

ISSN: 2422-6890

uni(+di)versidad
publicación del Programa Universitario de Diversidad Sexual

N° 5 / 2024 / Rosario, Argentina

Un retcon sexo-disidente: Isabel Sarli en un multiverso cuir

Facundo Saxe

CONICET-UNLP

facusaxe@yahoo.com.ar

Resumen

A partir de una deriva teórica desde las disidencias sexuales, este ensayo busca analizar la trayectoria de Isabel Sarli utilizando conceptos y categorías como interrupción, autohistoria, archivo de sentimientos, multiverso, retrocontinuidad, entre otros. A partir de esas nociones, en primer lugar, se traza un análisis crítico-teórico de la película *Fuego* (1969) que recorre la relación entre los personajes de Andrea (Alba Mujica) y Laura (Isabel Sarli); en segundo lugar, se recorre una primera aproximación a las conexiones de Isabel Sarli en el marco de las disidencias sexo-genéricas y la subversión sexual. Por último, se retoma la idea de un multiverso de disidencias sexuales y el concepto de retrocontinuidad como posibilidad de lectura del archivo de sentimientos Isabel Sarli.

Palabras clave

Isabel Sarli – multiverso – disidencias sexuales – archivo - sentimientos

Introducción

En este trabajo²⁶ me interesa realizar una aproximación caótica e incompleta desde las disidencias sexo-genéricas sobre la figura de Isabel Sarli. Para esto me interesa realizar una interrupción en términos de val flores:

Interrumpir la lógica identitaria de los géneros literarios, las disciplinas académicas, los trabajos y profesiones, produce cruces narrativos, interfaces identitarias, ficciones somáticas, imaginarios híbridos, que descolocan los horizontes de lectura sostenidos bajo la promesa de un objeto delimitado y definido, ya sea desde la pedagogía, el activismo, la literatura (flores, 2013: 22).

Esta noción me sirve para repensar a la diva argentina en relación con las impresiones y huellas afectivas que ha dejado, en diferentes momentos y espacios, en distintos textos culturales de las disidencias sexuales. Este ensayo, por lo tanto, se posiciona en una suerte de interrupción-cortocircuito-desobediencia del modo en el que debería presentar los resultados de una investigación. Con esto me refiero a que quiero repensar la producción de conocimiento por fuera de la ciencia cisheteropatriarcal. De ahí que las huellas de la figura de Isabel Sarli como ícono cinematográfico en las vidas sexo-disidentes las pienso como parte de un dispositivo teórico que propone la idea de multiverso en relación con las versiones torcidas que construyen los colectivos sexo-disidentes sobre las supuestas verdades de una sociedad cisheteronormada.

¿Qué sería un multiverso? Se trata de un término tomado de los cómics y la ciencia ficción que considero puede ser útil como concepto para reelaborarlo desde las disidencias sexo-genéricas. Con multiverso, en este ensayo, me refiero a que, a menudo, la historia y la cultura de lo que, aquí y ahora, llamamos disidencias sexuales puede haber sido borradas, censuradas, disciplinadas, destruidas y normalizadas. Pero pese a esto, existen huellas afectivas y versiones que pueden recuperar eso que ya no está, la huella de la que solo queda una impresión borrada o un rastro que no es del todo material. Las versiones que pueden habitar un multiverso de las disidencias sexuales no son necesariamente coherentes y completas, es un terreno en el que habita la contradicción y la incoherencia, pero

²⁶ Parte de este ensayo fue publicado previamente en 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". *La Otra Isla. Revista de audiovisual latinoamericano*. N° 8: 100-115.

eso que, a veces, no pudo habitar el archivo tradicional y material (y cisheteronormado) tal vez sí puede existir como parte de una versión de otro universo, como si la huella o la impresión fuera lo que quedó de esa otra versión que podemos sentir y habita un multiverso. En algunos casos tal vez no hay archivo, pero la posibilidad de pensar a través del concepto de multiverso nos permitiría recuperar las huellas e impresiones de lo borrado como versiones que habitaron de otra forma el pasado. En esa idea de huella que es resto de esa versión que no tenemos (y puede habitar en un multiverso de disidencias sexuales), tal vez, también se puede aplicar la idea de retrocontinuidad o *retcon*, otro concepto proveniente del mundo del cómic o la ciencia ficción, que tiene que ver con la introducción de nuevos hechos o rasgos en el pasado que inciden sobre el presente.²⁷ Hacia el final de este ensayo volveré sobre esta idea. Por el momento, creo que si pensamos en Isabel Sarli en relación con la idea de un multiverso de disidencias sexo-genéricas, podemos pensar en múltiples versiones de su figura.

Este ensayo también utiliza una formulación teórica caótica que no responde a la lógica habitual en la que debería construir mi lengua científica y se posiciona a partir de nociones como la interrupción, la autohistoriateoría (Anzaldúa, 1987) o el archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2003). Por todo esto me interesa realizar conexiones entre, en este caso, Isabel Sarli y las genealogías y archivos de sentimientos de las comunidades sexo-disidentes en diferentes momentos históricos. En particular, me interesa a partir del análisis de algunos aspectos de la película *Fuego* (1969), posibilitar la lectura de Isabel Sarli (en esa y otras películas) con relación a lo sexo-disidente.

La vida y carrera profesional de Isabel Sarli, leídas a partir de las lecturas por parte de las disidencias sexo-genéricas, aparecen como una posibilidad de subversión sexo-genérica e identificación cuir para la abyección sexual. En ese sentido, la figura de la Coca Sarli, a partir de sus películas y la recepción de las mismas en diferentes momentos históricos por las disidencias sexo-genéricas,

²⁷ El *retcon* (*retconning*) o retrocontinuidad (o continuidad retroactiva) es un término habitual en el mundo del cómic o la ciencia ficción. Tiene que ver con una alteración del pasado, al agregar o modificar hechos que, por ejemplo, alteran o amplían la historia de un personaje en el presente. Es algo habitual en las publicaciones seriadas como el género de superhéroes o las series de ciencia ficción. Al respecto cf. Friedenthal, A. (2017).

podría configurarse como una suerte de archivo de sentimientos cuir, que conecta y multiplica la posibilidad de construir una genealogía de las disidencias sexo-genéricas muchas veces borrada o invisibilizada. La Coca Sarli como figura cultural, en sí misma, podría ser parte de un archivo de sentimientos para las disidencias sexuales. Con esto quiero decir que formaría parte de una genealogía cultural de impresiones afectivas y sentimentales que no necesariamente quedan en los archivos materiales, pero sí en las derivas culturales conservadas en las huellas muchas veces borradas o destruidas por un sistema cisheteropatriarcal.

La estructura de este ensayo se piensa como una deriva cultural caótica producida desde la disidencia sexual como modalidad de construcción de conocimiento. Recorreré algunas reflexiones sobre Isabel Sarli y la película *Fuego* para luego construir un mapa de conexiones que busca torcer el sentido de lectura cisheterocentrado y patriarcal (algo que, por supuesto, no voy a lograr). A menudo, las lecturas sexo-disidentes han habitado de forma camuflada o implícita dentro de representaciones que pueden parecer conservadoras (o contradictorias), en una especie de forma latente que permitió que públicos “entendidos” captaran la subversión sexo-genérica. También ha ocurrido que las lecturas sexo-disidentes han contribuido a torcer o construir una genealogía propia con materiales que parecen (en una mirada general) contruidos desde un régimen cisheterocentrado. En ese sentido, se pueden pensar ejemplos clásicos cinematográficos de Hollywood como las relecturas queer de filmes como *Dracula's Daughter* (1936) de Lambert Hillyer, *Rebecca* (1940) y *Rope* (1948) de Alfred Hitchcock, o *Written on the Wind* (1956) de Douglas Sirk, entre muchas otros posibles.

Entonces, quiero pensar a Isabel Sarli en *Fuego* en relación a una serie de figuraciones que se pueden conectar con su aparición como un dispositivo cultural sexo-disidente multidireccional (en tiempo y espacio). Además, me interesa tornar sexo-subversiva la lectura que hacemos como espectadoras de algunas derivas de Isabel Sarli o, en otras palabras, visibilizar la parte que entendemos conectada con las disidencias sexuales de la Coca Sarli.

El archivo Isabel Sarli

Existen diversos trabajos y ensayos críticos y de investigación sobre la dupla Armando Bo e Isabel Sarli, desde textos pioneros como el ensayo “Pornografía y moral” (1976) de Blas Matamoro, pasando por libros clásicos como *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* (1981) de Jorge Abel Martín, *Armando Bo. El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones* (1984) de Rodolfo Kuhn, *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total* (1999) de Rodrigo Fernández y Denise Nagy, hasta volúmenes más recientes como *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (2020) compilado por Gustavo Geirola, *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo* (2021) de Ailin Basilio Fabris y *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* (2022) de Victoria Ruétalo. También ha habido diversos artículos críticos que abordan diferentes aspectos de la dupla y su producción cinematográfica (Wolf, 1994; Capalbo y Valdéz, 2004; Goity, 2004; Braslavsky et.al. 2013; Drajner Barredo, 2016; Smith, 2016; Ruétalo, 2018 y 2020; Zangrandí, 2020; Basilio Fabris, 2020 y 2021). En cuanto a enfoques vinculados a perspectivas transfeministas, cuir/queer y sexo-disidentes existen algunos textos que abordan aspectos puntuales del cine de Bo y Sarli (Foster, 2008; Rubino y Saxe, 2016; Rubino et.al., 2021). Me interesa aportar a toda esta producción como parte de un trabajo en proceso que busca abordar toda la cinematografía de Isabel Sarli y su impacto cultural en las derivas cuir de nuestro contexto. También quiero proponer dos dimensiones para pensar una lectura torcida de *Fuego* de Isabel Sarli. Por un lado, me interesa quebrar la dupla Bo-Sarli para el análisis que pretendo hacer, alejándome de la figura de Armando Bo y centrándome en Isabel Sarli y algunas escenas de *Fuego*, así como su conexión con una deriva cultural sexo-disidente. Con esto no pretendo negar el lugar de Armando Bo en su propio cine, simplemente me interesa profundizar en algunos aspectos de Isabel Sarli como diva cuir que ha posibilitado identificaciones sexo-disidentes y la construcción de genealogías subversivas. Por otro lado, me interesa pensar a Isabel Sarli a partir de ciertas nociones el archivo de sentimientos, el multiverso y la retrocontinuidad como categorías que leo desde las teorías queer y el pensamiento sexo-disidente y transfeminista.

Esta lectura de Isabel Sarli, me interesa pensarla metodológicamente en relación a lo que Ann Cvetkovich denomina archivo de sentimientos:

El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo [...] Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. [...] Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida (Cvetkovich, 2018: 380).

Isabel Sarli formaría parte de un archivo de sentimientos de las disidencias sexuales en el contexto argentino, una gran red de conexiones vivientes que retoman, tuercen, se identifican, construyen sentidos y genealogías sobre la figura de la diva-actriz y sus apariciones cinematográficas. En ese sentido, la huella, la impresión que dejó Isabel Sarli en los archivos de sentimientos de las disidencias sexuales, tiene que ver con la posibilidad de explorarla como parte de un pasado que está atravesado por la invisibilización, el borramiento y el silencio. De ahí que el archivo de sentimientos del que formaría parte Isabel Sarli (o incluso el que ella misma constituiría a partir de su recepción e identificación en las disidencias sexo-genéricas) tiene mucho que ver con la propuesta de Cvetkovich para pensar el archivo de sentimientos como:

[...] una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, si no en las prácticas que rodean su producción y su recepción. El foco puesto en el trauma sirve como punto de entrada a un vasto de archivo de sentimientos, las muchas formas del amor, rabia, intimidad, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer. (Cvetkovich, 2018: 22)

El archivo afectivo del que formaría parte Isabel Sarli no es simplemente un archivo de restos materiales, tiene que ver con una impresión archivística afectiva y una lectura y una apropiación de la vida y la trayectoria de la actriz desde las disidencias sexuales. En ese terreno, el archivo tiene que ver con el pasado, el presente y el futuro, como señala Derrida: “Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (Derrida, 1995:

45). Porque el archivo Isabel Sarli no es simplemente el archivo de sus películas o la materialidad que dejó a lo largo de su trayectoria. Al menos en esta lectura, el archivo lo leemos como otra cosa, más cercano al archivo de sentimientos y a la lectura torcida-cuir de la cultura. En ese sentido, el archivo se vuelve un elemento para pensar el concepto de multiverso, ya que deviene algo difuso y lejano de la verdad, como una vez más señala Derrida: “Nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo. (...) Nada es, pues, más turbio y perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo” (Derrida, 1995: 97-98). El cruce de estas nociones, el cruce entre archivo de sentimientos y multiverso, creo que podría ser una herramienta para el análisis cultural desde las disidencias sexo-genéricas, una forma de entrar en contacto con las impresiones culturales de las vidas no vividas, las huellas borradas, censuradas o destruidas; todo eso que, a veces, no está en el archivo normal (y a menudo cisheteronormado), pero sí puede habitar como impresiones afectivas de algo que ya no está y, tal vez, se puede leer como emergente del multiverso de disidencias sexuales.

La película *Fuego*

Fuego es la producción con mayor proyección internacional de la dupla Bo-Sarli. La película tuvo cobertura mediática en el New York Times y estuvo 14 semanas en cartel en Broadway y se estrenó en 83 salas (Fernández y Nagy, 1999: 229). Foster menciona que *Fuego* fue un gran éxito en el mercado estadounidense, comentando el detalle que hasta la década del 2000 todavía se conseguía en Estados Unidos en DVD (2008: 4). Es una de las películas argentinas más exitosas en el exterior, con una historia en nuestro país de censura, conflictos y complicaciones para lograr su estreno completo. La película forma parte de la última etapa de producciones del cine de Armando Bo e Isabel Sarli, la zona de su cinematografía que ya tenía distribución en mercados internacionales.

Fuego narra la historia de Laura, una mujer que sufre, según el filme, de supuesta “ninfomanía” y no puede contener su deseo sexual (tanto por varones como mujeres). A partir de la aparición de un varón cisheterosexual (Carlos), intentará ir por el camino del matrimonio como “cura” de su “problema”, algo que finalmente será imposible. Luego del diagnóstico médico, Laura y su marido,

sucesivamente, se suicidan. La película termina con una toma delirante: con ellxs como una suerte de fantasmas que caminan juntos hacia el cielo (o algo así). Más allá del argumento en sí, la producción se estructura en función del deseo de Laura y sus “recaídas” en el “hambre sexual” que la “devora”. Ahora, hay un detalle que llama la atención, hasta el momento de la llegada del varón cisheterosexual con propuesta matrimonial, da la sensación de que Laura vive relativamente plena entre sus compañeros sexuales y su ama de llaves y amante, Andrea, interpretada por Alba Mujica. El melodrama hiperbólico y bizarro comienza a partir de la llegada del amor cisheterosexual de un varón que la quiere llevar al altar.

Andrea parece ser de los primeros personajes lesbianos del cine argentino que tiene relaciones con otra mujer en escena. Se ha señalado el aspecto voyeurista cisheteropatriarcal de la introducción de este personaje, apelando a la construcción de lesbianas y sexo entre mujeres para la mirada del varón cisheteropatriarcal consumidor de cine erótico. Pero llama la atención algo más, la narrativa de la construcción de la relación lesbiana para una mirada cisheterocentrada y patriarcal no parecería funcionar en estas escenas de sexo. Por ejemplo, en uno de esos momentos de la película, Andrea está vestida, Laura desnuda, los planos toman el rostro de Andrea desenchajada y su refriego contra el cuerpo desnudo de Laura, Laura gime y siente placer. Todo en los términos habituales de la actuación dramática de Isabel Sarli, que extrañamente parecía subvertir la performance normativa de género. Por supuesto que algo de prejuicio hay, pero al mismo tiempo es muy extraña toda la subtrama entre Laura y Andrea, empezando porque Andrea está configurada como personaje a partir de un estereotipo bastante negativo y prejuicioso sobre las lesbianas, casi como un ama de llaves seria, amargada, con rasgos masculinos (la obviedad de llamarla Andrea), malvada (en cuanto a que atenta contra la “sana” relación “normal” y matrimonial de Laura), que podría emparentarse con otras lesbianas monstruos, criminales o “degeneradas” del cine como la condesa Marya Zaleska en *Dracula's Daughter* (1936) o la señora Danvers en *Rebecca* (1940). Andrea es un personaje que está claramente patologizado en la película (Pieniazek, 2020: 96), pero, en su caso, se podría decir que no está construida para exhibir sexo entre mujeres para la mirada del varón cisheteropatriarcal. En las relaciones sexuales que se retratan entre ellas, Andrea

siempre está vestida y el contacto tiene que ver con caricias, besos, rozamientos e incluso el juego con una pluma sobre el cuerpo de Laura.

La primera escena de *Fuego* introduce a Laura saliendo del lago en San Martín de los Andes y recibida por su ama de llaves/amiga/amante, Andrea. “Vamos Andrea, nos están mirando” dice Laura cuando nota que Carlos (interpretado por Armando Bo) las espía. La relación entre Laura y Andrea no es el vínculo principal de la película, pero tiene varias escenas de diálogo entre ellos o referencias a qué lugar ocupa Andrea en la vida de Laura. Por ejemplo, en diálogos entre Carlos y Laura, o como cuando Laura se retira a arreglarse y dice: “Bueno, los dejo, tengo que prepararme para esta noche, Andrea es tan exigente.” Hay algo muy interesante en el personaje de Andrea con relación a su aparición en pantalla y ciertas declaraciones que realiza desde su propia voz. Porque también cabría preguntarnos, más allá de que no pretendo defender el guion de *Fuego* (está plagado de prejuicios y construcciones cisheteropatriarcales), ¿cuántas lesbianas que hablen y enuncien y aparezcan en una película en la forma en la que lo hace Andrea existen en el cine argentino? (y estamos hablando de 1969). El final trágico de Laura no aparece asociado a la vida “degenerada” de la mano de Andrea, más bien tiene que ver con correrse del lugar de relativa tranquilidad con el que aparecen en las primeras escenas de la película y abrazar el amor y el matrimonio monógamos y cisheteropatriarcales. Por supuesto que tanto Andrea como Laura van a ser diagnosticadas por las voces patriarcales, Andrea es tildada por Carlos como una mujer “rara” y “extraña”:

CARLOS. Me llamó la atención esa mujer que la acompañaba. Extraña. Rara. No sé, no me produjo buena impresión.

LAURA. ¿Andrea? Está siempre a mi lado, es mi ama de llaves. Me cuida y me quiere mucho.

La patologización es evidente en la película en el personaje de Andrea, pero también ocurre con Laura, el personaje interpretado por Isabel Sarli. Las dos son “raras”. Hacia la última parte del filme la autoridad médica experta señala que ella tiene “una apetencia sexual exagerada”, “una enfermedad grave”, “deseo incontrolado”, “no puede evitarlo”. Se menciona que tiene una “neurosis sexual (...) que afecta principalmente la función genital”, “una exageración patológica de

la libido”. Cuando el médico continúa con su diagnóstico patologizante incluye a Andrea:

Le pasa a muchas mujeres: les dicen ramerás, prostitutas, perdidas. Son enfermas que adoran a su marido. (...) Hay muchas enfermas de este tipo, que no satisfechas con el goce natural que les proporciona un hombre buscan otras mujeres que las satisfacen sexualmente de diferente forma, unas son tan enfermas como las otras.

Poco después de la voz del médico sobre Laura, se las vuelve a encontrar juntas y Carlos va a exigir que se vaya. Aunque Laura enuncia algo que podríamos leer contra la autoridad médica: “yo no estoy enferma, yo estoy loca”. Carlos es el catalizador de la salida de Andrea de la vida de Laura, y llama “inmunda” a Andrea en su última escena antes de abandonar la trama:

CARLOS. Váyase ya mismo, inmunda, no quiero verla más.
 ANDREA. Me iré cuando me eche Laura si ella se atreve.
 CARLOS. Laura, dile a esta mujer que se vaya inmediatamente.
 (Laura no responde)
 ANDREA. ¿Laura? ¿Él dice que me vaya, tú te atreves a echarme Laura?
 LAURA. Sí, Andrea.
 ANDREA. ¿Laura? ¿Tú quieres que me vaya?
 LAURA. Vete. Será mejor. No te veré nunca más.
 ANDREA. El único amor de mi vida. Adiós Laura. No te olvidaré nunca. Nunca.

Esas son las últimas palabras de Andrea en la película, luego no vuelve a aparecer y la acción se acelera hasta llegar al final dramático. Carlos marca a Andrea como un ser monstruoso, abyecto, una amenaza para la posible vida feliz cisheteronormada, monógama y matrimonial.

Pero volvamos hacia atrás, en la película hay otra cosa que me interesa precisar, Laura también se autodesigna rara; como Andrea, inicialmente no quiere casarse (y Andrea le pide en una escena que no se case) y como ya señalé dice que no está enferma, que está loca. Tampoco se trata de que la relación entre Laura y Andrea está construida como positiva o idealizada, pero sí se podría leer de otra forma. Por ejemplo, en la siguiente conversación:

ANDREA. Hoy vas a lucir como nunca para todos esos imbéciles. Pero yo te conozco mejor, ;nunca podrás dejarme!
 LAURA. Por momentos te quiero mucho, en otros... te desprecio.
 ANDREA. Como en este, sí. Me desprecias. Claro. Sé lo que estás pensando, pero no. No te dejaré ir.

LAURA. Me iré cuando quiera. Cuando encuentre al hombre que satisfaga todas mis ansias.

ANDREA. Eres insaciable, tus ansias no tienen fin, eres una mezcla de ángel y demonio. Te odio.

LAURA. Yo sé que debería calmarme, pero ¿cómo? (...) Bueno. Me voy Andrea. Espérame, por si te necesito.

Hay algo de disciplinamiento del sexo y el placer sexual en la mujer como horizonte pedagógico de la trama, con rasgos afines de la función didáctica del melodrama clásico cinematográfico respecto al rol de la mujer en una sociedad cisheteropatriarcal. Pensemos que cuando ocurre la propuesta matrimonial piensa en la libertad: “Quiero ser libre, no puedo ser fiel a nada ni a nadie”, “Yo no quiero casarme, lucho contra mí misma. No quiero”. Además, Laura se autodesigna rara (“Yo soy una mujer muy rara, tú no me conoces”), como también Carlos llama a Andrea. Las dos mujeres, raras, extrañas, haciendo un juego de palabras, ¿*queer*?

Laura termina aceptando la propuesta matrimonial y luego de un tiempo no puede contener su “fuego” y sale de levante callejero, en una de las escenas más famosas de *Fuego*: ella sale en busca de sexo en la calle, en el bosque y en diferentes lugares. Una escena que también puede ser leída como una salida de *yire/cruising* callejero como narrativa específica de lo gay/homosexual. Recordemos que el sexo en el bosque/parques/plazas luego de la búsqueda en la calle es un *trópos* habitual en las narrativas homosexuales y gays (Rubino et.al., 2021: 298). Utilizo los términos gay y homosexual en referencia al contexto específico de 1969.

Entre Laura y Andrea hay algunas escenas sexuales y varias conversaciones que pivotan entre el prejuicio y lo bizarro, pero también podrían ser leídas como impresiones de algo más. En una de esas escenas, Laura se está duchando y Andrea vestida con una bata le habla esperando que termine de bañarse, se produce la siguiente conversación:

ANDREA: No quiero que te cases, no sé qué ganas con casarte. Sólo disgustos y se acabará nuestra tranquilidad.

LAURA: No sé por qué va a terminar. No te pongas celosa.

ANDREA: No tengo derecho a protestar siquiera.

LAURA: No te tortures más, alguna vez tenía que ocurrir.

ANDREA: Pero ¿qué necesidad tienes de casarte?

LAURA: Lo nuestro puede continuar igual, ¿no te parece?

ANDREA: No, no me parece. Me tienes a mí.

LAURA: Quiero otra cosa.

ANDREA: Lo volverás loco, terminará matándote.

LAURA: O me mataré yo.

ANDREA: No te casarás.

LAURA: Por primera vez no te haré caso.

¿Qué significa esta conversación? Más allá de lo evidente que resulta el vínculo sexoafectivo verificable entre ellas, llama la atención el posicionamiento contra el matrimonio por parte de Andrea (corporizado en Carlos, que “curaría” a Laura de su “enfermedad”) y la intimidad que se percibe en la escena. Por supuesto, en la película existen escenas sexuales entre las dos, y más allá de que no son centrales, son parte de toda la deriva sexual que recorre Laura a lo largo de toda la trama. También existe otra escena que me parece importante mencionar, una pelea física en la que Laura la empuja y Andrea la golpea y hay insultos. Las dos terminan en el piso con Andrea sobre Laura pegándole cachetadas repitiendo “No, un hombre no”. Inmediatamente Laura queda como en un estado de ausencia (algo habitual en las interpretaciones de Isabel Sarli) y Andrea se arrepiente de los golpes, aunque insiste con que le prometa que no se va a casar. Laura le responde que quiere a Carlos y se va a casar, que “es un hombre”. Ante eso Andrea llora y dice “yo también te quiero”.²⁸

Una vez ocurrido el casamiento Andrea sigue trabajando y se produce un diálogo entre ella y Carlos que me interesa recuperar. Carlos vuelve al hogar a buscar a Laura, que no está y encuentra en el jardín a Andrea cortando flores y le dice:

CARLOS: ¿Por qué corta las flores? A la señora no le gustan.

ANDREA: Pero me gustan a mí.

CARLOS: (sonido de molestia) ¿Y la señora?

ANDREA: Salió.

CARLOS: ¿Hace mucho?

ANDREA: Sí, hace mucho. ¿Le extraña?

CARLOS: En realidad sí. ¿No le dijo nada?

ANDREA: Va a recibir muchas sorpresas, tómelo con calma.

CARLOS. Bueno, iré a buscarla.

ANDREA: ¿A dónde?

CARLOS: No sé, preguntaré.

ANDREA: Oiga, a ella le gustan los lugares solitarios. Cuando sale así le gusta la soledad. Los bosques del cerro Bandurria, por ejemplo.

²⁸ Toda la escena de pelea entre ambas podría ser una cita-reescritura de otra escena famosa en la que ambas actrices también interpretan personajes que tienen una pelea física en otra película de Armando Bo, *Sabaleros* (1959).

Todo el intercambio tiene un matiz de desafío a la autoridad patriarcal encarnada en Carlos por parte de Andrea. Sumado a que la que verdaderamente conoce y “sabe” de la vida de Laura es Andrea, ella sabe que Laura salió en búsqueda de sexo y goza ante la reacción y la ignorancia de Carlos. Incluso se podría pensar que previamente a la llegada de Carlos, Laura, en algún sentido, era mucho más libre oscilando entre sus salidas en búsqueda de sexo y las relaciones con Andrea. Para terminar de cerrar el intercambio Andrea le ofrece una flor a Carlos.

Pero volviendo a la última aparición de Andrea en *Fuego*, hay un detalle que no mencioné de su última escena, durante la primera parte ocurre el siguiente diálogo:

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

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.

Por supuesto sigue la línea de prejuicios y patologización sobre el personaje de Andrea como lesbiana, pero hay un detalle que quisiera resaltar. Andrea habla en primera persona y enuncia también en primera persona, cuando la acusan de “satisfacer sus bajos instintos” responde diciendo “Esto es amor señor”. Y no sólo eso, hay una defensa casi orgullosa de ese amor que siente por Laura (y que señala como mutuo y correspondido): “Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente”.

Toda la escena es de tensión dramática, Laura sufre y Andrea también. Andrea no vuelve a aparecer en la película. Luego de ese momento, Laura luego viaja a Estados Unidos con Carlos en busca de una cura para su “enfermedad”. Por supuesto esto que señalo no niega la patologización ni el prejuicio presentes en la película, pero ¿una lesbiana defendiendo su forma de amar? ¿Qué dice que su amor es tan válido como el amor cisheterosexual? Más allá de las críticas que podamos hacer al amor romántico, esa defensa orgullosa de su amor realizada en primera

persona como despedida del personaje de Andrea, en 1969, en Argentina, en una película erótica *mainstream*, es, me gustaría decir, sumamente subversivo. O para decirlo en un tono coloquial, es un montón. Quizás es una frase perdida en una película con tensiones, contradicciones y prejuicios, pero que exista ese personaje y esa frase nos habla de eso muchas veces abyectado por la historia de la humanidad normal. Y otro detalle que creo importante tener en cuenta, Andrea es patologizada, en el guion hay mucho de discriminación y prejuicio, Andrea termina obligada a irse y dejar a Laura, su “amor”. Pero, teniendo en cuenta lo que ocurre ya para ese contexto con la representación cinematográfica LGBTIQ+ y el destino compulsivo de muerte o tragedia irreparable, extrañamente, Andrea lo evita. Su relación con Laura se termina, pero no volvemos a saber de ella. No hay muerte del personaje lesbiano en la película. Quien sí muere, luego de abrazar el matrimonio heterosexual, es Andrea (y Carlos). Por lo menos, es llamativa esta resolución.

Me pregunto, además, ¿cómo habrán leído los públicos sexo-disidentes de la época esta película? Al respecto, Isabel Sarli ya era consciente de que su público se iba masificando y atravesando diversas capas de sentido, como ella misma señala: “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). Y algo más, como señala Ruétalo, la censura se encargó de borrar momentos de las películas de Isabel Sarli vinculados a, por ejemplo, las relaciones entre mujeres (Ruétalo, 2022). Pese al borramiento, hay algo que pervive en la huella de su cine y su trayectoria vital.

Isabel Sarli en un archivo de sentimientos sexo-disidentes

En esta Coca Sarli que ejemplifiqué con algunos rasgos del filme *Fuego*, se construye algo que se puede conectar, a partir de la disidencia sexual, con un archivo de sentimientos que relaciona a Isabel Sarli (en una deriva abierta y en proceso) con emergentes de las disidencias sexuales en distintos tiempos y espacios. Me interesa a continuación ver algunas de esas conexiones posibles.

El primer caso tiene que ver con el John Waters y Divine. En *Fuego*, una parte de la película, hacia el final, se filma en Nueva York, dando lugar a unas de las escenas más famosas de la Coca y una de las que nos ayuda a pensar a la Coca y la disidencia sexual, el deambular por la calle de Laura, el personaje de Sarli, con la cámara mirándola desde un auto para luego subir y coquetear con el conductor. Esa misma escena está realizada, cambiando protagonista y contexto, por Divine en *Pink Flamingos* (1972) de Waters, que camina/deambula igual que la Coca. No estoy inventando nada, John Waters lo señala de forma explícita, no olvidemos que es una de las películas favoritas del cineasta estadounidense y la incluyó en su ciclo *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You* (2006):

Si ven algunas de mis películas, van a notar cuánto me influyó *Fuego*. Ya me olvidé todo lo que le robé. Vean a Isabel Sarli caminar por Times Square, con extras del mundo real en el fondo, mientras la filma una cámara oculta que la sigue desde un auto. ¡Y vean a Divine hacer exactamente lo mismo en el centro de Baltimore en *Pink Flamingos*! Miren el maquillaje y el peinado de Isabel en *Fuego*. ¿No les recuerda al del personaje de Divine en *Female Trouble*? ¡Podría ser su melliza idéntica! Sólo que más pesada... (Waters, 2009)

Y no me quiero extender en esa cuestión, pero no olvidemos que en la película *Female Trouble* (1974) de Waters, aparece Divine como Dawn Davenport con una performance inspirada en Isabel Sarli en *Fuego*. Esa aparición de Divine es una de las influencias culturales más importantes para un texto que cita el filme de Waters en su nombre: *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler; uno de los libros más importantes de las llamadas teorías *queer* (Rubino y Saxe, 2016). Ahí tenemos una primera deriva subversiva de la Coca, de Waters y Divine a Butler y la teoría *queer* que piensan la performance drag de Divine como Dawn Davenport (derivada de Laura en *Fuego*) para teorizar sobre sexo-género y performatividad.²⁹ ¿Y si la Coca Sarli es una parodia de género (en términos de Judith Butler)? ¿La Coca Sarli drag? (Rubino et al., 2021: 302). ¿Cuánto hay de mujer en términos normativos y biológicos en esa performance hiperbólica, monstruosa, del personaje de Laura en *Fuego*? ¿Qué ven Waters y Divine en la actuación de Isabel Sarli en *Fuego*? Quizás nos podemos hacer la misma pregunta que Victoria Ruétalo:

²⁹ En una apreciación inversa, Foster menciona cómo el cineasta argentino Jorge Polaco realiza algo parecido a lo que hace Waters con Divine, sólo que con Isabel Sarli y su participación en *La dama regresa* (1996).

Pero tal vez la cuestión de la no normatividad puede aproximarse desde un ángulo diferente. Si las películas fueron tan regresivas en su representación, ¿por qué fueron tan influyentes en defensores de la sexualidad bien conocidos como John Waters y Annie Sprinkle? (2022: 19)³⁰

Otra conexión, en 1976 Blas Matamoro publica el libro *Olimpo* (1976, prohibido por la dictadura por “atacar las tradiciones del ser nacional y la moral cristiana”), una suerte de ensayo sobre crítica cultural que aborda personajes de la historia, la literatura, el cine, la política, etc. bajo la figura de “los olímpicos” para pensar la industria cultural y el consumo, en una perspectiva psicoanalítica. ¿Y qué tiene que ver con Isabel Sarli? Primero, un detalle, Blas Matamoro fue uno de los fundadores del Frente de Liberación Homosexual de Argentina a principio de los años ‘70, que se exilia en 1976 en España. Mucha de su producción textual la podemos leer hoy desde las disidencias sexuales. Segundo, el libro de Matamoro llama la atención por su tapa. En *Olimpo*, la imagen de tapa es el rostro de Isabel Sarli como imagen central de una especie de caleidoscopio olímpico. La tapa se construye en relación con uno de los ensayos del libro. ¿Qué conexiones afectivas se imprimen (como huellas) en los textos de las disidencias sexuales en Argentina que retoman a Isabel Sarli? En ese ensayo, llamado “Pornografía y moral”, trabaja la figura de Isabel Sarli y la conecta con algunas de sus películas, incluida *Fuego*. No creo que sea casualidad que Matamoro analice las películas de Isabel Sarli y que su lectura de *Fuego* atraviese cierta idea bisexual para el personaje de Laura. Y por supuesto, convierte a Isabel Sarli en una de sus olímpicas, una de sus divas. Y podría aparecer otra conexión vinculada a la producción de autores *queer*, como señala Lía Gómez: “Manuel Puig reflexionaba, en diálogo con Ricardo Piglia, que para escribir su literatura el cine más interesante era el de Armando Bo con Isabel Sarli. Allí, el autor de *El beso de la mujer araña*, de *Boquitas Pintadas*, encontraba la combinación perfecta entre cultura popular y cultura de masas” (2017: 42).

Por último, una de las conexiones de Isabel Sarli con el pensamiento travesti argentino aparece en un texto de Marlene Wayar. La importancia radical de Wayar para el activismo LGBTIQ+, el pensamiento travesti latinoamericano, los movimientos transfeministas y las disidencias sexo-genéricas es innegable. Basta

³⁰ La traducción es mía.

con pensar en ejemplos (entre otros posibles) como el libro *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (2018). En 2007 se publica el primer número de *El Teje*, el primer periódico travesti latinoamericano, bajo la dirección de Marlene Wayar y María Moreno, vinculado a una serie de talleres en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. En el número 5, de 2009, la tapa la ocupa Isabel Sarli, ya que se publica una entrevista realizada por Wayar a Sarli bajo el título “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)”. Wayar en un texto sumamente emotivo relata el significado de Sarli para la comunidad travesti y realiza una entrevista a la Coca que incluye frases como “las voluptuosas tetas de la Coca son como el arquetipo de las desmesuradas formas travestis” (2009: 12). En la entrevista, lo que dice Wayar se acerca al efecto que tuvo la Coca en Divine/Waters, esta mega mujer que rompe todo y se convierte en una “furia infernal” desatada, en una referente de la disidencia sexual, en un modelo para las travestis:

-Supimos que tuvo un gesto solidario con Flor de la V.

-Sí es cierto. Nos quisimos mucho, lo primero que hacía ella cuando llegaba al teatro era ir hasta mi camarín para darme un beso, es amorosa. Después, cada cual siguió su camino. Pero yo tengo dos hijos adoptivos, Isabelita y Martín. Un día, los senté y les pregunté, seriamente, qué les parecía si le ofrecía a Florencia mi apellido. Los dos estuvieron de acuerdo, contentísimos (2009: 12).

El subtítulo de la entrevista (recordemos nota de tapa de ese número de *El teje* con una foto de la Coca en sus películas) resume claramente la lectura travesti sobre la figura de Isabel Sarli “Nuestra primer gran travesti nos cuenta todo”. Porque la Coca Sarli es nuestra ‘mostra’ en esa configuración identitaria monstruosa, subversiva y sexo-disidente que ocurre en diferentes textos culturales a partir de su aparición en películas como *Fuego*. Estas son sólo algunas conexiones posibles, podríamos pensar en la actuación de Alba Mujica, la participación de Adelco Lanza en las películas, el vestuario realizado por Paco Jamandreu, o, como señala Ruétalo (2022), la influencia en Annie Sprinkle, sólo por pensar otras conexiones.

Conclusiones incompletas

David William Foster señala que

Sería ideológicamente hilarante proponer que hay algo de feminismo directo, indirecto, oculto, traslapado, potencial, en los films de Sarli. De más está decir que, concomitantemente, es evidente que ella colaboró con el más rancio (hetero)sexismo de la cultura argentina del momento y que sería difícil verla simplemente como una mujer más que se puso a la total disposición de su macho, hasta el punto de permitirle una explotación de su cuerpo sin concesiones. Cuesta admitir discrepancias en cuanto a todo esto (2008: 5).

No estoy de acuerdo con la contundencia de lo que señala Foster, por supuesto que hay algo de todo eso (aunque no todo), pero también hay otras cosas, otras impresiones, otras huellas que pueden aparecer en una lectura desde las disidencias sexuales. Y un poco más, no estoy de acuerdo y me parece que podemos empezar a romper esas apreciaciones muchas veces prejuiciosas emitidas desde el Norte. “Sería ideológicamente hilarante”, yo voy a ser hilarante entonces. Porque la “leyenda sarliana” (Romano, 1995: 122) tiene que ver con algo que ocurre con Isabel Sarli y no solo con lo que hizo el cisheteropatriarcado con una actriz ícono erótico. Recordemos, por ejemplo, que Isabel Sarli combatió la censura y peleó por su libertad. ¿Fue simplemente una mujer sometida a Armando Bo? Isabel Sarli poseía el cincuenta por ciento de las ganancias de sus películas, algo muy poco usual en esa época para una actriz; y gracias a su manejo del inglés negociaba con Columbia Pictures, sólo por mencionar dos detalles (Rubino et.al., 2021: 293). ¿Fue simplemente un cuerpo y una mujer tonta como muchas veces se pretende apreciar de forma superficial? ¿fue sólo “una mujer más que se puso a la total disposición de su macho”? ¿permitió “una explotación de su cuerpo sin concesiones”? Yo no estoy de acuerdo con esas supuestas “verdades” sobre Isabel Sarli. Para mí, y aquí es donde me interesa también sumar la idea de multiverso y de versiones, esa no es la Isabel Sarli que leemos desde las disidencias sexuales sudacas.

Si la historia, las huellas y las lecturas torcidas de las disidencias sexuales sobre el pasado cultural muchas veces han sido borradas, invisibilizadas o destruidas; si, a menudo, sólo quedan huellas o impresiones afectivas; si no siempre hay archivos porque lo que queda es más el resto de algo que no pudo ser enunciado; entonces, ¿qué hacemos? Mucha de la materialidad sexo-disidente del cine de Isabel Sarli y Armando Bo sólo pervive como huella y como impresión afectiva en las apropiaciones, reapropiaciones y lecturas realizadas desde la subversión sexual. ¿Eso significa que no podemos leer a la Coca Sarli como un

exponente sexo-disidente, cuir o “mostra”? Yo diría que no. O, mejor dicho, me corrijo y digo rotundamente que no. Porque ¿quién o qué prohíbe que leamos el cine de Isabel Sarli como parte de las disidencias sexo-genéricas? Hay mecanismos de disciplinamiento, normalización, control y discriminación, muchas veces camuflados en palabras como canon, crítica y tantos otros. Ahí es donde me interesa la idea de multiverso. Por supuesto que existe un universo donde los restos de la historia sexo-disidente y la cultura de la subversión sexual perviven en huellas o impresiones afectivas, pero ¿y si usamos el concepto de multiverso? ¿Y si aplicamos dos conceptos provenientes del cómic y la ciencia ficción como son multiverso y *retcon*-retrocontinuidad? ¿y si la forma de recuperar ese universo borrado es hackear el sistema y aplicar una continuidad alternativa que nos permita leer de un modo indisciplinado el pasado? Incluso, yo diría que cuando hacemos eso en el mismo universo de la normalidad y la represión se caen los dispositivos y mecanismos que pretenden instaurar una verdad única, patriarcal y cisheteronormada. Porque, además, no creo que sea tan delirante mirar el pasado y encontrar en muchos de los supuestos archivos culturales de la normalidad, huellas que abren portales multiversales y nos permiten “retconear” la verdad cisheteronormada y patriarcal. En algún sentido, fracasado e incompleto, es lo que intenté realizar en esta deriva. Pensemos que ya en 1984 Rodolfo Kuhn señala lo *camp* en el cine de Isabel Sarli. No se trata de una casualidad. Como otra afirmación que me interesa rescatar de Kuhn, su mención a los aportes de Isabel Sarli a su cinematografía (1984: 23). Leo en las palabras de Kuhn que la actriz no fue sólo una actriz, también fue parte creativa de sus películas. Toda una línea por profundizar en la investigación sobre el cine de Isabel Sarli.

Y sumo más interrogantes, ¿y si no leemos a la Coca Sarli como una mujer cis? ¿Y si la leemos como una subversión sexo-genérica, una disidencia de las nuestras? ¿Y si la leemos, como hace Marlene Wayar, como la primera gran travesti? Porque Marlene Wayar en su entrevista dice: “A las lectoras travestis, les cuento que encontrarme con la señora Isabel Sarli me remitió a un momento, entre tantos, con otras travas, en los que la identificación es lo que más se pone en circulación” (2009: 12). Por supuesto, no se trata de negar el cisheteropatriarcado en sus películas, pero, ¿y si torcemos y buscamos las identificaciones posibles? ¿Y si

queremos jugar a ser la Coca Sarli en su performance hiperbólica, subversiva, de género? ¿Y si queremos ser Isabel Sarli por todo lo que luchó y construyó como libertad del cuerpo y el sexo? ¿Y si rompemos con los sentidos del régimen cisheteropatriarcal y hacemos otra cosa, otra identificación? ¿Y si nos identificamos con Isabel Sarli? ¿Qué pasa cuando desde lo abyecto nos identificamos con la diva muestra como potencia afirmativa?

¿Qué pasa cuando esas identificaciones juegan con las versiones culturales que pueden habitar en el concepto de multiverso? Y por supuesto, no cualquier multiverso, una posibilidad multiversal para las disidencias sexuales: universos donde las vidas sexo-disidentes recorren, emergen, aparecen en todo eso que no pudo ser o fue borrado de las genealogías y archivos de la realidad y la ciencia cisheteronormadas. Eso que, en el universo “normal”, es apenas una huella afectiva, una impresión de archivo de sentimientos. Creo que nociones como multiverso y retrocontinuidad permiten pensar más allá del tiempo y espacio cisheteronormados y patriarcales. ¿Y si Isabel Sarli en *Fuego*, como aparición cuir está cerca de la idea de “otros inapropiados/bles” que propone Donna Haraway? ¿Y si el archivo de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas es una señal para pensar un multiverso donde lo inapropiado/ble aparece como enunciación posible? ¿Y si *Fuego* es “inapropiado/ble” para la cultura cisheteropatriarcal?:

Ser “inapropiado/ble” no significa “estar en relación con”, esto es, estar en una reserva especial, con el estatus de lo auténtico, lo intocable, en la condición alocrónica y alotópica de la inocencia. Por el contrario, ser un “otro inapropiado/ble” significa estar en una relación crítica y deconstructiva, en una (racio)nalidad difractoria más que refractoria, como formas de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia. Ser inapropiado/ble no es ser moderno ni ser postmoderno, sino insistir en lo *amoderno*. (Haraway, 1999: 125-126)

Desde una perspectiva sexo-disidente podemos afirmar que Isabel Sarli es parte de un sistema de apariciones culturales que han sido leídas desde la disidencia sexual. Lo que ocurre en sus películas no es simplemente eso que se puede ver en la pantalla, lo que un público cisheteropatriarcal puede haber visto. Lo que podría ocurrir tiene que ver con un dispositivo sexo-disidente, con la construcción de

genealogías y universos sexo-disidentes, un dispositivo teórico que me gustaría proponer a partir de la idea de multiverso en relación con las versiones torcidas que construyen los colectivos sexo-disidentes de las supuestas verdades de una sociedad cisheteronormada. ¿Y si construimos un multiverso de disidencias sexuales? ¿y si usamos la idea de multiverso para pensar otros universos donde las lecturas torcidas no son simplemente una huella si no que aparecen como efectos que construyen vidas vivibles? Y me voy un segundo y voy más allá, pensando el concepto de multiverso para la historia de los cómics, y la noción de *retcon*, ¿y si la cultura y la historia cisheterocentrada ha hecho *retcons* constantes que borran a las disidencias sexuales? O hagamos inversión direccional, y sí “retconeamos” la cultura dada en la que ya no estamos y la alteramos de otra forma. La huella implica que quizás ya no se puede recuperar eso que se perdió, pero algunas formas de (re)identificación (im)productiva, quizás, nos permiten “retconear” el borramiento y hacerlo visible en nuestro presente al mirar el pasado, el presente y el futuro.

¿Por qué no leer a Laura en *Fuego* más allá de la heterosexualidad obligatoria? ¿Qué lo impide? ¿Quién o qué ha impedido las lecturas desde las disidencias sexuales? Una respuesta puede ser el sistema cisheteropatriarcal y la producción de conocimiento cisheterocentrada. Pero así y todo en las huellas que quedan en la cultura las lecturas siguen siendo posibilidades vitales. No creo que sea casualidad la reivindicación de la Coca Sarli ‘mostra’ y travesti, la reivindicación de la libertad sexual de Sarli por parte textos escritos desde las disidencias sexo-genéricas. No creo que sea casualidad el trayecto multidireccional de Sarli en *Fuego* a *Waters-Divine/Female Trouble* y a *Butler/Gender Trouble*, la identificación en su entrevista de Marlene Wayar con la Coca, o el impacto afectivo de Isabel Sarli en referentes del posporno como Annie Sprinkle. En el libro *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* (2022) de Victoria Ruétalo, Annie Sprinkle escribe un prefacio, titulado “How Isabel Sarli and Armando Bó Changed My Life”, en el que relata el impacto afectivo que tuvo en su vida haber visto *Desnuda en la arena* en 1970 a los 15 años.

En esas derivas, *Fuego* se vuelve un texto multidireccional, transnacional y subversivo de las normas sexo-genéricas. En esos cruces, la Coca Sarli se convierte en una diva cuir de la disidencia sexual, en una referencia, en un dispositivo cultural

cuir. Blas Matamoro la llama una de sus olímpicos, quizás, a partir de esa afirmación podríamos pensar en la Coca Sarli como una de nuestras santas, retomando la idea de hagiografía y llevándola al terreno de las genealogías sexo-disidentes. ¿Cómo construimos nuestras hagiografías sexo-disidentes? El efecto de la Coca Sarli en la disidencia sexual forma parte de la construcción de una genealogía, la Coca, en ese sentido, puede ser una de nuestras santas, una olímpica, una subversión sexo-genérica. Hace muchos años Armando Bo decía:

¡Isabel va a ser eterna! Ya habrá alguien, dentro de cien años, que le hará su ciclo de revisión, porque sus películas van a quedar en la historia, no van a pasar inadvertidas, porque buenas malas nuestras películas no son intrascendentes. (Armando Bo citado en Fernández y Nagy, 1999: 236)

¿Se habrá imaginado que esa Isabel Sarli eterna podría ser una diva sexo-disidente? Qué puede significar que la actriz y escritora travesti Camila Sosa Villada haya escrito en su cuenta de twitter el 25 de junio de 2019, con motivo de la muerte de Isabel Sarli, el siguiente tuit:

ricordo cuando a Flor de la V una señora le hizo un juicio para que se cambiara el nombre, Florencia de la Vega, porque se sentía ofendida de que una travesti se llamara como ella, la Coca Sarli le ofreció su apellido a Flor
Ojalá estés ahorita mesmo en el cielo de las travestis

¿Qué significó el gesto, real, verificado en entrevistas, de la Coca Sarli a Flor de la V., qué impacto tuvo en la comunidad travesti argentina? Tal vez, se trata de que cuando leemos y nos apropiamos del pasado desde una torsión sexo-disidente aparece un disturbio que la ciencia de los hombres ha intentado borrar. Si las disidencias sexo-genéricas somos disturbios que aparecen una y otra vez en ciclos de visibilización e invisibilización, tal vez, en ese sistema de disturbios (Saxe, 2021) el multiverso y la retrocontinuidad pueden ser posibilidades para (re)leer el pasado, el presente y el futuro desde modos insumiso, desobedientes y subversivos y recuperar eso que la ciencia cisheteronorma y patriarcal nunca podrá (ni intentará) sentir.

Por eso creo que se trata de visibilizar a Isabel Sarli como sexo-disidente, parte de la historia de la disidencia sexual en nuestro pasado y nuestro presente: la actriz, el personaje, la referencia, la posibilidad de la disidencia sexual como un

dispositivo cultural cuir que siempre estuvo entre nosotrxs, uniendo a Isabel Sarli con la disidencia sexual. Isabel Sarli, la Coca Sarli, la Coca sexo-disidente, trava, torta, marica, es parte de ese “cielo de las travestis” del que habla Camila Sosa Villada, de ese archivo de sentimientos que forma parte de un multiverso de disidencias sexuales, ese archivo de sentimientos sexo-disidente que el cisheteropatriarcado (y las lecturas esencialistas y biologicistas) ha fracasado y fracasará en intentar negar, borrar u ocultar.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: auntlutebooks.
- Basilio Fabris, A. (2020). “Las memorias del deseo: Aproximaciones al consumo cultural desde los públicos del cine erótico en Argentina (1960-1970)”. *Question/Cuestión*. Vol. 1, n° 65. La Plata. Abril.
- (2021). “Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972)”. *Descentrada*, vol 5, n° 1. La Plata. Marzo-agosto.
- (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. y Pereyra, B. (2021). “Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”. *Imagofagia*. N° 08. Buenos Aires. Octubre.
- Butler, J. (2007) [1990]. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Capalbo, A. y Valdéz, M. (2004). “Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures”, en España, Claudio (dir.): *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Cvetkovich, A. (2018) [2003]. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Derrida, J.(1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Drajner Barredo, T. (2021). “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli”. *Imagofagia*. N° 14. Octubre.
- Fernández, R. y Nagy, D. (1999). *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*. Buenos Aires: Perfil.
- flores, v. (2013). *interruqciones. ensayos de poética activista. escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Foster, D. W. (2008). “Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli”. *Karpa.*, N°1.2. Verano.
- Friedenthal, A. J. (2017). *Retcon Game: Retroactive Continuity and the Hyperlinking of America*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Geirola, G. (comp.) (2020). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Goity, E. (2004). “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli” en España, C. (dir.): *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Gómez, L. (2017). “Interferencias televisivas” en González, Nestor Daniel y Nicolosi, Alejandra Pía (comps.): *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes: 37-43.
- Haraway, D. (1999 [1992]). “Las promesas de los monstruos: Una política” regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y sociedad*. N° 30. Madrid: 121-163.
- Kuhn, R. (1984). *El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.

- Martín, J. A. (1981). *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matamoro, B. (1976). *Olimpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pieniasek, D. (2020). “Isabel Sarli, ese oscuro objeto del deseo. Entre el erotismo patriarcal y el goce femenino”, en Geirola, G. (comp.): *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles. Argus-a: 75-104.
- Romano, N. (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Rubino, A., Saxe, F. y Sánchez, S. (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.
- Rubino, A. y Saxe, F. (2016). “Genealogías de la teoría queer: Judith Butler/John Waters, *Gender Trouble/Female Trouble* y la torsión transnacional de Isabel Sarli”, en Martinelli, Lucas (comp.): *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires. EFL: 175-198.
- Ruévalo, V. (2004). “Temptations: Isabel Sarli exposed”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 13, n° 1. Octubre: 79-95.
- Ruévalo, V. (2013). “Armando Bó and Isabel Sarli beyond the Nation: co-productions with Paraguay”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*. Vol. 24, n° 1. Enero: 83-98.
- Ruévalo, V. (2018). “¡Prohibida! Armando Bo and Isabel Sarli’s struggle with censorship in Argentina”. *Porn Studies*. Vol. 5, n° 4. Octubre: 380-392.
- Ruévalo, 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-contravital*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- (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*. N° 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*. N° 8. Enero: 94-99.
- Waters, J. (2009). “Carta de un león a otro”. *Página/12. Suplemento Soy*. Buenos Aires. 23 de octubre.
- Wayar, M. (2009). “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)” en *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*. N° 5. Buenos Aires: 12-13.
- (2018). *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.
- Wolf, S. (1994). “Armando Bo con Isabel Sarli. El folletín salvaje”, en *Cine Argentino: la otra historia*. Buenos Aires. Letra buena: 77-90.
- Zangrandi, M. (2020). “Una mujer desnuda en la selva. Bo, Roba Bastos y El trueno entre las hojas”. *Imagofagia*. N° 14. Buenos Aires. Octubre.

Fuentes

Bo, Armando (1969). *Fuego*. [película]. Nueva York/Buenos Aires: SIFA.