

## ***Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)***

### **Exportable *Eros*: global erotic production and circulation through Isabel Sarli and Armando Bo (1958-1969)**

**AILIN ZOE BASILIO FABRIS**

Universidad Nacional de La Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
[ailinbasiliofabris@gmail.com](mailto:ailinbasiliofabris@gmail.com)

#### **RESUMEN**

A fines de la década de 1950, el cineasta Armando Bo (1914-1981) y la actriz Isabel Sarli (1936-2019) crearon un proyecto estético político, de cariz erótico, que desbordó las fronteras argentinas. El artículo explora la circulación internacional de este producto cinematográfico en distintas latitudes. Partiendo de un corpus documental variado, el trabajo estudia las condiciones y las estrategias que permitieron su participación en el mercado extranjero. Se analiza la incidencia de los encuentros y los viajes en las representaciones visuales. En un contexto signado por regímenes militares y autoritarismo, el trabajo demuestra que Argentina se insertó en el mercado de bienes culturales gracias a la apelación de distintas nociones e imaginarios nacionales y regionales. Se concluye que aquella experiencia fungió como instancia para intervenir en el debate público local.

**Palabras clave:** erotismo, global, circulación, Isabel Sarli, Armando Bo, Argentina

#### **ABSTRACT**

In the final years of the 1950s, filmmaker Armando Bo (1914-1981) and actress Isabel Sarli (1936-2015) surpassed Argentinian frontiers by creating an erotic audiovisual project. As they travelled worldwide, local authoritarian dictatorships established moral censorship upon mass entertainment products. This article examines their international circulation across different continents. It is mainly concerned with historical conditions involved in the process, the connections and strategies employed to circulate, and the cultural and aesthetic effects on erotic visibility. This study explores the interplay of national and transnational processes using various sources, including newspapers and magazines, films, interviews, photographs, memoirs and autobiographical texts. By Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



spreading globally, Argentinian erotic cinema negotiated its place within the country and its relationship to national culture.

**Keywords:** eroticism, global, circulation, Isabel Sarli, Armando Bo, Argentina



## Introducción<sup>1</sup>

Una tarde de noviembre de 1956, el cineasta argentino Armando Bo (1914-1981) se reunió con una promisorio modelo publicitaria en uno de los tantos cines porteños de la calle Lavalle. El motivo del encuentro consistía en ver juntos una película del director sueco Ingmar Bergman. No se conocían, pero ambos trabajaban en el mundo del entretenimiento. Por entonces, Isabel Sarli (1936-2019) era una figura en ascenso gracias a su coronamiento como *Miss Argentina* un año antes. Bo quería determinar su aptitud para protagonizar su siguiente proyecto. “Para competir en los mercados internacionales hay que estar actualizado”, le confesó a quien se convertiría en su actriz fetiche durante casi tres décadas.<sup>2</sup> Se estaba refiriendo al desnudo femenino y a su creciente extensión en el cine, la publicidad, las revistas y otros productos de la cultura de masas global (Mazzaferro, 2018). En esa línea, Marilyn Monroe, Jane Russell, Sofía Loren, Jane Mansfield o Brigitte Bardot se recortaban como figuras aspiracionales de feminidad. Su popularidad reposaba en la exposición de determinadas áreas de su cuerpo (torso, piernas y busto) asociadas a los cánones de belleza y erotismo de la época.

Convencido de que podía funcionar, Bo salió al encuentro de lo que concebía como “moderno”. Bergman funcionaba como modelo. A su modo de ver, el cine y la cultura argentina se encontraban “desactualizadas”, estancadas y atrapadas en términos de sus valores y actitudes sociales, así como en el plano artístico. En consonancia con Romain Bertrand (2013), en Bo se puede advertir una “conciencia de globalidad”, es decir, portaba una sensibilidad respecto de su contexto. No pretendía un cine “intelectual”, sino “popular” y capaz de ser vendido en el exterior. A la postre, su

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer los comentarios y la lectura pormenorizada hecha por quienes evaluaron este artículo.

<sup>2</sup> Romano, N. (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, p. 40; Fernández, R. y Nagy, D. (1999). *La gran aventura de Armando Bo*. Buenos Aires: Editorial Perfil, p. 133.



iniciativa estética y comercial dialogará y se nutrirá de aquellas innovaciones para proponer la propia. Si el desnudo era considerado una marca de vanguardia en el mercado europeo, para Bo y Sarli significó su sello, una metáfora de la modernidad y un recurso político y artístico legible para intervenir y trascender el ámbito local.

El presente artículo indaga la circulación internacional del erotismo a partir del cine creado por Armando Bo e Isabel Sarli. Se examinan cuáles fueron las condiciones de posibilidad para su producción y difusión, qué prácticas y estrategias se emprendieron para lograrlo y qué implicancias y efectos tuvo desde y sobre las representaciones visuales. La historiografía abordó su movilidad en el mercado extranjero como un episodio de una trayectoria temporal más amplia (Goity, 2005; Peña, 2012; D'Antonio y Eidelman, 2019). Otros estudios se centraron en los vínculos que la pareja produjo en Paraguay (Ruétalo, 2013; Zangrandi, 2016) y en las negociaciones para desembarcar en Europa (Smith, 2016). Este trabajo pretende complementar dichas aproximaciones. Sin embargo, pone de relevancia el rol que la producción y las trayectorias de Sarli y Bo tuvieron en un contexto social, cultural y político determinado. El foco no radica en la reconstrucción su tránsito a través de escalas, sino comprender el marco global que el erotismo adquirió en la segunda mitad del siglo XX y bajo qué condiciones y condicionantes el proyecto cinematográfico de la dupla participó de dicha globalización.

En esta dirección, adoptamos la perspectiva de la historia cultural en clave global, entrelazando dos campos de investigación: los estudios sobre la cultura de masas y la historia de la sexualidad. Este acercamiento nos permite ubicar a nuestro objeto de estudio en los debates sobre la proliferación y promoción de imágenes y productos con contenido sexual en coyunturas represivas y autoritarias locales y regionales (D'Antonio, 2019). Por otro lado, dialogar con la globalización de la cultura de masas, el lugar del erotismo en ella y los intercambios, influencias y anclajes que las mercancías culturales pueden desarrollar en distintas latitudes (García Canclini, 2001; Kelly-Hopfenblatt & Poppe, 2021). De este modo, la producción y circulación internacional de Bo y Sarli permite reconsiderar la participación de Argentina en procesos sociales y culturales más vastos y apreciar su historia desde y fuera de ella (Pons, 2013; Conrad, 2017; Scarfi & Ubelaker Andrade, 2023).

Su irrupción estética y comercial en 1958 convergió con un escenario signado por cambios políticos, sociales y culturales. El derrocamiento y la proscripción del peronismo desde 1955, la instalación de gobiernos militares y la elección presidencial de Arturo Frondizi (1958-1962) buscaron reposicionar a la Argentina en el plano foráneo. Ello incluyó el fortalecimiento de las relaciones diplomáticas y comerciales con Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría (Morgenfeld, 2013; Galván y Osuna, 2018). Simultáneamente, los entretenimientos masivos atravesaron una serie de transformaciones como resultado de la llegada de productos extranjeros, de



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

---

innovaciones técnicas y de políticas de fomento al consumo y la ampliación del público. Esta conjunción de fenómenos modeló a la juventud como agente de modernización sociocultural y radicalización política (Manzano, 2017), alojó cuestionamientos a las actitudes, comportamientos y representaciones en torno a la moral sexual (Cosse, 2010) y adoptó modelos de feminidad ligados a las tendencias y figuras de la cultura de consumo internacional (Mazzaferro, 2018). En tanto, la autodenominada Revolución Libertadora (1955-1958) reestructuró la industria cinematográfica y retrajo la producción en comparación con las películas extranjeras, dio lugar a un período de experimentación técnico artístico y de renovación generacional y temática (Valdéz, 2014; Getino, 2016).

En estos intersticios históricos, sostenemos que Bo y Sarli interpretaron que el erotismo podía colocar a Argentina en el mercado internacional-oficiando de productores, empresarios y consumidores-y así disputar los sentidos y los alcances de su proyecto respecto del lugar desigual del continente y de los esfuerzos represivos y autoritarios por desarticularlo. Esa circulación, no obstante, estuvo condicionada a evocar y resignificar representaciones del imaginario cultural local y regional.

Para alcanzar los objetivos propuestos, nos valemos de distintas fuentes documentales, como artículos de prensa comercial, gremial y de espectáculos, revistas internacionales, fotografías, afiches de exhibición, archivo de redacción, memorias y películas. La principal limitación heurística que enfrentamos es la escasa presencia de materiales de origen extranjero. Por tanto, procuramos trazar un equilibrio en la interpretación de los procesos aquí analizados. Los registros son abordados desde el prisma relacional de la historia global, acentuando el componente conectado de los fenómenos y los agentes involucrados. Se trata de una historia cultural con perspectiva global que no renuncia al marco nacional (Serulnikov, 2023). Por el contrario, las trayectorias de Bo y Sarli son relevantes para comprender y apreciar la elaboración, los cambios, las conexiones y el derrotero cultural y social del erotismo fuera y dentro de la Argentina.

El trabajo se encuentra organizado en dos apartados. El primero se centra en lo que consideramos una etapa de “asentamiento”. En su movilidad por América Latina, Bo y Sarli forjan redes internacionales de cooperación e intercambio comercial. El segundo apartado analiza la fase de consolidación que modifica las estrategias y representaciones hasta entonces empleadas. La periodicidad seleccionada no agota la totalidad de instancias y escenarios posibles para abordar la movilidad, el intercambio y la vinculación internacional de nuestro objeto de estudio.



---

## La invención de un erotismo criollo y latinoamericano (1958-1962)

Retomando el episodio inaugural, Bo actuaba en carácter de director y empresario. En 1948 fundó la productora *Sociedad Independiente Filmadora Argentina* (SIFA) con el objetivo de financiar y rodar sus propios films al margen de las políticas estatales. Su carrera como actor desde los años treinta pronto se solapó con la de guionista y productor. A partir de la crisis del modelo industrial clásico de cine, su reestructuración económica y la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) en 1957, se favorecieron otras estrategias para continuar produciendo (Peña, 2012; Valdez, 2014; Getino, 2016). Aunque condicionado por el contexto, su idea de modernización incluyó coproducciones, capitales extranjeros, adaptaciones literarias y desnudos femeninos. No quería un cine elitista ni “intelectual”, sino entretenido y de amplio alcance (Goity, 2005). Ya fuera por oposición, pragmatismo o inspiración, la extensión y los sentidos globales del erotismo femenino se desplegaron de acuerdo a cada cultura sexual. En el caso que nos ocupa, Bergman había ejercido su influencia, pero Bo aspiraba a ser creativo y original frente a una oferta foránea creciente en el circuito comercial local.<sup>3</sup>

La vigilancia y la posterior censura sobre sus films jugaron un rol importante, aunque no determinante, en la búsqueda de alternativas más allá de Argentina. Como estudiaremos, la dupla desarrolló un sincretismo creativo en términos de identidad y estilo cultural. En esta primera etapa de experimentación, su erotismo se moldea al calor de nociones y representaciones sobre el entramado social del continente, con sus paisajes, poblaciones y problemáticas, transformando a Sarli en un vector legible a nivel global gracias a la exaltación de determinados imaginarios nacionales. En tanto esa reformulación estuvo vigente, SIFA encontró y propuso circuitos de intercambio y negociación de sus productos.

La elección de Sarli entroncó con transformaciones socioculturales y políticas más amplias de la cultura de masas. Era reina de belleza y modelo gráfica de empresas transnacionales y nacionales. En 1958, expresaba cierto ideal de mujer moderna. Su corporalidad encajaba con los parámetros internacionales de feminidad (esbeltez, recato y sensualidad) de la época (Basilio Fabris, 2023). Este arquetipo devino en el *sex appeal* aspiracional del mundo del entretenimiento difundido por la cultura de masas (Rutherford, 2007; Mazzaferro, 2018).

Argentina contaba con un andamiaje de cooperación con distintos productores y distribuidores latinoamericanos desde los años treinta (Gil Mariño, 2019). Dado su recorrido, Bo incursionó en terreno conocido. Durante los dos primeros años colaboró con el escritor exiliado en el país, Augusto Roa Bastos (1917-2005), y el productor Nicolas Bó, ambos de origen paraguayo. Tomaron a América Latina como inspiración y la posicionaron como principal mercado de distribución y consumo dada la

---

<sup>3</sup> Martín, J. A. (1981). *Las películas de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor, p. 69.



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

extensión del español, los bajos costos, la ausencia de proyectos similares y la heterogeneidad de sus paisajes naturales (Ruétalo, 2013; Zangrandi, 2016). Los intercambios y reciprocidades regionales establecidas en estos primeros años resultarán prácticas claves para sostenerse en el tiempo.

El primer film, *El trueno entre las hojas*, se filmó en las fronteras con Paraguay. Fue estrenado en 1958 en ambos países tras varias disputas legales-por obscenidad- y políticas con los funcionarios del INC (Peña, 2012). Aunque la censura estatal no cobraría vigor hasta la década siguiente (Ramírez Llorens, 2016), Bo ponía a prueba los límites y los alcances de lo que era posible representar en la cultura de masas. El primer desnudo frontal ocurría en una historia atravesada por el tono realista y de denuncia social, emplazada en la selva, característico de la época industrial del cine argentino (Valdéz, 2014). El erotismo era presentado como salvaje, pulsional, y era actualizado con representaciones más tradicionales-explotación laboral y violencia sexual en enclaves productivos alejados del mundo urbano-. Estos rasgos estaban presentes en los inicios del cine “pornográfico” de los albores del siglo XX. Aunque su origen no es preciso, la primera película de este género parece haber sido filmada en la cuenca rioplatense. Investigaciones recientes demuestran que el erotismo formaba parte de los lenguajes y las representaciones de los sectores urbanos y populares porteños (Cuarterolo, 2015; Lobato, 2017).

Su primer ensayo de acercamiento global comenzó cuando los afiches promocionales, a cargo del propio Bo, equipararon y exaltaron a Sarli con otras actrices extranjeras de películas eróticas.<sup>4</sup> Circulados en la prensa porteña, esta estrategia tuvo sentido dado que el mercado estaba dominado por películas de empresas de Estados Unidos y Europa (Getino, 2016; Ramírez Llorens, 2016). Bo interpelaba a un tipo de consumidor. Presuponía o que el público argentino conocía a aquellas figuras y podía hacer su propia evaluación o que podría orientarlos en esa dirección. En esta lógica es posible sondear la “conciencia de globalidad” de SIFA. Probablemente entendiera el lugar desigual que América Latina ocupaba en el mercado de bienes culturales (García Canclini, 2001) y la potencial veta comercial que existía. Durante la primera mitad del siglo XX, Argentina se inspiró en el viejo continente para articular una sociedad cosmopolita, un orden económico y una identidad nacional. Para ello, adoptó, desarrolló y exportó determinadas expresiones y prácticas como el tango, la moda, la industria editorial y cinematográfica, el melodrama, las diplomacia y el tradicionalismo criollo (Matallana, 2017; Gil Mariño, 2019; Poppe, 2019; Kelly-Hopfenblatt & Poppe, 2021; Tossounian, 2021; Casas, 2022). Bo vislumbró un puente entre continentes con miras a revertir aquella posición y a erigir su especificidad y ambición global. A diferencia de aquella primera etapa, Estados

---

<sup>4</sup> “Afiche”. Sobre *El trueno entre las hojas*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (MCPDH). *La Nación*, 1/10/1958.



Unidos se perfilaba como modelo económico y mercado cultural deseable para exportar.

La prensa extranjera jugó un rol significativo en ese proceso. La realización de un desnudo en Sudamérica despertó el interés de la revista estadounidense *Life*.<sup>5</sup> Cargada de exotismo, la cobertura fotográfica colocó la belleza y la sensualidad de Sarli en los exteriores de la calle Lavalle y en un paraje rural en las afueras de Buenos Aires.<sup>6</sup> Al contrastar el desnudo- de fondo y en la marquesina- y el cuerpo vestido, se invitaba a los lectores a evaluar por sí mismos su relevancia. Considerando que Marilyn Monroe y otras celebridades europeas eran frecuentemente reporteadas por *Life*, era importante transmitir las particularidades que signaban al proyecto estético. Aceptar su atención implicaba participar de una progresiva “sexualización de la cultura y el espacio público” que asomaba desde finales de los años cincuenta en los países anglosajones y se extendía progresivamente a otras latitudes (Rutherford, 2007; Stearns, 2009; Herzog, 2011). Con todo, les proporcionó a Bo y Sarli elementos para navegar los criterios del mercado exterior. Semanas más tarde, la revista *Time* consideró que el “erotismo nacionalista” de ambos era un gesto propagandístico internacional que opacaba los esfuerzos de la administración desarrollista de Frondizi.<sup>7</sup> Paralelamente a la sesión de fotos, el presidente radical estaba negociando préstamos desde los Estados Unidos para Argentina (Morgenfeld, 2013). En este sentido, la cultura de masas constituía una arena para imaginar y transformar los intercambios culturales e identidades entre naciones (García Canclini, 2001).

Pese al tono irónico de *Time*, lo cierto es que la dupla llegaba a zonas inexploradas para el cine argentino. Sin ser elogiosas, las reseñas desde el exterior amplificaron canales de difusión con otros productores y distribuidores a nivel global.<sup>8</sup> Cada coproducción, viaje y cobertura periodística en el exterior era preservada por Bo a los efectos de publicitar y defender su empresa en Argentina.<sup>9</sup> El director no ignoraba que los desnudos se consideraban un ardid comercial y sus películas disgustaban a funcionarios, críticos y homólogos. La razón reposaba en la imagen cultural, social y política que SIFA podía generar de Argentina en el exterior.<sup>10</sup> El erotismo que los

<sup>5</sup> Hasta entonces, solamente Eva Perón había aparecido en dicha publicación. Para el análisis de su fotorreportaje, véase Palma dos Santos, R. (2019). *Las representaciones de Eva Perón y sus espacios discursivos: fotos de Annemarie Heinrich y Gisele Freund en el primer peronismo*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1223>

<sup>6</sup> El conjunto de fotos se encuentra disponible en: <https://artsandculture.google.com/search?q=isabel%20sarli> . No hemos podido hallar/identificar el número de *Life* con el reportaje publicado.

<sup>7</sup> “Propaganda for what?”, *Time*, Vol. LXXII, N°17, 27/10/1958.

<sup>8</sup> Romano, N. (1995). *Isabel Sarli al desnudo...*, op.cit., p. 57; Fernández, R. y Nagy, D. (1999). *La gran aventura de...*, op.cit., p. 146.

<sup>9</sup> Afiche de El trueno entre las hojas, *La Nación*, 2/12/1958; “La bomba sexy de las pampas cautiva desde el plata hasta el congo belga”, *Antena*, 25/11/1958; “Isabel Sarli: un trueno que ya llegó a Hollywood”, *Radiolandia*, Año XXXVI, N°1589, 7/11/1958.

<sup>10</sup> “A la conquista de los mercados”, *Radiolandia*, Año XXXVI, N°1726, 23/06/1961; “La tentación desnuda”, *La Razón*, 4/11/1966.



popularizaba ponía a la nación por fuera de sí para crear y tensionar representaciones sobre ella (Scarfi y Ubelaker Andrade, 2023).

Para fines de los años cincuenta, la crisis de la industria cinematográfica local comenzaba a revertirse lentamente. Las dificultades para sostener políticas transversales a nivel local se agudizaron a medida que los distintos golpes de estado y gobiernos fortalecían marcos autoritarios (Ramirez Llorens, 2016; D'Antonio y Eidelman, 2019). El erotismo escandalizaba no sólo por sus desnudos, sino su tono político. Los siguientes dos proyectos, *Sabaleros* (1959) e *India* (1960), llevaron al límite la denuncia social y el realismo con argumentos inspirados en la marginalidad de distintos actores sociales.<sup>11</sup> Mientras la primera se enfocaba en los pescadores de sábalos en el Río de la Plata, la segunda trataba sobre una comunidad indígena en las fronteras entre Paraguay y Argentina. En una entrevista, Bo sostuvo que los desnudos eran “una manera de destruir anacronismos sociales”-la doble moral sexual- y recuperar “mercados en el exterior para vencer a los monopolios”.<sup>12</sup> Aunque no los especificaba, probablemente refiriera a la injerencia del Estado y la subordinación a productoras transnacionales con sede local. En comparación con 1956, su afán internacional se había incrementado, pero le otorgaba una connotación distinta: modernizar el cine, bajo sus términos, y cuestionar los marcos sociales que organizan las relaciones en el ámbito político, moral y cultural.

El desnudo tenía sentido en la articulación con el paisaje selvático, exuberante, o con las dunas y las playas. La homologación del deseo sexual, próximo a la violencia, con la naturaleza fue el *leit motiv* que SIFA instrumentalizó y ofreció en el circuito global.<sup>13</sup> Por entonces, SIFA se afianzaba en el mercado latinoamericano gracias a una red continental de cooperación comercial. Se involucraban personalmente en la negociación de contratos, rentabilidad y recuperación, cuota de pantalla y promoción con pequeñas productoras y distribuidoras de cada país. El público acompañó en taquilla esa fórmula narrativa.<sup>14</sup> La versatilidad actoral de Sarli para encarnar personajes distintos-india o hija de un importante pescador de la ribera-horadaron las barreras entre los distintos países de la región. En su figura se condensaba la negociación narrativa y comercial de las expectativas sociales, culturales y raciales del mercado y sus consumidores. Esto fue exacerbado cuando *Playboy* apeló al imaginario criollista para calificar a Sarli como “la bella salvaje de las pampas”.<sup>15</sup> Desde finales del siglo XIX, la tradición gauchesca simbolizaba a la nación y su irrupción en la cultura de masas colaboró a difundirlo globalmente (Adamovsky, 2019; Casas, 2022). La publicación celebrada la capacidad creativa de Argentina para

<sup>11</sup> “Abundante historia de tipo documental en dramático relato dirigido por Bo”, *Radiolandia*, Año XXXVI, N° 1585, 10/10/1958.

<sup>12</sup> “Morbosidad no, neorrealismo sí”, *Radiofilm*, 17/12/1958, p.18.

<sup>13</sup> Abel, J. A. (1981). *Las películas de...*, op.cit., p. 28.

<sup>14</sup> “1959, floreciente año argentino”, *Antena*, Año XVIII, N°1494, 29/12/1959.

<sup>15</sup> A la fecha, Sarli es la única argentina que apareció en *Playboy* Estados Unidos.



exportar imágenes “ardientes” y similares a la de otras actrices de la época.<sup>16</sup> En 1960 estrenaron *Y el demonio creó a los hombres*, cuyo título retomaba la película dirigida por el francés Roger Vadim y protagonizada por Brigitte Bardot en 1956. Aquella modernidad que Bo le adjudicaba a Bergman era posible bajo nuevas formas creativas y bajo sus propios términos. Sobre todo, porque su interpretación del cine europeo se oponía a aquella mirada intelectual y elitista encarnada por sus homólogos de la *Generación del Sesenta* (Oubiña, 2016).

El rasero racial y de género que estructuraba a la prensa y al circuito extranjero fue un condicionante con el cual dialogarán a lo largo de su carrera. El documental *Carne sobre carne* (2008)<sup>17</sup> demuestra cómo la prensa gráfica-*Nesweek*, *The New York Times*, *Variety*, *Sun Times* y la Asociación Internacional de Prensa (AP)-, evocó y exaltó determinados elementos culturales y rasgos físicos: “bomba gaucha latina”.<sup>18</sup> En décadas anteriores, el músico argentino Carlos Gardel (1890-1935) y la actriz brasilera Carmen Miranda (1909-1955) tuvieron que reconfigurar sus identidades étnicas y de género para ingresar al mercado estadounidense en Hollywood (Shaw, 2010; Gil Mariño, 2019; Poppe, 2019).

Estas asociaciones incidieron en la elaboración de los guiones y argumentos, así como también en los vínculos con los funcionarios locales y empresarios extranjeros. Respecto de lo segundo, SIFA estrenó con dificultades-recortes, autocensura y calificación moral-todas las coproducciones en Argentina. En *India* usaron efectos técnicos, círculos concéntricos, para no eliminar una escena en la que Sarli se desnudaba en las Cataratas de Iguazú. Hasta 1963, las prácticas de censura se dirimían en la justicia. Los distintos litigios para resolver los estrenos y la exhibición provocaron que las arcas de SIFA se deprimieran. Esto ocasionó que Bo compartiera su empresa con Sarli.<sup>19</sup> Ambos desempeñaban tareas de administración, negociación y financiamiento de los proyectos. Sarli se encargaba de la contaduría y de discutir los acuerdos-papeles y porcentajes-con sus interlocutores nacionales y foráneos gracias a su manejo de inglés. La circulación en el extranjero moldearía en ella una actitud crítica sobre la cuestión del desnudo femenino. En su rol de empresaria y actriz, consideraba a aquel como un trabajo y cuestionaba las representaciones que diferenciaban la independencia económica y la belleza.<sup>20</sup>

Aquella repercusión internacional afianzó y expandió las redes de cooperación a lo largo de América Latina. Desde 1961 hasta 1964, SIFA realizó cinco coproducciones

<sup>16</sup> “The wild belle of the pampas”, *Playboy*, April 1960.

<sup>17</sup> Curubeto, D. (Director). (2008). *Carne sobre carne*. [documental]. Flesh+Fire Productora.

<sup>18</sup> “Latin Bombshell”, *Bold*, septiembre, 1961, p. 22; “Latin lass in big splash”, *Associated Press*, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Biblioteca. Área Hemeroteca. Carpeta Isabel Sarli (MCPDH.B.H.CIS).

<sup>19</sup> Romano, N. (1995). *Isabel Sarli...*, op.cit., p. 52; Fernández y Nagy. (1999). *La gran aventura...*, op.cit., p. 144; “Sarli mecanografiando en SIFA”. Fotografía. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción Crónica. CROAR00083852.

<sup>20</sup> “Regresó la triunfante Isabel Sarli”, *La Razón*, 28/10/1969, p.23



en distintos países de la región: Paraguay, Brasil, México y Venezuela. Se realizaban con presupuestos magros y las filmaciones no eran extensas. Las ganancias eran reinvertidas en próximos proyectos. Esta suerte de independencia económica respecto de sus pares nacionales fue acompañada de una mayor libertad creativa y política. Si bien negociaba con las empresas productoras, éstas raramente participaban de la elaboración argumental. Bo escribía los guiones y el erotismo ganaba terreno en detrimento de la denuncia social (Peña, 2012; D'Antonio y Eidelman, 2019). El realismo erótico se recortó de acuerdo a los marcos nacionales.<sup>21</sup> *Favela* (1961), *La burrerita de Ypacarai* (1962), *La diosa impura* (1963), *La Leona* (1964) y *Lujuria Tropical* (1964) funcionaron como productos de exportación porque los personajes respondían a nociones del imaginario nacional de cada país. Con *Favela*, la cultura carioca, sus ritmos, danzas y asentamientos, forjaban un erotismo sensual y legible para los imaginarios globales de Brasil.<sup>22</sup> En *La burrerita*, SIFA se inspiró en las melodías del reconocido cantautor paraguayo Luis Alberto del Paraná (1926-1974). Las canciones creadas para la película fueron recogidas en un disco distribuido por la empresa *Phillips*, usando un fotograma de Isabel Sarli como portada.<sup>23</sup>

Los argumentos mezclaban romance, violencia, diferencias entre clases sociales, valores como la honestidad y humildad, y el trabajo como motor de movilidad social ascendente. La marca distintiva era su concepción del erotismo como salvaje y pasional, fruto de distintas desigualdades, en tanto correlato de la vida en Latinoamérica. Su connotación exótica era valorizada, designándolo como un producto que pretendía ser global. Para Sarli,

*es arte puro. Creo que la discusión sobre los desnudos que hago en el cine no tiene objeto. Con respecto a los desnudos que se ven en el cine sueco hay una diferencia. Aquellos son nórdicos. Los míos, latinoamericanos. Responden a otra sensibilidad, la de esta parte del continente.*<sup>24</sup>

La actriz hablaba como vocera de esa “sensibilidad latinoamericana”, en la senda creada por SIFA desde 1958. Su testimonio pone de relieve que buena parte de su proyecto contemplaba las dinámicas y los cruces en el exterior. Allí operaban jerarquías y representaciones raciales y de género. Por otro lado, para captar ese ideal fue necesario desplegar una estrategia idiomática particular. El uso del neutro y la atenuación de marcas rioplatenses, como el voceo y el lunfardo, cumplieron la función de interpelar a consumidores de habla hispana más allá del continente. La “conciencia de globalidad”, en este caso atravesada por negocios y conquista de

<sup>21</sup> “Miseria y poesía de la favela”, *Atlántida*, Año XLIII, N° 1124, 28-31.

<sup>22</sup> “Botafogo Parou: BB (Argentina) Caiu no samba!”, *Ultima hora*, Año X, N° 396, 29/7/1960. Recuperado de: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&pesq=%22isabel%20sarli%22&pa sta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=65424>

<sup>23</sup> El disco fue editado y lanzado en 1963. *La burrerita de Ypacarai*. Luis Alberto del Paraná y su trío Los paraguayos. Philips. Recuperado de: <https://www.discogs.com/release/7056012-Luis-Alberto-Del-Parana-Y-Su-Trio-Los-Paraguayos-Musica-De-La-Banda-De-Sonido-de-la-Pelicula-La-Burr>

<sup>24</sup> Romano, N. (1995). *Isabel Sarli...*, op.cit., p. 133.



mercados, remitía a un erotismo que se construía relacionadamente, en función de las necesidades de los empresarios, productores y públicos alrededor del mundo.<sup>25</sup> Sin embargo, no era una tarea individual. La participación de intermediarios resulta central para la organización, exportación y promoción en determinados circuitos (García Canclini, 2001). En el tránsito para negociar y filmar sus films, Bo y Sarli conocieron a Orestes Trucco (1925-2010), un argentino radicado en Centroamérica que comerciaba films por todo el continente americano. Desembarcar en Estados Unidos parecía posible.<sup>26</sup> Como hemos visto, la música y el cine fueron los fenómenos culturales tempranamente exportados a ese país. De acuerdo a Matthew Karush (2019), el ingreso de distintos cantautores y músicos argentinos fue resultado de una interconexión global en la que la identidad latinoamericana jugó un rol central. Por entonces, Bo y Sarli tenían conocimiento de las reglas y los lineamientos que configuraban la cultura de masas a escala internacional.

Trucco compró los derechos de distribución de *Sabaleros*, *India*, *Y el demonio*, *Favela* y *La burrerita* con el objetivo de exhibirlas en Centroamérica y en los circuitos hispanohablantes de Nueva York y Los Ángeles. Si bien habían existido esfuerzos similares en los años cuarenta (Kelly Hopfenblatt y Morales, 2022), ningún otro director argentino había horadado esas fronteras.<sup>27</sup> En los distintos significados que lo global adquiere como proceso, el modo en que los actores lo presencian y entienden también forma parte de su devenir (Conrad, 2017). En este sentido, Bo y Sarli lo interpretaron como un triunfo simbólico respecto de la hostilidad de los censores y rechazo de la crítica. Tras varios años, América Latina confirmaba su éxito y popularidad.<sup>28</sup> Les concedió una credencial distintiva en relación con otros proyectos cinematográficos y figuras locales. En 1962, inauguraron ocho salas de Nueva York y realizaron una gira por distintas ciudades de la costa este y oeste de Estados Unidos.<sup>29</sup> Sin embargo, también los limitaba. Al contrario de lo que sucedía en la primera mitad del siglo XX, Nueva York se instalaba como epicentro cosmopolita global. Si en un principio el continente era apreciado como modelo e inspiración para modernizar y transnacionalizar el erotismo, ahora los recortaba a un segmento del mercado. Bo y Sarli aspiraban a más.

En el núcleo analítico de perspectiva global se plantea que los encuentros y las conexiones entre naciones y personajes ofrecen otros ángulos de determinados procesos históricos (Bertrand, 2013; Scarfi y Ubelaker, 2023; Serulnikov, 2023). El proyecto estético y político de SIFA adquirió forma gracias a la difusión de

<sup>25</sup> Abel, J. M. (1981). *Los films de Armando Bo...*, op.cit., pp 78-80.

<sup>26</sup> "Por el camino que lleva Hollywood", *Antena*, Año XXX, N°1616, 1/05/1962

<sup>27</sup> "Armando Bo defiende su último knock out", *Así*, Año VIII, N°328, 10/05/1962

<sup>28</sup> "Explotó en el trópico "la bomba argentina", *Así*, Año VIII, N°359, 06/12/1962

<sup>29</sup> "La burrerita en 8 salas de EEUU", *Así*, Año VIII, N°334, 21/06/1962; "Con la burrerita, Isabel Sarli va a Nueva York", *Radiolandia*, Año XXXVI, N°1771, 4/05/1962.



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

experiencias similares. En Argentina, parte de viaje internacional del erotismo también se explicó por la presencia de celebridades extranjeras en festivales de cine o al revés.<sup>30</sup> La coyuntura abierta con el golpe de estado de 1955 no discontinuó la iniciativa peronista de colocar a Mar del Plata como faro mundial a través de su festival de cine (1958, 1960, 1962). Entre 1961 y 1962, Sarli asistió como representante e invitada a los festivales homónimos de Berlín y Cannes.<sup>31</sup> En Alemania desempeñó su rol como socia de SIFA, entrando en contacto con empresarios británicos y franceses para la traducción al inglés y al francés de sus últimos dos filmes.<sup>32</sup> Ese exotismo latinoamericano-morocha y curvilínea- que había fomentado en sus películas despertó el interés de productores europeos. Esta interpretación se refuerza con el intercambio que Sarli mantuvo con otra *sex symbol* de la época: Jane Mansfield.<sup>33</sup> La fotografía que confirma su encuentro las captura sonriendo. En cambio, en Francia participó de la delegación argentina que representaba al país con *Setenta veces siete* (1962). Dirigida por Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), la prensa argentina la reseñó como “la Sofia Loren criolla”, reforzando y validando un ideal de modernización del entretenimiento de masas local.<sup>34</sup>

Para mediados de la década, la dupla era popular a nivel regional y Sarli era reseñada como la *sex symbol* continental.<sup>35</sup> Parte de este reconocimiento respondió a los contrastes en la personalidad de la actriz. Sus caracterizaciones en pantalla poco tenían que ver con su actitud reservada y humilde. Estos aspectos eran observados positivamente por las revistas y diarios de distintos países.<sup>36</sup> La sexualización del espacio público desdibujaba los límites de esas esferas e imponía nuevas actitudes respecto del género y la sexualidad (Stearns, 2009). En Argentina, junto con Libertad Leblanc y Zulma Faiad, fungían como metáforas de los límites y alcances de revolución sexual, lo que era posible o no representar (Cosse, 2010). Progresivamente, el sexo como tema permeó a la industria cinematográfica. La oferta comenzaba a diversificarse hasta alcanzar la publicidad y la música (Manzano, 2017). El estreno de películas europeas, como *La dolce vita* (1960) en Buenos Aires y la creación de

<sup>30</sup> “Una Germaine rubia y una linda morena”, *Así*, Año VI, N°217, 23/03/1960.

<sup>31</sup> “70 veces 7 siete” representará al cine argentino en el festival de Cannes”, *Radiolandia*, Año XXXVI, N°1769, 20/04/1962; “Magnífico triunfo del cine latinoamericano en Cannes”, *Radiolandia*, Año XXXVI, N°1775, 1/06/1962.

<sup>32</sup> “Berlín anunció para Isabel el principio de su fama mundial”, *Antena*, Año XXX, N°1575, 16/07/1961; “La burrerita, primera película nacional doblada al francés”, *Antena*, Año XXX, N° 1596, 12/12/1961; “Lejos de su patria está la fortuna de Isabel Sarli”, *Radiolandia*, Año XXXVI, N°1749, 1/12/1961.

<sup>33</sup> “Isabel Sarli y Jane Mansfield en Cannes”, archivo fotográfico, fondo Isabel Sarli, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

<sup>34</sup> “Isabel Sarli y Sofia Loren logran la fama en idéntico destino”, *Antena*, Año XXXI, N°1602, 23/01/1962.

<sup>35</sup> “Isabel desnuda y cobra fama”, *Life en español*, 1 de diciembre de 1958; “Un cine que promete”, *Revista Visión*, 29/05/1959.

<sup>36</sup> “Isabel Sarli”, *O Cruzeiro Internacional*, N°7, 1/04/1959, pp. 42-47. Recuperado de: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=092669&pagfis=3855>; “Todos espían a Isabel Sarli”, *Life en español*, Vol. 21, N°7, 15/04/1963, pp. 42-47.



otras películas similares argentinas, *La flor de Irupé* (1962) y *La cigarra no es un bicho* (1963), pusieron de relieve cambios en las actitudes y sentidos respecto del lugar social y cultural del erotismo. SIFA ya no era la única que acaparaba el mercado. Este escenario, sumado a la rentabilidad y los acuerdos obtenidos en Latinoamérica y Estados Unidos, convenció a Bo y Sarli de revalidar su afiliación en su país de origen.

### **Nacionales, comerciales e internacionales (1963-1969)**

En los casi seis años que estuvieron alejados de Argentina, distintos gobiernos democráticos y de facto se sucedieron políticamente. Pese a que visitaban el país regularmente-cuando lograban estrenar sus películas y utilizaban a la prensa tanto para denunciar la persecución a manos de los censores como para proclamar el “éxito” en los circuitos internacionales-, probablemente la inestabilidad política y económica los disuadiera de retornar y producir con capitales nacionales.

La red de circulación y cooperación latinoamericana fue fundamental para producir y exportar un producto ajustado al mercado y a sus públicos. Para 1963, la gira por Centroamérica y Estados Unidos verificó su presencia foránea como empresarios y artistas.<sup>37</sup> Ese año filmaron la última película con productoras de la región: *La Diosa impura*. Desde 1964 hasta la muerte de Bo en 1981, uno de sus principales socios comerciales fue la empresa transnacional *Columbia Pictures* junto con *Haven International Pictures*. Es posible aventurar que antes del acuerdo la productora estadounidense se encontraba interesada en SIFA como inversión.

En cuanto a la coproducción, el financiamiento provino de la empresa mexicana *Pel-Mex*, a cargo de Gregorio Walestein (1913-2002). Gracias al apoyo financiero, la calidad técnica de las películas se vio favorecida. Desde *Favela*, SIFA había incorporado el color a su fotografía-*Eastman color Kodak*-, los cuales resaltaban y reforzaban la asociación de Sarli con el continente. A tono con la estética de Bo, la inversión se comprobó en la campaña de publicidad para Latinoamérica. La empresa diseñó estampillas a color con la imagen de Sarli en bikini en las distintas cartas de invitación, emulando un estilo *pin-up*.<sup>38</sup> El arsenal visual incluyó *press-books* que contenían distintos tipos de cartelera confeccionados a partir de fotogramas y escenas de la película. Todas contaban con símbolos del imaginario nacional mexicano, Tenochtitlan, y la figura de Sarli en el centro y estaban destinadas a ser exhibidas y pegadas en las puertas y marquesinas de los cines.<sup>39</sup> Teniendo en cuenta

<sup>37</sup> “Regresó Isabel de Estados Unidos”, *Antena*, Año XXXI, N°1629, 31/07/1962; “La burrerita: 3 semanas de exhibición y 12 millones”, Año VIII, N°339, 26/07/1962.

<sup>38</sup> Estampas. (MCPDH.B.H.CIS).

<sup>39</sup> “Ficha técnica de *La diosa impura*”. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción Crónica. CROAR00083858.



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

que el erotismo penetraba en cultura de masas con distintos productos, las innovaciones estéticas debían ser más audaces.

Para entonces, la dupla ya residía en Argentina. La prensa de espectáculos local consagraba a Sarli como “la estrella argentina más cotizada en cada nación del Continente”.<sup>40</sup> Aunque exageraba, otras actrices como Libertad Leblanc y Zulma Faiad,<sup>41</sup> se asomaban como competidoras de una sociedad de consumo cada vez más sexualizada. El erotismo se extendía por el atlántico y Bo aspiraba a masificarlo gracias a capitales transnacionales.<sup>42</sup> La asociación-no exclusiva- con *Columbia Pictures* y la cobertura mediática consagrarían a Sarli en el imaginario sexual argentino, ubicándola como la única *sex symbol* latina difundida en todo el continente americano y europeo. Esto fue posible debido a varios elementos. El acuerdo beneficiaba a ambas partes. Por un lado, para SIFA supuso competir a nivel local, con mayores recursos, y revalidar su identidad nacional en una cultura sexual cambiante; el financiamiento externo le permitió tomar distancia creativa y política. En la censura halló un rival para defender su proyecto más allá de las fronteras. Por el otro, *Columbia* también aspiraba a competir en el mercado norteamericano con un producto foráneo, cargado de exotismo, en el marco de la incipiente aparición de la pornografía y del género *sexplotation* (Slides, 2009; Stearns, 2009).

Finalmente, operó una reconfiguración de su identidad estética y política de SIFA. Si bien el período continental no concluía, la experiencia latinoamericana les había proporcionado un bagaje formativo que los validó como artistas y empresarios internacionales. La originalidad que Bo pregonaba en 1956 ahora cobraba un nuevo sentido. La continuidad en el mercado viraba hacia la nación, a los paisajes vernáculos y a las tradiciones sin impugnar la fórmula que los había difundido por el continente. Desde una perspectiva global, el mercado brasileño se asomó como competidor y mercado. Con el golpe de estado en 1964, Brasil incursionó en la producción de películas eróticas, denominadas *pornochanchadas*. Aunque no lograron una movilidad internacional como SIFA, se expandieron al calor de coyunturas autoritarias (Cowan, 2016).

En 1964, SIFA y Torre Nilsson conformaron el catálogo latino de la *Columbia*. La empresa desplegó una integración vertical respecto de ambos directores. Distribuiría parte de sus películas, en principio, solamente en Estados Unidos, pero ambos estaban a cargo de su preparación y difusión local. Argentina no era un mercado de interés, sino un polo de producción a captar. Con dos proyectos estéticos opuestos, *Columbia* los puso a competir simultáneamente. Siguiendo a García Canclini (2001), las filiales locales de productoras norteamericanas, nucleadas en MPAS (*Motion*

<sup>40</sup> “Isabel, estrella de América”, *Antena*, Año XXXII, N°1685, 27/08/1963.

<sup>41</sup> “Sexy, pero sin ofender”, *Siete días Ilustrados*, Año 1, N°52, 7 al 13 de mayo de 1968, pp. 44-48.

<sup>42</sup> “Isabel Sarli filma hoje “A deusa impura”, *Diário do Brasil*, 1/5/1963, p. 10. Recuperado de: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22isabel%20sarli%22&pagfis=40786](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22isabel%20sarli%22&pagfis=40786)



*Picture Association*), condicionaban y negociaban la viabilidad, los circuitos y lo representable-circulable a escala global. En materia musical, delimitaban el repertorio melódico, las rutas comerciales y las representaciones raciales y de género de cantautores argentinos, como Sandro y Mercedes Sosa (Karush, 2019).

Actualmente, los papeles que contienen los contratos y las negociaciones entabladas entre *Columbia*, *Haven International* y SIFA no están en archivos públicos. Existen otras vías para sortear las ausencias. Si tomamos los argumentos de las casi diez películas filmadas y exhibidas entre 1965 y 1970, las decisiones creativas y estéticas refuerzan el erotismo exuberante, salvaje, de sus años en América Latina. Aunque su convicción de hacer un cine “libre” y “popular” no había cambiado, Bo y Sarli entendían que las condiciones históricas habían cambiado.<sup>43</sup> El componente exótico prevaleció, pero fue desplazado hacia escenarios urbanos y naturales de Argentina: asentamientos de la periferia porteña, islas del Paraná, lagos y montañas en la Patagonia, plazas y pequeños pueblos rurales. También, la exaltación corporal de Sarli y narrativas eróticas que evocaran rasgos y elementos del imaginario local.<sup>44</sup> En este lustro, la actriz encarnó un espectro variado de personajes y fueron películas más descaradas y abiertamente sexuales, atenuando la denuncia social de sus comienzos (Goity, 2005; D’Antonio y Eidelman, 2019).

La estrategia comercial se acompañó de una visual. En *La mujer del zapatero* (1965) y *la Señora del Intendente* (1967), Bo y Sarli se inscriben en el género de la picaresca, usando el humor y la ironía para exponer el machismo y el deseo masculino. En ambas películas, el vestuario de la actriz era escaso, aspecto que *Columbia* utilizó para promocionarlas en el exterior. En el *press book* para América Latina de *La mujer del zapatero*, Sarli era representada usando una *mokini*, una malla con dos tiras para cubrir los pezones.<sup>45</sup> Un año después, *Columbia* aplicó ese razonamiento para *Los días calientes* (1966) y *La tentación desnuda* (1967). En ambos, la actriz posaba en suelo con una mirada sugestiva y vestida con un bikini de dos piezas que resaltaba su busco y cintura.<sup>46</sup> Nos aventuramos a plantear que *Columbia* ofrecía una versión distinta de Sarli, más atrevida y osada, a los consumidores que ya la conocían.<sup>47</sup> De acuerdo a Fernando Peña (2012), en los años sesenta el mercado extranjero, principalmente estadounidense, ingresó en una etapa conocida como *not sex enough* como resultado de la derogación del Código Hays en 1968. Es probable que los ejecutivos de *Columbia* exigieran una mayor presencia de erotismo, pero exacerbando

<sup>43</sup> “Armando Bo incursionará en la comedia presentando a una Isabel Sarli distinta”, *Crónica*, 10/12/1964. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción Crónica. CROAR00078276

<sup>44</sup> Fernández, R y Nagy, D. (1999). *La gran aventura...*, op.cit., pp. 174-179.

<sup>45</sup> Martín, J. A. (1981). *Los films de Armando...*, op.cit., pp. 51.

<sup>46</sup> “Poster La tentación desnuda”, FOTO48942, fondo fotográfico Isabel Sarli, Museo del Cine Pablo H Duckos.

<sup>47</sup> “Argentine film news”, *El heraldo del cinematografista*, Año XXXV, N°34, 24/02/1965.



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

la violencia y la premisa salvaje y exuberante del deseo sexual. Estos requerimientos se verificaron en *La mujer de mi padre* (1968), *Carne* (1968) y *Fuego* (1969). Este último film cumplió con creces los requisitos internacionales. Su trama se desarrollaba en la región de la Patagonia e incluía varios momentos de Sarli posando desnuda. Sin embargo, SIFA lo actualizó con temáticas en boga (la sexología y la homosexualidad femenina) y un arco final que se desarrolla en Nueva York.

Ninguno de estos diseños circuló en Argentina. Desde SIFA, la estrategia consistió en desdoblar y diversificar los posters, crear más de uno, y aplicar la misma técnica desarrollada para *India*: efectos -rayas horizontales y verticales, círculos negros, en blanco- sobre la imagen de Isabel Sarli. Sostuvieron una política bifronte para enfrentar y navegar la censura y el éxito internacional. La prensa gráfica publicaba los diseños alternativos, que resultaban más modestos y reservados que los *press books*.<sup>48</sup> Aún con precauciones, se arriesgaban a que la Comisión Municipal de Calificación de Impresos los prohibiera y los confiscara.<sup>49</sup> Sobre todo, sirvieron para realizar críticas al contexto político que se vivía gracias a la censura y la impronta parsimoniosa del entonces presidente Arturo Illia (1963-1966): “salve al país del pesimismo y del aburrimiento”.<sup>50</sup>

Desde sus inicios hasta el final de su carrera en 1981, toda su exhibición en Argentina estuvo afectada por los distintos organismos de censura. Sus atribuciones entroncaron con el mayor o el menor autoritarismo del gobierno de turno. Como sostiene Ramírez Llorens, la noción de censura tuvo un carácter heterogéneo y obedeció a las relaciones de dominación y poder de los distintos actores y escenarios en juego (2016:194-195). Los vínculos entre el mercado, el entretenimiento y el Estado oscilaron entre la tensión y la convergencia. *Columbia* no interfirió en ese aspecto ya que su rentabilidad estaba más allá del país. Adoptando una posición bifronte, Bo y Sarli hicieron de la censura su batalla personal y política porque la circulación internacional funcionaba como subterfugio. Les otorgaba una posición privilegiada desde la cual apreciar la instrumentación del argumento moral de la censura y, por lo tanto, de inscribir su proyecto estético en los circuitos foráneos de cine. Por tanto, su erotismo se moldeaba y nutría a partir de su interdicción, pero también del carácter global de su consumo.

A partir de 1965, SIFA comenzó a filmar dos versiones distintas de un mismo guion. Esta decisión probablemente fuera convenida con *Columbia* y otras distribuidoras. A su modo de ver, tanto el público nacional como extranjero gustaban de los paisajes naturales y los desnudos protagonizados por Sarli. Sin embargo, para el mercado norteamericano se decidió que las escenas fueran más explícitas y gráficas que su

<sup>48</sup> “La tentación desnuda”, *Antena*, Año XXXVI, N°1734, 4/08/1964.

<sup>49</sup> “¿Quién le tema a Margaride?”, *Confirmado*, Año II, N°74, 17/11/1966.

<sup>50</sup> “Censura”, *Heraldo del Cine*, Vol. XXXVIII, Año 38, N°1948, 31/12/1968. “Poster La señora del intendente”, *Gaceta del espectáculo*, Año I, N°40, 13/06/1967, p. 255.



versión local.<sup>51</sup> Como hemos señalado, las relaciones de poder entre ambas productoras condicionaron determinadas decisiones creativas y modos de circulación. Su erotismo era relacional respecto de otros y la clave radicaba en la capacidad de articular el cuerpo de Sarli con imaginarios más amplios de la nación, incluidos aquellos formados desde el exterior.<sup>52</sup> A los ojos de los norteamericanos, sus desnudos encuadraban con un exotismo racial y su anclaje latinoamericano podían convocar a los espectadores del circuito hispanohablante y anglosajón.<sup>53</sup> *Columbia* se encargaba de traducir y seleccionar las salas de exhibición, invitando a la pareja a que presentara personalmente cada película y conociera a la actriz. Probablemente el contacto con el público fungiera como garantía del producto que ambas productoras buscaban vender y promocionar.<sup>54</sup>

Las decisiones comerciales impulsadas por *Columbia* fueron corroboradas para el mercado europeo. De acuerdo a Adrián Smith (2016), en 1966 una distribuidora inglesa llamada *Compton Film* negoció personalmente con Sarli y Bo la difusión de *La tentación desnuda* y *La mujer de mi padre* en ese país. Aunque no prosperó debido a su propia normativa legal, su investigación sostiene que los *press books* contenían fotografías e indicaciones orientadas a exaltar los rasgos físicos y la apariencia de la actriz. De todas maneras, el contacto con otros empresarios europeos contenía la esperanza de que su cine alcanzará otros rumbos y rutas comerciales más allá de Estados Unidos y Latinoamérica. Como contraparte, SIFA negoció la distribución de filmes europeos en Buenos Aires.<sup>55</sup>

En Argentina, sus giras internacionales fueron recibidas positivamente por la prensa comercial y de espectáculos.<sup>56</sup> A los ojos de sus contemporáneos, la cinematografía de Sarli y Bo era la única de la producción nacional que poseía una comercialización propia. Pese al fracaso en Inglaterra, la promoción del film se respaldaba en un acuerdo que no iba a suceder. Una carta de la distribuidora local señalaba “[...] eleva a esta nueva producción de Armando Bo a una categoría de explotación internacional que ningún otro sello productor ha logrado hasta hoy, y habla elocuentemente del

<sup>51</sup> Fernández, R y Nagy, D. *La gran aventura...*, op.cit., pp. 202-204; Curubeto, D. [Director].(2008). *Carne sobre carne*.

<sup>52</sup> Martín, J.A. (1981). *Los films de...*, op.cit., 16.

<sup>53</sup> “Cambia el público hispano de U.S y ve películas argentinas con erotismo y monstruos”, *Gaceta del espectáculo*, Año II, N°89, 1966, p. 214; “Erotismo a la criolla, buen negocio en U.S”, *Gaceta del espectáculo*, Año I, N°10, 8/11/1966, p. 110

<sup>54</sup> “Tentación desnuda éxito en Broadway”, *Gaceta del espectáculo*, Año II, N°66, 5/12/1967, p. 564; “Acuerdo entre Cobouli-Sarli-Bo”, *Gaceta del espectáculo*, Año III, N°107, 10/09/1968, p. 410;

<sup>55</sup> “Otros films de Compton negocia Bo”, *Gaceta del espectáculo*, Año I, N°18, 3/1/1967, p. 31; “Poster Repulsión”, *Gaceta del espectáculo*, Año I, N°50, 15/08/1967, p. 373.

<sup>56</sup> “En Londres quieren a Isabelita desnuda” *Última Hora*, 31/10/1966. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción Crónica. CROAR00078276; “Los Ángeles escenario de éxito de Isabel Sarli”, *Crónica*, 1/11/1967. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción Crónica. CROAR00078276.



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

prestigio que Isabel Sarli ha adquirido en el exterior”.<sup>57</sup> Probablemente en ese entonces SIFA se pensara así misma como un enlace modernizador, un nodo que conectaba distintas rutas comerciales y participaba de una red de productores a nivel internacional. A nivel latinoamericano, *Pel-Mex* los distribuía y la vinculación inicial con *Columbia* les otorgaba un margen de acción para respaldar su ofensiva contra la censura y validar su proyecto frente a sus contemporáneos. En línea con Pons (2013), el seguimiento de sus trayectorias pone de relieve los puntos de contacto que caracterizan la “conciencia de globalidad”. Esta había cambiado luego de una década.

Estudios recientes demostraron que el erotismo y el sexo habían ganado terreno en la cultura de masas pese a los esfuerzos coactivos del estado por suprimirlos (Cosse, 2010; Manzano, 2017; D’Antonio, 2019). Cuanto más se empeñaban, mayor atención y debate provocaban en la prensa. La publicidad colaboró a diseminar productos extranjeros y nacionales que hacían de la exhibición y la sensualidad dos aspectos centrales en su estrategia de venta. Las modelos y actrices, incluida Sarli, colaboran a crear un clima de “liberalización de las costumbres” y en particular las mujeres.<sup>58</sup> Aunque ella intentaba divorciar su intimidad de su trabajo, éste impregnaba cualquier consideración sobre su persona. Esa misma orientación se hallaba en la cultura visual del cine y el florecimiento de las películas donde el matrimonio, las relaciones sexuales y la sexualidad constituían el nudo argumental.<sup>59</sup> El mercado cultural de cine oscilaba entre las versiones nacionales y aquellas europeas y norteamericanas que desembarcaban a través de sus filiales locales. Aun cuando recibían comentarios displicentes y recortes a manos de organismos de censura, eran segmentadas a los circuitos barriales y a pocas salas del centro porteño.<sup>60</sup>

En cambio, Bo y Sarli consideraban que los distintos organismos censores tenían una fijación personal con ellos y, sobre todo, con la actriz. Desde 1958 en adelante, ambos enfrentaron distintos juicios, cercenamientos y prohibiciones por “pornografía”, “inmoralidad” y “obscenidad” de acuerdo a la interpretación que se hacía del artículo 128 del Código Penal. Estos términos terminaron por trascender la órbita jurídica y se instalaron como rasero universal para sopesar los fenómenos de la cultura de masas. Sobre este punto, es importante entender las conexiones atlánticas que existieron entre las dictaduras del Cono Sur. El erotismo se asoció a fenómenos internacionales al tiempo que países como Argentina y Brasil configuraban su versión de él pese a la aprobación o el rechazo de los funcionarios (Cowan, 2016). Como sostiene Manzano (2017), la moralización de los años sesenta se focalizó en determinadas actividades y grupos sociales arguyendo peligros para la

---

<sup>57</sup> “Memo Cinematografía Landini”. Sobre *La mujer de mi padre*, N°79275. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

<sup>58</sup> “La Argentina y sus mujeres”, *Siete días Ilustrados*, Año 2, N°77, 28 al 3 de noviembre de 1968, p. 45-47; “Isabel Sarli: ¿diosa sexy o tímida colegiala?”, *Siete Días Ilustrados*, Año I, N°16, 27/08/1967

<sup>59</sup> “Sin precedentes: boom de films sobre sexo en el cine mundial”, *Gaceta del espectáculo*, Año III, N°128, p. 60.

<sup>60</sup> “Críticas de cine: psexoanálisis”, *Siete días Ilustrados*, Año 2, N°60, 2 al 8 de julio de 1968, p. 62.



seguridad y el orden nacional. Estas consideraciones impregnaron la calificación moral de películas, la cual podía restringir, recortar y prohibir las producciones audiovisuales. Federico Frischknecht, secretario de “Difusión y Turismo”, concluyó que la censura en Argentina no existía ya que el público podía acceder a las obras.<sup>61</sup> Aunque su interpretación era falaz, en su argumentación se colaban criterios de clase. Al rotularlas como “obscenas” o “inmorales” no sólo se pretendía hablar en nombre y salvar los “valores nacionales”, sino establecer un gusto social legítimo y una mirada paternalista.<sup>62</sup> El repertorio de prácticas culturales suponía la existencia de espectadores incapaces de discernir entre el “arte” y el cine “comercial”, al que tildaban de popular y malo.<sup>63</sup>

Como hemos mencionado, la censura también funcionaba como excusa sobre la cual acreditar y legitimar su proyecto. Los pronunciamientos de Sarli y Bo aducían razones de distinta índole. Sobre todo, predominaron dos aspectos. El primero, la arbitrariedad y las connotaciones de clase. El segundo, apelaciones de carácter nacionalista signadas por dinámicas globales. Una década después de aludir a Bergman como inspiración, Bo llegaba a la conclusión que la predilección por la desnudez europea, en oposición a la que él creaba, era una señal de “cipayismo” local. Frente a eso, la sociedad argentina se avergonzaba de sí misma en el extranjero gracias a Sarli.<sup>64</sup> A su modo de ver, eso se trasladaba a la falta de iniciativa internacional del cine argentino y en la aceptación de las políticas cinematográficas emanadas desde el INC. Con ello rechazaba la injerencia que el Estado proponía en materia artística para su rentabilidad. Por entonces, el gobierno de Juan Carlos Onganía (1966-1971) alentaba a que el tradicionalismo criollo y los próceres nacionales fueran representados en el cine con la finalidad de consolidar los principios de la Revolución Argentina (Getino, 2016).

A la inversa, los censores entendían que cualquier tipo de regulación y/o prohibición funcionaba como propaganda. Sus atribuciones alcanzaron su apogeo con el reemplazo de la CHCC por el Ente de Calificación Cinematográfica (1968-1984). Con la proyección foránea, probablemente sintieran que estaban en una posición legítima para expresar su opinión. Como sucediera con el tango y la música argentina en aquellos años, la participación en el mercado extranjero les ofrecía otros recursos para cuestionar con mayor holgura los empeños autoritarios (Scarfi y Ubelaker Andrade, 2023). De cierta manera, los dólares, los viajes y la popularidad en el exterior se convirtieron en moneda de cambio local para proclamar libertad de expresión a nivel artístico y político.

<sup>61</sup> “Censura no existe”, *Heraldo del cine*, Año XXXVII, N° 37, 26/07/1967, p.321.

<sup>62</sup> “Moral, arte y tijeras”, *Heraldo del cinematografista*, Año XXXVI, N°1818, 6/07/1966 p.270.

<sup>63</sup> “Comercial no es peyorativo”, *Heraldo del cinematografista*, Año XXXVI, N°1830, p.441.

<sup>64</sup> “Sarli-Bo: las preguntas malditas”, *Atlántida*, Año 50, N°1208, noviembre 1967; “La vergüenza de los argentinos”, *Análisis*, 6/11/1968. Disponible en:

<https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/nacion/verguenza-argentinos.html>



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

En 1969, la tensión con el principal organismo llegó a su punto máximo cuando prohibió por completo *Fuego*. Sus dos películas anteriores habían sido multadas, sufrido cortes y obtenido la calificación por edad más alta-Prohibida para menores de 18 años-.<sup>65</sup> Para SIFA, la causa se hallaba en la hipocresía moral que caracterizaba a la sociedad argentina: “¿la moral argentina se va a salvar si prohíben una película como *Fuego* porque sale Isabel Sarli desnuda en dos escenas? ¿Qué arregla al país prohibiendo películas con la censura?”.<sup>66</sup> El efecto de la circulación global alcanzaba y permeaba la percepción sobre lo nacional. De sus testimonios se infiere que la idea de que el erotismo argentino era moderno porque se producía a nivel local, pero se exportaba al exterior. Por el contrario, sus palabras señalaban que Argentina seguiría siendo periférica en tanto la censura era una muestra de “atraso” por los límites que imponía a la libertad de expresión.

*Fuego* fue distribuida y traducida por *Haven International*. La prensa argentina se hizo eco del éxito que la película en tanto sirviera como espejo de los valores y actitudes de determinados sectores sociales. Con *Fuego*, SIFA alcanzó la cumbre de popularidad entre los periodistas y críticos estadounidenses. Tanto su trama argumental como la sublimación sexual de Sarli captaron el interés de la prensa internacional. Por primera vez, una película argentina obtenía una cobertura completa en *The New York Times*. A diferencia de *Carne* y *La mujer de mi padre*, *Fuego* incursionaba en un terreno completamente desconocido para el cine argentino. Su éxito pone en evidencia una arista más de la “conciencia global” de ambos artistas. Para finales de los años sesenta, la homosexualidad y la sexología eran temas de creciente visibilidad política y social. Las proclamas de “revolución sexual” focalizaron en la crítica a la heterosexualidad y la opresión patriarcal (Stearns, 2009). Aunque ni Bo ni Sarli se pensaran a sí mismos como feministas o revolucionarios, entendieron que podían recrear aquellos fenómenos en Argentina en aras de ser contemporáneos y globales. Estos acontecimientos no pasaron desapercibidos para sus contemporáneos nacionales. La prensa gráfica de espectáculos la reseñó como una proeza para el país<sup>67</sup>, mientras la crítica fue menos elogiosa al respecto (Basilio Fabris, 2021).

Como hemos planteado a lo largo del trabajo, la participación internacional de SIFA no fue azarosa, sino fruto de una conjunción de varias condiciones y prácticas. El éxito de *Fuego* probablemente residiera en la exacerbación del componente exótico del desnudo: sus paisajes australes, la ductilidad ingenua de Sarli y temáticas que sintonizaban con la época. Con todo, la capacidad creativa de Bo y Sarli consistió en posicionar a la Argentina como exportadora de un erotismo vernáculo inscripto en

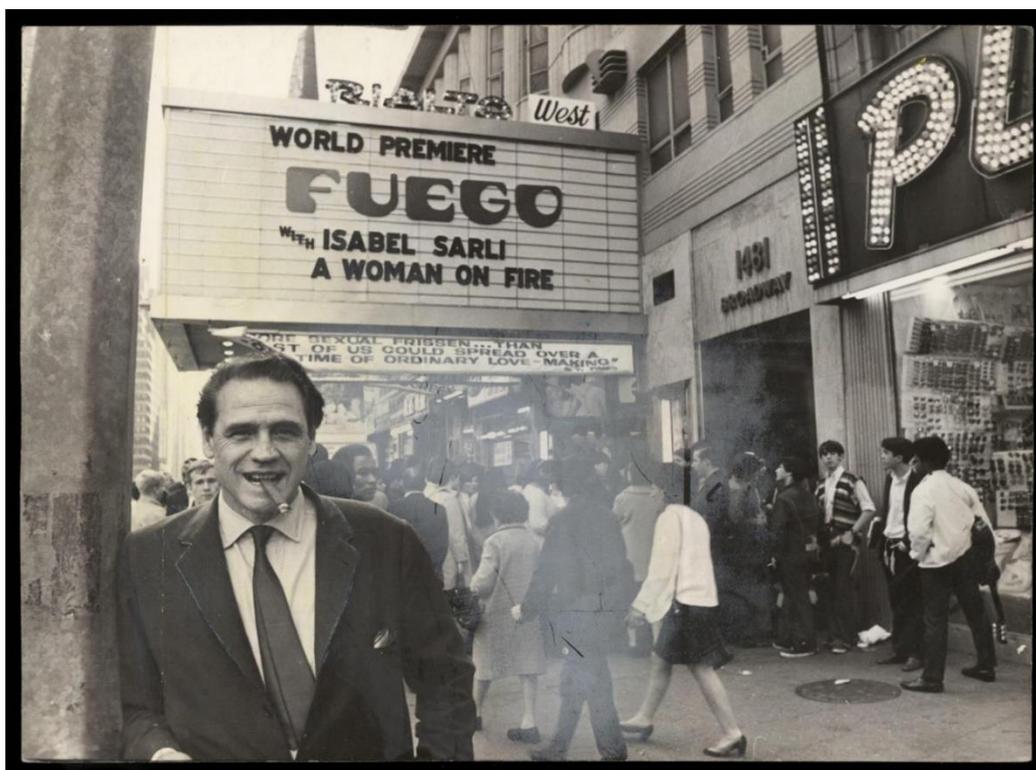
<sup>65</sup> “Hasta el umbral de Onganía”, *Gaceta del espectáculo*, Año II, N°58, 10/10/1967, p. 471

<sup>66</sup> “Apunten ¡Fuego!”, *Crónica*, 23/07/1970, pp.2-4.

<sup>67</sup> “Poster *Fuego*”, *Heraldo del Cine*, Vol. XXXIX Año 39, N°1994, 19/11/1969; “Fire”, *The New York Times*, 6/10/1969. (MCPDH.B.H.CIS); “Fuego cosecha más dólares en Broadway”, *Gaceta del espectáculo*, Año IV, N°168, p. 561.

una industria cultural global. La convicción comercial que habían vislumbrado en la oscuridad de un cine porteño en 1956 se había concretado. De acuerdo a Bo,

*Para mí, Fuego es el misterio más grande de toda la historia del cine argentino. ¡Me costó quince mil dólares y la hice en catorce días! Yo no digo que haya sido extraordinaria. Yo no hago un cine extraordinario, pero son películas que marcaron una época. Fue la primera película sexual argentina [...] Digan lo que quieran, pero fue un impacto atroz, una conmoción. ¡Estuvo catorce semanas en Broadway! Se estrenó en ochenta y tres salas. Y tuvo página en el New York Times.<sup>68</sup>*



*Imagen 1. Armando Bo fotografiado en Nueva York en el estreno de "Fuego" (1969). Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Archivo de redacción Crónica. CROAR000782884.*

La versión que se proyectaba en Nueva York era la copia filmada para el mercado extranjero. Aunque durante los años setenta existieron varios intentos por estrenarla en Buenos Aires, su versión completa pudo proyectarse una década más tarde de su fecha original. En esos días neoyorquinos, un joven espectador con deseos de convertirse en director de cine se arrellanó en las mullidas butacas de una de las

<sup>68</sup> Fernández, R y Nagy, D. *La gran aventura...*, op.cit., p. 233.



## **Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

tantas salas que proyectaban *Fuego*. Años después, en un ciclo dirigido a presentar las películas que habían influenciado su carrera, el cineasta John Waters seleccionó *Fuego* como una de ellas.<sup>69</sup> El personaje de Sarli serviría de inspiración para crear a *Divine*, su versión *queer* y suburbana de la actriz argentina. Al cabo de diez años, la presencia del cine y las trayectorias de Sarli y Bo desembarcaron en continentes inexplorados para la cultura de masas local, como África, Asia y Oceanía. Al mismo tiempo, las tensiones con los censores se agudizaron a medida que la espiral de violencia y autoritarismo aumentaba. Frente a este escenario histórico, la circulación global y la producción del erotismo no disminuirá.

### **A modo de cierre**

Durante los años sesenta, Argentina revalidó su permanencia en la cultura de masas gracias a la producción y la exportación de mercancías audiovisuales centradas en el erotismo. En una época de transformaciones socioculturales, las figuras de Armando Bo e Isabel Sarli salieron al encuentro de nuevas formas de creación artística inspirándose en fenómenos globales para proponer el suyo. Al referenciarse en otros directores, artistas y formaciones culturales, hallaron su camino en estructuras económicas ya formadas.

Ha sido el propósito de este trabajo realizar una indagación exploratoria de cómo y por qué aquello fue posible. Hemos sostenido que no se trató de una simple traducción o importación, sino un proceso de sinergia creativa donde los imaginarios culturales y sociales de cada nación sirvieron como influencia para articular una mirada propia sobre el erotismo. Al mismo tiempo, esa incorporación no fue instantánea y horizontal. Durante más de una década, esta pareja navegó y negoció las distintas representaciones y criterios que productores y empresarios configuraron alrededor del mercado de bienes culturales. Promediando los años sesenta, desplegaron una estrategia que denominamos “bifronte” para sostener y trazar puentes entre varios continentes.

En esta dirección, el entendimiento del anclaje transnacional de Armando Bo e Isabel Sarli a lo largo de más de una década es posible si, recuperando las afirmaciones de Anaclet Pons (2013), desarrollamos una sensibilidad acerca de lo global en los procesos históricos. El siglo XX resulta un caso particularmente sugerente puesto que existió una amplificación de las conexiones humanas a través de diferentes artefactos y fenómenos culturales y económicos. En Argentina, la pujante configuración de una cultura de masas en la historia reciente y la circulación de un erotismo vernáculo constituyen una puerta de entrada para indagar la participación

---

<sup>69</sup> John Waters presenting *Fuego*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=GAKMyj9\\_v2Q&t=126s](https://www.youtube.com/watch?v=GAKMyj9_v2Q&t=126s)



del país en flujos comerciales y las articulaciones posibles de distintas manifestaciones estéticas, artísticas y políticas.

Por otro lado, el artículo pone de relieve cómo la perspectiva global colabora a revisar procesos enmarcados en lo nacional. Lejos de subordinar este último al primero, hemos intentando demostrar los vasos comunicantes. Asimismo, las trayectorias de Bo y Sarli iluminan de qué manera las escalas internacionales funcionan como arenas para intervenir en los escenarios locales. En la búsqueda de credibilidad, hallaron en el extranjero recursos y experiencias para cuestionar determinadas orientaciones y políticas.

En este sentido, el trabajo busca aportar a campos en expansión. La cultura de masas funcionó no sólo como mercado, sino como arena de disputa. En las críticas de Bo y Sarli sobre la censura se alojan miradas críticas sobre los valores y actitudes referidas a la sexualidad. Aunque refutaba la calificación de “pornografía”, estos términos fueron útiles para entablar discusiones sobre la configuración de la cultura sexual en Argentina en tiempos autoritarios. Algunos aspectos restan por ser estudiados. Por un lado, una comprensión cabal y pormenorizada de la recepción y el consumo en cada continente y país donde sus películas fueron estrenadas. Si bien las páginas precedentes ofrecen algunas pistas, una mirada de más largo aliento, que incluya los años setenta junto con otras variables, podrían complejizar el funcionamiento de la cultura de masas, sexualidad y política en aquellos años.

Las vidas de Bo y Sarli fueron globales y se nutrieron de los intercambios para enfrentar e innovar allí donde los marcos nacionales endurecían sus fronteras. No obstante, ese cambio de escala conllevó reajustes, negociaciones y reapropiaciones a la postre integradas en las estrategias comerciales y formas de intervención en el espacio local. En base a lo expuesto, resta una mirada de largo aliento, capaz de complejizar y entrelazar los jirones que las fuentes hemerográficas y visuales proponen desde Buenos Aires.

## **Bibliografía**

Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Basilio Fabris, A. (2021). *Argentina Voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Basilio Fabris, A. (2023). Isabel en la tierra de las bellas promesas: concursos de belleza y modelaje publicitario en la cultura de masas (Buenos Aires, 1955-1957).



*Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 14(23).  
<https://doi.org/10.31049/1853.7049.v14.n23.40607>

Bertrand, R. (2015). Historia global, historias conectadas: ¿un giro historiográfico? *Prohistoria* 28(24), 3-20. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5460312>

Casas, E. (2022). Tradicionalismo por export: el entramado gauchesco transnacional a partir de la trayectoria de Carlos Daws (1897-1948). *Revista Complutense de Historia Americana* 48, 319-344. <https://doi.org/10.5209/rcha.81386>

Conrad, S. (2017). *Historia global. Una nueva visión para el mundo actual*. Barcelona: Crítica.

Cuarterolo, A. (2015). Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX. *Vivomatografías* 1(1). Recuperado de: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37>

Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI.

Cowan, B. (2016). *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*. The University of Carolina Press. <https://doi.org/10.5149/northcarolina/9781469627502.001.0001>

D'Antonio, D. (2019). Género, sexualidades políticas y políticas sexuales: enlaces regionales y transnacionales. *Mora*, 25, 57-62. <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8491>

D'Antonio, D. y 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. <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8494>

Galván, M. V., y Osuna, M. F. (2018). *La Revolución Libertadora en el marco de la Guerra Fría*. Rosario: Prohistoria.

García Canclini, N. (2001). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

Getino, O. (2016 [1998]). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia, cultura y nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.



Goity, E. (2005). "Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli". En C. España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Herzog, D. (2011). *Sexuality in Europe. A Twentieth-Century History*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511997075>

Karush, M. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Kelly Hopfenblatt, A, y Morales, I. (2022). La circulación internacional del cine argentino en el período clásico: el caso de la Southern California Film Society (1939). *Aniki* 9(1), 202-228. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.845>

Lobato, M. (2014). "Erotismo y la cultura afectiva de las clases populares en el Río de la Plata, 1880-1930". En AA.VV (comp.); *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes-Biblioteca Nacional.

Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

Matallana, A. (2017). *El tango entre dos Américas: representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: EUDEBA.

Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. EUDEBA.

Morgenfeld, L. (2013). "Idas y vueltas de la relación Argentina-Estados Unidos durante la proscripción del peronismo (1955-73)". *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mendoza, Argentina*. Recuperado de: <https://cdsa.aacademica.org/000-010/396>

Oubiña, D. (2016). "El profano llamado del mundo". En M. Mestman (coord.); *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Peña, M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Poppe, N. (2013). Made in Joinville: transnational identity aesthetics in Carlos Gardel's early Paramount Pictures. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21(4), 481-495. <https://doi.org/10.1080/13569325.2012.743883>

Pons, A. (2013). De los detalles al todo: historia cultural y biografías globales. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* 6(12): 156-175. <https://doi.org/10.15848/hh.v0i12.515>



**Eros de exportación: producción y circulación global del erotismo a partir de Isabel Sarli y Armando Bo (1958-1969)**

Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería.

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. <https://doi.org/10.61490/eial.v24i1.321>

Rutherford, P. (2007). *A world made sexy. Freud to Madonna*. Toronto: Toronto University Press. <https://doi.org/10.3138/9781442685628>

Scarfi, J. P. & Ubelaker Andrade, L. (2023). Peripheral Interventions in Global History: Toward a History of Argentina outside of Argentina. *Latin American Research Review*, 58(1), 18-31. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.76>

Serulnikov, S. (2023). "El giro global en la historiografía latinoamericana". En P. Bide; S. Carreras; I. Paap; F. Schmidt-Welle (edit.); *Producción de saberes y transferencias culturales: América Latina en contexto transregional*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. [https://doi.org/10.31819/9783968694733\\_004](https://doi.org/10.31819/9783968694733_004)

Shaw, L. (2010). The celebritisation of Carmen Miranda in New York, 1939-1941. *Celebrity studies* 1(3), 286-302. <https://doi.org/10.1080/19392397.2010.511138>

Sides, J. (2009). *Erotic City. Sexual Revolutions and the making of modern San Francisco*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195377811.001.0001>

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). Recuperado de: <https://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2016/01/8-smith-isabel-sarli.pdf>

Stearns, P. (2009). *Sexuality in World History*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203880326>

Tossounian, C. (2021). *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*. Rosario: Prohistoria. <https://doi.org/10.5744/florida/9781683401162.001.0001>

Valdéz, M. (2014). 1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista. En R. Manetti, R. y L. Rodríguez Riva (comp.); *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Zangrandi, M. (2016). Una mujer desnuda en la selva. Bo, Roa Bastos y El trueno entre las hojas. *Imagofagia* (14), 1-19. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/327>

**anuario.**



**Recibido: 15 de abril de 2024**  
**Aceptado: 09 de mayo de 2024**  
**Versión Final: 11 de junio de 2024**

**anuario.**