisis en torno a las creaciones visuales de descendientes de perpetradores u obras protagonizadas por portadores de esas incómodas herencias familiares, como las películas documentales *El hijo del cazador* (2018), *Apuntes para una herencia* (2019) o *Urraca, cazador de rojos* (2022). Resulta especialmente relevante el surgimiento en 2017 en Argentina de *Historias desobedientes*, un colectivo de familiares directos de torturadores y genocidas que, al descubrir sus crímenes, cortan relaciones con sus parientes, mediante el repudio y la denuncia. Entre ellas podemos señalar las obras de Vanina Falco y Nicolás Ruarte, que se enfrentan al silencio, al miedo y la culpa desde el teatro. En los mismos años, en Chile, participan de un proceso similar Andrés Lübbert y Lissette Orozco, que dirigen sendos documentales sobre sus familiares victimarios. Otros casos de gran relevancia ética, social e histórica, que todavía no han sido ampliamente tratados en la literatura académica, son los encuentros restaurativos entre víctimas y victimarios en los posconflictos vasco o colombiano.

El proceso de *Historias desobedientes* nos plantea diversas cuestiones: ¿Podemos considerarlo un atisbo de nuevas esperanzas para la recuperación de la memoria en el contexto de pueblos castigados por el terrorismo de Estado? ¿Es un movimiento capaz de influir de forma contundente en frenar los procesos de desmemoria que posibilitan y perpetúan el poder político, económico y simbólico de los regímenes autoritarios? ¿Podría considerarse un proceso similar al que se produjo en la Alemania de la culpa colectiva por el Holocausto? ¿En qué sentido podrían relacionarse? ¿Sería deseable y, en tal caso, posible, un proceso similar en España y en otros países de Latinoamérica donde las comisiones de la verdad y la justicia transicional son aún asignaturas pendientes? ¿En qué medida estos testimonios y agencias de segunda y tercera generación repercuten en la restitución de las relaciones mutiladas con nuestro pasado, en la comprensión del presente y en la construcción de un futuro más justo? A

partir de estas preguntas, proponemos abrir un espacio para profundizar en los estudios de la “posmemoria” o memoria intergeneracional atravesada por el trauma y mediada por las imágenes (Hirsch) y del concepto de “sujetos implicados”, que apela a la responsabilidad ética de los herederos de perpetradores y trata de ampliar el campo más allá del trinomio víctimas-victimarios-testigos (Rothberg).

En este monográfico animamos a la reflexión y autorreflexión sobre los significados y potencialidades de la creación de obras visuales (pintura, dibujo, grabado, arquitectura, escultura, danza, teatro, cine, fotografía, videoarte, instalaciones, performances, land art, arte urbano, graffiti, artes digitales, etc.), creaciones de ficción y ensayo que revisen de forma crítica las dictaduras y los Estados represores en Latinoamérica y en España. En este sentido, aceptamos tanto el análisis de obras ajenas, o exposiciones y proyectos artísticos, producidos o protagonizados por sujetos implicados, como de obras propias. Es decir, se aceptan trabajos sobre obras creadas o dirigidas por herederos, en grado de filiación familiar directa o afiliación indirecta (ideológica, laboral, etc.), y también trabajos sobre obras dirigidas por sujetos no implicados, que retratan a herederos del victimario que prueban, denuncian y se avergüenzan de los crímenes cometidos por sus parientes, rechazando así su legado e identificándose con la memoria y el sufrimiento de las víctimas.

#### **Descriptores:**

Se recibirán artículos en español, portugués e inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Nawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Memorias mediadas por testimonios orales, objetos personales, fotografías, archivos familiares y dispositivos artísticos o artefactos culturales.
- Memorias filiativas y afiliativas.
- Distorsiones de la memoria, desmemorias, amnesias, silencios, secretos, memorias traumáticas, culpabilidades, extrañamiento.
- Obras visuales (cinematográficas, audiovisuales, fotográficas, teatrales, plásticas, performativas, etc.) producidas y/o protagonizadas por sujetos implicados.
- Mirada de autor/a: autorreferencialidad y autorreflexión en las creaciones artísticas de descendientes de perpetradores.
- Sujetos implicados. Extender el marco de la perpetración de violaciones de los derechos humanos para alejarse de la dicotomía víctima/victimario: heredero/as, observadores, cómplices, beneficiarios...
- Hitos del presente en la posmemoria y su repercusión.
- Militancia y proceso creativo en la recuperación de la memoria, verdad y justicia desde la perspectiva de parientes de genocidas y colaboradores.

#### **Referencias bibliográficas:**

- Basile, T. (2020). Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 15, 127-157.
- Bartalini, C. [et al.] (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Earll, A. [et al.] eds. (2008) *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín - New York: Walter De Gruyter
- Faber, S. (2014). Actos afiliativos y posmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1), 137-156.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el documental chileno: posmemoria y sujeto implicado. *Atenea (Concepción)*, 521, 231-248.

Maguire, G. (2017). *The Politics of Postmemory. Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture*. Cambridge: Palgrave Macmillan Memory Studies

Morag, R. (2018). On the Definition of the Perpetrator: From the Twentieth to the Twenty-First Century. *Journal of Perpetrator Research*, 2 (1), pp.13-19.

Moral, J. [et al.] (2020) Facing the perpetrator's legacy: post-perpetrator generation documentary films. *Continuum* 34 (2), pp. 255-270.

Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.

**Fechas:**

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2025
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2025

**Call for Papers Vol. 9 No. 2 (2025)**

**Sección Miscelánea**

En esta ocasión, la revista *Ñawi* publicará un número misceláneo, en el que se admitirán artículos cuya temática esté en consonancia con la línea editorial de la revista. Es decir, se evaluarán artículos que aborden el estudio del Arte, el Diseño y la Comunicación Visual o Audiovisual desde una perspectiva crítica y reflexiva. Este número también estará abierto a la recepción de artículos encuadrados en las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades (Sociología, Politología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía), siempre que manejen problemáticas relacionadas con el Arte, la Comunicación, la Estética o el Diseño, prestándose especial atención a realidades vinculadas a Iberoamérica, sin que ello implique que sean descartadas otras regiones del mundo.

Se admitirán artículos preferentemente en lengua española, pero podrían admitirse en lengua inglesa o portuguesa, si la calidad del artículo lo ameritase.

**Fechas:**

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2025
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2025

**Call for Papers Vol. 9 No. 2 (2025)**

**Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca**

**Coordinador: Lidia Navas Guzmán**

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

**Descriptor:**

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding o brand management*.
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

#### Referencias bibliográficas

- Olins, W. (2012). *On B<sup>®</sup>and*. Thames & Hudson.
- Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.
- Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.
- Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.
- Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

#### Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2025
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2025

#### Call for Papers Vol. 10 No. 1 (2026)

#### Número Misceláneo

En esta ocasión, la revista *Ñawi* publicará un número misceláneo, en el que se admitirán artículos cuya temática esté en consonancia con la línea editorial de la revista. Es decir, se evaluarán artículos que aborden el estudio del Arte, el Diseño y la Comunicación Visual o Audiovisual desde una perspectiva crítica y reflexiva. Este número también estará abierto a la recepción de artículos encuadrados en las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades (Sociología, Politología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía), siempre que manejen problemáticas relacionadas con el Arte, la Comunicación, la Estética o el Diseño, prestándose especial atención a realidades vinculadas a Iberoamérica, sin que ello implique que sean descartadas otras regiones del mundo.

Se admitirán artículos preferentemente en lengua española, pero podrían admitirse en lengua inglesa o portuguesa, si la calidad del artículo lo ameritase.

#### Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2025
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2025
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2026

## Call for Papers Vol. 10 No. 1 (2026)

### **Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca**

**Coordinadora: Lidia Navas Guzmán**

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

#### **Descriptorios:**

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding o brand management*.
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

#### **Referencias bibliográficas**

- Olins, W. (2012). *On B<sup>®</sup>and*. Thames & Hudson.
- Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.
- Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.
- Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.
- Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

#### **Fechas:**

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2025
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2025
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2026







espol<sup>®</sup>

Facultad de Arte, Diseño y  
Comunicación Audiovisual