

# *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*

POR FACUNDO SAXE

**Isabel Sarli monster, Isabel Sarli 'mostra': sex-dissident genealogies from Fuego or how  
Coca Sarli becomes an archive of queer feelings**

## **Resumen**

Este trabajo realiza una lectura desde las disidencias sexo-genéricas en torno a la idea de Isabel Sarli como un “monstruo” cultural que forma parte de un archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2018) de las disidencias sexuales. A partir de resistencias y resignificaciones “monstruosas”, aparecen conexiones culturales que han impreso sentimientos en los cuerpos de las disidencias sexuales. Voy a trabajar con la película *Fuego* (1969) y algunas derivas posibles en torno a la idea de ‘monstruo/mostra’, pretendo pensar cierta figuración de Isabel Sarli como un dispositivo cultural ‘monstruoso’ (en un sentido resignificado cuir) que llamaré la Coca Cuir, en una (re)formulación terrorista de terminologías *queer*. Para esto se realizará un análisis del filme focalizado en la relación entre los personajes de Laura (Sarli) y Andrea (Alba Mujica). Luego se abordarán derivas y conexiones *queer* vinculadas a la figura de Isabel Sarli en apariciones culturales en diferentes momentos históricos y espacios geográficos.

**Palabras clave:** Isabel Sarli, queer, disidencia sexual, monstruo, archivo

## **Abstract**

This paper makes a reading from the sexual dissidences about the idea of Isabel Sarli as a cultural “monster” that is part of an archive of feelings (Cvetkovich, 2018) of sexual dissidences. From “monstrous” resistances and resignifications, appear cultural connections that leave a mark on affective archive of sexual dissidences. I am going to work with the film *Fuego* (1969) and some possible drifts around the idea of ‘monster/mostra’, I intend to think of a certain figuration of Isabel Sarli as a ‘monstrous’ cultural device (in a queer resignified sense) that I will call the Coca Cuir, in a terrorist (re)formulation of

queer terminologies. This paper makes an analysis of the film focused on the relationship between the characters of Laura (Sarli) and Andrea (Alba Mujica). Then, queer drifts and connections linked to the figure of Isabel Sarli in cultural appearances at different historical moments and geographical spaces will be addressed.

**Keywords:** Isabel Sarli, queer, sexual dissidence, monster, archive

## Una introducción monstruosa

En este trabajo me interesa realizar algunas lecturas desde las disidencias sexo-genéricas sobre la figura de Isabel Sarli, abordándola como una suerte emergente monstruoso cultural que se conecta con las genealogías y archivos de sentimientos (Cvetkovich, 2003) 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)<sup>1</sup> como un monstruo *queer/cuir* o sexo-disidente, resignificando la idea de monstruo para retomar sentidos vinculados a lo abyectado de un sistema de disciplinamiento y normalidad binaria cisheteropatriarcal.

El monstruo Isabel Sarli, leído a partir de las lecturas por parte de las disidencias sexo-genéricas, aparece como una posibilidad de subversión sexo-genérica e identificación *cuir* para la abyección sexual. En ese sentido, la monstruosidad de la Coca Sarli, a partir de sus películas y la recepción de las mismas en diferentes momentos históricos por las disidencias sexo-genéricas, 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, como monstruo cultural, como ‘mostra’ genérica y sexual, en sí misma, podría ser parte de un archivo de sentimientos para las disidencias sexuales.

La estructura de este artículo 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. 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 heterocentrado.<sup>2</sup>

1. Algunas películas que se pueden mencionar son *Embrujada* (1976), *Fiebre* (1971), *Intimidaciones de una cualquiera* (1974), entre otras.

2. Podemos pensar en el ejemplo de lecturas *queer* sobre películas como *Dracula's Daughter* (1936) de Lambert Hillyer o *Written on the Wind* (1956) de Douglas Sirk.

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 monstruoso multidireccional. 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. Asimismo, me interesa relacionar esta torsión con las apariciones de Isabel Sarli en un sistema de disturbios culturales sexo-disidentes (Saxe, 2021); una torsión que me gustaría llamar, en una suerte de (re)formulación terrorista de terminologías *queer*, la Coca Cuira.

## El archivo monstruo 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 exploits* (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; Zangrandi, 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 en 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 ‘mostra’ cuir que ha posibilitado identificaciones sexo-disidentes y la construcción de genealogías subversivas. Por otro lado, me interesa pensar a Isabel Sarli a partir del cruce de ciertas nociones teóricas vinculadas a lo monstruoso (resignificado) y al archivo de sentimientos como categorías que leo desde las teorías *queer* y el pensamiento sexo-disidente y transfeminista.

¿Por qué Isabel Sarli sería un monstruo? ¿O por qué leerla desde lo monstruoso? Mi apreciación sobre la categoría tiene que ver con pensar su figura por fuera de los binarios obligatorios del cisheteropatriarcado así como por fuera de las ficciones de normalidad. El monstruo al que hago referencia no es el monstruo que construye como otro la mirada cisheterocentrada. Se

trata de una inversión y resignificación de los términos, un pensar qué queda en lo monstruoso como impresión de las vidas sexo-disidentes y cómo devenimos agentes subversivos de esa monstruosidad:

¿Quiénes son lxs monstruos? O quizá ¿quiénes somos lxs monstruos? Queremos pensar también al monstruo como posibilidad feminista, sexodisidente, de subalternidad y precariedad políticogeográfica, la monstruosidad como resignificación de los lugares de abyección y marginación de la sociedad cisheteropatriarcal. ¿Quién queda por fuera de la ficción de normalidad? ¿Qué cuerpos, qué identidades, qué experiencias? ¿Qué pasa con todas las derivas culturales que quedan por fuera del binarismo sexogenérico y del canon cisheteropatriarcal? ¿Por qué no pensar lo monstruoso, lo abyecto, lo subversivo, como lugar de enunciación cultural —y subjetividad contrahegemónica— para la literatura, el cine, la historieta, la televisión y otros medios culturales? (Rubino et.al., 2021: 8)

El monstruo, en este caso en la figura ‘mostra’ de Isabel Sarli en *Fuego*, queda impreso en lo audiovisual y distorsiona las ficciones de normalidad se aleja de lo que Gabriel Giorgi llama “gramáticas del pensamiento y la vida social”:

Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja de ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social. (Giorgi, 2009: 324)

El monstruo, en esta lectura, se convierte en una categoría de análisis para pensar las disidencias sexo-genéricas en la película *Fuego* y la figura de Isabel Sarli como referente sexo-disidente: “Proponemos utilizar esta categoría de lo monstruoso como puerta de entrada para el análisis de textos culturales desde una perspectiva sexogenérica feminista y disidente” (Rubino et.al., 2021: 8).

Asimismo, esta noción de monstruo resignificado para pensar las disidencias sexuales y sus genealogías culturales, 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 ex-

presar 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)

La ‘mostra’ 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 respecto a las disidencias sexo-genéricas. De ahí que el archivo afectivo 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, intimidación, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer. (Cvetkovich, 2018: 22)

## Fuego cuir en el cuerpo

*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 personaje masculino (Carlos) al que ella ama intentará ir por el camino del matrimonio como sanación de su “problema”, 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. 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 con propuesta matrimonial, da la sensación 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 quiere llevarla al altar.

Andrea parece ser de los primeros personajes lesbianos del cine argentino que tiene relaciones con otra mujer en escena. Parte de la crítica 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 heterocentrada y patriarcal no parecería funcionar en estas escenas de sexo. Andrea está vestida, Laura desnuda, los planos toman el rostro de Andrea desencajada 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 eso 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), etc., que podría emparentarse con otras lesbianas monstruos, criminales o patologizadas en el 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 (Pieniasek, 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 (que sí podría tratarse del cuerpo de mujer que está siendo objetivizado para la mirada del varón cisheteropatriarcal).

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 o referencias a qué lugar ocupa una en la vida de la otra. Hay algo muy interesante en el personaje de Andrea en 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.

Carlos también 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. Luego, el médico será el encargado de diagnosticar a Laura y de paso las va a tildar a ambas de enfermas: “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”.

En todo este momento de la película, hay algo 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 dice que no está enferma, que está loca: “yo no estoy enferma, yo estoy loca”. ¿A quiénes se llamó locas en la historia de la humanidad? Tampoco se trata de que la relación entre Laura y Andrea está construida como constructiva o idealizada.<sup>3</sup>

3. Por ejemplo, en una escena entre ellas se produce 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.<sup>4</sup>

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 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

4. Recordemos que el sexo en el bosque/parques/plazas luego de la búsqueda en la calle es un tropos 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.

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 tildado de monstruoso y que fue abyectado por la historia de la humanidad normal. Porque además, ¿cómo habrán leído los públicos sexo-disidentes de la época esta película?<sup>5</sup>

## Conexiones monstruosas de un archivo de sentimientos sexo-disidentes

En esta Coca Sarli monstruosa, en la ‘mostra’ Sarli, que ejemplifiqué con algunos rasgos del filme *Fuego*, se construye algo que se puede conectar, a partir de esa monstruosidad, con un archivo monstruo, 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 Cuira, 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

5. 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).

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 monstruosa de la Coca Cuira, 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.<sup>6</sup> ¿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 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:

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)<sup>7</sup>

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 setenta, 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 a uno de los ensayos del libro. ¿Qué conexiones monstruosas 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.<sup>8</sup>

6. 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).

7. “But perhaps the question of nonnormativity can be approached from a different angle. If the films were so regressive in their portrayal, why were they so influential for well-known sexuality champions such as John Waters and Annie Sprinkle?” (2022: 19).

8. 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, la conexión<sup>9</sup> 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 con pensar en ejemplos (entre muchísimos 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*.

## Conclusiones provisionarias

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 ma-

9. 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 la influencia en Annie Sprinkle, sólo por pensar otras conexiones.

cho, 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 yo encuentro discrepancias respecto a sus afirmaciones y creo también que hay otras dimensiones, otras impresiones, otras huellas que pueden aparecer en una lectura monstruosa desde las disidencias sexuales en películas como *Fuego* pero también en el efecto disruptivo de parte de su cinematografía en las lecturas y reappropriaciones desde las disidencias sexuales. Porque la “leyenda sarliana” (Romano, 1995: 122) tiene que ver con algo que ocurre con Isabel Sarli y no sólo 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). 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 me pregunto, ¿y si no leemos a la Coca Sarli como una mujer cis? ¿Y si la leemos como una monstruosidad de las nuestras? ¿Y si la leemos, como 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, monstruosa, 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 el monstruo como potencia afirmativa?

Desde una perspectiva monstruosa 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 monstruoso sexo-disidente, con la construcción de genealogías y universos sexo-disidentes.

¿Y si Isabel Sarli en *Fuego*, como monstruo cuir está cerca de la idea de “otros inapropiados/bles” que propone Donna Haraway? ¿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 difractaria más que refractaria, 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)

¿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 monstruosas 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.<sup>10</sup> En esas derivas *Fuego* se vuelve un texto monstruoso transnacional y subversivo de las normas sexo-genéricas. En esos cruces, la Coca Sarli se convierte en una diva monstruosa 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 monstruosas 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 monstruosidad cinematográfica, subversiva y sexo-disidente, una Coca *Cuira*. 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 Armando Bo que esa Isabel Sarli eterna podría ser una ‘mostra’ 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, lo siguiente:

10. 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.

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 mismo en el cielo de las travestis<sup>11</sup>

¿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 monstruosa aparece un disturbio que la ciencia de los hombres ha intentado borrar. Por eso creo que se trata de visibilizar a Isabel Sarli como una ‘mostra’, una monstruosidad sexo-disidente, parte de la historia de la disidencia sexual en nuestro pasado y nuestro presente y transformarla, haciendo una reelaboración en términos sexo-disidentes desde una reflexión teórica monstruosa, en la Coca Cuira: la actriz, el personaje, la referencia, la posibilidad de la disidencia sexual como un dispositivo cultural monstruoso que siempre estuvo entre nosotrxs, uniendo a Isabel Sarli con la disidencia sexual. La ‘mostra’ Isabel Sarli, la Coca Sarli, la Coca Cuira, 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 sexo-disidente que el cisheteropatriarcado ha fracasado y fracasará en intentar negar, borrar u ocultar.

## Bibliografía

- Basilio Fabris, Ailin (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, abril. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/16696581e253>
- Basilio Fabris, Ailin (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, marzo-agosto. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/25457284e137>
- Basilio Fabris, Ailin (2021). *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Braslavsky, Eliana, Tamara Drajner Barredo y Bárbara Pereyra (2021). “Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”. *Imagofagia*, n° 08, octubre. Disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/579>
- Butler, Judith (2007) [1990]. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós
- Capalbo, Armando y María Valdéz (2004). “Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures”. Claudio España (dir.). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Cvetkovich, Ann (2018) [2003]. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra,

11. En <https://twitter.com/LanoviadeSandro/status/1143511516261552128?s=20>

- Drajner Barredo, Tamara (2021). “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli”. *Imagofagia*, n° 14. Octubre. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/329>
- Fernández, Rodrigo y Denise Nagy (1999). *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*. Buenos Aires: Perfil.
- Foster, David William (2008). “Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli” *Karpa*, n° 1.2, verano.
- Geirola, Gustavo (comp.) (2020). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Giorgi, Gabriel. (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXV, n° 227, abril-junio (323-329). Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6575/6751>
- Goity, Elena (2004). “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli”. Claudio España (dir.). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Gómez, Lía (2017). “Interferencias televisivas”. Nestor Daniel González y Alejandra Pía Nicolosi (compiladores). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- Haraway, Donna. (1999) [1992]. “Las promesas de los monstruos: Una política” regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y sociedad*, n° 30 (121-163).
- Kuhn, Rodolfo (1984). *El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martín, Jorge Abel (1981). *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matamoro, Blas (1976). *Olimpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pieniasek, Denise (2020). “Isabel Sarli, ese oscuro objeto del deseo. Entre el erotismo patriarcal y el goce femenino”. Geirola, Gustavo (comp.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Romano, Néstor (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Rubino, Atilio, Facundo Saxe y Silvina Sánchez (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.
- Rubino, Atilio y Facundo Saxe (2016). “Genealogías de la teoría queer: Judith Butler/John Waters, *Gender Trouble/Female Trouble* y la torsión transnacional de Isabel Sarli”. Lucas Martinelli (comp.). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: EFFL.
- Ruétalo, Victoria (2004). “Temptations: Isabel Sarli exposed”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n° 1, octubre (79-95). Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/1356932042000186505>
- Ruétalo, Victoria (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). Disponible en: <https://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/321>

- Ruétalo, Victoria. (2018). “¡Prohibida! Armando Bo and Isabel Sarli’s struggle with censorship in Argentina”. *Porn Studies*, vol. 5, n° 4, octubre (380-392). Disponible en: <https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1513818>
- Ruétalo, Victoria (2022). *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli’s sexploits*
- Saxe, Facundo (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Smith, Adrian (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, John (2009). “Carta de un león a otro”. *Página/12*, 23 de octubre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/1046-66-2009-10-23.html>
- Wayar, Marlene (2009). “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)”. *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*, n° 5 (12-13).
- Wayar, Marlene (2018). *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.
- Wolf, Sergio (1994). “Armando Bo con Isabel Sarli. El folletín salvaje”. Sergio Wolf (comp.). *Cine Argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra buena.
- Zangrandi, Marcos (2020). “Una mujer desnuda en la selva. Bo, Roba Bastos y El trueno entre las hojas”. *Imagofagia*, n° 14, octubre. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/327>

**Facundo Saxe** (CInIG-IdIHCS, CONICET-UNLP)

facusaxe@yahoo.com.ar

Profesorx en Letras y doctorx en Letras (FaHCE-UNLP). Investigadorx de CONICET y profesorx adjuntx en la carrera de Letras (FaHCE-UNLP). Ha publicado los libros *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales* (2021, Ediciones UNGS), *Lecturas Monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* (en co-autoría con Atilio Rubino y Silvina Sánchez, España) y *El cuerpo marica*.