

X

VISIBILIDAD HOMOEROTICA EN BUENOS AIRES:

**una aproximación al análisis de los estereotipos gay
en el cine argentino,
1933-2000.**

Dr. Ricardo Rodríguez Pereyra

Tesis aprobada 11 de agosto de 2005



Universidad Torcuato Di Tella

Posgrado en Historia

Buenos Aires, Argentina

2004

(c) REGISTRO PROPIEDAD INTELECTUAL No. 441560

Sumario

	Página
Lista de siglas y abreviaturas	4
Agradecimientos	5
Primera parte	
Introducción	9
Capítulo 1: Aspectos teórico metodológicos.	13
Segunda parte	
Capítulo 2: Entre la invisibilidad y el disimulo: los comienzos del estereotipo, 1933-1960.	45
Capítulo 3: La década del sesenta.	71
Capítulo 4: La década del setenta.	91
Capítulo 5: La década del ochenta.	128
Capítulo 6: Dos películas paradigmáticas de la representación homoerótica: Adiós, Roberto y Otra historia de amor .	157

Capítulo 7:	
Del noventa al fin de siglo: los gays en el cine y en la televisión.	184
Capítulo 8: Consideraciones finales.	230

Tercera parte

Anexo I

Fuentes documentales

1. Películas argentinas analizadas y citadas en la obra (Fichas técnicas en orden cronológico)	248
2. Películas extranjeras analizadas y citadas en la obra (Fichas técnicas en orden cronológico)	285
3. Índice alfabético general de películas argentinas y extranjeras analizadas y citadas en la obra.	295
Bibliografía citada.	301

Anexo II

Fotografías y afiches de películas.	311
-------------------------------------	-----

Listado de siglas y abreviaturas

AGN	Archivo General de la Nación
APA	American Psychiatric Association
APA	Asociación Psicoanalítica Argentina
ATP	Apta Todo Público
B/N.	Blanco y negro
BCRA	Banco Central de la República Argentina
CEDOSEX	Centro de Documentación en Sexualidad)
CEISAL	Consejo Europeo de Investigaciones de América Latina
CHA	Comunidad Homosexual Argentina
COMFER	Comité Federal de Radiodifusión
CONADEP	Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas
CONICET	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
DSM	Diagnostic and Statistical Manual of Psychiatric Disorders
ECOSOC	Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas
FIFA	Federación Internacional de Fútbol
FLH	Frente de Liberación Homosexual
ILGA	Asociación Internacional de Lesbianas y Homosexuales
INCAA	Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
ITDT	Instituto Torcuato Di Tella
LGBT	Lesbian Gay Bisexual Transgender
OEA	Organización de Estados Americanos
PACS	Pacto Civil de Solidaridad
SAM	Solamente Apto Mayores
SIDA	Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida
SIGLA	Sociedad de Integración Gay Lésbica Argentina
SLAS	Society for Latin American Studies
UBA	Universidad de Buenos Aires
UTDT	Universidad Torcuato Di Tella
VOX	Asociación Civil sin Fines de Lucro (Rosario)

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a Francis Korn, quien me alentó a comenzar con la investigación, y aceptó realizar la supervisión de esta tesis, cuando la misma era apenas una idea que se me antojaba casi una temeridad por distintas razones que no viene al caso reseñar, pero que se vinculan con la falta de tradición de trabajos como este en Argentina, y al prejuicio que todavía pesa sobre la homosexualidad, a pesar de que el rechazo hacia la misma se haya quedado sin el sustento científico que la confinó en el pasado y hasta épocas recientes a los dominios de la enfermedad y la criminología. He realizado varios seminarios con Francis, cuando cursé el Posgrado de Historia Política y Social en el Instituto Torcuato Di Tella, durante el período lectivo 1990-1992 y posteriormente, en la Universidad Torcuato Di Tella, ya en el doctorado de Historia, en el año 2000. En cada uno de esas oportunidades fue reconfortante volver a descubrir de su mano, que es posible vencer el peligro que encierra “la pereza de contar hasta catorce”¹ y que para entender las respuestas hay que saber qué preguntamos.

Agradezco también el apoyo brindado por los profesores de la Universidad Torcuato Di Tella, en especial a: Ezequiel Gallo, Klaus Gallo, Guillermo Ranea, Andrés Reggiani y Darío Roldán.

En cuanto a instituciones debo agradecer el apoyo económico recibido de la Universidad Torcuato Di Tella, durante la gestión de los rectores Gerardo della Paolera y Juan Pablo Nicolini, a través de la media Beca que me fuera concedida para la realización del Doctorado. En la Universidad Di Tella encontré siempre un clima de pluralidad y apertura académica que me animaron a llevar adelante este proyecto de tesis. Durante el tramo final de la redacción de la misma, Perla Fuscaldo, Ariel Guance, y mis compañeros del Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas del CONICET me brindaron una contención académica y humana, que resultaron invalorable. A nivel internacional agradezco a The Society for Latin American Studies, de Londres, por el *full scholar grant* recibido, el cual me permitió participar en el congreso anual de dicha sociedad, en la Universidad de Leiden, en abril del 2004 y obtener el impulso necesario para llegar a la etapa final.

Un agradecimiento especial para mis padres, Berta Pereyra Ríos y Oscar Rodríguez Betancourt (in memoriam), y mis hermanos Osvaldo (in memoriam), Jorge, Elizabeth y Gerardo por el afecto, el apoyo y nuestra historia compartida, y a mis cuñados Graciela, Alberto, Margarita (in memoriam) y

¹ Me refiero a la obra de Francis Korn (1988), *Clases sociales o la pereza de contar hasta catorce: cuatro ensayos*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Investigaciones Sociales.

a mis amigos y colegas repartidos en varios países, en especial a mis hermanos de la vida: María del Pilar Saenz, Diana Entin, Lidia von Semasco, Edelmira Mas García, Mercedes Achard y Pablo Ameneiros.

Un especial reconocimiento a mi amiga Marta Zabaleta, de Middlesex University, no sólo por su afecto, sino también por sus comentarios, sugerencias y su estímulo académico, dentro y fuera del marco de su Grupo de Trabajo sobre Género del CEISAL, que ella dirige y el cual tengo el orgullo de integrar.

También mi agradecimiento a mi amiga, María Clara Medina, de la Universidad de Gotemburgo, por el afecto, apoyo y estímulo intelectual, y en especial por sus comentarios a los primeros borradores, durante sus visitas a Buenos Aires.

Y por último, pero no menos importante, mi agradecimiento a José Fuster Retali por su incondicional apoyo y por la lectura de innumerables borradores, así como por haber compartido conmigo, generosa y desinteresadamente a lo largo de estos últimos veinte años, su enorme caudal de conocimientos sobre el cine argentino. Varios de sus artículos aparecidos en distintas publicaciones internacionales, han sido un verdadero estímulo intelectual y un ejemplo a seguir. Por todas esas razones y por muchas más que él conoce, le estaré siempre agradecido.

Si bien son muchas las personas que de una y otra forma, han colaborado a lo largo de este último lustro para la concreción de esta tesis, y, dejando en claro que todos los errores que puedan existir son de mi exclusiva responsabilidad, no puedo dejar de mencionar también a:

Hugo Arana (Argentina)
Eugenia Borgogno (Argentina)
Marcelo Canto (España)
Patricia Casagrande (Argentina)
Stella de Gregorio (Argentina)
Haydée Díaz (Argentina)
Babi Fernández (Argentina)
Mónica Fiorini (Argentina)
David William Foster (Estados Unidos)
Rafael Freda (Argentina)

Araceli García Acosta (Argentina)

Silvia Geijo (Argentina)

Oswaldo Guidi (Argentina)

Esteban Gutiérrez (Argentina)

Marie Christine Lacoste (Francia)

Adelco Lanza (Argentina)

Juanita Martínez de Marrone (in memoriam, Argentina)

Blas Matamoro (España)

Marcela Olans (in memoriam, Argentina)

Yrma Gladys Patrone (Argentina)

Carmela Pérez-Montes Salmerón (España)

Agnès Ponsati (España)

María del Carmen Rico Naveira (Argentina)

Carlos Russo (Argentina)

Rosina Scher (Argentina)

Enrique Torres (Estados Unidos)

Víctor Torres (Puerto Rico)

Arturo Tubío Ces (España)

También mi agradecimiento a las siguientes bibliotecas y archivos:

Archivo General de la Nación

Archivo del Teatro Municipal General San Martín

Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes

Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia

Biblioteca de la Escuela Nacional de Cinematografía

Biblioteca del Congreso Nacional

Biblioteca Nacional

Biblioteca del Instituto y Universidad Torcuato Di Tella

CEDOSEX (Centro de Documentación en Sexualidad)

SIGLA (Sociedad de Integración Gay Lésbica Argentina)

VOX Asociación Civil sin Fines de Lucro (Rosario)

Primera parte

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema.

En esta tesis se intenta analizar la representación de la homosexualidad masculina en el cine argentino a partir del comienzo del cine sonoro en 1933. El tema se entronca con dos aspectos de la historia, que en un primer plano tienen una fuerte vinculación con la cultura contemporánea: homosexualidad por un lado, cine por otro. En realidad, ambos temas vienen de orígenes remotos. Está demostrado que la atracción sexual entre individuos de un mismo sexo ha existido siempre, en distintas razas, estratos sociales, civilizaciones, e incluso en la especie animal. Por el lado del arte, también el cine se entronca con la historia del hombre, y quizás su origen pueda remontarse a las pinturas rupestres de miles de años atrás, y a la suma de distintas disciplinas técnicas que culminaron con el invento del cinematógrafo a fines del siglo XIX, fecha desde la cual ha influido notablemente en el desarrollo cultural y social de la humanidad. Ya que el cine es un producto artístico, técnico e industrial, de un arte para ser mirado, y que aquí será confrontado con la homosexualidad, es interesante señalar que la mirada que la misma ha recibido a lo largo de la historia ha pasado por distintos estadios, en los cuales ha recibido, aceptación, rechazo y castigo.²

Las películas, como las obras teatrales, literarias, y aun la televisión, como productos surgidos y consumidos por la cultura popular, son el reflejo de un tiempo y de un espacio geográfico y social determinado. En el caso de las películas "retratan su tiempo en una doble dirección: describen la vida social y política de los pueblos, registrada en el acontecer contemporáneo, y advierten asimismo sobre las apetencias y referencias del receptor medio,

² La homosexualidad ha estado presente en las civilizaciones antiguas. Aunque generalmente se la vincula con la griega y la romana, sobre la que existe abundante bibliografía, también se dio en otras culturas, como la egipcia. Al respecto, y más específicamente sobre los orígenes mitológicos del tema, puede verse la obra de Dimitri Meeks y Christine Favard Meeks. 1994. *La vida cotidiana de los dioses egipcios*. Madrid: Temas de Hoy, donde se hace referencia a la leyenda sobre la relación homosexual entre Horus y Set.

el hombre de la calle, que llena o deja vacíos a los cines".³ Desde sus comienzos en el período mudo el cine se nutrió de elementos que venían de otras artes, como el teatro, la pintura y la arquitectura, y estableció reglas de juego propias y criterios narrativos que fueron variando con el correr del tiempo. Dentro de éstos, se establecieron personajes arquetípicos o estereotipos y entre los más recurrentes –y que venían del teatro y la literatura- podemos citar el héroe, el villano, la mujer virtuosa, la vampiresa o mujer fatal y también el homosexual. Dentro de este último, durante décadas y en casi todas las filmografías, el estereotipo más difundido ha sido el del hombre afeminado, conocido ampliamente en el Río de la Plata y en América Latina, como *maricón* o *mariquita*.

Es oportuno aclarar que este trabajo no incluye el tema del lesbianismo –que espero abordar en próximas investigaciones- pero se hacen referencias al mismo para clarificar ciertos aspectos teóricos. También es pertinente adelantar que el lesbianismo es casi inexistente en la cinematografía argentina del período⁴, y que recién comenzaría a ser mostrado en programas de ficción televisiva a partir de la década del '90.

Objetivos de la tesis:

Las preguntas básicas que orientaron esta tesis se refieren a los estereotipos gay (varones homosexuales) y cómo fueron recreados en la cinematografía nacional a partir del inicio del cine sonoro en 1933. Se ha tomado esta fecha porque coincide con un período de mayor desarrollo de la cinematografía como industria, y porque es precisamente en esa fecha cuando aparece en escena el estereotipo del homosexual en el segundo film sonoro nacional, **Los tres berretines** (1933, Enrique Telémaco Sussini). Aunque no es un objetivo en sí mismo, se ha tratado de rastrear testimonios sobre los orígenes históricos de la visibilidad homosexual en la ciudad de Buenos Aires a través del tiempo, para analizar otro de los aspectos en cuestión: si existe un punto de contacto entre la realidad de los hombres pertenecientes a una minoría demarcada por la orientación sexual, y los diferentes personajes que el cine ha mostrado.

³ España, Claudio, comp. 1984. *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. pp. 11

⁴ Recién a finales del 2003, la película **Tan de repente**, una suerte de road movie argentina narró la historia de dos mujeres que secuestran a una tercera, y con la cual emprenden un viaje hacia el mar. La película resultó ganadora en distintos festivales.

Se intentó también investigar la posible evolución en la representación de los varones homosexuales en el cine argentino, y tratar de responder si estas representaciones reflejaron puntos de contacto con la realidad, a partir de las vinculaciones de las películas, que mayoritariamente han acompañado un modelo de normatividad heterosexual.

Aún sin desconocer el peligro de tomar como verdad histórica el documento fílmico de carácter ficcional, para los fines de esta tesis se han tomado las películas como auténticas fuentes históricas, a través de las cuales analizar la representación de los estereotipos construidos y transmitidos por el cine, y finalmente re-significados en ese espacio común que podríamos denominar *el imaginario popular*, vinculado estrechamente con el fenómeno de la visibilidad.

Otra de las preguntas que se plantean es si la despatologización de la homosexualidad a partir de la década del 70 -cuando las más reconocidas instituciones de salud mental del mundo: la American Psychological Association y la American Psychiatric Association, y luego la Organización Mundial de la Salud, dictaminaron que la homosexualidad no era una enfermedad ni requería ningún tipo de tratamiento- comenzó un período a partir del cual esta orientación sexual perdió su vinculación con el crimen y la enfermedad, y por último, si esto se reflejó en la producción fílmica argentina y en una mayor aceptación por parte de la sociedad.

Resumen.

Se analiza la visibilidad homoerótica en Buenos Aires, a través de la representación de los gays en el cine nacional durante el período comprendido entre 1933 y 2000. Se hace una revisión de la producción fílmica relacionada con el homoerotismo de las décadas siguientes, y su comparación con producciones del exterior, especialmente del cine norteamericano.

La tesis se presenta en tres partes: la primera, comprende la introducción y el capítulo 1, los aspectos teóricos-metodológicos, entre los cuales se analiza el estado del arte del tema

elegido en Argentina, su comparación con otros países, particularmente Estados Unidos; líneas de investigación, fuentes bibliográficas y aspectos relacionados con las minorías LGBT.⁵ También se presenta una serie de aclaraciones terminológicas para brindar una mayor posibilidad de comprensión acerca del tema.

La segunda parte, en su capítulo 2, presenta una serie de acontecimientos ocurridos durante la primera mitad del siglo XX, en especial desde 1933-1960, en términos de visibilidad homoerótica. Incluyen la aparición del primer personaje gay cinematográfico, Pocholo, interpretado por Homero Cárpena y algunos hechos sobresalientes como la expulsión del cantante español Miguel de Molina, el affaire conocido como el “escándalo de los cadetes del Colegio Militar” y la represión policial. En el capítulo 3 se presenta la producción cinematográfica de la década del sesenta. En el 4 y 5, las producciones de las décadas del setenta y ochenta, mientras que el 6 está dedicado a dos películas paradigmáticas de la representación homoerótica argentina, **Adiós Roberto** y **Otra historia de amor**. En el capítulo 7, se analiza la producción de las dos últimas décadas del siglo veinte en relación al homoerotismo, incluyendo un breve racconto de lo acontecido en el campo de la televisión y cómo ha evolucionado la visibilidad gay en este medio de comunicación de masas. El capítulo 8 contiene las consideraciones finales a las que pudo llegarse a modo de conclusión de la investigación realizada en base a los lineamientos propuestos desde el comienzo de la misma.

La tercera parte incluye dos anexos: en el primero aparece el detalle de las fuentes utilizadas en la investigación, con las fichas técnicas de las películas analizadas y citadas (comprende detalles de dirección, guión, intérpretes, fecha de estreno, observaciones argumentales y otras informaciones), en primer lugar aparecen las producciones argentinas, y en segundo, las extranjeras, ordenadas en forma cronológica. En tercer lugar aparece un listado general de títulos de películas argentinas y extranjeras citadas y analizadas, ordenadas en orden alfabético. El segundo anexo contiene algunas imágenes de películas

⁵ De la sigla en inglés que corresponde a la designación “Lesbian/Gay/Bisexual/Transgender”.

argentinas mencionadas en la tesis.⁶ Por último se presenta la bibliografía citada, en forma alfabética.

CAPITULO 1. ASPECTOS TEORICOS METODOLOGICOS

Estado del arte.

Aunque en Argentina todavía no se advierte un interés académico significativo en el campo de la historiografía gay-lésbica, a la manera de lo que ocurre en países del exterior, es interesante citar la reflexión de Maria Pramaggiore, sobre este campo de investigación. Según la autora, la historia de las películas gays y lesbianas abarca la producción, recepción y respuesta crítica de los filmes dirigidos a un mercado masivo; también incluye al cine underground, una forma artística de producción razonable, a la importancia del tema que la industria de los filmes de gran producción reprime sutil o abiertamente. La mayoría de los estudios de la representación en las películas gays y lesbianas enfocan películas de los Estados Unidos y Europa y combinan el análisis de imágenes de películas de esta temática con relatos de las vidas de gays y lesbianas en la industria cinematográfica. La historia de Hollywood –un lugar que es significativo tanto en términos de su poder económico como debido a su impacto en la imaginación cultural- y los “secretos” estilos de vida gay-lésbicos de sus integrantes ofrecen oportunidades adicionales para los investigadores en el nuevo campo emergente de la historiografía gay y lesbiana para reconsiderar las historias oficiales de las películas.⁷

Sin entrar a considerar el campo cinematográfico, en términos de investigación académica sobre sexualidad, a nivel internacional, en las últimas tres décadas, se han extendido los trabajos sobre temas referidos a los estudios de género, como producto de una creciente comprensión de la distancia que existe entre los aspectos biológicos y culturales del sexo. Algunos antropólogos comprobaron la inexistencia de un comportamiento universal

⁶ Las fotografías no se incluyen en el presente archivo en pdf.

⁷ Pramaggiore, Maria. 2000. “Film history.” En: *Reader's guide to lesbian and gay studies*. Edited by Timothy Murphy. Chicago-London: Dearborn, 2000. . pp. 220. Agradezco la traducción de José Fuster Retali

femenino y masculino en las distintas culturas, si bien todas atribuyen actitudes y personalidades diferenciales a varones y mujeres. Existe una creencia universal que adjudica bases biológicas a la masculinidad y la femineidad, pero no las características que se atribuyen a uno y otro sexo ni al estilo de relaciones que se establecen entre ellos. Anne Oakley da cuenta de casos de varones y niñas que nacieron sin pene y sin útero pero que desarrollaron una identidad masculina y femenina, porque crecieron en un medio familiar que los formó de acuerdo con las pautas sociales y culturales que corresponden a los criterios "normales" de masculinidad y femineidad.

Las características de personalidad que históricamente se han atribuido a las hembras y a los machos en cada cultura están relacionadas con las funciones que cada uno de ellos tienen en la reproducción humana aunque no son atribuibles totalmente a dicha función. La domesticidad, vinculada con el rol afectivo de protección y contención, es una prerrogativa femenina y la división social del trabajo entre los sexos, su rol en la crianza de los hijos y su lugar en la producción y en la organización política tienen que ver en casi todas las culturas con una cierta división entre el mundo público y el mundo privado. Esto implica modalidades de relaciones interpersonales y vínculos de poder. Diversas teorías dan cuenta de los orígenes de la subordinación entre los sexos, por ejemplo en raíces griegas que relegaban a los siervos, a los niños y a las mujeres al mundo de la casa, de los servicios personales y de los afectos. Otras teorías creen en la existencia de poderes y mundos paralelos, concomitantes con el afuera y el adentro de la vida cotidiana. Las teorías de la subordinación establecen diferencias de jerarquía entre el mundo femenino de la domesticidad y la vida pública de la política y de la racionalidad en la que los hombres priman, por su capacidad de liderazgo y de agresividad desarrollada en el comienzo de la socialización.⁸

El tema de la homosexualidad y su vinculación con estudios culturales o de género.

En Argentina, recién en 2002 se inauguró el Centro de Estudios Queer, en el ámbito del Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires. En principio, fueron un conjunto de investigadores que estudiaban temas vinculados a la sexualidad LGBT, pero

⁸Di Tella, Torcuato. 2000. *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Emecé. pp. 639-640

sin una estructura organizada. Esta línea de investigación parece deslizarse también por caminos similares a los grupos de militantes por los derechos de las minorías sexuales. El tema de la homosexualidad no parece ser un tema de interés analítico, salvo escasas excepciones, y hasta el momento no se han realizado estudios referidos al cine nacional o extranjero. No ocurre lo mismo en el exterior, donde, en varias universidades norteamericanas se abrieron departamentos de estudios sobre *queer theory* a partir de 1991 y se están realizando estudios queer en letras hispanas en las siguientes instituciones: Arizona State University, University of Iowa, University of Colorado, Colorado State University, University of Georgia, New York University, University of Oregon, Harvard University, Princeton University, University of Illinois, Ohio University, Ohio State University y Stanford University.⁹

Evolución de los estudios sobre homosexualidad y minorías LGBT.

En 1990, mientras tanto en Europa como en Estados Unidos comenzaban los estudios académicos basados en la *teoría queer*, en Argentina la Corte Suprema de Justicia de la Nación había ratificado el fallo de la Cámara de Apelaciones que confirmó la resolución de la Dirección de Personas Jurídicas que denegó la personería jurídica a la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). En enero de 1992, luego de un cambio de autoridades, se dio trámite favorable a la CHA. Al mismo tiempo, en Canadá, el Ministerio de Inmigración le otorgó el status de refugiado político al estudiante de la Universidad de Córdoba, Jorge Alberto Einaudi, quien había demostrado que por su orientación homosexual, era miembro de un grupo social perseguido en la Argentina. En julio de 1993, el Consejo Económico y Social (ECOSOC) de las Naciones Unidas, responsable de la observancia de los derechos humanos, otorgó a la Asociación Internacional de Lesbianas y Homosexuales (ILGA) su inclusión en la lista con el voto favorable de la Argentina. El caso de la personería jurídica a la CHA promovió un encendido debate en los medios de comunicación, pero los otros dos casos pasaron inadvertidos. En ninguno de los casos se oyeron los puntos de vista de los científicos argentinos. "Fuera de la Argentina, la investigación sobre las causas y el significado de la homosexualidad se ha desarrollado de forma muy importante en los últimos años". Los científicos argentinos no investigan sobre el tema, ni en la UBA ni en el

⁹ Comunicación del autor con David W. Foster. 3 de agosto 2001. (Archivo personal del autor)

CONICET, tampoco en la Asociación Psicoanalítica Argentina. Jaime Stubrin, miembro didacta de la APA, señala que no tuvo inscriptos en los seminarios que ofreció la asociación. "Subraya que hay que señalar el tema en una sociedad enferma de homofobia, en especial 'los homosexuales y los psicoanalistas". La APA no admite candidatos homosexuales.¹⁰

En 1973, la American Psychiatric Association retiró la homosexualidad de su Manual de Diagnósticos y Estadísticas de Desórdenes Psiquiátricos (Diagnostic and Statistical Manual of Psychiatric Disorders, DSM III)¹¹ y en 1990 reiteró su posición con la oposición a la exclusión o rechazo de los homosexuales por las fuerzas armadas. Barrios Medina¹², sostiene que el proceso de despatologización había comenzado en 1957 con la psicóloga Evelyn Hooker quien administró tests proyectivos a individuos heterosexuales y homosexuales cuyo resultados fueron evaluados por colegas que desconocían esa orientación sexual y que no pudieron discriminar ninguna patología entre los testeados.

La homosexualidad, en la primera edición del DSM había sido incluida bajo el rubro de los trastornos de la personalidad sociopática. Años más tarde, en 1968, en la segunda edición, fue reclasificada como una desviación sexual, incluida entre las perturbaciones psicóticas. "La categoría desviación sexual incluía a los individuos cuyos intereses sexuales se dirigían hacia objetos sexuales diferentes a las personas del sexo opuesto o hacia actos sexuales diferentes al coito o que lo comprendían en circunstancias bizarras".¹³ En 1973, la tercera edición del DSM eliminó la homosexual, aunque contenía el diagnóstico de "homosexualidad ego-distónica" según el cual "describía a individuos con un patrón sostenido de conducta homosexual no deseada o que les provocaba malestar, acompañada del deseo de ser heterosexual".¹⁴ La modificación en la nosología psiquiátrica obedeció en parte a la evolución de la disciplina, pero fundamentalmente a la presión ejercida por el

¹⁰ Barrios Medina, Ariel. 1994. "Los científicos argentinos ante la homosexualidad." Revista Quirón, 25: 2 (junio): pp. 72

¹¹ Véase también la 4.ed.rev. del Diagnostic and statistical manual of mental disorders. de la American Psychiatric Association. Washington, D.C., APA, 2000.

¹² Barrios Medina, Ariel. Op. cit.

¹³ Kornblit, Ana Lía, Mario Pecheny y Jorge Vujosevich. Op.cit. pág. 8

¹⁴ ibid.

naciente movimiento de gays y lesbianas en el sentido de despatologizar la homosexualidad.¹⁵

En Argentina, recién a principios del siglo XXI pareciera haber un creciente interés académico por la temática gay, alejada de los planteos psicológicos y enmarcándose en estudios de género, quizás como ocurrió en otros países (Europa y USA principalmente) derivados de los pioneros estudios sobre mujeres realizados por feministas.

En 1995, David Foster dictó un seminario de postgrado en la Universidad de Buenos Aires, sobre el tema del homoerotismo en la cultura latinoamericana, que constituyó una verdadera novedad académica para la Argentina¹⁶, y probablemente para América Latina. Frente a la falta de materiales en lengua castellana, Foster preparó los apuntes que más tarde darían forma a uno de sus libros¹⁷.

Foster sostiene que cualquier intento de entablar una discusión acerca de la herencia lesbiana y gay para América Latina, remite inevitablemente al problema de las culturas dominantes y su influencia sobre este continente. En el caso de Brasil, considera que debe ser tomado como un continente en sí mismo y remonta su tradición de producción cultural homoerótica a la novela de Adolfo Camina, *O bom-crioulo* (1885) hasta llegar a nuestros días con Joao Trevisan. En América Latina el homosocialismo y la división entre vida pública y privada siempre ha incluido oportunidades para las relaciones entre personas del mismo sexo, lo que no necesariamente se deriva en algo semejante a la construcción de la identidad homosexual. Analizó autores del siglo XX de México (Luis Zapata)¹⁸, Cuba (Reinaldo Arenas), Venezuela (Isaac Chocron), Puerto Rico (Luis Rafael Sánchez) y Argentina (Manuel Puig). En el caso de Argentina, además del análisis de la obra de Puig; sostiene que la cuestión de la visibilidad para los gays y las lesbianas, no puede ser visto

¹⁵ ibid.

¹⁶ Rafael Freda, miembro fundador de la CHA, sexólogo y docente brindó conferencias sobre homosexualidad y Sida en la Facultad de Medicina de la UBA en 1995, 1996 y 1997. Estas conferencias están reunidas en la obra de su autoría: *Hombres que hacen sexo con hombres. Homosexualidad y prevención del VIH/SIDA*. Buenos Aires, Mesa Editorial, 2001.

¹⁷ Foster, David William. 2000. *Producción cultural e identidades homoeróticas. Teoría y aplicaciones*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica.

¹⁸ Sobre la obra de Zapata puede consultarse a Torres Ortiz, Víctor F. 1996. "Transgresión y ruptura en la narrativa de Luis Zapata." Tesis Ph.D. University of New Mexico, Latin American Studies. (inédito)

simplemente como un intento de abrir a la discusión pública el tema de la sexualidad, tanto heterosexual como *queer*.¹⁹

Últimamente, libros como el de Rafael Freda, *Hombres que hacen sexo con hombres*²⁰, o la ya citada creación del área de *estudios queer* en el Centro Cultural Rojas, parecen estar demostrando el comienzo de una zona de investigación que hasta pocos años no hubiera sido posible imaginar entre la comunidad académica rioplatense. A nivel de la UBA también debe señalarse el trabajo de Ana Lía Kornblit, Mario Pecheny y Jorge Vujosevich, *Gays y lesbianas: formación de la identidad y derechos humanos*.²¹ Sus autores manifiestan que esta obra “representa el primer esfuerzo sistemático realizado desde la Universidad de Buenos Aires por encarar algunos aspectos de lo que se ha dado en llamar ‘estudios sobre gays y lesbianas’ (...) configurando un campo interdisciplinario en el que confluyen la historia, la sociología, la antropología, la psicología social, los estudios literarios y los de comunicación social”.²² El libro incluye un estudio realizado sobre la población general con el objetivo de conocer el grado de homofobia en distintos grupos poblacionales de la ciudad de Buenos Aires.

Aclaraciones sobre la terminología empleada.

Un trabajo de esta naturaleza requiere la aclaración previa de ciertos términos que se manejarán a lo largo del texto, para brindar la posibilidad de una mayor comprensión por parte del lector. La figura del homosexual, que en términos europeos, por ejemplo, es considerada relativamente reciente²³ –mediados del siglo XIX- para los rioplatenses, en

¹⁹ Foster, David William. Op.cit. pág. 72

²⁰ Freda, Rafael. Op.cit.

²¹ Kornblit, Ana Lía, Mario Pecheny y Jorge Vujosevich. 1998. *Gays y lesbianas: formación de la identidad y derechos humanos*. Buenos Aires: La colmena.

²² Kornblit et al. Op.cit. pág. 1

²³ Foucault sostiene que “no hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó –el famoso artículo de Westphal sobre las ‘sensaciones sexuales contrarias’ (1870) puede valer como fecha de nacimiento- no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir en sí mismo lo masculino y lo femenino. La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie.” Foucault se refiere al artículo de Carl Westphal: "Die conträre Sexualempfindung, Symptome eines nevropatischen (psychopatischen) Zustand", Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheit(1870). Traducido como "L'attraction des sexes semblables" y

cambio es un sujeto histórico contemporáneo de la formación de la Nación; aunque como ya veremos más adelante, existen testimonios desde los tiempos de la colonia, sobre la visibilidad del hombre homosexual.

Aclaraciones sobre el término gay.

Desde hace más de un cuarto de siglo, la primitiva denominación de *maricón* fue cambiado por otra menos peyorativa, la actualmente conocida: *gay*. Según Freda, durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX comenzó a esbozarse un rudimentario principio de articulación comunitario de homosexuales que daría lugar a que se fuera armando un vocabulario que en la actualidad tiene “contenidos imprecisos, innovaciones excesivas y categorías incoherentes, implícito sistema de pensamientos conflictivos y resonancias emocionales destempladas”.²⁴ Sin embargo, a principios del siglo XX no había nombres neutros de uso común que designaran a personas homosexuales y los que existían eran “vulgares e insultantes” aunque también eran usadas por los mismos homosexuales, que de esta manera perpetuaban el estigma. Existían en cambio neologismos técnicos: *homófilos* y *uranistas* para los hombres, *sáficas* y *tribadas*, para las mujeres. Las palabras perversos, inmorales e invertidos formaban parte de las designaciones sancionadoras, mientras que entre los vocablos técnicos tanto para los hombres como para las mujeres estaba el adjetivo homosexual. A mediados de siglo, “la sociedad argentina tenía en uso común las expresiones homosexual, pervertido y amoral, en las que confundía contenidos médico-psiquiátricos y morales (...) Los homosexuales habían creado un ámbito de socialización al que llamaban el ambiente. Su jerga incluía expresiones redundantes de límites semánticos fluctuantes: *beter* era sinónimo de gente de ambiente. Esta frase designaba a todos los diversos tipos de minorías sexuales; los heterosexuales eran *paquis*; a los varones masculinos de clase baja o media baja con conducta homosexual y que decían estar en la joda y en el ambiente se les decía chongos. La pareja homosexual estable se llamaba *aferato*, y cada uno de sus integrantes *afer* (del francés *affaire*)”.²⁵

publicado en la Gazette des hôpitaux, (juin 1878). Foucault, Michel. 1999. *Historia de la sexualidad.1. La voluntad de saber*. 27ª.ed. Madrid: Siglo XXI. págs. 56-57

²⁴ Freda, Rafael. 2002. “Ser de ambiente: los nombres de la homosexualidad”. En: Revista Espejo, Buenos Aires, N° 19 (invierno) págs. 12-13

²⁵ Freda, Rafael. Op.cit. pág. 13

Desligado de cualquier controversia moral u ontológica, a los fines de mi investigación usaré el término *gay* como un sinónimo para designar a varones homosexuales, sin considerar las líneas de reflexión y las posiciones dialécticas provenientes de los grupos de activismo por la defensa de los derechos humanos de las minorías sexuales, y que pretenden fijar diferencias entre ambos, atribuyendo la existencia o inexistencia de un estilo de vida definido, o la aceptación pública o el ocultamiento en relación con la orientación sexual. Acepto la distinción y las distintas tomas de posición, sobre todo en otro tipo de estudios referidos al aspecto de género o sociológicos, pero a los fines de mi investigación - anclada en lo histórico- creo que la simplificación en el uso del término *gay* u homosexual, en forma indistinta, puede contribuir a brindar mayor claridad y no lo contrario. Quiero aclarar que, si bien el término *gay* es relativamente reciente, ya que comenzó en Estados Unidos a partir de la segunda mitad del siglo pasado, su popularización en el Río de la Plata²⁶, recién comienza a principios de la década del ochenta. Asimismo, en algunos pasajes, aún cuando resulte anacrónico continuaré refiriéndome al *gay*, en la confianza de que se comprende que estoy hablando de un mismo sujeto histórico, aunque su denominación haya variado del siglo XIX al presente.

Giddens²⁷, sostiene que la popularización de esta palabra como término auto descriptivo, es ejemplo de un proceso reflexivo donde un fenómeno social puede verse apropiado y transformado por medio de un compromiso colectivo. Merton señala que existe una polarización de la sociedad entre "los de adentro" y "los de afuera", como consecuencia del florecimiento de movimientos basados en la clase, la raza, el sexo, la orientación sexual y la religión. Esos movimientos expresaban la afirmación pública del orgullo por cierto status y la solidaridad con colectividades que durante largo tiempo han sido socialmente degradadas, estigmatizadas o acosadas de otras maneras en el sistema social.²⁸ Esta

²⁶ Jáuregui sobre el uso que él da a la palabra *gay* aclara: "palabra que, por otro lado, tiene ya un uso mundial. En una primera lectura, esta expresión podría ser considerada sinónimo de homosexual; sin embargo, existe la tendencia a nombrar con ella un determinado estilo de vida, un comportamiento que va más allá de la sexualidad. Todos los gays son homosexuales pero no todos éstos son gays. Un primer beneficio que aporta el uso de esta expresión es que, al no poseer ninguna carga peyorativa, contribuye a resaltar la autoestima de las personas homosexuales." Carlos Luis Jáuregui, *La homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987. pág. 131-13

²⁷ Giddens, Anthony. 1995. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra. pág. 23

²⁸ Merton, citado por Ariel Barrios Medina. 1996, en *Revista Quirón*. 27 : 3 (set.), pág. 99

afirmación, sostiene Barrios Medina,²⁹ "es aplicable a los movimientos que afirman el derecho a la identidad y la diferencia de la orientación social". El historiador de la homosexualidad, John Boswell, considerado el más importante en la materia, plantea que la historiografía de las minorías y el desarraigo histórico es "uno de los estigmas de la colectividad de lesbianas y gays quienes a diferencia de otras minorías perseguidas como los judíos, son despojadas del sentimiento de comunidad en el presente, y con el pasado, que resulta de la rememoración histórica".³⁰

En Buenos Aires, cuando se rastrea la palabra *gay* nos encontramos que en 1913, era una expresión del lunfardo que designaba al centavo, como una unidad monetaria del sistema de juego de los canillitas (vendedores de diarios)³¹. Gobello en su diccionario del lunfardo también registra la expresión conocida en la actualidad, para designar a los varones homosexuales, citando que tiene su origen en el lenguaje de "vida airada" de Estados Unidos y como una voz muy difundida a partir de la década de 1970.³² Este autor también registra otras expresiones de uso corriente en el lenguaje popular tales como *troló*: "homosexual pasivo"³³, *comilón*: "pederasta pasivo"³⁴ y *brisco*, también referido a un "pederasta pasivo" en alusión al "durazno prisco que se abre con facilidad".³⁵ En tanto que *manflora*, es una expresión que también designa a un hombre afeminado tomado de la expresión americana en su diminutivo "manflorita" es una "corrupción del culto hermafrodita: que tiene o parece tener los dos sexos".³⁶ Por último, *bufarrón*, en el habla popular designa a un "pederasta activo" como una deformación del castellano "bujarrón" por cruce con bufar. "Es frecuente el apócope bufa y corre también la forma festiva retambuja".³⁷

En Estados Unidos, con medio siglo de abundante literatura científica e incluso de divulgación, sobre el tema de la homosexualidad, los actuales *lesbian and gay studies*,

²⁹ Barrios Medina. Op. cit. pág. 99

³⁰ Citado por Barrios Medina. Op.cit.

³¹ Gobello, José. 1999. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor. pág. 128

³² Gobello. Op.cit. pág. 128

³³ Gobello. Op.cit. pág. 247

³⁴ Gobello. Op.cit. pág. 65

³⁵ Gobello. Op.cit. pág. 41

³⁶ Gobello. Op.cit. pág. 165

³⁷ Gobello. Op.cit. pág. 42

manifiestan nuevas tendencias y enfrentamientos, surgidas del interior de lo que podría denominarse comunidad gay –sin pretender entrar en una discusión polisémica del alcance del término *comunidad*–; y lo mismo ocurriría en Francia, según lo manifiesta Didier Eribon cuando explica por ejemplo, las posturas enfrentadas de quienes defienden el reconocimiento legal de las uniones de hecho (PACS) y la de los que se oponen, ya sea porque lo consideran innecesario, o porque son una copia homosexual de un modelo burgués de normatividad heterosexual.

Teoría queer (queer theory).

La palabra *queer* comenzó a sonar en el Río de la Plata en forma reciente. En un sentido casi literal, podríamos decir que *queer* significa raro, curioso, excéntrico, amanerado, y originalmente también aludía de manera despectiva al homosexual.³⁸ En el mundo desarrollado parecen multiplicarse los estudios de “*queer theory*”. Antes que nada, la palabra “queer”³⁹ con la que se designa a los homosexuales y que en castellano tendría el mismo significado que “*maricón*”, o una forma despectiva de referirse a un homosexual, ha evolucionado en los últimos años abarcando otro tipo de sexualidades que podríamos catalogar como no convencionales. Cuando los estudios gay-lésbicos emergieron como un campo académico en Estados Unidos, los investigadores comenzaron a disputar sobre una designación convencional. Algunos sostenían que el término “*gay*” o “*lesbian*” podía ser excluyente; otros argüían que tales términos necesariamente implicaban que la identidad sexual es un atributo esencial más que una construcción social. A fines de los '80 y principios de los '90 del siglo XX, ciertos investigadores respondieron a esto desarrollando el término “*Queer theory*”, que intenta incluir además de a gays y lesbianas, a bisexuales, transexuales y gente heterosexual que no entraría dentro de los parámetros considerados normativos, como sujetos pasibles de ser examinados críticamente, al mismo tiempo que rechazaban el esencialismo implícito en la definición “*gay lesbian*” de identidad sexual.⁴⁰

³⁸ Bersani, Leo. 1998. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1998. pág. 14 (Editado originalmente por Harvard University Press, 1995)

³⁹ La primera vez que esta palabra apareció en el cine fue en la película inglesa *Victim* (Los vulnerables), dirigida en 1961 por Basil Dearden, que será citada nuevamente en el capítulo dedicado a la década del sesenta.

⁴⁰ Murphy, Timothy F., ed. 2000. *Reader's guide to lesbian and gay studies*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. pág. 491

Caracterización del estereotipo:

Para una orientación general al tema de los estereotipos, a pesar del tiempo transcurrido sigue siendo invaluable la obra de Gordon W. Allport, *La naturaleza del prejuicio*⁴¹; aunque las investigaciones y ejemplos de este volumen se basan sobre todo en el medio norteamericano, como él mismo autor sostenía, el análisis que hacía de la dinámica del prejuicio tenía validez universal.⁴² La obra de Allport parece insuperable en términos de descripción y formulación del concepto de estereotipo; no obstante en lo que se refiere al tema de esta tesis, por tratarse de un personaje de estudio limitado al campo de la cinematografía y de la orientación o deseo sexual, me he visto obligado a delinear algunas concepciones propias para lograr mejores condiciones de explicación del objeto de mi investigación. En el caso de la construcción del estereotipo de los homosexuales, existirían características tales como la vestimenta, la gestualidad e incluso el manejo de la voz. Una de los símbolos semióticos más difundidos es el de la muñeca quebrada, un gesto delicado de mover la muñeca, que se usa para designar a un gay en forma peyorativa o simplemente informativa sobre su orientación sexual, y el tono de voz afeminada similar a la de una mujer. Estos elementos semióticos parecen estar presentes en diferentes países, y han sido representados en distintas filmografías.

Existen escasos trabajos en nuestro medio, sobre los distintos tipos de varones homosexuales. Perlongher ha definido en especial el estereotipo del *chongo* vinculado con la prostitución, pero su investigación está referida al escenario urbano de la ciudad de San Pablo, Brasil⁴³; también Sebrelli⁴⁴ ha analizado el mismo estereotipo, pero para la ciudad de Buenos Aires. Rafael Freda, autor de *Hombres que hacen sexo con hombres*⁴⁵, ha hecho su aporte sobre los distintos tipos de homosexuales, que él clasifica básicamente, en los “de ambiente” y los de “cultura gay. Volveré más adelante sobre el tema en el punto en el cual trato la caracterización de los estereotipos.

⁴¹ Allport, Gordon W. 1963. *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: EUDEBA.

⁴² Allport, Gordon W. op.cit. pág. 9

⁴³ Perlongher, Néstor. 1993. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

⁴⁴ Sebrelli, Juan José. Sebrelli, Juan José. 1997. “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”. En su: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Sudamericana. págs. 275-394

⁴⁵ Freda, Rafael. 2001. *Hombres que hacen sexo con hombres: conferencias sobre homosexualidad y prevención de VIH/SIDA*. Buenos Aires: Mesa.

No obstante, sería fácil suponer que deben existir distintos tipos de hombres homosexuales, como existen distintos tipos de heterosexuales, pero a los efectos de establecer algunos parámetros de investigación he preferido definir algunos estereotipos que aparecen en las películas analizadas, y que también tienen su correlación real en la sociedad porteña.

En una persona, el estereotipo estaría compuesto de una serie de elementos materiales e inmateriales, desde la psicología interna del personaje, hasta las características de su voz, la manera de hablar, el tono de la voz, la impostación o el susurrar. Otros elementos estarían relacionados con la manera de manejar el propio físico, la forma de caminar, de sentarse, los ademanes al hablar, la manera de mirar y también la vestimenta. Este amplio conjunto integrado por tan diversos elementos, se entronca con las fantasías propias de los individuos pasibles de ser considerados estereotipos, y la fantasía del mundo que los percibe como tales, donde los integrantes aportan su propio conocimiento del saber popular adquirido a través de la educación formal e informal, el medio cultural y social donde el individuo se desarrolla. Ligados a estos elementos están las representaciones surgidas del mundo de la cultura, las producciones de la literatura, el teatro, la televisión, y de la materia que nos ocupa, el cine.

El sentido que pretendo darle al término estereotipo es el que se entiende usualmente como un equivalente a "personaje". En general suele equivaler a criatura, clisé, prejuicio; aunque también implica referencia, simplificación, reiteración o fijación de comportamientos y actitudes, así como opiniones. Walter Lippman, ya en 1922 introdujo el significado científico para referirse a ciertos mecanismos cognitivos de simplificación de la realidad. Esta simplificación, impuesta por razones de economía del esfuerzo, trae aparejado el peligro de la distorsión. En el marco de las ciencias sociales se ha tratado de diferenciar conceptualmente términos tales como "actitud", "imagen", "prejuicio" y "estereotipo". Gerhard Kleining (1959) hacía equivaler la "imagen" al complejo anímico legítimo de la persona; el "estereotipo" designaría un falseamiento de la realidad en tanto que el "prejuicio" se limitaría a un falseamiento negativo de la misma. Reinhold Bergler (1966)

sitúa el concepto de estereotipo a un nivel genérico del que los prejuicios, por ejemplo, serían una especificación”.⁴⁶

Estereotipo “primario gay”.

A través de las representaciones culturales, en especial del cine, la literatura y también de la televisión argentina, se tiende a asimilar al varón homosexual con la mujer, como derivado de construcciones colectivas. A partir de esta forma de estereotipo, se trataría de acomodar todas las categorías de subordinación femenina al varón homosexual, otorgándole un rango de inferioridad en cuanto al liderazgo y el poder físico y la virilidad, aunque ejemplos de homosexuales célebres como el actor Rock Hudson, la primer víctima famosa de SIDA, no confirmen la regla de hombre homosexual igual mujer igual afeminado. Esta asimilación con la mujer no sólo proviene de la mirada heterosexual sino que la podemos encontrar en autores gay, como Manuel Puig, uno de los mayores exponentes del homoerotismo a nivel nacional. Este estereotipo es designado en el habla popular como marica, maricón, troló, puto, etc.

Estereotipo “tapado o falso straight”.

Diferentes autores consideran que la cultura machista –entendiendo cultura como comportamiento social, público y privado de los varones- latinoamericana es altamente machista, y que Argentina, y por lo tanto Buenos Aires, no escaparía a esta clasificación. Por lo tanto, individuos homosexuales, deben camuflarse en sus actitudes públicas como hombres heterosexuales, sin mencionar a sus parejas del mismo sexo, e incluso en algunos casos, mintiendo acerca de relaciones con novias verdaderas o imaginarias. A este tipo de homosexual yo lo designo como tapado o falso straight. Ejemplo de éstos, aparecen en el cine nacional, y serán analizados en las diversas películas, fuentes de esta investigación. Este varón que vive a escondidas su sexualidad y que muchas veces sojuzga su propio deseo, - y donde en algunos casos esta tensión se mezcla con la homofobia interna del individuo- podemos encontrarlo en otras cinematografías, por ejemplo en dos producciones mexicanas que están en las antípodas: la divertida y desprejuiciada comedia **Doña**

⁴⁶ Del Campo, Salustiano. 1975. *Diccionario de ciencias sociales*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. vol. 1, pág. 826

Herlinda y su hijo (1984, Jaime Humberto Hermosillo) y en la dramática **El lugar sin límites**, (1977, Arturo Ripstein, sobre la novela homónima de José Donoso) donde el travesti La Manuela, quien suele bailar vestido de bailarina española en un burdel, es asesinado por un rudo camionero que no tolera los sentimientos y el deseo, que aquél –o aquélla- le despiertan.

Estereotipo del “Chongo”.

El *chongo* podría ser definido como un individuo homosexual –a veces bisexual- de características viriles muy acentuadas, que desempeñaría un papel activo en la relación homoerótica, por la cual percibiría una retribución material o económica. Uno de los autores que más extensamente ha analizado el estereotipo del chongo es Sebrelli⁴⁷, y también Perlongher⁴⁸ y recientemente Salessi⁴⁹. Sebrelli comenta:

“el chongo se agotaba en el esfuerzo de representar el estereotipo de la masculinidad, hasta convertirse en casos extremos en una caricatura del ‘macho’, exagerando la rigidez, la dureza, con los gestos recios, con la manera de pararse con las piernas abiertas, caminar moviendo los hombros, mostrar los brazos musculosos, llevarse la mano a la entrepierna marcada por los pantalones muy ajustados, no usar nunca anteojos, lo cual sería un signo de debilidad, o tan sólo a veces anteojos negros, porque lo usaban los duros en los filmes policiales”.⁵⁰

Otro aspecto a tener en cuenta es la jactancia del chongo acerca de su heterosexualidad, ya que aduciría únicamente un papel activo en el acto sexual e identificaría sólo al pasivo con la homosexualidad, error que según Sebrelli, “forma parte de las convenciones arraigadas en el común de la gente y que deriva de la tradición mediterránea, del folclore de la antigüedad grecolatina”.⁵¹ Según el autor, la liberación sexual que comenzó en la década del sesenta, la legalización de la homosexualidad en la del ochenta, el cambio de costumbres, “la pérdida de los rígidos roles masculino y femenino en las nuevas generaciones y la subcultura juvenil con su composición del tipo andrógino han provocado el ocaso del chongo tal como lo hemos descrito, si bien no ha desaparecido del todo, y es

⁴⁷ Sebrelli, Juan José. Op.cit.

⁴⁸ Perlongher. Op.cit.

⁴⁹ Salessi. Op.cit.

⁵⁰ Sebrelli. Op.cit. pág. 349-351

⁵¹ Sebrelli. Op.cit. pág. 352

posible hallarlo todavía en los barrios más apartados y en los pueblos suburbanos de Buenos Aires, de Rosario o en Maldonado (...) El taxi boy –el vocablo mismo está señalando su carácter mundano, cosmopolita y aburguesado- es el heredero transfigurado, en los tiempos del capitalismo tardío, del mítico chongo”.⁵²

La homofobia.

La homofobia es un término que comenzó a ser utilizado desde las ciencias sociales y la psicología para designar una variedad de fenómenos que tienen en común una posición negativa frente a la homosexualidad. Si bien el término surgió en el marco de la psicología norteamericana para referirse a un tipo psicológico hostil hacia la homosexualidad, su sentido “se fue extendiendo hasta designar todo tipo de discriminación por orientación sexual”.⁵³ En realidad no se trata exactamente de una fobia, sino de un rechazo o de un temor irracional de estar frente a un homosexual. También se ha extendido el uso del término a *homofobia internalizada*, para designar el rechazo que sienten algunos homosexuales por su propia orientación sexual. Según Eliason⁵⁴ a pesar de que el término *internalized homophobia* se encuentra definido en forma vaga se lo reconoce universalmente como fenómeno. George Weinberg introdujo el término *homophobia* en 1972 y lo definió en dos sentidos: el odio o el miedo irracional de algunos heterosexuales a estar en proximidad a una persona homosexual, y a los propios sentimientos de auto rechazo de algunos homosexuales.⁵⁵ Sears y Williams definieron la homofobia como el prejuicio, la discriminación o los actos de violencia contra minorías sexuales, incluyendo lesbianas, gays, transexuales y bisexuales que se evidencia en el odio asentado en el profundo miedo de ser amados y deseados por personas del mismo sexo.⁵⁶

Respecto al “pánico a los gays”, un estudio realizado en la universidad de Northeastern, Boston, habría demostrado que cuando los varones heterosexuales sienten que su masculinidad está en peligro, su respuesta es sentir una profunda hostilidad hacia aquellos.

⁵² Sebrelli. Op.cit. pág. 356

⁵³ Kornblit, Ana Lía, Mario Pecheny y Jorge Vujosevich. 1998. *Gays y lesbianas: formación de la identidad y derechos humanos*. Buenos Aires: La colmena. pág. 19

⁵⁴ Eliason, Mickey. 2000. “Homophobia, internalized”. En: Murphy, Timothy F., ed. *Reader's guide to lesbian and guide studies*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn. pág. 286-288

⁵⁵ Eliason, Mickey. Ibid.

⁵⁶ Citados por Mickey Eliason. Ibid. pág. 286-288

Así, “los hombres que sienten su ego masculino amenazado por los gays son los más homófobos y los más violentos hacia los gays; aquellos que se sienten seguros de su masculinidad sienten menos hostilidad, ha declarado el director del estudio, el doctor Richard H. Gramzow”.⁵⁷ El estudio fue presentado en una reunión de la Sociedad para la Personalidad y la Psicología de Boston y habría demostrado además que las mujeres no sienten hostilidad ni ante los gays ni ante las lesbianas, pues su feminidad no se siente amenazada. Otra de las conclusiones fue que “el machismo tiene mucho que ver con la homofobia, pues son los hombres que valoran más negativamente a las mujeres, los que sienten más antipatías ante los gays”.⁵⁸

Heterosexismo.

Según Rebecca Condit, se podría definir el heterosexismo como una corriente de significativa importancia para la sociedad en su conjunto, y en particular para la comunidad gay, lesbiana y bisexual. Para que la sociedad pueda prosperar, las oportunidades y beneficios deben ser accesibles para todos, y se debe animar a los individuos para que alcancen sus metas más deseadas. No se debe olvidar que la sociedad ha tenido grupos oprimidos durante una época, y que luego los ha aceptado, y ese cambio ha beneficiado a la sociedad entera, más que a un único sector de la misma. Estos procesos requieren tiempo y causan angustia en ambos, en los opresores y en los oprimidos. Estos cambios sociales conllevan la lucha contra cargas de tipo religioso, emocional, cultural y psicológico. Los hechos y la evidencia científica con respecto a la orientación sexual y el impacto que el prejuicio tiene en todas las partes involucradas se deben considerar cuidadosamente. Los años noventa –concluye Condit– trajeron adelantos significativos en la investigación referente a respuestas heterosexuales frente a la homosexualidad. Tal investigación ha tomado un acercamiento más empírico que en el pasado, y se ha divulgado cada vez más en los diarios, libros y revistas.⁵⁹

⁵⁷ “Pánico a los gays. Un estudio demuestra que es real”. 2002. Revista Imperio G Magazine, Año II N° 14 (abril), pág. 38

⁵⁸ “Pánico a los gays...”. Op.cit. pág. 38

⁵⁹ Condit, Rebecca. 2000. “Heterosexism”. En: Murphy, Timothy F., ed. *Reader's guide to lesbian and guide studies*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn. pág. 279-280

Identidad homosexual.

El concepto de identidad homosexual apareció en la literatura científica norteamericana en la década del setenta “y se refiere al sentido que tienen de sí mismos los gays o las lesbianas como personas que no sólo practican sexo con otras de su mismo género sino que se identifican como homosexuales”.⁶⁰ “La identidad homosexual es un concepto abarcativo, que incluye, además del comportamiento, el deseo homoerótico, el sentido de uno mismo como homosexual y las imágenes que el sujeto tiene” y que acompañan ese deseo.⁶¹ Kornblit et al, citan una investigación llevada a cabo en Brasil por Freire Costa⁶² en 1994, con sujetos gays donde los atributos que los entrevistados asociaban con mayor frecuencia con el comportamiento homosexual eran los siguientes:

- Continuidad y constancia en las relaciones homoeróticas.
- Pasividad en el coito.
- Pasividad como actitud y ausencia de agresividad.
- Afeminamiento en las maneras y en el modo de hablar.
- Gusto por actividades lúdicas y profesiones tenidas como tradicionalmente femeninas.

En cuanto a los atributos que se asociaban con mayor frecuencia con el deseo erótico eran:

- Mayor atracción física por hombres que por mujeres.
- Mayor ternura hacia hombres que hacia mujeres.
- Mayor excitación sexual por fantasías homoeróticas que por fantasías heterosexuales.

Según el autor de la investigación citada, “para estos entrevistados, los atributos que pesaban más con respecto a la rotulación de una persona como homosexual eran los vinculados al deseo y no al comportamiento”. Kornblit et al, señalan que la mayoría de las respuestas muestran un perfil del homosexual masculino con los atributos del hombre afeminado, que rechaza los rasgos masculinos. “Sin embargo, las investigaciones realizadas

⁶⁰ Kornblit, Ana Lía, et al. Op.cit. pág. 33

⁶¹ Kornblit, Ana Lía, et al. Op.cit.. pág. 35

⁶² Costa, Freire. 1994. “O homoerotismo diante da AIDS”. Citado por Kornblit, Ana Lía, Mario Pecheny y Jorge Vujosevich. 1998. *Gays y lesbianas: formación de la identidad y derechos humanos*. Buenos Aires: La colmena. pág. 35-36

en los países anglosajones, en los que la cultura gay está más consolidada, dan cuenta de un surgimiento de un nuevo tipo de homosexual, que reivindica su ser masculino y rechaza el afeminamiento. En la identidad gay, los hombres atraídos por hombres no renuncian a sus características masculinas”.⁶³

Acerca de la expresión “Salir del armario”.

Salir del closet, o salir del armario, es una expresión tomada del inglés: *coming out the closet*, con la que se designa el proceso mediante el cual algunos homosexuales y lesbianas hacen pública su preferencia sexual. “La decisión de salir del closet la toma cada persona cuando lo considera oportuno, eligiendo cuidadosamente el momento y las personas a las que va a revelar su intimidad. En los tiempos que corren la Internet ha sido, para algunos, una herramienta útil para comenzar a vivir este proceso.”⁶⁴

Aclaraciones sobre el término visibilidad.

En los actuales estudios de género y también en los llamados estudios culturales, el término visibilidad aparece vinculado a los hechos políticos de algunos homosexuales agrupados en distintas organizaciones a partir de la década del sesenta del siglo XX. Estos movimientos habían comenzado en otros países, en Europa y en Estados Unidos desde fines del siglo XIX, y tuvieron un desarrollo importante en este último país a mediados de la década del cincuenta del XX.

No me propongo en mi tesis un análisis del discurso político de los activistas –que podrían agruparse en una primera y gran categoría como aquellos que pretenden lograr la libertad de asumir públicamente una sexualidad diferente a la de la mayoría y la igualdad de derechos jurídicos, uniones civiles, leyes de adopción y herencia, etc.- ni un análisis de las diatribas de quienes rechazan a los homosexuales⁶⁵. De todos modos es inevitable la inclusión a referencias históricas que plantean las distintas posiciones de la tensión entre la

⁶³ *ibid.*

⁶⁴ HumanRightsCampaign. 2003. Guía de Recursos para Salir del Closet.
URL: www.hrc.org/ncop/sp_guide/index.asp. Consulta: 23 set. 2003.

⁶⁵ En las obras de Acevedo y Jáuregui, y también en otros autores, se observa el rechazo de los militantes tanto de derecha como de izquierda a los incipientes movimientos por los derechos de los homosexuales en Argentina.

aceptación y el rechazo; y subyacentemente, el tema de la identidad y la sexualidad en una sociedad globalizada, donde el sexo parece estar ampliamente difundido, aligerado de los tabúes de otras épocas –según las regiones del planeta- pero que en el fondo sigue despertando posiciones encontradas según sea el grado de permisividad de las sociedades en materia sexual.

En los últimos años, en Argentina, y a partir de la década del 90, comenzaron a realizarse estudios de género que intentan rescatar las diversas variantes sexuales que coexisten con el modelo hegemónico de normatividad heterosexual. Pero esta producción académica pareciera correr el mismo riesgo al que están sometidas algunas personas con una sexualidad diferente: el repliegue sobre si mismos y la conformación de guetos. Los estudios de género comenzaron con la temática que luego se conocería como feminismo, a los que siguieron los *lesbian and gay studies*, y más tarde por los estudios *queer* que intentan cobijar a la variedad de individuos agrupados bajo la denominación de la sigla LGBT, ya mencionada.

Algunos aspectos metodológicos sobre artículos genéricos.

Creo conveniente resaltar que cuando se trata de alusiones a travestis, se ha respetado el artículo masculino “el”, a pesar de que en el lenguaje coloquial rioplatense, se advierte la tendencia a brindar un trato femenino a los travestis, anteponiendo el artículo femenino “la” –sobre todo cuando éstos son conocidos por su carácter público, por su pertenencia al mundo del espectáculo-, en consonancia con la indumentaria y el género que han adoptado los sujetos. Considero que en una materia tan plástica, y en apariencia rápidamente cambiante en estos últimos tiempos, donde la sexualidad parece abandonar el ámbito privado para volverse cada vez más pública o exhibicionista, no debería extrañar, esta dualidad nominativa de “él” o “la” para individuos que siendo de un sexo biológico eligen trasmutarse –con intervención quirúrgica o sin ella- en un género diferente. Una última aclaración sobre el tema de los artículos de género: para algunos homosexuales, la utilización del pronombre femenino es utilizada como forma de tratarse entre ellos, quizás –explican algunos autores, como Freda- como una forma de burlarse del estigma y la

homofobia proveniente del entorno exterior y resignificarla como una forma de aceptación y autoestima.⁶⁶

Fuentes utilizadas:

Las fuentes primarias para mi investigación son las películas argentinas filmadas entre 1933 y 2000 –que gracias a la tecnología del video son fácilmente accesibles en este formato- y las secundarias las constituyen obras sobre el cine argentino e internacional y las numerosas críticas y comentarios cinematográficos publicados en los diarios y revistas de Buenos Aires, y también en menor medida del exterior. Consulté también otro tipo de fuentes, numerosos libros y diccionarios sobre el cine argentino e internacional; y páginas de internet. Además de las películas otras fuentes analizadas fueron los programas de televisión, especialmente para el período 1970-2000.

Si bien fueron vistas más de seiscientas películas, de las cuales se seleccionó para su análisis un corpus de un centenar, considerando también algunas extranjeras, las que fueron desechadas no son explicitadas en forma exhaustiva, ya que algunas sólo contienen referencias verbales a la homosexualidad y breves apariciones de personajes gays en líneas secundarias de narración. He trabajado también con ensayos académicos sobre estudios de género y *teoría queer* que el lector encontrará en la bibliografía en notas al pie de página y al final de la obra.

Fuentes bibliográficas.

La bibliografía relacionada con producciones culturales y homoerotismo es casi inexistente en términos nacionales, de todas formas, se la encuentra en abundancia a nivel extranjero, en especial norteamericana y también europea.

A nivel internacional existe otro corpus de literatura que podría llamarse reivindicatoria o militante, con obras tendientes a dignificar el derecho a una sexualidad diferente a la mayoría heterosexual. En este grupo encontramos las obras provenientes del feminismo

⁶⁶ Entrevista del autor con Rafael Freda. Buenos Aires, 9 abril, 2001.

marxista, con autores como Judith Butler⁶⁷, y otros, cuyo pensamiento plasmado en libros y artículos de revistas a nivel norteamericano, y en una escala no académica en revistas nacionales de reciente aparición como *NX*, *Magazine* e *Imperio G*. En un plano con mayores pretensiones académicas la revista *Espejo*, de SIGLA y artículos provenientes de esta asociación y también de la CHA. También en varias provincias existen distintas asociaciones GLBT, que no son mencionadas aquí, dado que mi investigación se refiere al ámbito de la ciudad de Buenos Aires, como centro de la industria cinematográfica y como escenario urbano donde se desarrollan la totalidad de las películas analizadas.

A nivel local existen también agrupaciones de lesbianas y no se puede dejar de mencionar a dos mujeres que fueron pioneras en términos de activismo, Ilse Fukova y Claudina Marek, quienes escribieron en conjunto *Amor de mujeres*⁶⁸ constituyendo uno de los primeros casos de reconocimiento público de una sexualidad diferente. Estas mujeres dieron un grado de visibilidad importante al tema de la homosexualidad en el país. Supieron aprovechar el juego sensacionalista de los medios de comunicación para confesar la relación amorosa que las unía y dar batalla por la aceptación y visibilidad del lesbianismo y de los gays en la Argentina.

Fuentes secundarias:

En términos de bibliografía nacional, los estudios sobre homosexualidad y cine son casi inexistentes con excepción de algunas menciones en internet. Si bien aparecen numerosos hits cuando se realiza una búsqueda que contenga ambos términos “cine” y “homosexualidad”, los aciertos disminuyen notoriamente al agregarle el país. Y dentro de los resultados para Argentina, las páginas web se refieren a todo tipo de sitios, fuera de un contexto académico, menciones a películas extranjeras estrenadas recientemente, críticas, pornografía, lugares de encuentros para la comunidad gay, *merchandising* y distinto tipo de ofrecimientos de servicios.

⁶⁷ Véase Butler, Judith. 1990. *Gender trouble, feminism and the subversión of identity*. London: Routledge.

⁶⁸ Fuskova, Ilse y Claudina Marek (en diálogo con Silvia Schmidt). 1994. *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina, hoy*. Buenos Aires: Planeta, 1994

En cuanto a trabajos resultantes de investigaciones académicas sobre la homosexualidad, desde el punto de vista de las producciones culturales y en especial sobre cine, realizadas en el país, son inexistentes. Se trata de un tema escasamente trabajado y en la mayoría de los casos es más fácil encontrar trabajos sobre la homosexualidad referida a temas del campo de la psiquiatría. En el plano internacional existe una abundante producción referida al homoerotismo tomado desde distintas variantes; se encuentran numerosos artículos de publicaciones periódicas, académicas y de divulgación, o destinadas al público homosexual, pero en general todas coinciden en una característica común, la escasez de referencia a la representación de los varones homosexuales en la pantalla.

Para una introducción general al tema de la homosexualidad masculina y femenina, *Reader's guide to lesbian and guide studies*⁶⁹, constituye una importante herramienta para la aproximación a innumerables tópicos referidos a esta área académica de estudios. La vasta temática comprende temas tales como cultura afro-americana, SIDA, arte y artistas, ciencias biológicas, cultura lesbiana y gay, films, televisión, video, estudios de género, *queer theory*, estudio transgéneros, estudios urbanos y regionales. Aunque la obra organiza un corpus específico de literatura y conocimiento producidos por académicos norteamericanos en su mayoría, y también por europeos –con parámetros inexistentes en nuestro país- ha sido de gran ayuda a la hora de seguir el análisis de los temas relacionados con la homosexualidad, a saber: homofobia, visibilidad, salida del armario, etc. La obra en cuestión, de características enciclopédicas, incluye datos de autores y reseña de la producción académica en el campo de los *lesbian and gay studies*⁷⁰ a partir del comienzo de los mismos, que Murphy data en 1970.

En el caso específico del cine, ante la ausencia de títulos vernáculos, fue estimulante el aporte de obras como *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y en el cine*, de Paul Julian Smith⁷¹, y *The celluloid closet*⁷², de Vito Russo. El libro de Smith está

⁶⁹ Murphy, Timothy F., ed. 2000. *Reader's guide to lesbian and guide studies*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn.

⁷⁰ Estudios sobre lesbianas y gays

⁷¹ Smith, Paul Julian. 1998. *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y en el cine*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

⁷² Russo, Vito. 1987. *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. New York: Harper & Row.

considerado como un trabajo pionero y solitario en este tipo de análisis, referido a la literatura y filmografía hispana del período 1960-1990. Smith analiza varios textos y películas, autores como Goytisolo, directores como Pedro Almodóvar, y los vincula a un debate teórico general sobre las cuestiones que afectan el desarrollo de las identidades gay y lesbica, con los análisis locales de trabajos individuales, pasajes, o secuencias cinematográficas. Según el autor “en los estudios hispánicos sólo se ha tratado la homosexualidad de forma fragmentaria; y la mayoría de lo que se publica no muestra un conocimiento de las novedades recientes en los estudios gay y lesbicos”⁷³ La obra incluye un glosario de términos cinematográficos tomados de *Film art: an introduction*, de David Bordwell y Kristin Thompson (New York, 1990) para facilitar la comprensión del lector sobre distintas descripciones técnicas. La obra de Russo, aunque escrita en 1985, es considerada la más influyente para los *scholars* y la producción académica y no académica en *cinema queer*. A pesar de que se le atribuyen generalizaciones en su análisis de un siglo de cine norteamericano, ofrece una inteligente visión y sólidos comentarios sobre comedias clásicas y sobre *queer comedies*. Su título en inglés alude al “armario” donde gran parte de los actores homosexuales estuvieron encerrados, así como la represión temática de la homosexualidad durante un prolongado período del siglo veinte.

Para el caso del teatro, el cine y la literatura latinoamericana debo citar también *Gay and lesbian themes in Latin American writings*⁷⁴ y *Producción cultural e identidades homoeróticas*⁷⁵ de William David Foster, con quién además tuve la suerte de mantener varias entrevistas tanto en sus visitas a Buenos Aires, como en mi pasaje por la Universidad de Arizona, en su sede de Tempe, en el año 2001. Los comentarios de David siempre fueron generosos y arrojaron luz sobre qué camino seguir en la investigación de determinados temas relacionados con esta tesis.

⁷³ Sostiene Smith, que películas como las del director Eloy de la Iglesia, de mediados de los setenta y principios de los ochenta, no sólo marcan las primeras representaciones detalladas de hombres gay en el cine español, sino que también “representan un examen explícito y complejo de la interacción entre homosexualidad, marxismo y separatismo”. Smith, Paul Julian. Op.cit. pág. 133

⁷⁴ Foster, David William. 1991. *Gay and lesbian themes in Latin American writings*. Austin: University of Texas Press.

⁷⁵ Foster, David William. 2000. *Producción cultural e identidades homoeróticas. Teoría y aplicaciones*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica.

Para un enfoque general del tema de la homosexualidad en la Argentina no pueden desconocerse las obras de Carlos Jáuregui, Zelmar Acevedo y Jorge Salessi, así como el reciente libro de Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli, que arrojan luz sobre el universo de la vida cotidiana de los gays durante la última dictadura militar argentina, 1976-1983. Cabe acotar que estas obras comparten un hilo conductor y que es el denominador común de la narración efectuada a través de una voz plural denominada “nosotros”, con lo cual presupone desde un comienzo una posición y actitud apologética sobre la identidad homosexual.

La obra de Acevedo, *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*⁷⁶, publicado poco después del retorno del país a la democracia, es un ensayo, desafiante, sobre la liberación del homosexual y contra la homofobia y prejuicios de la sociedad. Según el propio autor, la obra intenta sacar a los homosexuales de la clandestinidad que tan frecuentemente han utilizado, obligados por la censura y la represión oficial y no oficial. Acevedo señala que han sido los heterosexuales los que han llevado a cabo el análisis sobre la homosexualidad, formulado juicios y que sus manifestaciones muchas veces son fruto de prejuicios ancestrales, miedos y fantasías.⁷⁷ Esta obra puede considerarse pionera en su estilo, puesto que no había antecedentes apologéticos y que el tema de la homosexualidad no se imponía como moda.

La obra de Jáuregui, *La homosexualidad en la Argentina*⁷⁸, podría decirse que es continuadora de la anterior, y sin centrarse en la psicología ni en las ciencias biológicas, hace un repaso de la vida social y los derechos humanos. Los dos primeros capítulos se ocupan de la sexualidad en el mundo antiguo hasta la aparición del cristianismo y del cambio de ésta bajo la influencia judeo-cristiana. Los siguientes capítulos exploran las relaciones de la sexualidad con la ciencia, los sistemas de poder y el derecho, los medios de

⁷⁶ Acevedo, Zelmar. 1985. *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*. Buenos Aires: Ediciones Del Ser.

⁷⁷ Acevedo manifiesta “tenemos una ventaja: los que argumentan en contra de la homosexualidad y de los homosexuales lo hacen desde afuera, expresando lo que suponen que debe ser el homosexual, girando en torno a sus propios fantasmas adormecidos en casos clínicos y carcelarios: de ahí en más resulta sencillo diagnosticar la homosexualidad como perversa, enfermiza o patológica –en términos médicos- o como producto de la degeneración y el vicio- en términos cotidianos”. Op. Cit. pág. 5

⁷⁸ Jáuregui, Carlos. 1987. *La homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Tarso.

comunicación social y la vida cotidiana. Se refiere también a los movimientos de liberación gay existentes en ese momento, la represión de la sexualidad en la Argentina y la *Comunidad Homosexual Argentina*, de la que fuera su primer presidente en 1984.

Una obra reciente, *Médicos, maleantes y maricas, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina, Buenos Aires 1871-1914*, de Jorge Salessi, propone una relectura de un período de la historia argentina a partir de una exhaustiva investigación motivada por su tesis de doctorado. A partir de la cita de documentos sobre sanidad, artículos médicos y psicológicos, ponencias criminológicas y textos autobiográficos de travestis de principios del siglo XX da cuenta de la existencia de la visibilidad homoerótica y cómo ésta se relaciona con la construcción de la identidad nacional, enfrentando las versiones canónicas de la cultura argentina.⁷⁹

Las obras de ficción también resultaron de gran utilidad para una aproximación a la comprensión de los estereotipos gay y su vinculación con el imaginario urbano –por llamar de alguna manera rápida a la percepción de las personas heterosexuales acerca de las minorías sexuales, y en algunos casos la auto percepción de estas mismas minorías- de Buenos Aires. En el caso de la literatura argentina debo citar las obras de Oscar Hermes Villordo, y las novelas de Manuel Puig y Manuel Mujica Láinez. En mayo de 2000 se publicó *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*, una recopilación de Leopoldo Brizuela, que reunió cuentos sobre el erotismo homosexual de la literatura argentina contemporánea, que permiten un acercamiento al tema de la visibilidad en diferentes momentos históricos, dentro de un marco de producción muy escasa debido a que “toda publicación de una obra con ‘tema homosexual’ fue un acto de política editorial muy combativo y muy riesgoso”; la mayoría de los textos para la compilación, señala Brizuela, estaban escondidos en medio de una colección, “sin referir directamente al tema desde el título, y sin dar título, por supuesto, a casi ninguno de los volúmenes.”⁸⁰ Para un análisis comparativo de la literatura de ficción

⁷⁹ Salessi, Jorge. 1995. *Médicos, maleantes y maricas, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina, Buenos Aires 1871-1914*. Rosario: Beatriz Viterbo.

⁸⁰ Brizuela, Leopoldo. 2000. *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta. pág. 17

homoerótica a nivel extranjero debería destacar al autor David Leavitt, cuyas novelas *El lenguaje perdido de las grúas* (The lost language of cranes), *Baile en Familia* (Family dancing), *Arkansas* (Arkansas. Three novellas) y *Mientras Inglaterra duerme* (While England sleeps)⁸¹, entre otras aportan una nueva visión del estereotipo gay, donde los personajes no son seres estigmatizados y los problemas vitales no se relacionan con la orientación sexual, sino con una serie de conflictos de la sociedad actual. Según Ulanovsky Sack, “dada la importancia que la homosexualidad y las relaciones familiares light tienen en sus libros, un periodista de los Estados Unidos lo catalogó como ‘el poeta de la nueva familia americana’, para marcar el paso de una cultura tradicional a otra con una moral desafiante para el statu quo”.⁸²

Por su aporte para la comprensión del ambiente social y su vinculación con el homoerotismo, podría mencionarse, a pesar de su carácter de literatura de ficción, a un escritor como Oscar Hermes Villordo, autor de la trilogía *La brasa en la mano*, *La otra mejilla* y *El ahijado*, publicados a partir de mediados de la década del 80, y que revelan el telón de fondo de algunos hombres gays desde la década del 50 en adelante, en las cuales describió ambientes sórdidos, un estereotipo trágico y la persecución policial.⁸³ También podría incluirse, la reciente novela de Osvaldo Bazán, *La más maravillosa música (una historia de amor peronista)*.⁸⁴ La novela, que según la crítica se apoyó en un exhaustivo trabajo de investigación⁸⁵, mezcla la militancia política de las décadas del sesenta y setenta con una relación sentimental entre dos hombres. El tema central de esta novela, que podría

⁸¹ Leavitt, David. 1994. *El lenguaje perdido de las grúas*. Barcelona: Anagrama; 1994. *Baile en Familia*. Barcelona: Anagrama; 1998. *Arkansas*. Barcelona: Anagrama; 1993. *Mientras Inglaterra duerme*. Barcelona: Anagrama.

⁸² “David Leavitt está considerado como uno de los autores más destacados de la literatura contemporánea de los Estados Unidos y entre otras distinciones, recibió en 1989 la famosa beca Guggenheim. Este escritor se apasiona cuando reflexiona sobre su propia homosexualidad y el hecho de contar con un público donde sobresalen las personas gays. Surge así el interrogante de si las culturas de gueto van reemplazando a la tradicional idea de universalidad que existía en el campo literario”. Ulanovsky Sack, Daniel. 1999. *Los desafíos del nuevo milenio: entrevistas a los grandes pensadores contemporáneos*. Buenos Aires: Aguilar. pág. 244-245.

⁸³ Un análisis de estas obras se encuentra en mi artículo *Oscar Hermes Villordo: literatura y homosexualidad en la Argentina*, que será publicado próximamente por el Grupo de Trabajo de Género del CEISAL

⁸⁴ Bazán, Osvaldo. 2002. *La más maravillosa música (una historia de amor peronista)*. Buenos Aires: Perfil Libros.

⁸⁵ “Política y homosexualidad: el nuevo libro de Bazán”. 2002. En: Imperio G, Buenos Aires. Año 2, N° 16 (jun.), pág. 20

inscribirse dentro de la casi inexistente rama de la ficción gay nacional⁸⁶, trata sobre el regreso al país de un exitoso escritor que en su juventud vivió una relación homoerótica con un montonero. A través de la técnica del *racconto* lleva adelante la historia de la creación y disolución del FLH, en medio de los agitados años de la década del setenta, el regreso del general Perón, la guerrilla montonera; la clandestinidad de Rubén es mostrada como en un juego de cajas chinas, el personaje del guerrillero vive otra clandestinidad, interna, la de ocultar su propia orientación sexual que lo obliga a renunciar al amor que siente por Héctor, el escritor.

Para el análisis del cine argentino, además de la visión y relevamiento de numerosos filmes⁸⁷, se utilizaron diversas fuentes secundarias, ensayos, artículos y críticas aparecidas en publicaciones periódicas especializadas y diarios, diccionarios y páginas de *internet* nacionales y extranjeras. Si bien no existe bibliografía referida al tema de la homosexualidad en el cine argentino, se dispone en cambio de una diversidad de obras y autores –no demasiado extensa en relación con la producción académica extranjera– que constituye un corpus especializado en cinematografía nacional, desde sus orígenes hasta la actualidad. Una fuente insoslayable la constituye *Historia del cine argentino*, de Domingo Di Núbila⁸⁸, pese a que data de más de cuatro décadas atrás, y que su actualización no alcanzó a ser completada debida a la muerte del autor en 2001.

Un verdadero complemento a la obra de Di Núbila, lo constituye los libros compilados por Claudio España: *Cine argentino en democracia*⁸⁹ y *Cine argentino, industria y clasicismo*

⁸⁶ La novela de Bazán es una de las pocas con temática homoerótica que plantea un trasfondo político, otra es *La boca de la ballena*, de Héctor Lastra, sobre el despertar sexual de un adolescente homosexual durante los últimos tiempos de la segunda presidencia de Perón y el comienzo de la Revolución Libertadora; y más recientemente la novela del irlandés Colm Tóibín. 1998. *Crónica de la noche*. Buenos Aires: Emecé, que trata de un joven hijo de un argentino y una inglesa, y el período del final de la dictadura y el comienzo del menemismo, así como el tema del SIDA. El autor había conocido a Jorge Luis Borges en Irlanda y en 1985 viajó a la Argentina para transformarse en cronista del Juicio a la Junta Militar. Un segundo viaje en 1992 le sirvió para forjar la base de la novela citada.

⁸⁷ A través de videos de la colección particular del autor, alquilados, y los ciclos de cine de diferentes canales de televisión de aire y cable a lo largo de la última década.

⁸⁸ Di Núbila, Domingo. 1959. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta. 2 vols.

⁸⁹ España, Claudio (comp.) 1984. *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

1933/56⁹⁰. Para la reconstrucción de las distintas épocas y los momentos políticos y sociales donde fueron apareciendo las películas analizadas en esta tesis, fueron consultadas entre otras, las obras de Ciria⁹¹, Varea⁹², Corbata⁹³, Couselo⁹⁴, González y Rinesi⁹⁵ y los artículos de Fuster Retali⁹⁶ mencionados al pie.

En cuanto a diccionarios debo mencionar en primer lugar el de Manrupe y Portela⁹⁷, y en segundo el de Kriger y Portela⁹⁸.

En el campo literario, *Literatura y homosexualidad*, de Luis Gregorich, representa una importante herramienta de crítica literaria. La breve obra de Gregorich, contiene artículos referidos a distintos escritores: Oscar Wilde, Genet, Barthes, Carpentier, Roa Bastos y García Márquez, pero el título está tomado del primer capítulo, dedicado precisamente al primero de los nombrados: *Literatura y homosexualidad: Oscar Wilde o el doble fondo de la literatura*. Según Gregorich este ensayo que encabeza el volumen y le da título no se refiere sólo a la expresión o a la alusión o a la transformación de la homosexualidad por la literatura, ni tampoco a la mera descripción e interpretación “del admirable De Profundis de Oscar Wilde, sino también a una concepción de la literatura misma que he ido consolidando durante años”.⁹⁹ En este ensayo, Gregorich afirma que el lector actual, después de Gide, Proust, Genet y James Baldwin –nótese que no menciona a ningún autor argentino, ¿quizás

⁹⁰ España, Claudio (comp.). 2000. *Cine argentino, industria y clasicismo 1933/56*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 2 vols.

⁹¹ Ciria, Alberto. 1995. *Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

⁹² Varea, Fernando G. 2000. *El cine argentino en la historia argentina, 1958-1998*. Rosario: Ediciones del Arca.

⁹³ Corbata, Jorgelina. 1999. *Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.

⁹⁴ Couselo, Jorge Miguel, et al. 1984. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

⁹⁵ González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comps.) 1993. *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez.

⁹⁶ Fuster Retali, José. 1998. “Los arquetipos femeninos en el cine argentino”. Ponencia presentada al Segundo Congreso Europeo de Latinoamericanistas. Halle, Universidad Martin Luther; 2001. “El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia. En: L’Ordinaire Latino Americain, Université de Toulouse La Mirail, N° 183 (janvier-mars), 2001 y “La virgen y la prostituta: imágenes del deseo masculino a través del cine argentino”. En: CHASQUI Revista de Literatura Latinoamericana, (Arizona) vol. 30 N° 2 (nov.).

⁹⁷ Manrupe, Raúl y Portela, Alejandra. 1995. *Un diccionario de filmes argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

⁹⁸ Kriger, Clara y Portela, Alejandra. 1997. *Cine latinoamericano I: diccionario de realizadores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

⁹⁹ Gregorich, Luis. 1985. *Literatura y homosexualidad*. Buenos Aires: Legasa.

porque todavía no aparecían las novelas homoeróticas de Hermes Villordo?- está acostumbrado a la “descripción detallada de las relaciones homosexuales, lo cual, por supuesto, no significa que las acepte desde el punto de vista moral o social”.¹⁰⁰ Gregorich sostenía que si bien no había conseguido hasta entonces una plena legalidad en el centro de nuestra cultura, la homosexualidad había construido un código de comunicación que la intensificaba y particularizaba en la literatura y en el arte, y que desde hacía muchos años había dejado de ser algo innominado. Para él, “ese acceso a la designación, al nombre, ¿no es acaso un primer paso para el reconocimiento definitivo?”.¹⁰¹ Según Rafael Freda, este crítico, ayudó a consolidar una de las vertientes más arraigadas del estereotipo gay negativo: el homosexual como ser trágico.¹⁰²

Para una aproximación al tema de la identidad gay, entre otros, pueden consultarse las obras de Didier Eribon, *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*¹⁰³ y *Homos* de Leo Bersani. En la primera, Eribon lleva a cabo el objetivo de divulgar el discurso sobre los diferentes aspectos de las identidades gay y lesbianas, desde una perspectiva casi autobiográfica. En una serie de breves artículos, Eribon analiza temas tales como la homofobia, la visibilidad y la injuria, con el propósito de hacer un aporte a los derechos individuales desde el punto de vista de grupos cuyas reivindicaciones ponen de manifiesto la existencia de la desigualdad tanto a nivel jurídico como social. En la segunda obra, Bersani, profesor de la Universidad de Berkeley, considerado uno de los más importantes críticos culturales contemporáneos y defensor de las identidades homosexuales, analiza la homosexualidad en forma polémica, cuestiona y revisa la *teoría queer*, los trabajos de Foucault, el psicoanálisis y la imagen del “gay fuera de la ley” en los trabajos de Gide, Proust y Genet y en especial analiza la visibilidad homosexual, sobre todo a partir de la experiencia de la sociedad norteamericana. *Homos* fue elegido por el *Voice Literary Supplement* como uno de los mejores libros de 1995. De todas maneras, tanto la obra de Eribon, como la de Bersani están referidas al contexto de culturas extranjeras y las

¹⁰⁰ Gregorich, Luis. 1985. *Literatura y homosexualidad: Oscar Wilde o el doble fondo de la literatura*. En su op.cit. pág. 20

¹⁰¹ Gregorich, Luis. *Ibidem*.

¹⁰² Entrevista del autor con Rafael Freda.

¹⁰³ Eribon, Didier. 2000. *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

similitudes y diferencias que pudieran darse con la experiencia argentina exceden el marco de esta investigación.

Para el panorama del cine a nivel internacional, además de las obras ya mencionadas, que tratan temas específicos de homoerotismo, fueron utilizadas obras consideradas clásicas como la Historia del cine de Roman Gubern¹⁰⁴, y las de Homero Alsina Thevenet referidas al cine norteamericano¹⁰⁵ y europeo¹⁰⁶ respectivamente.

Durante la primera etapa de mi investigación, a fines de la década del noventa, tuve la intención de incluir la producción literaria argentina. Luego me di cuenta de que era imposible en términos de tiempo y posibilidades prácticas, y decidí dar un corte al proyecto de investigación, dedicándome sólo al cine; pero fueron muy útiles algunas observaciones ya realizadas en el transcurso de la recopilación y análisis de datos, para el conjunto de la tesis, ya que me permitió comparar en algunos casos las obras literarias de ficción trasladadas al cine como en el caso de las películas **La tregua**, **Bajo bandera** y **Una noche con Sabrina Love**, analizadas respectivamente en los capítulos dedicados a las décadas del setenta y noventa. Sin embargo, el aporte de las obras de ficción también resultaron de gran utilidad para la comprensión de los estereotipos gay y su vinculación con el imaginario urbano.

Citación de fuentes:

Los títulos de las películas aparecen escritos en negritas, a continuación y entre paréntesis aparece el año del estreno, nombre del director y título original en el caso de las películas extranjeras. También aparece en algunos casos, el título de la novela o la obra de teatro sobre la que luego se hizo la versión cinematográfica. En el caso de las obras de teatro, se adoptó el mismo criterio, mientras que para las novelas se mencionan en letra cursiva. Para el caso de las citas bibliográficas en general se utilizaron las normas de estilo de la Universidad de Chicago.

¹⁰⁴ Gubern, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Danae.

¹⁰⁵ Alsina Thevenet, Homero. 1986. *Cine sonoro americano y los Oscar de Hollywood*. Buenos Aires: Corregidor.

¹⁰⁶ Alsina Thevenet, Homero. 1973. *Crónicas de cine*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Otros aspectos metodológicos (entrevistas).

Además las entrevistas mantenidas con académicos, investigadores y gente vinculada al mundo del espectáculo, como actores que han interpretado roles de gays en el cine y la televisión nacionales (cuyo listado figura al final de la bibliografía citada en la obra), no puedo dejar de mencionar a un conjunto de gays que desean permanecer en el anonimato. Estos individuos, a través de las técnicas de entrevistas personales, -que constituyó desde el plano metodológico un verdadero ejercicio de historia oral-, y a veces a través del anonimato del correo electrónico; compartieron generosamente sus experiencias y puntos de vista, respondieron mis consultas y aportaron en definitiva, cierto conocimiento que me resultó de gran utilidad en los momentos de reflexión sobre los estereotipos y la visibilidad homoerótica que traté de descubrir en las películas visualizadas a lo largo de estos años.

Segunda parte

CAPITULO 2.

ENTRE LA INVISIBILIDAD Y EL DISIMULO: LOS COMIENZOS DEL ESTEREOTIPO, 1933-1960

Los tres berretines.

La película **Los tres berretines**, se estrenó el 19 de mayo de 1933 y fue la primera de la flamante productora Lumiton. Algunos de los integrantes de esta productora, como Enrique Telémaco Sussini y César José Guerrico habían sido pioneros de la radio y habían iniciado la empresa edificando estudios inspirados en los de Hollywood, y también importando maquinarias y técnicos. **Los tres berretines** logró la adhesión de gran cantidad de espectadores, según la crítica de la época, no sólo por el tema popular, sino porque el sonido era lo suficientemente bueno como para permitir entender los diálogos y además la fotografía era estable y nítida.¹⁰⁷ Los responsables de la película fueron tres especialistas en voz y sonido¹⁰⁸, los ya mencionados Susini y Guerrico, y Luis Romero Carranza, conocidos con el mote chistoso de “los locos de la azotea” porque habían hecho la primera transmisión radial con la ópera *Parsifal*, desde la terraza del teatro Coliseo. Se trató de la adaptación de la obra teatral homónima de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, con la que un año antes había tenido gran éxito Luis Sandrini. Fuera de la actuación de éste – según Di Núbila- no fue mucho lo que brindó la película, que perdió en su trasvasamiento a la pantalla, varias cosas de las que le habían dado éxito en el teatro “a esta sonriente descripción de una familia porteña”.¹⁰⁹ Los tres berretines se refieren a las inclinaciones de los hijos, el fútbol, el cine y el tango, que chocaban con las aspiraciones del inmigrante español que había constituido “una nueva tradición de familia propia, los berretines representan el vacío presente y el miedo de una nueva fisura de los afectos que podría reiterar el desprendimiento iniciado por él con su viaje al nuevo continente. Desmoralizado,

¹⁰⁷ Mahieu, Agustín. 1974. *Breve historia del cine nacional, 1896/1974*. Buenos Aires: Alzamor. pág. 28.

¹⁰⁸ Con frecuencia es citado como director Susini, pero en la película no aparecen indicaciones sobre el director o los técnicos. Durante la filmación hubo problemas con John Alton, técnico iluminador y con Lazlo Kisch, encargado de supervisar el trabajo de laboratorio, por lo cual, Susini, Guerrico y Romero Carranza asumieron en conjunto la responsabilidad final. Datos tomados de: España, Claudio, et al. 2000. *Cine argentino, industria y clasicismo 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. pág.41

¹⁰⁹ Di Núbila, Domingo. 1959. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta. vol. 1 pág. 54

don Manuel imagina que los hijos que crió no son lo mejor del mundo, como descaba y según su visión de la vida.”¹¹⁰

Pocholo, interpretado por el actor Homero Cárpena, constituye la primera representación filmica de un hombre afeminado; un verdadero testimonio arqueológico en términos de estereotipos gay en los orígenes del cine sonoro argentino. El personaje de Pocholo interpretado por Homero Cárpena, aparece impecablemente vestido, con un traje claro, de notorio amaneramiento; acompaña al cine a la señora de la casa, y a la hija, Elenita. Cuando regresan, lo hacen pasar para presentarlo al dueño de casa:

Señora: Pase, Pocholo, pase, le presento a mi esposo.

Pocholo: Enchante.

Dueño de casa: ¡Pero mi madre!

Pocholo: Su marido es igualito a Wallace Beery. Tiene los mismos ojitos picarones.

Dueño de casa: Qué tío más lila.¹¹¹

Pocholo: Encantado de votre conosance.¹¹²

El empleo del francés –mal hablado– lo hace parecer más afectado.¹¹³ A la salida, Pocholo, se choca con el hijo del matrimonio (Luis Sandrini), quien le comenta a un amigo:

“Uy, ¿viste? Un pituco¹¹⁴ en casa.”

¹¹⁰ España, Claudio, et al. 2000. *Cine argentino, industria y clasicismo 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. pág.46

¹¹¹ A pesar de las pesquisas realizadas no he podido avanzar sobre el significado de este adjetivo. Quizás pueda tratarse de un juego de interiores de los responsables del guión. Cabe señalar que en Estados Unidos había una referencia de color: “lavender” (lavanda) y esta palabra pertenecía al código popular para definir a los que eran “de esa manera” y fue usada en varios filmes norteamericanos para definir la homosexualidad, según apunta Vito Russo en el libro citado, pág. 38 En Buenos Aires en la década del sesenta y setenta entre los homosexuales había un código de colores para referirse a los roles de activo o pasivo (celeste para el activo y rosado para el activo, mientras que los violetas cumplían ambos roles); según el testimonio oral de un entrevistado anónimo.

¹¹² Transcripción del diálogo de la película. El personaje no parece hablar un correcto francés. He escrito la frase como es pronunciada y no siguiendo la gramática francesa.

¹¹³ Recuerda también el concepto de Rafael Freda acerca de que el francés era un idioma preferido por los homosexuales “de ambiente”, al que sin duda habría pertenecido un personaje como Pocholo.

¹¹⁴ Equivalente a petimetre. Según Gobello, es una voz que viene de “pituquear”, hacer alarde de elegancia. Gobello, José. 1999. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor. pág. 206

La mención a Wallace Fitzgerald Beery (1885-1949), un famoso actor norteamericano de la época, quien había iniciado su carrera en 1914 e interpretado numerosos papeles de hombres recios, ganador de un Oscar en 1931 por **El campeón** (The champ, 1931, King Vidor)¹¹⁵ resalta por contraposición, la visión de la masculinidad y el afeminamiento. Es probable que Elenita, la madre y Pocholo fueran lectores de revistas dedicadas al mundo del cine. En la revista *Cinegraf* de abril, la época del estreno de **Los tres berretines**, se podía ver a Beery en varias fotografías que lo mostraban muy elegante y varonil.¹¹⁶ El cine que se veía entonces, ya era mayoritariamente norteamericano y Beery gozaba de popularidad en nuestro país. En un juego “de interiores”, se aprovecha el parecido físico del actor Luis Arata con Beery para resaltar la homosexualidad del personaje de Pocholo.

Es interesante analizar la figura de Eduardo, el hijo arquitecto de la familia (interpretado por Florindo Ferrario), a pesar de que se lo presenta enamorado de Susana, una chica de buena posición económica, los modales del actor parecen denunciar un estereotipo gay. Por ejemplo, en la secuencia del paseo de los novios por el lago de Palermo, la cámara lo enfoca de lejos y resulta fácil confundirlo con el propio Pocholo a través de la imagen y la actitud: vestido con un traje claro, cierta gracilidad de movimientos. Se trata de la continuación de una escena sin diálogo donde Eduardo va a buscar a la novia a la academia de danzas, suben al coche descapotable de ella y van a Palermo. Hay un largo *travelling* que los sigue en el paseo por el lago y la escena se funde a negro con la pareja sentada debajo de un árbol en un momento de intimidad. Hacia el final de la película, luego de una ruptura, Eduardo va a buscarla a la casa y se entera de que ella acaba de marcharse hacia el puerto donde embarcará para Europa. Esta es otra de las escenas que muestran el afeminamiento del actor (se lo ve amanerado, con exclamaciones y corriendo hasta un taxi). Al menos en términos visuales –y dentro del contexto de preconceptos que rodean y delinean al estereotipo- podría pensarse en la caracterización de un *falso straight*.

En la película, cuya acción transcurre en 1932, un año antes del comienzo del período sonoro argentino, encontramos una crítica al cine como creador de sueños que luego

¹¹⁵ En 1981 se realizó la remake de este film con John Voight y Faye Dunaway, dirigida por Franco Zeffirelli.

¹¹⁶ Revista *Cinegraf*. 1933. Buenos Aires, Año 2 N° 13 (abril), pág. 24

frustran al espectador en contacto con la realidad. El personaje de Pocholo aparece en pocas ocasiones y a veces está sólo presente por el diálogo, por ejemplo cuando Elenita comenta: “Me dijo Pocholo que hoy estrenan una cinta que es divina”, o cuando la madre está por salir para ver jugar a su hijo, Lorenzo, transformado en un famoso jugador de fútbol, le dice a la hija que se apure porque “Pocholo está esperando”. Es fácil pensar que la familia no advierte la condición de Pocholo, o si lo hace, se hacen los desentendidos, ya que es una presencia aceptada en la casa. También podría ser que se lo asimile al mundo femenino, ya que la relación de amistad es con la madre y la hija a quienes acompaña en sus salidas, en especial, el cine.

A través de la historia vemos elementos de homosocialización -que no han variado a través del tiempo, por lo menos desde finales del siglo XIX y hasta el presente- y respecto de la construcción de la masculinidad: bares con billares, fútbol, tango y un club de gimnasia. Además del estereotipo del homosexual, está presente el del poeta al que se muestra como un hombre hambriento y pensativo. A pedido de Sandrini escribe una letra de tango para una música que aquél ha compuesto, a cambio de un *completo*, un café con leche. Susana es presentada en un ambiente lujoso, tocando el piano. También está Lorenzo, otro de los hermanos del hogar de la familia protagonista de **Los tres berretines**, que se fue de la casa para triunfar como jugador de fútbol. Su padre, distanciado, sigue su carrera a través de las noticias que aparecen en el periódico. En uno de los diálogos, se observa que Pocholo acompañará a las mujeres al partido por un campeonato de fútbol.

En una de las escenas finales se lo vuelve a ver a Pocholo enseñándole a fumar a Elenita. En términos de visibilidad es interesante observar el juego del actor que interpreta a Pocholo, recreando los elementos característicos del *mariquita*, y también al actor que interpreta al heterosexual Eduardo, pero que sin embargo, desde lo externo -movimientos, actitudes- afirmarían el estereotipo instalado en el imaginario popular. No es mi intención definir la orientación sexual del actor con los únicos elementos de la imagen de una película filmada setenta años atrás, esta pretensión sería *per se* temeraria y banal, sino enfatizar el juego de espejos de la pantalla y la resignificación visual para un espectador contemporáneo.

Aunque no se hablaba en forma abierta de homosexualidad, algunos filmes, desde finales de la década del '30, tocaron de manera ingenua el tema del travestismo femenino; distintas jovencitas en comedias de enredo vistieron ropas de varón y adoptaron una personalidad masculina –dada sólo a través de la indumentaria y siempre con fines que nada tenían que ver con la transgresión sexual; en general la heroína travestida terminaba felizmente casada con el joven de sus sueños-. Me refiero a **La estancia del gaucho Cruz** con Rosa Rosen (1938, Leopoldo Torres Ríos), **Vidalita** (1949, Luis Saslavsky) con Mirtha Legrand; **Luisito** (1943, Luis César Amadori), donde para evitar que el hombre que ama se case por interés con otra mujer, Paulina Singerman se hace pasar por su secretario. Posteriormente en **La niña de fuego** (1952, Carlos Torres Ríos), una chica viene de España como polizón travestida de muchacho y finalmente triunfa como cantante y **Amor a primera vista** (1956, Leo Fleider), donde una mujer se casa por poder con un cantante de boleros, ambas con Lolita Torres. En **Vidalita**, también una mujer disfrazada de hombre es la que sacude la heterosexualidad de un joven soldado que comienza a sentir sentimientos perturbadores por el simpático paisanito. Si tomamos al filme despojado de su estética histórica, puede advertirse lo osado del tema planteado: travestismo, sentimientos homosexuales de un varón "normal" por otro, aunque se tratara de un gauchito afeminado. También es conocido el escozor que causaban algunas cantantes de tangos en la década del '20 y el '30 ataviadas con vestimentas masculinas.¹¹⁷ Algo similar ocurre con la citada **La niña de fuego** que provoca una extraña atracción en un hombre heterosexual. Hay que convenir, que este tipo de comedias blancas necesitaban indefectiblemente de la complicidad del espectador, puesto que las actrices seguían manteniendo sus propias voces femeninas, sus cabellos recogidos, o engominados, pero que nunca podrían haber sido confundidas con hombres. De todas maneras, es de suponer que el público disfrutaría de ver a las jóvenes y graciosas actrices jugando roles travestidos, y también a actores como Pedro Quartucci en **La tía de Carlos** (1946, Leopoldo Torres Ríos, con guión adaptado del propio director y May Nilsson, sobre la obra teatral *Charley's aunt*, escrita por Brandon Thomas) donde un joven se disfraza de mujer para poder estar cerca de la joven que ama; o el cómico Alfredo

¹¹⁷ En época más reciente, la actriz Inés Ledesma interpretó un personaje masculino en **Flop** (1990, Eduardo Mignona), una suerte de aproximación biográfica del famoso actor argentino Florencio Parravicini.

Barbieri en una nueva versión de la película rebautizada como **La tía de Carlitos** (1953, Enrique Carreras, con guión de René Marcial, adaptación de la obra de Brandon Thomas, ya mencionada). También Jorge Luz¹¹⁸, apareció travestido en varias películas del grupo Los Cinco Grandes del Buen Humor; por ejemplo en **La patrulla chiflada** (1952, Carlos Rinaldi) aparece travestido en una escena en la piscina de un barco, en la cual aparece un grupo de muchachos y chicas en trajes de baños, jugando con espuma. Este film, considerado uno de los mejores del grupo, contaba la historia de cinco amigos que desenmascaraban a una banda de traficantes, en la exótica ciudad de Casablanca. En realidad parte de la película fue filmada en Mar de Ajó y en las andanzas por los médanos podía verse hasta un camello. La publicidad de la época del estreno, un mes antes del fallecimiento de Eva Perón, la anunciaba como “la primera superproducción nacional cómica”.¹¹⁹

En cuanto a visibilidad de homosexuales en el cine argentino de los cuarenta podríamos citar breves viñetas en algunas comedias, como por ejemplo en **El astro del tango** (Luis Bayón Herrera), donde el actor Adrián Cúneo da vida al personaje de *Pirulo*, quien aparece varias veces en el film, acompañado de algunas amigas. Sus ademanes y su forma de hablar corresponden al estereotipo primario. Su vestimenta es elegante y no difiere de la de los otros hombres que aparecen en la película. A diferencia de otros gays del período, éste tiene algunas intervenciones con texto, y una escena donde lleva adelante una rifa de caridad (el beso de una joven viuda muy liberal para los cánones de la época). También **Madame Sans Gene** (1945, Luis César Amadori), vehículo de lucimiento de la gran cómica Niní Marshal, incluye una breve aparición de un mucamo afeminado, y los comentarios jocosos de la protagonista equiparándolo con una mujer. Y también en **Lucrecia Borgia** (1947, Luis Bayón Herrera) tiene lugar una brevísima escena en la que la otra famosa actriz cómica, Olinda Bozán –en el papel de la Borgia- pasa revista a un grupo de hombres aspirantes a

¹¹⁸ Jorge Luz, a lo largo de su extensa carrera se especializó en representar personajes femeninos en cine y en televisión, donde hizo célebre el personaje de *La Tota*, en la década del ochenta, en un sketch sobre unas vecinas de barrio, en el cual compartía la escena con Jorge Porcel. También interpretó a un veterano homosexual en **Abierto de 18 a 24** (1988, Jorge Nisenson), donde alejado de los estereotipos de mujeres, dio vida a un entrañable profesor de baile.

¹¹⁹ Manrupe y Portela. Op.cit. pág. 451

formar parte de su guardia personal. La Bozán va marcando con una cruz de tiza sobre la blusa de terciopelo a los que va seleccionando. Se detiene frente a uno de los hombres, lo mira con gesto de admiración y lo marca con dos cruces de tiza sobre el pecho, al tiempo que le pregunta cómo se llama. El hombre responde y acota enseguida, con tono muy afeminado: "Pero me dicen Pucho". Ella con un gesto de escándalo borra de un rápido manotazo las dos cruces y sigue recorriendo la fila de hombres, seguida por la cámara.

Antecedentes históricos de la visibilidad homoerótica en Buenos Aires.

Si bien *Los tres berretines*, como documento fílmico, nos permite acercarnos a la visión – en el estricto sentido visual del término– de la época, de esas criaturas que "eran casi como mujeres"¹²⁰ y podríamos considerarlo un registro de visibilidad gay porteña; aunque parezca obvio señalarlo, dicha visibilidad –al menos en términos de existencia– de varones homosexuales, se remontaba a los tiempos de la colonia. Según Sebrelli, las actas del Tribunal del Santo Oficio, dan cuenta de la existencia de la homosexualidad desde la fundación de Buenos Aires, y durante todo el período colonial.¹²¹ El "pecado nefando" o "vicio nefando" era castigado con los peores tormentos¹²², incluida la castración y en algunos casos los acusados de sodomía podían terminar sus días en la hoguera de la Inquisición:

¹²⁰ Russo, Vito. 1987. *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. rev.ed. New York: Harper & Row.

¹²¹ Sebrelli, Juan José. 1997. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Sudamericana.

¹²² Para las Partidas, la sodomía, consistía en "yacer unos hombres con otros contra natura y costumbre natural. Los culpables de este delito, por el Fuero Juzgo debían ser castigados con la castración, la confiscación de sus bienes (que debían ser entregados al obispo) y las mujeres podían volver a contraer matrimonio. El Fuero real determinaba que la castración debía ser pública y después los castrados debían ser colgados de las piernas. Las ordenanzas militares, por otra parte, castigaban este delito con el fuego y la horca; las Recopiladas, con fuego y confiscación, aunque no se consume, pudiendo procederse en este delito "no digno de nombrar", a petición de parte o de cualquiera del pueblo, por vía de pesquisa o de oficio. La prueba podía ser aportada también por tres testigos singulares, mayores de toda excepción, o cuatro aunque sean partícipes del delito o padecieran cualquier otra tacha, que no fuera enemistad capital siempre que hubiera indicios o presunciones que hicieran verosímiles las declaraciones. En el caso de la bestialidad, "el acceso de hombre ó mujer con bestia" las Partidas señalaban las mismas penas que para la sodomía y además la muerte del animal para amortiguar la remembranza del hecho.

“los que yacen con los barones, ó los que lo sufren, deben ser penados por esta ley en tal manera, que después que el juez este mal supiere, que los castre luego á ambos é los de al obispo de la tierra en cuya tierra fizieren el mal”¹²³

A través de la documentación se observa que ya en 1771 existía en Buenos Aires, el término "manfrodita", quizás como una deformación de hermafrodita, que luego daría lugar a la palabra "manflora", "manflorita" o manflorón", con el que se denominaba a los homosexuales en el siglo XIX y hasta comienzos del XX. En 1771, tuvo lugar una querrela judicial entablada por un inglés Guillermo Higgins, director de la South and Sea Co., empresa dedicada al comercio de esclavos, contra el criollo Manuel Miltos, de profesión platero, por haberlo acusado de "manflorita". El episodio no llegó a mayores. Al año siguiente ocurrió un gran escándalo cuando un español desertor del regimiento de Mallorca, Mariano de los Santos Toledo, quien tenía relaciones con Mateo, un árabe, de sobrenombre "Calzonazos", fue acusado de intentar abusar de un chico de doce años, a quien ante su resistencia le pegó un balazo en la cabeza y tiró a una zanja de un camino que actualmente es la avenida Chiclana. El chico, que logró ser salvado, denunció al agresor, quien fue condenado a la horca y el cadáver fue quemado y las cenizas esparcidas al viento. No obstante, siempre siguiendo a Sebrelli, durante la colonia, la mayoría de las relaciones se daban entre adultos de común acuerdo. También tenían lugar prácticas homosexuales entre los indígenas de las Misiones Jesuíticas, pero las penas eran más leves y eran reclusos en las islas Malvinas. Pero había otros castigos más brutales entre los indígenas que consistían en arrojar a los homosexuales a los perros salvajes para que fueran devorados vivos.¹²⁴ "Si la vida comunitaria en las Misiones Jesuíticas predisponía a la homosexualidad, parece más difícil concebir costumbres licenciosas en la aldea que era el Buenos Aires colonial, reducido a pocas cuadras y donde todos sus habitantes se conocían. No obstante, algunos indicios nos permiten suponer que existía algo más que el tedio familiar. El virrey Vértiz

¹²³ “De los adulterios contra natura, e de los religiosos, e de los sodomitas”. *Fuero Juzgo en latín y castellano, cotejado con los más antiguos y preciosos códices*. Madrid, Real Academia Española, 1815. pág. 62-63; véase también “De los que hacen pecado de lujuria contra natura”, en *Las Siete Partidas*. Salamanca, 1555; edición facsimilar: Madrid, Imprenta Nacional del Boletín Oficial, 1985. Folio 72

¹²⁴ Sebrelli, Juan José. 1997. “Historia secreta de los homosexuales porteños”. En su: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana. pág. 7

dispuso que los huecos y baldíos fueran tapiados porque 'sirven de noche para abrigo de maldades' ".¹²⁵

A comienzos del siglo XIX la homosexualidad masculina y femenina denominada "sodomía" eran tratadas por los médicos. Excepto cuando las manifestaciones se hacían evidentes y públicas, el tema quedaba reservado al estrecho círculo de los galenos. En 1813 se conocía la existencia de un grupo de homosexuales que vivía cerca de la Plaza de Montserrat. El más destacado se llamaba o se hacía llamar, Rosario, y no tenía vergüenza en manifestarse con gestos y modulaciones vocales en cualquier ambiente donde se encontrara. Se conoce también, otro personaje de características similares, para mediados del siglo XIX, a quien llamaban "el negro Petronita". Se desempeñaba como acomodador de teatros, o mucamo en casas de la clase alta. Tenía voz de tiple y cantaba por las calles trozos de óperas. Se conoce su existencia por las reiteradas ocasiones en las que cayó preso por sus excesos verbales y gestuales, causados por la bebida o los fracasos amorosos.¹²⁶

Cuando el gobierno revolucionario de 1813 abolió el Tribunal del Santo Oficio la homosexualidad dejó de ser un crimen punible pero no se le permitió entrar en las costumbres convencionales, transformándose en tabú. Los historiadores o cronistas de época no hacen la menor referencia a la práctica de la misma. Según Carretero "es muy probable que algunos de nuestros próceres hayan sido homosexuales, pero no hay ninguna prueba al respecto. Puede inferirse tal vez que haya habido tendencias homosexuales en Juan Bautista Alberdi, ese solterón preocupado por las artes y las modas, y al que Sarmiento -polemizando con él en Las Ciento y Una- en uno de sus arranques de intemperancia verbal pedía que 'le pongan polleras' y lo describía como 'abate por sus modales' y 'mujer por su voz' (Tercera Carta)".¹²⁷ También Manuelita Rosas habría mantenido relaciones particulares con su prima Dolores Fuentes, que quedaron documentadas en sus ardientes cartas de amor depositadas en el Museo de Luján, donde en

¹²⁵ Sebrelli. Op.cit.pág. 7

¹²⁶ Carretero, Andrés. 2000. Vida cotidiana en Buenos Aires. I. Desde la Revolución de Mayo hasta la organización nacional (1810-1864). Buenos Aires: Planeta. pág. 227

¹²⁷ Sebrelli. Op.cit. pág.7

una de ellas se quejaba de la separación a la que las obligaban sus tíos. "¡¡¡Qué inhumanos son mis tíos que me han arrancado a una amiga que es como si fuese mi esposa!!!".¹²⁸

El término homosexual, como ya hemos visto, había nacido en Alemania a mitad del siglo XIX; anteriormente a los individuos que mantenían relaciones sexuales homoeróticas se los calificaba como sodomitas, fueran estos hombres o mujeres. La sodomía era considerada un hecho de características tan nefandas y aberrantes como la zoofilia –actividad sexual con animales, por entonces conocida como bestialidad-. Por la misma época, 1860, el criminólogo argentino Carlos Tejedor, se refería a estos delitos en los siguientes términos:

“Ejecutados estos delitos en secreto, cubiertos las mas veces de un velo espeso, solo dañan á sus autores á quienes degradan. La justicia no puede tampoco perseguirlos sin exponerse á torpísimas revelaciones, peores que la impunidad”.¹²⁹

Motivados en la necesidad de hacer invisible lo visible, los “códigos modernos” apuntaba Tejedor, “han borrado ya del catálogo criminal estos hechos. Nuestras leyes por el contrario siguiendo las romanas recomiendan y se esmeran en su castigo”.¹³⁰

Según Freda, respecto de la evolución de la homosexualidad, es probable que en países como Argentina y Australia que tuvieron momentos de una enorme inmigración masculina, el concepto de homosexual pueda relativizarse históricamente como una forma de conducta, de hombres que practican el sexo con otros hombres, porque como sostiene Freda “no todos los obreros de nuestra inmigración tenían plata para pagarse una prostituta, ni todos encontraban a la costurerita que dio el mal paso. Así que desde el Hotel de los Inmigrantes en adelante tiene que haber habido costumbres, conductas y tolerancias ante la conducta homosexual entre varones. La proporción de 1 mujer cada 5 o 6 hombres debe haber desarrollado una tolerancia mayor a la homosexualidad en países como Argentina, Uruguay y Australia. Sin tener datos sociológicos, mi hipótesis es que la historia

¹²⁸ Sebrelli. Op.cit. pág. 7

¹²⁹ Tejedor, Carlos. 1860. *Curso de derecho criminal. Parte primera. Leyes de Fondo*. Buenos Aires, Imprenta Argentina. pág. 212

¹³⁰ *ibid.* (Tejedor)

inmigratoria de estos países realmente ha evitado que la diferencia entre homosexuales y heterosexuales no constituya una brecha tan insalvable como ocurre en otros lugares.”¹³¹

Uno de los símbolos de la transformación de Buenos Aires, de gran aldea en metrópolis, tal vez haya sido la inauguración de la Avenida de Mayo, -avenida que precisamente se constituiría en lugar de "yiro" homosexual. En las esquinas se instalaron "pisoirs"¹³² de lata al aire libre que más tarde la Municipalidad de Buenos Aires decidiría retirar porque se habían vuelto lugar de encuentro y de roces furtivos de homosexuales. No se sabe demasiado sobre la vida de los homosexuales de ese período y el único espacio que se les destinó fue el de las páginas policiales de los diarios. Por ese motivo las primeras referencias sobre ellos están ligados al sector social de los lumpen, en las márgenes del mundo del delito. La homosexualidad abundaba en los barrios "alegres", la Boca y el Paseo de Julio, luego Paseo Colón. En la época existe una modalidad de delito conocido como el del "travesti ladrón". Eran hombres elegantemente vestidos con ropas femeninas que robaban las billeteras de los hombres que accedían a acompañarlos al interior de un coche, con la complicidad del conductor, quien a veces los ayudaba a escapar de la persecución policial.¹³³ Algunos fueron famosos como los casos de los españoles Luis Fernández¹³⁴, conocido como "La Princesa de Borbón" y Culpino Alvarez, conocido como "La Bella Otero", que en principio había sido ayudante de "La Princesa" y más tarde se había independizado. El primero había nacido en La Coruña el 24 de setiembre de 1889; en México protagonizó un escandaloso episodio con un ministro (casi causa una crisis de gabinete). Fue expulsado y embarcado a Chile, donde se reunió con su entonces ayudante ("La Bella Otero") quien también había huido con el dinero robado al ministro. En Chile, sus actividades "amoroso-laborales" causaron el suicidio de un joven de la alta sociedad, razón por la que fue a Uruguay y a partir de 1907 estuvo varias veces en Buenos Aires, donde trabajó como "peinadora" y cayó dos veces presa, por portación de armas y por intento de estafa al Congreso Nacional, por la solicitud de una pensión como viuda de un guerrero del Paraguay, falsificando la firma del presidente Sáenz Peña. "La Bella Otero"

¹³¹ Entrevista del autor con Rafael Freda, presidente de SIGLA, 9 de abril de 2001.

¹³² Mingitorios, urinarios.

¹³³ Sebrelli. Op.cit.pág.7

¹³⁴ Mencionado también por Domingo F. Casadevall, en su obra El tema de la mala vida en el teatro nacional. Buenos Aires, Kraft, 1957. pág. 1

era oriundo de una buena familia de Cádiz, comenzó siendo ayudante de “La Princesa”, y con menos ambición, se dedicó a robar en las casas de los ricos donde servía como mucama; fue adivina, secuestró niños para pedir rescate y hacía estafas por falsas campañas de beneficencia. Sus poemas homosexuales se conservan en los Archivos de Psiquiatría y Criminología del Dr. Francisco de Veiga.¹³⁵

La homosexualidad en el teatro.

En 1914 se produjo el estreno de la obra teatral **Los invertidos**, de José González Castillo. La obra se estrenó en una sociedad altamente influida por el positivismo y la biología, que destinaba un lugar de perversión y enfermedad al fenómeno de la homosexualidad que el autor denunciaba en su obra con un fuerte tono homofóbico. A pesar de este tono, y de la condena a la transgresión, que termina con el suicidio del protagonista, instigado por su propia esposa, que es quien le entrega el arma y le indica el único camino para reparar el daño al honor, las autoridades censuraron la pieza teatral y fue levantada a la semana de su estreno.¹³⁶

Comenta Casadevall, que el tipo de hombre afeminado fue explotado también “como recurso cómico por malos comediógrafos” y que el teatro responsable “abordó el tema de la pederastería en raras ocasiones”.¹³⁷ En **Los invertidos**, para el autor mencionado, predominaba el concepto fisiológico que regía la psiquiatría argentina de principios del siglo XX, “ajena todavía a los progresos del psicoanálisis que se iba abriendo paso en los círculos médicos y literarios de Europa y los Estados Unidos”.¹³⁸

Los invertidos volvería a ser estrenada en 1930, corriendo la misma suerte con la censura y pasarían otros sesenta años hasta que fuera reestrenada en Buenos Aires, en 1989, bajo la dirección de Alberto Ure, en el Teatro San Martín, con un buen apoyo del público y crítica. Según el director: “aunque muchas veces no se note, el teatro argentino siempre está

¹³⁵ Acevedo, Zelmar. 1985. *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*. Buenos Aires: Ediciones del Ser. pág. 227

¹³⁶ Salessi, Jorge. 1995. *Médicos maleantes y maricas, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

¹³⁷ Casadevall, Domingo F. “Homosexuales, toxicómanos y vendedores de alcaloides”. En su obra *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires, Kraft, 1957. pág. 165

¹³⁸ *ibid.* Pág. 166;

manteniendo una discusión interna sobre temas que no son sólo teatrales. Es la imitación de una acción, en el campo de lo ilusorio, los actores ofrecen su cuerpo para que las ideas luchan sin piedad ni respeto por las modas evidentes (...) Los Invertidos, de José González Castillo ha sobrevivido varias décadas pese a sus muy escasas representaciones, a las prohibiciones, al silencio académico. Seguramente porque el teatro argentino no la olvidaba. Y así como ningún recuerdo es el último, sino el principio de una versión posible, detrás de Los Invertidos, aparece la obra gigantesca de González Castillo como si fuera un ahorro que se tiene en reserva sin saberlo (...) No se puede saber cómo fue su estreno, ni qué pensaron los que la hicieron y la vieron, pero no es grave: ellos tampoco pueden saber lo que nos pasa a nosotros ahora. El teatro funciona como un relampagueo que atraviesa el tiempo, pega aquí y allá para alegría de todos los que hicieron funcionar el contacto (...) Suena hoy aberrante lo que se dice de la homosexualidad como vicio y estigma, pero no lo que funciona. Siempre la diferenciación es una gracia y una desgracia, porque siempre el placer del cuerpo propio anda a contramano de las obligaciones del cuerpo social".¹³⁹

La prostitución y el escándalo de los cadetes del Colegio Militar.

La moda de la vestimenta que comenzó a cambiar en la década del 20 terminó con el negocio de los ladrones travestidos, pero distintos textos de reciente aparición, dejan testimonio de la existencia de "una variada cultura de maricas", homosexuales, travestis y hombres que tenían relaciones afectivas y sexuales con otros hombres en el Buenos Aires de 1900.¹⁴⁰ Antes de 1930, a la tolerancia de la prostitución se le sumó, aunque con más discreción, los prostíbulos para homosexuales. Se trataban de lujosos departamentos en los cuales una de las habitaciones albergaba varios jovencitos a los que los clientes podían observar a través de una mirilla para efectuar la elección. Las tarifas de estos escasos prostíbulos masculinos eran muy elevadas. Dice Acevedo: "Esta plácida tolerancia en nada hacía peligrar los viejos valores machistas, la opresión de la mujer o la discriminación de la homosexualidad, ya que no surgía de un proyecto realmente libertario sino de la indiferencia general así como del concepto liberal burgués de inviolabilidad de la vida

¹³⁹ Ure, Alberto. Extraído del programa de mano de la temporada teatral, en 1989. (Archivo del Teatro General San Martín)

¹⁴⁰ Salessi, Jorge. Op. cit.

privada, en aquellos años aún vigente”.¹⁴¹ Los prostíbulos porteños desaparecieron luego del golpe de Uriburu (1930).

En una entrevista realizada por Luis Alberto Romero a Arturo Jauretche, dentro del marco del Proyecto de Historia Oral que llevó adelante el Instituto Torcuato Di Tella, con el apoyo de la Universidad de Columbia, a principios de la década del setenta, el entrevistador comentó “que en el ejército argentino, se dice que tuvo mucha influencia, la formación prusiana de los oficiales”. Jauretche contestó que no lo creía así: “porque si hubiera tenido mucha influencia la formación prusiana de los oficiales, no hubiera manejado la logia un tipo que tenía fama de invertido, como Justo. Aunque en los prusianos había muchos putos pero no de fama”. Según Jauretche, el general Justo había sido abofeteado en la *Confitería del Molino*, por un mayor, con quien mantenía relaciones.¹⁴²

El tema de la homosexualidad masculina volvió a surgir con lo que se conoce como el “escándalo de los cadetes del Colegio Militar” citado por diversos autores.¹⁴³ En 1942, un grupo de homosexuales relacionados con el joven propietario de un lujoso departamento céntrico idearon un particular sistema para conseguir compañía sexual. Para ello contaron con la ayuda de Sonia, una bella modelo de la firma Palmolive, que entablaba conversación en un bar (Santa Teresita, hoy desaparecido) con los cadetes del Colegio Militar y los llevaba al departamento engañados sobre su disposición a mantener relaciones sexuales con ella. Una vez en la vivienda, desaparecía y los dejaba con un hombre que les revelaba la verdad y les proponía mantener relaciones con otros hombres. Muchos al comprender la situación se retiraban, pero otros aceptaban. Estos últimos, fueron fotografiados desnudos, pero con elementos del uniforme que señalaban la condición de cadetes. Estas fotografías serían usadas en caso de que los futuros oficiales intentaran algo contra ellos. El arreglo

¹⁴¹ Acevedo. Op.cit. pag. 228

¹⁴² Archivo de Historia Oral “Arturo Jauretche”. Instituto Torcuato Di Tella, Tomo I, págs. 72-73. Ubicación UTDT C2 8. Transcripción mecanografiada de la entrevista realizada por Luis Alberto Romero a Jauretche el 1º de abril de 1971, supervisada por el entrevistado y firmada el 23 de julio de 1971. Resulta interesante las tachaduras de Jauretche sobre el manuscrito, dado que hace imposible leer la totalidad de su declaración original, aunque es posible entender que se refiere a detalles de los roles sexuales que jugarían ambos involucrados en esa relación.

¹⁴³ El tema del escándalo de los cadetes ha sido poco investigado, aunque se encuentran menciones de autores como Donnay Guy, Jorge Salessi y Zelmar Acevedo. En el film *Las cosas del querer 2da. Parte* (1995, Jaime Chávarri) aparece un episodio referido a relaciones homoeróticas entre cadetes.

funcionó hasta que a mediados de octubre de 1942, un cadete que no había aceptado la propuesta, denunció el hecho al Colegio Militar; luego de una investigación policial se descubrió la verdad, y la noticia que al principio había sido mantenida en secreto, llegó a los diarios y así se conocieron los nombres de los 32 detenidos por el delito de corrupción.¹⁴⁴ La mayoría de los homosexuales adultos huyó al Uruguay, dos se suicidaron: Adolfo Jorge Pené de Bruyn, perteneciente a una importante familia de banqueros y que estaba ligado también al negocio de breves filmes de contenido erótico y el arquitecto Jorge Duggan, quien esperó a cumplir la condena impuesta, y una vez en libertad, se pegó un tiro. Los cadetes fueron expulsados del Colegio Militar en su totalidad, tanto los que habían aceptado mantener relaciones con los acusados, como los que se habían negado sin denunciar el hecho.¹⁴⁵ La película **Las cosas del querer. 2da Parte** (Jaime Chavari, 1995), basada en la vida del cantante español Miguel de Molina, tomó tangencialmente esta historia, aunque falseó los hechos para darle contemporaneidad.

La expulsión del país de Miguel de Molina.

Miguel de Molina, (1908-1993) un excepcional cantante andaluz, había llegado a Buenos Aires, escapando de la dictadura franquista, y luego del secuestro y atentado que sufriera por parte de simpatizantes y funcionarios de Franco, bajo la acusación de comunista y homosexual y después de cumplir arresto domiciliario en la ciudad de Cáceres¹⁴⁶. Jaime Chavari tomó algunos episodios de esos años de la vida del artista para narrar la vida de un cantante y bailarín andaluz en la película **Las cosas del querer**, (1990), que muestra algunas pinceladas de la vida homosexual de la España de esa época. El cantante conoció un rotundo éxito en Buenos Aires, y a su público entusiasmado por su arte, fue acercándose otro “estrictamente homosexual”, que terminó instalándose en el Paraíso del Teatro Avenida. Ese hecho, sumado a la llamativa personalidad del cantante hizo que el gobierno del general Pedro P. Ramírez, a un año del escándalo de los cadetes, hiciera detener a Molina. La policía irrumpió en el teatro en medio de una función, la noche del 31 de julio de 1943, arrestó al público del Paraíso y deportó al cantante. “Si el estrepitoso caso de los cadetes revelaba al sorprendido sistema de valores la existencia de la homosexualidad, la

¹⁴⁴ Noticias Gráficas, Buenos Aires, 30 octubre de 1942.

¹⁴⁵ Acevedo. Op.cit. pág. 228, 229

¹⁴⁶ Molina, Miguel de. 1998. *Botín de guerra. Autobiografía*. Buenos Aires: Sudamericana. pág. 165

publicidad dada a lo ocurrido en el Avenida, la ratificaba ampliamente un año después”.¹⁴⁷ El cantante y bailarín había frecuentado en España a Federico García Lorca y otros poetas y durante la guerra civil actuaba en Madrid donde era aclamado por los milicianos y donde se dice habría tenido relaciones con algún militar del Ejército republicano lo cual alarmaría después al Ejército argentino.¹⁴⁸ Durante el franquismo sufrió agresiones por parte de los falangistas lo que lo había llevado a inmigrar a Argentina en 1942. Los diarios fascistas Cabildo y Pampero de Buenos Aires, comenzaron a atacarlo tanto por su homosexualidad como por sus vinculaciones con la República española. Cuando fue desalojado del teatro fue llevado a la cárcel de Villa Devoto.

El diario Cabido tituló “*Ordenaron abandonar el país al indeseable Miguel de Molina*” y transcribió el comunicado de la Jefatura de Policía donde se informaba que la medida adoptada se debía a la:

“razón de que el aludido ampliamente conocido por su condición de ‘amoral’, desde su llegada al país, ocurrida en noviembre de 1942, con su presencia en lugares ajenos a los de su trabajo, ha dado motivo a diversos escándalos (...) de las diligencias efectuadas a su respecto, se ha podido comprobar que con suma frecuencia, luego de su representación organizaba, conjuntamente con otros individuos de su misma condición moral grandes ‘orgías’, que en varias oportunidades han trascendido al comentario público”.¹⁴⁹

El recurso legal para expulsarlo del país fue encontrado en la Ley de Residencia 4144 que facultaba al poder ejecutivo para expulsar a los extranjeros y que era usada con frecuencia contra obreros de militancia sindical o de izquierda. Los países vecinos, Uruguay y Chile, se negaron a darle una visa y lo declararon “persona no grata” por lo cual debió embarcarse rumbo a España el 14 de agosto. Subió al barco esposado y con gran despliegue policial. En el puerto lo despidieron Iris Marga, Olinda Bozán y Gloria Guzmán, conocidas figuras del ambiente artístico, pero no había ningún hombre. “El episodio fue comentado por todo el país, al punto de que por primera vez en todos los sectores sociales se habló públicamente

¹⁴⁷ Acevedo. Op.cit. pág. 230

¹⁴⁸ El mismo Miguel de Molina cuenta el episodio que difiere de la versión de Sebrelli, en su autobiografía citada anteriormente, pág. 131 y ss.

¹⁴⁹ Cabildo, Buenos Aires, año II N° 304, dom. 1° de agosto, 1943, pág. 3

del fenómeno homosexual. En las calles, en las oficinas, en las escuelas, en los cafés y hasta en los hogares más pacatos, circulaban chistes escabrosos y cancioncillas alusivas”.¹⁵⁰

El propio interesado Miguel de Molina dejó otra versión de los hechos: la detención se habría realizado en su camerino del teatro Avenida, y de allí fue trasladado al Departamento Central de Policía en la calle Moreno hasta que esa noche cumpliera con la orden de tomar un barco para España, el Monte Urbasa, pero una huelga de estibadores que se desató en el puerto, motivó que lo trasladaran a la cárcel de Villa Devoto, donde permaneció una semana hasta que finalmente zarpó el barco.¹⁵¹

El rechazo hacia la homosexualidad: entre el fascismo y el exterminio.

Al año siguiente, en plena dictadura militar de Ramírez fue publicado un panfleto homofóbico, bajo la forma de un libro de divulgación científica, de la serie “*Freud al alcance de todos*”, escrito por el doctor J. Gómez Nerea, y publicado por la editorial Tor. Este autor, “un oscuro médico de ideas fascistas”, según Sebrelli, en el volumen V de esa serie y bajo el título “Freud y las degeneraciones” se refería a la homosexualidad de la siguiente manera:

“Pero hablemos un poco de la República Argentina. Entre nosotros el problema está asumiendo ya proporciones pavorosas. Sábese que en el ambiente literario y artístico de Buenos Aires hay un porcentaje muy elevado de invertidos. Actores, poetas, políticos de renombre, magistrados, practican el terrible vicio, y aunque la sociedad los tiene señalados con el dedo de la estigmación, nada puede hacer contra ellos, porque la ley argentina ha sufrido también la corriente liberalota padecida por la civilización europea. He oído decir que la policía de Buenos Aires tiene prontuariadas como homosexuales a unas veinte mil personas. Esto significa que de cada cien habitantes de la Capital Federal uno está registrado como invertido público y notorio. Pero si tenemos en cuenta que la policía sólo practica la prontuarización del homosexualismo entre la gente pobre, humilde y especialmente entre los elementos de la delincuencia, respetando o haciéndose la desentendida respecto del vicio de las altas clases sociales, si tenemos en cuenta ese razonamiento podemos llegar a la conclusión de que el porcentaje de la inversión sexual entre nosotros alcanza cifras sumamente elevadas, quizás astronómicas. No en vano se oye decir en los países vecinos, que Buenos Aires disputa a las grandes capitales del mundo, a Berlín por ejemplo, el primer puesto en materia de cantidad de homosexuales. (...) Por lo que a nuestro país se refiere, podemos afirmar y afirmamos categóricamente, conocer invertidos que han

¹⁵⁰ Sebrelli.op.cit. pág. 314

¹⁵¹ Molina, Miguel de. Op. cit. Pág. 208-209

alcanzado las más altas posiciones políticas, y si no hacemos su enumeración y su nominación, es simplemente para evitar las persecuciones de una ley más tendiente a proteger a los invertidos que a reprimir o a contener su anomalía. Precisamente considero que una de las formas más adecuadas para poner un atajo al mal sería la publicación de los nombres de los homosexuales, pues así la juventud podría precaverse como se precave del leproso y se evitaría la difusión del vicio.”¹⁵²

Gómez Nerea asimilaba la minoría homosexual a la judía¹⁵³ y predicaba el exterminio de ambas. Sus ideas eran difundidas a través de sus libros que pasaban por científicos, y que eran best sellers que se vendían en los kioscos. Para rebatir a quienes consideraban que la persecución de los homosexuales no estaba de acuerdo con los dictados de la ciencia manifestaba:

“Pero este argumento es tan ingenuo como el de aquellos que sostienen que la persecución de los judíos contradice también las leyes de la ciencia: persecución que, sin embargo, es una necesidad defensiva de la civilización y que habrá de extenderse a punto tal que ha de llegar el día en que los judíos, sea por pogroms, por fusilamientos en masa o por las modernas prácticas de la esterilización, habrán desaparecido del planeta. Como debería desaparecer la inversión.”¹⁵⁴

Es interesante observar que el diario *Cabildo*, por la misma época que comenzó la campaña contra Miguel de Molina, publicó un artículo titulado “*Resistencia judía a la rebaja de los alquileres*” donde apuntaba:

“no debe extrañarnos pues, que la mayoría de los propietarios que han osado resistir el cumplimiento del decreto, ostenten apellidos judíos. Lo eran los cuatro o cinco que fueron arrestados al iniciarse la acción policial contra los remisos (...) Hay que terminar de una vez esta intolerable resistencia. No vamos a propugnar la persecución del judío, ni su exterminio: ello está reñido con nuestra condición de cristianos y con nuestro sentimiento y fe católicas”.¹⁵⁵

¹⁵² Gómez Nerea, J. 1944. *Freud y las degeneraciones*. Buenos Aires: Tor. citado por Sebrelli. Op. cit. pág. 315

¹⁵⁴ González Nerea. Citado por Sebrelli. Op.cit. pág. 316

¹⁵⁵ *Cabildo*, Buenos Aires, año II, N° 298, lunes 26 de julio de 1943

Edictos contra el travestismo: la reglamentación del pudor.

Pocos años después, durante el gobierno peronista se legislaron los edictos policiales que en categoría de contravenciones penaban determinados actos de carácter sexual. La inconstitucionalidad de los edictos fue planteada en 1957 y luego reimplantados por Arturo Frondizi. Los edictos habían ido surgiendo con el correr de los años a partir del siglo XX. Buenos Aires había dejado de ser “La Gran Aldea” y comenzó una rápida expansión que la transformaría en una gran metrópolis. Se creyó necesario reglamentar el pudor y la tranquilidad de los transeúntes, la limpieza de las calles, la diversión no procaz. Los edictos estaban destinados a reprimir faltas menores conocidas como contravenciones y legislaban en materia de las prohibiciones tanto del comportamiento en los carnavales como en aspectos de conducta social. Uno de los edictos, Carnaval, en su artículo 5° establecía la prohibición de tirar ramos de flores y otros objetos suspendidos con hilos sobre los transeúntes desde balcones o azoteas, acto que se castigaba con penas de 6 a 15 días de arresto. El artículo 6° prohibía recoger papel picado del suelo para jugar y se penaba con 3 a 9 días de detención o una multa de 300 a 900 pesos. En el edicto Escándalo, el artículo 2, inciso C penaba a los que se bañaran en lugares públicos; el B a los que molestaran con “requiebros”; el E a los que se despojaron de ropas de vestir, “exigibles a la cultura social”; el F condenaba a los que se disfrazaran y se exhibieran en la vía pública con ropas del sexo contrario.¹⁵⁶ Y por último “el tristemente célebre inciso H, a las ‘personas de uno y otro sexo que públicamente incitaren o se ofrecieren al acto carnal’”.¹⁵⁷ En realidad, la legislación se inspiraba en la del siglo XIX, ya que este edicto no difería del decreto del 8 de julio de 1836 que proscribía los límites del juego de carnaval, en los tiempos de Rosas:

“Queda igualmente prohibido el uso de las máscaras, el vestirse en traje que no corresponda á su sexo, el presentarse en cláse de farsante...”¹⁵⁸

Varios edictos a lo largo de la primera mitad del siglo XX fueron prohibiendo las relaciones homosexuales, o al menos la manifestación visible de éstas en espacios públicos. El edicto

¹⁵⁶ Sin embargo, el travestismo de actores y actrices era permitido en el cine y en los espectáculos teatrales.

¹⁵⁷ Jáuregui, Carlos Luis. Op. cit. pág. 164

¹⁵⁸ Recopilación de las leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde el 1° de enero de 1836, hasta el fin de diciembre de 1840, con un índice general de materias. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1841. Tercera Parte. “Decreto prescribiendo límites al juego de carnaval. Julio 8 de 1836. Sin paginar, numerado entre paréntesis 1401

correspondiente a los bailes públicos establecía un castigo para el director, empresario o encargado de un baile público o en su defecto al dueño o encargado del local que permitiera el baile en parejas del sexo masculino. En cuanto a los procedimientos especiales, también alcanza los espacios privados, como podían ser las casas particulares. El artículo 207, “De los homosexuales” establecía que las comisarías seccionales “al tener conocimiento de que en determinadas casas o locales de su jurisdicción se reúnan homosexuales con propósitos vinculados a su inmoralidad, independientemente de las medidas preventivas y de represión que puedan corresponderles” debían comunicar el hecho a la superintendencia de investigaciones criminales para su intervención.¹⁵⁹ Estas y otras normas se mantuvieron en vigencia hasta fines de la década del 90 y aunque muchas resultaban anacrónicas y habían caído en desuso, eran utilizadas por la policía cuando lo creían conveniente.¹⁶⁰

En 1949 todos los edictos que estaban vigentes y otros nuevos, pasaron a formar parte del Reglamento de Procedimientos Contravencionales, por el cual la Policía Federal adquirió la facultad para sancionar y aplicar edictos que reprimen actos no previstos en material de seguridad. El gobierno peronista en medio de su conflicto con la iglesia, en 1954 y 1955, desató una “verdadera cacería de homosexuales como pretexto para legalizar la prostitución femenina, cuya clandestinidad, se argüía, condenaba a los jóvenes a la perversión”.¹⁶¹

Evita Perón y los homosexuales.

En 1946, al comienzo del gobierno peronista, Evita, permitió el regreso del cantante Miguel de Molina a la Argentina. El artista dejó testimonio de ello en su autobiografía:

“Por fin llegué a Montevideo donde me encontré con S., que ya había hecho algunas gestiones referente a mi posible entrada en Argentina, sin respuestas muy claras. El periodismo de Uruguay hizo un ruido bárbaro con mi regreso al Río de la Plata, ruido que yo no sabía si me favorecería o iba a volverse en mi contra. (...) Como la cosa no avanzaba, decidí escribir directamente una carta a Eva Perón, diciéndole que deseaba volver a trabajar en Buenos Aires, pero no sabía si tendría algún problema con la entrada en el país y si, posteriormente, podría presentarme en un escenario. Una semana después se me comunicaba de manera oficial que podía regresar y trabajar en Argentina. Luego me enteraría que Evita hizo pedir mi prontuario, y,

¹⁵⁹ Jáuregui. Op. cit. pág. 164-165

¹⁶⁰ En 1998, el Código de Convivencia Urbana, del Gobierno de la Ciudad, derogaría los edictos policiales.

¹⁶¹ Jáuregui. Op.cit. pág. 165

al ver que no existía nada en mi contra, ni ningún delito pendiente, dio orden de que se me facilitara cualquier trámite de ingreso. Esto tendría que agradeceréselo toda la vida, después de encontrarme con tanto poderoso que no hizo otra cosa más que perseguirme.”¹⁶²

El artista andaluz volvió a ocupar un lugar destacado en los escenarios y mantuvo una relación de cercanía con Evita y con Perón, colaborando en espectáculos populares, cada vez que se lo solicitaban.

Evita también mantuvo una estrecha cercanía con Paco Jaumandreu, un conocido modisto, quizás el primero en declararse homosexual en el país. El modisto la conoció en 1944, en la época en que ella había iniciado su relación sentimental con el general Perón, y estaba por filmar la película *La Cabalgata del Circo* (Mario Soffici) con Libertad Lamarque y Hugo del Carril. Jaumandreu, pese a su juventud (diecisiete años) era ya un conocido modisto de las damas de la alta sociedad y Evita lo había convocado a su departamento de Billinghamst y Arenales. Allí, fue recibido por ella y por Perón, quien orgulloso, le cuenta que Evita está por trabajar con los famosos actores mencionados.

“-Vamos! Vamos, esto te lo quería contar yo, y por la ropa. No pensés en mi como en tus clientas; en mí habrá desde ahora una doble personalidad; por un lado la actriz; ahí mariconeá hasta el más allá: lamés, plumas, lentejuelas. Por otro lado, lo que este mandón quiere hacer de mí, una figura política. Acá empezamos, para el 1° de mayo tengo que ir con él a una gran concentración, la gente hablará hasta por los codos, es la primera aparición de la pareja Duarte-Perón. ¿Qué me vas a hacer para esa ocasión?

“-Un tailleur- dije, sin vacilar-. Un tailleur, príncipe de Gales con doble abotonadura y cuello de terciopelo”.¹⁶³

Quizás por su pasado artístico, Evita haya tenido oportunidad de estar en contacto con gente del “ambiente” gay. Demostraba una actitud que hoy en día podría ser calificada como “gay friendly”¹⁶⁴, y después de su muerte se convertiría en un suerte de ícono gay de

¹⁶² Molina, Miguel de. Op.cit. pág. 246

¹⁶³ Jaumandreu, Paco. 1981. *Evita fuera del balcón*. Buenos Aires: Ediciones del Libro Abierto. págs. 12-14

¹⁶⁴ Término usado en Estados Unidos para referirse a las personas heterosexuales que no manifiestan conductas homofóbicas y que simpatizan con los gays. En negocios de la ciudad de San Francisco, ubicados en el barrio Castro (conocido como barrio gay) hay carteles que advierten sobre esto, y además que colocan la bandera del arcoiris distintiva de la comunidad gay, como forma de atraer clientes.

la cultura popular de esta comunidad, no sólo en Argentina, sino también en el exterior.¹⁶⁵ De todas maneras, cuando Jaumandreu fue detenido en una razzia y la llamó de madrugada para que lo soltaran, ella le dijo que lo mantuvieran hasta la mañana siguiente: “Jódase por puto”.¹⁶⁶

Visibilidad y represión.

A finales del segundo período del gobierno peronista, se agudiza el conflicto con la iglesia católica, se legisló sobre el divorcio y la homosexualidad, -despojada ya de la hipotética protección de Evita, fallecida en julio de 1952- fue tomada como bandera de lucha en el enfrentamiento. En el mes de diciembre de 1954 la Policía Federal realizó numerosas “razzias” durante las cuales fueron detenidos alrededor de trescientos hombres; las detenciones no fueron efectuadas únicamente en las calles y espacios públicos, sino que iban a buscar a quienes tenían antecedentes como homosexuales en los registros policiales y se los llevaban de sus propios hogares. Hacer visible la existencia de un importante número de homosexuales era un recurso conveniente para el gobierno a través de sus órganos de seguridad para ganar el enfrentamiento con las autoridades eclesiásticas y obtener la aprobación de la Ley de Profilaxis Social. Esta ley permitiría el funcionamiento de prostíbulos bajo el control sanitario del Estado; la existencia de mujeres dedicadas al ejercicio de la prostitución traería el beneficio de alejar a los hombres del peligro de caer en la perversión del vicio nefando. Los órganos de difusión –controlados por el gobierno- apoyaban al jefe de policía, el inspector Miguel Gamboa, y trataban de orientar a la opinión pública hacia la posición oficial. Gamboa manifestaba a los periodistas lo siguiente:

“...el auge que estaban tomando en los últimos tiempos los delitos de corrupción, había motivado que se iniciara una amplia campaña, para tratar de poner punto final a las peligrosas desviaciones que representa para la sociedad la actividad de esos individuos. Se ordenó que distintas comisiones mantuvieran estricta vigilancia

¹⁶⁵ Copi, el escritor y dibujante argentino, radicado en París, hasta su muerte (autor de la famosa historieta “La mujer sentadas”) representó en esa ciudad en la década del ’70 una obra sobre Eva donde todos los papeles femeninos eran interpretados por transformistas (hombres disfrazados de mujer por motivos teatrales). La obra despertó airadas razones por su texto transgresor y no gustó a los peronistas que la consideraron una irreverencia para la memoria de Evita.

¹⁶⁶ Perlongher, Néstor. 1997. “El sexo de las locas”. En: Cristián Ferrer y Osvaldo Baigorria, *Néstor Perlongher, prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue. pág.29

en diversas zonas de la ciudad, especialmente en la céntrica, y que como consecuencia de esas medidas de prevención se habían aprehendido a más de 100 amorales”.¹⁶⁷

Los detenidos mayores de edad eran llevados a la Alcaldía de Contraventores y debían cumplir treinta días de arresto en la cárcel en Villa Devoto, mientras que los menores, después de identificarlos eran entregados a sus padres.¹⁶⁸ El 3 de enero de 1955, el diario La Prensa opinaba:

“En cuanto a la Ley de Profilaxis Social, cabe volver a aplaudir su reglamentación por lo que significa en la liberación de una supuesta continencia que no era sino una supuesta desviación. (...) Ante el cuadro tremendo de perversión creado por una errónea interpretación del pudor y empujado por la ceguera del despropósito que pretende continencia en la edad de la expansión, fácil resulta adivinar que se estaba trabajando en contra de la misma patria, pues se preparaban generaciones pusilánimes y engañadoras o viciosas. Todo esto se ha de corregir con la reglamentación reciente”.¹⁶⁹

La Revolución Libertadora, si bien dismanteló el aparato peronista, sobre todo en cuanto a las numerosas reformas sociales que había propiciado el gobierno, dejó casi intacta a la policía.¹⁷⁰ Sin embargo, el 17 de mayo de 1957, la Corte Suprema de Justicia declaró la inconstitucionalidad del precepto de la Ley de Organización de la Policía Federal por la cual se la facultaba para emitir y aplicar edictos. El Reglamento de Contravenciones que punía la prostitución, la vagancia, la ebriedad y la homosexualidad, también fue considerado inconstitucional por la Corte. Empero ese mismo año, por el decreto 17189 fueron ratificados los edictos y durante el gobierno de Arturo Frondizi, elevados al rango de ley por el Congreso de la Nación. El Decreto 333/58, de la Ley Orgánica de la Policía Federal, a través de su artículo 5º, inciso 1, disponía la autorización de detener con fines de identificación, en circunstancias que lo justificaran y por un lapso no mayor de veinticuatro horas, a toda persona de la cual sea necesario constatar sus antecedentes. La redacción dejaba un amplio margen de interpretación. Bajo la autoridad del comisario Margaride, comenzaron a desarrollarse operativos de moralidad pública que llegaron hasta el extremo

¹⁶⁷ Diario La Prensa, 28 dic., 1954. citado por Acevedo. Op. cit. pág. 196

¹⁶⁸ Acevedo. Op. cit. pág. 195-196

¹⁶⁹ Acevedo. Op. cit. pág. 196

¹⁷⁰ Presidencia de la Nación. 1958. *Memoria: gobierno provisional de la Revolución Libertadora 1955-1958*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación.

de detener a parejas por besarse en parques y plazas o al allanamiento de hoteles alojamiento para la identificación de los ocasionales huéspedes.

En término cinematográficos, además de las escasas viñetas de gays en las películas de la década, ya señaladas, atrae la atención por su carácter de omisión implícita, **Pájaros de cristal** (1953, Ernesto Arancibia). Esto no significa la adhesión a un prejuicio, sino a la insoslayable observación de que en el imaginario popular se tiende a asociar a los bailarines de ballet con la homosexualidad, exista o no, en la realidad, la misma proporción de individuos homosexuales que en otras profesiones o actividades humanas. Resulta cuanto menos curioso, que en las escasas oportunidades en las que el cine argentino tomó el tema de la danza no haya mostrado personajes homosexuales.¹⁷¹ En el caso de la película citada, se narra la historia de una gran bailarina (Mecha Ortiz), que se ve imposibilitada de seguir danzando y toma como discípula a una joven (Alba Arnova, bailarina en la vida real) que quiere triunfar y que termina enamorada del amante más joven (Jorge Rivier) de la tutora. El film fue catalogado como el primero en cuanto a un argumento perteneciente al mundo de la danza y de “melodrama de cierto interés para amantes del ballet por la presentación de una gran bailarina de la época, correctamente filmado”¹⁷². A pesar de que el melodrama transcurre en el mundo del ballet no aparece ni uno solo de los coreógrafos afeminados de otras producciones argentinas de esa época y de años posteriores.

En términos de afeminamiento, resulta imposible dejar de mencionar **El ángel de España** (1958, Enrique Carreras), una película musical con el cantante español Pedrito Rico, no muy bien tratada por la crítica de la época.¹⁷³ Una mirada actual permite descubrir el juego de ambigüedades escondido dentro de esta producción en apariencia ingenua, que narraba la historia de Pedro (Pedrito Rico), un joven inmigrante español que viene a Buenos Aires a trabajar como almacenero y termina convertido en un famoso cantante, apadrinado por Delia (Elcira Olivera Garcés), una viuda adinerada y un antiguo artista, ya retirado del espectáculo. “El ángel de España” (Daniel de Alvarado) acarrea una historia melodramática

¹⁷¹ Aquí cabe mencionar, como excepción el personaje de Jorge Luz, un viejo profesor de baile en el film **Abierto de 18 a 24**, que analizo en el capítulo correspondiente a la década del ochenta, que en realidad centra la narración en otro personaje, el de Carla, que en realidad se trata de un travesti.

¹⁷² Manrupe, Raúl y María A. Portela. 1995. *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 1995. pág. 441

¹⁷³ Manrupe y Portela. Op.cit. pág. 27

en su pasado de inmigrante: su madre murió sin que él cumpliera la promesa de volverla a ver, razón por la cual abandona la carrera y años más tarde decide ayudar al jovencito a convertirse en un verdadero artista. Es las escenas donde el maduro actor –que años más tarde encarnaría al homosexual de *El rufián* (1961, Daniel Tinayre)- observa bailar flamenco a su pupilo, resulta difícil seguir la lectura que debió marcar el director. La mirada de de Alvarado no parece transmitir confianza y admiración por el talento del joven sino simplemente deseo erótico. Tampoco resulta creíble que Delia pueda sentirse atraída por el jovencito, cuyo afeminamiento es inocultable por las propias dificultades del actor en realizar la performance de un muchacho aún virginal pero enamorado de una chica de su edad (Mercedes Carreras). El amaneramiento del actor maduro, sumado a los inocultables mohines y la gracilidad en los bailes de Rico, los acercan peligrosamente a los estereotipos que nos ocupan, y hacen posible una lectura subterránea dentro del propio film, como si la mirada –más allá de las verdaderas intenciones del director- contuviera un guiño pícaro a la verdadera historia encerrada en un armario de celuloide.

Al promediar la década del cincuenta, la visibilidad de los homosexuales continuaba unida a dos vectores negativos: la enfermedad y la criminalidad; de ambos había surgido una vaga categoría de seres despreciables, mitad enfermos, mitad delincuentes, que los códigos no alcanzaban a punir ni la medicina a curar. Como ejemplo de la percepción de la homosexualidad podríamos citar el siguiente texto aparecido en una revista, en 1954, bajo el ya definitivo título: “*El triste centenario de Oscar Wilde*”:

“A mediados de octubre cumpliéndose el centenario del nacimiento de Oscar Wilde. Por primera vez, en Inglaterra, desde el destierro del gran esteta que llegó a creer que la vida humana puede ser una obra de arte y estar así al margen de la moral, tributóse un homenaje público a su memoria. En la fachada de la casa donde vivió con su familia en Chelsea, se descubrió una lápida inscripta: ‘Oscar Wilde, hombre de ingenio y dramaturgo, 1854-1900, vivió aquí’. La iniciativa partió de lord Cecil Douglas, cómplice del terrible hecho que lo llevó a la catástrofe. Estaba presente en la triste ceremonia un grave señor de 68 años, llamado Vyvyan Holland. El señor Holland siguió con dignidad el piadoso acto y luego estrechó la mano de los presentes. Alguien preguntó quién era. Y le fue contestado: ‘El hijo menor de Wilde’ (el mayor murió en la guerra del 14). Para huir de la vergüenza pública, la madre cambió su apellido y el de sus hijos, y salió de Inglaterra. A los hijos le dijeron, entonces que el padre había muerto (...) ¡Qué sobrecogedora estampa, la de este homenaje! Una húmeda mañana de otoño, un pequeño grupo de hombres maduros, el nieto del enemigo que

lo hundió con saña y el único hijo sobreviviente que ni el nombre del padre lleva... La ira que se abatió sobre Sodoma ha cedido, pero es como si la ceniza siguiera cayendo".¹⁷⁴

Faltaban pocos años para que el cine extranjero se ocupara del escritor como personaje dramático en los filmes **El hombre del clavel verde** (The trials of Oscar Wilde, 1960, Ken Hughes) y **La tragedia de Oscar Wilde** (1960, Gregory Ratoff), sobre los que volveré en el próximo capítulo. En la cinematografía argentina, desde la presencia de *Pocholo* - ¿casi desapercibida?, y sus escasos seguidores de las décadas siguientes, recién se abriría un intersticio en la celosía de una persiana por los que los gays comenzaban a asomarse, celosía que cada vez más abierta desde entonces, ya no iba a volver a ocultarlos de la mirada de los espectadores.

¹⁷⁴ Revista Esto Es, año II N° 49, 2 nov. 1954, p{ag. 13

CAPITULO 3

LA DECADA DEL SESENTA

En el caso de la visibilidad de los gays en el cine argentino, se pueden encontrar hasta los años sesenta muy escasas películas que contengan personajes secundarios con esta orientación sexual, pero en la mayoría de los casos se trata de breves apariciones o referencias verbales a la homosexualidad masculina.

Algo similar ocurrió en otras filmografías, tanto a nivel europeo como norteamericano. En Estados Unidos, por ejemplo, desde el período mudo se venía recreando el estereotipo de *la mariquita*, los *sissy*. Esta representación, según Russo, tenía que ver con el disimulo; se trataba de hombres de los que se advertía que eran “como mujeres”, eran “hijos de mamá”, reflejos de una sobreabundante influencia femenina. Estos personajes se transformaron en tema de cantidad de películas mudas destinadas a salvar a la juventud que se debilitaba y a restaurar su masculinidad. Aunque al comienzo no existía una ecuación entre la mariconería y la homosexualidad real, el peligro de “lo gay” como consecuencia de tal comportamiento se escondía siempre en el entorno.¹⁷⁵ Esta situación se vio agravada a partir de 1922, con una campaña moralizadora del cine, sobre temas y maneras de Hollywood, supervisados por Will H. Hays, a la que siguió la adopción del Código de Producción (1930) o Código Hays, y la Oficina del Código (1943), que debía conferir un sello de aprobación, y por la formación de la Liga de la Decencia (1934) y de otros grupos moralizadores. Estas disposiciones incluían a la homosexualidad dentro de las temáticas prohibidas para el cine norteamericano. Esto justificó que, por ejemplo, cuando el productor Samuel Goldwyn compró los derechos para la adaptación cinematográfica de la obra teatral **The Children's hour** de Lillian Hellman, que trataba un caso de lesbianismo latente entre dos maestras, la Oficina del Código de Producción le prohibiera usar el tema y el título, razón por la cual se debió cambiar la base argumental, y transformar el problema

¹⁷⁵ Russo, Vito. Op. cit. pág. 6

en un triángulo amoroso con un vértice heterosexual, el médico (Joel McCrea) del cual ambas mujeres (Merle Oberon y Miriam Hopkins) están enamoradas. Así se pudo llevar al cine la obra, que se conoció como **Infamia** (These three, 1936, William Wyler). El artículo II del Código Hays, en su apartado 2 decía: “la perversión sexual” –que era lo que se consideraba el lesbianismo en 1934- “o cualquier alusión a ella está prohibida”.¹⁷⁶

Pero a partir de 1956 el código vio debilitada su fuerza censora, y la prostitución, la droga y la homosexualidad pudieron ser incluidas en los argumentos, si bien todavía suavizadas en sus alcances y verbalizaciones. Así, si en 1951 se había debido atemperar la versión cinematográfica de **Un tranvía llamado Deseo** (A streetcar named Desire, Elia Kazan) suprimiendo todas las referencias a la orientación sexual del marido de la protagonista, que estaban presentes en el drama teatral de Tennessee Williams, en 1959, se pudo filmar otra obra del mismo autor **De repente en el verano** (Suddenly last summer, Joseph L. Mankiewicz), manteniendo el nudo argumental del homosexual Sebastián Venable, quien utiliza a su prima como cebo para conseguir compañía sexual, hasta que finalmente es literalmente devorado por una horda de campesinos mexicanos. La mayor liberalidad en el tratamiento de este tema permitió también la versión cinematográfica de **Té y simpatía** (1956, Vincente Minnelli sobre la obra teatral de Robert Anderson), aunque se obligó a los adaptadores a incluir una escena final en la que aparecía el castigo al adulterio de la protagonista femenina, con la paradoja de que lo censurado no fuese la posibilidad de la homosexualidad del joven estudiante, sino la concreción de una relación heterosexual.

Para la misma época, el cine inglés filmó casi simultáneamente dos versiones de los procesos que a fines del siglo XIX llevaron a Oscar Wilde a la cárcel. Se trató de **La tragedia de Oscar Wilde** (Oscar Wilde, 1960, Gregory Rattoff, con Robert Morley en el papel del escritor) y **El hombre del clavel verde** (The trials of Oscar Wilde, 1960, Ken Hughes, protagonizada por Peter Finch). Recién en **Los vulnerables** (Victim, 1961, Basil Dearden) la palabra maricón (*queer*) apareció en la pantalla inglesa y los espectadores no sólo la escucharon sino que la vieron impresa en grandes caracteres sobre la cortina metálica de un garage.¹⁷⁷ En su momento se trató de una película valiente y vigorosa, que

¹⁷⁶ Berg, A. Scott. 1990. *Goldwyn*. Barcelona, Planeta. pág. 243

¹⁷⁷ Hadleigh, Boze. 1996. *Películas de gays y lesbianas: las estrellas, directores y personajes críticos*. Barcelona: Odeón. pág. 40-43

condenaba sin rodeos la anticuada legislación británica sobre la homosexualidad. También de esta época es **Sabor a miel** (A taste of honey, 1962, Tony Richardson, sobre la obra teatral de Shelagh Delaney), donde aparece un homosexual que se transforma en el único amigo y protector de la joven protagonista embarazada. El mismo año, se estrenó en Argentina **Tormenta sobre Washington** (1962, Advice and consent, Otto Preminger), que narra la historia de un candidato a senador en Estados Unidos que es chantajeado por un episodio homosexual ocurrido en su primera juventud, cuando prestaba servicios en el ejército, en una base alejada de su hogar. La situación llevaba al personaje, interpretado por el actor Don Murray, a suicidarse, cortándose el cuello con una navaja. Un hilo conductor unió todas estas producciones: tanto la figura histórica, como los personajes de ficción pueden ser encuadrados dentro del perfil del homosexual trágico.

En la Argentina de comienzos de la década de los sesenta, este tema pareció perder los caracteres risibles con los que lo había asociado en las producciones cinematográficas de las décadas anteriores. En algunas películas de lo que luego fue llamado el “nuevo cine argentino”, argumentistas y directores se atrevieron a incluir entre sus personajes a jóvenes de ambos sexos que podían ser fácilmente reconocibles como gays. Por ejemplo, entre los muchachos y las chicas que se reunían en la caseta de la playa en el segundo episodio de **Tres veces Ana** (1961, David José Kohon), o entre los que se encerraban en **La terraza** (1962, Leopoldo Torre Nilsson), transformando ambos lugares en cotos cerrados para los mayores, dominados por los “diferentes”, y en los que “el normal” (Alberto Argibay en el primer caso, la niña Belita en el segundo) se convertía en víctima propiciatoria de los demás.¹⁷⁸ Entre estos seres que pasaban largas horas discutiendo sobre la insatisfacción de sus vidas y la crítica a los sistemas políticos o sociales, y haciendo alarde de su libertad sexual, no habría resultado extraña la inclusión de algún –o alguna- homosexual. Lo cual pareciera estar insinuado por las imágenes, si bien aún no explicitado en los textos. En efecto, alguna mano femenina demorándose sobre el hombro o el brazo de una compañera, algún cruce de miradas más intenso que lo habitual entre dos muchachos, algún diálogo

¹⁷⁸ Belita es la hija de los porteros del edificio que es tomada de rehén por los jóvenes cuando los demás habitantes del edificio intentan desalojarlos de la terraza. Mientras amenazan con tirarla al vacío, se les resbala y cae, quedando renga. Argibay interpreta a un muchacho de barrio que ingresa al grupo de jóvenes iracundos de manera casual, tratando de seducir a Ana (María Vaner).

innecesariamente susurrado con los rostros peligrosamente cercanos, dejaban entrever que el hecho estaba allí, implícito, y libraba a la inteligencia o a la sensibilidad del espectador la comprensión última de las claves.

A mediados de 1961 visitó nuestro país una compañía de actores norteamericanos del Actor's Studio para realizar una temporada teatral. La productora cinematográfica Aries aprovechó la ocasión para filmar dos versiones simultáneas de la obra de Jean Paul Sastre *Huis clos* (A puerta cerrada). Una de ellas fue dirigida por Ted Danielevsky, director del grupo visitante, según una adaptación de Georg Tabori e interpretada en inglés por Viveca Lindfors, Rita Gam, Ben Piazza y Morgan Sterne, y se llamó **No exit**. La versión en español conservó el título original de **Huis clos** (1962); fue realizada por el director teatral Pedro Escudero, en su única incursión en la dirección cinematográfica, y estuvo interpretada por Inda Ledesma, María Aurelia Bissutti, Duilio Marzio y Frank Nelson, según la misma adaptación.¹⁷⁹ Como es sabido, la obra original plantea el encuentro en el infierno de una lesbiana, una prostituta y un asesino. Pese a su escasa repercusión en el momento de su estreno, esta película adquiere un interés especial para este trabajo porque es la primera vez que un personaje lésbico aparecía abiertamente en la pantalla argentina, más allá del lejano antecedente de **Deshonra**, cuyas características desarrollaré más adelante. En esa época **El rufián** (1961, Daniel Tinayre) y **Extraña ternura** (1964, el mismo Tinayre) y **Tiro de gracia** (1969, Ricardo Becher), al final de la década tocaron el tema de la homosexualidad, si bien la tercera, incluso encaraba el aspecto de la prostitución masculina.

Como había sucedido en décadas anteriores, durante este período la visibilidad homosexual estuvo ligada en diversas oportunidades a hechos policiales que tuvieron su eco sensacionalista en la prensa, por ejemplo, la detención de un travesti, que robaba en las casas donde trabajaba –continuaba la práctica del robo bajo el disfraz femenino como a principios de siglo lo habían hecho Luis Fernández “La Princesa de Borbón”) y Culpino Alvarez (“La Bella Otero”), amalgamando los elementos que consolidarían el estereotipo

¹⁷⁹ **No exit** no se estrenó entre nosotros, pero se presentó en el Festival de Berlín donde Viveca Lindfors recibió el premio a la mejor labor femenina. Véase Manrupe y Portela. Op.cit. pág. 416

primario del homosexual equiparado con una mujer, a los que se sumaban la transgresión del género y de la delincuencia-, de un feroz pistolero que resultó ser mujer y el proceso a un médico que operó a un transexual. Los titulares gráficos en general se referían a los homosexuales como *amorales* –personas desprovistas de sentido moral según la Academia Española- cuya transgresión de orientación sexual los transformaba en una vaga categoría de seres despreciables o de delincuentes que los códigos no alcanzaban a punir ni la medicina a curar.

En el campo de la medicina, en 1965, el intento de corregir quirúrgicamente un caso de hermafroditismo, resultó en un caso penal por el cual un médico fue acusado de mutilación. La revista *Así*, daba cuenta de la grave acusación que enfrentaba el médico cirujano Francisco Defazio, acusado por la justicia, de gravísimas lesiones en perjuicio de varios hombres a los que había operado para convertir en mujeres, castrándolos quirúrgicamente y mediante el injerto de órganos femeninos de plástico. El cirujano era un prestigioso profesional, jefe del servicio de guardia del Hospital Nacional de Clínicas, del Instituto de Clínica Quirúrgica y docente libre de Clínica Ginecológica de la Universidad de Buenos Aires y era rector de la Universidad del Oeste. La detención del médico se produjo a raíz del descubrimiento de sus prácticas quirúrgicas del cambio de sexo, que habría realizado a dos docenas de hombres. Debido a la jerarquía profesional y al prestigio docente de Defazio, el proceso se inició con una aureola de escándalo. El 2 de abril de 1958, había operado a Mauro Fernando Vega, entonces un hombre 32 años. La justicia, se apoyó en el veredicto de diez médicos que indicaron que Vega era en realidad un hombre y padecía de un falso hermafroditismo, que en ningún caso podía avalar la “intervención mutilatoria”.¹⁸⁰ El cirujano fue procesado por transgredir el artículo 19 del Código Penal que establece la represión de quienes ocasionen lesiones graves a un semejante, y debió cumplir tres años en prisión.

Vega, nacido en 1925 sobrellevaba la contradicción desde niño de sentirse una mujer y ser un hombre para los demás. Había sido intervenido quirúrgicamente varias veces por el doctor Defazio, y finalmente era una mujer. Pero el juez Bunge Campos, asesorado por una decena de médicos negaba la afirmación del doctor Defazio en el sentido de que Vega

¹⁸⁰ “Mutilación de amorales”. 1965. En: Revista *Así*, Buenos Aires, vol. 11, número 485, 4 mayo. pp. 16-17

pertenecía ahora al sexo femenino. Para la justicia la transformación de Vega era artificial y se cuestionaba la idoneidad del médico, a pesar de que el magistrado reconocía que la apariencia del operado era de difícil clasificación, tenía “complexión robusta, casi atlético, hombros anchos, caderas relativamente estrechas” y desde el punto de vista genital “su aspecto es femenino”. Para Vega la resolución era injusta, sobre todo teniendo en cuenta que su caso no tenía solución médica ni social adecuada. Se lo acusaba de homosexual y aunque él no criticaba esa tendencia pues la consideraba una enfermedad, no admitía tampoco que un hombre se hiciera castrar y recurriera luego a la justicia para legalizar un estado de falsa apariencia sexual”.¹⁸¹

El semanario se refería a la homosexualidad como un problema social de dimensiones que todavía no habían sido calculadas con precisión en la Argentina. Se afirmaba que la causa de la prosperidad económica de algunos médicos era exclusivamente que se dedicaban a la operación de *invertidos* transformándolos en mujeres mediante la emasculación y mutilación de sus órganos genitales, “lo que convertía a los pacientes en incapaces para cumplir con la función sexual propia del sexo masculino. Por otra parte, se les injertaba un falso aparato genital femenino de plástico. Por lo que resulta que no estarían habilitados para cumplir tampoco ninguna función reproductora femenina.”¹⁸²

La visibilidad de los homosexuales, y también de las lesbianas –vertiente oculta y silenciada con mayor rigor que en los primeros- se vinculaba de una u otra forma a lo delictivo, como en el caso del travestismo de una mujer delincuente, detenida por la policía de Moreno, en la provincia de Buenos Aires, en octubre de 1967. La mujer, travestida, capitaneaba una banda de peligrosos delincuentes, bajo la identidad de Jorge Ricardo Baigorria, de 33 años de edad. El rudo cabecilla de la banda era en realidad una mujer, Elvira Baigorria, que desde hacía muchos años se hacía pasar por hombre. Empleaba documentación falsa y había trabajado como obrero en Vialidad Nacional; había vivido con mujeres y “hasta convenció a una de ellas de que era padre de su hijo. Después formó una banda de asaltantes y la capitaneó. Sus integrantes nada sabían. Elvira desempeñaba su

¹⁸¹ *ibid.* pág. 16

¹⁸² *ibid.*

papel de varón con increíble verismo y era obedecida ciegamente por sus compinches, que le temían por su violencia.”¹⁸³

Para aumentar la confusión sobre delincuentes, amorales y perversos, el travestismo de un joven delincuente, alimentó los prejuicios desde la prensa sensacionalista. En Bahía Blanca, en 1970, Raúl Eduardo Cardozo, un joven de 22 años disfrazado de mujer, con el nombre de Alicia Quintana comenzó a trabajar como empleada doméstica en casa de Elba del Carmen Vejar. El travesti, se supo después, tenía una modalidad delictiva que consistía en conseguir trabajo en casas de familias adineradas para poder robarles. El motivo: conseguir fondos para someterse a una operación de cambio de sexo. La mucama les resultaba un poco original a sus patrones, realizaba su trabajo en forma normal, pero les había llamado la atención por la forma exagerada en que cuidaba de su aspecto personal. Se acicalaba con frecuencia en todo tiempo libre que encontraba, a la vez que ensayaba modales de gran dama. La insólita mujer duró poco tiempo en el empleo ya que desapareció luego de robar alhajas y prendas de vestir por un valor de aproximadamente de 80.000 mil pesos de la época, alrededor de 230 dólares.¹⁸⁴ La señora Vejar hizo la denuncia en el Destacamento policial del barrio Villa Rosa, por lo que el comisario inspector Andrés Martínez, dispuso que los oficiales César Triventi y Claudio Kussman, con personal a sus órdenes, ubicaran el paradero de la denunciada en otra casa donde se desempeñaba como doméstica sin retiro. En su poder le encontraron los efectos sustraídos a su anterior patrona. Una vez que fue examinada por un médico se comprobó que “la coqueta señorita era nada menos que un hombre”. De la confesión de Cardozo surgió que había llegado dos meses antes a Bahía Blanca, procedente de Tres Arroyos y ante los requerimientos de la policía manifestó “haber adoptado esa caracterización para satisfacer sus inclinaciones femeninas”, y que cometía los robos para obtener el dinero suficiente que le permitiese ser operado. La información periodística daba cuenta de que el joven, caracterizado como una mujer, había trabajado en Mar del Plata, Bariloche y Bahía Blanca, cometiendo importantes robos,

¹⁸³ Revista Así. 1967. Buenos Aires, vol. 13, número 612, 10 oct., pág. 6-7.

En la década del 90 del siglo pasado, una historia semejante sirvió de base a un episodio del programa “Sin condena” escrito por Rodolfo Ledo, proyectado por Canal 9. La actriz española Blanca Oteiza interpretó el papel de una lesbiana cabecilla de una banda de delincuentes.

¹⁸⁴ Datos para la conversión tomados del Boletín Estadístico del Banco Central de la República Argentina. (Buenos Aires) Año XI N° 10 (oct., 1968) pág. 46

usando distintos nombres femeninos.¹⁸⁵ Cardozo reconoció su relación “con otro amoral” Juan Carlos Lagasti y una amiga de éste, Elsa Quintana, con quienes había cometido numerosas fechorías. El texto enfatiza la condición de amoral del sujeto y está acompañado de dos fotografías –“en ningún momento dejó de posar coquetamente para los fotógrafos”, dice la nota- que muestran la imagen de una mujer joven, con pañuelo a lunares cubriendo su cabeza, un saco de lana prendido y pollera hasta las rodillas según la moda de entonces. Es interesante la visión de estos “amorales” en el imaginario del anónimo redactor, que se corresponde con las presunciones de los investigadores: “La policía presume que profundizando este caso podrá llegar hasta el submundo de los amorales y determinar con exactitud si verdaderamente están integrados en un grupo que cultiva el delito”.¹⁸⁶

Si bien, nuevamente la visibilidad de los homosexuales quedaba ligada a la criminología y a la medicina, en el mundo del espectáculo se mantenía cierta licencia de mayor libertad. Es interesante observar dentro de la tensión entre delito y enfermedad, y entre rechazo y aceptación, el interés que despertó por ejemplo, Coccinelle, a principios de los '60. Se trataba de un hombre devenido mujer, que se había convertido en una estrella del espectáculo; visitó Buenos Aires y debutó en el teatro con éxito de público. En efecto, Jacques Charles Dufresnoy, el primer transexual famoso internacional, gracias al film **Europa de noche** (Europa di notte, 1958, Alessandro Blasetti) había arribado a Buenos Aires para trabajar en espectáculos de revistas en el teatro Maipo.¹⁸⁷ También participó en un número musical de la película **Los viciosos** (1962, Enrique Carreras), rodada en nuestro país y en la que trabajaban entre otros, los actores Graciela Borges y Jorge Salcedo.¹⁸⁸

Durante el gobierno de Humberto Illia (1963-1966) hubo una atmósfera más tolerante para las libertades individuales y surgieron lugares de reunión para homosexuales, en esquinas céntricas, boites gays, “coadyuvando al estrechamiento de un ambiente homófilo que por

¹⁸⁵ “Una sirvienta ladrona resultó ser un amoral”. 1968. En: Revista Así, vol. 14, número 662, 24 set., pág. 14

¹⁸⁶ *ibid.*

¹⁸⁷ Coccinelle aparece citada en el Diccionario de actrices argentinas 1933-1997, de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente. 1998. Buenos Aires: Corregidor. pág. 64

¹⁸⁸ Al año siguiente, en 1963, otro transexual, Michelle, participó en la película **Testigo para un crimen**, dirigida por Emilio Vieyra y protagonizada por Libertad Leblanc.

primera vez se animaba a dar la cara, fuera de las comprimidas elites de antaño”.¹⁸⁹ Con el golpe de estado de Onganía, fue nombrado nuevamente el comisario Margaride como Jefe de Policía, quien ya había desempeñado esa función durante el gobierno de Frondizi y a quien la comunidad gay solía referirse como a “la tía Margarita”, apelativo que por extensión se empleaba también para referirse a la policía. El ambiente homosexual que se había desarrollado en esos últimos años, quedó totalmente desarticulado. Se clausuraron las boîtes, se hicieron operativos en los cines donde se reunían homosexuales y se realizaron razzias en los subterráneos, cerrando las puertas para detener a los presuntos sospechosos que estaban en los andenes. Sin embargo, en 1969, como consecuencia de un fortalecimiento de la izquierda, que llevó a áreas de discusión en el terreno sexual y de la conciencia de la mujer, aparece el Grupo Nuevo Mundo, que fue el primer intento de crear una organización de homosexuales en la Argentina, luego de una reunión en un conventillo de un suburbio porteño. Estaba constituido en su mayoría por activistas gremiales de clase media baja, liderados por un ex militante comunista que había sido expulsado del partido por su orientación sexual. Durante dos años se dedicaron a enviar boletines mimeografiados a favor de la liberación homosexual, a las oficinas de redacción de los medios de Buenos Aires. En 1971 se unirían a un grupo de intelectuales inspirados en el Gay Power americano y darían lugar al “nacimiento oficial del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”¹⁹⁰

Además de la importancia en la historia de los movimientos de “liberación gay”, esos años fueron importantes también en la vida política del país. En 1969, el 29 de mayo tiene lugar el levantamiento popular de la ciudad de Córdoba, conocido como “El Cordobazo”, que terminó volteando al régimen autoritario del general Onganía, quien poco después debió renunciar.

Las películas del período.

Las ya citadas *El Rufian* (1961) y *Extraña ternura* (1964, ambas dirigidas por Daniel Tinayre, abordaron el tema de la homosexualidad masculina. Una década atrás, en 1952, el

¹⁸⁹ Acevedo, Zelmar. op.cit. pág. 232

¹⁹⁰ Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya, ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. pág. 77

director había incursionado en el tema del lesbianismo, con la película **Deshonra**, un melodrama policial, donde buena parte de su desarrollo transcurre en una cárcel de mujeres. En principio el film había estado pensado para un vasto elenco de actrices desconocidas, pero Raúl Alejandro Apold, el subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación durante 1949-1955, le impuso a Tinayre a la actriz Fanny Navarro. Esto motivó que el director y el productor Juan José Guthmann convocaran a un elenco de estrellas que terminó por dar al film el carácter de un gran espectáculo popular. La película, más cercana al grandguñol que al drama, incluyó “toques sádicos (castigos atroces a las reclusas, peleas feroces entre ellas), no disimulado lesbianismo.”¹⁹¹ En este último aspecto, **Deshonra** puede ser considerada una adelantada en su género, ya que fue la primera vez que una relación amorosa entre dos mujeres (Golde Flami, Diana de Córdoba) se mostró de manera tan desembozada en la pantalla, si bien se siguió relacionando la homosexualidad con el mundo del delito, ya que una de las integrantes de la pareja es una asesina y la otra, alcohólica y drogadicta.

El film debió incluir además, por la mitad de la historia la aparición de una nueva directora de la cárcel (interpretada por Mecha Ortiz) que pronunciaba discursos oficiales sobre las bondades de las cárceles bajo el peronismo y trata a las reclusas con cariño, transformando el penal en “un modelo de higiene, salubridad y convivencia.”¹⁹² Esto último resultaba inevitable dentro de la política de comunicación del partido gobernante, que pretendía mostrar sus modificaciones y adelantos, fueran éstos reales o ficticios, en todos los órdenes de la vida.¹⁹³

La historia narrada en **El rufián** es la de un triángulo amoroso formado por una rica señora apasionada e insatisfecha interpretada por Egle Martín, el marido homosexual (Daniel de Alvarado) y el chófer (Carlos Estrada) que logra ejercer su dominio sobre ella. La crítica de la época manifestó su rechazo a la película, desestimando “los posibles atractivos

¹⁹¹ Rosado, Miguel Angel. 1993. *Daniel Tinayre. Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pág. 27

¹⁹² Rosado.op.cit. pág.28

¹⁹³ Fuster Retali, José y Ricardo Rodríguez Pereyra. 2001. “El grito sagrado: el cine peronista durante el período peronista (1946-1955).” *Revista História UNISINOS, Universidade do Vale do Rio dos Sinos*, vol. 5 número 3, jan.-jun., pág. 63-85

folletinescos del relato y hasta asumió una postura moralizante frente al film, que parecía excederse en su descripción de caracteres, en la franca sugerencia de la promiscuidad y las relaciones homosexuales y hasta en el insólito nudismo con que exhibía a buena parte de su elenco”.¹⁹⁴

Las películas del director a partir de **El rufián** tendrían como fórmula los siguientes ingredientes básicos: “el sexo como motor de las historias y de los personajes; el desnudo, el erotismo y la alusión pícaro como condimento infaltable; cierta dosis de morbo y sensacionalismo, presentados cada vez con menor disimulo.”¹⁹⁵ Debido a algunas escenas cortadas, la versión disponible en video en la actualidad es bastante morigerada respecto de estos comentarios y han desaparecido los desnudos.

Si tenemos en cuenta que la homosexualidad era considerada todavía una enfermedad –y lo seguiría siendo por varios años más- se observa una variante en la inclusión de este personaje, que abandonaba el estereotipo de los clichés cómicos de las escasas películas anteriores que mostraban a un homosexual, aunque la formulación del personaje de Daniel de Alvarado siguiera fortaleciendo las características trágicas originadas a partir de su orientación sexual.

Extraña ternura, (sobre *Cette étrange tendresse*, novela de Guy des Cars) tocó de una manera sutil la extraña relación de un millonario (José Cibrián) por su joven ahijado (Norberto Suárez). La historia partía de la investigación de la muerte de un adolescente; por medio de la técnica narrativa de *flash back* se describía el despertar sexual del muchacho y su relación con una cantante de cabaret (Egle Martín), y por sobre todo, “salía a la luz la ambigüedad del inconfesable amor que por el chico siente su protector (José Cibrián). (...) Frente a los excesos de **El rufián**, el tratamiento de **Extraña ternura** se ve mesurado y hasta sobrio, tiene los previsibles brillos formales y no le faltan su cuota de strip-tease, alguna canción de letra atrevida, alcobas en penumbras”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Rosado. 1993. op. cit., pág. 35

¹⁹⁵ Rosado. 1993. op. cit., pág. 34

¹⁹⁶ Rosado 1993 pág. 36

Era la segunda vez que Tinayre tomaba como base una novela del escritor francés; en 1962 había filmado **Bajo un mismo rostro**, sobre *Les filles de joie*. El argumento de la película giraba en torno a la prostitución y a la homosexualidad, aunque tratada ésta, de una manera elíptica. Eduardo Borrás, el adaptador de la novela, concibió el guión cinematográfico en forma de *raccontos* y alternancias temporales, dentro del estilo de filmación de Tinayre. La historia narra el enamoramiento de la cantante de cabaret (Egle Martin) del joven adinerado y la oposición planteada por su padrino, por motivos que parecían sobrepasar el fundamento vinculado con la reputación de la mujer y las diferencias sociales. Un crítico de la época, parafraseando el título de la película, comentaba que el director no había pulsado extrañeza o ternura “*en los vaivenes que estrechan relación entre una burguesía vulnerable y un bajo fondo sin pautas para la dualidad*”.¹⁹⁷ Para otro crítico en cambio, si el film creaba una atmósfera y marchaba por una línea narrativa atrayente, era debido a la indudable capacidad de Tinayre para contar una historia.¹⁹⁸ Visto en la actualidad, podría decirse que el blanco y negro, contribuía a acentuar en el film cierta atmósfera mórbida en la contraposición de escenarios de un cafetín y la casona del millonario, donde transcurría la historia, un vehículo tardío de la *nouvelle vague*. Como contribución al análisis de los estereotipos gay, puede rescatarse que aunque el tema de la homosexualidad nunca es planteado de manera explícita, no difieren demasiado de los característicos de esa época, donde el homosexual es visto como un ser trágico, encerrado en una perversión de orden patológica o moral. Ninguno de los dos personajes masculinos en ambas películas está planteado desde el afeminamiento, son educados y podrían enmarcarse dentro del estereotipo del *false straight*.¹⁹⁹ A pesar de que el argumento pretendió mostrar sólo al padrino como un homosexual latente, escondido, la presencia física del actor que interpretaba al ahijado, y cierta máscara trágica en su rostro y su actuación lo vinculan también a un personaje gay, y obliga a nuevas lecturas del film que llevarían a pensar que el triángulo planteado contenía dimensiones más intrincadas, que las que en su momento se atrevió a filmar Tinayre.

¹⁹⁷ Revista Todo, Buenos Aires, vol. 1 número 1, oct., 1964, pág. 53

¹⁹⁸ Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela. Op.cit., pág. 220

¹⁹⁹ Denomino falso straight o tapado al hombre que esconde su homosexualidad y que por su apariencia y comportamiento puede pasar como un varón heterosexual. El término straight es tomado del inglés y el que designa al varón heterosexual en oposición al gay.

La película sirvió también para el lucimiento de Egle Martín como cantante y del joven Norberto Suárez como actor, entonces de veinte años de edad, que había empezado su carrera como extra cinematográfico poco tiempo antes. Algunos años más tarde ganó popularidad como galán de telenovelas, por ejemplo, interpretando a “el niño Raúl” de **Nuestra Galleguita** (1969, Canal 7), y al padre de varios teleteatros protagonizados por la entonces actriz infantil Andrea del Boca. Si bien en la vida real el actor permanece soltero, en su época de apogeo sostuvo un romance armado con fines promocionales, según sus propias declaraciones, con la actriz Erica Wallner.²⁰⁰

Tampoco el médico de **El rufián**, interpretado por Daniel de Alvarado, está planteado como un personaje de características afeminadas, sino como un exquisito. En realidad, la máscara del actor, su aspecto masculino –y al mismo tiempo los rumores sobre su preferencia sexual- hacen más interesante el juego del conflicto en términos de orientación sexual del personaje que interpretó, vinculado sentimentalmente, a un médico joven de su clínica, según se denuncia desde el texto. No hay acciones físicas que demuestren la relación que desencadena el drama planteado en el film.

Como ya mencioné, los primeros años de la década del sesenta parecieron brindar a los realizadores cinematográficos argentinos, dentro de los límites impuestos por una sociedad que seguía siendo marcadamente conservadora y reacia a los cambios, la posibilidad de trabajar con una relativa libertad de creación y de comprometerse con temáticas de contenido menos pasatista y mayor trascendencia social o profundidad intelectual. Fue así que tanto directores ya consagrados, por ejemplo, Fernando Ayala o Leopoldo Torre Nilsson, como jóvenes debutantes –Manuel Antín, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Leonardo Favio- brindaran en este período obras que en muchos casos pasaron a ser consideradas referentes obligados de la actividad cinematográfica del país. Entre éstos, uno de los más importantes, sobre todo por su filmografía posterior, fue Leonardo Favio, quien ya en su primera película, **Crónica de un niño solo** (1965), filmada con muy pocos medios y casi al margen de la industria, encara un tema tan comprometido como la vida de los internos en los institutos de menores. Si bien la obra no es un estudio sobre la

²⁰⁰ Revista Juan, Buenos Aires, 1967, pág. 19

homosexualidad, Favio no vacila en incluir la escena de la violación de un amigo del protagonista, evitando todo sensacionalismo en la descripción de las imágenes:

“En la secuencia de la violación del amigo de Polín en *Crónica de un niño solo*, (casi un corto dentro de la película) Favio recrea un recurso utilizado por Bresson. Hay un momento en el que los chicos que están por atacar al futuro violado se pasan un cigarrillo entre ellos. La cámara se sostiene en un plano-secuencia sobre el río, está la mano que entrega el ‘pucho’ y la del otro que lo toma y sale del cuadro. (..) Hay un tiempo de espera, que después se vuelve a ocupar con la mano de uno de los chicos que devuelve el cigarrillo y la del otro que lo recoge nuevamente”.²⁰¹

En esta total ausencia de morbosidad en la presentación de la escena está intensificada su dimensión dramática, y pese al aparente regodeo con los cuerpos desnudos de los chicos en la secuencia previa, Favio deja claro que no está considerando el hecho homosexual como proveniente de una alteración del instinto sino como una consecuencia más del abandono afectivo y el mal trato al que están sometidos sus jóvenes personajes. Según Farina, el protagonista del film “no es el niño inmaculado que está pervertido por el medio, sino que Favio lo hace formar parte de él, así como la película también se involucra con lo que cuenta”.²⁰² Más allá de las implicancias sociológicas de la secuencia, en ella se encuentran las imágenes más homoeróticas del cine argentino del período.

En 1957 se había creado el Instituto Nacional de Cinematografía, y un año más tarde, poco después de que el doctor Arturo Frondizi asumiera la presidencia de la nación, se creó una Comisión Nacional Calificadora de Películas Cinematográficas, que contaría con nueve miembros, entre representantes de la exhibición, de la producción y del directorio del INC.²⁰³ En un principio esta comisión se limitó a decretar la obligatoriedad o no de la exhibición de las distintas películas, calificando como A las de exhibición obligatoria y como B a las opcionales. El riesgo de esta calificación era que las películas cuya exhibición no era obligatoria tampoco tenían acceso a los premios que el Instituto otorgaba anualmente. Pero en 1961 el director Enrique Dawi acusaba al INC de ejercer censura, al

²⁰¹ Farina, Alberto. 1993. *Leonardo Favio: los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pág. 12

²⁰² Farina, Alberto. op.cit., pág. 15

²⁰³ Varela, Fernando G. 1999. *El cine argentino en la historia argentina, 1958-1998*. Buenos Aires: Ediciones del Arca. pág. 11

decidir la aprobación previa de libros para el otorgamiento de créditos, mientras que en julio de ese año se reglamentaba una Subcomisión Especial Calificadora de Películas Cinematográficas, basada en “la necesidad de establecer un ordenamiento que, sin constituir un procedimiento de censura, permita el ejercicio del poder de policía con la garantía de la intervención judicial, para el contralor efectivo de la calidad educacional de un bien dedicado al público”.²⁰⁴ Al comienzo de sus actividades, los reales episodios de censura surgidos de esta Subcomisión fueron aislados, como por ejemplo la objeción de una escena sexual en **Alias Gardelito** (1961, Lautaro Murúa, sobre un cuento de Bernardo Kordon). En este caso, el fiscal Guillermo de la Riestra acusó a la película de obscena por la inclusión de una secuencia en la que su protagonista, Alberto Argibay, aparecía en la cama con la actriz Nora Palmer; el fallo del juez Eduardo Vila, desestimó la acusación en los siguientes términos:

“Que al denunciante no le gusten este tipo de temas, no quiere decir que ellos sean obscenos. La escena que se realiza en la cama no es obscena para mayores de 18 años que son los que, por las reglamentaciones vigentes, pueden contemplar la película. Y si se arguyera que ocasionalmente pueden contemplarla menores, en violación de las normas legales, tal consideración, induciría a cerrar hasta la Facultad de Medicina, por suponerse que pudieran entrar en ella pudibundas personas que podrían asustarse con espectáculos de desnudez”.²⁰⁵

En setiembre de 1963, por decreto-ley 8205, se creó un Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, dependiente del Poder Ejecutivo a través del Ministerio de Educación y Justicia, que contaba con tres representantes de dicho ministerio, junto a tres del Ministerio de Defensa, uno del Ministerio del Interior, tres del Consejo Nacional de Protección al Menor, tres del Consejo Nacional de Educación, y uno de cada uno de las siguientes instituciones: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, Movimiento Familiar Cristiano, Obra de Protección a la Joven, Unión Internacional de Protección a la Infancia y Obras Privadas de Asistencia al Menor. Productores y distribuidores también tendrían en el Consejo sus respectivos representantes,

²⁰⁴ *ibid.* pág. 21

²⁰⁵ Varea. *op.cit.* pág. 22

aunque estas dos personas tenían derecho a opinar pero no a votar.²⁰⁶ El director de este organismo era el fiscal Ramiro de la Fuente.

Los hechos de censura más notables que desarrolló el Consejo fueron contra las películas **Morir en Madrid** (*Mourir a Madrid*, 1964, Frederick Rossif), que no fue bien vista por su enfoque republicano de la guerra civil española, y que llevó a su exhibidor Néstor Gaffet a estrenarla sin el correspondiente permiso de exhibición; y sobre todo contra **El silencio** (*Tystnaden*, 1963, Ingmar Bergman), cuyo estreno fue prohibido y finalmente autorizado bajo la insólita calificación de “prohibida para menores de 22 años”. Esta situación hizo que el clima de liberalidad temática que parecía imperar en los primeros años de la década se fuera enrareciendo, y argumentistas y directores buscaran refugio en temas de escaso compromiso y segura repercusión. Fue así que no vuelven a aparecer películas de temática homosexual dentro de la producción cinematográfica argentina de la época, si bien hay algunos filmes extranjeros que tocan el tema, como la versión cinematográfica de la novela de Roger Peyrefitte **Las amistades particulares** (*Les liaisons particulières*, 1964, Jean Delannoy), **Reflejos en sus ojos dorados** (1967, *Reflection in a golden eye*, John Huston, sobre la novela de Carson McCullers), que describe el tormento interior de un oficial del ejército estadounidense (Marlon Brando) obsesionado por un subalterno (Robert Forster), a quien finalmente asesina al descubrir que su objeto de deseo está enamorado de su esposa (Elizabeth Taylor); o los casos de lesbianismo retratados en **Las dulces amigas** (*Les biches*, 1968, Claude Chabrol) y **Amores borrascosos** (*The fox*, 1968, Mark Rydell, sobre novela de D.H. Lawrence), aunque en estos últimos dos ejemplos la situación termina siendo “normalizada” por la presencia de un tercer integrante heterosexual (Jean Louis Trintignant, Keir Dullea). En el cine nacional vuelve a tomar vigencia el estereotipo tradicional que había caracterizado a los personajes gays en las décadas previas cuando en general se los veía como personajes patéticos, mezcla de payasos y caricatura femenina. La más clara representación de los mismos está dada dentro de las películas de Armando Bo, por los caracteres interpretados por el actor y coreógrafo Adelco Lanza, quien personificó a una decena de mucamos, todos iguales, muy amanerados, que recibían a las visitas masculinas que morían de amor por las heroínas encarnadas por la actriz Isabel Sarli.

²⁰⁶ *ibid.* pág. 23

La última película argentina en tocar el tema de la homosexualidad durante este período fue **Tiro de gracia** (1969, Ricardo Becher). Basada en una novela de su protagonista, el actor Sergio Mulet, y filmada al margen de la gran industria cinematográfica, la película presentaba la particularidad de agrupar en su elenco a actores poco conocidos en ese entonces (Alejandro Holst, Perla Caron, Juan Carlos Gené, Susana Giménez, Marucha Bó), con rostros familiares en el mundo del modelaje (Marta Cerain, Horacio Bustos, Mario Skubin, Clao Villanueva, etc.) y con artistas de distintas disciplinas provenientes del entonces famoso Instituto Torcuato Di Tella (Poni Micharvegas, Roberto Plate, Alfredo Planck, Alfredo Rodríguez Arias, etc.), y buscaba retratar los conflictos de desorientación y falta de proyecto vital que se creían representativos de una parte de la juventud porteña de esa época. La estructura narrativa del film en la mayoría de sus escenas presentaba una marcada influencia de las películas francesas de la *nouvelle vague*, y mostraba que uno de sus protagonistas masculinos ejercía la prostitución como medio de vida, si bien el énfasis está puesto en la alusión a partir del diálogo de los personajes y no en la imagen. El joven taxi boy le cuenta a un amigo, que los baños son un buen lugar para levantes. Y mientras tanto se lo ve entrando a uno, y cerrando la puerta detrás de sí, sin que haya ninguna toma interior. Lo interesante de **Tiro de gracia**, es el alejamiento de los estereotipos más comunes; el joven es masculino, nada parece diferenciarlo del resto de los otros hombres heterosexuales del film. También se observa la homofobia, manifestada a través del rechazo y la agresión física. El muchacho confunde a un hombre con un posible cliente, y lo aborda, la cámara muestra como el desconocido lo derriba de un puñetazo, mientras el amigo observa la escena desde la vereda. La película fue estrenada en cines de segunda línea, con escasa promoción y en plena dictadura de Onganía. La crítica la recibió con dureza o en el mejor de los casos con indiferencia, pero en la actualidad está considerada como una “película de culto en sus escasas revisiones”.²⁰⁷

Como ya he mencionado en la revisión de la filmografía de las décadas previas, el travestismo, fue un enfoque frecuente utilizado como recurso de comicidad, no sólo en el cine argentino sino mundial. En la década del sesenta aparece nuevamente en **Coche cama**

²⁰⁷ Manrupe y Portela. Op.cit. pág. 575

alojamiento, (1968, Julio Porter), una de las típicas películas nacionales de episodios cómicos y picarescos en ámbitos definidos desde su título, tales como hoteles, trenes, la zona de los Bosques de Palermo conocida como *Villa Cariño*, etc.²⁰⁸; en la citada película, dos detectives (Alfredo Barbieri y Don Pelele) se disfrazan de enfermeras para tratar de resolver un crimen ocurrido en un tren de larga distancia. Los personajes no tienen connotaciones de género pero son exponentes de la comicidad de la época. En su momento la película fue catalogada como “el film sexy-humorístico, con multitud de historietas entrelazadas y gran dotación de actores cómicos, vedettes seductoras, cantantes de moda y coristas, exhibe otra variante en este viaje picaresco a bordo del expreso Buenos Aires-Mendoza (...) Dos estafalarias enfermeras no son en realidad enfermeras sino detectives que persiguen a una banda de ladrones”.²⁰⁹

Un hecho digno de mención, dada la rigidez de la censura de la época, fue el estreno en el Teatro Payró, el 1º de setiembre de 1969, de la obra de teatro **Ejecución** (*Fortune and the men's eyes*) de John Herbert, dirigida por Agustín Alezzo, que trataba un caso de relaciones homosexuales en una cárcel, y cuyos cuatro personajes representaban distintos estereotipos de gays: Reina, un travesti, quien ejerce el mayor poder dentro de la celda, Mona, un homosexual pasivo, dulce y silencioso, Tony, un joven sin experiencia y confundido ante esa nueva realidad que se le presenta y de quien Mona se enamora, y un *chongo*, que se enamora de Tony. La pieza era dura en su descripción de la vida carcelaria y de las relaciones interpersonales en términos de poder y dominación, en las que el sexo aparecía como factor determinante. Si bien no se llegaba a mostrar desnudos, el tratamiento de los cuerpos era sumamente audaz para la época. La censura la ignoró y la obra fue un gran éxito de crítica y público, manteniéndose largo tiempo en cartel.²¹⁰ Poco antes, en julio del mismo año, se había estrenado en el Instituto de Arte Moderno la obra de Charles Dyer **La escalera** (*Staircase*), dirigida por Marcelo Lavalle, que contaba de un modo tragicómico, frecuentemente amargo, la convivencia de una pareja homosexual de edad madura. Uno de ellos se muestra con aspecto y conductas viriles y el otro más amanerado, cumpliendo roles

²⁰⁸ Por ejemplo **Hotel Alojamiento** (1965, Fernando Ayala), **Villa Delicia, playa de estacionamiento música ambiental** (1966, Román Viñoly Barreto) y **Villa Cariño está que arde** (1968, Emilio Vieyra).

²⁰⁹ *Catálogo del cine argentino 1967*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1968. pág. 15

²¹⁰ *Anuario del teatro argentino 1969*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. pág. 96

de ama de casa y preocupado por su incipiente calvicie, a la que procura disimular cubriéndose la cabeza con pañuelos y turbantes, y ambos dedicados con fruición a destruirse mutuamente al mejor estilo de **¿Quién le teme a Virginia Wolf?** de Edward Albee. La obra se representó sin problemas, así como su versión cinematográfica, estrenada al año siguiente, con dirección de Stanley Donen e interpretada por Rex Harrison y Richard Burton, cubriendo los personajes que en Buenos Aires interpretarían Ignacio Quirós y Oscar Ferrigno, este último reemplazado por Duilio Marzio, en la reposición de la obra en 1971.

El 1º de noviembre de 1968 entró en vigencia en los Estados Unidos un nuevo código de producción, mucho más liberal que los anteriores. Tiene el valor legal de un acuerdo de autorregulación entre las empresas productoras tendiente a alentar la expresión artística al ampliar la libertad creadora; asegurar que la libertad que concede al artista permanezca siendo responsable y sensible a los estándares de la sociedad. En su Declaración de Principios, además de los mencionados, se declaraba que la censura era odiosa y que el ciudadano tiene derecho a elegir el espectáculo.²¹¹ Detrás del nuevo código había una intención realista relacionada con la libertad sexual, y una actitud más tolerante hacia la homosexualidad. En un momento en que algunas aberraciones de conducta, crímenes sexuales, uso de drogas y adulterio, pasaban a ser material corriente en las noticias de los diarios y revistas, resultaba artificial que el cine no lo admitiera. Mientras que la censura se debilitó en países como Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Suecia, India, Holanda y Dinamarca, Argentina tenía su ley de censura, la número 18019, de diciembre de 1968, de carácter realmente severo. Tanto el texto como su aplicación práctica permitían restricciones, cortes de filmes y hasta la prohibición total de exhibir algunos, con el agravante de que era prácticamente imposible apelar contra su arbitrariedad.²¹² En efecto, de dicha ley surgió el denominado Ente de Calificación Cinematográfica, dependiente del Poder Ejecutivo a través de la Secretaría de Cultura y Educación, cuyas funciones durante la década siguiente resultarían verdaderamente inquisitorias, excepto en el breve período comprendido entre fines de 1972 y 1975, donde pareció recuperarse una mayor libertad

²¹¹ Alsina Thevenet, Homero. 1986. *Cine sonoro Americano y los Oscars de Hollywood*. Buenos Aires, Corregidor, pág. 331

²¹² *ibid.* pág. 332

temática y el cine argentino abordó argumentos que habían resultado inabarcables hasta ese entonces.

CAPITULO 4.

LA DECADA DEL SETENTA

Según Solanas, después de la promesa que había significado el conjunto de directores de la década del sesenta, a principios de la década siguiente, el cine argentino –para realizadores como él, comprometido políticamente e integrante del movimiento que más tarde sería conocido como “Cine y Liberación”- atravesaba una crisis que tenía relación con la política argentina. Sostenía que la verdadera razón de que no se pudiera hacer un cine mejor del que se venía haciendo era culpa de la ausencia de intelectuales y de un movimiento de autores que sostuvieran una conciencia ideológica y política más profunda, que fueran capaces de convertir sus ideas en hechos y obras, lo que en definitiva era una manera de operar políticamente.²¹³

En el plano político y social, el movimiento de reacción contra el gobierno del general Juan Carlos Onganía que había tenido lugar en la provincia de Córdoba en mayo de 1969, denominado “el Cordobazo”, y posteriormente el secuestro y asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu, uno de los líderes de la Revolución Libertadora que derrocara el gobierno peronista en setiembre de 1955, y a quien se hacía responsable de los fusilamientos del general Valle y de un grupo de militantes peronistas en la represión de un intento de golpe ocurrido el 9 de junio de 1956, motivaron el inicio de la decadencia del gobierno de facto que sucediera al derrocamiento del presidente constitucional Arturo Illia. Aramburu fue secuestrado y asesinado el 29 de mayo de 1970, y este hecho, que fuera reivindicado por la agrupación Montoneros, marcó a la vez la aparición pública de este grupo armado y el desgaste de la figura de Onganía al frente del gobierno. El general renunció el 8 de junio de 1970, y luego de intensos cabildeos dentro del ejército, se decidió que sería reemplazado por el general Roberto Marcelo Levingston, quien a la fecha de su designación se encontraba prestando funciones en Washington. Levingston asumió como presidente el 18 de junio de 1970; fue un hombre de bajo perfil político, y no obtuvo el

²¹³ Mahieu, José Agustín. 1974. *Breve historia del cine nacional*. Buenos Aires: Alzamor. pág. 139-140

apoyo de sus compañeros de arma, quienes poco después lo desplazaron, obligándolo a renunciar el 23 de marzo de 1971. Al día siguiente asumió la primera magistratura el general Alejandro Agustín Lanusse, quien se mantendría en el poder hasta el 25 de mayo de 1973, luego del triunfo peronista en las elecciones de marzo de ese año.

La presencia de Lanusse en el poder pareció alivianar la rígida censura que había imperado durante la llamada Revolución Argentina. Se estrenaron muchas películas que hasta el momento habían figurado como prohibidas, si bien muchas de ellas padecían cortes que a veces incluso alteraban la continuidad narrativa, y por ende entorpecían la comprensión del espectador. Dentro de estos filmes estrenados, se puede citar, a los fines de esta tesis, la presentación de **Fellini-Satyricon** (Federico Fellini, 1969), en la cual, el evidente contexto homoerótico venía disfrazado por el prestigio universal de la obra de Petronio en la cual se basaba. Recordemos que el poema original del siglo I D.C., narra las aventuras de dos jóvenes romanos, Encolpio y Alcysto (interpretados por Martin Potter y Hiram Keller), rivales en el amor del esclavo adolescente Gitón (Max Born). Si bien la película se enriquecía y se diferenciaba de la obra clásica gracias a la desbordante imaginación del director, y no había en ella escenas de sexo explícito, la base de la historia era evidente y se veía una libertad inusitada para la época en el tratamiento de los cuerpos masculinos así como en la muestra de varias escenas de ternura entre sus protagonistas. Un rasgo mayor de audacia lo constituyó la representación de la boda de Encolpio con el noble Licas (Alain Cuny), en la cual éste último aparece travestido.

Otra película que puede relacionarse temáticamente es **Teorema** (1968, Pier Paolo Pasolini), a la cual el propio director había descrito como “una historia religiosa, un dios que llega a una familia burguesa, bello, joven, fascinante, ángel y/o demonio. Ama a todos, desde el padre hasta la criada”.²¹⁴ La película es una alegoría sobre las modificaciones que este ambiguo personaje, presumiblemente angélico, encarnado por Terence Stamp, provoca en la vida de los miembros de una poderosa familia industrial, con todos los cuales mantiene relaciones amorosas, lo cual implicaba la existencia de vínculos homoeróticos con el padre y el hijo. “Aprobada en abril de 1969 por el Ente de Calificación Cinematográfica,

²¹⁴ Citado por Freire, Héctor J. ¿Cine gay?. www.topia.com.ar/articulos/21gay.htm

prohibida al mes siguiente por sugerencia del Ministro del Interior, Guillermo Borda, autorizada nuevamente y estrenada con cortes en abril de 1970, fue de nuevo prohibida por Ley 18641 del Poder Ejecutivo, considerada ‘una película que manifiestamente no sólo carece de finalidad educativa, sino que será un vehículo perjudicial para la sociedad’. Firmante de esta ley junto a Onganía, el nuevo ministro Francisco Imaz declaró más tarde a la revista *Gente* que no había visto el film y que sólo se basaba en comentarios de sus asesores. Desplazados Onganía e Imaz de sus cargos y renovadas las gestiones del distribuidor Vicente Vigo ante la justicia, en noviembre se autorizó definitivamente el estreno de **Teorema**, que finalmente se produjo en enero de 1971”.²¹⁵ En el ya citado artículo de Freire se sostiene que “hablar de este film prohibido durante mucho tiempo en la Argentina, es hablar de un universo que llevó a la homosexualidad a la categoría de lucha política (...) En la poesía como en el cine de Pasolini, el punto de reunión es el cuerpo de los muchachos pobres, del suburbio de Roma, la homosexualidad de Pasolini unida al cuerpo del sub-proletariado italiano, primero, y del Tercer Mundo (Africa), después. La homosexualidad en el cine de Pasolini está vinculada a un ideal de sexualidad nómada, itinerante, opuesto al de la norma burguesa de la reproducción familiar (...) La homosexualidad, entonces, es un viaje infinito: en el rito de la repetición, el cuerpo se amplía, y es de todos y es de nadie, aparece y desaparece como una forma que cambia y permanece”.²¹⁶

Para la misma época se estrenaron dos películas del cineasta inglés Ken Russell, en 1970 **Mujeres apasionadas** (1969, *Women in love*, sobre una novela de D.H. Lawrence), y en 1971 **La otra cara del amor** (1970, *The music lovers*). En la primera, que es un manifiesto a favor de la libertad sexual femenina en la Inglaterra de comienzos del siglo XX, hay una escena muy sugestiva consistente en una lucha de sus dos protagonistas masculinos, Alan Bates y Oliver Reed, en la cual ambos están totalmente desnudos, y que tiene un contenido homoerótico muy marcado, tanto desde el plano visual, con el tratamiento de los cuerpos, realzados en luces y sombras por el hecho de que pelean en un recinto iluminado solamente por un fuego de leños, como desde lo conceptual, ya que se conecta con el texto final del

²¹⁵ Varea. Op.cit. pág. 41

²¹⁶ Freire, Héctor J. Op. Cit.

guión, en el cual uno de los hombres (Bates) reconoce haber amado al otro, quien se ha suicidado. La segunda es una biografía del músico Piotr Illich Tchaicovsky, (Richard Chamberlain) a quien se presenta como debatiéndose entre un matrimonio sin amor y no consumado, con una prostituta que finalmente enloquece (Glenda Jackson) y su amante homosexual (Christopher Gable), y responsabilizando a esa lucha interna por su crisis creativa. Según el argumento de la película, esta tensión no resuelta lleva al músico a suicidarse en Venecia, bebiendo agua contaminada durante una epidemia de cólera. El final del personaje protagónico remite al comentario de Vito Russo respecto de que “en los veintiocho filmes que tratan temas gay rodados entre 1962 y 1978, los principales personajes gays en la pantalla terminan en suicidio o muerte violenta”.²¹⁷

También en la Venecia de principios de siglo XX y durante una epidemia de cólera se situó el filme de Luchino Visconti **Muerte en Venecia** (1971, *Morte a Venecia*, sobre la novela homónima de Thomas Mann), en la que el director contaba la confusión de sentimientos de un músico (Dirk Bogarde) quien en su cincuentena se siente extrañamente atraído por un adolescente, Tazio (Bjorn Andresen) que veranea con su madre y sus hermanos en un lujoso hotel de la ciudad. Si bien el actor transmitía dolorosamente el drama íntimo de su personaje, el problema de *misscasting* en la elección del joven que interpretaba a Tazio daba a la historia un contenido muy ambiguo respecto de la atracción que ejercía sobre el viejo compositor, ya que la imagen de Andresen se correspondía más con la de una jovencita andrógina que con la de un efebo.

Probablemente el estreno más importante de una película extranjera en esta época y sobre esta temática haya sido el de **Dos amores en conflicto** (1971, *Sunday, bloody Sunday*, John Schlesinger), que planteaba, a partir de un solidísimo libreto de Penélope Gilliat, una relación amorosa triangular entre un joven escultor, Bob (Murray Head), una ejecutiva divorciada de alrededor de treinta años, Alex (Glenda Jackson) y un médico judío homosexual, Daniel (Peter Finch). La historia abarca poco más de una semana en la vida de estos tres seres, y según comenta Alsina Thevenet: “el retrato de Daniel es el más complejo e integrado: en él coexisten el médico sensato, el judío obligado a la ceremonia religiosa

²¹⁷ Russo, Vito. Op.cit. pág. 52

familiar, el solterón que prefiere no dar explicaciones por serlo, y también el homosexual que ha resuelto aceptar su propia naturaleza y procede en consecuencia. Esta es, en la historia del cine, la primera vez que un homosexual aparece presentado como un hombre sano, sin adjuntarle otras perversiones ni vergüenzas, sin describirlo siquiera como un chismoso de voz fina y ademanes llamativos”.²¹⁸ Al respecto es válida la comparación con el tratamiento del personaje del amante en la ya citada película de Ken Russell sobre Tchaikovsky, el que es presentado con toda una galería de amaneramientos, miradas de soslayo y gestos lánguidos. **Dos amores en conflicto** se estrenó en abril de 1972, con un solo breve corte, que censuraba un beso entre los personajes de Head y Finch. Lo curioso es que no era la primera vez que aparecía en pantalla un beso entre dos actores. En ese momento existían los antecedentes de **Panorama desde el puente** (1963, A view from the bridge, Sydney Lumet sobre la obra de teatro de Arthur Miller), y de **El sargento solitario** (1968, The sergeant, Lamont Johnson). En la primera de ellas Raf Vallone, un estibador enamorado de su propia sobrina, besaba a Jean Sorel, el novio de ésta, para demostrarle a la joven la diferencia de virilidad existente entre ambos, y en la segunda, Rod Steiger interpretaba a un sargento enamorado de un soldado, John Phillip Law, a quien besaba para probarle su autoridad sobre él. Resulta paradójico que la censura haya permitido la exhibición de estos dos últimos casos y haya rechazado la caricia entre los personajes del film de Schlesinger, lo que mueve a la reflexión de que probablemente resultara más “ofensiva” la muestra de ternura entre dos hombres que se besaban en un gesto espontáneo de amor, que el beso tomado como una actitud de humillación en la que resultaban claramente definidos los roles de víctima y victimario. Lo mencionado hace evidente, que para los parámetros de aceptación y rechazo de la homosexualidad vigentes en la época, resultaban más permisibles la violencia y la agresión que la sexualidad libremente ejercida como transgresión.

Mientras que en el cine extranjero el tema de la homosexualidad era cada vez más frecuente, en la producción cinematográfica argentina volvía a estar silenciado o a ser tocado tangencialmente en algunas escasas producciones. Una de ellas fue **Los neuróticos** (1970, Héctor Olivera, secuela de una exitosa comedia anterior del mismo director,

²¹⁸ Alsina Thevenet, Homero. 1973. *Crónicas de cine*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. pág. 320

Psexoanálisis, 1968). La comedia de Olivera retomaba el personaje del doctor Sigmundo, interpretado por Norman Briski, un falso psicoanalista, cuyo propósito es seducir a sus pacientes. Los integrantes de la terapia de grupo eran una ninfómana, un pintor que tenía una fijación con los bustos femeninos, una mujer obsesionada por las violaciones, una esposa frustrada sexualmente, un granjero atraído por una oveja, un erotómano reprimido y un maníaco sospechosamente unido a una perra. Según la crítica: “estos personajes provocan tremendas complicaciones en la vida del doctor Sigmundo, especialmente luego que uno de ellos –quien se ha transplantado cierto órgano de un difunto pederasta- empieza a encontrar ‘atracción’ femenina en el falso psicoanalista”.²¹⁹ Las escenas estaban jugadas en extravagantes ambientes con decoración psicodélica que contribuía a crear una atmósfera alocada. La homosexualidad está incluida en este clima, y es una vez más, motivo de risa.

Párrafo aparte merece el estreno postergado de la película de Armando Bó filmada en 1968, **Fuego**, que tuvo lugar en 1971. Armando Bó se había iniciado como actor en la década de 1940, y en sus primeros intentos como productor (fundó la Productora SIFA) y director había procurado tratar temas de contenido social retratando ambientes y personajes humildes, como puede verse en sus primeras películas **Sin familia** (1954) y **Adiós, muchachos** (1955). A partir de su encuentro con Isabel Sarli, en su versión de la novela de Augusto Roa Bastos **El trueno entre las hojas** (1956), que trataba sobre la explotación de los obreros en las selvas paraguayas, el costado social fue perdiendo terreno frente a la incursión cada vez más desembozada en el erotismo, al comienzo escondido tras otras variantes temáticas, como la pesca del sábalo en las costas mesopotámicas en **Sabaleros** (1958), o la matanza de lobos marinos en Punta del Este, en **Y el demonio creó a los hombres** (1959), y luego cada vez más basado en los abundantes atributos físicos de su actriz fetiche y compañera sentimental. A esta serie pertenece **Fuego**, en la que se atreve a incursionar en el lesbianismo, tema que sólo tenía en el cine argentino el lejano antecedente de **Deshonra**, pero que nunca había sido tratado de manera tan abierta. La película es ingenua en el desarrollo de un caso de ninfomanía, pese a declarar en sus títulos que se contó con asesoramiento médico y psiquiátrico, pero tiene un tratamiento visual muy audaz

²¹⁹ *Catálogo del cine argentino 1970/71*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1973. pág. 52

que incluye escenas bastante explícitas para los cánones de la época, de relaciones sexuales entre la protagonista y la actriz Alba Mujica, quien interpreta a su ama de llaves y amante. Por supuesto, pese al amor que siente por su esposo (el mismo Bó), el personaje no logra superar su grave problema, y finalmente busca alivio en el suicidio, arrojándose a las aguas de las Cataratas del Iguazú. Obviamente, la trasgresión sexual no podía tener otro fin que la muerte.

El mismo año se conoció la ópera prima de Mario David, **El ayudante** (1970). Este film trata la historia de un rudo camionero, Aristóbulo (Pepe Soriano) que tiene problemas para comunicarse con los demás, incluso con su esposa, y que inesperadamente consigue entenderse con un joven sordomudo, Cacho (Carlos Olivieri) que comienza a trabajar con él, como forma de terapia de recuperación indicada por los médicos que lo atienden. Las desventajas físicas del sordomudo llevan al camionero a establecer una verdadera comunicación espiritual con él, lo que lo lleva a desarrollar un hondo afecto y a cambiar su propia visión del mundo. La historia presenta apuntes interesantes sobre el tipo de relación que puede establecer un sordomudo con el mundo, especialmente en la escena del baile al que acude Cacho, donde aparecen grandes carteles luminosos que indican el ritmo que se debe bailar en ese momento, así como su debut sexual con una prostituta, narrado de manera elíptica, pero que no deja dudas respecto de su orientación sexual, lo cual es importante sobre todo en relación con los acontecimientos posteriores. La narración llega a un trágico final cuando el muchacho muere acosado por un “pervertido sexual y el camionero decide vengarlo”.²²⁰ Mario David era un crítico y cortometrajista marplatense y se inició en el largometraje, precisamente con esta película, que según Mahieu, se trató de una “historia lineal, sencilla y de gran austeridad dramática”.²²¹ Si bien el tema central de la película se basaba en la incomunicación y la solidaridad, los apuntes homosexuales que aparecen en ella están desprovistos de los caracteres ridículos con que solían presentarlos otras películas, pese a que se mantiene la figura de la homosexualidad asociada a la perversión y al crimen en la figura de José Slavin, quien interpreta al linyera. Además se vuelve a hacer hincapié en la desconfianza que suele despertar el “diferente” en el

²²⁰ *Catálogo del cine argentino 1970/71*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. pág. 18

²²¹ Mahieu, Agustín. *Breve historia del cine nacional, 1896/1974*. Buenos Aires: Alzamor, 1974. pág. 114

imaginario popular a partir del comentario de Elvira (Lidia Lamaison), la mujer de Aristóbulo, al enterarse de la muerte del muchacho: “Andá a saber cómo fue la cosa. Ese mudito era medio raro”.²²²

También el teatro participó de este movimiento de apertura temática propio de comienzos de la década. El 8 de junio de 1970 se estrenó en Buenos Aires **Hablemos a calzón quitado**, de Guillermo Gentile, interpretada por el autor, Humberto Serrano y Juan Carlos Puppo, y dirigida por Gerald Huillier. La obra trataba sobre un joven detenido en su desarrollo afectivo y sexual por la presencia de una dominante figura paterno-materna, encarnada en el personaje del padre, de rasgos autoritarios, quien a la vez se traviste por las noches para ejercer la prostitución y chantajear a sus posibles clientes. El argumento representaba un abordaje en una temática prácticamente virgen en nuestro teatro, si se descuentan los antecedentes de **Los invertidos** de José González Castillo, que fuera conocida y prohibida en 1914, y **Los extranjeros** de Jorge Grasso, estrenada en 1960. La pieza no tuvo problemas con la censura de la época y se transformó en un gran éxito manteniéndose varios años en cartel. En ocasión de su estreno la crítica dijo de ella: “...es una obra visceral, sanguínea, tiene sinceridad pese a su tema un tanto circunscrito al mundo de las anormalidades psíquicas y los personajes llegan al espectador con fuerza”.²²³ Observada a la distancia es interesante destacar que acorde con los patrones médicos y psiquiátricos de la época, para la crítica, la homosexualidad y el travestismo seguían tratándose de enfermedades. Ya en tiempos del Proceso militar, y con el ya lejano antecedente de la citada **Ejecución**, Rodolfo Ledo escribió y estrenó en 1978 **Proceso interior**, que volvía a tratar el tema de la homosexualidad carcelaria. Es interesante destacar algunos conceptos que juegan con la paronimia entre el título de la pieza y con la autodenominación de la dictadura. “...el enfrentamiento y oposición que cotidianamente ocurre entre el fin trascendente humano y la hipocresía del medio cultural y social que rodea a los personajes. Pero cuando el hombre se aísla de esa censura de formas y fondos, suele existir un PROCESO INTERIOR despiadado, violento, amargo, y en la medida que ese proceso lo lleva a la pureza y verdad de sentimientos, a la asunción total de sí mismo, se

²²² Diálogo de la película.

²²³ Clarín, 25 de julio de 1970. Citado en: *Anuario del Teatro Argentino 1970-1971*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971. pág. 33

producirá el PROCESO EXTERIOR de su personalidad que lo mejorará y lo transformará en herencia y gen positivo para una humanidad que precisa recapacitar su presente y consecuente futuro”.²²⁴ El mensaje subyacente pareciera ser, según la ideología imperante, la conveniencia del sufrimiento y el dolor -¿tal vez la tortura?- para obtener ciudadanos alejados de la anormalidad, entre las cuales la “desviación sexual” –“un hecho sentenciado y procesado como anormal por la sociedad”²²⁵ - actuaría como parábola de la subversión de un orden político establecido.

Para la misma época (1978), se estrenó en el teatro Ateneo la versión teatral de **Postdata, tu gato ha muerto**, que en su origen había sido una exitosa novela de James Kirkwood. La pieza fue dirigida por Emilio Alfaro e interpretada por Luis Brandoni y Gerardo Romano. Su argumento desarrollaba la relación entre un ejecutivo joven y un ladrón que entraba en su vivienda y a quien el dueño de casa lograba reducir inmovilizándolo sobre una mesa. Entre los dos se iba estableciendo un vínculo claramente homoerótico, que incluía la relación física, sugerida en escena por un apagón. El espectáculo no tuvo problemas de censura, lo cual es doblemente curioso, dada la índole del tema, que además contaba con un final feliz –la concreción de la pareja masculina- y por el hecho de que Brandoni era en ese momento un actor que figuraba en las listas negras de la dictadura.²²⁶

En 1973, luego de la asunción de Héctor J. Cámpora como presidente, hubo un corto período en el cual pareció alcanzarse la libertad de exhibición, con el nombramiento de Octavio Getino, otro de los integrantes del movimiento Cine y Liberación, y responsable junto con Solanas, de la dirección de **La hora de los hornos** (1969), película representativa de dicho movimiento revolucionario. Getino ocupó la dirección del Ente Nacional de Calificación, mientras que el cantante, actor y director Hugo del Carril asumía la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía, con Mario Soffici como subdirector.²²⁷ Las ideas

²²⁴ Programa de mano del Teatro del Este, temporada 1982. (Colección del autor)

²²⁵ *ibid.*

²²⁶ Sobre el tema de las listas negras de figuras de la cultura y el espectáculo, véase Barulich, Carlos. 1984.

Las listas negras. Buenos Aires: El Cid Editor.

²²⁷ Tanto Del Carril como Soffici eran reconocidos partidarios del peronismo, ya que el cantante había grabado en 1948 la versión oficial de La Marcha Peronista, y Soffici había sido el director elegido por Eva Duarte para la película **La Pródiga** (1945) que la tuvo como protagonista absoluta y cuyo estreno fue impedido por la preponderancia que ella alcanzara dentro del régimen. Durante mucho tiempo se pensó que

de los nuevos funcionarios permitieron que pudieran llegar a nuestras pantallas cinematográficas películas tales como **Los muchachos de la banda** (The boys in the band, 1970, William Friedkin), que había estado retenida por la censura hasta ese momento y que presentaba la particularidad de la franqueza de su lenguaje, ya que todos sus personajes eran homosexuales y la acción se desarrollaba durante una fiesta de cumpleaños a lo largo de la cual cada uno de ellos desarrollaba distintas facetas de los estereotipos gay de la época en Estados Unidos. Según Vito Russo, la culpa internalizada y el odio a sí mismos de ocho hombres gays en una fiesta de cumpleaños en Manhattan representó el mejor y más potente argumento para la liberación gay jamás ofrecido en una forma de arte popular. Suministró ejemplos concretos y personalizados de los efectos negativos de lo que aprendían los homosexuales sobre sí mismos a partir de las distorsiones de los medios de comunicación masivos.²²⁸

Dentro de este mismo clima de liberalidad se estrenó sorpresivamente, en octubre de ese año, **Ultimo tango en París** (Last tango in Paris, 1972, Bernardo Bertolucci), que venía precedida por un aura de escándalo por la audacia de su temática (la relación puramente sexual entre un hombre de cuarenta años cuya mujer acaba de suicidarse, y una joven desconocida) y sus imágenes de actos sexuales. Pocos días después de su estreno, se la prohibió por inmoral, formándose proceso por exhibiciones obscenas a los responsables de la sala, a la distribuidora Artistas Unidos y a Octavio Getino, por haberla autorizado. A través de un comunicado de la Liga de la Decencia de Rosario, se felicitó de inmediato al juez Edmundo Samaritano y al Ministro de Educación Jorge Taiana, por el secuestro de la película. El 2 de agosto de 1974 se anunció que: “La Sala en lo Criminal y Comercial de la Cámara de Apelaciones en lo Federal sobreesió definitivamente a Roberto Angel Saccone, gerente de la distribuidora de películas cinematográficas Artistas Unidos, y a los apoderados de la sala Cinema 1 en la causa que se les siguió por supuesto delito de exhibiciones obscenas por **Ultimo tango en París**”.²²⁹ Pese al sobreesimiento, y debido al

los negativos de la película habían sido destruidos, pero en realidad una copia de los mismos se había salvado y **La pródiga** recién pudo estrenarse en agosto de 1984 en el Cine Plaza de Buenos Aires.

²²⁸ Russo, Vito. Op. cit. pág. 176-177

²²⁹ Diario La Prensa, 2 agosto, 1974. pág. 13

clima cada vez más enrarecido de la censura imperante, la película sólo volvería a exhibirse luego del retorno de la democracia.

Al mismo tiempo se separó de su cargo a Agustín A. Gordillo, profesor titular de la cátedra de Derecho Administrativo de la Facultad de Derecho, quien había escrito un ensayo sobre “Planificación, participación y libertad en el proceso de cambio”, en cuyo capítulo X, “Libertad y represión sexual” exponía una hipótesis referida a que las instituciones en vigencia, incluido el Estado, trataban de imponer una ideología represiva de la libertad sexual y que por dicha razón debía iniciarse el camino de la liberación sexual en todas las instituciones, principalmente, la familia, la escuela y la universidad. La resolución por la cual se lo apartó, argumentaba que la tesis de Gordillo justificaba toda suerte de aberraciones sobre la base de que toda actividad sexual gratificante para el individuo era admisible y valiosa, a excepción de las violaciones. Se añadía que “esta teoría atentaba contra los principios más elementales de la moral argentina y era inadmisibile en alguien que, como el profesor Gordillo, debía educar a la juventud no sólo con conocimientos técnicos sino también con una ‘sólida formación moral’”.²³⁰

Estos hechos, así como que el comisario Margaride fuera nombrado nuevamente en el cargo de Jefe de Policía, a poco de instalarse Perón en su tercer período presidencial, definieron la política peronista en materia sexual. El breve interregno de liberalidad quedaba atrás y volvían a aparecer los rígidos controles de la censura. En noviembre de 1973 Getino cesó en su cargo por disposición del Ministerio de Cultura y Educación, luego de un enfrentamiento con el Secretario de Cultura Alberto Rocamora, al negarse el director del Ente a prohibir la exhibición de la película chilena **Voto más fusil** (1971, Elvio Soto), que había sido previamente autorizada, pero cuyo estreno se consideraba inconveniente en ese momento para no alterar las relaciones con Augusto Pinochet, quien dos meses antes, el 11 de setiembre, había derrocado al presidente chileno Salvador Allende y que a la sazón se había transformado en el dictador del vecino país. Según declaraciones posteriores de Getino “le escribí a Jorge Taiana diciendo que tenía que definirse: la censura iba a ser

²³⁰ Acevedo. Op. cit. pág. 233-234

realmente reducida y gradualmente liquidada, o se la confirmaba”.²³¹ Poco tiempo después, a comienzos de 1974, Hugo del Carril renunció a su cargo y fue reemplazado por Soffici, y el Ente de Calificación fue intervenido con Eduardo Bordo a la cabeza.²³² La intolerancia que continuaba escondida tras la aparente liberalidad, se puso de manifiesto cuando en 1973 se incendió el Teatro Argentino, propiedad de Alejandro Romay, a la vez dueño del Canal 9 de televisión, escasos días antes del estreno de la ópera rock **Jesucristo Superstar** de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, y posteriormente, el 1º de enero de 1974, con los atentados contra los cines que anunciaban la versión cinematográfica de la misma obra, dirigida por Norman Jewison en 1973. Grupos de extrema derecha ultra católicos se adjudicaron los atentados. El teatro nunca fue reconstruido ni la obra estrenada, y la película sólo pudo exhibirse, con escasa repercusión, en 1985. El 1º de setiembre de 1974 asumió Miguel Paulino Tato como interventor del Ente de Calificación, lo que motivó protestas de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, a la cual el nuevo funcionario pertenecía. “Esta asociación no tardó en ‘deplorar’ su aceptación para desempeñar las funciones de censor, y más tarde la DAC consideró que la censura que Tato comenzaba a ejercer al frente del INC significaba ‘retrotraerse a no poder reflejar libremente los temas que preocupan al hombre argentino y que lo ayudan a encontrar su identidad’”.²³³ Tato había tenido lejanos y pobres antecedentes como director de cine, con una poco feliz experiencia en 1952, cuando dirigió **Facundo, el tigre de los llanos**, pero como censor demostró realizar su tarea con verdadera fruición, lo que motivó que fuera uno de los poquísimos funcionarios que no fueron removidos de sus cargos en ocasión del golpe militar de 1976. El cineasta Andrés Di Tella lo presenta en su documental **Prohibido** (1996) durante una entrevista en la que se jacta de la cantidad de películas que ha censurado y manifiesta que su ideal sería llegar a prohibir doscientos films por año. Su actividad gozó del aplauso, y también de la crítica, de diversos sectores. Mientras monseñor Adolfo Tortolo, presidente del Episcopado Argentino, expresaba su “adhesión” a la labor desarrollada por el Ente, elogiando a Tato por su “valiente y constante defensa de los principios morales y del espíritu nacional, desde su arduo deber”, el escritor Ernesto Sábato

²³¹ Varea. Op.cit. pág. 55

²³² Posteriormente, en enero de 1975, renuncia Mario Soffici a la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía y fue reemplazado por Juan Bartolomé Lladrés.

²³³ Varea. Op.cit. pág. 60

se lamentaba: “Con el cuento de impedir la pornografía y la violencia, impide cualquier tentativa de decir verdades”.²³⁴

Sin embargo, la homosexualidad volvió a aparecer en las pantallas argentinas, con mayor profundidad que hasta el momento en dos películas. Una de ellas, **La piel del amor** (1974, Mario David) narra la historia de un hombre adinerado (Héctor Alterio) que finge estar casado con una atractiva mujer (Susana Giménez), quien en realidad, lo ayuda en sus conquistas homosexuales. El drama se desataba cuando el falso marido pretendía conquistar a un muchacho (Claudio García Satur), enamorado de la mujer. Si bien la película, filmada en Mar del Plata, tenía el marco de las comedias románticas de verano, fue audaz por la temática abordada, ya que hasta ese momento no era frecuente el tratamiento tan explícito de la homosexualidad en el cine argentino. El gay de esta película es representado sin amaneramientos –se trata de un supuesto hombre casado, por lo tanto heterosexual- y la atracción que siente por el otro, está dada a través de los textos. Hacia el final de la película, en una escena donde los tres están en la playa el gay obliga a la pareja a bailar. El juego erótico se da a través de la situación de *voyeur* en que se coloca el personaje de Alterio. Finalmente tiene lugar una secuencia donde ambos hombres libran una lucha cuerpo a cuerpo, rodando por la arena y luego dentro del agua. La escena de la lucha resulta poco creíble, debida a la escasa violencia física y quizás a cierta reticencia de los actores a mantener un contacto físico con el cual se quería enmascarar una relación homosexual descada al menos, por el personaje del millonario.²³⁵ Esa escena recuerda a otra famosa de la década del cincuenta; la escena amorosa de la playa que juegan la Giménez y Satur, es demasiado parecida a la de Deborah Kerr y Burt Lancaster en **De aquí a la eternidad** (From here to eternity, 1953, Fred Zinnemann) y también el guión del propio director, Mario David y de Isaac Aisenberg, se asemeja a las desventuras que sufría el personaje de Elizabeth Taylor, como señuelo para atraer muchachos para su primo Sebastian Venable, en **De repente en el verano** (Suddenly last summer, 1959, Joseph L. Mankiewicz)²³⁶. El

²³⁴ Varea. Op.cit. pág. 63

²³⁵ Es interesante señalar el comentario de Hugo Arana sobre el prejuicio de algunos actores al interpretar personajes de homosexuales, citado en el capítulo 7.

²³⁶ El personaje de “Sebastián Venable es presentado como un terror sin rostro, una presencia aterrizante entre la gente normal, como los marcianos de La guerra de los mundos o El monstruo de la laguna negra (...)

personaje de Alterio, si bien no es el estereotipo primario gay, no escapa del destino del estereotipo trágico: se suicida ahogándose en el mar, mientras que la pareja heterosexual logra consolidar la relación amorosa. Tampoco se puede dejar de mencionar la lucha de Alan Bates y Oliver Reed en **Mujeres apasionadas**, aunque la variante es que en esa película ambos hombres están completamente desnudos y la cámara abunda en tomas frontales, mientras que en la producción argentina, están vestidos con ropa de playa, pantalones cortos y camisas. La cámara no insiste en la exhibición de los cuerpos, por ejemplo, como en algunas ya clásicas escenas donde muestran los torsos masculinos o femeninos cubiertos por telas mojadas como recurso para acentuar el erotismo.

La crítica no trató bien a la película, a la que acusaba de ser un aburrido paneo por playas marplatenses. Según Morelli “la insuficiencia anecdótica del asunto escogido torna lánguido y perezoso un trámite visual que, sin pretenderlo, se aproxima peligrosamente a la vacuidad arrogante de cierto cine francés”.²³⁷ Mirado a la distancia, el film era osado por la temática propuesta, más allá de las críticas de los especialistas.

La balada del regreso (1974, Oscar Barney Finn) contó la historia de un teniente salteño que regresa a su tierra al mando de tropas unitarias y debe sitiarse la estancia de una familia federal junto a quienes ha pasado su infancia y juventud. La película trataba el enfrentamiento entre ambas facciones luego de la Batalla de Pavón, con un cierto criterio revisionista, y presentó también sutiles rasgos homoeróticos al describir la relación entre el teniente (Hugo Arana) y el hijo de la familia federal (Adrian Ghio), a quienes ha unido en el pasado una profunda amistad. En una escena que recuerda también a **Mujeres apasionadas**, ambos hombres cabalgan juntos hasta unos montes alejados de la casa, y allí comienzan a perseguirse hasta caer abrazados en una falsa lucha, en la que terminan sonriendo y recordando su pasado afecto. La semejanza, como en **La piel del amor**, estriba en el significado subyacente en la lucha como vehículo permitido de contacto físico entre dos hombres, pero difiere en el tratamiento de los cuerpos, pues ambos actores están totalmente vestidos.

Quando es cazado por sus víctimas hambrientas se sugiere que él debe morir finalmente a manos de la sociedad a la que ha explotado y ultrajado.” Russo, Vito. Op.cit.. Pág. 116

²³⁷ Carlos Morelli, citado por Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela. Op.cit.. pág. 464

En 1974 **La tregua** (Sergio Renán) tocó el tema de la homosexualidad masculina de una forma que habría resultado impensable pocos años antes. El guión se basó en una novela de Mario Benedetti, escrita en 1960; cuyo contenido homofóbico, quedó atemperado en su paso a la pantalla. Por primera vez el cine argentino mostraba un personaje homosexual surgido del seno de una familia de clase media. Oscar Martínez, el actor que representa al gay, podía ser el chico de la puerta de al lado, alejado del estereotipo de la *mariquita* que entonces y después seguiría siendo moneda corriente en las escasas producciones que mostraron varones homosexuales. El personaje de la novela del escritor uruguayo Mario Benedetti (Tacuarembó, 1920) no era un jovencito afeminado y no respondía a las características clásicas con los que el cine argentino –y también la mayoría de las producciones extranjeras- había pintado a los homosexuales desde el principio del cine sonoro. En realidad se trataba de un adolescente que no había tenido todavía una iniciación sexual pero que debía aceptar que su orientación sexual no era como la de la mayoría.

En **La Tregua** aparece por primera vez con un planteo serio la figura del varón homosexual, presentado bajo distintos estereotipos. Uno de ellos es el joven de apariencia común a la mayoría, torturado por asumir y ocultar una sexualidad diferente. Otro presenta al gay seguro de sí mismo (interpretado por Sergio Renán), de cuarenta años, cínico y de vuelta, con experiencia vital y algo afeminado, que enfrenta al padre del muchacho (Héctor Alterio) al mundo desconocido de una sexualidad diferente. El tercer estereotipo está dado por el personaje del obsesivo oficinista interpretado por Antonio Gasalla, un hombrecito histérico, afeminado y patético, al cual los compañeros de oficina le juegan una broma cruel. En el fondo las distintas imágenes no componen una visión positiva de la homosexualidad, se la muestra como motivo de infelicidad, neurastenia y burla por parte de la sociedad.

El personaje de Oscar Martínez está vinculado desde la imagen al mundo de la literatura y el arte. Por ejemplo cuando se lo ve en su habitación juntando sus pertenencias para irse de la casa, se le cae de las manos una pila de libros; esta escena se conecta con la imposibilidad de manejar la carga cultural que lo condiciona y lo culpabiliza a la hora de

decidir una elección de vida diferente a partir del eje del conflicto al que lo enfrenta su sexualidad. Se vincula con el estereotipo del intelectual. En cambio, el personaje de Renán es presentado como un hombre vestido en forma excéntrica, quizás como la descripción de los personajes de la novela de Arcidiácono *Ay de mi Jonathan*. La impresión que recibe el padre del joven es la de un ser cínico, desagradable y amanerado. Es quizás la visión del futuro que él imagina para su hijo como consecuencia directa del ejercicio de una sexualidad contraria a lo establecido. Además, lo enfrenta con la comprobación de la falta de diálogo que ha tenido con su hijo y con el sentimiento de ser culpable de alguna manera de su elección sexual. Sin embargo, la historia del personaje gay no es central para la película, sino una de las líneas secundarias que rodeaban al tema central: el romance de un oficinista a punto de jubilarse con una muchacha de la edad de sus hijos interpretada por Ana María Picchio.²³⁸

Es interesante observar el universo masculino de estos tres hombres (los dos hermanos y el padre) que viven con la hermana (Marilina Ross), la única mujer de esa familia que ha perdido a la madre años atrás. La historia plantea diversos temas, la felicidad y los distintos caminos que pueden conducir a la misma, la diferencia de edades entre la pareja (heterosexual), la soledad, la frustración del hijo mayor ante la falta de futuro y también la homosexualidad. Si bien la película se basa en una novela que transcurre en el Montevideo de fines de la década del cincuenta, la adaptación la ambientaba en Buenos Aires en la época actual (comienzos de la década del setenta). La reacción del padre ante la noticia de la homosexualidad de su hijo, a pesar de que él mismo vive una historia de trasgresión –al menos en cuanto a la diferencia generacional– aunque de mayor aceptación dentro de los cánones sociales contemporáneos, demuestra que los criterios para la comprensión o el rechazo del tema homosexual no habían variado mayormente en ese período.

En ocasión de su estreno, un crítico comentó lo siguiente: “La tarea de llevar a la pantalla el diario de Martín Santomé no es precisamente una empresa fácil, y Sergio Renán y Aída Bortnik han fijado en el lúcido guión, cada una de las imágenes principales de la obra

²³⁸ **La Tregua**, fue el primer film argentino que obtuvo una candidatura al Oscar de la Academia de Hollywood en el rubro de película extranjera, junto con *Amarcord* de Federico Fellini, que finalmente resultó la ganadora de ese año.

original, apoyados en un trabajo actoral inusual en nuestro medio (...) Es la suya una concepción moderna y porteña del modelo típicamente uruguayo, y uno de sus mayores méritos consiste en la formulación dramática de una historia esencialmente conmovedora, expresando con singular sensibilidad las imperfectas felicidades y las cotidianas desventuras de cada una de sus máscaras”.²³⁹

La revista *Panorama*,²⁴⁰ en marzo de 1975 mostró en su portada a una joven mujer y a un muchacho, ambos de espaldas, vestidos sólo con jeans ajustados hasta las rodillas y anchos en la bocamanga, muy de moda en esa época. La fotografía muestra a los jóvenes subidos a una escalera en el momento en que están pintando con letras rojas la palabra “sexo” la cual ocupa el centro de casi toda la portada. Sobre el margen derecho se lee: “La hora de su apogeo”. En su interior un artículo titulado “La invasión del sexo” dedicaba cinco páginas con ilustraciones en color y en blanco y negro, mostrando una pareja besándose en Saint Tropez, un fotograma de la película **Nuestros años felices** (1973, *The way we were*, Sydney Pollack) donde se podía ver a Barbra Streisand y Robert Redford, acostados en la cama, cubiertos con la sábana, ella hasta los hombros y él con medio torso desnudo, otra foto de un apasionado momento de **La Mary** (1974, Daniel Tinayre), con Carlos Monzón y Susana Giménez, y una foto de la obra teatral *Hair* que se había representado en Buenos Aires a comienzos de la década, donde se veía a un joven con camisa y un pequeño slip. En otras fotos aparecían Sean Connery y Brigitte Bardot, en un momento de la película **Shalako** (1970, Terence Young), con la leyenda: “El beso de dos de los símbolos del erotismo contemporáneo”, y la imagen de la escultura “El beso de Rodin”, con la leyenda “Un clásico del sexo y el amor”.²⁴¹ Otras fotos mostraban a María Schneider y Marlon Brando en **Ultimo tango en Paris** (1972, *Last tango in Paris*, Bernardo Bertolucci) donde según la revista se habían alcanzado los límites tolerados (ya he mencionado el episodio de censura que motivó su prohibición días después de su estreno), y también Leonard Whiting y Olivia Hussey en una escena de **Romeo y Julieta** (1968, Franco Zeffirelli) y Rommy

²³⁹ La Prensa, viernes 2 de agosto, 1974, pág. 12

²⁴⁰ La revista “tenía una forma de investigar profunda, con un estilo elegante, ameno, gracioso y a veces pedante, como también era Time” recordaba el periodista Mario Eduardo Ceretti en 1996. En: Ulanovsky, Carlos. 1997. *Paren las rotativas. Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa. pág. 155

²⁴¹ Revista Panorama, Marzo 22, 1975 pág. 38 y ss.

Schneider y Alain Delon en **La piscina** (1968, Jacques Deray). Había referencias a los “oficiantes del sexo” de ese momento: Raquel Welch, las hermanas Norma y Mimí Pons, entonces vedettes de los teatros de revista argentinos y a los “productos del sacerdote del sexo comercial Armando Bo”. Esta proliferación de alusiones sexuales, los diálogos familiares asociados a lo sexual, las películas que nunca eludían el sexo aunque viniera envuelto en el prestigio de un creador; según la revista, “no han crecido de golpe”. Y agregaba: “Junto a la formidable crisis de valores que soporta un mundo con energía nuclear, genocidios, viajes a la luna y creaciones artísticas maravillosas –todo junto- crece también un sexo desordenado, despistado pero como si fuera un elemento religioso, omnipresente.”²⁴²

Para la revista, el sexo había caído sobre la sociedad argentina y la había sorprendido con su desafiante presencia; si bien no había que mirarlo como una novedad absoluta ya que siempre había estado presente, “aunque a veces inhibido, desterrado, condenado. Y, de Freud en adelante, ha ido arrojando las cortinas que lo ocultaban. Parte inseparable de una vida equilibrada, regresará de algunos excesos y será con el amor del que nunca debió estar separado, fuente de felicidad.”²⁴³ El artículo mencionaba también a la violencia unida al sexo, sobre todo a partir del cine y de la literatura: **Espantapájaros**, (1973, Scarecrows, Jerry Schatzberg), **Perdidos en la noche**, (1969, Midnight cowboy, John Schlesinger), **Busco mi destino** (1969, Easy rider, Dennis Hopper) y hasta **La fuente de la doncella** (1960, Jungfruskallan, Ingmar Bergman), junto con títulos de la novelística norteamericana de la época: *Holocausto*, de Robert Marasco y *Acuéstala sobre la hierba* de James Hadley Chase, como ejemplos de autores de sexo y violencia, que sin explotar lo comercial, “van siguiendo tal vez sin saberlo, el influjo de una época”. El sexo no escapaba de ninguna manifestación contemporánea, “un nadador bien fotografiado puede aumentar la tirada de una revista deportiva o la venta de cualquier producto, como lo demostró el olímpico Mark Spitz”.²⁴⁴ Dentro de ese contexto, la homosexualidad no era nombrada, aunque estaba presente a través de la mención de **Perdidos en la noche** que narraba la historia de un ingenuo joven campesino norteamericano (John Voight) que abandona su pueblo para terminar prostituyéndose como *taxi boy* al servicio de hombres y mujeres, en una gran

²⁴² Revista Panorama, Año II N° 401, 22-28 mar. 1975 pág. 40

²⁴³ *ibid.* pág. 39

²⁴⁴ *ibid.* pág. 41

ciudad, mientras desciende rápidamente en la escala social. La película de Schlesinger “se atrevió a hablar sin tapujos de todo esto en un momento en el que nadie quería saber de cosas como esta”.²⁴⁵ Otra alusión hiperbólica se refería a los posters de Mike Jagger, denominado “el semidiós (sic) hermafrodita”. Días antes de que la revista saliera a la calle, el 13 de marzo se había estrenado la película **Mi novia el...** dirigida por Enrique Cahen Salaberry.

Dentro del cine humorístico que solían frecuentar sus protagonistas y su director, **Mi novia el...** representó una experiencia de mayor seriedad que lo habitual. Estaba interpretada por Alberto Olmedo y Susana Giménez, y probablemente se hubiera inspirado en **Viktor-Viktoria**, una vieja obra teatral alemana que ya había conocido una versión cinematográfica en la década del 30 y que volvería a ser filmada por Blake Edwards en 1982, representando un gran triunfo personal para la actriz Julie Andrews. La película argentina centraba su historia en un muchacho de barrio que cree haberse enamorado de un travesti, quien en realidad es una chica que para abrirse camino en el mundo del espectáculo se ha hecho pasar por hombre, ya que considera que los travestidos tienen mayores posibilidades de éxito. La película reflejaba las actitudes del mundo circundante frente a este tipo de parejas (la homofobia de los amigos, la decepción de la antigua novia del protagonista que se siente desplazada por un hombre, etc.), aunque finalmente llegaba el *happy end* cuando todos se enteran de que en realidad el travesti es una verdadera mujer. El film, cuyo título original era **Mi Novia el Travesti**, tuvo que enfrentar problemas con la censura de la época que obligó a sacar la palabra "travesti" del título. En definitiva con el pronombre masculino "él" seguido de puntos suspensivos el título dejaba abierta la ambigüedad de una manera más desconcertante.

El Ente de Calificación le quitó el derecho de obtener el subsidio de fomento industrial, por considerar su argumento incluido entre los “temas o situaciones aberrantes”. Una crítica de la época sostenía que “los ciegos censores que le quitaron el subsidio parecen no haber advertido que Susana Giménez es en realidad una mujer, y entienden que su relación con Olmedo en el film es anormal”. Al mismo tiempo el crítico hacía referencia a la calidad de

²⁴⁵ Cine clásico. URL: www.cinenlinea.com.mx/movies/cineclasico5.htm

la película, afirmando que si bien no era de gran envergadura, era una comedia bien urdida, y que había que “felicitar a los productores por arriesgarse en la zona del grotesco, camino transitado con éxito por los italianos, con Monicelli a la cabeza. Sin embargo, los censores prefieren la rutina: las comedias burdas pasan; a ésta, que apuntaba un poco más alto, le asestan el hacha”.²⁴⁶

El hecho de que el personaje interpretado por Alberto Olmedo se sintiera perturbado por el travesti –en la ficción se suponía que se trataba realmente de un hombre travestido para su espectáculo musical- resultaba provocador como tema para un film porque cuestionaba los valores tradicionalmente aceptados respecto de la virilidad. La línea argumental, si bien no planteó un estereotipo, permitió una suerte de debate sobre el tema del travestismo y del deseo homoerótico inédito en nuestra cinematografía. Según Oscar Viale, el libretista de la película, habían procurado darle al falso machismo –un mal de la sociedad- un leve contenido crítico.²⁴⁷

Párrafo aparte merece **El Pibe Cabeza** (1975, Leopoldo Torre Nilsson), que sin ser una película centrada en lo homoerótico presentaba un análisis de las relaciones entre hombres en lugares cerrados, en este caso una cárcel. **El Pibe Cabeza** narró la historia, la vida, la carrera, la persecución policial y la muerte de Rogelio Gordillo, un famoso delincuente de la década del '30, que había logrado contar con cierta adhesión popular y era considerado por algunos como un moderno Robin Hood:

“Hay delincuentes con adhesión popular y otros que sufren el odio de las gentes o, lo que es peor, su indiferencia. En la galería de los amados el Pibe ocupa el primer lugar, reinando en este siglo como le tocara reinar en el anterior a Juan Moreira. No fue sangriento; fue audaz, ingenioso y valiente. Tuvo un sentido del humor donde se combinaba la malicia pueblerina con el escepticismo porteño. Buscó más la aventura que la seguridad, aún dentro del delito. Y buscó la muerte para dispararle al aburrimiento.”²⁴⁸

²⁴⁶ Revista Panorama, Buenos Aires, 22 marzo, 1975. Año 2 N° 401 pág. 62

²⁴⁷ Varea. Op.cit. pág. 61

²⁴⁸ Guido, Beatriz, Luis Pico Estrada y Leopoldo Torre Nilsson. 1975. *El Pibe Cabeza*. Buenos Aires: Schapire. pág. 10

La película muestra cómo el homoerotismo carcelario es utilizado por el Pibe –interpretado por Alfredo Alcón- para escapar del penal de Sierra Chica, donde ha sido llevado luego de ser acusado de una violación, que en realidad no ha cometido. A poco de ingresar al mismo, el Pibe observa como en el recreo un grupo de presos escuchan un tango ejecutado por una improvisada orquestita. Cuando le toca el turno a un valsecito, algunos presos comienzan a bailar entre sí. Un guardia elige a uno de los presos y comienza a bailar con él. “El Pibe observa interesado esta nueva incorporación, como si de alguna manera lo inspirara. Le llama la atención el llavero que cuelga del cinturón del guardia.”²⁴⁹

En términos de estereotipos se muestra también la figura del homosexual afeminado. El mismo libreto arroja luz sobre la terminología, aclarando que a estos hombres se los llama, Martinas; mientras que también están los Gratas, presos que se constituyen en verdaderos patrones sexuales de la cárcel.²⁵⁰ En una de las escenas vemos al Pibe en un baño del penal, orinando en un mingitorio, a su lado se instala una *Martina* que lo mira con curiosidad y le pregunta:

”-¿Así que estás acá por hacer de noviecito?

-No, por hacer de boludo...Decime: ¿Los guardias siempre entran en la joda?

-Y...el que se calienta...” responde con malicia la *Martina*.²⁵¹

La película muestra escenas de violencia entre los presos, como el juego de la Gallina Ciega donde una de las Martinas es golpeada por un Grata, ante las carcajadas de los demás. Cuando el chico homosexual se quita la venda de los ojos se advierte que los tiene maquillados con hollín. La visión del improvisado maquillaje, corrido por las lágrimas, contribuye a aumentar el patetismo de la figura del gay. En la escena que da lugar a la huida, se observa el travestismo de tres *Martin* que de alguna manera quieren imitar a Carmen Miranda²⁵². Llevan pañuelos en las cabezas y camisas colgando de las cinturas a

²⁴⁹ Guido, Beatriz, et al. Op.cit. pág. 26

²⁵⁰ Ibid. pág. 27

²⁵¹ Citado del libreto de Guido, Pico Estrada y Torre Nilsson. En la película la *Martina* responde: “Y...si les gusta...”

²⁵² Maria do Carmo Miranda da Cunha, conocida artísticamente como Carmen Miranda, nació en Portugal en 1909 y vivió desde pequeña en Brasil. Triunfó como cantante y Hollywood la convirtió en estereotipo del exotismo sudamericano a través de sus películas de la década del '30 y '40. Murió allí en 1955 y es

manera de polleras. Los improvisados travestis bailan y se contonean al compás de una armónica.

“Las *Martinas*, siempre en su pequeño show, sacan a bailar a los *Gratas*. (...) Con una mirada de inteligencia, se incorpora a la fiesta el Descuidista. Tentado por una de las *Martinas*, uno de los Guardias resuelve participar. Al hacerle señas a otro de que cuide su lugar, descubre las llaves en la cintura. (...) La *Martina* arroja al Guardia, como un muñeco excitado, en brazos de una de sus compañeras. El último de los guardias también se decide a participar de la fiesta, sobre todo cuando la *Martina* pasa, provocativa, a su lado. Sin abandonar su posición, estira el brazo y la fuerza a acercarse a la reja. En ese preciso instante se cruza con el Descuidista, que hábilmente le saca las llaves.”²⁵³

Es evidente desde el texto la presencia del homoerotismo carcelario, mostrado más a través de las relaciones de poder entre los *Gratas*, las *Martinas* y los demás presos, que por actos sexuales explícitos. La imagen describe el juego de seducción entre hombres, en un ambiente de rudeza y encierro. Al mismo tiempo instala uno de los prejuicios vinculados a los roles: sólo son considerados homosexuales, los pasivos, los que ocupan un falso rol femenino —a partir de ser objetos penetrables— mientras que los otros son hombres que disfrutan de favores sexuales de otros hombres devenidos mujeres. La cámara al mostrar un baile entre hombres; con un primer plano de dos pelvis masculinas, en apretado abrazo, pretende poner el énfasis en el interés por el manojito de llaves que cuelga del cinturón de un guardia, pero no puede dejar de evidenciar el deseo. De todas maneras queda claro que la intención de Torre Nilsson, va más allá de mostrar la visibilidad del homoerotismo carcelario; le interesa contar qué circunstancias pudo aprovechar el Pibe Cabeza para escapar del presidio. Es evidente, a través de las manifestaciones del propio director, que el libreto original debió ser modificado por problemas con la censura cinematográfica, pero deben haber sido originadas en otros motivos que los meros apuntes de la sexualidad carcelaria. Según Torre Nilsson:

Siempre es más cómodo hablar de las censuras de los demás que las propias, por esa razón dejo sin abrir el capítulo que refiere nuestras andanzas con el libreto de El Pibe Cabeza, pero siento que después de las observaciones que me hizo Censura, el libreto salió

considerada un “ícono pop”. Ver la nota de Pablo Schanton: “Humanizada pintura de una estrella pop”, en *Clarín Espectáculos*, viernes 8 de nov. 2002, pág. 12

²⁵³ Guido, Beatriz, Op.cit. pág. 29

fortalecido porque si me pidió que el protagonista fuera más violento para tener menos identificación con el público y la violencia le hizo bien, le dio más coherencia a ese remoto pasado de 'coiffeur' con el notorio y publicitado posterior de delincuente entre ingenioso, audaz e irresponsable."²⁵⁴

La otra variante a partir de la cual se visualizaban los estereotipos gay en el cine argentino era la imagen frecuentemente burda y chabacana del *mariquita*. Esta visión arrancaba casi en los comienzos del cine sonoro, con el ya citado personaje de *Pocholo* en **Los tres berretines**, y se continuó a lo largo de las décadas siguientes. Con la asociación de Armando Bó e Isabel Sarli aparece el personaje del mucamo, habitualmente representado por el coreógrafo y bailarín Adelco Lanza, a quien se puede visualizar desde **Favela** hasta personajes más importantes en **Fiebre** (1972), **Intimidades de una cualquiera** (1974) y **Una mariposa en la noche** (1977.), donde el tema fue tratado como una pincelada ligera de comicidad, si bien más allá de los rasgos habitualmente ridículos de sus criaturas, el actor transmite una cierta imagen positiva en cuanto al cariño y el cuidado que manifiesta hacia su patrona. Sin mayores variantes, también puede encontrarse personajes de estas características en medio de una situación de enredos, por ejemplo, el ladrón que se traviste para entrar a un hotel de alta rotatividad con fines delictivos, como ocurría en **Crimen en el hotel alojamiento** (1974, Leo Fleider).

Como ya mencioné, el período comprendido entre 1972 y 1975 representó una bocanada de aire fresco para los creadores del cine nacional, y un sensible aflojamiento de las normas de la censura que habían imperado hasta ese momento. Es la época en que se estrenan, con gran éxito de crítica y público, películas tales como **Los siete locos** (1973, Leopoldo Torre Nilsson, sobre las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt), **Boquitas pintadas** (1974, Leopoldo Torre Nilsson, sobre la novela de Manuel Puig), **La Patagonia rebelde** (1974, Héctor Olivera), **Quebracho** (1974, Ricardo Wullicher), **Juan Moreira** (1973, Leonardo Favio), **La Raulito** (1975, Lautaro Murúa), y la ya analizada **La tregua**, entre otras. La gran cantidad de espectadores que acudieron a ver estas películas hicieron

²⁵⁴ Guido, Beatriz, et al. Op.cit. pág. 8

que se hablara de un renacimiento del cine argentino, idea que se vio fortalecida por los premios que algunas de estas películas obtuvieron en festivales internacionales, como por ejemplo el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1973 y el Premio al Mejor Film en el Festival de Cartagena ese mismo año para **Los siete locos**, el Premio Especial del Jurado en el Festival de San Sebastián de 1974 para **Boquitas pintadas** y el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1975 para **La Patagonia rebelde**.

Pero el 1° de julio de 1974 murió Perón y el gobierno quedó en manos de su tercera esposa María Estela Martínez, conocida popularmente como Isabelita. La escasa capacidad demostrada por la viuda del general para conducir el país hizo que en realidad el poder recayera sobre su Ministro de Bienestar Social, José López Rega, quien fue responsable de la creación de la Alianza Argentina Anticomunista, conocida como la Triple A, que se dedicó a perseguir a todos aquellos sospechosos de ideologías izquierdistas. Fue así como numerosos artistas e intelectuales debieron abandonar el país para defenderse de las amenazas contra su vida. Al mismo tiempo volvieron a recrudecer las normas de censura, mientras imperaba en el país un clima creciente de inseguridad fruto de las luchas entre la guerrilla y el terrorismo de Estado. El 24 de marzo de 1976 tuvo lugar el golpe militar que derrocó a la viuda de Perón, quien fue llevada prisionera a la residencia El Messidor, en el sur del país. Se inauguraba así el período de la última dictadura argentina en el siglo XX, que se extendería desde 1976 a 1983. Si bien habían existido varios golpes de Estado que habían interrumpido la vida democrática del país, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional pretendió legitimarse a partir de la lucha contra la violencia de la guerrilla urbana. “Los dos primeros años de este régimen, 1976 y 1977, marcan la culminación del enfrentamiento entre los guerrilleros y las Fuerzas Armadas, período dramático en el que la ciudadanía quedó atrapada entre la violencia de unos y de otros, sin mayor información imparcial, ni salidas políticas posibles”.²⁵⁵ Fue durante este período cuando se estima que desaparecieron entre ocho y veinte mil personas. Como consecuencia del terror se instauró la censura y la autocensura que eliminaba toda referencia a las víctimas por parte de los medios masivos y hasta por parte de familiares y amigos. La

²⁵⁵ Luna, Félix. 1984. *Nuestro tiempo*, vol. 19, “El proceso (1976-1983)”. Buenos Aires: Hyspamerica. págs. 1-2

cultura se vio amordazada, se incrementaron las listas negras de actores prohibidos, y fueron varios los temas considerados tabú para la dictadura, entre ellos el de la homosexualidad.

Una de las primeras medidas del Proceso de Reorganización Nacional fue colocar al capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston como interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, quien el 30 de abril de 1976 dio a conocer las pautas por las que debía regirse el cine argentino de allí en más, informando que serían apoyadas económicamente “todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, buscando crear una actitud popular optimista en el futuro y evitando en todos los casos ‘escenas y diálogos procaces’. Las películas en preparación debían ‘adecuarse’ a dichas normas”.²⁵⁶

En ese clima, el abril de 1976 se anunció el estreno de **Piedra libre** (1976, Leopoldo Torre Nilsson). La película fue prohibida el día antes de su estreno por el Ente de Calificación, quien vio en el film “ataques contra la familia, la religión, la moral y las distintas clases sociales, la tradición y otros valores básicos de nuestro sistema de vida”.²⁵⁷ La censura del gobierno militar probablemente haya objetado en realidad la participación de la actriz Marilina Ross, integrante de las célebres listas negras, y una supuesta situación de lesbianismo sugerida en el film, donde interpretó a una jovencita hija de un matrimonio de actores que recorren el país en un viejo automóvil. Al quedar huérfana, por la muerte accidental de sus padres, pasa a vivir con una antigua compañera de colegio (Luisina Brando), junto con la abuela de ésta, (Mecha Ortiz), en una antigua casona señorial. El primer día que la joven pasa en esa casa, inmediatamente después de la muerte de sus padres, las muchachas se bañan juntas, y la huérfana comienza a llorar, como una catarsis debajo de la ducha; la amiga la abraza y consuela fraternalmente. Sin embargo, esta escena, fue interpretada como la representación de un acto de lesbianismo por un sector de la crítica, y en especial por la férrea censura imperante. Esto significó forzar al máximo la

²⁵⁶ Varea. Op.cit. pág. 67

²⁵⁷ Varea. Op.cit. pág. 68

interpretación de la escena, ya que posteriormente, en todo el resto del metraje, no aparece ningún otro indicio que pudiera ser considerado lésbico. Otro error, que comete por ejemplo, Varea²⁵⁸, ha sido considerarla como una parábola sobre los desaparecidos, a partir de la huida de la joven rica, el día de su boda, y de una frase que dice el personaje de Mecha Ortiz en ese momento: “Hay cosas que no se pueden averiguar para que una sociedad siga existiendo. Si se revuelve el estiércol, siempre aparece toda la mierda”. Vincular **Piedra libre** a los desaparecidos es cuanto menos una falsedad histórica y argumental, ya que en la historia el personaje de Marilina Ross sabe que su amiga se ha escondido en un banco veneciano del parque de su casa, donde se supone que morirá por asfixia, y por otra parte, el verdadero período histórico donde se produjeron las desapariciones masivas, es inmediatamente posterior a la filmación de la película, con lo cual ésta tomaría un carácter profético. En julio de ese mismo año, el fiscal de la Cámara Federal, Dr. Enrique Santiago Petracci, se pronunció a favor del amparo interpuesto por la productora de la película para la exhibición de la misma, y declaró: “Una nación con desarrollo dinámico no necesita aduanas rígidas para las ideas del pueblo. Por el contrario, requiere el mayor grado de libertad posible para constituir un proyecto común; proyecto éste en cuya articulación deben participar todos los argentinos. Es claro que esa libertad debe ser compatible con los fines del gobierno de erradicar la subversión. Sería incoherente esperar, en este momento, que quienes tomaron el poder con aquella finalidad, entre otras, permitieran la libre expresión de los grupos que han decidido reprimir”.²⁵⁹ **Piedra libre** se estrenó finalmente en setiembre, y representó el último film de Torre Nilsson, quien murió dos años más tarde sin volver a filmar.

Comenta Fuster Retali que “a partir de la asunción de James Carter, en enero de 1977 como presidente de los Estados Unidos, la política oficial de ese país fue la defensa de los derechos humanos en el mundo. Ante la gran cantidad de denuncias acerca de las sistemáticas violaciones a los derechos ocurridas en la Argentina, Carter creó una secretaría a cargo de Patricia Derian para que investigase el tema. Derian visitó en 1977 tres veces a la Argentina, fue recibida por Videla pero con resultado infructuoso. El cúmulo de informes

²⁵⁸ ibid.

²⁵⁹ Varea. Op. Cit. pág. 69

desfavorables sobre la situación argentina hizo que al país se lo sancionara –según lo previsto en la legislación de los Estados Unidos- con la suspensión de la ayuda militar de esa nación. Fue un duro golpe para la Junta Militar, que se sentía entrañablemente alineada al bloque occidental”.²⁶⁰ Este estado de cosas era también ampliamente conocido en Europa, donde muchos de los exiliados argentinos encontraban refugio y la protección de distintas asociaciones defensoras de los derechos humanos. “Paradójicamente, esto permitió al gobierno adoptar el papel de víctima y divulgar la idea de que en el exterior existía una campaña antiargentina. La revista *Gente*, de Editorial Atlántida, incitaba a sus lectores a escribir cartas contando ‘la verdadera situación del país’ y suministraba direcciones de ‘activistas’ contra la Argentina, entre los cuales se contaban Amnesty Internacional, la OEA, la Comisión Internacional por los Derechos Humanos y la cantante italiana Ornella Vanoni, quien a su regreso de una serie de recitales dados en Buenos Aires en 1977 había declarado: ‘l’Argentina è un inferno’. En este último caso se intentó justificar el comentario de la cantante diciendo que había sido sacado de contexto, y que en realidad ella se había referido al estado de algunas zonas de la ciudad, entonces en obras por la construcción de las grandes autopistas, uno de los más ambiciosos proyectos del intendente, el brigadier Osvaldo Cacciatore. El mismo criterio se siguió en ocasión del Campeonato Mundial de Fútbol en junio de 1978, cuando se suponía que nuestro país recibiría gran cantidad de turistas extranjeros atraídos por el evento, lo que en realidad nunca ocurrió. Esperaban la presencia de 60.000 visitantes, pero al iniciarse el campeonato sólo habían llegado 7.000, en su mayoría periodistas. Como una forma de contrarrestar la ‘campaña antiargentina’ se contrató a la empresa norteamericana Burson y Marsteller para mejorar en todo el mundo la imagen del país o, más específicamente la de su gobierno, a un costo de medio millón de dólares, la que pergeñó la frase ‘los argentinos somos derechos y humanos’, irónico juego de palabras que lucía en los parabrisas de los transportes públicos y automóviles particulares, y que fue difundido ampliamente por cines y televisión, contando, de buen o mal grado, con el consenso de gran cantidad de figuras del deporte y el espectáculo”.²⁶¹

²⁶⁰ Fuster Retali, José. 2001. “El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia.” *L’Ordinaire Latinoamericain*, Université de Toulouse-Le Mirail, N° 183, jan.-mars, pág. 14

²⁶¹ Fuster Retali. *Op.cit.* págs. 9-10

Como parte de la política de “limpieza” previa al XI Campeonato Mundial de Fútbol de la Copa de la FIFA en 1978, el aparato represivo de la Policía Federal y en especial la Brigada de Moralidad, clausuró en forma aparatosa algunos locales de reunión de lo que podría llamarse la comunidad homosexual. Estos lugares, clubes y bares, habían permanecido abiertos durante los últimos años del gobierno peronista; y según Jáuregui, funcionaban en forma casi clandestina, amparados por algún sector policial bajo el mecanismo de la coima.²⁶² A pesar de este mecanismo, las detenciones eran producto de rivalidades internas de distintos grupos policiales. Por ejemplo, en junio de 1978, debido a las presiones del obispo de San Martín, la policía detuvo a doscientos parroquianos en el bar *La Gayola* de Caseros y luego se repitieron procedimientos similares en otros locales con un saldo de mil cuatrocientos detenidos. Se dice que la policía, para efectuar las detenciones en la vía pública habría empleado a menores prostitutos para que sedujeran a quienes luego denunciaban como corruptores. Las víctimas de esta estrategia policial eran por lo general hombres mayores de edad que aparentaban gozar de una buena posición económica, con frecuencia abogados, médicos y de otras profesiones, quienes terminaban entregando dinero a cambio de la libertad y el silencio. Es fácil imaginar que no era exactamente un afán de limpiar las calles de sujetos indeseables lo que orientaba este lucrativo ejercicio de moralidad, a pesar de las declaraciones del Jefe de la División de Moralidad de la Policía Federal en las Jornadas de Psicopatología Social realizadas en junio de 1977. Este funcionario atribuía estas operaciones a la búsqueda de “espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente”.²⁶³

La realización del Campeonato Mundial, en el cual nuestro país obtuvo el título en disputa, fue utilizada por el gobierno de la Junta Militar para permitir la salida masiva del pueblo a las calles, como una manera de aprovechar la euforia popular que despertaban los triunfos de la Selección futbolística para generar una oleada de triunfalismo que mejorara la imagen externa e interna de los responsables del Proceso. Al año siguiente, cuando ya las denuncias sobre violaciones a los derechos humanos tomaban cada vez mayor estado público, y la OEA abría en la céntrica Avenida de Mayo una oficina para recepcionar e investigar las

²⁶² Jáuregui, Carlos Luis. Op. cit. pág. 168

²⁶³ Jáuregui. Op.cit. pág. 169

mismas, se intentó nuevamente obtener provecho de los ecos de la competencia deportiva empleando el material filmado por los documentalistas brasileños Maurice Capotilla y Paulo Cesar Saraceni en una película que se llamó **La fiesta de todos** (1979, Sergio Renán). Este director, además de **La tregua**, basada en Benedetti, autor que en ese momento se encontraba prohibido por su ideología izquierdista, había filmado a continuación **Crecer de golpe** (1976-1977), sobre la novela *Alrededor de la jaula*, de Haroldo Conti, quien fue uno de los tantos desaparecidos durante la dictadura. **La fiesta de todos** fue una especie de documental panegírico, unido por breves secuencias argumentales en las que conocidas figuras del espectáculo –Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Nélica Lobato, Graciela Dufau, entre otros- manifestaban su adhesión y su entusiasmo ante el evento. Un hecho curioso son las declaraciones del historiador Félix Luna registradas en el film:

“Es lo más parecido a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta derrotado o marginado, y tal vez, por primera vez en este país, sin que la alegría de unos justifique la tristeza de otros”.²⁶⁴ En la misma línea de pensamiento se encuentra el siguiente texto: “La aspiración de encontrar una legitimidad popular para el proyecto refundacional llevaba a Carlos Conrado Helbling a reflexionar sobre las manifestaciones producidas a raíz del Mundial de Fútbol, en las que creía percibir la expresión de la ‘confraternidad de clases desconocida en la Argentina’. El hecho mostraba como, ante ‘grandes gestas’ se lograba la adhesión de la sociedad.”²⁶⁵

Más allá de estas concesiones oportunistas, la censura seguía ejerciéndose con toda rigidez –con su inevitable consecuencia de autocensura. El ya citado Miguel Paulino Tato permaneció al frente del Ente de Calificación hasta setiembre de 1978, cuando se acogió a la jubilación. Fue reemplazado por Alberto León, miembro de la Liga de Padres de Familia, en lo que, en rigor, se trató sólo de una sustitución de hombres, ya que la metodología imperante no tuvo modificaciones. Paradójicamente, uno de los mayores beneficiados por la estrictez de las normas censoras fue el binomio Armando Bó-Isabel Sarli, quienes tradicionalmente habían sido víctimas de prohibiciones y cortes en sus películas. Pero en 1978 supieron aprovechar los conflictos limítrofes con Chile en la zona del Canal de

²⁶⁴ Varea. Op. Cit. pág. 71

²⁶⁵ Sidicaro, Ricardo. 1989. “Los libros del Proceso: ideas de cuando las ideas se mataban.” En: El Bimestre Político y Económico. Buenos Aires, N° 48 (nov.-dic.), pág. 7

Beagle, y filmaron **El último amor en Tierra del Fuego** (1979), en cuyo argumento la voluptuosa actriz disminuyó su habitual cuota de desnudos en beneficio de una historia familiar en la cual luchaba por ganarse el amor de un niño huérfano de madre, y terminaba ejerciendo el magisterio en una escuela de Tierra del Fuego e izando la bandera argentina en el último fotograma de la película, que se estrenó sin los problemas ni las dilaciones a los que el binomio estaba acostumbrado.

Era obvio que, ante este estado de cosas, la homosexualidad desapareciese como vertiente temática posible. Al respecto vale la pena confrontar la ya mencionada **Deshonra** con otra película ambientada en una cárcel de mujeres, **Las procesadas** (1975, Enrique Carreras). En la primera, una de las líneas secundarias del argumento contaba bastante explícitamente para los cánones de la época (1952) la relación lésbica entre dos reclusas (Golde Flami y Diana de Córdoba); en la segunda no hay el menor atisbo de una relación de este tipo. Sin embargo, los personajes gays se deslizaban como caracteres secundarios en algunos filmes, por ejemplo el de Enrique Pinti en **Juan que reía** (1976, Carlos Galletini), donde interpreta a un vendedor de tienda de gestos amanerados y lengua filosa, o viñetas incidentales, muchas veces de escasos segundos de duración, como en el film **Yo también tengo fiaca** (1978, Enrique Cahen Salaberry), que incluye una escena donde aparece un personaje gay, de escasa estatura, vestido de blanco y notoriamente afeminado, quien intenta entablar un diálogo con el protagonista en la fila de compra de pasajes de ómnibus para la costa atlántica. Es probable que esta breve secuencia haya escapado a la censura en medio de un tema mucho más escabroso como era el de la rebelión de un ama de casa que decide independizarse y realizar un viaje sin la compañía de su esposo, quedando así expuesta al peligro de cometer adulterio. De todas maneras, la figura del homosexual no entrañaba peligro para los bienpensantes por estar incluida dentro de una situación pretendidamente cómica.²⁶⁶

Dentro de las películas extranjeras, la homosexualidad fue uno de los motivos que justificaron la abundante cantidad de prohibiciones. Sin embargo, en 1978 se estrenó, si

²⁶⁶ El título de la película jugaba con el de otra producción nacional **La fiaca** que dirigió Fernando Ayala en 1967, basada en la exitosa obra teatral homónima, de Ricardo Talesnik.

bien con algunos cortes en escenas de desnudos de sus protagonistas, **Valentino** (1977, Ken Russell), en la cual se desarrolló una semblanza biográfica del famoso actor del cine mudo norteamericano. Como es sabido, más allá de su fama pública de *latin lover*, Valentino fue sospechado de homosexualidad, especialmente por su cuidado en el arreglo personal, la afectación de su estilo interpretativo y el hecho de que sus dos esposas, Jean Acker y Natacha Rambova, eran presumiblemente lesbianas y protegidas de la famosa actriz Allia Nazimova. Uno de los ataques más despiadados sufridos por Valentino provino de un escritor del *Chicago Tribune*, quien el 18 de julio de 1926 se refería a él en términos nada ambiguos: “Borlas de polvos rosados”. Dentro de su texto incluía los siguientes párrafos: “¿Es que a las mujeres les puede gustar este tipo de ‘hombre’ que en un lavabo público aplica polvos rosados a su rostro o se arregla el cabello en un ascensor, en medio de todo el mundo? (...) Rudy, el bello hijito de un jardinero, es el prototipo del macho norteamericano”.²⁶⁷ Valentino reaccionó contra el periodista retándolo a duelo, o si lo prefería a un combate de boxeo. La película registra estos episodios pero suaviza la vertiente homosexual, presentando al personaje, encarnado por el bailarín Rudolf Nureyev, como un amante apasionado con abundantes aventuras femeninas, y vuelve idílica la relación de Rambova (Michelle Phillips) con Nazimova (Leslie Caron) y él, mostrándolos como un trío que se divierte filmando películas caseras y transgrediendo los prejuicios de la época vistiéndose con ropas de inspiración griega que los muestra semidesnudos. Sin embargo, hay un profundo contenido homoerótico en toda la narración, que se hace evidente en la visión negativa que se da de los personajes femeninos, con la única excepción de la guionista June Mathis (Felicity Kendall), quien aparece como una verdadera amiga y con rasgos positivos.

Pero no sólo los personajes homosexuales eran mal vistos y poco representados en el cine argentino, sino también los actos contra natura. En 1981, ente el 18 y el 21 de marzo tuvo lugar en la ciudad de Trelew, la Muestra del Cine Argentino, auspiciada por el Instituto Nacional de Cinematografía y la Secretaría de Información Pública y Turismo de la Provincia de Chubut. La muestra incluyó **Queridas amigas** (1979, Carlos Organbide), **Mis días con Verónica** (1979, Néstor Lescovich) y **La parte del león** (1978, Adolfo Aristarain)

²⁶⁷ Anger, Kenneth. 1994. *Hollywood Babilonia*. Barcelona: Tusquets. vol. 1. págs. 153-159

que reemplazó a último momento a **Desde el abismo** (1979, Fernando Ayala). El film había sido cuestionado por el Ente de Calificación Cinematográfica, por una secuencia donde el personaje interpretado por Thelma Biral, sufría una violación contra natura. Este hecho hizo temer la prohibición del film, aunque más tarde se solucionó con una alteración en el orden de los planos.²⁶⁸ Finalmente la película se estrenó el 3 de abril. Se trataba de una historia inspirada en la novela *Desde la séptima tiniebla* de Teresa Gondra, adaptada para la pantalla por Eduardo Gudiño Kieffer y Fernando Ayala.. La protagonista, Marta, era una mujer dispuesta a tener su hijo, pese a la oposición de su pareja; ella va cayendo en el alcoholismo. “El carácter incisivo y testimonial” de la película, “lo llevó a incluir una escena de violación contra natura totalmente justificable, para demostrar el punto de degradación en que ha caído la protagonista –capaz de prostituirse por un vaso de alcohol- que molestó bastante a la censura.”²⁶⁹ Finalmente *Desde el abismo* representó oficialmente a la Argentina en el XXII Festival Cinematográfico de Karlovy-Vary y obtuvo dos menciones fuera de concurso: Thelma Biral “por la profunda elaboración artística del singular destino de una mujer” y Fernando Ayala por haber influido fuertemente en el desenvolvimiento de la cinematografía argentina, según fundamentó el jurado de la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia.²⁷⁰

También merecen citarse los habituales personajes travestidos de las comedias de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, por ejemplo en **Así no hay cama que aguante** (1980, Hugo Sofovich), con Porcel vestido de mujer para engañar a un prestamista a pedido de unos amigos con problemas económicos, o **A los cirujanos se les va la mano** (1980, Hugo Sofovich), con ambos cómicos disfrazados de enfermeras. Es plausible suponer que el retrato esperpéntico que los citados actores hacían de la figura femenina tenía como intencionalidad poner más de manifiesto la belleza física de las jóvenes actrices y vedettes que los acompañaban en el elenco de su vasta filmografía que abarca, sin mayores variantes, hasta mediados de la década siguiente. Es interesante hacer notar el doble discurso existente en la época, ya que mientras en las “pautas para la orientación y

²⁶⁸ Martín, Jorge Abel. Cine argentino '80. Buenos Aires, Corregidor, 1981. pág. 19

²⁶⁹ Martín. Ibid. pág. 23

²⁷⁰ Martín. Ibid.

calificación de la producción cinematográfica” que habían emanado de la Oficina de Prensa de la Presidencia, y en las cuales se desalentaba aquellos films “que carecen totalmente de valores artísticos o de entretenimiento o que atenten contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos”, y se señalaba que este tipo de películas “no serían permitidos y su exhibición sería prohibida en forma parcial o total, temporaria o permanente”, se alentara la abundante producción de películas erótico-picarescas que poblaron las carteleras argentinas durante este período.

No sólo el cine, y en general la industria del espectáculo, sufrió los embates de la censura durante la segunda mitad de la década del 70. En literatura muchos autores desaparecieron por prudencia de las librerías o la circulación de sus obras fue prohibida directamente. En algunos casos, la medida se explicó por la afiliación de los escritores a posiciones políticas de izquierda, consideradas “disolventes” para la ideología del momento, y los mismos sufrieron además el castigo del exilio o la desaparición física. Tal el caso de Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francisco Urondo (los tres desaparecidos durante el Proceso), Juan Gelman (su hijo y su nuera embarazada desaparecieron), Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Osvaldo Bayer, etc. En otros, la prohibición obedeció a razones más difusas y, a veces, hasta incomprensibles como con *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, o el retiro de los libros de María Elena Walsh de las currículas escolares. Finalmente, en ciertos casos puntuales, lo censurado fue la temática elegida. Como ejemplo de este último grupo, que hace a los fines de esta tesis, se puede citar lo ocurrido en 1975 con la novela de Héctor Lastra *La boca de la ballena*.

La novela narra el despertar a la homosexualidad de un adolescente perteneciente a una familia en decadencia. Fue prohibida bajo el gobierno de "Isabelita", María Estela Martínez de Perón y elogiada por la crítica nacional y del extranjero. Es una obra con un claro enfoque político, el último período del gobierno de Perón, cuando se preparaba la Revolución Libertadora, con una corriente ideológica que muestra la dicotomía entre peronistas y antiperonistas. Está contada en un tono intimista por su protagonista, del cual nunca se menciona el nombre a lo largo de toda la historia.

En cuanto a los estereotipos gay que se muestran están relacionados con el del homosexual trágico. Además de la voz narradora, un chico de una ciudad cercana a Buenos Aires, de la zona norte, cuya sexualidad se comienza a perfilar como inequívocamente homosexual, está la figura de un hombre travestido, que fue obispo en un pueblo del interior, que ha decidido encerrarse en una casona para siempre, luego de haber debido abandonar su pueblo por el escándalo creado al ser descubierto en una orgía. El otro estereotipo está representado en Pablo, el tío del protagonista, que vende favores sexuales al obispo, y que más tarde pasará a ser protegido de un marino. Pablo encajaría en el estereotipo de *chongo*. Hay varias mujeres en la novela, la madre, la tía Melche, la prima Julia y una institutriz, la señorita Devoto; también están su primo Martín, y el tío Adolfo, que debe refugiarse en Montevideo, a causa de su oposición con el régimen peronista. También está Pedro, un muchacho de una zona de rancheríos, quien en varias escenas parece despertar el deseo sexual en el joven protagonista, si bien el mismo aparece mezclado con el sentimiento de amistad y con la atracción que producen en él esos ambientes sociales hasta entonces desconocidos. Como contrafigura de Pedro, se incluye el personaje de un vagabundo que tendrá una importancia decisiva en la obra, ya que al final de la misma viola al protagonista.

Por sobre los personajes y los conflictos de la sexualidad, está el fantasma de Evita y el escenario político y social de la Argentina de la mitad de la década del cincuenta del siglo XX. Dentro de lo que llamaré literatura gay argentina, es la primera novela con una clara intención de narración de la historia reciente del país. En la época de su publicación está narrando hechos que habían ocurrido dos décadas atrás. Quizás por eso, por referirse a un tema de profunda inflexión en la historia argentina del siglo XX, y no sólo por la homosexualidad, es que la novela fue censurada. Si bien no deseo hacer un análisis político de **La boca de la ballena**, creo que no es una novela antiperonista; aunque el anónimo protagonista pertenece a una familia opositora, ya que hay referencias a la pasión que despertaba en la familia de Pedro el recuerdo de la difunta Eva, muerta tres años antes de la acción de la novela.

Respecto de los movimientos tendientes a lograr una visibilidad social de la homosexualidad que a fines de la década anterior habían dado lugar al Frente de Liberación Homosexual, en la década del setenta éste aparece en escena en medio de un clima de politización, contestatario y de crítica social generalizada, como la reacción de una minoría esclarecida que quería participar del cambio y posicionarse en contra de la dictadura instaurada en 1966. Los integrantes del FLH deseaban sentirse parte de un proceso de cambio presuntamente revolucionario, desde el cual conseguir un lugar que les permitiera plantear sus condiciones vitales y su orientación sexual. “Tanto la sincera necesidad de liberarse de un machismo profundamente anclado en la sociedad argentina, como la convicción de que esa liberación no podía sino producirse en el marco de una transformación revolucionaria de las estructuras sociales vigentes, constituyen elementos constitutivos del movimiento gay argentino, que aparecen a lo largo de toda su historia”.²⁷¹

Los primeros integrantes del FLH se plantearon actuar como un movimiento de opinión dentro de un marco de categorías ideológicas marxistas, pero el ingreso en 1972 de un grupo de alumnos universitarios, anarquistas y comunistas, agrupados bajo el nombre de *Grupo Eros*, imprimieron al movimiento una tónica de agitación que no habían previsto en sus inicios. Una profunda polémica se reflejó en el primer número del Boletín del FLH (marzo de 1972) que reproducía dos documentos contrapuestos. Por un lado se planteaba que el objetivo del FLH era lograr que la izquierda incorporara las reivindicaciones homosexuales a sus programas; y por otro se ponía el acento en el papel de la sexualidad, al tiempo que hablaba con escepticismo de los “cincuenta años de revoluciones socialistas”. A pesar de la existencia de estas diferencias se logró confluir en ciertos puntos básicos de acuerdo, lo que constituyó el programa del recién creado movimiento y que partía de la exigencia del inmediato cese de la represión policial antihomosexual y la libertad de los homosexuales presos. Además se caracterizaba al modo de opresión sexual de “heterosexual compulsivo y exclusivo”, como propio del régimen capitalista y de todos los sistemas autoritarios.²⁷² Por último se llamaba a la alianza con los demás movimientos de liberación nacional y social y con los grupos feministas.²⁷³

²⁷¹ Perlongher, Néstor. 1997. op. cit. pág. 78

²⁷² Parece existir una contradicción entre la crítica a la opresión homosexual como derivada del capitalismo y a todos los regímenes autoritarios, con los orígenes marxistas del movimiento, sin que se hiciera ninguna

Sobre el origen de los movimientos de activismo por los derechos gay-lésbicos en la Argentina, Rafael Freda, quien fuera el segundo presidente de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), sostiene que “en la historia secreta de Sebrelli empieza con el Grupo Nuevo Mundo, me parece que debe haber sido allá por el 69, 70. Yo no estaba todavía con ellos. En el 73 yo ya estaba actuando dentro del Partido Socialista de los Trabajadores, con la dirección de Nahuel Moreno, había una pequeña oficina que decía ‘Prohibido para militantes’ que era donde se reunía el Frente de Liberación Homosexual. En aquel momento estaba en contacto con ese grupo porque la persona que hacía de puente entre el Partido y el FLH era una muchacha que salía conmigo. Pero de todas maneras arranca el Grupo Nuevo Mundo, después el FLH; y con la dictadura se disuelve”.²⁷⁴

Por su parte, Jáuregui comenta un aspecto trágico como es el de la desaparición de homosexuales dentro de las víctimas del Proceso: “Es muy difícil precisar si alguna persona desapareció a causa de ser homosexual. No hay información ni –desgraciadamente- la habrá nunca. Como sabemos, los asesinos se cuidaron de borrar el mayor número de huellas posibles. Pero el convencimiento íntimo nos llevaba a creer que entre los miles de compañeros desaparecidos, víctimas del terrorismo de Estado, debía haber, cuando menos, algunos centenares que fuesen homosexuales. El dato estadístico no es oficial, no figura en el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas *Nunca Más*, pero uno de los integrantes responsables de la CONADEP afirma la existencia de, por lo menos, cuatrocientos homosexuales integrando la lista del horror. El trato que recibieron, nos informó, fue similar al de los compañeros judíos desaparecidos: especialmente sádico y violento. En su totalidad fueron violados por sus moralistas captores”.²⁷⁵

mención a la Revolución Cubana, donde la persecución de los homosexuales tuvo ribetes de alto dramatismo hasta bien entrada la década del 90, cuando la necesidad de acrecentar los ingresos del turismo, permitió una maquillada política de apertura, con cierta flexibilización del discurso revolucionario a través de películas como *Fresa y chocolate* (1993, Tomás Gutiérrez Alea) e incluso obras de carácter científico como *Homosexualidad, homosexualismo, y ética humanista*, de Felipe de J. Pérez Cruz, La Habana: Editorial de las Ciencias Sociales, 1999.

²⁷³ Perlongher. Op.cit. pág. 78

²⁷⁴ Entrevista del autor con Rafael Freda.

²⁷⁵ Jáuregui. Op.cit. págs. 170-171

Todo este cúmulo de circunstancias hizo que el tema de la visibilidad homosexual, así como tantos otros que exigían libertad de pensamiento y expresión, debieran aguardar, tanto en la cinematografía como en la literatura y en la televisión, hasta la década siguiente para volver a ser objeto de tratamiento y discusión dentro de la producción cultural del país.

CAPITULO 5. LA DECADA DEL OCHENTA

Según Bidart Campos “la obediencia que se presta por la fuerza es la que denota más debilidad en el sujeto que manda y en la misma relación de mando; al mando no se lo puede sostener sólo por la fuerza, porque le es aplicable la aguda reflexión de Santo Tomás: ‘si un hombre se pone de acuerdo con otro no espontáneamente, sino coaccionado por el temor de un mal que le amenaza, tal concordia no es auténtica paz’. El miedo –sigue diciendo- es un fundamento débil, porque los que se someten por miedo, cuando ven la ocasión de escapar impunes, se levantan contra los gobernantes con tanta mayor furia cuanto mayor ha sido la sujeción forzada, impuesta únicamente por el temor”.²⁷⁶

La cita anterior sirve para describir la situación que se vivía en la sociedad argentina a comienzos de la década del ochenta. La lucha contra la guerrilla prácticamente había acabado, habían tomado estado público las violaciones contra los derechos humanos que los militares del Proceso de Reorganización Nacional habían cometido desde que tomaran el poder en 1976²⁷⁷, y el descontento de la población contra el régimen imperante era cada vez más marcado. Esto se agravaba con el fracaso de la política económica de José Alfredo Martínez de Hoz, primer ministro de economía del Proceso, y con la evidencia cada vez más flagrante de que el intento de los militares era perdurar en el poder, a despecho de las libertades políticas y personales de los ciudadanos. Esta situación de insatisfacción motivó que cada vez fueran más frecuentes los brotes de oposición a las censuras del momento.

La primera manifestación pública de resistencia pacífica contra la dictadura militar estuvo a cargo de un grupo de mujeres cuyos hijos habían desaparecido durante el primer año del Proceso. Ante la falta de respuesta a sus reclamos, decidieron acudir el 30 de abril de 1977 a la Plaza de Mayo, con la intención de plantear sus inquietudes directamente a las autoridades de la Casa Rosada; pero descubrieron que al ser un sábado, ninguna de éstas estaba en funciones, por lo que resolvieron volver a reunirse al jueves siguiente para presentar un petitorio. Como la existencia del estado de sitio impedía las reuniones

²⁷⁶ Bidart Campos, Germán J. 2002. *Lecciones elementales de política*. Buenos Aires: Ediar. pág. 92-93

²⁷⁷ Violaciones denunciadas en el informe de Patricia Derian de la OEA.

numerosas en lugares públicos, se mantuvieron caminando en pequeños grupos alrededor de la pirámide ubicada en el centro de la plaza. En principio fueron conocidas como “las locas de la Plaza de Mayo”, y su vinculación inicial es descrita de esta manera por Jo Fisher:

“Las mujeres que organizaron la primera protesta pública contra la estrategia represiva del gobierno no parecieron una fuente adecuada de oposición a la regla militar. Había poco que las unía en términos de sus orígenes geográficos, entornos sociales y económicos, y creencias religiosas y políticas. (...) La decisión de instalar una presencia semanal permanente en Plaza de Mayo fue un acto de desesperación más que uno de resistencia política calculada. Fue un sentido de desesperación, el cual las mujeres creían que sólo otras madres que hubieran perdido a sus hijos podrían compartir”.²⁷⁸

La acción de las Madres de Plaza de Mayo pronto tuvo imitadores en otros sectores de la población, y primero tímidamente y luego con mayor fuerza, comenzaron a alzarse voces discordantes. A partir de junio de 1979, el diario *Clarín* de la ciudad de Buenos Aires comenzó a publicar en las ediciones de los jueves, dentro de su Suplemento de Espectáculos, una sección titulada “El cine que no podemos ver”²⁷⁹, donde se comentaban películas prohibidas, “en muchos casos haciendo una breve sinopsis argumental que servía para mostrar lo arbitrario de muchas de esas prohibiciones”.²⁸⁰ El mismo diario publicó el 16 de agosto de 1979 un artículo de la escritora María Elena Walsh, titulado “*Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*”, que se convirtió desde el momento de su aparición en un verdadero manifiesto contra la censura. Respecto de su publicación, la misma Walsh comenta lo siguiente: “... ésta es una serie de artículos periodísticos pergeñados por alguien que respeta tanto como desconoce las reglas del oficio, por ejemplo la rapidez, aunque algunas veces debió adoptarla porque las papas quemaban y la obligación era enteramente interior y no sugerida por jefes de redacción: había que sacarlas del fuego o atizar las llamas. Eso sucedió con “*Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*”, cuando la asfixia por la censura paradójicamente me impedía seguir callando. Fernando Alonso, director del suplemento Cultura y Nación del diario *Clarín*, se sumó a la patriada y se abstuvo de

²⁷⁸ Fisher, Jo. 1989. *Mothers of the disappeared*. Boston: South End Press. págs. 32, 52

²⁷⁹ La sección continuó publicándose, posteriormente los días sábados, hasta 1982, donde aparecía los sábados.

²⁸⁰ Luna, Félix. op. cit. vol. 19, pág. 46

corregir una sola coma. El artículo suscitó un escándalo de euforia y adhesiones, se agotó la edición del periódico, circularon fotocopias por el amplio circuito occidental de exiliados, contribuyó a aliviar la presión oficial, y lo que es más extraño, hasta ahora es reproducido total o parcialmente en otros medios. (...) No sufrí represalias del poder, salvo la inmediata prohibición de aparecer en salas oficiales o emisoras de TV, todas en manos del Estado omnipresente, omnipotente y omnisciente.”²⁸¹

Por su parte, el sindicalismo también comenzó a reaccionar contra el régimen de presiones y silencios, y el 27 de julio de 1979 realizó su primer paro general contra las políticas del proceso. La huelga tuvo un éxito total y demostró el grado de sensibilización que iba alcanzando parte de la ciudadanía que en un comienzo había apoyado el golpe. Para la misma época, los partidos políticos, cuya actividad había quedado prohibida desde 1976, comenzaron a reunirse para lograr encontrar una salida consensuada que permitiera, más tarde o más temprano, el retorno a la democracia. De esas reuniones surgiría en 1981 lo que se conoció como la Multipartidaria, y un hecho puntual, el sepelio del viejo líder radical Ricardo Balbín en 1981, se transformó en una verdadera manifestación popular.

Tal vez como un intento de recuperar el apoyo de la población, el gobierno militar permitió el aflojamiento de la censura autorizando el regreso a la actividad pública de varias figuras que habían debido exiliarse años antes o que se encontraban incluidas en las ya mencionadas listas negras. Tal es el caso de Héctor Alterio, quien regresó de España para filmar **Tiro al aire** (1980, Mario Sabato), **Volver** (1981, David Lipszyc) y **Los viernes de la eternidad** (1981, Héctor Olivera sobre la novela de María Granata), con la única condición de que no se le hicieran reportajes con motivo de las campañas publicitarias para el lanzamiento de dichas películas; Marilina Ross también volvió de España a comienzos de 1981, para iniciar una segunda carrera como cantante y compositora, primero en reductos pequeños como el Teatro de la Piedad, ubicado en el pasaje del mismo nombre, y luego en espacios más amplios, hasta transformarse en un nuevo ídolo para la juventud que no la había conocido en su fase de actriz en la década anterior²⁸²; Norma Aleandro mostró

²⁸¹ Walsh, María Elena. 1993. *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Sudamericana. pág. 7

²⁸² Véase el libro de Barulich, Carlos. 1984. *Las listas negras*. Buenos Aires: El Cid Editor.

su madurez como actriz en una larga temporada teatral con **La señorita de Tacna**, de Mario Vargas Llosa, escrita especialmente para ella y que se mantuvo en cartel durante los años 1981 y 1982. Probablemente el hecho más destacado de este renacer cultural haya sido la creación de **Teatro Abierto**, un movimiento que convocaba a veintiún autores (entre ellos Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Halac, Eugenio Griffero, Aída Bortnik, etc.), quienes debían escribir una obra breve, de no más de treinta minutos cada una, que se representarían a lo largo de toda la semana, a razón de tres por día. Veintiún directores serían los responsables de ponerlas en escena, y más de doscientos actores ofrecieron sus servicios de manera gratuita, reuniéndose bajo el sistema de cooperativas. El movimiento debutó en junio de 1981 en el Teatro del Picadero, con una impresionante repercusión popular. El público hacía largas horas de cola para obtener las entradas para los distintos espectáculos, los que, más allá de las distintas estéticas de sus autores y directores, estaban unidos por el tema común de la crítica a la represión y al autoritarismo. De manera más o menos metafórica o frontal, las obras se referían al exilio, a los desaparecidos, al silencio forzado y al castigo por la libertad de pensar y de animarse a ser diferente. Semejante éxito no tardó en molestar a las autoridades y al fin de la primera semana de funciones, el teatro resultó misteriosamente incendiado y destruido en su totalidad. Sin embargo, el hecho vandálico no obtuvo el resultado deseado sino todo lo contrario, ya que más de veinte empresarios de salas teatrales las ofrecieron para que las funciones programadas pudieran llevarse a cabo. Se eligió el Teatro Tabaris, en plena avenida Corrientes, y el ciclo se prolongó durante meses sin nuevos inconvenientes. La gente de teatro descubrió que a través de este evento había encontrado un canal válido para expresar las ideas largo tiempo silenciadas, por lo cual la experiencia volvió a repetirse en los dos años siguientes.²⁸³

Al mismo tiempo, el Ente de Calificación Cinematográfica decidió liberar algunas de las películas que se encontraban prohibidas desde tiempo atrás, y en diciembre de 1981 permitió una semana de pre-estrenos entre los que se incluyeron producciones tan disímiles como **Norma Rae** (idem, 1979, Martin Ritt), la historia de una obrera sindicalizada que

²⁸³ Para mayor información véase la película **País cerrado, teatro abierto** (1980-1989, Arturo Balassa), documental filmado durante las reuniones previas y las representaciones de Teatro Abierto 1981.

lidera un movimiento de rebelión contra sus patrones y por la cual la actriz Sally Field ganara el Oscar a la mejor actriz en 1979; **El ansia** (The hunger, 1981, Tony Scout), una historia de vampirismo sobre dos hermanos (Catherine Deneuve y David Bowie) que necesitan asesinar a sus amantes para asegurarse la eterna juventud, y que incluía un subtema de lesbianismo entre Deneuve y Susan Sarandon; y **La jaula de las locas** (La cage aux folles, 1978, Edouard Molinaro), divertida comedia sobre una pareja de homosexuales maduros (Ugo Tognazzi y Michel Serrault), quienes regentan una discoteca gay en la Costa Azul y que se ven impelidos a disimular su relación para no perjudicar los planes de boda del hijo de uno de ellos con la hija de un conocido político de derechas. La película se basaba en la obra de teatro de Jean Poiret que ya había conocido una versión teatral en Buenos Aires en la década del sesenta, dirigida por Eduardo Vega e interpretada entre otros por Tincho Zabala y Elina Colomer. Todas estas películas se estrenaron comercialmente al poco tiempo, si bien algunas lo hicieron con cortes. De cualquier modo, la presencia en las carteleras de filmes como **El ansia** o **La jaula...** implicaba volver a aceptar que los espectadores estaban maduros como para enfrentarse con la temática homosexual.

En la misma época se estrenó **Cruising** (idem, 1980, William Friedkin), una película de alto contenido homofóbico sobre un policía de la ciudad de New York (Al Pacino) que se finge gay para resolver un serie de asesinatos de homosexuales, lo cual lo lleva a enfrentarse con su verdadera orientación sexual. El filme se estrenó con cortes, uno de los cuales alteraba su final, no dejando en claro la crisis personal del protagonista; tuvo gran éxito de público, y un año más tarde alcanzó gran notoriedad al relacionárselo con los crímenes contra homosexuales que tendrían lugar en Buenos Aires y a los cuales me referiré en extenso más adelante. También se estrenó **Nijinsky** (1980, Herbert Ross), sobre la vida del famoso bailarín ruso y sus tormentosas relaciones con su protector Diaghilev, creador de los *Ballets Russes*. En este caso, el final del bailarín, perdido en la locura, vuelve a emparentar la figura del homosexual como un estereotipo trágico. Con mucha timidez, en **Sentimental** (1981, Sergio Renán) volvió a aparecer un personaje homosexual encarnado por Enrique Pinti mostrado como el ya mencionado estereotipo primario gay y una vez más relacionado con el hampa y la corrupción, es decir estableciendo nuevamente una sinonimia entre orientación sexual y delito. Más allá de sus diferencias ideológicas, las tres películas

citadas difieren en el tratamiento visual que reciben los cuerpos: en **Cruising**, hay escenas en las que el desnudo y el erotismo se transforman en un vehículo para la violencia y el crimen; en la historia del bailarín ruso se juega con la estética del cuerpo masculino, sobre todo en las escenas de ballet, sin acercamientos físicos entre los amantes (hay un beso dado a través de un pañuelo, que no describe una situación afectiva sino que sirve para mostrar la hipocondría de Diaghilev, que temía a los contagios de cualquier índole); mientras que en la producción nacional se apela al clásico amaneramiento externo del personaje.

¿Somos? (1982), sobre el cuento *Si no vino es porque no vino*, de Eduardo Gudiño Kieffer, fue el film que marcó el regreso del director Carlos Hugo Christensen, radicado en Brasil, al cine argentino. Según la crítica se trató de un producto malogrado. Incluyó el personaje apodado "Todo" interpretado por Jorge Sassi, como un homosexual que pretenderá seducir al hijo joven e inocente del protagonista interpretado por Jorge Martínez. La película pretendió mostrar la vida en lugares de moda de Buenos Aires, como algunos de Recoleta. El actor Nicolás Frei que interpretaba al adolescente, posteriormente interpretó al homosexual de la primera versión de **El juguete rabioso**.

En abril de 1982 contemporáneamente con el comienzo de la Guerra de las Malvinas, se produjo el estreno de **Señora de nadie** (1981, María Luisa Bemberg), donde apareció un personaje homosexual, interpretado por el actor Julio Chávez. Era la historia de una mujer, Leonor, (Luisina Brando) que decide dejar a su marido (Rodolfo Ranni) luego de enterarse de que ha sido engañada nuevamente por él. Leonor tiene alguna aventura pasajera y finalmente se muda a la casa de un amigo homosexual. Este personaje tiene aspectos positivos, es leal, solidario, no es un estereotipo afeminado, aunque se lo muestra como un hombre sensible. Está enamorado de un jugador de fútbol brasileño (Joao Adeles), casado, que le saca dinero, y termina golpeándolo. Aunque podría ser enmarcado dentro del estereotipo trágico del gay tan frecuente en la literatura argentina, fue sin duda "un retrato serio de un personaje homosexual".²⁸⁴ Fuster Retali sostiene que "el personaje del

²⁸⁴ Ciria, Alberto. Más Allá de la Pantalla. 1995. *Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. pág. 155

homosexual es el único carácter 'masculino' positivo²⁸⁵ en el citado film. La película, según afirmaba un crítico tuvo "más detractores que lo normal, quienes argumentaban que los hombres heterosexuales son demasiado castigados en la historia" -aunque en realidad continuaba: "pocas veces el cine se atrevió a mostrar de manera negativa actitudes de los hombres que muchos otros filmes mostraban como grandes valores. Como es lógico, el personaje homosexual es lo contrario al estereotipo. No cabe duda de que el cine feminista es inmensamente más democrático que el machista."²⁸⁶

El guión de la película había sido objetado durante cinco años por el Ente de Cinematografía y recién se filmó sobre el fin de la dictadura. A partir de 1986 se aprobaron leyes sobre el divorcio, la patria potestad compartida, la igualdad de los hijos ante la ley, todas comprometidas con la igualdad jurídica de mujer. Pese a que **Señora de Nadie** fue filmada con anterioridad a esta evolución legislativa, reflejaba un sentimiento de desajuste e incomodidad, de marginación y soledad, vinculada a la dificultad de la mujer para asumir su condición de persona.²⁸⁷ El amigo de Leonor, la protagonista, a quien conoce de su grupo de terapia psicoanalítica, "por su condición de homosexual, por no estar dirigido por su instinto viril, descubre en ella a esa persona valiosa que otros hombres, ni siquiera su propio marido, son capaces de ver".²⁸⁸

Una de las ventajas para la cinematografía vernácula fue que la vuelta al régimen democrático trajo aparejada una flexibilización en las leyes de censura, lo que colaboró en la gestación de numerosos proyectos filmicos que intentaron narrar el período dictatorial que recién culminaba, las violaciones a los derechos humanos por parte de los diferentes gobiernos militares, el sufrimiento de las víctimas en los campos de concentración clandestinos, el accionar de las fuerzas paramilitares y la Guerra de Malvinas. Sin embargo, es interesante señalar la observación de Fuster Retali en el sentido de que el cine de la

²⁸⁵ Fuster Retali, José. 2001. "La Virgen y la Prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino". CHASQUI Revista de Literatura Latinoamericana, Universidad de Arizona, vol. 30 N° 2 (nov), pp. 65-74

²⁸⁶ García, Santiago. 1995. "María Luisa Bemberg (1922-1995). Un cine propio". En: El Amante Año IV N° 39 (mayo), pág. 15

²⁸⁷ Fontana, Clara. 1993. *María Luisa Bemberg. Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pág. 63

²⁸⁸ Fontana. Op. cit. pág. 63

época, que abundó en películas sobre la dictadura, ignoró, por ejemplo, el importante episodio del juicio a las Juntas Militares, mencionado tangencialmente en algún diálogo de **La amiga** (1987, Jeannine Meerapfel), “cuyo estreno fue demorado precautoriamente casi dos años, pese a contar con el aval que significaba que sus dos protagonistas –Liv Ullman y Cipe Lincovsky- hubieran ganado ‘ex aequo’ el Premio a la Mejor Interpretación Femenina en el Festival de Berlín.”²⁸⁹ La reconstrucción de la época inmediatamente anterior fue intentada a través de títulos tales como **En retirada** (1984, Juan Carlos Desanzo), **Los chicos de la guerra** (1984, Bebe Kamin), **La historia oficial** (1985, Luis Puenzo) y **La noche de los lápices** (1986, Héctor Olivera); esta última basada en el testimonio de Pablo Díaz, único sobreviviente de un grupo de estudiantes secundarios de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, a 60 kilómetros de la Capital Federal, que fueron secuestrados y desaparecidos por los militares, como consecuencia de su activismo político en procura de obtener un boleto estudiantil de transporte público a menor precio, hecho ocurrido en 1976. Otro tema que también fue tratado en la filmografía de la década fue el del exilio a través de **El exilio de Gardel: tangos** (1986, Fernando Solanas), **Sentimientos: Mirtha de Liniers a Estambul** (1987, Jorge Coscia y Guillermo Sara) y **Las veredas de Saturno** (1985, Hugo Santiago).

En términos de género policial **El desquite** (1983, Juan Carlos Desanzo), narra la historia de cómo un escritor fracasado, después del asesinato de su mejor amigo, debía hacerse cargo de regentar los clubes nocturnos y negocios ilegales que le habían pertenecido. En el film aparece la homosexualidad del lado de los malos y es castigada con la muerte. Tal el caso de los mafiosos que interpretan los actores Pablo Brichta y Jorge Sassi, *falsos straight*. En una escena de alto contenido de violencia, el personaje de Lucrecia Capello le grita a Sassi: “¡Puto de mierda!” mientras lo escupe en el rostro. Esta acción desata la ira del mafioso, quien le arranca la peluca a la mujer, la golpea en la cara con el revólver y la tira al piso donde le pisa la mano. En tanto, Toby, el gay interpretado por Brichta, corta los pezones a otra muchacha con una navaja; pero recibirá su merecido en la secuencia en la que está en la cama con un joven amante y entran a asesinarlos dos matones de la banda

²⁸⁹ Fuster Retali, José. 2004. “El ejército argentino visto por el cine nacional”. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 653-654 (nov.-dic.) págs. 123-138

enemiga al grito de “¡Hablá, putito!”. La cámara toma a los amantes tratando de resistir de una curiosa manera: dando la espalda a los asesinos se apoyan con las manos en alto contra la pared, con lo cual quedan expuestos y semidesnudos: visten sólo musculosas y la toma es de plano general, mostrando las nalgas de ambos al descubierto. La imagen se vuelve casi un apunte obvio y de connotaciones ligadas al imaginario popular que vincula a los homosexuales con seres pasivos, pasibles de ser penetrados –son muertos a tiros por la espalda- y dados vuelta. “*Fulanito se dio vuelta*”, es una expresión repetida para referirse a un gay que *salió del armario* o ha sido descubierto contra su voluntad. Pero la homosexualidad en esta película es apenas un apunte secundario, en realidad el argumento es sobre un escritor fracasado (Rodolfo Ranni) que al ser asesinado un amigo suyo (Gerardo Sofovich) dueño de dos clubes nocturnos, debe hacerse cargo de sus negocios y entrar en conflictos con la mafia. Fue la ópera prima de Desanzo, “en un momento en que el cine nacional se volcaba a lo político, un policial duro, fuera de los común y que marcó un estilo a seguir por muchos, incluyendo al director”.²⁹⁰

Años más tarde, en 1986, **La película del Rey** (Carlos Sorín), mostró a un corruptor de menores, homosexual, pero en circunstancias menos dramáticas. El personaje, integrante de un equipo de filmación que viaja a la Patagonia para rodar una película, seduce a un menor de edad, pero no recibe ningún castigo y por el contrario es encubierto por sus compañeros de trabajo para evitar complicaciones.

Otras películas del período, como las del director Eliseo Subiela, se dedicaron a una mirada poética y filosófica sobre el destino de la humanidad, la locura, la muerte, y sobre los diferentes como en **Hombre mirando al Sudeste** (1986), y **Últimas imágenes del naufragio** (1989). También hubo expresiones de un cine feminista **Señora de nadie** (1981, María Luisa Bemberg) y de la misma directora **Camila** (1984), candidata al Oscar de la Academia de Hollywood. En ésta, la narración de un hecho histórico real: la pasión transgresora entre Camila O’Gorman y el sacerdote Uladislao Gutiérrez (Susú Pecoraro e Imanol Arias), mostraba bajo el telón de fondo del período rosista, más allá del rol de la mujer en la sociedad post-virreynal, una alegoría de la dictadura reciente.

²⁹⁰ Manrupe y Portela. Op.cit. pág. 172

Pero además de los temas testimoniales que intentaban narrar el pasado reciente en su mayoría, con excepción de **Camila o La Rosales** (1984, David Lipszyc)²⁹¹, la represión, los desaparecidos y la derrota de la Guerra de Malvinas; merced al aflojamiento de la censura y una mayor liberalidad en las costumbres, la filmografía argentina tuvo un costado menos serio y las comedias populares se volvieron más atrevidas en temas relacionados con la sexualidad, incluyendo temas tales como infidelidad, prostitución, homosexualidad masculina e incluso lesbianismo.²⁹² La pantalla argentina de películas clase B se colmó de escenas lésbicas en las cárceles de mujeres: **Atrapadas** (1984, Aníbal Di Salvo) y **Correccional de mujeres** (1986, Emilio Vieyra), pero no surgieron filmes con historias lesbianas como eje central excepto una película de ínfima categoría **Relación prohibida** (1987, Ricardo Suñer).²⁹³ Unos años más tarde, el director Luis César D'Angiolillo en **Matar al abuelito** (1993), contó de una manera poco comprometida y casi anecdótica la relación lésbica de dos jovencitas, aunque no estaba comprendida dentro de las principales

²⁹¹ El film trata sobre el hundimiento de una nave cazatorpedera en 1892, en el Río de la Plata, en el cual sólo se salvó la oficialidad. La Marina negó su apoyo a la película y el mar y el naufragio debieron ser realizados en estudios, lo cual resintió la calidad de la película. El film denunciaba un razonamiento darwiniano de la supervivencia del más apto, la oficialidad en este caso, y el contubernio existente entre las altas esferas del poder político y las máximas autoridades del arma que hizo que el juicio llevado a cabo luego del naufragio concluyera con la absolución de todos los implicados. Tomado de Fuster Retali, José. El ejército argentino visto por el cine nacional: análisis comparativo en dictadura y democracia. Ponencia presentada al CEISAL pág. 17

²⁹² Dentro del marco de esta tesis cabe señalar también, que fue a mediados de esta década cuando se filmaron las dos únicas películas argentinas donde aparece la temática de la homosexual masculina como eje de una narración filmica. Se trata de **Adios, Roberto** (1985, Enrique Dawi) y **Otra historia de amor** (1986, Américo Ortiz de Zárate) que serán objeto de análisis en el siguiente capítulo.

²⁹³ **Relación prohibida** a pesar de la pobreza de su factura, en la mayoría de los rubros -actuación, guión, encuadre, iluminación y dirección- constituyó un intento serio de aproximación al lesbianismo en la cinematografía argentina. La historia narrada era la de una mujer casada insatisfecha, que se relacionaba con una lesbiana. La película recibió críticas muy adversas y en el diccionario de Manrupe y Portela es mencionada como un "horrible film de lesbianas, en una muestra del cine de explotación a la argentina". Manrupe y Portela. Un diccionario de filmes argentinos. Buenos Aires, Corregidor, 1981. pág. 502

Fue la ópera prima del director, quien tenía antecedentes como actor y jefe de producción en diversos filmes de la década del setenta. En algunas copias de la película el mismo se encargaba de introducir al espectador en la historia: "Cuando me propuse filmar 'Relación prohibida' quise contar una historia: la historia de Miryam, un ser con una hermosa figura de mujer que lleva en su interior la pesada carga de la soledad. Y la angustia, la angustia de no poder mostrar lo que realmente es. La sociedad condena a los seres como ella y los obliga a marginarse y a permanecer en las sombras para alimentar sus pasiones, para muchos equivocadas, para otros como ella, normales. He transitado todos los caminos de la vida, he buscado la verdad de mi existencia, he conocido muchas Miryam que a través del tiempo me llevaron a poder comprender ese submundo, repito, muy difícil de ser aceptado". López, Daniel. 1989. *Catálogo del nuevo cine argentino 1987/1988*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía. pág. 32

líneas de la historia, que giraba sobre un anciano que vivía en una mansión y que para llamar la atención cometía un intento de suicidio, razón por la cual entraba a la casa una jovencita para cuidarlo. Es probable que la ausencia de películas y de visibilidad lesbiana en el cine argentino constituya el reflejo de la sociedad y del legado histórico que durante siglos pareció ignorar el amor lésbico.

En la línea de las comedias picarescas y humor grueso, son paradigmáticas las comedias de Hugo Sofovich. En 1979, el director había estrenado **Expertos en pinchazos** con Jorge Porcel y Alberto Olmedo, quienes continuarían como popular dupla en los envíos de Sofovich: **A los cirujanos se les va la mano** (1980), **Así no hay cama que aguante** (1980) y **El telo y la tele** (1985). Se trataba de comedias burdas, sin pretensiones estéticas ni argumentales, pero que contaban con un público seguro constituido por los admiradores de los cómicos y de vedettes como Moria Casán. Eran historias mínimas, apuntaladas por un erotismo ligero, con abundancia de desnudos femeninos y toques de grosería y de connotaciones sexuales. En general los argumentos estaban referidos a las correrías de maridos infieles en pos de señoritas de anatomía curvilínea, con las cuales eran sorprendidos por sus esposas legítimas. Resulta curioso que esta sexualidad nunca llegaba a concretarse debido a múltiples razones, por lo cual los espectadores sólo alcanzaban a ver los prolegómenos de relaciones sexuales que nunca se llevaban a cabo, y que por lo tanto, en una mirada general parecería mostrar una suerte de impotencia generalizada, o de situaciones destinadas a un mero plano onanístico, donde el objeto de deseo estaba constituido por el estereotipo de la mujer fatal.²⁹⁴

Sin embargo, estas comedias vistas con cierto alejamiento temporal permiten analizar la contribución a la visibilidad homoerótica en el cine argentino. En la década del ochenta, en la mayoría de estas películas comenzó a aparecer, con mayor frecuencia que en la década anterior, la figura de un homosexual. Aunque enmarcado en una viñeta risueña y dentro de historias donde la heterosexualidad era la norma, el gay estaba presente. Casi siempre se

²⁹⁴ Véase el artículo ya citado de José Fuster Retali, "La virgen y la prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino". Fuster Retali, José. 2001. "La Virgen y la Prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino". CHASQUI Revista de Literatura Latinoamericana, Universidad de Arizona, vol. 30 N° 2 (nov), pp. 65-74

trataba del estereotipo primario gay, sin ninguna incidencia en la trama, excepto en **Susana quiere, el Negro también (El que quiere celeste...)** (1987, Julio de Grazia), donde el director, un actor popular de masculinidad acentuada, interpretaba a un gay amigo de la protagonista, y estaba presente a lo largo de todo el film, en un papel que en principio habían otorgado a Adelco Lanza.²⁹⁵ El argumento es bastante simple, “Celeste vive en la provincia de Mendoza, donde ejerce la prostitución. Con su amigo, un homosexual al que llaman ‘La Culi’, se instala en Buenos Aires, donde el azar la conecta con Aristóbulo, un maduro viudo de vida recoleta. Se enamorarán, pero una sociedad hostil se les pondrá en contra”.²⁹⁶ El personaje llamado “La Culi” es presentado como el estereotipo primario en una de sus versiones más exageradas.

En forma paralela la televisión comenzó a incluir personajes gay, ridiculizados en su mayoría en distintos programas cómicos, y también a tono con la televisión de Estados Unidos, empezaron a aparecer personajes homosexuales, en roles secundarios, en algunos teleteatros.²⁹⁷ También aparecieron caricaturas de varones homosexuales en las películas de Jorge Porcel y Alberto Olmedo, quien representó su propia versión de **Tootsie**. Los cómicos interpretaron una serie de personajes gay o travestidos, siempre justificados en el argumento por la persecución de provocadoras mujeres, cuyos roles eran jugados por *vedettes*, como la ya citada Moria Casán.

Si bien el tema del lesbianismo encarado como eje central de una historia tampoco tuvo lugar en los ochenta, la pantalla se pobló de escenas lésbicas con asiduidad en las cárceles de mujeres, por ejemplo en **Atrapadas** (1984) y **Correccional de Mujeres**. También en **Sucedió en el internado** (1985, Emilio Vieyra) la historia transcurría en un colegio de señoritas donde comenzaban a sucederse crímenes y desapariciones de alumnas. El ambiente se enrarecía y las pasiones se exacerbaban sin que nadie pudiera sospechar quién

²⁹⁵ Según declaraciones del mismo Lanza, en entrevista con el autor de esta tesis. Véase también el reportaje de Santiago Calori (1997) titulado “Manolo se confiesa: a solas con Adelco Lanza”. En: Revista La Cosa: Cine Fantástico y Bizarro. Buenos Aires Nº 18, (jun.), págs. 17-20

²⁹⁶ *Catálogo del nuevo cine argentino 1984/1986*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1987. pág. 216)

²⁹⁷ En el capítulo dedicado a la década del noventa realizaré un análisis más exhaustivo de la visibilidad homoerótica en el campo televisivo.

era el asesino. Mientras tanto, algunas alumnas sostenían “fogosos romances, entre sí y con algún profesor, y una joven profesora intenta dilucidar las cosas”.²⁹⁸

Otro ejemplo de comedias eróticas fue **La clínica loca (para ellos, ellas y...los otros)** (1988, Emilio Vieyra), vigésimo noveno film del director, narró la historia de un nuevo enfermero en una clínica dedicada a tratamientos de revitalización sexual que resulta confundido con un supermacho alemán del cual dieron noticias los cables informativos, y que, según éstos, debía fornicar por lo menos nueve veces por día. El equívoco da lugar a una serie de incidentes en los cuales Pepe, el protagonista, “es perseguido por infinidad de mujeres y también por algunos hombres”.²⁹⁹

El tema del travestismo fue tocado en **Abierto de 18 a 24** (1988, Víctor Dínzon), que narró la historia de una extraña y sensible mujer, que en realidad era un hombre travestido. En una “vieja casona de un barrio de Buenos Aires alberga a Carla, una cuarentona que vive con su madre ciega y da clases de tango a un grupo de habitués y vecinos, entre ellos Dorys, la peluquera del barrio. Allí también, el veterano Josecito enseña danza clásica, y un grupo de estudiantes de teatro concreta sus ensayos. La llegada de Julio, con su carga de misterio, melancolía y sensualidad, altera la rutina de esa casa habitada por seres solitarios.³⁰⁰ En una escena donde Carla (interpretado por Horacio Peña), se confiesa al visitante le dice: “Yo tendría que haber nacido mariquita y listo, pero Dios no lo quiso”. Es evidente que desde su identidad travesti, el personaje se siente una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre.

Si bien considero que sólo las mencionadas **Adiós, Roberto** y **Otra historia de amor**, son las películas paradigmáticas en cuanto a un argumento homoerótico, habría que rescatar el film de Antonio Larreta **Nunca estuve en Viena** (1989), puesto que una de sus principales líneas de narración tiene que ver con un romance homosexual que altera toda la historia

²⁹⁸ López, Daniel. 1987. *Catálogo del nuevo cine argentino 1984/1986*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía. pág. 114

²⁹⁹ López, Daniel. 1989. *Catálogo del nuevo cine argentino 1987/1988*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía. pág. 110

³⁰⁰ López, Daniel. *Anuario 1987/1989*. op. cit., pág. 80

narrada. La película podría ser considerada como un intento de historia social, que a través de un sutil argumento homoerótico narró la relación entre dos hombres de distinta condición social, en la Argentina del Centenario. Dirigida por Antonio Larreta, también autor del guión, se estrenó el 13 de abril de 1989. La actriz uruguaya, China Zorrilla tuvo a cargo el papel Carlota García Dubourg, una abuela de una familia tradicional, sobre la que ejerce un implacable matriarcado gobernando la conducta de sus cuatro nietos: Adela, Eugenia, Carmen e Hipólito, y evitando a toda costa que el apellido sea mancillado, en el marco de una casona de San Isidro. Un crítico afirmó: “Morosa pieza que quiere mostrar la decadencia con estilo visual y se resiente por un desarrollo demasiado hablado. El proyecto primero lo tuvo Agustín Alezzo y resultó ser la ópera prima de Larreta”.³⁰¹ En realidad la película es morosa y en cierto punto aburrido; quizás uno de los mayores logros lo constituya la reconstrucción de época –sobre todo en términos escenográficos- y tiene el atractivo de brindar un cliché sobre lo que podría llamarse la “aristocracia” porteña de principios del siglo XX, aunque en ocasiones algunos diálogos resulten falsos y estereotipados. En esta película no podría hablarse de un estereotipo gay definido; si tuviéramos que encasillarlo en una categoría podría ser la del “tapado”. Ambos hombres responden al tipo clásico de masculinidad, que imaginamos no debe haber variado desde comienzos del siglo XX. La película, dentro de las diversas líneas argumentales muestra a Marcelo, hijo de Carlota, un personaje de la alta clase porteña (Alberto Segado) quien mantiene una relación homoerótica con José, un antiguo criado (Xergi Mateu), hijo del jardinero de la familia, devenido en importante pintor y escenógrafo. José regresa de Europa con Marcelo, convocado por el Teatro Colón para la puesta de **Rigoletto**. El conflicto se produce cuando José deja embarazada a Adela, una sobrina de Marcelo, con la que se reencuentra después de los quince años que pasó en Europa con el tío de la chica. La relación homosexual está narrada a través de los diálogos y en ningún momento se muestra un vínculo físico entre los personajes. Hay ciertos detalles con los cuales el director intentó marcar la intimidad física entre los hombres, por ejemplo, cuando la sobrina va a la casa del tío, encuentra a su amante en bata, porque estaba durmiendo en el momento de su llegada. En otra escena vemos a José dormido, la cámara muestra su torso desnudo. Entra en cuadro Marcelo, recién terminado de vestir, le sube la manta hasta los hombros; recoge su

³⁰¹ Manrupe y Portela. Op.cit. pág. 425

sombrero y los guantes y la escena se funde mientras él abandona la estancia. Es evidente que ambos han pasado la noche juntos. “El desenlace del conflicto provoca la muerte de Carlota, de rígidos valores morales y sociales, y dispersa a toda la familia.”³⁰²

Es interesante como otra de las aproximaciones del cine nacional al tema de la homosexualidad masculina en la década del '80, en el período inmediatamente posterior al retorno de la democracia y como una de las pocas que dedicó atención argumental casi exclusiva al tema del homoerotismo.

En agosto de 1983 **Espérame mucho** (1983, Juan José Jusid)³⁰³, constituyó una crónica intimista de la vida cotidiana de una familia durante el peronismo de los años cincuenta. El film tuvo problemas con el ente de censura que la obligó a estrenar con una escena cortada que mostraba a un grupo de varones en la ducha de una colonia de vacaciones, cuando intentaban sodomizar a uno de ellos. Pese al reclamo del director, que se negaba a estrenar, la película fue a los cines sin ese fragmento; y recién en sus posteriores exhibiciones por televisión se incluyó la escena cuestionada. La secuencia mostraba el juego de unos niños en el baño y un diálogo franco sobre las erecciones y las consabidas comparaciones de tamaños de los miembros viriles, y el intento de sodomizar a uno de los chicos, interrumpido por la llegada del celador interpretado por Osvaldo Santoro. La escena estaba inmediatamente unida al momento en que la madre del protagonista va a practicarle un enema, delante del padre y de la tía. La toma muestra a Juancito (Federico Olivera) desnudo, boca abajo en la cama, sometido al miedo y al bochorno de la situación mientras la madre manipula la jarra y el irrigador, la silueta de la hermana recortándose detrás de los vidrios de la puerta y las palabras del padre, alentándolo a ser valiente, porque “los hombres aguantan”. Desde una perspectiva psicoanalítica resulta cuanto menos inquietante la compaginación de escenas que van pautando la narración, como una continuación de la escena anterior narrada elípticamente.

³⁰² López, Daniel. *Anuario 1987/89.*, op.cit. pág. 116

³⁰³ La película significó el retorno del director al cine, que había dejado de filmar durante la dictadura militar. Su última película había sido **No toquen a la nena**, en 1976, una crítica a las relaciones entre padres e hijos y el despertar de la sexualidad adolescente.

En 1984 se estrenaron **El juguete rabioso** de José María Paoloantonio (1984) y **Pasajeros de una pesadilla** de Fernando Ayala; ambas películas mostraron personajes gay. **El juguete rabioso** contó con el guión de Mirtha Arlt sobre la novela homónima de Roberto Arlt. **Pasajeros de una pesadilla** recreaba una historia policial ocurrida en Buenos Aires en el otoño de 1981, durante la dictadura militar. El guión fue la versión libre de Jorge Goldenberg del libro *Yo, Pablo Shocklender*, que éste había escrito en la cárcel de Villa Devoto, donde se encontraba detenido acusado de haber asesinado a sus padres con la complicidad de su hermano Sergio. La historia comenzaba con el descubrimiento de los cadáveres del ingeniero Bernardo Foguelman (Federico Luppi) y su esposa Susana (Alicia Bruzzo) y en forma de racconto, a partir de la detención de Diego (Germán Palacios), el hijo de ambos, mostraba la “destrucción moral de una familia hasta llegar a ese trágico final”.³⁰⁴ La homosexualidad del padre, un industrial judío, enriquecido en negocios con los militares de la última dictadura argentina del siglo XX, es mostrada tangencialmente a partir de algunos diálogos de la esposa o breves escenas que insinúan que mantiene relaciones con jovencitos y con un secretario. El personaje del ingeniero, interpretado por un ya consagrado actor, Federico Luppi, no es mostrado bajo el estereotipo clásico del afeminado; pero su orientación sirve para subrayar los aspectos negativos de su personalidad. La película mostró de alguna manera, como las víctimas eran en realidad responsables de su sangriento final: padre corrupto y gay; madre incestuosa y adúltera. De todas maneras el film no arrojó demasiada luz sobre el crimen del matrimonio. Sergio Shocklender cumplió su condena y salió en libertad, mientras que su hermano Pablo, fugó y luego fue atrapado y fue ingresado nuevamente en prisión.³⁰⁵

El estereotipo de **El juguete rabioso**, también era negativo: se trataba de un joven de clase alta que frecuentaba hoteles miserables en busca de muchachos de los cuales conseguir favores sexuales a cambio de dinero. La película ambientada en la década del '30, como en la novela homónima, respondió al estilo de Arlt, oscuro y dramático. La visión del gay se asemeja a la de la obra teatral de González Castillo, **Los invertidos**; y vuelve a recrear lo femenino encerrado en un cuerpo masculino. El personaje protagónico, Silvio Ashter

³⁰⁴ Astral, Daniel, comp. 1985. “El cine de la Argentina”. En: *Anuario 81 82 83 84*. Buenos Aires: Helguero-Villalba. pág. 117

³⁰⁵ Continúa preso actualmente (mayo 2004).

(Pablo Cedrón) es un joven inventor que trabaja de dependiente en una librería, a la que trata de incendiar sin éxito. Realiza una prueba para ingresar a la escuela de mecánica de aviación y luego de un breve paso por la institución es dado de baja.

En términos de homoerotismo, es interesante analizar el discurso escondido en las imágenes. Hay una escena que tiene lugar en el dormitorio del cuartel donde un soldado los obliga a vestirse y desvestirse en forma continuada como un ejercicio de disciplina y poder. Finalmente la orden es que se desnuden completamente y que se arrastren por el piso hacia las duchas. La escena muestra una docena de hombres jóvenes desnudos que se arrastran por el piso en un entrevero de torsos, piernas y brazos. Toda la escena, desde el comienzo está envuelta en un clima de homoerotismo, desde las órdenes del soldado que humilla a los conscriptos, que recuerda testimonios de los tratos a los subordinados en los cuarteles y a casos infelices, como el del soldado Carrasco³⁰⁶; hasta en una visión totalmente opuesta por su falta de dramatismo, se acerca a las películas pornográficas gay norteamericanas, donde el estereotipo del soldado es utilizado con frecuencia como objeto de deseo. Cuando los chicos llegan a las duchas juegan de manos y rodean a uno de los jovencitos a quienes le tocan las nalgas, en un ambiente de risas y camaraderías, en medio de una cofradía masculina que no logra ocultar el homoerotismo subyacente, que probablemente el director de la película no haya querido resaltar. El tratamiento de los cuerpos es audaz para la época de la película, ya que no eran muy comunes en el cine nacional los desnudos masculinos frontales.³⁰⁷

Cuando a Silvio le dan de baja pregunta los motivos y recibe la respuesta “Las órdenes no se cuestionan. Se cumplen”. El joven piensa “así derrotado a mi casa no puedo volver” y va

³⁰⁶ Me refiero al asesinato de un conscripto en un cuartel de Zapala, provincia de Neuquén, golpeado salvajemente por dos compañeros, los soldados Cristián Suárez y Víctor Salazar, quines manifestaron haber seguido las órdenes impartidas por el subteniente Ignacio Canevaro, en mayo de 1994, y que significó el final del servicio militar obligatorio en la Argentina. Una historia similar, aunque anterior en el tiempo se narra en el fim **Bajo Bandera** (1997, Juan José Jusid) que será analizado en el capítulo correspondiente a la década del noventa.

³⁰⁷ Un caso aislado de un desnudo frontal masculino en el cine argentino de entonces - considerado innecesario por algunas críticas- fue el del actor Alberto Segado en **Gracias por el fuego** (1984, Sergio Renán), sobre la novela de Benedetti, en la escena en que uno de los protagonistas entra al baño donde su hermano se está bañando y mantienen una discusión. Segado se levanta de la bañera y la cámara gira en torno de él mostrándolo en forma circular. Alberto Segado no era un joven apolíneo y en apariencia no se justificaba esa toma.

a una pensión. Al entrar, la escena muestra a una mujer joven saliendo con un anciano, la imagen sugiere que se trata de una prostituta con un cliente. El lugar es sórdido. La siguiente escena muestra a Silvio siendo despertado por la voz de un muchacho que le avisa que se ha quedado dormido con la ropa puesta. Se trata de una habitación donde hay dos camas de alquiler. El joven que lo despertó no parece pertenecer a ese lugar, está vestido en forma elegante y demuestra ser educado. Cuando Silvio acepta la invitación a fumar, el desconocido le dice que saque los cigarrillos del saco que ha dejado colgado en el respaldo de una silla. Silvio sigue las indicaciones y en lugar de sacar un atado de cigarrillos saca un mazo de fotos pornográficas. El otro le pide disculpa, aduciendo que se equivocó al indicarle el bolsillo y le pregunta si las fotos le gustan. Cuando Silvio se da vuelta descubre al joven sentado en la cama, vestido con ropa interior femenina. "Me llamo Tristán o Tristana" se presenta. Le confiesa que tiene un arreglo con los dueños de hoteluchos como ese para que cuando aparezca un muchacho joven y sin dinero, le avisen.

"Por la calle es muy difícil porque después te siguen a todos lados chantajeándote y te sacan hasta lo que no tenés". Silvio al verlo en ropa interior femenina le dice indignado: "¡Pero entonces usted es un degenerado, usted es....!"

"No, no lo diga, por favor"- le ruega Tristán.

Le cuenta la historia de sus comienzos con un profesor de matemáticas que le daba clases particulares a domicilio. Cuando el profesor terminaba de darle la clase y se iba, él enseguida lo seguía al departamento. El mucamo lo hacía pasar directamente al dormitorio del profesor que lo esperaba vestido con ropa interior femenina de seda y puntillas. Silvio dice, "ahora debe estar en la cárcel". "No", le contesta Tristán, "se ahorcó en el baño de una confitería. Nunca fue feliz".

Silvio le dice que tendría que ver a un médico de los nervios. Tristán le responde que es un error de la naturaleza, que él debería ser una mujer y estar casada viviendo feliz con su marido". Intenta un acercamiento pero Silvio lo rechaza violentamente.

Durante la secuencia queda claro que la homosexualidad es una enfermedad, una perversión y una desgracia, que conduce a la muerte como castigo final. Está presente a lo

largo de toda la escena la idea del homosexual como un ser trágico y sórdido. El muchacho trata de conseguir sus presas en hoteluchos “con olor a humedad”, tiene vicios propios de la clase alta, y padece de un mal que ni siquiera puede ser nombrado. Plantea una visión muy difundida desde la aparición de la categorización del homosexual, y que Arlt recoge en su época, sobre el error de la naturaleza y el del alma femenina atrapada en el cuerpo de un hombre.³⁰⁸

Si bien es una visión innegablemente homofóbica, la película recrea en forma seria, uno de los estereotipos más difundidos sobre los gays, que ha persistido en el tiempo. A pesar de las ropas femeninas, Tristán, no es el clásico hombrecito afeminado de las comedias argentinas que venían desde el arqueológico personaje de Pocholo en **Los tres berretines**.

Casi al final de la década, **Atracción peculiar** (1988, Enrique Carreras) formó parte de la vertiente que venían desarrollando los cómicos Jorge Porcel y Alberto Olmedo.³⁰⁹ En general los gays mostrados en los filmes donde actuaban el dúo, responden al estereotipo primario, el mariquita, personaje pasible de las burlas de los cómicos, y a veces representado por ellos mismos, ya sea travestidos o fingiéndose homosexuales para lograr el objetivo de acceder a conquistar mujeres. La polisemia de **Atracción peculiar**, nada sutil desde el mismo título, no deja lugar a dudas sobre las segundas intenciones y a la vez refleja el contenido de la película a partir de la connotación sexual ya que en el argot porteño “culear” designa la cópula entre un hombre y una mujer, y por extensión también entre dos hombres. El título de la película se vincula también con un fuerte culto a los glúteos femeninos que ha sido explotado visualmente desde la televisión en campañas publicitarias, programas de televisión del rubro cómicos, principalmente, y también en las películas. El guión fue firmado por otro cómico conocido, Juan Carlos Mesa, con un perfil más blanco o familiar, por lo que puede sorprender las pinceladas de humor grueso. **Atracción peculiar** narra las aventuras de un periodista, Trolombati (Alberto Olmedo) al

³⁰⁸ Algunos homosexuales, como el célebre Manuel Puig, se sentían mujeres atrapadas en el cuerpo de un hombre. Recuerda el concepto europeo del siglo XIX, referido por Rafael Freda, sobre la concepción científica del homosexual como un alma femenina atrapada en el cuerpo de un hombre. Entrevista con R. Freda, ya citada. Véase además la documentada biografía de Puig de Suzanne Hill Levine (2002), *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.

³⁰⁹ La película se estrenó el 3 de marzo de 1988, el día anterior a la trágica muerte de Alberto Olmedo, uno de sus protagonistas, que sufrió la caída de un balcón en un edificio de la ciudad de Mar del Plata.

principio de apariencia afeminada, y un fotógrafo, Amatisto (Jorge Porcel) que deben hacerse pasar por gays para investigar a una banda de travestis delincuentes vinculados con el tráfico de drogas. Comienza con una vista panorámica de Mar del Plata, sobre la que van apareciendo los créditos y como fondo se escucha una canción cantada por un coro de chicas. La letra anticipa la historia, ya que refiere que “llegaron los trolos que son fanáticos del siete y de la marcha atrás” y también incorpora los juegos del casino a partir del número siete, que también designa al culo en el habla coloquial rioplatense.

Es interesante como este tipo de películas, dirigidas en general a lo que algunos llaman como “el gran público”, tienen mensajes contradictorios con la líneas de moral media de la sociedad: ya se trate de infidelidad femenina o religión e incluso homosexualidad. En una escena, mientras la cámara enfoca de atrás a tres chicas dispuestas a todo para lograr triunfar como cantantes, a pesar de que a lo largo del film, sus nalgas tienen más presencia que las voces; uno de los periodistas exclama: “Qué lindos culitos que Dios me dio”. Es obvio que si Dios le ha dado esos “culitos” son solamente para el placer y no para la procreación y la perpetuación de la raza a través de los sagrados lazos del matrimonio, objetivos que no parecen estar presentes en las tres señoritas que retozan en la misma cama con el personaje interpretado por un extrañamente afeminado Pablo Codevilla. Como tantas películas argentinas de verano, la acción transcurre en la ciudad balnearia ya mencionada. Hay recursos en la comedia que ya fueron utilizados anteriormente hasta el hartazgo: el amante se esconde en el balcón ante la imprevista llegada del marido³¹⁰, y debe arriesgar su vida para no ser descubierto. En el caso de **Atracción peculiar**, el personaje interpretado por Olmedo debe esconderse en el balcón y está a punto de caer al vacío. En la vida real, en un confuso episodio, Olmedo murió al caer del balcón al día siguiente del estreno de la película.

El obeso actor cómico Jorge Porcel interpreta el papel de un fotógrafo de una revista de actualidad, “TV Lunga”³¹¹ al que el director de la revista (Tincho Zabala) le encarga la

³¹⁰ Por ejemplo en **Cuando calienta el sol**, dirigida por Julio Saraceni, filmada en Mar del Plata, con Beatriz Taibo y el cantante chileno Antonio Prieto, que se estrenó en Buenos Aires el 2 de mayo de 1963.

³¹¹ Acá también se observa la connotación fálica y además el tema del conocimiento: “se las sabe lunga” en el argot porteño designa a alguien experimentado o con saberes acreditados en cualquier área.

misión de viajar a Mar del Plata con un periodista (Alberto Olmedo) para llevar a cabo una investigación periodística sobre una banda de travestis vinculados con el contrabando de drogas. El personaje de Olmedo es una caricatura que pretende imitar a la del personaje de Michel Serrault en **La jaula de las locas** –que también transcurría en una ciudad balnearia- pero con elementos nada sutiles. Filmada en una época en que se ponía de moda el aerobio, Olmedo aparece ataviada con coloridas calzas y buzos de lycra y con vincha en la frente, llevando colgado del hombro su bolso de gimnasia. Al caminar su contoneo mueve a risa por la exageración. A lo largo de toda la película se juega con el equívoco del personaje del fotógrafo, quien gracias a la interpretación del actor, lleva el estereotipo de la mariquita a límites que van más allá de la exageración. Ciertamente es recordar, que los gays de las películas del binomio Porcel-Olmedo, suelen ser criaturas exageradas y objetos de burla de los integrantes heterosexuales de las historias. Hacia el final de la película se descubre –para tranquilidad de los seguidores del popular capocómico- que en realidad no es gay y que ha estado representando un papel para ocultar su verdadera identidad de agente secreto de la policía. Si bien la historia que pretende narrar la película es de estos dos periodistas que tienen que investigar al grupo de travestis, éstos no aparecen en ningún momento. Aparecen algunos hombres travestidos hacia el final de la película. Se trata de una fiesta en un barco donde se celebra la parodia de casamiento entre dos hombres. El que aparece vestido de novia fue interpretado por un galán de la década del '50 Ignacio Quirós, cuya masculinidad nunca fue puesta en duda y que compone un personaje afeminado, maquillado en forma ridícula y sin afeitar, en realidad un esperpento. El travelling sobre los asistentes a la boda denuncia a algunos extras sentados en las mesas, travestidos.

El film muestra una confusión a la hora de recrear a los gays y travestis, no encuentra una línea divisoria, todo es lo mismo. Hay una burla homofóbica al término gay, que comenzaba a difundirse a finales de la década del '80. El director de la revista, al principio de la película, haciendo un clásico gesto que designa a los varones homosexuales, girando la muñeca con la palma hacia arriba manifiesta: “Ahora los llaman gays”. Otros aditamentos de la película, más allá de la homofobia manifestada a través de la comicidad, es la mirada cómplice sobre la infidelidad masculina en un contexto de machismo.

El telo y la tele (1985, Hugo Sofovich, guión de Ricardo Talesnik) es una típica comedia de humor grueso y sexual, de una serie de historias de hoteles alojamientos que ya habían comenzado veinte años antes, con títulos como los ya mencionados en el capítulo dedicado a la década del sesenta. La historia transcurre en un albergue transitorio en donde los huéspedes no saben que están siendo observados por cámaras de televisión que los registran en video para los fines de un congreso sexológico. En la película aparecen dos gays amanerados que representan el estereotipo primario gay. Es una comedia mediocre y chabacana que gira sobre la realización de un congreso de sexología internacional. Como muestra de lo burdo del guión obsérvese que el encuentro se denomina P.E.N.E.S. y para mitigar la connotación fálica se explica en los carteles que se trata del Primer Encuentro Nacional de Estudios Sexuales. El actor Alberto Busaid, interpreta a un gay que se refiere a sí mismo en femenino (“soy soltera”). Los diálogos refieren una “capacidad sexual del ser nacional reprimida”, que quizás pretendiera ser una crítica al discurso militar de la dictadura que había terminado dos años antes.

Es uno de los escasos filmes donde se hace referencia al lesbianismo, aunque en un contexto de humor grueso y quizás con segundas intenciones. Para referirse a dos lesbianas que participan del evento, uno de los personajes afirma “para hacer tortillas se necesita tener huevos”. Esta frase podría ser resignificada desde una mirada propia de la comunidad homosexual, si bien por un lado podría ser tachada de homofóbica, por otro lado podría referirse a la valentía de transgredir la normatividad sexual en un contexto machista.³¹²

También se puede mencionar **El caso Matías** (1985, Aníbal Di Salvo), como un caso de visibilidad homoerótica en el contexto de una película con pretensiones de seriedad testimonial. En la misma aparece la historia de un anciano polaco alcohólico y adicto a las drogas, termina en un manicomio argentino donde es sometido sexualmente por otros internos y por un enfermero.

³¹² “Tener huevos” en el Río de la Plata es una expresión coloquial que denota coraje, valentía, etc.

Visibilidad a través de la prensa: razzias, persecución y asesinatos.

Durante la dictadura hubo diversos temas que no podían ser mencionados en forma oral ni escrita. Los medios de comunicación no podían referirse a los métodos anticonceptivos, a las relaciones prematrimoniales, ni al aborto y tampoco a la homosexualidad. Esta prohibición se llevó a cabo sobre todo en los primeros años del Proceso de Reorganización Nacional. En 1981, se pudo leer una breve noticia en el diario *The Buenos Aires Herald* que daba cuenta de una razzia policial ocurrida en la tradicional feria de la Plaza Dorrego, en el barrio de San Telmo. Durante la realización de un espectáculo musical al aire libre, la policía había irrumpido deteniendo a veinte asistentes e incluso al cantante, bajo la acusación de que había “mucha gente amoral, homosexuales y ese tipo de gente en la plaza”.³¹³ Otro de los aspectos que señalaba Jáuregui respecto de los gays en tiempos de la dictadura tiene que ver con los desaparecidos y la violencia. Según las manifestaciones de uno de los integrantes de la CONADEP, estimaba que al menos cuatrocientos gays habrían desaparecido.³¹⁴ También tuvo lugar una veintena de asesinatos entre 1982 y 1983, perpetrados contra homosexuales, la mayoría de los cuales no fueron esclarecidos. La información suministrada por la policía a los medios de comunicación fue escasa, y en los casos en que se afirmaba haber detenido a los asesinos, no se brindó la identidad de los mismos.³¹⁵

También otro incidente relacionado con el fenómeno de visibilidad tuvo lugar en 1982, cuando un autodenominado Comando Cóndor envió un comunicado a los diarios manifestando su intención de acabar con los teatros de revistas y con los homosexuales. Este comando, un mes más tarde se hacía responsable del atentado con explosivos que ocasionó el incendio del Teatro El Nacional.

En setiembre de 1983, otro grupo similar, autodenominado Comando de Moralidad, expulsó del país al cineasta alemán Werner Schroeter, quien se encontraba en Buenos Aires

³¹³ Jáuregui. Op.cit. pág. 170

³¹⁴ En realidad la CONADEP no reportó en su informe sobre desaparecidos homosexuales. Véase mi ponencia Género, deseo y derechos humanos en Argentina, presentada Annual Conference of The Society for Latin American Studies, Univesidad de Leiden, 2-4 abril, 2004.

³¹⁵ Jáuregui.op.cit. pág. 171-172. El Diario Crónica (Buenos Aires, 14 set. 1983) pág. 9 informaba sobre dos asesinatos cometidos en Tucumán y en Buenos Aires. Sobre este último ver también el diario Clarín del 15 set. 1983, pág. 34

trabajando con un grupo de estudiantes del Instituto Goethe, en distintos temas, uno de ellos relacionado con la situación de los marginados, desaparecidos y homosexuales, y en un proyecto sobre el tango y la sociedad argentina. Según trascendidos, el comando clandestino había amenazado a Schroeter en repetidas oportunidades por medio de llamadas telefónicas de distintas personas, donde se lo instaba a abandonar sus investigaciones. El plazo que le dieron para abandonar el país fue hasta el 28 de setiembre a las dieciocho horas. Caso contrario colocarían una bomba en su residencia. El cineasta viajó a Montevideo el 29 de setiembre, desde donde continuaría viaje hacia Alemania. La prensa de la época informaba que también había sido amenazado el director del Instituto Goethe, Lennertz Gunther.³¹⁶

La prensa como aporte a la construcción de los estereotipos.

El tratamiento que la prensa otorgaba a hechos delictivos relacionados por o contra homosexuales hacía pasar el eje de la noticia por la orientación sexual de las víctimas o los implicados en distintos sucesos.³¹⁷ En el caso de la “fiesta del sombrero”, una razzia llevada a cabo el 10 de setiembre de 1983 en las postrimerías de la dictadura militar –tres meses antes de la asunción del primer presidente electo luego del Proceso Militar, Ricardo Alfonsín- en una casona de alquiler para fiestas familiares, en el barrio de Belgrano, “La casona de Ricardo”, es un ejemplo acerca de la manera de narrar los acontecimientos y es reveladora en cuanto a los prejuicios desde donde pueden observarse varios elementos que constituyen los estereotipos en el imaginario popular, y el entorno histórico de la dictadura que casi finalizaba.³¹⁸ La indumentaria extravagante de los invitados, fue uno de los motivos de sospecha y de denuncia, también la ausencia de mujeres, para algunos, y la presencia de éstas, “esculturales”, según otros, y hasta la actitud bulliciosa de los invitados que iban ingresando al lugar.

³¹⁶ “Cineasta amenazado abandonó el país”. 1983. Diario Crónica (Buenos Aires, viernes 30 set.). Pág. 20

³¹⁷ Por ejemplo, citemos el diario Crónica del 2 de set., 1983, bajo el título “La corrupción era total en un boliche bailable” informaba que en una confitería de la ciudad de Córdoba habían apresado al propietario del negocio disfrazado de mujer, “constando además la presencia de menores entre 18 y 20 años así como también gran cantidad de homosexuales”. La denuncia, en principio de índole económica efectuada por un particular porque el propietario no ingresaba el dinero recaudado en la caja “degeneró cuando la autoridad comprobó la existencia de ‘raíces’ de índole sexual y de explotación del sexo”.

³¹⁸ Clarín, domingo 11 de setiembre de 1983. pág. 35

Las noticias de prensa referidas a este evento resultan interesantes para el análisis de la visibilidad homosexual en Buenos Aires, cada vez en aumento. El caso de la fiesta del Barrio de Belgrano evidenciaba una comunidad de hombres vinculados sentimental y amistosamente, pertenecientes a estratos socio económicos acomodados –las noticias hablaban de profesionales, médicos, odontólogos y hasta empresarios- que tenían un estilo de vida similar al que se desarrollaba en los Estados Unidos en esa misma época, reflejado en películas como **Su otro amor** (1982, A. Hiller) en una visión positiva de relaciones de pareja estable y la homofóbica **Cruising** (W. Friedkin). De la época anterior, ya se habían conocido filmes como **Nijinsky** (1980, H. Ross), **A un dios desconocido** (1977, Jaime Chavarrí), **El diputado** (1978, Eloy de la Iglesia), **La jaula de las locas** (1978, Molinaro), **Valentino** (1977, Ken Rusel) y algunos títulos más. Estas películas, cuando podían sortear los mecanismos de censura, eran testimonio de la existencia de los gays, y si bien los mismos eran planteados en casi todas las cinematografías, estadounidense o europea, bajo la perspectiva trágica, se alejaba cada vez más del estereotipo primario, e iba instalando en la sociedad la existencia de un grupo de hombres diferentes, cuya presencia, aunque desagradara, no se podía ignorar.

Por otra parte, la noticia periodística recogía de la realidad cotidiana y difundía en la sociedad, la palabra gay para designar a los homosexuales. Así en las diversas noticias referidas a los homosexuales, que comenzaban a ser conocidos también bajo el término gay se pueden leer titulares y copetes como los siguientes: “como se les llama en Europa”, “Qué milonga con los gays”³¹⁹, “Detienen a 50 gay drogadictos en restaurant de Once”³²⁰. La palabra amoral era también sinónimo de homosexual: “El crimen de un amoral”³²¹, “Un submundo casi inexpugnable. Un amoral dirigía una pandilla”³²², “Allanan un refugio homososexual y se llevan a 31”³²³.

³¹⁹ Crónica, 20 de febrero de 1984

³²⁰ Diario Popular, 23 de marzo de 1984

³²¹ Clarín, 25 de febrero de 1983

³²² Diario Popular, 18 de agosto de 1983

³²³ Crónica, 28 de febrero de 1984

Visibilidad homoerótica en la década del ochenta.

Durante la década del ochenta en Buenos Aires comenzó a rearmarse cierta actividad de colectivos gays y lésbicos, que habían comenzado en 1969 con la creación del Grupo Nuestro Mundo, integrado por delegados sindicales, obreros y militantes del Partido Comunista que terminaron siendo expulsados del partido por su orientación sexual. Estos movimientos o grupos, se disolvieron o pasaron a cierta forma de clandestinidad durante el período de la dictadura comenzada en 1976. Sin embargo, a partir de 1982, en el tramo final de la dictadura, no sólo en Buenos Aires, sino en varias ciudades del interior del país comenzaron a constituirse grupos homosexuales, y en abril de 1984, se concretaría la fundación de la CHA. En 1982 la revista *El Porteño* comenzó a incluir una sección gay en su suplemento *Cerdos y Peces*, donde denunciaba la represión de gays durante la dictadura. Al mismo tiempo comenzó a surgir el tema del SIDA, conocido en una primera etapa como peste rosa, aunque su difusión en los medios y en la sociedad alcanzaría mayor importancia en los años siguiente. Para entonces las faltas de campaña de prevención y los propios hábitos sexuales de la población mundial hicieron que el índice de contagio se disparara en forma inimaginable, transformándose en una de las terribles enfermedades del último cuarto del siglo XX.

En 1983, a partir del regreso a la democracia, si bien por un lado continuaban las razzias policiales, también es cierto que comenzó la apertura de bares y discotecas para el público gay. Pero también continuó la serie de asesinatos comenzada el año anterior, en cuyas noticias, la prensa enfatizaba la orientación sexual de la víctima. Jáuregui sostiene que “cuando muere una persona homosexual, para los medios, no ha muerto un ser humano, lo que muere es su sexualidad. Si la víctima de un crimen es una persona común y corriente, la noticia de su muerte es anunciada por los periódicos, generalmente, según la profesión de la víctima, o de acuerdo a conceptos generales como ‘persona’, ‘individuo’, etc. En cambio (...) los homosexuales muertos son homosexuales o, mejor dicho son ‘amorales’, apelativo con el cual una sutil segunda lectura tiende a la justificación, a la explicación, cuando no a la aprobación del hecho.”³²⁴ Jáuregui analiza en su libro, un reportaje a dos ex comisarios de la Policía Federal, Donatto y Urricelqui, en tiempos de la serie de crímenes contra

³²⁴ Jáuregui, Carlos. op. cit. 122

homosexuales³²⁵ que ocurrieron entre 1982 y 1983. Las respuestas de los policías dan cuenta del arraigo de creencias y prejuicios. Respondía Urricelque:

“...desde que se inició esta verdadera cacería de desviados sexuales...existen varios tipos de consumación en estos homicidios. Por una parte está el matrimonio de desviados, que puede concluir con el crimen de uno de ellos por problemas de celos o desavenencias.” (...) También encontramos al homosexual que va a los baños públicos y mira por encima de los mármoles el sexo de los hombres y llega a desabrocharles la bragueta”.³²⁶

Respecto a los asesinatos, Donatto, encontraba las siguientes explicaciones:

“Son frecuentes los casos de individuos de vida equívoca que son masacrados mediante la aplicación de golpes en la cabeza. Esto puede explicarse por la especial posición que ocupan los amorales durante la relación. (...)Las mismas víctimas buscan su autoeliminación porque a veces a ellos mismos les falta valor para suicidarse. (...) Es un problema de psicosis de los homosexuales que buscan la mano ejecutora de su muerte. Los desviados saben que el suicidio no puede publicitarse, es por eso que recurren a alguien que logre el mismo objetivo saliendo del anonimato.”³²⁷

Es comprensible que siguiendo esta línea de razonamientos, los crímenes continuaran impunes. Sostenía Jáuregui:

“Al leer los conceptos antes mencionados, nos preguntamos cómo es posible que, quienes sustentan esas ideas, sean los encargados de investigar los crímenes, ya que para ellos la condición de homosexual parece justificar el accionar del victimario. El asesino asume en el discurso de los represores el papel de vengador anónimo de la sociedad mancillada por las acciones del homosexual.”³²⁸

³²⁵ El estreno de la controvertida película *Cruising* tuvo lugar en esa época. ¿Habrá influido de alguna manera en lo ocurrido en Buenos Aires?

³²⁶ Jáuregui, Carlos. Op.cit. 123. En la ya mencionada *El telo y la tele*, hay una escena que recuerda estos comentarios policiales, en la cual el cómico conocido como Tristán al salir de la ducha se cruza con su asistente y le advierte: “Usted a mí no me va a tocar el ganso”, lo cual implica un sentimiento de homofobia y coincide con la afirmación del policía mencionado sobre los tocamientos no autorizados de los gays a los hombres heterosexuales en los baños públicos.

³²⁷ Jáuregui. Op. cit. pág. 123-124

³²⁸ Jáuregui. Op. cit. pág. 124. Véase también Rodríguez Pereyra, Ricardo. “Género, deseo y derechos humanos en Argentina”. Ponencia presentada a la Conferencia Anual de The Society for Latin American Studies, Universidad de Leiden, 2-4, abril 2004.

Respecto al papel del periodismo como clave para mantener el orden vigente, Alfredo Marcotegui, del grupo de psicólogos de la C.H.A., de esa época, sostenía:

“Por más esfuerzos voluntarios que éste o cualquier otro periodista ponga, siempre será víctima de una ideología de la que no siempre él es consciente. De hecho, estará volcando en sus notas los prejuicios con los que la sociedad lo educó. Y no hará otra cosa que volcarlos, tanto en sus notas como en todo contacto que tenga con su realidad circundante”.³²⁹

En mayo de 1984, un mes después de su creación, la CHA publicó en el diario Clarín su primer solicitada bajo el título **“Con discriminación y represión no hay democracia”**.³³⁰ Se exigía la derogación de leyes y edictos policiales que atentaban contra las libertades individuales de los homosexuales. En la misma se informaba que “los integrantes de la Comunidad Homosexual Argentina compuesta por más de 1.500.000 de ciudadanos y ciudadanas, manifestamos a la opinión pública que: La Organización Mundial de la Salud (OMS) de la cual participa la República Argentina como país miembro de las Naciones Unidas ha retirado a la homosexualidad de su lista de enfermedades. No existirá la democracia verdadera si la sociedad permite la subsistencia de los sectores marginados y de los diversos métodos de represión aún vigentes”.³³¹ La solicitada afirmaba que los integrantes de la CHA eran personas que “trabajamos, estudiamos, sentimos, amamos, nos preocupamos por la realidad nacional” y que también habían transitado la dictadura. Los puntos exigidos en la solicitada eran los siguientes:

- “1) La derogación de las leyes y edictos que reprimen nuestras libertades individuales.
- 2) Cese de la detención arbitraria por averiguación de antecedentes.
- 3) Cese inmediato de toda represión en los lugares frecuentados por nuestra comunidad.
- 4) La libre elección y ejercicio de la sexualidad. Así como el fin de toda discriminación sexual en lo laboral, social y moral.
- 5) La investigación y esclarecimiento de los asesinatos de homosexuales.
- 6) El cese de la campaña difamatoria contra los homosexuales, que quiere asociarnos con la drogadicción, prostitución y corrupción.”³³²

³²⁹ Jáuregui. Op.cit. pág. 124

³³⁰ Clarín, Buenos Aires, 28 mayo 1984, pág. 21. Las negritas están en el texto del diario.

³³¹ Ibid.

³³² Ibid.

En abril del año siguiente apareció la segunda solicitada bajo el mismo título, y en la misma se denunciaba que a catorce meses de la recuperación de la democracia continuaba la vigencia de la represión policial, la privación ilegítima de los ciudadanos a través de detenciones en la vía pública y razzias en los lugares de esparcimiento. Entre otras denuncias, se enfatizaba: "Reiteramos una vez más a la población que la dignidad homosexual es un capítulo más en la vigencia de los derechos humanos".³³³ Ambas solicitadas fueron firmadas Carlos Luis Jáuregui, presidente de la CHA, y por Alejandro Zalazar, el vicepresidente. Tres días más tarde de la aparición de la segunda solicitada, se producía en Buenos Aires, el estreno de **Adiós, Roberto** dirigida por Enrique Dawi, la primera película con temática homoerótica del cine argentino, que será analizada en el siguiente capítulo. La democracia que había traído una especie de destape a la española, con una mayor liberalidad en el tratamiento de temas sexuales, aparición de revistas con profusión de desnudos femeninos y temas sensacionalista, como el caso de "*Libre*"; ¿traería también nuevos tiempos para los gays en el cine nacional?.

³³³ Clarín, Buenos Aires, 1º abril, 1985.

CAPITULO 6.

DOS PELICULAS PARADIGMATICAS

Adios Roberto y Otra Historia de Amor

Adios, Roberto tuvo el mérito de ser la primer película del cine argentino que narró una historia homoerótica. Dirigida por Enrique Dawi se estrenó con una calificación de prohibida para menores de dieciocho años, el 4 de abril de 1985 en los cines Normandie y Callao de la ciudad de Buenos Aires, al día siguiente del estreno de **La Historia Oficial** (Luis Puenzo), que era la “radiografía de la angustiada búsqueda de una madre acerca de la verdadera identidad de su hija adoptada, en un cuidadoso libro cinematográfico”.³³⁴ En la misma publicación que rescataba las excelencias de **La Historia Oficial** sobre un tema que alcanzaría aún mayor vigencia dramática con el correr de los años³³⁵; se valoraba a **Adiós, Roberto** porque era la primera vez que una película argentina se atrevía a tocar el tema de la homosexualidad masculina. El crítico elogiaba las actuaciones de los actores que interpretaron a los tres personajes más importantes, Carlos Andrés Calvo (Roberto), Víctor Laplace (Marcelo) y Ana María Picchio (Marta, la mujer de Roberto) y afirmaba que valía la pena acercarse a la película ya que la misma se volvía atractiva gracias al sentido del ritmo que le había impreso Dawi, “mucho más preciso que el de varios directores argentinos serios”.³³⁶

Otros críticos trataron a la película con menos entusiasmo y mencionaban “un tibio tratamiento de un tópico delicado” aunque también resaltaban el ritmo y la sucesión de gags contenidos en la comedia, así como el respeto por el tema que abordaba.³³⁷ Más allá de los juicios de los críticos cinematográficos, pueden hacerse varias lecturas de la historia que se cuenta en **Adiós, Roberto**, aunque la principal parece ser la de una enfática visión

³³⁴ El Periodista de Buenos Aires, N° 30 (5-11abr.), 1985. pág. 50.

³³⁵ Es la narración acerca de una profesora de historia muy estructurada y convencida de las versiones oficiales, madre adoptiva de una pequeña, que ve alterada su vida con el regreso de una amiga exiliada, el conocimiento de las actividades financieras de su marido y la aparición de una Abuela de Plaza de Mayo en busca de su nieta, apropiada por los militares cuando detuvieron y desaparecieron al hijo y la nuera.

³³⁶ El Periodista N° 30 (5-11 abr.), 1985. pág. 50.

³³⁷ Manrupe y Portela. Op. cit. pág. 7

homofóbica interna y externa, que a pesar del sentido humorístico con el cual fue encarada la narración, dejaba en claro un rechazo manifiesto a la relación homoerótica de sus protagonistas. Enrique Dawi, había filmado su primer largo metraje como director en 1960, **Río abajo**, que puede ser calificado más de documental que de un film dramático, sobre la vida en las islas del río Ibicuy (Delta Argentino).³³⁸ La carrera de Dawi estuvo jalonada de comedias chabacanas, películas dirigidas al público infantil, vehículos para el tono humorístico de actores como Alberto Olmedo, Juan Carlos Altavista y Carlitos Balá; aventuras de apología militar, y otras al servicio de cantantes folklóricos como El Soldado Chamamé y Horacio Guaraní. No deja de resultar cuanto menos inesperada la realización de una obra como **Adios, Roberto**, sobre todo si se tiene en cuenta que en febrero del mismo año, dos meses antes, se había producido el estreno de su anterior película **Brigada Explosiva**, una comedia apta para todo público, con Moria Casán, una vedette del teatro de revistas y el cómico Emilio Disi, que narraba la historia de una brigada policial que debía tomar un curso de capacitación para emprender una peligrosa misión. La instructora era una mujer interpretada por la Casán. Uno de los críticos sostenía que había que reconocerle a **Brigada explosiva** que “en una época tan proclive a la guarangada brutal apenas si en cuatro o cinco ocasiones roce la grosería”³³⁹, y aún en estas ocasiones la intención resultaba casi diáfana. Es fácil de advertir el abismo dramático que separaba a ambas producciones.

El cine argentino, al llegar la década del ochenta, tenía tras de sí una larga trayectoria de comedias románticas sobre conflictos amorosos heterosexuales, pero no había incursionado en la homosexualidad, que incorporaría con la comedia **Adiós, Roberto** primero, y **Otra historia de amor**, después. El tema de la pareja homosexual iba más allá del núcleo amoroso, conformaba "un disparador para desenmascarar hipocresías, intolerancias y prejuicios en nuestra sociedad".³⁴⁰ **Adiós Roberto** (1985, Enrique Dawi)³⁴¹, confronta dos modelos sociales diferentes, Roberto, (Carlos Andrés Calvo), es un muchacho, proveniente de un barrio suburbano, recién separado, padre de un niño y Marcelo, un escritor

³³⁸ Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela. Op. cit. pág. 7

³³⁹ Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela. Op. cit. pág.64

³⁴⁰ Paladino, Diana. 1994. "La comedia". En: Claudio España, comp. *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. pág. 143

³⁴¹ Enrique Dawi nació en 1927 en Buenos Aires, inició su carrera como cortometrajista, realizó trabajos para televisión. Entre 1964 y 1975 dirigió más de 700 cortos publicitarios. Astral, Daniel. 1985. "El cine de la Argentina". Op. cit. pág. 147

homosexual (V́ctor Laplace), un intelectual refinado. Se ha dicho que ḿs que por la atracci3n f́sica en ś misma, Roberto parecía seducido por el mundo que Marcelo representaba, ya que con ́l descubriría una sensibilidad y un lenguaje distintos. El conflicto no estaba planteado en relaci3n con la pareja, sino que se centraba en la lucha de Roberto consigo mismo. Los padres, el cura y el amigo del barrio se le aparecen en sus fantasías una y otra vez para recriminarle por no cumplir con el supuesto mandato social. Aunque en cierta forma, puede decirse que representaba una mayor apertura de la sociedad ante el tema de la homosexualidad. Si bien la peĺcula no resiste el menor grado de comparaci3n, recuerda el caso de **Dos amores en conflicto** (Sunday bloody Sunday), mencionada anteriormente, y fue una de las primeras en plantear abiertamente una historia homoer3tica, en medio de un triángulo sentimental.

Foster sostiene que **Adi3s, Roberto** "se caracteriza por la insistencia en la utilizaci3n del espacio p_blico para presentar varios niveles, reales e imaginarios de identificaci3n gay (...) "esta peĺcula todavía no tiene igual en su tratamiento de las dimensiones psicol3gicas de la homofobia internalizada y del autodesprecio".³⁴² Conuerdo con Foster sobre el marcado tono homof3bico de la peĺcula, que si bien es bastante pobre en su realizaci3n cinematogŕfica, tiene el m3rito de haber puesto el tema de la homosexualidad para consumo masivo. **Otra historia de amor** (1986, Am3rico Ortiz de Zárata) se sitúa en las antípodas; presenta un aspecto positivo de una relaci3n entre dos hombres, pese a los inconvenientes derivados de la misma, ya que se trata del romance entre un joven empleado y su jefe, un hasta entonces exitoso ejecutivo padre de familia, que descubre su homosexualidad, cuando ingresa a trabajar un nuevo oficinista. La importancia de la peĺcula es quizás, que se aparta del estereotipo trágico del homosexual.

El film de Dawi comienza con una toma de la cabeza de Roberto sobre la almohada, despertando, la cámara lo muestra desnudo hasta los hombros. Se despereza. Toma el reloj y ve que son las siete y diez, mira hacia la cabeza que ocultan las ropas de la cama y parece sorprendido. Se levanta de la cama, lo vemos de espalda, con un slip interior, va al baño y

³⁴² Foster, David William. 2000. *Producci3n cultural e identidades homoer3ticas. Teoría y aplicaciones*. San José, C.R., Editorial de la Universidad de Costa Rica. pág. 194

se mira en el espejo del botiquín, como reconociéndose. La toma es de medio plano hasta la cintura y luego la cámara vuelve al dormitorio y vemos girar a la cabeza del principio para mostrar un primer plano de Marcelo, despertando. Vuelta a Roberto que se mira en el espejo, como estudiándose, se asoma al dormitorio y se escucha en off la propia voz de Roberto:

Roberto: Quedate conmigo.

Marcelo: Estás borracho.

Roberto: No todo lo que parece.

La cámara es pudorosa con los cuerpos, y lo será a lo largo de toda la película. Entre los amantes, no hay besos, y apenas un juego de manos en medio de una borrachera de Roberto, que desencadenará el vínculo homoerótico de ambos, y que se transforma en una broma para el espectador si se recuerda el “folklore” popular rioplatense, a través de la máxima coloquial: “de chicos y borrachos no vale”, descartando de este modo la culpa que puede originar el contacto homosexual en algún momento de la vida, que según Kinsey se da en un alto porcentaje de varones.³⁴³ Es la escena de la mañana siguiente de este encuentro cuando Roberto despierta en la misma cama de Marcelo la que abre el film. A continuación del diálogo en off, la escena muestra a Roberto caminando entre la multitud mientras aparece el título de la película y comienzan los créditos que se van sobreimprimiendo en un travelling de Roberto en una calle de Buenos Aires, y con la balada **Con otro golpe de timón** de fondo:

“Algún día en los días de tu vida y la mía
habrá que decidir y habrá que responder
quién soy y adónde voy, por qué sonó esta lluvia
qué brújulas o que brujos dan el paso que yo doy
quién guía esta tormenta donde soy el naufrago
de algún leño de olvido donde soy y ya no soy.
Denme el mapa, denme el libro de bitácora
la última golondrina que ayer partió al adiós
denme un dato de algo, una dulce gaviota

³⁴³ Alfred Kinsey, citado por Anthony Giddens (1995), op. cit. pág. 23

que me de la certeza de un golpe de timón.
El que cambia de vida cambia también de muerte
Quiero elegir la muerte de la vida que yo soy
Quién dio más por tan poco quién puede contestarme
ahora que estoy dando este otro golpe de timón.”³⁴⁴

La letra de la canción es cuanto menos admonitoria del peligro que encierra para el protagonista su cambio de orientación sexual, del cual nos iremos enterando a través de la voz de distintos personajes que se le aparecen como fantasías a Roberto: amigos del barrio de Floresta, uno de ellos mano de obra paramilitar desocupada después del fin de la dictadura militar; la primera novia, el cura, los padres y el psicólogo. Aparece desde el inicio la homofobia referida al cambio de rumbo (“otro golpe de timón”), que implica la elección de la muerte (“quiero elegir la muerte de la vida que me doy”. El castigo de la trasgresión es la muerte: basta con recordar el precepto bíblico que condena a muerte a los homosexuales como abominables de la naturaleza.³⁴⁵ Esta sanción se conecta con los titulares del diario que lee Roberto en una escena en la que desayuna con Marcelo: “otro homosexual asesinado”. En esa época tuvo lugar en Buenos Aires, una serie de crímenes contra hombres que tenían en común la orientación sexual y que la prensa titulaba con caracteres tipográficos tamaño catástrofe, destacando la importancia de la noticia en la homosexualidad de las víctimas. Esa serie de crímenes, como ya se mencionó en el capítulo anterior, nunca fue aclarada. También se vincula con la fantasía en la cual Roberto es raptado de la calle e introducido violentamente en el interior de un automóvil Ford Falcon, luctuosamente conocidos en la época de la dictadura como el medio de transporte más usado por los represores, los famosos “Falcon verdes”. En el auto, el amigo de Roberto que estuvo en la “pesada” (fuerzas paramilitares) le propone encargarse de hacer desaparecer a Marcelo para que se terminen los problemas y él pueda retomar su vida “normal”, es decir encauzarse nuevamente en la heterosexualidad.

Inmediatamente a la secuencia de títulos y sobre el fin de la canción, vemos a Roberto sentado en un tren que lo lleva al barrio que dejó atrás cuando se mudó al centro. Entra a un

³⁴⁴ Letra de la balada “Con otro golpe de timón”. Música de A. Tejada Gómez.

³⁴⁵ Antiguo Testamento. Levítico 20: 13

café; la escenografía es la típica de un bar de los barrios de Buenos Aires y de sus ciudades aledañas, una barra larga de madera detrás de la cual se ven innumerables botellas de bebidas y un televisor donde los parroquianos ven el fútbol y el boxeo, y un billar entre las mesas. La cámara está describiendo la presencia del espacio urbano destinado a la sociabilidad masculina legitimada por los valores sociales en los cuales han crecido los personajes. Roberto acaricia el borde de la mesa de billar, parece recordar antiguas tertulias en ese lugar, después se lo ve tomando un café, el saludo del mozo, son movimientos reconocibles en los códigos de conductas sociales masculinas, mientras de fondo continúa sonando la balada. Hacia el fin de la misma tiene lugar la entrada de Luis (interpretado por Pablo Codevilla); el amigo de la infancia del protagonista que aparece súbitamente en cuadro, sentado a su lado en la mesa del bar y le reprocha:

Luis: Decime una cosa. ¿Vos te volviste loco? ¿Qué carajo te pasa? ¿O vos no viste las pendejas que pasan por la calle? ¿Cómo te vas a andar clavando un trolo?

Roberto: Si lo decís así, suena terrible...

Luis: ¿Cómo querés qué diga? ¿Es trolo o no es trolo?

Roberto: Pero vos decís trolo como si eso por sí mismo fuera un calificativo.

Luis: ¿Qué querés que sea, un verbo?

Roberto: Yo pensé que ibas a ayudarme, no a criticarme todo el tiempo.

Luis: No sé cómo ayudarte. Vos te fuiste del barrio. No nos vimos nunca más. ¿Ves? Si te hubieras quedado esto no te pasaba.

Roberto: (inclinándose más hacia el amigo) Tenés que ayudarme, Luisito. A lo mejor si volvemos a salir juntos...

Luis: (apartándose violentamente y tratando de disimular al mismo tiempo) No te hagás el boludo, che. La gente mira.

Roberto: ¿Te da vergüenza?

Luis: ¡Qué te parece! ¡Lo único que falta es que crean que soy marica!

Roberto: Ah, tenés prejuicios...

Luis: Ah, claro, vos no tenés ninguno. (Plano a cara del otro amigo del barrio, un antiguo paramilitar por lo que cuenta la película, luego vuelta a Luis) A ver decime una cosa, qué te hace ese tipo que no te haga una mina? ¿Qué mierda te hace?"³⁴⁶

³⁴⁶ Diálogo del film en una escena entre Carlos Andrés Calvo y Pablo Codevilla.

Nótese que en la escena del bar, Luis da por sentado que *trolos*³⁴⁷ son los que se dejan penetrar. Me resulta imposible no asociarlo con un gag de la película **Nueve Reinas** (2000, Fabián Bielinsky) entre los actores Ricardo Darín y Gastón Pauls, donde aquel le pregunta a este último, por cuánto dinero se acostaría con otro hombre, va subiendo la cantidad hasta que el otro comienza a dudar, y finalmente Darín le dice a Pauls, “¿Te das cuenta? En este país, putos no faltan, lo que falta son capitalistas”.

El estilo de Dawi es el de la comedia chabacana, y en ese sentido hay varios diálogos y secuencias que remiten a una cuerda de comicidad burda, de juegos semánticos, que sólo un espectador rioplatense podría entender. La historia de la película, si Dawi hubiera tenido una filmografía previa diferente podríamos decir que se trata de un alegato sobre la homofobia interna y externa. Pero los títulos anteriores del director no creo que avalen una inferencia de este tenor. El juego de la homofobia está mostrada a través del conflicto interno de Roberto y del discurso de los distintos personajes que se le aparecen en sus fantasías. En una de éstas, se le aparece la prostituta con la cual debutó sexualmente en su adolescencia. La película recrea un hecho cultural en el Río de la Plata: el debut sexual de los varones con prostitutas. En **Miss Mary** (1986, María Luisa Bemberg) la película “toca entre sus múltiples líneas temáticas, el conflicto del acercamiento al sexo (...) el hijo varón al llegar la adolescencia, es llevado por los hombres de la familia al prostíbulo para su iniciación, con el beneplácito de las mujeres de la familia”.³⁴⁸ La prostituta interpretada por la actriz María Vaner le dice a Roberto, que ella hizo “debutar” a la mayoría de los pibes del barrio y que ninguno se le dio vuelta. “De chico yo estaba segura que ibas a ser Gardel y mirá vos, me saliste Tita Merello”. Está jugando con el mito de Carlos Gardel y con el lunfardo coloquial argentino que adjetiva “como Gardel” a las habilidades, rendimiento o condiciones destacadas de una persona en relación a cualquier cosa. Carlos Gardel (1887-1935) es el cantor de tangos más recordados y una suerte de héroe nacional. Tita Merello (1904-2002) es una actriz de fibra popular y famosa cantante de tangos, de ahí el chiste de la prostituta para calificar el cambio de orientación sexual de Roberto.

³⁴⁷ En el film aparecen mencionados los vocablos **trolo**, **maricón**, **raro** y **rarito**, para designar a un hombre gay o sospechoso de serlo. José Gobello, en su *Nuevo diccionario lunfado*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, apunta: “Trolo: pop. homosexual pasivo”, pág. 247 y “Raro: afeminado”, pág. 219

³⁴⁸ Fuster Retali, José. “Los Arquetipos Femeninos en el Cine Argentino”. Op. cit.

Un punto de contacto con el pasado inmediato en la época en que se filmó la película lo constituye la violencia proveniente de la represión y la tortura. En una escena aparece el padre en su lugar de trabajo, lo golpea, le da un rodillazo en los genitales, lo tira sobre un escritorio y mientras lo golpea, le recrimina:

Padre: ¿En qué carajo nos equivocamos tu madre y yo? ¡En qué carajo nos equivocamos! ¡A nosotros! ¡La vergüenza de la familia sos! ¿Cómo mierda pudo pasarnos? A nosotros que vivimos en este país occidental y cristiano, que no tenemos ideas raras en la cabeza como los europeos o como los yanquis que son todos unos degenerados. No les importa nada, que les da lo mismo cualquier cosa. ¡Mi propio hijo! ¡Mi sangre! ¡Mal parido! ¡Si yo hubiera estado vivo esto no hubiera pasado Si hubiera estado vivo me hubieras matado de dolor!”³⁴⁹

Esta escena con el padre está jugado en un tono de grotesco, con los gritos de fondo de Roberto, que sugieren alaridos de un torturado. Si bien se trata de una golpiza, no justifica, excepto por sobreactuación el tenor de los gritos. El discurso del padre, recrea un cliché que se había hecho famoso en la dictadura militar sobre las virtudes del ser nacional.³⁵⁰ “Los argentinos somos derechos y humanos”. La perversión está en los otros; reproduce una idea, que vincula a la homosexualidad con los extranjeros como en la obra de Arlt³⁵¹ Los degenerados son los otros, los europeos y los yanquis. En esta escena parece deslizarse, más allá de las verdaderas intenciones de Dawi, cierta carga de homoerotismo en la golpiza del padre. Su discurso es excitado, jadeante; aunque desde el discurso le reprocha al hijo su conducta homosexual, la actitud física de ambos sugiere desde lo visual un juego erótico de dominación y sumisión, como el que podría darse entre dos amantes que mantienen una relación sexual. La boca del padre está casi encima de la del hijo al hablar y mientras lo sujeta y golpea. Antes de soltarlo, al término de su diatriba, mantiene una mano apoyada sobre la bragueta del muchacho durante varios segundos. ¿Quiso ser esto una guiñada del director hacia una posible homosexualidad encubierta del padre? Es difícil asegurarlo, pero

³⁴⁹ Diálogo de la película a cargo del actor Onofre Lovero.

³⁵⁰ Fuster Retali, José. “El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia”. *L’Ordinaire Latino Americain*, N° 183 (janvier-Mars, 2001) Université de Toulouse Le Mirail, págs. 7-18. Este artículo además de reseñar la filmografía que narró posteriormente el período de la dictadura, resume la situación política que dio origen y sustento a la misma.

³⁵¹ Rodríguez Pereyra, Ricardo. Los estereotipos gay en la literatura y el cine (Argentina). Ponencia presentada a SALALM XLVI (Seminar on the Acquisition Latin American Library Materials) Arizona State University, Tempe, 26-29 mayo, 2001.

no puede dejarse de mirar el comportamiento físico, sobre todo por contraposición con las escenas entre los amantes que mantienen un marco de distancia y de cierto pudor, quizás atribuible a los actores.

El tratamiento de los cuerpos por parte de la cámara es pudoroso como ya dije, la figura del actor Carlos Andrés Calvo, considerados uno de los “galancitos” de la época, no fue explotada desde lo visual. En dos secuencias aparece vestido sólo con un slip interior, pero la cámara lo muestra de espaldas, es decir que nunca hay una toma frontal como las tan populares de las publicidades de ropa interior para hombres, muy utilizadas, incluso en la década del 80 del siglo pasado cuando se filmó la película. Otra toma del actor en slip es cuando huye del hotel, al final de la película, para dejar atrás a todos los “fantasmas” que se le aparecen. Corre de noche por una avenida, pero la toma es de plano general, así que queda evidente la falta de interés del director sobre el cuerpo masculino, a diferencia de **Otra historia de amor**. En cuanto a las mujeres se ven los senos de una que Roberto había conocido en un bar, y a la que le cuenta que se había peleado con su novio, y que luego verá como fantasía en su cuarto de hotel.

Hay una escena de cierto contenido erótico cuando Roberto recuerda la primera vez que hizo el amor con su novia de la adolescencia. Allí la cámara lo muestra en un apasionado abrazo y beso con una chica con los que se testimonia la heterosexualidad del protagonista y al mismo tiempo la del actor.

Palomino sostiene que "a los tradicionales conflictos románticos, la comedia de mediados de los años 80 suma el tema de la pareja homosexual. Un tema, que más allá del núcleo amoroso, es un disparador para desenmascarar hipocresías, intolerancias y prejuicios en nuestra sociedad. (...) el film confronta dos modelos sociales diferentes: Roberto (Carlos Andrés Calvo), el muchacho de barrio, y Marcelo (Víctor Laplace), el intelectual refinado. En realidad, Roberto escucha la música de Telemán que escucha Marcelo, pero no da muestras de satisfacción; también se lo ve mirando las imágenes de un libro de pintura con aire de aburrimiento, y luego en una reunión con escritores, pero no parece interesado en aprender. Su personaje se aproxima a los que el actor interpretó en varias telenovelas (entre

ellas **El Rafa**) y se explotó su estereotipo de “muchacho de barrio” aunque por otro lado viste como un “empleado de escritorio”. El hecho de que Roberto comience a escuchar música clásica es solamente porque comparte el departamento con Marcelo, quien la usa para inspirarse mientras escribe. En una escena donde ambos están juntos en el living, Marcelo escribe a máquina y Roberto pasa las hojas de un libro de pintura. A Roberto le cuesta pronunciar el nombre de un compositor (confunde Telemann por Timmerman). Si se tratara de un personaje con mayor bagaje cultural podría pensarse que la confusión está relacionada con un periodista de la época, Jacobo Timerman, director del diario La Opinión. En otro momento se hace alusión a los desaparecidos, pero esto parece responder a la intención del director de darle cierta periodización contemporánea a la historia narrada, y por tratarse de un tema insoslayable, luego del regreso a la democracia, época de la filmación de **Adiós, Roberto**.

El vínculo físico de los protagonistas a pesar de tratarse de una historia homoerótica no es transgresor en términos de imágenes. Tomemos como ejemplo el afiche de la película en su versión de video. Muestra a Roberto y Marcelo en el momento del juego de manos cuando regresan a la casa luego de una velada compartida con escritores y pintores. Roberto está supuestamente alcoholizado, se empujan uno a otro con golpes en los hombros. Ambos están vestidos a la moda que en el Río de la Plata se denomina “sport” o “elegante sport”, pantalón de vestir, saco y corbata. En la fotografía se ven los cuellos de las camisas desprendidos y el nudo de las corbatas de ambos están aflojados. No podría decirse que hay construcción de un estereotipo a través de recursos utilizados en otros films argentinos. No se recurre, al amaneramiento de la voz o de los modales, ni al uso de ropas llamativas. No se representan varones afeminados en esta película, y no se enfatiza el tema de los roles, aunque cada espectador podría sacar sus conclusiones a partir de determinados comentarios de los personajes. Luis, el amigo de Roberto, al principio de la película le reprocha estarse “clavando a un troló”. Pareciera indicar que Roberto que viene de una relación heterosexual podría estar desempeñando el papel activo; lo que reafirmarían comentarios de Marta, la esposa que citaré más adelante.

Es notoria la falta de intimidad corporal entre los protagonistas, aunque es probable que esto deba atribuirse a la dirección actoral por parte de Enrique Dawi. No ocurre lo mismo

en **Otra Historia de Amor**, que sin llegar a tener un tono escabroso, el tratamiento de los cuerpos resulta sin duda más audaz, incluyendo desnudos de ambos actores (Mario Pasik y Arturo Bonín), pero nunca un beso, ni en el momento de la escena final que lo hubiera ameritado.

Las dos primeras y hasta el momento, únicas historias con argumento homoerótico, del cine argentino fueron interpretados por actores heterosexuales. En cuanto a otros actores que interpretaron personajes secundarios gay en otras producciones nacionales, debido a la escasa visibilidad y a la falta de sinceramiento enmarcadas bajo la presión social inherente a un tema poco elaborado por la sociedad, no permite realizar comentarios. De todas maneras no arrojarían demasiada luz a investigación, puesto que el objetivo es analizar los estereotipos representados y no las vidas privadas y las orientaciones sexuales de los que les dieron vida en la pantalla. Comenta el actor Hugo Arana: “Es habitual ver entre los actores que al hacer a un gay, mientras están actuando le digan al público ‘pero yo no soy gay’. Esto es una doble traición, es traición porque está condenando lo gay y es traición porque está traicionando la profesión. El actor debe hacer el personaje y no otro trabajo paralelo, no hacer el personaje y estar contando que él no es el personaje. Es obvio que el actor no es el personaje; sabemos que es una ficción”.³⁵²

Desde mi punto de vista, existe un interés físico en Roberto y se puede suponer que debe haber tenido inclinaciones homosexuales desde antes de conocer a Marcelo, con quien se atreve a iniciar una relación homoerótica, inclinaciones que él mismo habría logrado ocultar y ocultarse, para evitar el conflicto interno que esto termina provocándole. En este aspecto queda claro que la película si bien es la primera en mostrar una historia de amor entre dos hombres, un hecho inédito en cuanto al cine argentino de la época (a pesar de las escasas excepciones que ya señalé, como la aparición de personajes gay en películas anteriores), es de un matiz altamente homofóbico y se resuelve, contrariamente a lo que ocurre en **Otra Historia de Amor**, donde se reafirma el vínculo homoerótico, con un final feliz donde triunfa la unión de la pareja, con el **Adiós de Roberto** que da título al film. Es precisamente desde el título que el espectador sabe que va a asistir a una historia de

³⁵² Entrevista del autor a Hugo Arana. Buenos Aires, 27 de marzo, 2001.

transgresión sexual carente de final feliz si nos atenemos a las palabras de Marcelo cuando lo va a sacar de la comisaría donde estaba detenido por correr casi desnudo por la calle, “Me voy a casa, vos sabés donde está”. Podría pensarse que se trata de un final abierto y que más adelante Roberto regresará al lado de Marcelo. Pero Dawi no quiso mostrar otro final que el que ve el espectador y por lo tanto, también podría pensarse que nos está diciendo que Roberto volvió al camino “correcto” (el heterosexual) y que Marcelo sigue con su orientación sexual. Aquí quiero resumir la forma de presentación de los personajes y su vinculación con los estereotipos. Roberto es un joven de treinta años, viril, de modales masculinos y actitudes propias de un muchacho de barrio. Desde una perspectiva de los estereotipos, se acerca al del *chongo*³⁵³, un homosexual de marcada apariencia viril, que con frecuencia niega su verdadera orientación sexual escondiéndose en su declarado rol activo (penetrador). En tanto que Marcelo, unos años mayor, se acercaría por su condición de escritor al estereotipo del intelectual. La película nos cuenta que es huérfano de padre desde pequeño y que está alejado de su madre que le ha regalado el departamento donde vive, y que recibe ayuda económica de ella de tanto en tanto. Su primo, quien hace el contacto para que Roberto comparta el departamento, lo presenta como un hombre fino, culto y sensible. Poco después de que Roberto se instalara con Marcelo, se encuentra con el primo de éste y le comenta que es raro:

“Primo: ¿Raro en qué sentido?

Roberto: Raro.

Primo: ¿Qué te pasa, loco? Es un tipo fenómeno que tiene problemas de guita como todo el mundo. Hiciste un buen arreglo que les conviene a los dos. ¿Qué es eso de que es raro? Es fino, culto, delicado. Criado de otra manera como te criaron a vos. Vos naciste en el barrio. Creciste en el barrio. ¿Qué querés? ¿Que hable igual que vos?”³⁵⁴

En el lenguaje coloquial rioplatense, “raro” y “rarito” son dos calificativos con los cuales se designa a un varón sospechoso de ser homosexual. La homofobia interna de Roberto parece provenir de la presión social y la educación, aunque en realidad ninguna persona es

³⁵³ “Chongo. Lenguaje de los homosexuales. Hombre joven y viril”. Gobello. Op. cit. pág. 88. Juan José Sebrelli hace una extensa descripción del chongo en “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires...” Op. cit. págs. 349-357

³⁵⁴ Diálogo de la película.

educada fuera de las concepciones tradicionales de una sexualidad heterosexual y reproductiva. Es interesante citar el diálogo entre el protagonista y su amigo psiquiatra. En términos de narración filmica aunque por guión queda claro que se trata de una escena que realmente ocurrió, es confusa porque utiliza la misma técnica de montaje que las fantasías que ocurren a lo largo del film.

“Roberto: Estoy teniendo una relación homosexual. Yo mismo me escucho y no lo puedo creer. Suena terrible. Ni siquiera sé bien cómo empezó todo. Todo me parece tan natural que... Vos sabés, que yo estuve casado, ¿no?, que tengo un hijo y que yo no soy un marica. Sin embargo yo estoy bien con él. Pero estoy bien de verdad. No sé, vivimos juntos, pero vivimos juntos en serio. Comemos juntos, hacemos las compras juntos, juntamos la plata y si alcanza está bien y sino está bien igual. Si quiero hablar con él hablo, si no quiero no hablo. Y hacemos otras cosas ¿no? Estamos bien.

Amigo: ¿Y qué es lo que te preocupa?

Roberto: Está también lo otro que no me deja vivir en paz. Constantemente tengo sueños, ilusiones, de repente me encuentro hablando con mi viejo, o con Luisito que hace más de diez años que no lo veo. Todos saben lo que me pasa y ninguno me perdona, me hacen la vida imposible, me señalan con el dedo. No sé. Todo pasó tan normalmente. Todo fue tan sencillo.”³⁵⁵

De este modo la sociedad es mediatizada por las fantasías del personaje, que vive esta relación en el orden de la culpa y el automarginamiento, en espacios públicos (oficina, plaza, café, colectivo, calles) y en espacio privado (confesionario, casa de Marcelo, casa de la mujer). El sentimiento homofóbico parece circular de un espacio al otro, de la reflexión propia al rechazo externo, en forma contraria a lo que ocurre en la película del año siguiente, **Otra Historia de Amor**, donde la homofobia está dirigida desde el mundo exterior hacia los protagonistas, representada en la reacción de la mujer de uno de los protagonistas al descubrir la infidelidad de su marido con otro hombre; del jefe y de los compañeros de oficina, así como la de la compañera que los descubre en un cine mientras asisten a la proyección de la película **Misteriosa Buenos Aires**³⁵⁶ (1981, Alberto Fischerman, Ricardo Wullicher, Oscar Barney Finn).

³⁵⁵ Diálogo del film.

³⁵⁶ Hay varios juegos en esta escena, ya que la actriz que interpreta a la compañera que los delata es en la vida real la actriz Susana Cart, esposa del actor Arturo Bonín. La escena que están pasando en el cine de la película mencionada es precisamente, la que muestra el amor secreto de una criada por su ama en el Buenos Aires colonial. Y finalmente, el libro que dio origen a la película es de Manuel Mújica Láinez, mencionado como homosexual y que ha dejado testimonios de literatura gay.

Los actores que interpretaron los papeles de Roberto (Carlos Andrés Calvo) y Marcelo (Víctor Laplace) son conocidos como heterosexuales. El primero surgió a la fama, como integrante del grupo llamado de los “galancitos”, junto con Raúl Taibo, Ricardo Darín, Gustavo Bermúdez y Gustavo Rey. Una de sus uniones sentimentales más conocidas había sido con la actriz Luisina Brando. El segundo tenía una sólida carrera teatral en el momento de la filmación de la película y había sido ampliamente expuesta su unión con una famosa vedette, Nélide Lobato, con quien estuviera sentimentalmente unido hasta la muerte de ella ocurrida en 1982. Eran dos nombres taquilleros en la época, sobre los cuales en el imaginario popular no existían dudas sobre su sexualidad, y es probable que tampoco se generaran luego de la película porque como he relatado, el tratamiento físico entre ambos hombres es muy pudoroso desde lo visual y lo corporal. Una de las escenas más arriesgadas de la película es la del momento del primer encuentro sexual entre ambos que está relatado en medio de los numerosos “flashback”. Regresan de una fiesta, y Roberto es quién más ha bebido, juegan de manos, cae sobre su cama y le pide a Marcelo que lo ayude a desvertirse. La cámara muestra la mano del hombre desprendiendo la camisa de Roberto, cuando llega al último botón, apoya una mano en su estómago y sube hacia el cuello. Allí Roberto confiesa que no está todo lo borracho que aparece y retiene la mano de Marcelo. La escena se funde y la siguiente toma muestra a Roberto narrando su historia al segundo psiquiatra, al que ha sido derivado por su amigo, quien no puede atenderlo dado los lazos de amistad previa, donde reafirma su homofobia y la de los demás:

“Roberto: Marcelo me hace sentir bien pero también me hace sentir mal. Claro, porque inmediatamente me aparecen mis viejos, el cura mis amigos del barrio, mi primera novia. Todo el mundo me cuestiona y me hacen la vida imposible. En definitiva no les gusta la forma en que yo vivo.

Psiquiatra: Es que esa es tu historia. Tus viejos, el cura, la novia, el barrio, es tu historia y la historia de uno es la historia de uno.”³⁵⁷

La forma de narración filmica recuerda los cortinados al viento y la cámara alejándose por la ventana hacia los árboles en las escenas de amor de las películas del cine dorado hollywoodense, que adoptaría también el cine argentino, como forma de elipsis para evitar

³⁵⁷ Diálogo del film entre Roberto y el psiquiatra interpretado por Héctor Alterio.

mostrar una relación sexual pero al mismo tiempo connotarla. En el caso de **Adios, Roberto**, el fundido de la escena y el posterior desarrollo de la película, y su vinculación con las escenas anteriores abre algunos interrogantes al espectador. No se habla de los roles asumidos por los amantes, en tal sentido, más allá, seguramente, de los propósitos de Dawi, legitima la unión de los hombres sin determinar el rol jugado en esa instancia. De todas formas, Marta, la mujer de Roberto, atribuye a Marcelo el rol pasivo a juzgar por la escena que tiene lugar en la casa del matrimonio; lo vemos a él jugando con Matías, el hijo de ambos de cinco años, están armando un puzzle de la figura de un animal:

“Roberto: Dónde está la colita? Vamos a buscar la colita.

Marta: A propósito de colita, ¿cómo está Marcelo? ¿Hacen terapia de pareja?

Roberto: (sin mirarla ni contestarle sigue buscando las piezas del puzzle) Vamos a buscar los chiquitos.

Marta: (A Matías) Busque los chiquitos con papito. (A Roberto) Ustedes están bien.... ¿Qué, hacen terapia de pareja? Hijos van a tener...

Roberto: Sí, pero más adelante.

Marta: Sí, no se metan en problemas ahora. Mirá lo que nos pasó a nosotros.”

En la escena hay una constante yuxtaposición de diálogos, los del padre con el hijo, y los de Marta que juega irónicamente con asociaciones de palabras, mientras hijo pequeño es el testigo mudo y quien finalmente redondeará la escena con una pregunta inocente. Roberto trata de continuar con la acción de armar el puzzle con el hijo, como si nada pasara; pero ante las ironías de Marta comienza a discutir aunque luego intenta bajar el nivel de las agresiones:

“Roberto: A pesar de todo quiero que piense que tiene una familia.

Marta: ¿Qué familia tiene esta pobre criatura? ¡Un padre maricón, una madre histérica que no se banca las mariconadas del marido! (Luego de un momento de reflexión) Nunca pensé que te podías ir con algún Marcelo...

Roberto: Marcelo no tiene nada que ver en esta historia. ¿Entendés? No lo metás. Marcelo es otra cosa. Marcelo es otra conversación.

Marta: ¿Qué conversación?

Roberto: No sé, no sé. Es otro idioma.

Matías: ¿En qué idioma habla Marcelo?

Marta: Chino, mi amor, chino.³⁵⁸

³⁵⁸ Diálogo del film.

Desde una mirada psicoanalítica del discurso, cuando Marta responde “en chino”, está demostrando su incapacidad de entender la nueva situación que le plantea el viraje de orientación sexual del marido. Desde su discurso reafirma para sí y para los demás la existencia/conocimiento de un único modelo familiar: el patriarcal, caracterizado por una heterosexualidad compulsiva donde no existe capacidad para la comprensión de otro idioma (aunque es evidente que un nuevo idioma ha llegado a sus vidas a partir del “cambio de timón” del marido) que no sea el propio. La homofobia de Marta es la única salida que encuentra el personaje para una situación que no logra asimilar, queda demostrada en el diálogo de la escena analizada, con preguntas aparentemente pueriles pero que encierran la frustración de una mujer desplazada por un tercero, que en este caso es un hombre y no la “otra”, es decir, un tercero con el cual no puede competir en igualdad de género, pero que la deja en un mismo punto de humillación. En contraposición, y más adelante, quizás llevada por su necesidad de entender ese otro “idioma” que habla Marcelo, y por consiguiente su marido, visita el departamento donde conviven los hombres y se produce un encuentro con el amante de su marido. Es quizás una de las escenas más logradas de la película en cuanto a un clima dramático. Ocurre poco después del desayuno cuando Roberto sale para la oficina, ella llega y Marcelo la hace pasar. Marta inicia un monólogo aparentemente cotidiano sobre las costumbres hogareñas de Roberto, mientras recorre el lugar donde los dos hombres acabaron de desayunar, y mientras Marcelo va levantando la mesa. Descubre ropa de Roberto, dejada al descuido sobre el respaldo de una silla, un diario sobre la mesa. Comenta que a ella siempre le hacía lo mismo, y al ver el diario dice que sigue con la costumbre de leerlo mientras come. Marcelo le dice que él también lo hace. Desde el clima casi coloquial de un medio tono intimista, Marta, pasa a un estallido de llanto, con rotura de pocillo incluida. Marcelo logra calmarla.

Luego de la escena donde Roberto ayuda a armar el puzzle al hijo, se lo ve regresar al departamento de Marcelo, quien lo había estado esperando con la cena, que se pasó de punto. En mitad de la noche, Roberto sueña que está teniendo un encuentro sexual con su novia, ambos vestidos en el rellano de una escalera. La escena es muy apasionada y lo muestra al actor en su papel de galancito y al personaje con su reciente pasado heterosexual. Se despierta y va a la cocina a tomar agua, detrás de él aparece Marcelo.

“Marcelo: ¿Tuviste una pesadilla?

Roberto: No, al contrario. Soñé con una novia que tuve hace como diez años.”³⁵⁹

Queda claro el conflicto interno del personaje, que no termina de asumir su orientación sexual y que califica de bueno por contraposición a pesadilla a la relación heterosexual mantenida en el sueño. La película es una serie de secuencias donde los personajes que se le aparecen a Roberto tratan de que vuelva al camino de la heterosexualidad. Foster contabiliza once situaciones donde los intentos de Roberto por aceptar su sexualidad son cuestionados: “Estos fantasmas son los individuos encargados de la formación de su subjetividad, y, si bien es cierto que nadie es criado como gay, estos confirman con énfasis la prioridad, el privilegio y la obligación de una subjetividad heterosexista.”³⁶⁰

La religión es otra de las fuentes de homofobia. En una de las fantasías con las cuales está armada la historia a modo de racconto, como si se tratara de un recurso narrativo para armar el pasado del personaje y de la historia, Roberto está en el confesionario:

“Sacerdote: Volviste al camino de Dios después de tantos años. Volviste a la iglesia que te vio crecer, que nunca te olvidó.

Roberto: Necesito confesarme.

Sacerdote: Todos tus pecados serán perdonados.

Roberto: Mire, padre, que no son los mismos pecados de cuando era chico. Son pecados en serio.

Sacerdote: El Señor te ha de perdonar.

Roberto: Padre, estoy viviendo en pareja.

Sacerdote: ¿Y es una pareja irregular?

Roberto: Bastante.

Sacerdote: ¿Y no están casados? No te preocupes, hijo. El Señor te ha de perdonar. ¿Cómo se llama tu pareja?

Roberto: Marcelo. (El cura sale violentamente del confesionario, lo abofetea y lo tira al suelo) Padre, le dije que era un pecado en serio.

Sacerdote: ¡Idiota, esto no se arregla con el confesionario! Hijo, estamos hecho a imagen y semejanza de Dios.

Roberto: Sí, padre, pero eso era al principio. ¿No le parece que ahora las cosas cambiaron un poco?

³⁵⁹ Diálogo del film.

³⁶⁰ Foster, David William. Producción cultural e identidades homoeróticas...op.cit. pág. 198

Sacerdote: Y sí, cambiaron un poco. Pero seguimos siendo hombres y mujeres y también tenemos el sexo para gozarlo en matrimonio y tener hijos.

Roberto: No se incluya, padre. Padre, yo no busqué que me pasaran las cosas que me pasan. Simplemente las cosas pasan y uno las toma o las deja.

Sacerdote: Pero algunas cosas hay que dejarlas pasar para no ofender a Dios.

Roberto: ¿Por qué se va a ofender Dios? A quién jodo yo? ¿A quién le hago mal?”³⁶¹

La escena está jugada casi en un tono de grotesco, donde es desmesurada la reacción del sacerdote que llega a la violencia física, e incluso la broma que intercala Roberto “no se incluya padre” referido al goce del sexo en matrimonio y con fines reproductivos. Las últimas líneas del diálogo, pronunciadas por Roberto “¿A quién le hago mal?” recuerdan la letra de la canción *Soy como soy*, que en la época se había popularizado en el Río de la Plata a través de la cantante Sandra Mihanovich, una de las primeras personas famosas homosexuales en admitir públicamente su orientación sexual en la Argentina.

“Adiós, Roberto es valiosa para una discusión de la cuestión de una visibilidad legitimizadora del deseo homoerótico en el espacio urbano de Buenos Aires pues “espacializa”, hábilmente, los aspectos de la redefinición sexual de Marcelo (sic)³⁶² en dos niveles: como película, en su calidad de forma cultural pública, y al tematizar los detalles de dicha redefinición en una serie de espacios públicos y privados interrelacionados. En la medida en que el movimiento de liberación gay y lesbiano continúe madurando en Argentina y traiga consigo más amplias oportunidades para la visibilidad del deseo homoerótico, sería interesante ver hacia dónde se dirigirá la producción cinematográfica marcadamente gay y cuál será la gama total de la producción cultural. El hecho de que los dos filmes mencionados (...) son de años muy cercanos al retorno de la democracia constitucional, indica la importancia inmediata que la representación del deseo entre dos personas del mismo sexo tenía para esos directores...”³⁶³

³⁶¹ Diálogo del film. El personaje del sacerdote es interpretado por Osvaldo Terranova.

³⁶² En este artículo a Foster le se ha deslizado un error, los nombres de los personajes aparecen cambiados, donde dice Marcelo debería decir Roberto.

³⁶³ Foster, David William. op. cit. pág. 202

En el final de la película, Roberto está acostado en el cuarto de un hotel, en el que se aloja luego de dejar el departamento de Marcelo. Se le aparecen nuevamente los protagonistas de su mundo de fantasías, luego aparecen todos los otros personajes menos Marcelo y se produce una escena de comedia, con diálogos chabacanos, hasta que Roberto no resiste más la situación y sale corriendo por la calle, cubierto sólo con un slip interior. En estas circunstancias es detenido por policías que pasaban en un patrullero y le piden documentos en lo que pretende ser un chiste para el espectador. En la celda, Roberto está cubierto con una manta y aparecen imágenes intercaladas de una fantasía en la cual se ve una muchedumbre de mujeres que portan pancartas con leyendas tales como “Volvé Roberto”, “Viva Roberto”, “Gracias Roberto” y “Adios Roberto” como el título del film.

Roberto sale de la comisaría donde Marcelo ha ido a buscarlo con un abogado. Roberto está vestido con pantalones, una gabardina y zapatillas, Marcelo pasa un brazo por sus hombros. De un taxi baja Matías. Roberto abraza a su hijo y lo levanta en brazos:

“Roberto: ¿Qué es esto?

Marcelo: Tu hijo.

Roberto: ¿A dónde vas?

Marcelo: ¿A dónde voy a ir? Sabes donde vivo... Chau.”³⁶⁴

Mientras Roberto sigue con su hijo en brazos suena la música de la balada del principio de la película. Marta está esperando en un taxi estacionado en la vereda de enfrente, la cámara sube, mientras Roberto se queda mirando como se aleja Marcelo.

En la escena de donde las mujeres ovacionan a Roberto con las pancartas, mientras está detenido en la comisaría, Foster encuentra una referencia política del film “ya que el espectador reconocerá inmediatamente la referencia a las Madres de Plaza de Mayo, quienes han marchado demandando información sobre sus hijos desaparecidos”³⁶⁵, sin embargo, la imagen remite en realidad a una manifestación de admiradoras de ídolos populares, cantantes, actores y personajes mediáticos. El reclamo de las mujeres es acerca de la vuelta de Roberto a la heterosexualidad y al modelo patriarcal. Tampoco se observan referencias políticas o cualquier otro tipo de mensaje procedente de la “cultura popular” en

³⁶⁴ Diálogo del film.

³⁶⁵ Foster, David William. op.cit. pág.201

el interior de la celda. El único graffiti escrito en la pared sobre la cual está recostado el actor que interpreta a Roberto es "heavy metal" referida a un género musical, y ni siquiera a un conjunto de rock determinado. De todas maneras esta leyenda concuerda con la imagen de las mujeres viviendo a Roberto. Tampoco se trata de una manifestación de activistas gay, que en la época habían alcanzado bastante notoriedad a través de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) y su lucha por obtener la personería jurídica luego del largo período de silencio durante la dictadura. Sin embargo, es interesante ver la mirada de un observador extranjero como Foster, que interpreta la escena como una metáfora de las Madres y denuncia sobre la Guerra Sucia y los desaparecidos, "muchos de los cuales fueron identificados como queer por los militares, sobre base de una reciprocidad semántica entre la sexualidad (queer) y lo políticamente subversivo, y para tratarlos conforme a estos. Concluye que la película "es valiosa para una discusión de la cuestión de una visibilidad legitimizadora del deseo homoerótico en el espacio urbano de Buenos Aires"³⁶⁶.

Desde el punto de vista de las imágenes, el film tiene un formato casi televisivo, que podría hacerse extensivo a toda la filmografía de Dawi. Hay numerosas escenas en interiores iluminados con luz artificial, el departamento de Marcelo, la oficina, la vernissage, la casa de Marta, el hotel, la comisaría y el confesionario. También aparecen calles de Buenos Aires y alrededores, como en los títulos del inicio, el viaje en tren, un paseo de Marcelo con una amiga lesbiana, una calesita donde Roberto lleva al hijo y otras. La mayoría son escenas diurnas, y la iluminación no contribuye a crear climas especiales. Quizás la ausencia de una luz especial, que podría estar vinculado a la introspección, no queda claro el nivel de conflicto interno de Roberto, y quizás no se atribuye solamente a la capacidad del actor en esa época; o la insistencia de una iluminación "a giorno" como la de los sets de televisión tenga que ver con la idea que parece guiar a la película: estamos jugando a ser homosexuales. La sexualidad de Roberto queda confinada al espacio interno, a su conciencia; en cuanto al espacio público, la oficina por ejemplo, en una única secuencia se advierte cierta inquietud por parte de los compañeros cuando recibe una llamada de Marcelo, y por supuesto, el rechazo de Marta. En cuanto a la homofobia externa, sería

³⁶⁶ Foster, David William. op.cit. págs.201-202

intrínsecamente interna, dado que está representada siempre por personajes que son fruto de la fantasía del personaje, que como en el caso de sus padres, ya están muertos.

Otra historia de amor.

Un año más tarde, el 12 de junio de 1986 se produjo el estreno en la ciudad de Buenos Aires, de la que sería la segunda película homoerótica del cine argentino.³⁶⁷ La primera imagen del film es un lento paneo sobre un poster del Nacimiento de Venus, una bella jovencita de largos cabellos, que se cubre el pubis con una mano, colgado en la pared del cuarto de Jorge Castro, uno de los protagonistas. Enseguida la cámara baja para mostrar al muchacho interpretado por Mario Pasik, que al igual que en el comienzo de **Adiós, Roberto**, despierta una mañana cualquiera en su cama; la toma es hasta los hombros desnudos. En los primeros momentos de la película hay sólo música, y se van mostrando las distintas acciones del protagonista, desayuna con su madre, sale en bicicleta, luego en el gimnasio y también en la ducha donde la toma vuelve a ser hasta los hombros y la imagen se parece a las propagandas de champú. Enseguida aparece en escena el otro protagonista, Raúl Lovera (Arturo Bonín) en una toma del interior del auto que conduce por la ciudad. A su lado, su hijo, un joven adolescente que le pide dinero para salir con una chica. Ambos hablan de fútbol, un elemento infaltable para la representación de la sociabilidad masculina, por su lugar en el film, se aproxima a *Adios, Roberto*, en la escena de la entrada de Roberto al bar del barrio.

Más tarde tiene lugar la escena cuando conoce a Jorge, convertido en el nuevo empleado de la firma "Alimentar", que trabajará bajo las órdenes de Raúl. Un mes más tarde el empleado llega a su despacho y le dice abiertamente que quiere acostarse con él. El señor Lovera "se defiende" aduciendo que es una falta de respeto, que él es su jefe y que es un hombre casado. A la noche vemos a Lovera en el momento culminante de una relación sexual con la esposa. La mujer permanece impávida, sin participar, esperando que el marido termine y enseguida abandona el lecho. En otra secuencia, Lovera, contrata los

³⁶⁷ Obtuvo el premio Colón de Oro a la Mejor Película en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva en 1986.

servicios de una prostituta a la que lleva a un hotel alojamiento. Se encierra en el baño y se masturba, para luego salir y excusarse con ella argumentando que se siente mal. Es evidente que la propuesta de Castro ha movilizadado una zona que debería estar latente en el ejecutivo y se lo muestra perturbado. Le dice al empleado que quiere hablar con él fuera de la oficina y finalmente se encuentran en la terraza de un café.

“Raúl: Lo cité para no comprometer su situación en la empresa. Usted tiene un problema. Yo quiero darle una mano. Que yo esté aquí no significa que yo sea homosexual.

Jorge: Yo tampoco. Definirme como homosexual sería limitarme. Si hay algo que odio son las limitaciones.”³⁶⁸

A diferencia de **Adiós, Roberto**, el tema en la película de Ortiz de Zárate, es el amor. Los personajes se manifiestan su amor y pasan por las dificultades propias de una relación amorosa. Otra de las diferencias que se advierten con **Adiós, Roberto** es el tema de la homofobia, que no proviene desde el interior, sino del mundo externo. Si bien es cierto que al principio vemos debatirse a Raúl, finalmente cuando acepta sus sentimientos por Jorge, no entra en conflicto. Ninguno de los dos están en pugna con el deseo y el amor que los une; aunque es cierto que deberán luchar contra el rechazo del mundo exterior, la mujer y el hijo de Lovera, su jefe el señor Block (Héctor Bidonde) y las compañeras de oficina, una de ellas, quien lo delata.

A la homofobia se suma también la rivalidad entre compañeros de trabajo; en el caso de la compañera de Jorge, que aspiraba al cargo que él finalmente obtiene. Es esta mujer quién denuncia cuando los ve juntos en el cine.

En cuanto a la estética corporal, el tratamiento de los cuerpos masculinos es más libre que en **Adiós, Roberto**. Quizás porque su director era gay, logró transmitir al film el clima de erotismo que circula entre ambos protagonistas. En ningún momento se llega a excesos: los desnudos siempre son de espaldas, y en aquellos frontales, las luces y la cámara se combinan para evitar mostrar genitales y los planos sugieren más de lo que muestran. Hay

³⁶⁸ Diálogo del film.

una escena de un beso en un momento en que Raúl está en la bañera, de espaldas a la cámara; apenas asoma una rodilla y los hombros fuera del agua. Jorge viste una bata sobre el cuerpo y trae una botella de vino y dos copas, se acerca a su amante y cuando se supone que se están besando, la botella de vino en primer plano se interpone para velar pudorosamente la escena.

Desde el punto de vista de los estereotipos la película no juega con los habituales hombres afeminados. En el caso de Raúl y Jorge, responden a un modelo de masculinidad clásica rioplatense en su conducta externa, no hablan como “mariquitas” ni hacen ademanes aspavorados o lánguidas caídas de ojos. Es cierto que uno de los amigos gay de Jorge, el que le presta el departamento para la primera cita se acerca a un estereotipo afeminado, pero no es exagerado, aunque es fácilmente reconocible su orientación sexual a partir de la construcción del personaje.

También en esta película, como en **Adiós, Roberto**, aparece la costumbre rioplatense del debut sexual de los varones con prostitutas. En una conversación con su anciano padre, recuerdan a “la Cirila”, la mujer que inició sexualmente a Raúl y a su hermano, llevados por su padre, quien también mantenía relaciones con ella. El padre le comenta que Cirila le había dicho que de los dos hijos, él iba a ser el mejor en cuestiones amorosas. “Me dijo que eras más descontrolado, que tenías más imaginación”. Este es otro de los elementos comunes con **Adiós, Roberto**, donde aparecía la prostituta que había iniciado al protagonista, aunque la cuerda que toca **Otra Historia de Amor**, es de un clima más íntimo y con mayor hondura dramática. La producción general de la película parece moverse con criterios de mayor compromiso, rigor estético y exigencias que su antecesora, y esto se advierte en elementos tales como la dirección de actores, el libro y la iluminación y también la ambientación escenográfica de los espacios públicos y privados, donde se desenvuelven los personajes.

En un punto de la relación, Raúl decide alquilar un departamento para que la pareja pueda compartir sus momentos de intimidad. De la misma manera, que en cualquier relación

extramatrimonial heterosexual, instalaría un “bulín”³⁶⁹ para una amante femenina, lo instala para estar con Jorge. La película alterna momentos de humor con dramatismo, como la escena donde Matilde (Alicia Aller) aparece imprevistamente en el departamento de ambos, el día en que pensaban inaugurarlos con los dos amigos gay de Jorge. Cuando este le abre la puerta, la mujer constata que era cierto el dato que le habían pasado y lo abofetea mientras insulta a ambos: “Putos de mierda”. Sale corriendo hacia el ascensor y se lleva por delante a uno de los amigos invitados a la inauguración que trae en sus manos una maceta con una planta de regalo. Matilde lanza una exclamación asqueada al comprender que ese otro hombre es un gay que lleva un presente a la flamante pareja, y que es un elemento más de esa otra historia que ahora vive su marido. No se trata sólo de la infidelidad de su esposo, sino de una situación de adulterio con alguien de su mismo sexo. “Estuve casada veinte años con un homosexual y no me dí cuenta”, le dice a Raúl. No queda claro cuándo se produjo el cambio en la orientación sexual del marido. ¿Venía de antes del encuentro con Jorge? Aunque la película marca claramente la falta de comunicación sexual de los esposos, y atribuye una personalidad conservadora y religiosa a la mujer, bien podría ser que Raúl mantuviera un conflicto oculto hasta que finalmente se decide a asumir su homosexualidad libremente como ya señalé.

La condena de Matilde a la relación homosexual de su marido, la lleva a un intento de suicidio, del cual se salva, aunque la noticia llega a los diarios y viene el escándalo. Cuando Raúl llega al hospital donde está internada, su hijo le reprocha lo ocurrido: “Que cagada te mandaste, viejo”. El reproche encierra el intento de suicidio de la madre, la relación homoerótica del padre con un empleado de la oficina y resume la homofobia externa donde ese mismo joven ha sido educado dentro de un modelo de familia patriarcal. Más tarde vemos el inicio de una escena donde Lovera le devuelve un periódico al señor Block, lleno de indignación.

Raúl: ¡No tienen derecho a hacer esto! ¡Yo tengo un hijo a quien responder!

Block: ¡Eso debió haberlo pensado antes!

Raúl: ¡Ni antes ni después! ¡Nadie tiene derecho a decir nada sobre la vida privada de nadie!

Block: ¡Cuando uno hace una vida normal!

³⁶⁹ “Bulín: aposento, cuarto, habitación”. Gobello. Op. cit. pág. 42

Raúl: ¿Qué es lo normal?

Block: ¡Usted lo sabe muy bien, lo que hace todo el mundo, señor!”³⁷⁰

El señor Block le informa que considerando que él está en la empresa desde hace veinticinco años y tomando en cuenta sus antecedentes, el directorio ha tomado la decisión de trasladarlo a la filial de Madrid, que estaba sin gerente. Lovera se resiste y el señor Block, le dice que si se quedara en Buenos Aires, después del escándalo, le sería muy difícil mantener su autoridad. Luego entra Jorge al despacho del jefe, y ambos se miran un instante sin decirse nada, antes de que Raúl abandone el recinto. El señor Block encara al joven:

“Block: Bueno, me imagino que después de lo que pasó no se debe sentir muy cómodo en la empresa.

Jorge: No veo por qué. Me sentí y me siento tan cómodo como en mi casa.

Block: Nosotros en cambio no lo sentimos como integrante de esta casa. A partir de este escándalo su imagen....

Jorge: (lo interrumpe indignado y defiende su posición con vehemencia): ¡Este escándalo se refiere exclusivamente a mi vida privada. Este es mi trabajo, le pediría que no mezcle.

Block: Está bien. Lo entiendo. Pero para la empresa usted ha dejado de ser una persona, digamos seria.

Jorge: Señor Block si usted tiene alguna queja respecto a mi rendimiento en la empresa le rogaría que me lo hiciera saber de inmediato pero no le voy a permitir que se tome el atrevimiento de cuestionar con quién me meto en la cama!”³⁷¹

El señor Block trata de calmarlo y le informa que no está desconforme con su trabajo pero que es el deseo del directorio que presente la renuncia para evitar un despido. Jorge no acepta esta salida, pide que lo despidan pero que pongan las verdaderas causas, que se “lo despide por manejar con libertad su vida sexual, la cual se lleva a cabo fuera de los límites de esta empresa.”³⁷² El señor Block, es uno de los personajes más claramente homofóbicos y le dice a Jorge, que ha corrompido el orden de la empresa. En la escena siguiente, el muchacho interrumpe una reunión de directorio para gritarles que nadie va a impedir que él ejerza su sexualidad. A continuación hay una escena donde Raúl trata de calmarlo en el baño de la oficina, lo hace entrar a su despacho y ordena que le lleven un café. Les

³⁷⁰ Diálogo del film entre los actores Arturo Bonín (Raúl) y Héctor Bidonde (Sr. Block).

³⁷¹ Diálogo del film.

³⁷² Diálogo de la escena de la película.

demuestra a los demás que no está dispuesto a esconder la relación que lo une a Jorge, aunque en definitiva, ha aceptado viajar a España. En el ambiente de la terapia de grupo donde asiste Jorge, nos enteramos que él no puede irse con Raúl, que debe quedarse acá ya que es el sostén de su madre viuda. Es una de las pocas alusiones a la vida familiar del muchacho, la historia se centra en el entorno de Raúl.

Es interesante el análisis del título de la película que realiza Foster. Sostiene que “una de las claves para entender la legitimización que hace Ortiz de Zárate de la homosexualidad en términos no radicales, se encuentra en el título. La conjunción de términos que otra historia representa, permite varias lecturas. En un sentido es ‘simplemente’ una historia de amor más que confirma las convenciones narrativas melodramáticas: el otro amante, el rompimiento, el retorno a un equilibrio, todo esto con ayuda de exageradas descargas emocionales” (...) “Otra posible lectura del título de la película es verla no como otra historia, sino como una historia que simplemente trata del amor. Esto es, la palabra otra se contrapone al significado unitario de historia de amor, con todas las sugerencias heterosexistas que dicha frase posee”.³⁷³

Las historias de amor que han sido encumbradas por la cultura occidental, primero a través del concepto del amor como un constructo ideológico y segundo, en forma de morfologías narrativas sobre el amor, deben, por virtud de la definición ideológica del amor, implicar a un hombre y a una mujer como dos categorías del género completamente formadas y diferenciadas.³⁷⁴ En este sentido, los estereotipos que plantean los protagonistas de Adiós, Roberto y Otra historia de amor, no están inscriptos dentro de los más generalizados del “maricón”, “loca” o el de la mujer atrapada en el cuerpo de un hombre y el valor de ambas, a pesar de las diferencias que puedan señalarse, constituye precisamente en la visibilidad del deseo homoerótico entre hombres, cuya masculinidad no difiere de la norma. Es esta precisamente la mayor trasgresión de Dawi y de Ortiz de Zárate; la de mostrar hombres iguales a los heterosexuales, pero donde el deseo sexual no circula hacia el sexo opuesto. Uno de los factores que acentúan la trasgresión es la ausencia de fronteras, esta condición

³⁷³ Foster, David William. Op.cit. pág. 183

³⁷⁴ Foster, David William. Op.cit. pág. 184

invisible de la virilidad del macho que no pierde su condición de tal amando a otro macho. En los últimos años, quizás como un territorio conquistado primero por los movimientos feministas y más tarde por los gays, el campo de la sexualidad humana está dejando de ser un espacio delimitado por las variables del falocentrismo y la heterosexualidad compulsiva, para pasar a ser una zona franca donde la topografía y las fronteras sólo están marcadas por el deseo.

CAPITULO 7
DEL NOVENTA AL FIN DE SIGLO:
LOS GAYS EN EL CINE Y EN LA TELEVISION

El 9 de julio de 1989, el presidente Raúl Alfonsín, quien encarnara la esperanza de un futuro mejor con el retorno de la democracia, colocó la banda presidencial al gobernador de la provincia de La Rioja, Carlos Saúl Menem. Alfonsín se retiró del gobierno seis meses antes del término de su mandato, en medio de condiciones inflacionarias que potenciaron el descontento social y que aceleraron su salida de la Casa Rosada. Menem sería el encargado de inaugurar una época de una falsa prosperidad económica, donde la convertibilidad, -paridad cambiaria con el dólar- permitió a cierta franja de la población volverse más consumista y viajera. En ese período la industria nacional siguió achicándose; las privatizaciones trajeron aparejadas desocupación masiva, al tiempo que se iba forjando en las producciones culturales y en la vida cotidiana, una suerte de atmósfera que luego sería denominada como la “estética menemista”. Comenzó a surgir también un estilo de hacer política que años después vincularían directamente con los índices más altos de corrupción registrados a lo largo de la historia del país, lo cual entre otras cosas le costaría algunos meses de cárcel al ex presidente y a funcionarios de su gobierno, como por ejemplo la ingeniera María Julia Alsogaray, considerada una figura emblemática de esos años de “pizza con champán”.³⁷⁵

Para algunos autores, en la década del noventa se habría producido la tendencia hacia un nuevo realismo en el cine argentino, de la mano de un conjunto de jóvenes cineastas, que “compartían la búsqueda de la autenticidad y el mismo rechazo por las constantes de una

³⁷⁵ Al mismo tiempo se conoció una verdadera libertad de expresión que hizo posible la aparición de algunos best sellers que cuestionaban a figuras del gobierno, e incluso al propio presidente: *Pizza con champán: crónica de la fiesta menemista*, de Sylvina Walger, Buenos Aires, 1995; *Robo para la corona*, de Horacio Verbitsky, Buenos Aires, Planeta, 1991 y *El jefe: vida y obra de Carlos Saúl Menem*, de Gabriela Cerruti, Buenos Aires, Planeta, 1993, por citar sólo algunos.

cinematografía nacional obsoleta en lo estético, falsa en lo temático e ineficiente en lo económico”.³⁷⁶ Parecería existir consenso acerca de la renovación del cine en la década del noventa “como no pasaba hace ya mucho tiempo, en pocos años ha surgido un grupo de cineastas con propuestas renovadoras y originales dándole un soplo de vida al lánguido y mítico panorama cinematográfico local”.³⁷⁷ De la década se rescata también la formulación de una ley de Cine, sancionada en 1994, que incluyó un impuesto al video y a la televisión para generar fondos que a su vez serían volcados en préstamos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Pese a las críticas que pudieran hacerse a una u otra gestión administrativa, se produjo un recambio generacional que irrumpió en escena con un “variado abanico de propuestas”.³⁷⁸

Según Ricagno, “a fines de la década del ochenta, aquel primer lógico boom de los primeros años del restablecimiento de la democracia fue desinflándose paulatinamente, acompañado de las idas y vueltas de la economía argentina y la sinuosa política cultural, que llegó a su grado de máxima degradación durante el periodo menemista. El público, que en un principio había acompañado el fenómeno, empezó a detectar la falsedad, la impostación, el mensaje oportunista. A mediados de los noventa, quedaba claro que aquel ‘boom’ –aunque produjo varias obras interesantes- había sido más ilusorio que real. A esta circunstancia se le suma la aparición de una nueva generación de espectadores que huían como de la peste de un cine acartonado que no los representaba en absoluto”.³⁷⁹

En cuanto al homoerotismo, excepto por **Dios los cría** (1991) el tema no fue vuelto a tomar como eje central de un film casi hasta el final de la década con **Happy thoghether** (1997, estrenada en 2001) y en cierta forma, en la policial **Plata quemada** (2000). Podría haberse esperado que las paradigmáticas **Adiós, Roberto** y **Otra historia de amor** hubieran abierto el camino a producciones similares, pero los cineastas no parecieron interesados en esa corriente temática. No obstante, la homosexualidad estaba liberándose del silencio y la

³⁷⁶ Agencia Española de Cooperación Iberoamericana. 2000. *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECL. pág. 9

³⁷⁷ Ricagno, Alejandro. “Nuevos cines argentinos: un corte generacional”. En: Agencia Española de Cooperación Iberoamericana. 2000. *Miradas: el cine argentino...* Op. cit. pág. 11

³⁷⁸ Ricagno, Alejandro. Op.cit. pág. 13

³⁷⁹ ibid.

discreción de décadas anteriores e irrumpía cada vez con mayor frecuencia, en los medios de prensa, en las películas que llegaban del extranjero y también en la televisión porteña. La visibilidad de los homosexuales, a lo largo de la década fue instalándose sin tregua ni pausa, a través de la inclusión de gays –casi siempre bajo el estereotipo primario- en programas cómicos, cosa que venía ocurriendo desde la década anterior, pero también en el marco de telenovelas y unitarios de ficción de mayor seriedad.

Evolución de la visibilidad homosexual en televisión.

El rastreo acerca de la visibilidad homosexual o el planteo de personajes gay en las primeras dos décadas de la televisión argentina³⁸⁰, resulta a todas luces una empresa difícil de encarar por la naturaleza misma de ese vehículo de transmisión. Las imágenes fungibles, rápidas, no siempre quedaron registradas en soportes recuperables. Si bien el desarrollo tecnológico y la aparición del sistema de video tape cambió la forma de archivar los contenidos emitidos por los canales, es probable que el tema de la homosexualidad no se haya visto reflejado hasta fines de los años sesenta o mediados de los setenta. “Ser gay en televisión pasó su proceso en el tiempo. En los 60 no tuvo cabida, siquiera. En los 70, el tema desembarcó de la mano del humor y sólo de los hombres: superafeminados, ellos intentaban hacer reír desde el grotesco y el acoso por demás explícito.”³⁸¹

Es cierto que detrás de la ficción, corría el mundo de la vida real, con historias entre decorados, y que no son pocas las anécdotas que circulan entre diversos integrantes del mundo artístico, sobre gays y lesbianas, cuya verdadera orientación sexual no llegaba al gran público a través de los cronistas de espectáculos, ni en forma sugerida, ni por confesiones espontáneas, como suele ser actualmente la tónica dominante a principios del tercer milenio. Acorde a una época más discreta que la actual, esas historias permanecían

³⁸⁰ El 17 de octubre de 1951 es considerada como la fecha oficial del comienzo de la televisión en Argentina. A través de una antena instalada en las terrazas del Ministerio de Obras Públicas, que estaba situado en las calles Bernardo de Irigoyen y Moreno, se realizó la primera transmisión televisiva del país. Las cámaras estaban colocadas en el Banco de la Nación Argentina, frente a la Casa de Gobierno y emitieron en directo para unos pocos televisores, los discursos del general Juan Domingo Perón, sus ministros y "especialmente las emocionadas palabras de Evita con motivo de celebrarse un aniversario más del Día de la Lealtad en la Plaza de Mayo". Buero, Luis. 1998. *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas*. Morón: Universidad de Morón. pág. 5

³⁸¹ Lamazares, Silvina. 2000. “Una nueva mirada, los personajes gays en la TV”. En: Clarín, Espectáculos, Artes y Estilos. Buenos Aires, miérc. 13 set., pág. 7

en conocimiento de los propios interesados o de sus allegados, y si los periodistas y cronistas de espectáculos –a veces también ellos mismos gays y lesbianas- las conocían, no se referían a ellas, y quedaban amparadas y desconocidas para el gran público, bajo una suerte de paraguas de código de honor o de reglas tácitas de las conveniencias del juego social. Al igual que en el antiguo sistema de estudios de cine norteamericanos, hubo romances y casamientos que otorgaban un sello oficial de moralidad –heterosexualidad- a quienes no tenían una auténtica orientación heterosexual.

Lo cierto es que en la época actual –los primeros años del siglo XXI- es dable encontrar referencias constantes a la homosexualidad, en un contexto de empobrecimiento general de los productos televisivos; pobreza que algunos adjudican a la realidad social, económica y política del país en la etapa del post menemismo y del fracaso del gobierno de la Alianza. Lo cierto es, que el tema de la homosexualidad, desde una casi total invisibilidad se fue tornando en un tópico banal en las pantallas argentinas. Personajes públicos como bailarines, conductores de televisión y periodistas (Julio Bocca, Juan Castro³⁸², Osvaldo Bazán³⁸³), hicieron su “salida del armario” públicamente. Sin embargo, es cierto que hubo algunos “pioneros”: los modistos Paco Jaumandreu y Roberto Piazza, con décadas de diferencia, y el escritor Oscar Hermes Villordo, a mediados de los ochenta.

Entre el 2000 y el 2002, una serie variopinta de personajes, apodados “mediáticos” o integrantes de la “farándula”, recorrieron los distintos programas de chimentos (gossip show, según la denominación en inglés) ventilando escándalos e intimidades, propias y ajenas. En la mayoría de estas ocasiones, el público tuvo ocasión de acceder a la visión de un estereotipo de gay amanerado, escandaloso y desprejuiciado, que entraba a los hogares, a través de la pantalla de televisión, por lo general en una extensa franja horaria que va del

³⁸² Fallecido el 2 de marzo de 2004 al caer desde el balcón de su departamento, su muerte también constituyó el último plato mediático brindado por Castro, ya que esta fue atribuida a su adicción a las drogas. Sobre la forma en que los medios de prensa trataron el tema véase “Juan Castro ni ángel ni demonio”, en Revista Imperio G, vol. 4 N° 38 (abril 2004) págs. 10-11

³⁸³ Osvaldo Bazán, periodista de la revista Noticias es autor de la novela “La más maravillosa música (una historia de amor peronista)”. Buenos Aires, Perfil Libros, 2002, que narra la historia de la creación del Frente de Liberación Homosexual en medio de la época del regreso de Perón, el gobierno de Isabelita, los montoneros y la Triple A y en 2004 publicó “*Historia de la homosexualidad en Argentina*”. Buenos Aires: Marea.

mediodía a la medianoche.³⁸⁴ De esta manera, esos hombres por lo general afeminados, convertidos en una suerte de monstruosas criaturas gritonas y crispadas, que discutían, chismorreaban, arrojaban vasos con agua a la cara de los contrincantes y se insultaban con epítetos que el decoro impide reproducir; alimentaban y recreaban el estereotipo del gay como vehículo de hilaridad, denigrado por las bromas de cómicos, panelistas y conductores de los distintos programas. También una serie de travestis paseaba por los distintos programas de la tarde y también de la noche, mostrando peleas fabricadas o surgidas en medio de la frivolidad de este tipo de programas.

Durante 2002 en el programa **Cupido** (Canal Much Music) dedicado a brindar la posibilidad de la formación de parejas casi adolescentes –en su gran mayoría heterosexuales- participaron algunos gays. En la emisión del miércoles 15 de agosto participaron Axel (21 años) y Fernando (16 años). El formato del programa hace que los participantes dialoguen sin conocerse personalmente, y que reciban “ayuda” por parte de los televidentes que expresan opiniones a favor y en contra de los posibles candidatos. En la ocasión mencionada, los dos jóvenes decidieron que coincidían en varias apreciaciones y el locutor anunció que se había formado una pareja; los jóvenes se conocieron y se saludaron con un beso en la mejilla. Una hora más tarde, en otro programa: **Indomables**, conducido por Mauro Viale y un grupo de panelistas, pasaron fragmentos de **Cupido**, y se realizaron comentarios y bromas. Al día siguiente, el programa **Intrusos en el espectáculo** (América TV Canal 2), conducido por Jorge Rial y un grupo de panelistas, informó sobre el fin de la pareja formada el día anterior, supuestamente por la oposición de la familia de ambos muchachos. El más joven, Fernando, mantuvo una conversación telefónica donde contó que en su barrio “lo saludaban sin problemas” y que no era objeto de discriminación; y que si bien su familia aceptaba su orientación sexual, la madre estaba muy alterada por su exposición pública en un medio televisivo. Contó que había aceptado ir a **Cupido** como un juego, pero que en realidad, Axel, no le había gustado.

³⁸⁴ Programas como “Rumores”, “Intrusos”, “Indomables”, “Memoria”, “Venite con Georgina”, “Titanic” y “Zap”.

En la misma semana, pero el martes 13, el actor Fernando Peña, fue entrevistado por **Indomables**, a raíz de la sanción que el COMFER había impuesto a la radio donde trabajaba, por haberse referido en forma ofensiva para la investidura presidencial, a la sexualidad del entonces presidente Duhalde. El actor remató la nota, mostrando sus genitales en forma sorpresiva ante las cámaras, lo que provocó diversas reacciones por parte del conductor y los panelistas.

Dentro de este clima de banalidad, en algún caso, el tema de la homosexualidad es tomado con ribetes de seriedad por parte de algún programa de formato educativo, o de “opinión”, pero la comicidad es una veta que sigue siendo frecuentada. Sin embargo, en términos de evolución del estereotipo, parece cobrar fuerza la tendencia por parte de los programas de ficción del abandono del clásico *mariquita* encarnado por actores como Hugo Arana y Fabián Pianola, hacia los personajes sin amaneramientos a la manera de los interpretados por Damián de Santo, que interpretaba al Abogado Ariel Quintana en **Verdad consecuencia**, (2000, Canal 13) donde se veía un carácter “moderado y hasta varonil”.³⁸⁵ También en 2000 hubo otros programas de ficción que incluyeron historias homosexuales, como el unitario **Por ese palpitir** (Canal 2) en el mes de agosto que mostró a un gay (Antonio Birabent) que se enamoraba a primera vista de Tom, un vendedor de teléfonos celulares (Carlos Santamaría), casado. Tom abandonaba a su esposa y se iba a vivir con el gay. Una de las escenas, con las que se promocionó el unitario, los mostraba en un momento erótico compartiendo una ducha. El capítulo puede ser considerado uno de los más osados en el tratamiento visual de la homosexualidad en la televisión argentina, ya que incluyó largos besos, apasionadas caricias y cuerpos masculinos desnudos. El actor Carlos Santamaría había interpretado anteriormente escenas de besos con otros hombres en series como **Nueve lunas** o **La mujer del presidente** y sostiene que:

“Actuar de homosexual es un pedacito más de este trabajo. La diferencia está en la relación que entablás con el otro. Hacerlo con Antonio fue llevadero, nada tenso. Fue entregarme a jugar. Y uno, se sabe, juega mejor con un amigo (...) la tele intenta mostrar la vida misma, no es casual que ahora los homosexuales de ficción no sean considerados un gueto...en la realidad están menos discriminados que antes”.³⁸⁶

³⁸⁵ Lamazares, Silvina. 2000. Op. cit. pág. 7

³⁸⁶ *ibid.*

En cuanto a la cinematografía dentro de la televisión, en especial los canales de cable del período 2000-2002, han pasado películas con temática o personajes gay, como **Tchaiskovsky**, **Dos amores en conflicto**, **Philadelphia**, **Los muchachos de la banda**, **Los muchachos no lloran** y las nacionales, **Adiós, Roberto** y **Otra historia de amor**. Respecto a esta última es interesante señalar que en ocasión de su transmisión por un canal de aire, a principios de la década que nos ocupa, el final de la misma fue suprimido, con lo cual variaba sustancialmente la historia narrada y el final feliz de la pareja compuesta por dos hombres quedaba anulado.

A fines de los 60 del siglo XX, el tema de la homosexualidad llegó a la pantalla chica de la mano de Eva Giberti, que fue la primera en llevar temas psicológicos a la televisión. Diseñó un programa con preocupación por la educación sexual que estuvo un año en el aire: **Tribunal para Mayores** (Canal 9, 1969). En el programa se tocaron temas como la prostitución, las relaciones pre matrimoniales, lo que provocó un escándalo y la puesta de un interventor. Ante las protestas de las Ligas de Padres y Madres de Familia, desde el Ministerio del Interior llamaron por teléfono a Alejandro Romay, dueño del canal.³⁸⁷ El programa se hizo sólo un año, comenta Eva Giberti, porque "más no se atrevió Romay, venía muy pesada la cosa, porque el tema era homosexualidad. Y yo ya en esa época tenía muy clara la cosa y decía que no era ninguna enfermedad, que era una elección de vida. Eso era muy trasgresor en esa época. Yo estaba reproduciendo los textos, ni siquiera de psicoanálisis porque el psicoanálisis seguía hablando de perversión, le llevó mucho tiempo al psicoanálisis cambiar esto. Estaba utilizando los textos de los psiquiatras estadounidenses..."³⁸⁸

A mediados de los 70, el programa cómico **Porcelandia**, incluyó un personaje gay, como hijo de Don Corleone (Jorge Porcel). Se trataba de una parodia de la famosa película **El Padrino** (1972, *The Godfather*, Francis Ford Coppola), donde el actor Ricardo Lavié componía al hijo homosexual y cuyo afeminamiento era mostrado a través de situaciones

³⁸⁷ Buero, Luis. Op. cit. pág. 293, 296

³⁸⁸ Buero, Luis. Op.cit. pág. 298

tales como la pretensión del muchacho de asaltar una peletería para quedarse con un tapado de visón.³⁸⁹

En los 80, unitarios como **Atreverse** y **Situación límite**, comenzaron a echar una mirada de mayor seriedad sobre la homosexualidad, y, hacia fines de la década hasta se llegó a incluir el tema del lesbianismo, aunque éste recién se veía como eje central en ciclos como el ya citado **Por ese palpar** (2000) en el unitario protagonizado por las actrices Alejandra Darín y Mirta Busnelli y en la serie **099 Central**, (2002, Canal 13) que incluyó el personaje de una policía lesbiana. En la década del 80 hubo también algunos teleteatros que incluyeron personajes secundarios gay, y estos como era de esperarse, no pasaron desapercibidos para la censura. En algunos casos la censura era difusa y provenía de insistentes y amenazadores llamados telefónicos, como los que hicieron desaparecer de **Rossé** (Canal 11, 1986) la relación homosexual de dos personajes del teleteatro. "Peor todavía fue lo que pasó cuando el Comité Federal de Radiodifusión llamó la atención, en 1984, a Canal 9 por el amaneramiento de un personaje de **Amo y Señor**. Para Jorge Lozano Dana, autor del exitoso engendro, el problema tuvo rápida solución: en un santiamén el delicado Sebastián se convirtió en un tigre sexual capaz de seducir a todas las mujeres de Puerto Caliente, lugar donde se desarrollaban los hechos".³⁹⁰

No hay que olvidar a principios de los 80, un verdadero exponente del estereotipo primario gay, "Huguito Araña", interpretado por el Actor Hugo Arana estuvo en pantalla varias temporadas dentro del ciclo cómico **Matrimonios y algo más**, un programa con libretos de Hugo Moser, estaba orientado a una audiencia adulta y se transmitía después del "horario de protección del menor. El personaje obtuvo un notable éxito de público y evidente adhesión popular, según recuerda el propio actor. A pesar de su vinculación con el estereotipo afeminado más difundido, tuvo aceptación también entre la comunidad gay, al punto que años después en 1989, Arana comenzó a ser contratado para la realización de shows en pubs gay de Buenos Aires y luego de Córdoba:

³⁸⁹ Buero, Luis. Op.cit. pág. 95

³⁹⁰ Sirvén, Pablo. 1998. *Quién te ha visto y quién TV. Historia Informal de la Televisión Argentina*. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. pág. 256

“En los boliches gays era adorado primero porque veían que no era peyorativo y segundo porque haciendo el Huguíto Araña yo nunca me preocupé porque la gente se diera cuenta de que yo no soy gay, me importa un carajo. Yo he escuchado tantas cosas. Yo tenía un amigo que me contó que le dijeron que yo era puto y yo me cagaba de risa. Entonces entraba en un conflicto porque no sabía si esto me hacía bien o mal. Porque decía si creen que soy puto me están cagando al actor, porque entonces no ven lo que yo estoy construyendo. Me podía mi orgullo de actor”.³⁹¹

En la década del 90 la televisión se volvió más desinhibida, y la visibilidad de los homosexuales se volvió cotidiana. Comenta Hugo Maselli, un productor de televisión:

"En 1950 no se podía decir una mala palabra y ahora pareciera que no podés hacer TV sino la decís. También había temas como divorcio, prostitución o homosexualidad que no podíamos tocar, pero de los que ahora se quieren ocupar todos los autores".³⁹²

Durante los noventa varias telenovelas y comedias incluyeron entre sus historias personajes de hombres homosexuales en sus líneas secundarias, y como tema principal, bajo el disfraz de una historia de corte fantástico, la comedia **Vivo con un fantasma** (Canal 13, 1992 y Canal Volver, 2001). El actor que interpretaba a Marisa jugaba su papel bajo el estereotipo del "mariquita" y no de una mujer. Daniel Fanego interpretaba a una mujer que muere y vuelve a la vida encarnando en el cuerpo de un hombre, amigo del viudo con quien convive, Mario Pasik, quien años antes había interpretado al joven protagonista homosexual de **Otra historia de Amor**. Es interesante la comparación con el actor Fabio Alberti que interpretó a una conductora televisiva llamada "Coty Nosiglia", a cargo de un programa femenino "Boluda Total" en el ciclo cómico **Todo por 2 pesos** (América, 2000, 2001).³⁹³ Alberti compuso el personaje femenino recurriendo a recursos precisos, con mínima impostación de la voz y con ademanes poco amanerados. Usaba un maquillaje discreto, donde se destacaba el color rojo de los labios. La vestimenta estaba compuesta por trajes de chaqueta y pantalón. En ningún momento se asemejaba al estereotipo de un gay, sino que presentaba la figura de una mujer. Quedaba claro que la intención era satirizar a

³⁹¹ Entrevista con el actor Hugo Arana el 27 de marzo de 2001.

³⁹² Buero, Luis. Op.cit. pág.59

³⁹³ Adjetivo coloquial porteño, derivado de "boludez", para indicar imbecilidad o tontería. Gobello, José. 1999. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor. págs: 37 y 39

las conductoras de los numerosos programas destinados a la audiencia femenina que se podían encontrar en la televisión de aire y de cable de Argentina y de otros países.

Aunque en un registro más revulsivo y cercano al esperpento, los personajes femeninos de Antonio Gasalla, tampoco recreaban el estereotipo gay sino que constituían una verdadera performance de travestismo. **Vivo con un fantasma** fue vuelto a poner en pantalla una década después y a pesar del tiempo transcurrido desde su emisión original, el juego provocador no se había atemperado. Por el contrario a la luz de un mayor desenfado en las costumbres, por contraste resultaba verdaderamente trasgresor en diálogos y situaciones, aunque la actuación de Fanego demostraba la evidente asimilación del personaje femenino (el alma de Marisa) al del estereotipo gay más difundido.

En **El oro y el barro** (Teleteatro, Canal 9, 1992), el actor Miguel Angel Solá interpretaba a un malvado pintor, bisexual. Se mostraba una relación conflictiva con su amante masculino y con la sufrida esposa española del pintor, una frágil criatura. La mujer sufría las humillaciones y malos tratos del pintor. Por contraste mostraban la homosexualidad, como otro de los aspectos negativos de la personalidad de ambos hombres, quienes por otra parte, entrarían en el estereotipo del *falso straight*, no había signos externos convencionales para caracterizarlos -vestimenta, modales afeminados, etc.- pero los diálogos y situaciones daban a entender que existía una relación homoerótica entre ellos.

Para Enrique Torres, el exitoso autor de telenovelas argentinas, vehículos de lucimiento de su cuñada, la actriz Andrea del Boca, “los varones homosexuales han sido representados en el clásico y estúpido estereotipo de la *“mariquita emplumada”*, aunque reconoce que “también se ha tocado el tema con sensibilidad y rescata el caso de **Otra historia de amor**: “la gente talentosa ha tocado estos temas con talento y de manera inteligente”, sostiene.³⁹⁴ Torres fue autor de la telenovela **Celeste** (1991) donde dos de los personajes encaraban una relación homoerótica. El doctor Bruno Rossetti, un bisexual interpretado por Arturo Maly, mantenía relaciones con su esposa (Erika Wallner), con su amante Teresa Visconti –una recordada “mala” interpretada por la actriz Dora Baret- y también con Sebastián, un gay a

³⁹⁴ Entrevista con Enrique Torres, 12 de junio de 2002.

cargo del actor Osvaldo Guidi.³⁹⁵ Este actor interpretó papeles de homosexuales en varias oportunidades, por ejemplo en **Antonella**, otra telenovela de Torres. En **Celeste**, el personaje de Guidi, enfermo de SIDA contagiaba al médico, quien a su vez contagiaba a Teresa, la amante. Ambos personajes, murieron al final del ciclo televisivo. Según Torres:

“Mi intención en Celeste fue hacer tomar conciencia de que el SIDA no era la Peste Rosa y que no era una excusa para discriminar. Puse todas las reacciones que se daban en aquella época (1991-1992). La Visconti echa a Sebastián de su casa cuando escucha que tiene SIDA y hace lavar los pisos con lavandina. Celeste rechaza en principio a Sebastián cuando este le confiesa su enfermedad, pero luego ella, embarazada de siete meses, cuando él se está yendo, lo llama y le dice que no se puede ir sin darle un beso. Y ella lo besa. El mensaje: podés besar a tu hermano, a tu hermana, a tu hijo, a tu hija, a quien sea, pues la saliva no contagia y mucho menos el roce de la mejilla.³⁹⁶ La gente responde maravillosamente bien a una buena historia con personajes creíbles. No importa lo disparado que sean los personajes. Puede ser un disparate creíble dentro de la ficción que se propone. Te doy un ejemplo que, casualmente, también encarnó Osvaldo Guidi: el famoso Arturito de Antonella. Pensá en el año 1992, pensá cómo era el género de conservador, pensá en cómo se la subestimaba a nuestra bien concebida Doña Rosa.³⁹⁷ Arturito era un tipo contracturado que escupía al hablar y con un pañuelo te limpiaba y decía: ‘perdón se me escapó una salivita’. Este hombre estaba enamorado del galán, pero no lo podía asumir desde su personalidad de Arturito.³⁹⁸ Por lo tanto se travestía con las ropas de su hermana muerta y le cocinaba strudel de manzana al galán que lo interpretaba Gustavo Bermúdez”.³⁹⁹

Comenta el escritor:

“Muchos dijeron que era un disparate o simplemente que era demasiado complicado. Antonella fue la primera novela donde la protagonista no fue pasiva sino activa, de hecho fue la primera heroína que menstruó. Y tuvo

³⁹⁵ El actor recibió el premio Martín Fierro de ese año por su interpretación.

³⁹⁶ **Fotos del alma**, dirigida por Múziac en 1995 fue publicitada como la primera película latinoamericana en tratar el tema del SIDA, pero no alcanzó los niveles de difusión masiva del formato de la telenovela mencionada.

³⁹⁷ La expresión Doña Rosa es una denominación imaginaria de “identidad colectiva” que popularizó el periodista y conductor televisivo Bernardo Neustadt para referirse a la gente común, a la gran masa de personas que conforman una sociedad.

³⁹⁸ Dentro del análisis de los estereotipos parece existir una suerte de confusión en el imaginario popular, y aún cuando de trate de escritores, como en el caso de Torres; se tiende a asimilar al gay con el travesti, como si se tratara de una misma identidad sexual. El planteamiento de Torres en Antonella, habría resultado demasiado osado para Doña Rosa.

³⁹⁹ Entrevista con Enrique Torres.

41 puntos de rating⁴⁰⁰ en Argentina y en todo el mundo fue un éxito. Hubo países donde se la pasó tres y cuatro veces. Y los que dijeron que era demasiado... Se tuvieron que morder la lengua".⁴⁰¹

Consultado acerca de si conoció alguna respuesta negativa por parte del público en relación con las telenovelas que escribió, Torres respondió:

"Si hubo manifestaciones de rechazo no me llegaron y se mantuvieron ocultas. Te repito: **Antonella** llegó a tener 41 puntos de rating y **Celeste** 37. De modo que el público, la gente, no se manifestaron rechazando el programa, al contrario sufrieron un duelo cuando terminó. Por supuesto que **Celeste** contribuyó a mostrar diversos aspectos de la enfermedad. No sólo el gay la padeció, también el bisexual –todo un profesional, un médico de gran prestigio- y la gran señora (Teresa Visconti) fueron víctimas del SIDA, transmitiendo que este no discrimina y que la única medicación posible para evitarlo es la precaución y el cuidado. Y por supuesto el uso del condón, que en la novela se mostró en primer plano."⁴⁰²

En la telenovela **Nano**, (Canal 13, 1994, Volver, 2001) Alejo García Pintos interpretaba a Maxi, el hermano gay del protagonista (Gustavo Bermúdez), aceptado por este y rechazado por el padre homofóbico (Arturo Mali, en las antípodas del personaje que había interpretado en **Celeste**). El personaje del gay estaba planteado bajo un matiz positivo, sin caer en los estereotipos recurrentes de la televisión de ese momento para los homosexuales. Repasemos un capítulo donde Maxi, el hermano gay del protagonista le confiesa su verdadera orientación sexual al padre, quien lleno de indignación lo apostrofa:

"-¡Macho, me dijeron que eras macho! ¡Sos una princesa! ¡Una nifia! ¡Marica! ¡Que no te vea revolcándote con otros degenerados en una orgía!"

El padre busca rápidamente una salida a la situación planteada por el hijo y le dice que le va a conseguir una mujer para que lo cure y para que tenga hijos. Maxi insiste, eso no será posible porque él es homosexual. El padre lo abofetea y en ese momento entra Nano en escena, el "héroe" de la telenovela, quien defiende a su hermano.

"-Sacame a este marica de encima"-le pide el padre a Nano, mientras Maxi solloza.

⁴⁰⁰ Escala que mide los niveles de audiencia televisiva.

⁴⁰¹ Entrevista con Enrique Torres.

⁴⁰² Entrevista con Enrique Torres.

El personaje del gay está mostrado con valores positivos, no es afeminado, y defiende la verdad:

“-Soy homosexual, papá, y no quiero vivir en la mentira”.

En otros capítulos se había mostrado el respeto de Nano por su hermano a quien le dice que siempre lo querrá a pesar de su orientación sexual. El personaje de Nano muestra una de las características masculinas de la última década, galanes menos recios, varones con cierta sensibilidad y apertura mental, que hasta pueden llegar, como en la vida real, a aceptar a un hermano homosexual.

Un ejemplo de una historia con homoerotismo como línea principal de narración lo constituyó **Zona de Riesgo** (Canal 13, 1993), donde Gerardo Romano y Rodolfo Ranni, dieron vida a una pareja homosexual que conviven bajo el mismo techo y llevan adelante una casa de alta costura. Ranni interpretaba al modisto, afeminado, mientras que Romano, no presentaba amaneramientos. La historia contenía un tercero en discordia, interpretado por Jorge Shubert en el papel de un joven bisexual que mantiene un romance con Ranni por intereses económicos, al que luego abandona para seguir a una mujer que le convenía más en su carrera de trepador. Se mostraron escenas de cama de los protagonistas, aunque las mismas eran discretas visualmente y la mayor trasgresión consistía en la pareja conversando antes de apagar la luz.

Años después, **Verdad consecuencia** (Canal 13, 1996) mostró a un joven abogado homosexual interpretado por Damián de Santo, quien no ocultaba su condición sexual a sus amigos, y era rechazado violentamente por su padre y su hermano, ambos policías. El gay era un hombre masculino, que entra en el estereotipo del "asumido". Aunque los vaivenes de la historia lo llevaron a mantener un romance y a tener un hijo con una mujer, pero hacia el final de la teleserie, continuó con su orientación sexual del principio.

El teleteatro **Primicias** (Canal 13, 2000), de la productora de Adrian Suar, Pol-Ka, a tono con los tiempos, incluyó un personaje gay, el de Carlos Armil, alias Pelusa, interpretado por el actor Raúl Rizzo. Pelusa era un famoso conductor del noticiero de la noche del canal TVSet, donde transcurría la historia. Hombre recio durante su vida profesional en el espacio público, se transformaba en una criatura afeminada en el espacio privado, entre sus amigos y compañeros de trabajo más íntimos. De todas formas, la sexualidad de Armil permanecía encubierta, ya que estaba en pareja con Marcelo, un muchacho joven, estereotipo del *chongo*, que estaba a su lado por ventajas económicas. Marcelo era un hombre varonil, de modales recios y cuerpo construido en el gimnasio. Comenzaba a chantajear a Pelusa pero no lograba su objetivo; luego de una serie de peripecias y desencuentros amorosos, el conductor enfrentaba a su público y delante de millones de espectadores decidía hacer su salida del armario. Esta situación provocaba que tuviera pesadillas acerca de la reacción del público; soñaba que a partir de su declaración se había transformado en el hazmerreír general y que era víctima de todo tipo de agravios. En la vida real, a Pelusa le ocurría todo lo contrario: a la salida del canal se encontraba con un grupo de televidentes que lo felicitan por su sinceridad. Más tarde, quizás los autores no estuvieron a la altura de los inicios y decidieron que el personaje se enamorara de su amiga y compañera del noticiero, Alejandra, interpretada por la actriz Florencia Raggi. Más adelante, como en cualquier telenovela, la pareja sufrió los vaivenes de los destinos televisivos: el rechazo de los padres de ella, aunque pronto se supo que su propio padre era gay; aparecieron terceros en discordia: primero un joven periodista trepador, dispuesto a todo para triunfar, y segundo, Angel, un contador, casado y bisexual que se enamoraba de Pelusa. Acorde a una época más relajada en cuanto al tema de la homosexualidad, un suplemento de espectáculos titulaba “Ernesto Larrese será el nuevo novio de Pelusa”,⁴⁰³ y presentaba la foto del viril actor. En el caso de Rizzo y de Larrese, los estereotipos mostrados fueron los de hombres exitosos en su profesión, pertenecientes a una clase acomodada, de apariencia masculina, nada afeminada, pero que asumían una orientación sexual diferente. Ya he señalado que el personaje de Pelusa era mostrado bajo el estereotipo primario gay, mientras que el Larrese, correspondía al del falso *straight*, como un tipo muy formal y sin ningún tipo de caracteres atribuidos a los hombres homosexuales. La

⁴⁰³ Suplemento de Espectáculos, Clarín, domingo, 1° octubre, 2000, pág. 2n

orientación sexual en esta telecomedia, fue mostrada a lo largo del año como una condición errática en alguno de sus personajes masculinos, y desde esta mirada, apuntaría a la bisexualidad, pero a través de ella se mostraron estereotipos gay cercanos a los seres de carne y hueso contemporáneos. En el caso de **Primicias**, podría concluirse que el único personaje gay con características positivas fue Pelusa, quien debió sufrir la violencia de su antiguo novio, Marcelo, y la de un grupo de gays que encuentra en una discoteca y a los que invita a su casa sólo para tomar una copa. Ante la negativa de vincularse sexualmente con ellos, es golpeado y asaltado. Finalmente, Alejandra puede concretar con Pelusa su deseo de ser madre, y hacia el final del teleteatro, se ha casado con otro hombre, y se muestra a Pelusa como un padre separado pero con una paternidad responsable, que vive con una nueva pareja gay en completa felicidad.

El unitario **Vulnerables**, (Canal 13, 2000), otro producto de Pol-Ka mostró la relación lésbica de la madre (Cristina Banegas) de uno de los personajes, Gonzalo Pierna Molina, interpretado por Damián de Santo, quien mantenía una relación con una chica de la edad de sus hijos, mostrada como una pareja positiva. La composición de la actriz era relajada y sin los componentes que caracterizan a los observados para la construcción de los personajes gays. Las lesbianas aparecieron tardíamente en televisión, a partir de la década del noventa del siglo pasado. Con anterioridad, la única homosexualidad visible era la masculina.

Cuando se analiza la mirada de la televisión sobre el fenómeno gay, descubrimos que todavía a principios del siglo XXI, el estereotipo por antonomasia en la Argentina (y presumiblemente en varios países), sigue siendo el primario. Uno de los reality show que estuvieron de moda en 2001, fue **Gran Hermano** (Telefé), allí un grupo de jóvenes de ambos sexos debía pasar cien días encerrado en una casa bajo la atenta mirada de las cámaras. Gastón Trezeguet⁴⁰⁴, uno de los participantes saltó a la popularidad mediática (esto es, fue invitado a innumerables programas televisivos de entretenimientos y apareció en revistas de actualidad) luego de que confesara públicamente su bisexualidad ante una

⁴⁰⁴ Gastón Trezeguet aparece en la portada de la novela mencionada de Osvaldo Bazán, con el torso desnudo y la bandera argentina anudada en la cintura. En la mano sostiene una cadena cortada. Más atrás se observa una multitud en Plaza de Mayo. La elección del modelo para la portada dio lugar a explicaciones del autor en diversos programas de televisión.

platea de millones de espectadores. Estábamos lejos de los tiempos del Tribunal para mayores de Eva Giberti. Varios programas de entretenimientos ridiculizaron a los integrantes de **Gran Hermano** y en especial al joven mencionado. Por ejemplo, en el programa **Venite con Georgina** (Canal 9, 2001, emisión del 9 de julio) mostró una parodia de un grupo de marineros rodeando a un falso Gastón, mientras cantaban una canción con una letra llena de doble intención. La escena, muy breve, contó con todos los componentes del estereotipo más difundido en la Argentina, movimientos amanerados, voces aflautadas, ademanes de “muñeca quebrada” y todo tipo de acciones que ridiculizaban la condición homosexual. Cabe agregar que el horario de transmisión de este apunte humorístico fue el de las 16.40 horas, en un segmento horario de un día feriado, lo cual aseguraba una audiencia de todas las edades.

A veinte años del rotundo éxito del personaje interpretado por Hugo Arana, éste continúa en la memoria de muchos espectadores.⁴⁰⁵ Durante ese tiempo otros *maricones* han ido poblando las pantallas de televisión. En la remake de **Matrimonios y algo más** (2001), también existió un gay interpretado por el actor Nicolás Scarpino, quien diera vida cuatro años antes en la película **Bajo bandera** a un joven conscripto homosexual, sobre la cual volveré más adelante. También en 1991 el actor Fabián Gianola compuso un personaje en los límites de la caricatura, siempre enmarcado en el estereotipo primario, dentro del programa dominical **Los Benvenuto**. El programa se transmitía en vivo y reservaba un espacio cada domingo para mostrar los requiebros del gay, enamorado del protagonista interpretado por Guillermo Francella. El personaje de Francella, uno de los típicos y estereotipados pícaros porteños era el hombre del cual estaban enamoradas todas las mujeres del vecindario y acorde con los tiempos, hasta el personaje de Gianola. **Los Benvenuto** eran la zaga de una larga lista de familias argentinas que comenzaron en una época anterior a la televisión, con la radiofonía y con el cine.⁴⁰⁶ Se trataba de un cliché de familia de barrio porteña con sus valores tradicionales, sus amores y sus rivalidades futbolísticas. Dentro de esa estructura patriarcal el gay estaba incorporado como un

⁴⁰⁵ El personaje volvió a la pantalla en 2004 a través del Canal de cable Volver dedicado a reposiciones de programas, series y películas nacionales.

⁴⁰⁶ Al respecto es interesante el artículo de José Fuster Retali, “La familia unida en la sociedad argentina: la tensión entre el mito y la realidad”. Ponencia presentada al XLVIII SALALM, Cartagena de Indias, 23-27 de mayo de 2003.

personaje excéntrico, compuesto y tolerado desde una óptica risible, con elementos exacerbados por el actor en la construcción de su *macchietta*. Si bien era un elemento de interés cómico dentro de los límites del programa, quedaba claro que no se trataban de un integrante de la familia, sino uno de afuera, en definitiva un “otro”.

Como contrapartida a los estereotipos vernáculos **Queer as folk**⁴⁰⁷ fue una controvertida serie que mostró sin eufemismos una compleja relación entre homosexuales ingleses. La serie, estrenada en Argentina en 2001, llegó precedida de críticas laudatorias y más de un cuestionamiento. Sorprendió al grueso del público por su absoluta desinhibición al exponer la vida íntima y social de tres jóvenes homosexuales que transitaban por *Canal Street*, el barrio gay de Manchester. La serie “fascina y divierte a algunos: molesta e irrita a otros. Narrada con ritmo ágil y vertiginoso, la acción sólo se detiene en los breves parlamentos de los personajes a cámara y en las escenas de amor. En estas últimas, las caricias y los besos son mostrados en primerísimos planos, en un estilo muy cercano al porno soft de películas que emiten varias señales en los horarios de traspase. Otro rasgo peculiar es el lenguaje directo y sin eufemismos que utilizan los personajes, que incrementa aún más el realismo de las escenas. La serie fue presentada en 1999 por Channel 4, el prestigioso canal británico”.⁴⁰⁸

César Cigliutti, presidente de la CHA, estima que desde hace unos años el estereotipo gay en la televisión ha tenido una evolución positiva, alejada del estereotipo del *mariquita*. En la CHA no encuentran negativo el hecho de que un hombre homosexual o una mujer lesbiana sean mostrados como el *mariquita* o la *machona*, “porque cada uno de nosotros tiene la libertad de ser como quiera. Si bien nadie puede representar a todos los gays, porque cada uno de nosotros es diferente, hay cosas que son comunes y nos dan un sentimiento de comunidad: todos/as sufrimos la discriminación y por más asumidos que estemos y por más progresista que sea el ambiente en el que nos movemos, en algún momento se manifiesta.”⁴⁰⁹ En años anteriores, sostiene Cigliutti, cuando aparecían homosexuales en la televisión era “para ser condenados, maltratados y, en el mejor de los

⁴⁰⁷ Gays como la gente.

⁴⁰⁸ *Queer as folk* (gays como la gente). 2002. Revista Cable Visión, Buenos Aires, (feb.), pág. 26

⁴⁰⁹ Lamazares, Silvina. Op. cit.

casos, para sostener las burlas de otros personajes”.⁴¹⁰ En este aspecto puede decirse que también es asimilable a la condición femenina puesto que el papel de las mujeres como vedette en las clásicas revistas teatrales porteñas, además del atractivo visual y erótico de los cuerpos semidesnudos, era el de dar el pie a los cómicos para que pudieran contar los chistes que siempre incluían bromas peyorativas hacia ellas.⁴¹¹

La televisión porteña, desde un período de silencio inicial, instaló durante décadas la visibilidad homosexual a partir de la comicidad; incluyó personajes gay en el marco de la ridiculización y el estigma. Luego incluyó diversos estereotipos de gays, con mayor o menor reconocimiento social, y desde comienzos del tercer milenio, pareció brindar un modelo revulsivo. Cuando se examinan los testimonios orales de varones homosexuales porteños, obtenidos para esta investigación, es posible concluir que la vida íntima y social de los gays porteños se parece más a la mostrada en la serie inglesa, que a los “mediáticos” que invaden las pantallas de los canales de aire de Buenos Aires.

Las películas de la década.

Como ya se mencionó al principio de este capítulo, en *Dios los cría*, (1991, Fernando Ayala) si bien presentó cierta temática homoerótica, el énfasis estaba puesto en una relación casi heteronormativa, integrada por un joven homosexual, una prostituta y el pequeño hijo de ésta. La película narra la historia de un empleado bancario, mostrado bajo el estereotipo del gay tapado o falso straight. “Angel, bancario, homosexual discreto, reservado y reprimido, vive con su madre, Adela. Ambos conocen un día a Mirna y a su hijo Quique, con los que simpatizan y entablan amistad. Mirna es prostituta pero finge ser enfermera. Cuando muere Adela, Mirna y Quique pasan a vivir en la gran casona de Angel, tras un frustrado intento de relación sexual, Mirna y Angel se confiesan mutuamente sus preferencias y profesiones. Entonces, tal vez, lejos del barrio, puedan encarar una vida en

⁴¹⁰ Lamazares, Silvina. Op.cit.

⁴¹¹ Además del papel de la figura femenina en el teatro de revistas, en mi conversación con Juanita Martínez de Marrone, pocos meses antes de su fallecimiento ocurrido el 12 de mayo de 2001, la vedette, viuda del famoso cómico José Marrone, mencionó a los hombres que en las décadas del cincuenta y sesenta, iban a esperar a las coristas a la salida de los teatros, y también a los bailarines. “Eran señores casados, algunos empresarios, que se los llevaban a Europa. Ellos eran despedidos por sus esposas en el puerto de Buenos Aires, y los boys los esperaban en el puerto de Montevideo, desde donde continuaban el viaje, que, para sus familias se suponía era por razones de negocios”. Desde la perspectiva de mi tesis, se observa aquí la presencia del *falso straight*.

común.”⁴¹² El personaje de Soto es mostrado como un hombre algo afeminado en el interior de su hogar donde ayuda a su madre a bordar vestidos y lencería para novias, además cocina, y es hacendoso. A pesar de que está “encerrado en el armario” en su trabajo, no deja de fantasear con un compañero a quien imagina desnudo, y que será nuevamente objeto de sus fantasías cuando intente mantener relaciones sexuales con la prostituta. Una de estas escenas es algo transgresora para el cine argentino, puesto que hay un desnudo frontal masculino, y también dos hombres sin ropas, acostados en la misma cama aunque sin mantener relaciones sexuales. A partir de esa fantasía homosexual, Angel logra consumir el coito con Mirna.

El director Enrique Carreras, también en 1991, abordó en **Delito de corrupción**, de una manera fugaz, la homosexualidad carcelaria, a través de la inclusión de un anciano preso interpretado por el actor Jorge Luz. También aparece una viñeta de lesbianismo interpretada por las actrices Camila Perissé y Noel Balfur. La justificación argumental de esta escena lésbica es un juego erótico preliminar que ambas mujeres le dedican a un hombre (Mario Pasik), el hijo corrupto de un honesto comisario (Rodolfo Ranni). El personaje de la Perissé, cómplice del muchacho suministra drogas a una jovencita para brindársela sexualmente al corrompido individuo.⁴¹³ Una mención aparte merece el actor Jorge Luz, quien encarnara al sensible bailarín de la ya mencionada **Abierto de 18 a 24**, en el papel de *La Muda*, un anciano homosexual preso en la Cárcel de Caseros. La máscara trágica del actor mostró cierta dignidad en su papel de profesor de danzas, y un verdadero patetismo como preso. La estética de **Delito de corrupción** no difiere de otros envíos del director, con un formato de diseño e imagen similar a los productos televisivos de menor nivel. Las luces y los colores no sugieren climas especiales, excepto algún cambio de tonalidad con virajes al rojo en las escenas eróticas.

⁴¹²López, Daniel. 1993. *Catálogo del nuevo cine argentino 1989/1991*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía. pág. 118

⁴¹³ Esta situación coincide con la fantasía masculina de mantener relaciones sexuales con dos mujeres simultáneamente y a participar –en calidad de voyeur o activamente– en la relación lésbica. Este tipo de homosexualidad femenina no parece ser censurada por los hombres o mujeres que aceptan esta modalidad, dentro de las variantes de la heterosexualidad.

Otras de las películas que incluyó el tema del lesbianismo, en una línea secundaria de narración fue **Matar al abuelito** (1993, Luis César D'Angiolillo), cuya historia principal era de la de un anciano recluso, que era acosado por sus futuros herederos hasta que la llegada de una hermosa muchacha con poderes psíquicos, lo hacía revivir y podía revertir la situación, escapando con ella en una romántica relación.⁴¹⁴ **El cóndor de oro** (1996, Enrique Ruzio), una película de aventuras filmada en varias provincias argentinas, al estilo de las *road movies* norteamericanas⁴¹⁵, es un ejemplo de producciones que se encuentran dentro del centenar de títulos del cine argentino que han incluido personajes gays en sus historias, sin ningún motivo definido en la acción. En este caso, se trata de un anticuario llamado Pierre Paolín, habitante de un caluroso pueblo del norte argentino, que interviene en tres breves escenas. Aparece en la historia cuando los protagonistas llegan a Jujuy: está tomando el desayuno con un kaftán color naranja y es atendido por su empleada indígena. El hombre levanta la taza de manera delicada y habla de una manera cercana al afeminamiento. Más tarde, en la segunda escena, el anticuario delata al protagonista (Pablo Alarcón) y al indígena que lo acompaña. La escena: Pablo Alarcón está detenido y lo someten a un interrogatorio. El anticuario aparece en un primer plano sentado bajo un ventilador, luce un impecable traje blanco y se abanica constantemente con un sombrero Panamá. En su dedo meñique se destaca un gran anillo. Por último, se lo ve llegando a su casa en el asiento delantero de una patrulla policial. El chófer lo saluda al despedirse y él vuelve a enfatizar su nombre corrigiéndolo. Desde lo estereotípico, está planteado como un hombre que vive solo, atendido por una empleada doméstica, es amanerado y es un carácter negativo puesto que traiciona al protagonista.

También de 1996, y como ejemplo de la inclusión de personajes gays dentro de las películas del período, se puede mencionar a **Juego limpio** (Herbert Fosse Amorim), una extraña muestra de cine policial⁴¹⁶, que incluyó una pareja de homosexuales, uno de los

⁴¹⁴ “A instancias del PAMI y previo al estreno, se retiraron carteles de la vía pública considerados ‘ofensivos a la sensibilidad de los ancianos. Los carteles sólo mencionaban el título de la película”

⁴¹⁵ En los papeles principales se destacan Ulises Dumont, considerado un actor paradigmático del cine argentino, y Pablo Alarcón, conocido por sus trabajos en telenovelas, sobre todo en la década del 80.

⁴¹⁶ Si bien los exteriores de la película están filmados en lugares reconocibles de Buenos Aires, cuando la acción se traslada al interior de algunos bares, la atmósfera recreada es similar a la de los policiales de la década del cincuenta; incluso, la mayoría de los hombres usan sombreros como los estereotipos de los detectives norteamericanos.

cuales es además enano. El otro, es un hombre afeminado (Carlos Vanoni), que borda y atiende solícitamente al enano, y a quien le hace una escena de celos en un restaurante cuando cree que está mirando a una mujer. El diálogo entre ambos es escaso y lleno de obviedades: “¿que tiene ella que no tenga yo?”, le recrimina el personaje de Vanoni al enano.

Otra película que incluyó a un gay como un personaje de importancia en la trama fue la mencionada **Bajo bandera** (1997, Juan José Jusid) basada en la novela homónima de Guillermo Saccomano, estructurada –según lo manifestado por el propio autor- como una suerte de cuentos o crónicas con los recuerdos autobiográficos referidos al período de su vida transcurrido en un regimiento de Zapala, en el Sur de Argentina cuando realizaba el servicio militar. La película, que transcurre en 1969, toma personajes y situaciones del libro con el que arma un eje narrativo sobre el cual gira la historia del asesinato de un conscripto en la mulera de un regimiento, en plena época del “cordobazo”. Tres años antes del estreno de *Bajo bandera*, en 1994 se produjo un resonante caso de asesinato de un conscripto, Carrasco, precisamente en el de Zapala.⁴¹⁷ Este asesinato, su investigación, la presión de los medios y de la ciudadanía, sumado al desprestigio de las fuerzas armadas en un amplio sector de la población por los crímenes y desapariciones de personas cometidos por la dictadura de 1976-1983, en medio de la lucha contra la subversión, llevó a la eliminación del servicio militar obligatorio en Argentina.

Es evidente la coincidencia temática, a pesar de que la acción de la película se situaba un cuarto de siglo antes del caso Carrasco, parece constituir una parábola sobre las situaciones de humillación y violencia sufridos por numerosos conscriptos en diferentes

⁴¹⁷ El domingo 6 de mayo de 1994 el soldado Omar Carrasco, de 19 años fue golpeado por dos de sus compañeros, los soldados Cristián Suárez y Víctor Salazar, por orden del subteniente Ignacio Canevaro, en un baño del Grupo de Artillería 161, de la guarnición militar de Zapala, en la provincia de Neuquén. A consecuencia de los golpes recibidos, el soldado murió, y a partir de ese momento se tejió una espesa maraña de silencios y encubrimientos. Primero se hizo pasar la ausencia de Carrasco como una desertión, hasta que su cuerpo fue encontrado el 6 de abril, en un baño abandonado donde habían depositado el cadáver unas horas antes, luego de sacarlo de otro escondite, posiblemente una cisterna. El descubrimiento del crimen produjo una conmoción social e institucional. El jefe del ejército calificó el crimen como “un hecho perverso” que no constituía la práctica habitual en los cuarteles, y el entonces presidente Menem denunció un intento de dividir a las Fuerzas Armadas, supuestamente realizado por sectores marxistas, pero un año más tarde decretó la supresión del servicio militar obligatorio. En: Fuster Retali, José. “El ejército argentino visto por el cine nacional”. Op. cit. págs. 136-137

establecimientos militares del país. Desde el punto de vista homoerótico es interesante la recreación de ese universo masculino, donde una de las figuras centrales es la del conscripto Rosenberg, apodado Rosen (Nicolás Scarpino).⁴¹⁸ Este personaje está tomado del cuento “El campeón de ajedrez”. En la película, la figura de Rosen tiene un peso propio ya que representa una importante ayuda en el esclarecimiento del crimen, por su colaboración con el militar que viene de Buenos Aires a llevar a cabo la investigación. El film muestra un mecanismo de humillaciones a los que son sometidos los jóvenes conscriptos en aras de una supuesta disciplina militar tendiente a formar hombres valientes y viriles, entrenados en duros ejercicios físicos, y dispuestos a dar su vida por la patria. Se muestran también las relaciones interpersonales entre las autoridades del cuartel, los familiares y personajes del pueblo, como el cura y el padre y la hermana del soldado asesinado, el adulterio de la esposa de un militar que desencadenó el crimen para acallar a un testigo casual, la rivalidad entre los provincianos y los porteños; encarnada ésta última en la figura del probo militar que viene a investigar el caso.

La sexualidad juvenil en un ambiente exclusivamente masculino y en condiciones de encierro es canalizada hacia las escasas escapadas a un prostíbulo cercano, y en el interior del regimiento hacia la sodomización de Rosen, que si bien es humillado por su doble condición de judío y homosexual, al mismo tiempo es objeto de deseo y desahogo sexual por la mayoría de los compañeros conscriptos. Al principio de la película cuando llega el investigador de Buenos Aires (Miguel Angel Solá), el capitán del regimiento le muestra el expediente que se está llevando a causa de Rosen, que ha implicado a alrededor de treinta soldados en sus actividades sexuales.

Rosen, quien colabora brindándole pistas al investigador porteño, será elegido por sus habilidades con el ajedrez, para representar al regimiento en un torneo entre cuarteles. El campeón perderá a propósito el campeonato, como una forma de vengarse de los castigos y las humillaciones recibidas.

⁴¹⁸ El actor recibió por esa interpretación el “Premio Cóndor de Plata”, otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos de la Argentina.

“En esos días, a Rosen lo rapan, lo obligan a bañarse con agua fría y lo visten con un impecable uniforme de salida. Con disgusto evidente, el teniente coronel endereza el birrete de Rosen antes de que suba a la camioneta que se perderá por el camino de ripio, en dirección a Zapala, donde se libra la competencia y Rosen representará al regimiento.”⁴¹⁹

En el libro Rosen es mostrado como un ser desagradable, sucio, maloliente, infectado con enfermedades de transmisión sexual, al que sin embargo sus compañeros solamente se le acercan en busca de un rápido desahogo sexual en medio de una situación transitoria ante la falta de mujeres.⁴²⁰ En el film, si bien se mantiene el comportamiento promiscuo del joven, no se lo muestra sucio o desprolijo, ni se hace mención a la infección venérea que padece en la novela. El aspecto revulsivo que brinda el texto sobre Rosen, a través del vocabulario y las imágenes descriptas, ha sido atemperado en su paso a la pantalla. Podría decirse que el joven es mostrado como un gay asumido, desafiante, que aprovecha las situaciones homoeróticas que se le presentan. También se lo muestra sin excesivos amaneramientos, excepto por el afeminamiento en la escena del número de strip tease donde se desnuda ante sus compañeros, mientras canta “*Quiero llenarme de ti*”, una canción de moda en la época, título de la película homónima (1969, Emilio Vieyra) que significó el “debut de Sandro como protagonista y un éxito de boletería.”⁴²¹ Esta escena sigue casi fielmente lo escrito en la novela, excepto por el escenario donde transcurre que es uno de los dormitorios del cuartel y no la enfermería.

“Y con la ayuda de una linterna, parado sobre una mesita de luz, Rosen improvisa un strip-tease. Los enfermos le hacen el coro (...) Y Rosen, que se sabe de memoria todas las letras de Sandro, se desnuda contoneándose en la oscuridad agujereada por la linterna. Impostando la voz, tirándole besos al público, Rosen, salta a una cama y finge tirar del cable de un micrófono imaginario (...) se acaricia la pelvis y se curva incitando al coro de fumados y borrachos. Están todos demasiado idos para notar la entrada del cabo primero Cardozo.”⁴²²

⁴¹⁹ Saccomanno, Guillermo. 1991. *Bajo bandera*. Buenos Aires: Planeta. pág. 158

⁴²⁰ Situación que Rafael Freda denomina “hombres que hacen sexo con hombres”. Véase su obra ya citada en este trabajo.

⁴²¹ Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela. Op.cit. pág. 492.

⁴²² Saccomanno, G. Op.cit. pág. 160

En una línea de liviandad respecto al tratamiento del tema homosexual **Cohen versus Rossi** (1998, Daniel Barone), abordó el tema del travestismo dentro de una comedia romántica y popular cuyo argumento narra las vicisitudes de dos familias enfrentadas por antiguas rivalidades. El inicio de la película muestra a un periodista que está realizando una entrevista a un grupo de travestis, como prólogo para la presentación del famoso actor Alfredo Alcón, quien maquillado como una mujer, con turbante y vestidos femeninos da vida al personaje del abuelo travestido de la protagonista, Carla Rosi (Laura Novoa). El anciano se hace llamar Mirta o Nona y según las explicaciones del guión, los orígenes de su travestismo se remontan a su infancia, cuando sus padres lo obligaron a casarse y formar una familia convencional torciendo su verdadera identidad. Su hijo (Roberto Carnaghi) es un candidato a diputado que se ve envuelto en el escándalo a partir de declaraciones del travesti, a la televisión.

La comedia tiene un formato televisivo; la tesis que plantearía desde el punto de vista de los estereotipos es la anticuada versión de “una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre” tal como lo manifiesta textualmente Américo Rosi el personaje de Alcón. Pepe Cohen, (Norman Erlich) el abuelo de Ariel (Adrián Suar) se enamora de la “Nona”. La historia juega además con el tema de las distintas colectividades en Buenos Aires, los italianos y los judíos, y en otro plano, de un humor de líneas más gruesas, rescata los mitos urbanos sobre la virilidad de los travestis en términos de genitalidad, ya que el travesti es un superdotado. Hacia el final de la película aparece una leyenda referida a que “cuando Cohen descubrió lo que tenía entre las piernas le pidió que se hiciera la circuncisión”.

La película muestra una frontera casi inexistente entre travestismo y homosexualidad, y es evidente la asimilación del gay con la mujer. Los términos empleados para definirlo son los populares *trolo* y *maricón*. La composición del personaje de Alcón, sin embargo, está más cercano al del estereotipo primario, con pocas diferencias del Pocholo de **Los tres Berretines**, que de la recreación de una figura femenina. Según Varea, el apoyo del público a la película, al igual que lo ocurrido con **Un argentino en New York** (1998, Juan José Jusid) con Natalia Orebro y Guillermo Francella, demostraron la vigencia que seguía teniendo –adaptado a los años 90- el cine con ídolos televisivos o con humor de trazo

grueso.⁴²³ Bajo la misma producción de Adrián Suar, y siguiendo la tónica de comedia liviana, **Apariencias** (2000, Alberto Lecchi), a la que me referiré más adelante, retomó el tema de la homosexualidad, en un contexto más relajado, con un discurso políticamente correcto en relación a la aceptación de la misma.

Dos años antes, el mismo director filmó una película que tocó el tema del travestismo desde un ángulo más serio y dramático, **Secretos compartidos** (1998, Alberto Lecchi) que narra una historia policial y de suspenso, la cual tenía como eje a un tímido y reprimido abogado, Vicente (Víctor Laplace) convertido en un asesino serial luego de descubrir que había sido engañado por su esposa (Leonor Benedetto). Después de su primer asesinato se encontraba en forma accidental en un bar con Enrique, un hombre que también era tímido con las mujeres, un payaso que se ganaba la vida animando fiestas infantiles. Al igual que Vicente, arrastraba una historia de frustraciones con las mujeres y estaba ansioso por aprender las enseñanzas del abogado, quien en cada encuentro –luego de los asesinatos que cometía los días miércoles- le relataba las falsas conquistas amorosas con descripciones eróticas que lo alentarían a su vez, a buscar sus propias aventuras. Vicente podía satisfacer a través de sus relatos, su deseo de trascendencia como conquistador, -confesando en cierta manera, elíptica, sus verdaderos crímenes.

El film, al mismo tiempo que está inmerso en una línea de suspenso a la manera de los thriller norteamericanos, contiene una enigmática atmósfera homoerótica, sobre todo en la escena del principio –que quedará develada en el final- plasmada en los encuentros de los dos hombres donde el relato erótico se transforma en el vínculo y objeto de la amistad. Vicente lo alecciona sobre “la maldad de todas las mujeres” a las que utiliza sólo como conquistas sexuales. Finalmente el payaso le confiesa que ha conocido a una mujer llamada Marta con la cual ha iniciado una relación seria. En el final de la película cuando Vicente no puede asesinar a las mujeres que fue eligiendo como víctimas, por distintas circunstancias –la chica a la que sigue es visitada por el novio; su secretaria atiende una llamada telefónica donde informa a su interlocutor que está en la oficina con su jefe, etc.-

⁴²³ Varea, Fernando. 1999. *El cine argentino en la historia argentina, 1958-1998*. Rosario: Ediciones del Arca. pág. 126

decide asesinar a la desconocida Marta, aprovechando que Enrique ha viajado a Mar del Plata por razones de trabajo. Es esta la verdadera vuelta de tuerca: Vicente ha caído en la trampa de Enrique, quien en realidad es el otro asesino serial que se menciona en la película, cuyas víctimas son hombres a los que mata cada cuarenta y cinco días. Marta no es otra que Enrique, travestido. Cuando Vicente llega la casa de Enrique, éste sale a recibirlo y le dice que su viaje de trabajo se canceló y que Marta, salió a hacer unas compras de última hora, regresará enseguida. Lo invita con una copa de champán –que ambos hombres beben a “fondo blanco”, de un solo trago y hasta el final- con el cual logra adormecerlo. Mientras la droga va haciendo su efecto, Enrique aparece con una peluca de mujer y le confiesa que siempre ha odiado a los hombres como él, que al igual que su padre hacía con su madre, desprecian a las mujeres y las rebajan sexualmente. Lo introduce en el auto de Vicente y luego de besarle en la boca, está por pegarle un tiro, cuando aparece la mujer de Vicente y mata a su marido en venganza por los malos tratos y después de haber descubierto que una de las víctimas era la hija de su amante (Antonio Grimau), un periodista que colaboraba con la policía en el descubrimiento del asesino serial.

Es interesante rastrear el estereotipo de masculinidad que muestra la película: Vicente, en principio un hombre reprimido, atildado y elegante; después un “macho” que conquista y “mata” (literalmente) a las mujeres –le dice a Enrique que se pone “la ropa para salir a cazar” en los encuentros donde le narra los detalles eróticos de lo que en realidad son sus crímenes-, devenido en ese “cazador” a partir de descubrir –un día miércoles- que su mujer lo había engañado. Los personajes se van uniendo en forma fortuita y hay una cadena de engaños, en la que interviene hasta la secretaria, antigua amante del abogado y luego aliada de la mujer. A partir del engaño, Vicente intentará vengarse de su mujer asesinando a bellas jovencitas que selecciona y persigue hasta el momento de los asesinatos. El otro estereotipo masculino está representado en Enrique, el payaso, un hombre fornido, excedido de peso, calvo y poco agraciado; en las antípodas de la visión cinematográfica del travesti. Si se pudiera determinar una tipología homosexual, aunque en términos reales resultaría tan laxa como intentarla para la heterosexualidad masculina, este personaje se acercaría a la categoría de los “osos”, que Gorbato describe de la siguiente forma:

“...los Osos de Buenos Aires constituyen un mundo aparte. A pesar de que es un grupo de reciente formación, fueron los que más crecieron, porque cambiaron los estereotipos vernáculos de gimnasio, *t-shirt* y cama solar. Los “osos” dentro de la cultura gay mundial, son los hombres peludos, grandotes, que no dan importancia al fisiculturismo ni a la moda y lucen sus pancitas sin complejos.”⁴²⁴

Desde otra vertiente, si bien Enrique no es un sujeto afeminado, debido al trauma infantil que le ocasionó la desgracia de la madre, termina siendo un alma de mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. Se trata, de uno de los argumentos más estereotipados del imaginario colectivo a la hora de representar o construir la imagen del hombre homosexual.

En las antípodas del gay trágico, en **Martín (Hache)** (1997, Adolfo Aristarain), el personaje de Eusebio Poncela, un actor español llamado Dante, está integrado a la historia de una manera coral, interactuando con los otros protagonistas. No existe homofobia, tiene valores positivos y es escuchado y respetado por sus amigos. “(...) es una especie de peñasco moral donde se estrellan todas las olas sin hacerse mella. Que este referente sea un extravagante bisexual, ilimitado experimentador de drogas y de costumbres sexuales, exaltador del placer por sobre todas las cosas, es una toma de posición que uno no puede dejar de aplaudir.”⁴²⁵

Desde el planteo visual, no es un estereotipo clásico, pero su cabello está teñido de color amarillo, el uso de varios anillos de plata en sus manos y la vestimenta algo excéntrica, podría llevar a confusiones prejuiciosas. Hay que tener en cuenta que en la ficción se trata de un actor, y ese color pudo ser requerimiento de alguna obra en la que hubiera estado actuando antes del inicio de la película. Por esta razón deberíamos sumarle los elementos arquetípicos pensados para los actores desde la óptica del prejuicio. Asimismo, el teñirse el pelo, usar aros en las orejas, tatuajes y *piercings*, en los últimos años del siglo XX pareció ponerse de moda entre los hombres heterosexuales, dejando de lado el prejuicio que asignaba ciertas modas a los gays. Si se analiza con atención la vestimenta de Dante es la habitual para los hombres en un lugar de veraneo o casa de playa; usa varios anillos de plata con diferentes formas. No se trata de un personaje afeminado, aunque no se aparta del

⁴²⁴ Gorbato, Viviana. 1999. *Fruta prohibida*. Buenos Aires: Atlántida. pág.26

⁴²⁵ El Amante Año VI N° 62 (abril) 1997, pág. 4

clásico estereotipo trágico –por texto nos enteramos de que no tiene pareja y que le pesa su soledad- y además es adicto a las drogas; aunque como apuntes positivos, es leal con sus amigos, y tiene una relación casi paternal con el joven protagonista que da título al film, encarnado por el actor Juan Diego Botto.

Una visión elíptica de la homosexualidad fue la que aportó la película **Buenos Aires viceversa** (1996, Alejandro Agresti) concebida a la manera de un video clip, con escenas vertiginosas y un montaje que por momentos conspira contra la propia narración de la historia; aunque sirva como parábola del ritmo vertiginoso de la ciudad. El film desliza una mirada sobre una variada fauna de personajes urbanos, combinando aspectos del pasado reciente –los desaparecidos; un periodista de televisión corrupto; su ex pareja, una “teleadicta”; un matrimonio anciano, cuya hija o nieta ha desaparecido y que decide no salir más a la calle; una jovencita que acepta filmar para ellos escenas de la realidad, un niño de la calle que termina baleado en un shopping al ser confundido con un ladrón. El represor que dispara contra el niño es también quien humilla y asusta a una chica ciega, a la que lleva engañada a un hotel alojamiento. Entre los diversos personajes, está el novio de la joven cineasta, un muchacho (Fernán Mirás), que quizás esté en camino de descubrir su verdadera orientación sexual. La película no es clara en este aspecto aunque se sugiere la homosexualidad del personaje en distintas escenas. En una, por ejemplo, el muchacho está mirando un encuentro de boxeo por televisión y se lo ve identificado en su fantasía con uno de los boxeadores que luego termina viviendo en su casa. Las escenas no tienen diálogos que expliquen la razón de la situación. En otra escena, él y el boxeador están acostados uno al lado del otro en la misma cama solar. Desde lo visual el planteo es sugerente, la luz azul del aparato bronceador recrea un entorno onírico, los dos hombres -apenas cubiertos por pantaloncitos cortos- conversan bajo la cúpula de rayos ultravioletas. Al principio de la película un parroquiano de un bar comenta en off: “todos los pibes son trolos”; y el niño de la calle le pregunta a la cineasta: “¿Tu novio es marica?”. Al mismo tiempo la película plantea la masculinidad desde estereotipos comunes: en otra de las líneas de acción, una chica elegante invita a dos hombres humildes a su casa, con la excusa de que necesita que le reparen un equipo de audio. Comienza un juego de seducción y cuando les ofrece alguna bebida, uno de los hombres afirma: “Whisky sin hielo porque somos machos”.

Diego Muziak, quien había tocado tangencialmente el tema del homoerotismo, en **Fotos del alma**, volvería a abordarlo abiertamente en **Historias clandestinas en La Habana** (1997). Si bien el film tiene como eje central la historia de amor de una mujer de mediana edad, recién separada (Susú Pecoraro) que viaja a la isla por trabajo y como forma de reponerse, donde conocerá a un taxista cubano (Jorge Perugorria) el mismo actor que protagonizara la homoerótica **Fresa y chocolate** (1993, Tomás Gutiérrez Alea). Uno de los aspectos más interesantes está relacionado con la crítica política a veces exageradamente benigna. En una línea secundaria argumental se narra la historia de una pareja gay integrada por Jaime, un pintor negro, que aspira a vivir su sexualidad sin tener que esconderse y poder dar muestras de su amor por el otro en público, y Paco, un empleado del hotel donde se aloja la protagonista. Paco es un defensor de la Revolución Cubana: “Fidel no inventó lo de acosar a los homosexuales, con Batista era igual”, le dice a Jaime. En otra escena éste, besa a su amante en la terraza de la casa. Se trata de un beso fugaz en los labios mientras Paco está tomando sol en una silla. Este reacciona airadamente: “¡Coño! Que nos pueden ver los vecinos!”. Posteriormente, Paco le dice al pintor: “Tienes tres cosas en contra en cualquier lugar del mundo: eres negro, artista y gay.”

En esta película se observa la presión de la homofobia externa, el temor a ser descubiertos, a perder el trabajo y recibir la condena social. La película es la única de todas las analizadas que rompe con el estereotipo más difundido para los gay latinoamericanos y a nivel internacional: blanco, con un buen nivel económico y de educación. Además plantea otro ingrediente de trasgresión en la pareja homosexual: el sexo interracial.

Estos apuntes políticos, no abundan en las líneas narrativas que incluyen personajes homosexuales, por eso es imposible dejar de asociarlos con los observados en **Eva Perón** (1996, Juan Carlos Desanzo) en la escena en que el modisto Paco (interpretado por Horacio Roca) y ella dialogan en forma íntima acerca de la marginalidad que ambos sufren. “Los putos y los pobres en este país siempre han sido discriminados por el macho” le dice el modisto. Evita reconoce que también ella ha sido considerada como una puta “por sus enemigos de la oligarquía”.

En el caso del reciente cine cubano, quizás por razones de conveniencia del régimen – imagen de apertura en lo social, captación de turismo gay- el tema fue tratado con mayor profundidad que en las películas argentinas, aunque mostró también los preconceptos que pesan sobre la homosexualidad, como en el caso de **Adorables mentiras** (1992, Gerardo Chijona), que en las antípodas de las otras dos películas cubanas mencionadas, mostraba como una mujer engañada por su marido, cree en principio que éste se ha vuelto homosexual y lo rechaza violentamente. El film se desarrolla en un tono de comedia que incluye el clásico final feliz, cuando la esposa engañada descubre la verdad, y en lugar de enojarse por la infidelidad de su marido con otra mujer, lo abraza efusivamente y lo besa loca de contento, exclamando “¡Mi marido es bien macho!”.

Películas como **Fresa y chocolate**, o la misma **Historias clandestinas en la Habana** no denuncian sin embargo la verdadera situación de los gays de la isla. “En Cuba no se acepta la homosexualidad como parte de la sociedad, y el Estado opera de distintas maneras para sancionar a los homosexuales, declarándolos criminales. Por eso muchos homosexuales hoy en día eligen la doble vida. Forzados a vivir una vida con dos caras, escondiendo quienes son y lo que son, los homosexuales de Cuba están influenciados por las actitudes oficiales en sus construcciones de la masculinidad y sexualidad.”⁴²⁶

A mediados del año 2000 se produjo el estreno de **Una noche con Sabrina Love** (Alejandro Agresti), sobre la novela homónima de Pedro Mairal, ganadora del *Premio Clarín de Novela 1998*, que tiene un personaje gay entre sus líneas secundarias de narración. El protagonista es un joven provinciano que gana un concurso, cuyo premio consiste en pasar una noche con una estrella porno conductora de un programa nocturno de un canal de cable de televisión, interpretada por Cecilia Roth. Esta novela fue llevada al cine y en su pasaje a este medio, el personaje gay de la novela, un amigo y antiguo vecino del protagonista, pasó a ser su hermano. En el film, Ramiro, el personaje gay (interpretado

⁴²⁶ Kibsgaard, Gry. 2001. “Viviendo la doble vida: construyendo la masculinidad homosexual entre el espacio público y el privado en Cuba”. En: María Clara Medina, ed. *Lo público y lo privado en América Latina*. Serie HAINA III. Universidad de Gotemburgo. pág. 91

por Fabián Vena), es presentado como un personaje algo afeminado, característica que no está presente en la novela de Mairal. Es interesante la mirada de un autor heterosexual, joven, para pintar el personaje de Ramiro. A simple vista, es fácil descubrir la homosexualidad de éste en la película, pero en la novela, el propio Daniel, el protagonista señala que nada haría indicar que Ramiro es homosexual.

"Mientras hablaban, había estado mirándolo a Ramiro y había buscado en él algún gesto afeminado o algo en la forma de vestir que sugiriera su homosexualidad, sin encontrarlo. Si no se lo hubiese dicho él mismo, no lo habría creído".⁴²⁷

En la novela asistimos también a la sorpresa del ingenuo Daniel ante la revelación de la sexualidad del amigo. Resulta interesante este diálogo que mantiene con Sofía. La chica de la cual se enamora en su paso por Buenos Aires, le pregunta:

"- ¿Vos sabías que Ramiro era gay?

- No, no sabía.

- ¿Y te sorprendió?

- Ayer sí, mucho -dijo él-. Cuando me lo contó, pensé "yo acá no me quedo a dormir ni loco".

- Pero te quedaste.

- Sí. Entre el porro y el tequila ni me acordé. Igual hoy cuando lo vi vestido como siempre y me di cuenta de que nos tratábamos igual que antes, me pareció que no pasa nada.

- ¿Y qué va a pasar?

- No sé. Mirá si me mira con ganas.

- No seas idiota. Está en pareja. Además no te va andar persiguiendo.

- Pero me cuesta entender cómo pueden gustarle los hombres."⁴²⁸

Podemos observar elementos para la construcción de los estereotipos, los gestos y la vestimenta. Mairal muestra además los prejuicios de la sociedad en relación al tema, y el conflicto de Ramiro que ha ocultado a sus padres su orientación sexual. Ramiro es en el tiempo presente de la novela, un personaje urbano, aunque con un pasado provinciano del cual ha huido para poder vivir su sexualidad en un ambiente menos opresivo que el del pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, del cual viene Daniel. Varios de los

⁴²⁷ Mairal, Pedro. 1998. *Una noche con Sabrina Love*. Buenos Aires: Clarín-Aguilar. pág. 127

⁴²⁸ Mairal, P. Op.cit. pág. 130

varones homosexuales entrevistados para este trabajo venían del interior y manifestaban que en la capital se sentían más libres para ejercer su vida gay, lejos de los patrones de censura de sus familiares y vecinos.⁴²⁹

Otro título del fin de siglo fue **Plata Quemada**, sobre una novela de Ricardo Piglia. La historia está basada en un hecho real acontecido en Buenos Aires, en 1965, cuando una banda de ladrones asaltó un camión de caudales y escapó al Uruguay. Dos de los integrantes de la banda, son la pareja principal de la historia, los amantes llamados "Los mellizos". El estereotipo mostrado es el de dos hombres rudos, enamorados uno del otro, alejados de la simplificación de roles activo-pasivo, pero marginales. Los protagonistas de la pareja fueron interpretados por el argentino Leonardo Sbaraglia (el Nene) y el español Eduardo Noriega (Angel); estos actores, junto al tercer protagonista argentino Pablo Echarri (Cuervo), son considerados "sex symbols" a uno y otro lado del Atlántico. La pareja de Angel y el Nene vive una doble clandestinidad: la de su condición de delincuentes obligados a estar encerrados en un departamento de Montevideo, la capital uruguaya, luego del robo, donde finalmente quemarán el dinero del botín antes de morir bajo las balas policiales –situación que da nombre al film- y por otro lado, la propia clandestinidad del vínculo homoerótico que los une.

El film tiene referencias fílmicas desde el comienzo, por ejemplo a **El ciudadano** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), ya que se abre con una secuencia de un primer plano de una ciudad de Nueva York de juguete, una bola de vidrio, típico souvenir turístico, y al ser agitada comienza a caer la nieve. Enseguida muestra a "el Nene" con la cabeza sobre la almohada, está desnudo pero cubierto con la sábana. Luego entra en escena la figura de Angel que hace flexiones de brazos, vestido apenas con un calzoncillo, sobre la alfombra de una habitación en penumbras, mientras se escucha la voz del relator en off:

⁴²⁹ En un escenario europeo, el libro de Alfonso Llopart, *Salir del Armario*, relata historia de jóvenes que decidieron asumir su sexualidad, en algunos casos comunicándola a sus allegados. Varios de los testimonios provienen de muchachos de diferentes pueblos españoles que emigraron a ciudades como Barcelona o Madrid. Alfonso Llopart y Adolfo Llopart (colab.). 2000. *Salir del armario*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

“Les decían los mellizos porque eran inseparables, pero no eran hermanos. Ni siquiera eran parecidos. Sólo tenían en común el modo de mirar, los ojos quietos, una fijeza extraviada en la mirada recelosa”.⁴³⁰

A través del narrador en off el espectador conoce que el Nene era un muchacho de buena familia, pero que había renegado de ella y que en realidad no había pasado tanto tiempo en la cárcel como podría presumirse por su palidez; de Angel se dice que ni siquiera era de Argentina, que era supersticioso, que siempre estaba viendo signos negativos y que tenía “múltiples cábalas que le complicaban la vida”.⁴³¹ Ambos jóvenes se habían conocido en los baños de la estación Constitución⁴³², donde el Nene iba a veces en busca de encuentros sexuales y Angel “vagaba por ahí: se había quedado sin un peso y no tenía dónde ir”.⁴³³ Las siguientes son líneas del guión cinematográfico:

“Interior-Baños Constitución-Noche

La cámara entra en travelling, paralela a la línea de reservados. Se oye un sonido turbador, como de jadeos, oscuro. De repente se abre la puerta de uno de los excusados y sale el Nene. El sonido sigue. La cámara panea levemente para mostrar a quien permanece aún dentro del reservado: es Angel, de pie, delante del orificio para los desperdicios que se abre en el suelo como un ojo ciego. Tanto Angel como el Nene están vestidos de forma casual y poco elegante, mal afeitados, con aire de perros apaleados. Angel se acomoda la ropa y sigue mirando hacia fuera, ansioso, hacia el Nene que salió de cuadro.

Relator (en off) El Nene le ofreció asilo en su departamento. Conmovido, y casi a modo de prevención, Angel le confió su secreto:

Angel (al Nene) Oigo voces. Aquí adentro. Todo el tiempo.

Relator (en off) A lo que el Nene respondió:

El Nene observa a Angel, tratando de ver más allá de las apariencias. Se lleva un cigarrillo a la boca.

Nene (a Angel) ¿Venís o no?

(...)

Interior-Depto. Cuervo/cuarto Angel/Nene-Noche

Plano cenital del Nene y Angel durmiendo juntos, desnudos, abrazados; el pecho del Nene contra la espalda de Angel.

⁴³⁰ Piñeyro, Marcelo y Marcelo Figueras. 2000. *Plata quemada, la película: guión cinematográfico; diario de rodaje*. Buenos Aires: Norma. pág. 100

⁴³¹ *ibid.*

⁴³² Una importante estación de ferrocarriles que conecta a la capital con el Gran Buenos Aires y con las provincias, tránsito de multitudes.

⁴³³ Piñeyro, Marcelo y Marcelo Figueras. *Op.cit.* pág. 101

Relator (en off) Esa noche Angel y el nene durmieron juntos. Desde entonces no se separaron. Son los mellizos, para todo el mundo. En el ambiente se sabe: trabajan juntos, o no trabajan”.⁴³⁴

Además de la referencia filmica a **El ciudadano**, también hay una referencia plástica a *La Piedad*, de Miguel Angel, cuando en una escena, el Nene sostiene en sus brazos a Angel, herido en el enfrentamiento posterior al asalto al camión de caudales. La misma referencia remite a la secuencia final de **La ley del deseo** (1986), una de las películas más acentuadamente homoeróticas del director español Pedro Almodóvar. Los dos hombres están vestidos, pero la posición de sus cuerpos hace evidente la asociación. Si bien la historia es trágica desde el punto de vista clásico, el estereotipo gay es asimismo trágico, ya que ambos pagaran con su vida la trasgresión y recuerda el comentario de Vito Russo ya citado, sobre el destino de los personajes homosexuales en las películas norteamericanas. Aunque en el caso de **Plata quemada** “es el amor el que le da un sentido profundo a las vidas de esos héroes trágicos en lo que se convierten el Nene y Angel. Ellos no vivieron sin sentido, pero deben morir porque una vida tan intensa –un amor tan loco- sólo se puede convertir en un gran relato cuando la muerte la transforma en destino”.⁴³⁵

A pesar de que la película no muestra explícitamente relaciones de tipo homosexual – excepto la escena en que duermen juntos ya señalada- y de que los desnudos masculinos sólo se muestran en el transcurso de encuentros íntimos heterosexuales, como en el caso de el Nene y la prostituta, o el Cuervo con su novia, la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas (CAEC), señaló que la recurrencia de escenas de homosexualidad que tenía la película, había sido uno de los elementos para que fuera calificada como prohibida para menores de dieciocho años. Una crítica de la época del estreno (mayo 2000), observaba: “...lo cierto, es que menos escenas de homosexualidad no podía haber. El Nene y Angel son pareja y los dos son hombres. Pero tampoco juegan escenas como para que algún joven salga impresionado del cine. Algunas de las que le tocan a Sbaraglia y Leticia Brédice –la prostituta Giselle- o las de Echarri y Dolores Fonzi, muestran mucho más y de

⁴³⁴ Pifeyro, Marcelo y Marcelo Figueras. Op.cit. págs. 101-103

⁴³⁵ Molina, Daniel. 2000. “Plata quemada: el destino de un amor de varones”. Clarín. Cultura y Nación. Domingo 21 de mayo. pág. 12

una forma abismalmente más fuerte que el beso en la boca de los enamorados delincuentes”.⁴³⁶

Es interesante señalar que si bien la película desde el período de filmación comenzó a ser promocionada a partir de la homosexualidad, en diversas entrevistas al director y a los dos actores que habían sido convocados para interpretar a los mellizos; una vez terminada, se pudo ver que éstos no fueron mostrados a través de estereotipos afeminados; es más, ambos parecen haberse vuelto homosexuales en la cárcel –o al menos haber descubierto en ellos esa diferente orientación sexual- y el Nene sigue manteniendo relaciones también con una mujer. También es cierto que a partir del argumento la pareja no mantiene relaciones en ningún momento debido a una cábala de Angel que obliga a ambos a la abstinencia como una forma de obtener el éxito en el asalto y la huida que pretenden. Por lo tanto, en términos físicos, la mayor trasgresión la constituye un beso en la boca, o las caricias casi fraternas que se prodigan uno a otro, y en especial los cuidados del Nene hacia Angel, para curar la herida de bala que tiene en un hombro, y la narración en off que da cuenta de los pensamientos de los personajes.

“De vuelta a la cubierta del lanchón, el Nene le abre la camisa, y con delicadeza la baja más allá de sus hombros. Hay algo de profunda intimidad, hasta erótico en el gesto. El Nene le quita el apósito, mira cómo va cicatrizando la herida y lo vuelve a colocar. Mientras, oímos su voz en off:

Nene (en off) Los dedos de Angel huelen siempre igual. Huelen a aserrín, a madera recién cortada. A pólvora. A sangre. A sexo. Me recuerdan cosas. Los baños de Constitución. Los trabajos. La ruta. La velocidad. Los hoteles baratos. Desvestirse. La oscuridad. La brasa del cigarrillo”.⁴³⁷

Pero a fines del siglo veinte, un beso entre dos hombres ya no tenía la carga perturbadora del beso que intercambiaban Peter Finch y Murray Head en **Dos amores en conflicto** en 1971. En términos de estereotipos ambos delincuentes encajarían dentro del *falso straight* y hasta el personaje de Cuervo podría encajar dentro de la descripción que hace Sebrelli del *chongo* que he mencionado anteriormente. Este personaje molesta a la pareja con comentarios e insinuaciones y hace alarde de su propia masculinidad e incluso participa –

⁴³⁶ “Sexo, droga y muchos tiros”. URL: www.lamaga.com.ar/nota2248. Consulta: 21 de marzo de 2001.

⁴³⁷ Pifeyro, Marcelo y Marcelo Figueras. Op.cit. págs. 148

con la ayuda de su novia- de un juego exhibicionista cuando deja que el Nene los observe haciendo el amor, con cierta complicidad erótica.

Por último, a ninguno de los dos actores, según sus declaraciones, les molestó tener que interpretar a personajes homosexuales. En una entrevista concedida al diario madrileño *El País*, Noriega manifestó que “la condición gay de mi personaje ni me la planteé. Me da igual mostrar amor por un hombre que por una mujer”.⁴³⁸ El director, por su parte señaló que “estábamos muy expectantes de cómo concebir la relación de los dos personajes, Eduardo entendió desde el principio el guión y el código de un nuevo país. Se trata de personajes elementales que no dicen te quiero en toda la película, y su amor se adivina por las miradas, el tacto y los gestos”.⁴³⁹

Un mes más tarde del estreno de **Plata quemada**, en junio de 2000 tuvo lugar el estreno de **Apariencias** (2000, Alberto Lecchi), una película falsamente homoerótica, donde un joven tímido, Carmelo Posse, interpretado por Adrián Suar, se finge gay para conquistar el amor de Verónica (Andrea del Boca), una compañera de trabajo que está por casarse con Federico (Fabián Massei), situación que él no conoce. Al comienzo de la película, Verónica viaja por unos días y a su regreso, Carmelo ha decidido ir a esperarla al aeropuerto y confesarle su amor. En el aeropuerto de Ezeiza, se encuentra con una manifestación de protesta de un grupo de activistas por los derechos de los homosexuales realizada contra banda de rock extranjera y homofóbica que arriba al país en esos momentos. Cuando Verónica aparece, Carmelo debe enfrentar la sorpresa de que ella no regresa sola sino con su novio. La decepción y su frustración lo llevan a reflexionar y hacerle comentarios al amigo que lo acompañaba para darle ánimo, pero su voz brota por un sistema de micrófonos que ha quedado abierto, y se lo escucha decir:

"Porque uno piense distinto que la mayoría qué tiene que ver... Porque nuestro tiempo es el mismo que el de los demás. No habría que haber esperado tanto. Las cosas hay que decirlas en el momento justo. Únicamente así alguien puede escuchar una verdadera declaración de amor".⁴⁴⁰

⁴³⁸«Plata quemada». URL: www.corazongay.com/cg11/cine. Consulta: 24 de julio de 2001.

⁴³⁹ *ibid.*

⁴⁴⁰ Este y los demás entrecomillados pertenecen a los diálogos de la película.

Los manifestantes contra la banda de rock reciben sus palabras como discurso apologetico en contra de la discriminación a los homosexuales. No saben que el protagonista se estaba refiriendo a su arrepentimiento por no haberse atrevido a declararle su amor a Verónica antes. Uno de los policías encargados de reprimir, mientras escucha las palabras de Carmelo va dulcificando su mirada y lo sigue con arrobada expresión, que luego cambiará sin transición, ante la orden de otro policía que le indica comenzar a reprimir a los manifestantes.

Verónica y Federico están por subir a un automóvil y escuchan la voz de Carmelo brotando por los altoparlantes cuando decía la última frase: "únicamente así alguien puede escuchar una verdadera declaración de amor".

La escena vuelve a Carmelo; se le acerca un periodista que estaba cubriendo la manifestación para una revista gay y le dice:

"Es muy lindo lo que dijiste. ¿Cómo te llamás?"

Entre tanto el novio le pregunta a Verónica quién es Carmelo y ella le responde que es un compañero de trabajo. "Verónica, no me digas que no sabías que era gay". Ella le responde: "No, pero se nota que si se trata de defender sus derechos participa activamente, no?"

Será también Verónica quien se encargue de ayudar a salir del armario a Carmelo dándole la noticia de su verdadera orientación sexual a los padres del muchacho. La madre reacciona de manera grosera y se refiere a la situación con epítetos imaginables dentro de un contexto homofóbico. En otra escena, le presentan a Carmelo a Iñaki, un joven gay que dice tener "vértigo en la cola" interpretado por el cómico Fabio Posca. Este personaje corresponde al estereotipo primario, con una conducta que podría ser tildada de exhibicionista y que a pesar de los años transcurridos entre una y otra producción recuerdan a la interpretación de De Grazia en **Susana quiere, el Negro también**, ya citada.

Suar, para componer el personaje de su falso muchacho gay, recurre a los elementos del estereotipo primario: cierta exageración en los ademanes y movimientos de sus manos,

"quebrando" las muñecas, como en una representación semiótica del lugar común de la cultura popular urbana porteña que denomina "muñeca quebrada" a los hombres homosexuales o sospechosos de serlo. Otros elementos a los que recurre para su composición son la impostación de la voz con gestualidad femenina y lánguidas caídas de ojos. Este modelo de estereotipo construido para la película se acerca a los moldes más utilizados en las películas argentinas y en la televisión.

El jefe de Carmelo Posse, interpretado por Rolo Punte⁴⁴¹, escucha una conversación del protagonista con Iñaki y la tergiversa, entendiendo que entre ambos existe una relación. En tono severo le avisa que lo espera en el ascensor a determinada hora. Al entrar al ascensor donde espera recibir una amonestación, recibe las felicitaciones y algarabía de un formal grupo de ejecutivos. El conjunto de hombres liderados por su propio jefe, son mostrados en el interior del ascensor como un desatado grupo de afeminados que lo felicitan por la defensa que hizo en el aeropuerto sobre el derecho a ejercer una sexualidad diferente.

Cuando Verónica va a ver a Carmelo a la oficina, él la recibe con timidez. Ella le dice que quería verlo para agradecerle las direcciones que le mandó por correo electrónico y le regala un reloj de arena:

"Por el tiempo que me hiciste ganar- dice Verónica- y para que tengas en cuenta que no necesitás perder el tiempo aparentando conmigo". Lo invita a un boliche donde Carmelo será reconocido por un mimo que le regala una revista gay donde aparece su foto con las manifestaciones tergiversadas del aeropuerto. A partir de allí lo reconocen varios hombres más que le repiten su propia frase: "Nuestro tiempo es el mismo que el de los demás", que se transforma en un slogan, junto al cual repiten "a seguir luchando contra la discriminación".

Cuando Verónica se encuentra con él en la mesa lo saluda orgullosa:

⁴⁴¹ Rolo Punte es conocido particularmente por su participación en el sketch cómico como el cliente de la "Peluquería de Don Mateo", un programa que se mantuvo largos años en la televisión argentina.

"Hola, me firmarí a un autógr afo, se or dirigente gay." En vano Carmelo tratará de explicarle la confusión, el ruido de la música les impide entenderse, aunque ella le arranca la promesa de que la ayudará en su trabajo para la agencia de publicidad. Carmelo se encuentra con su amigo y le comenta que ella le tiene lástima por ser homosexual; que lo considera el gay sensible de la oficina y que por eso lo llevó a ese lugar lleno de putos, para que él se sintiera bien. Esta frase es escuchada por el padre de Verónica que ha venido a encontrarse con su hija junto a su esposa, lo que genera una nueva serie de malos entendidos, donde Carmelo defiende delante de Verónica a los homosexuales. El padre que lo escuch hablar segundos antes le dice:

"Coincido con usted, Posse. Que me perdone Dios si peco de prejuicioso. El se or Posse y yo coincidimos en que este lugar está lleno de putos, de culo rotos".

Carmelo para agradar a Verónica se enfrenta con el padre:

"...a decir verdad me parece que tiene razón su hija. Usted es una persona muy prejuiciosa y muy autoritaria. Referirse a nosotros utilizando la palabra putos... Pretender que todos pensemos igual a como piensa usted, eso es ser un puto. O pretender que todos tengamos los mismos parámetros de vida no es ser un puto?"

Carmelo se decide a continuar con la mentira y trata de explicarle a Beto, a su amigo que va a actuar como si fuera un verdadero hombre gay:

"Soy gay, Beto. Hablando como un gay, cambiando la postura, los hombros, el mentón, la gente me prestaba más atención."

La película muestra en tono de comedia menor los estereotipos de mayor circulación dentro del escenario urbano. No alcanza a comprometerse en reflexiones de mayor profundidad y aunque haya sido con el propósito de divertir al espectador, la posición de la madre de Carmelo, muestra a su vez el estereotipo de las personas homofóbicas. En ningún momento la madre revela preocupación por los sentimientos del hijo, sino que se torna agresiva y vulgar. El padre aparece como un personaje más desdibujado, lo cual en la realidad-ficción

de la trama, desde el punto de vista de algunas teorías psicoanalíticas podría haber tenido coherencia con la existencia de un hijo homosexual.

De todas maneras, la película tiene un tibio discurso sobre la libertad de elección sexual, pero desde el principio el espectador percibe que no tiene de qué alarmarse. El público rioplatense sabe que el actor y productor Adrian Suar es heterosexual y que en la ficción está encarnando a un joven tímido con las mujeres pero heterosexual y enamorado de una mujer desde el principio al fin de la obra. La heterosexualidad es la norma aunque las "apariencias" tergiversadas a propósito, tiendan a recrear en la ficción una realidad falsa para los protagonistas.

Por oposición, no se puede dejar de recordar una brillante comedia francesa: **El Placard** (Le placard, 2000, Francis Veber), donde Francois Pignon, un hombre divorciado (Daniel Auteuil) debe fingirse homosexual para que no lo despidan de su trabajo. La película muestra los clisés más o menos convencionales para retratar el estereotipo gay, a partir de movimientos afeminados, aflautamiento de la voz y caídas de ojos consideradas propias de los homosexuales. En oposición, Belone, el anciano vecino homosexual (Michel Aumont) actúa en la forma masculina convencional sin ningún atisbo de afeminamiento. Pignon es un contador heterosexual de una empresa de gomas, cuyo ramo más importante es la producción de preservativos al que la empresa decide despedir por problemas financieros. Junto con su vecino decide fingirse gay para evitar el despido, ya que el mismo podría acarrear a la empresa una mala imagen por ser políticamente incorrecto, si se lo vincula a su orientación sexual. Ante la salida del armario de Pignon la actitud de demás empleados, incluido el homófobo Félix Santini (Gérard Depardieu) comienza a cambiar, por temor a represalias laborales.

En **Apariencias**, por el lado del entorno familiar del personaje del muchacho que se finge gay, está presente una alta dosis de homofobia, representada sobre todo a partir de la actitud de la madre que moteja a su hijo con los epítetos más socces usados en el Río de la Plata para un homosexual. De todas formas es un producto comercial, en un tono de comedia liviana, muy cercana a los formatos televisivos, que no plantea el tema de la diferencia con

profundidad, y siempre a partir del humor para tranquilizar a la audiencia heterosexual, seguidora de Adrián Suar, un actor y exitoso productor de televisión y de la actriz Andrea del Boca, niña prodigio en los setenta; heroína de las telenovelas que viene interpretando desde hace tres décadas.

Uno de los exponentes de un cine que comenzó a mostrar nuevamente la realidad circundante fue **Bolivia** (2001, Adrián Israel Caetano), símbolo de la otra cara menos exitosa del período menemista y de la situación de los emigrantes de países latinoamericanos en Buenos Aires. Al principio de la película, se escucha en off, la voz del actor Enrique Liporace, quien interpreta al dueño de una humilde parrilla del barrio de Constitución, referirse a “los putos y travestis” de la zona. Pero **Bolivia** no es una historia homosexual. La película recrea “la triste historia de amor y desamparo entre dos inmigrantes, un peruano y una paraguaya” que resultan “víctimas de la explotación y la xenofobia solapada”⁴⁴². Sin embargo, en una línea verdaderamente secundaria de acción, incluye el personaje de Héctor, que muestra una evidente señal en la evolución del estereotipo gay, por lo menos en determinados aspectos vinculados con la visibilidad de la masculinidad. El vendedor ambulante, interpretado por el actor Héctor Anglada⁴⁴³, no es afeminado; se trata de un parroquiano de la parrilla donde transcurre la historia y es un provinciano sin rasgos de afeminamiento. En realidad por sus características físicas y su gestualidad, dentro de los parámetros más convencionales de la masculinidad, podría acercarse al estereotipo del chongo, aunque no se trata de uno. El homoerotismo está mostrado exclusivamente a través de las miradas del propio sujeto dirigidas hacia el objeto de deseo, el cocinero boliviano; y también por la mirada externa, la de los demás parroquianos que hacen referencia hacia su homosexualidad. En una escena, en el televisor de la parrilla están pasando una película que los parroquianos parecen mirar con atención. Anglada toma el control y cambia de canal en el momento en que una pareja mantenían una relación sexual. Uno de los hombres protesta por el cambio: “Lo que pasa es que vos sos puto”. En otro momento del film, el dueño de la parrilla que ha advertido las miradas que el

⁴⁴² Agencia Española de Cooperación Internacional. Casa de América. 2000. *Miradas: el cine...* Op. cit. pág. 15

⁴⁴³ El joven actor que apuntaba como una verdadera promesa actoral falleció trágicamente en un accidente de tránsito poco después de concluido el rodaje.

gay dirige al peruano, le advierte, que “no quiere problemas, que fuera puede hacer lo que quiera.” Quizás por su realización en blanco y negro, y el empleo de escenarios auténticos urbanos, podría decirse que su estética recuerda la de **Happy together** que mencionaré más adelante. La película transcurre casi en su totalidad en la parrilla, pero también aparece una pensión barata y un locutorio “trucho” al que concurre el peruano para comunicarse con su familia en Perú.⁴⁴⁴

En mayo de 2001 se estrenó **Happy together** (1997, Wong Kar Wai), cuyo título en principio iba a ser **Buenos Aires Affair**, pero los herederos de Manuel Puig pretendieron cobrar derechos por el uso del título de la novela casi homónima. Los productores de la película no estaban dispuestos a invertir un solo dólar para conservar el título de rodaje. Esta decisión obviamente provocó la ira de los herederos de Manuel Puig, que insistieron en que de todos modos el film se inspiraba en la obra del escritor argentino. El título elegido fue el de la canción *Happy together*, interpretada por *The Turtles*, la cual desempeña un papel importante en la película, ya que no sólo le presta el nombre, sino que la cierra a manera de comentario irónico para el final abierto de la trama.⁴⁴⁵

La película comienza con una escena en blanco y negro de los dos amantes en la cama, manteniendo relaciones sexuales. Comparada con producciones nacionales, el acercamiento físico es osado visualmente: hay besos en la boca, y aunque la cámara no lo muestre en forma explícita,⁴⁴⁶ se sugiere que tiene lugar una violenta penetración. Queda claro que no se trata de una violación sino de una relación aceptada por su compañero que asume un rol pasivo. La película juega constantemente con el blanco y negro aunque en algunas secuencias vira al color.

La pareja ha venido desde China, y según cuenta uno de los protagonistas en off, siempre han estado peleándose y reconciliándose. Resulta interesante desde el punto de vista cinematográfico esta historia de homoerotismo entre chinos, con el telón de fondo del tango

⁴⁴⁴ La expresión “locutorio trucho” designa a un local clandestino, con líneas de teléfonos robadas que algunas personas comercializan, brindando servicios de conexiones de larga distancia, usados generalmente por gente

⁴⁴⁵ Curubeto, Diego. 1998. *Babilonia gaucha*. Buenos Aires: Sudamericana. págs. 108-109

⁴⁴⁶ Por el tratamiento visual podría comparársela con la española **Segunda piel**.

y de la ciudad de Buenos Aires, vista a través de los ojos del director chino, “considerado una especie de Godard o Antonioni del Cine de Hong Kong.”⁴⁴⁷ Wong contrató a dos de sus actores fetiches Leslie Cheung, un popular cantante pop y Tony Leung, ambos superastros del cine de Hong Kong. A pesar de la fama de ambos y de sus compromisos profesionales, logró retenerlos en la Argentina durante la mayor parte de los seis meses que duró la filmación, entre julio y diciembre de 1996. El método del director se basa en la improvisación, lo que provoca que sus argumentos varíen radicalmente de un día para otro durante el rodaje y que tal vez justifique la ausencia de una explicación convincente sobre la presencia de los dos protagonistas en la Argentina. La acción transcurre en una pensión barata, en un local de tango para turistas, en San Telmo y en un frigorífico. Hay una escena donde Buenos Aires es mostrada en una toma aérea, con el obelisco como centro, filmada en colores, con las luces de los autos trazando veloces hilos multicolores mientras un enorme reloj digital sobre la cornisa de un edificio de la avenida 9 de Julio va mostrando los segundos que van pasando mientras la cámara está estática.

Es difícil hablar de estereotipos en esta película, se trata de dos hombres con modales masculinos (al menos dentro de los parámetros propios de la masculinidad rioplatense). No se advierte afeminamiento en ninguno de los dos integrantes de la pareja y sus modales son más bien rudos, los que los mimetizaría con la idea de normalidad para varones heterosexuales.

La historia es un exponente del *huis clos* y está centrada en la vida cotidiana de estos seres en Buenos Aires, hasta su regreso a la ciudad china de donde han partido. Uno de ellos se dedica a la prostitución y esta actividad es referencia de la existencia de un submundo de comercio sexual masculino en la capital argentina, mientras que el otro es intérprete. A diferencia de las películas nacionales han captado el espacio urbano de Buenos Aires y en especial es la única que ha mostrado hasta el momento el baño como lugar de encuentro de homosexuales. A pesar de no mostrar en forma explícita lo que ocurre en el interior de los baños públicos, denuncia su existencia y desde la voz en off de uno de los dos protagonistas se asiste a la confesión de que visita esos lugares en busca de sexo. También en una

⁴⁴⁷ Curubeto, Diego. Op.cit. pág. 96

secuencia se muestra el interior de un cine donde están pasando una película pornográfica gay, donde uno de los chinos mantiene una relación ocasional con un espectador desconocido, quien le practica sexo oral. Si bien, la escena es sugerente en realidad no es explícita: la cámara toma a los actores desde arriba de las butacas y sólo se ve la cabeza del desconocido en movimiento sobre la falda del chino.

Happy together está filmada a la manera de los documentales, y uno puede pensar en las imágenes de los viajeros registradas en las cámaras de video portátiles. En ocasión de la presentación de la película en el Festival de Cannes, Wong dio a entender que apresuró todas las decisiones acerca del montaje final para poder estrenarla antes de la unificación de Hong Kong y China continental, en julio de 1997, debido a las fuertes escenas de relaciones homosexuales que no serían demasiado bien recibidas por las autoridades comunistas. **Happy together** mereció el premio al mejor director en Cannes 97 y Tony Leung estuvo nominado para mejor actor, aunque finalmente le ganó por un voto Sean Penn por **She's so lovely** (1997, Nick Cassavetes).⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Curubeto. Op.cit. pág. 97

Para el director **Happy together** no es un film sobre la homosexualidad, sino sobre las relaciones sentimentales más allá del sexo de las personas que entablan esas relaciones. Cuando el actor Leslie Cheung llegó a Hong Kong para cantar en vivo confesó en una conferencia de prensa que nunca volvería a filmar con Wong, ya que el primer día de filmación le había hecho hacer una crudísima escena homosexual con Leung sin haberle avisado con anticipación. Al respecto de estas declaraciones, el director de la película comentó: "No sé de qué se queja Leslie, si en la escena en cuestión casi no los pude dirigir, ellos parecían saber perfectamente todo lo que tenían que hacer."⁴⁴⁹

El SIDA en la filmografía argentina y extranjera.

El tema del SIDA, a diferencia de lo ocurrido con la filmografía norteamericana y europea, no fue frecuentado por los cineastas argentinos, excepto por el director Diego Muziak, a quien me referiré más adelante. Entre los títulos extranjeros más destacados que abordaron esa vertiente dramática podemos citar por ejemplo, el de la directora italiana Lina Wertmuller, **En una noche de claro de luna** (1989, *In una notte di chiaro de luna*), **Noches salvajes** (1992, *Les nuits fauves*, Cyril Collard), basado en la autobiografía del director quien murió poco después de concluido el rodaje; **Y la banda siguió tocando** (1993, *And the band played on*, Roger Spottinswoode), y también **Filadelfia** (1993, *Philadelphia*, Jonathan Demme). Estas películas dieron cuenta de diversos aspectos vinculados con los enfermos y su entorno, desde el padecimiento, los tratamientos médicos, las reacciones de aceptación o rechazo, el temor al contagio, la promiscuidad, las costumbres, la intolerancia y la solidaridad.

Volviendo al caso argentino, una solitaria excepción la constituye **Fotos del alma** (1995), de Diego Muziak, quien posteriormente abordaría una historia homoerótica, en una de las líneas secundarias narrativas de **Historias clandestinas en la Habana** (1997). Muziak escribió, produjo y dirigió la primera de las nombradas, cuyo título alternativo fue **El amor necesario**. El film narra la historia de Pablo (Jorge Diez), un joven creativo de una empresa

⁴⁴⁹ Curubeto. Op.cit. pág. 113

de publicidad que descubre que es portador del virus HIV. Toda su vida parece desmoronarse frente a esta noticia; contagia a Mariana (María Laura León), su pareja que esperaba un hijo de ambos y ella lo deja. La historia cuenta acerca de cómo es su vida a partir de la noticia de su enfermedad y la reconciliación con su novia y el nacimiento de su hija que negativiza la enfermedad hacia el final de la película. Lo interesante de la película, anunciada por el canal *Volver* como “la primera película latinoamericana en tratar el tema del SIDA” es el intento por mostrar las vicisitudes por la que atraviesa una persona cuando se entera de que tiene esa enfermedad, y las reacciones de rechazo y solidaridad que provoca en lo personal y en los demás. Está presente la homofobia, cuando el socio de Pablo, interpretado por Patricio Contreras se entera de la noticia le pide que deje la agencia de publicidad y no resiste su cercanía física. En una discusión lo insulta llamándolo “¡Maricón! ¡Puto de mierda!”. El socio da por sentado que Pablo se ha contagiado en una relación homosexual, aunque la historia cuenta que es heterosexual y que no sabe cómo se contagió, y que piensa que quizás pudo ser durante una operación médica.

Hay un personaje gay en la historia, Esteban (Miguel Angel Solá) que tiene una breve aparición, interpreta a uno de los enfermos de un grupo de actividades recreativas. Si bien Esteban es amanerado, usa una boina ladeada, como un toque de sofisticación, no es el estereotipo del *mariquita*, y es un personaje que le habla con profundidad, tratando de ayudarlo a sobrellevar su enfermedad con dignidad y esperanza. Le habla de su propia experiencia:

”Vos no sabés lo que es tener SIDA y encima ser homosexual (...) Querrían meternos a todo es la cámara de gas. (...) Esto es una pandemia y como todas las pandemias tiene una meseta. Pero acá, en América Latina nunca se llega a una meseta por culpa del maldito machismo.”

Dentro de las dificultades cotidianas para los enfermos se cuenta que Mariana ha sido dada de baja de su obra social porque la institución no cubre esta enfermedad que requiere tratamientos costosos. Finalmente será la médica solidaria (Virginia Lago) quién la trata y la que atiende el parto donde Mariana tiene a su hija a la que la pareja llamará Luz. El final

de la película es un mensaje esperanzador sobre la posibilidad de recuperación de los enfermos; las últimas palabras que Pablo le dice a su mujer, antes de los créditos finales son:

“El único cambio que me propuse lo logré: vivo en el amor”.

Quizás las intenciones del director hayan sido tratar de mostrar la enfermedad bajo un prisma dramático pero al mismo tiempo despojado de la idea de la muerte que en muchos casos parece tenerse cuando se trata del SIDA. A pesar de no resultar una película lograda, y donde el mensaje queda poco explicitado, cabe suponer que debe haber generado expectativas dentro del ambiente artístico, ya que numerosas figuras participaron de una escena de escasos segundos de duración, sin texto, que constituye una ronda de personas tomadas de la mano, en los que se supone enfermos en un hospital de Buenos Aires. En lo que tiene que ver con la homosexualidad, el discurso de la película parece ser honesto, no todos los enfermos de SIDA son homosexuales como se supuso al comienzo de la pandemia. Para cierta crítica el acercamiento al tema no fue experimental ni burocrático, sino lúcido y solidario, “despojado de metáforas y falsas gratificaciones.”⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Revista El Amante, año 5 N° 47 (enero) 1996, pág. 31.

CAPITULO 8.

CONSIDERACIONES FINALES

La evolución del estereotipo gay en el cine argentino.

A través del análisis de la producción cinematográfica del período 1933-2000, puede concluirse que no existe una vertiente narrativa que se enmarque específicamente dentro de una corriente homoerótica. Asimismo es innegable la existencia de visibilidad homosexual en el cine argentino, y que ésta presenta variaciones a través del período abordado; desde la casi invisibilidad total, hasta la cada vez más frecuente aparición visual o referencias verbales en más de un centenar de películas.

Esta ausencia de una línea narrativa gay en términos cinematográficos como la que se dan en otras narrativas de países europeos, y también de Estados Unidos⁴⁵¹ -aunque éstas, comparadas con las producciones totales representen una escasa proporción- no ha impedido que otro medio, la televisión, haya tomado para sí, sobre todo en los últimos diez años, una alta exposición de la visibilidad homosexual aunque mayoritariamente en términos de banalidad y humor chabacano. En contadas ocasiones ha sido tema de historias contadas con seriedad, en el marco de telenovelas y unitarios, ya mencionados en este trabajo.

⁴⁵¹ Para el caso norteamericano véase "The new gay and lesbian cinema" en Lery, Emanuel. *Cinema of outsiders: the rise of American independent film*. New Cork, New Cork University Press, 1999. págs. 442-553.

A pesar de la inexistencia de un género narrativo, encontramos claramente definido el estereotipo gay, con algunas variantes en su presentación a través del tiempo y de las distintas producciones cinematográficas, que hemos ido reseñando a lo largo de estas páginas. Entre 1933 y 1960 predominó el estereotipo primario gay, cuyo nacimiento en la pantalla tuvo lugar con el personaje de Pocholo, en **Los tres berretines**. Durante ese período se dio también la realización de comedias que tenían como tema central el travestismo femenino o masculino, pero desde el ángulo de comedias blancas, es decir historias románticas donde el erotismo se diluía en el sobreentendido de la moral y las buenas costumbres, y donde el cambio de géneros, no iba más allá de la indumentaria. Las heroínas cometían esa picardía con el único fin de conquistar el corazón del hombre que amaban y al que por distintas razones les resultaba difícil alcanzar y lo mismo ocurría con los actores que se travestían de mujer por amor a una dama, o en medio de alguna aventura picaresca como método de escape de situaciones complicadas pero lejos de intereses o contenidos de trasgresión sexual.

El origen de la vertiente fílmica de hombres disfrazados de mujeres se remonta a las primeras producciones del cine mudo norteamericano. Esta suerte de travestismo “blanco” ya ha sido mencionado con los ejemplos de Pedro Quartucci en **La tía de Carlos** (1946, Leopoldo Torres Ríos), **La tía de Carlitos** (1953, Enrique Carreras), Jorge Luz en **Cinco locos en la pista** (1950, Augusto C. Vatteone), **La patrulla chiflada** (1952, Carlos Rinaldi) y otros títulos. El travestismo masculino fue un fenómeno de mayor frecuencia que el femenino. A partir de los años setenta comenzó a aparecer por lo general, incluido en enredos de comedias de seducción, con el ingrediente del exhibicionismo de mujeres desnudas, objetos de conquista de los galanes representados por cómicos conocidos por el público rioplatense. En épocas más recientes el travestismo alcanzó dimensiones de género y fue incluido en películas y en algunos programas de televisión. Un habitual intérprete de personajes travestidos en el cine y la televisión fue el actor Willy Lemos. En la telecomedia *Primicias* (2000, Canal 13) interpretó a un travesti, que ejercía como manicura y formaba pareja con un veterano periodista del diario (Roberto Carnaghi). También interpretó a travestis en las películas **Tacos altos** (1985, Sergio Renán) y **Rompecorazones** (1992, Jorge Stamadianos). En la primera era quien enseñaba al personaje de la prostituta

interpretada por Susú Pecoraro, a maquillarse y a mostrarse más femenina y delicada para conquistar el amor de un intelectual, demostrando la diferencia entre roles y géneros por encima de la biología. En la segunda su personaje aparece brevemente y no tiene más que unas breves líneas de diálogo, cuando comparte una escena con la protagonista, Teresa Constantini. En ambas películas, Lemos, interpretó a travestis que se prostituyen en la ruta Panamericana. En **Tacos altos**, su personaje termina asesinado precisamente en esa ruta, donde a comienzos de los ochenta tuvo lugar una serie de asesinatos contra travestis que nunca fueron esclarecidos. Este es uno de los pocos casos donde el cine reflejó aspectos de la realidad de algunos homosexuales, aunque tomados desde un ambiente marginal y reafirmando la idea del estereotipo trágico. Como manifiesta Russo, en la mayoría de las películas que analizó para la filmografía norteamericana, en la mayoría de los casos, los personajes gays terminaban muertos, ya fueran por la vía del asesinato o del suicidio.⁴⁵²

En cuanto a la figura concreta del homosexual, luego del *Pocholo* de **Los tres berretines**, el personaje del estereotipo primario gay, no volvería a cruzarse en la pantalla en todo el resto de la década del treinta. En la década del cuarenta tienen lugar las viñetas de *Pirulo*, interpretado por Adrián Cúneo en **El astro del tango** (1940) y otras producciones, como las ya citadas **Madame Sans Gene** (1945), que mostraba a un mucamo y a un modisto de la corte napoleónica recreada por el cine argentino, de la mano de la cómica Niní Marshall, que ridiculiza al último, parangonándolo con una mujer; y el gay de **Lucrecia Borgia** (1947). En la década del cincuenta los homosexuales volvieron a aparecer en breves apariciones, de segundos de duración en pantalla, como por ejemplo en las películas de Lolita Torres, casi inadvertidos dentro del marco de una época de mayor discreción y “armarios” más cerrados.

Junto a la figura cómica y amanerada del coreógrafo interpretado por Lanza en **Favela**, (1961) ejemplo paradigmático de la figura del estereotipo primario gay, aparece el estereotipo vinculado a la delincuencia y la enfermedad en películas como **El rufián** (1961) y **Extraña ternura** (1964), llegando incluso hasta la violación entre menores marginados en **Crónica de un niño solo** (1965). Con **La mujer del zapatero** (1965) y en 1967 con **La**

⁴⁵² Russo, Vito. Op. cit.

señora del intendente, continúa la vinculación artística de Adelco Lanza con el director Armando Bo e Isabel Sarli. El director instalaría como número fijo la figura del mucamo afeminado, casi una caricatura femenina, en breves viñetas tendientes a despertar la comicidad del espectador. Cabe acotar que el público de las películas de la actriz, famosa por sus desnudos en una época de mayor recato que la actual, estaba constituido en su mayoría por varones fanáticos de la diosa de esa suerte de erotismo *naif* de Bó. Será recién a fines de la década cuando se muestre a un homosexual bajo el estereotipo del chongo, dedicado a la prostitución masculina en **Tiro de gracia** (1969). Durante las tres décadas que siguieron a Pocholo, coexistieron dos variantes del estereotipo claramente opuestos: el maricón destinado a la comicidad, y el enfermo o delincuente de características marginales, trasgresor de la norma heterosexista.

Al principio de la década del setenta, el estereotipo no parece haber tenido variantes sustantivas y continuó reflejado en la presencia del mucamo de Isabel Sarli, **Fiebre** (1972), **Intimidades de una cualquiera** (1974) y **El último amor en Tierra del Fuego** (1979), bajo el paraguas de la comicidad, como las de otros filmes, **Crimen en el hotel alojamiento** (1974), o la banalidad de personajes como en **Los neuróticos** (1970). Debemos destacar que en esa misma década tiene lugar el tema de la homosexualidad carcelaria en forma desembozada en **El pibe Cabeza** (1975), y la criminal, en **El ayudante** (1971), donde un jovencito sordomudo es violado y asesinado; en un hondo drama que confronta el modelo de la perversión con la sana y paternal camaradería que existía entre el rudo camionero y su ayudante discapacitado. De cualquier manera, por el lado de la comicidad o de la trasgresión, el estereotipo continuaba siendo negativo.

Como ya ha sido señalado, en términos de producción cinematográfica, puede concluirse que no existe una línea temática gay o lésbica⁴⁵³ dentro del cine argentino, reflejada en una

⁴⁵³ A pesar de que entre los objetivos de mi investigación no pretendí abarcar el panorama del lesbianismo en el cine argentino, a medida que avanzaba en la revisión de las películas pude observar que no existían historias que tuvieran como eje central una relación lésbica, excepto casos aislados, y en líneas secundarias de acción como **Deshonra** y variopintas producciones del destape argentino en la década del ochenta que repetían el tema carcelario, e incluso **Relación prohibida** (1987, Ricardo Suñer), a pesar de la pobreza de su factura, de la cual ya he hablado en el capítulo dedicado a las producciones del período citado, y también la ya mencionada **Matar al abuelito** (1993, Luis César D'Angiolillo) que incluyó de una manera poco comprometida y casi anecdótica la relación lésbica de dos jovencitas, quizás apuntando a un anzuelo

producción específica o grupos de directores, como ocurre con otras cinematografías, entre cuyos principales exponentes estarían Derek Jarman y Kenneth Unger e incluso en algunas películas Pedro Almodóvar.

En cuanto a realizadores de lo que podría denominarse “cine gay” en la Argentina hemos visto que sólo afrontaron películas con argumento homoerótico Enrique Dawi con **Adiós, Roberto** (1985) y Américo Ortiz de Zárate, con **Otra historia de amor** (1986), en la década del ochenta. El primero filmó una larga lista de películas, en general comedias mediocres al servicio de cómicos y cantantes de turno, en tanto que Américo Ortiz de Zárate sólo pudo filmar una única película. La muerte de ambos directores ocurrida en cada caso, poco después del estreno de las respectivas películas, impidió saber acerca del posible desarrollo de futuros títulos. Dentro del tema homoerótico, hacia el final de la década **Nunca estuve en Viena** (1989) mostró la relación entre dos hombres, alejados de los clichés del estereotipo primario gay, pero dentro del marco del género histórico.

En la década del noventa **Dios los cría** (1991), introdujo abiertamente la temática de la homosexualidad masculina y las convenciones sociales, un hombre que comparte su casa con una prostituta que finge ser enfermera intentan llevar adelante, una especie de familia, con el pequeño hijo de ella. Inauguró cierta trasgresión desde el planteamiento de las relaciones homosexuales desde el punto de vista de la imagen y los desnudos masculinos. Esta trasgresión sería superada por el film **Happy Together** (1997), que a pesar de haber sido filmado en nuestro país, resulta difícil de mencionar como una producción argentina, dado que su director y la mayoría de los actores principales fueron chinos.

Representación del estereotipo gay en el cine nacional.

La representación de los estereotipos gays, podemos concluir, aparecen en términos de dos grandes vertientes, las cuales constituyen una antinomia: el *estereotipo primario gay* versus el *falso straight*. Una tercera vertiente, pero representada en menor medida es la figura del

comercial. Es probable que la ausencia de películas y de visibilidad lesbiana en el cine argentino constituya el reflejo de la sociedad y del legado histórico que durante siglos pareció ignorar el amor lésbico. Recién en 2002 se filmó el corto **Tan de repente**, sobre una historia de amor lésbico; que posteriormente fue extendido a la categoría de largo metraje, y obtuvo el premio en el Festival de Huelva. El corto fue exhibido en la Semana del cine *queer* en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

chongo. Son numerosas las películas, que como ya hemos visto muestran hombres afeminados con los elementos más conocidos del estereotipo, manera de hablar, caminar, ademanes y vestimenta excéntrica; casi siempre viñetas dentro de comedias superficiales donde la línea principal siempre transcurre por canales heterosexuales y donde se afirma la masculinidad del porteño. Otro de los rasgos que aparecen con frecuencia es el travestismo de cómicos conocidos como heterosexuales –y también de homosexuales “escondidos dentro del armario”-, desde el tiempo de las comedias blancas, las picarescas o las dramáticas de épocas más recientes.

A partir de la década del setenta, el “maricón” se hace más visible y comienza a aparecer en varias comedias, en general burdas, como un ingrediente más de la receta de ese tipo de vehículos filmicos. En la mayoría de los casos la inclusión de estos personajes es de brevísima aparición en pantalla como en **Otra vez tengo fiaca** (1978).

A lo largo del siglo XX los estereotipos referidos a varones homosexuales representados por el cine argentino son cercanos a caricaturas femeninas, en general, justificados en el marco de comedias o situaciones humorísticas. Quizás una de las excepciones para la filmografía de la década del '80 la constituya **Señora de nadie** (1982) que muestra a un gay no afeminado, aunque con características de una sensibilidad generalmente considerada femenina, pero con innegables características positivas desde el punto de vista humano y de la construcción del personaje.

En las hasta ahora paradigmáticas películas gay, **Otra historia de amor** y **Adiós, Roberto**, están representados como la mayoría de los hombres heterosexuales, masculinos, no afeminados, en suma *falsos straights*. En el caso de **Dios los cría**, el personaje interpretado por Hugo Soto, si bien no entraría dentro de un estereotipo de marcada masculinidad, tampoco es afeminado en público; y aunque realiza algunas tareas atribuidas a la mujer, como el bordado y la costura en la intimidad de su hogar y en compañía de su madre, en la oficina donde trabaja permanece “*dentro del armario*”. En **Apariencias** (2000), hay un joven que se finge gay para conquistar el amor de una mujer, y dentro de este fingimiento adopta las poses y los gestos del estereotipo primario, con un marcado afeminamiento. La

historia también presenta un grupo de hombres bajo el estereotipo de *falsos straight* -que son descubiertos por el protagonista en una cómica escena dentro de un ascensor.

El tema de la homosexualidad masculina terminó instalándose con mayor presencia en el medio televisivo de Buenos Aires, aunque más allá de la trasmisión de algunas películas norteamericanas en su gran mayoría -la visibilidad a principios del siglo XXI- está dada de una manera superficial y escandalosa, embarcada en programas de chismes (*gossip shows*) y *reality shows*. Pero como contracara de este aluvión de gays en televisión y “salidas del armario” envueltas en el escándalo, debemos recordar que cuando un canal de aire puso en pantalla **Otra historia de amor**, su final fue omitido. La historia que vieron los espectadores terminaba cuando el avión en que debía irse el ejecutivo trasladado por la empresa, levantaba vuelo, y su joven amante quedaba en el aeropuerto viendo cómo se alejaba. En la versión completa, el film termina luego de que el muchacho descubre que su amante, no abordó el avión y se confunden en un púdico abrazo final.

Podemos decir que existe una vinculación en los estereotipos que fortalecen el rechazo a negros, judíos y homosexuales, y que esta vinculación ha ido evolucionando con el tiempo. En cinematografías como la norteamericana, considerada la de mayor influencia a nivel mundial, queda claro que la situación de estas tres categorías ha sufrido una mejora en términos de aceptación y respeto si trazamos una perspectiva desde los primeros tiempos del cine sonoro hasta finales del siglo XX. En esto se observa la estrecha relación entre el cine, la sociedad y la historia. Esta observación entraña el riesgo de enredarnos en la pregunta sobre si es el cine el que influye sobre el comportamiento social, o si por el contrario, es sólo reflejo y testimonio del acontecer de propio desarrollo de la sociedad, pero es interesante dejar planteado el interrogante para futuras investigaciones.

Cuando se analiza el estigma que ha pesado sobre la homosexualidad, a nivel cinematográfico no se puede dejar de relacionarlo con la evolución del prejuicio y el rechazo sufrido por negros y judíos en distintas épocas. En nuestro país, el tema de la negritud, no alcanzó un lugar en el cine, quizás debido a la poca representación que la historia ha tenido como tema en la producción cinematográfica argentina y sólo aparecen

algunos personajes negros, casi siempre vinculados a la domesticidad colonial, como en el caso de **Camila** (1984, María Luisa Bemberg). Tampoco el tema del antisemitismo ha sido mostrado más que en contadas ocasiones (**Ellos nos hicieron así** (1953, Mario Soffici), **Y que patatín y que patatán** (1971, Mario Sábato) y **Pobre Mariposa** (1986, (Raúl de la Torre).

Los homosexuales -como he intentado demostrar a lo largo de mi trabajo- han sido visibles desde el comienzo del cine sonoro. De las películas analizadas se desprende que una de las vertientes más frecuentes hasta la década del ochenta fue la del estereotipo primario gay. No existen diferencias de representación del estereotipo en cuanto a imagen, voz, modales, ademanes y comportamientos de los actores que los personificaron para la pantalla, desde el *Pocholo* de 1933 al *Pirulo* de 1940, hasta los demás personajes que pasaron a lo largo del cine argentino, y que recién comenzarían a cambiar en la post dictadura. A *Pocholo* volveremos a encontrarlo en el *Pirulo* de Adrián Cúneo y luego en el *Manolo* de Adelco Lanza, y hasta en las brevísimas apariciones del dependiente de tienda interpretado por Enrique Pinti en **Juan que reía** (1976), o el mismo Pinti en su personaje afeminado de **Sentimental** (1981). *Pocholo*, *Pirulo* y *Manolo*, como en un juego de espejos, además del cine también se reflejaron en las pantallas de los televisores, interpretados por diferentes actores con una misma máscara, desde Vicente Rubino a Hugo Arana.

Así como el estereotipo del judío está representado por madres obsesivas por sus hijos y comerciantes que cuentan dinero, a la manera del *El avaro* de Moliere, el gay frecuentemente ha sido representado como una caricatura feminizada que gesticula y habla con voz chillona (judíos y negros son representados con forma de hablar diferentes por sus orígenes, aún cuando en el caso de los esclavos se trate de nativos del Río de la Plata), que hace caídas de ojos y mohínes. De todas formas, debe admitirse que, aún cuando en el conjunto de la producción filmica argentina, hayan sido escasas las películas que han tocado el tema de la homosexualidad como eje de una historia (mucho menos en el caso del lesbianismo); cuando lo han hecho, más allá de una mayor o menor homofobia, o de la ausencia de ésta, los personajes fueron representados de una manera honesta y sin concesiones arquetípicas más allá del clásico estereotipo del *mariquita* que parece

arraigado en el imaginario popular. Tal vez el caso del personaje interpretado por el actor Julio Chavez en **Señora de Nadie**, o del corruptor de **La película del Rey** o los ya extensamente analizados de **Otra historia de amor** y **Adiós, Roberto**, junto con el personaje de Hugo Soto en **Dios los cría**, o Claudio García Satur en **Besos en la Frente**, se hayan apartado del estereotipo convencional y acercado por esas circunstancias a un mayor contacto con la realidad. También es cierto que más allá de la carga del prejuicio y la homofobia externa, los estereotipos tienen en algunos casos sustento en la realidad, ya que muchas veces los propios homosexuales han contribuido a la construcción de estereotipos negativos.

El juguete rabioso es un buen ejemplo del reflejo literario del estereotipo sobre el cine. Reproduce a partir del texto de Arlt el concepto de enfermedad, recordemos que en la escena del sórdido hotel donde el gay ha tratado de seducirlo, Silvio, el protagonista le pregunta si se ha hecho ver por un médico. Los homosexuales de esa época creían en la creencia de la propia enfermedad y del pecado, lo que los obligaba al ocultamiento y les producía pesar. **Adiós, Roberto**, a mediados de la década del '80 del siglo veinte continúa mostrando la idea de pecado. En la escena donde el sacerdote le pregunta al protagonista "¿cómo se llama tu pareja?" y este responde: "Marcelo" recrea en tono de comedia la actitud del representante de la iglesia católica que ve trasgresión religiosa donde la ciencia durante más de un siglo vio perversión patológica y la justicia, crimen.

Los personajes gays y su contacto con la realidad.

Las películas con temática central gay del cine argentino no han mostrado hasta el presente los aspectos principales que rodean a la homosexualidad en Buenos Aires, quizás porque estos no son conocidos tampoco más allá del gueto real, o de las vivencias de la gente homosexual en relación con el medio en el que se desarrollan. Uno de los aspectos sobre el que aparecen más referencias es a los baños públicos como lugar de encuentro. En el caso de **Otra historia de amor**, el baño no es un lugar de encuentro erótico, sino de privacidad para los amantes, cuando uno consuela al otro que fue despedido de la empresa. Dentro de los apuntes cotidianos sobre el homosexual urbano que pueden verse en **Happy together**

de Wong Kar-wai está precisamente una escena en un baño público y otra en un cine porno, como lugares de intercambio sexual. **Plata quemada**, incluyó también el tema de los baños y los encuentros callejeros, por ejemplo en estaciones de trenes y parques de diversiones. También debo mencionar la fugaz inclusión de un baño en **Tiro de gracia** (1969, Ricardo Becher), si bien el énfasis está puesto en la alusión a partir del diálogo de los personajes y no en la imagen.

Los homosexuales de las películas argentinas no responden a una subcultura gay. No existe en el universo filmico un espacio propio y relativo a los gays, como aparece en los de otras filmografías que incluyen saunas, salas de cine porno, discotecas y por supuesto los baños públicos.

Al contrario de lo referido al cine, otras producciones culturales, por ejemplo, la literatura, ha denunciado aspectos tomados de la realidad en distintas épocas, como la homofobia, el rechazo social, la prostitución, la violencia y la represión policial, razzias, muertes y chantajes, como en el caso de autores como Oscar Hermes Villordo.

La homofobia ha sido planteada en **Adiós, Roberto**, más allá de las intenciones del director, desde un punto de vista interno y externo, así como en **Otra historia de amor**, proviene sólo del exterior. En otros casos, la homofobia aparece desde el interior mismo del film, de la manera en que son retratados los personajes. Años antes en **El desquite** (1983) la homosexualidad aparece del lado de los malos y es castigada con la muerte.

Si bien la cara más conocida con que han sido retratados los varones homosexuales en varias películas a lo largo de la historia del cine argentino (y también de otras cinematografías) es la de la burla o la comicidad, pintados con trazos rápidos, que no alcanzaban a darle complejidad interior al personaje, estuvieron allí, en algún cajón del armario, pasando por distintas épocas donde la evolución en términos de aceptación o rechazo parece haber ido acompañando los criterios de moralidad y liberalidad sexual que comenzaron a desplegarse con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. En nuestra filmografía, el paradigmático mucamo interpretado por Adelco Lanza, cumpliría así una

doble función: por un lado colaborar con el afianzamiento del estereotipo primario, con los peligros y los aspectos negativos que esto implica; y, por otro lado, darle visibilidad a los homosexuales dentro de un público mayoritariamente masculino y heterosexual, que durante generaciones fueron “educados” en el deseo a través de las voluptuosidades de la actriz Isabel Sarli. Armando Bo. Sin llegar a ser lo que actualmente podría considerarse un director gay friendly, fue precursor de un cine trasgresor y no evitó la inclusión de temas como la homosexualidad e incluso las escenas de lesbianismo en **Fuego**, donde Alba Mujica interpretaba a una asistente enamorada de su patrona que accede a sus requerimientos físicos debido a la ninfomanía, parábola del “fuego” que da título a la película.⁴⁵⁴

En el tema del activismo gay sólo **Apariencias** (2000), en un tono de comedia liviana mostró un tibio contacto con la realidad y mostró una discoteca gay, una manifestación de activistas por los derechos de las minorías sexuales y el discurso reivindicatorio del falso gay pero jugado desde la falsedad del protagonista que por timidez, se finge gay para conquistar el amor de una mujer que lo cree homosexual. El film podría ser considerado como una parábola sobre el discurso “políticamente correcto” que acorde con estos tiempos debería ser el de la tolerancia y respeto por las minorías LGBT.

En cuanto al tratamiento de las escenas referidas a relaciones sexuales entre hombres es pudoroso en el cine nacional, considerando los parámetros de mayor liberalidad de la época presente y el tratamiento del desnudo, por ejemplo en la ya citada **Queer as folk** (Gays como la gente) de la televisión inglesa. Sólo en **Dios los cría** se presentan desnudos frontales masculinos y alguna escena de cama entre el protagonista y un amante, durante una secuencia que recrea una fantasía homosexual, en el momento de un encuentro íntimo del hombre con la prostituta con quien comparte la vivienda luego de la muerte de la madre. El resto de las películas no se aproximan al nivel del tratamiento visual del sexo y

⁴⁵⁴ Agradezco una vez más las interesantes entrevistas mantenidas con el actor Adelco Lanza, quien compartió conmigo sus recuerdos de esa época, anécdotas fílmicas e inconvenientes con la censura. Cabe señalar, que a pesar de que la interpretación de Lanza como Manolo, pueda parecer exagerada en su afeminamiento, eran requerimientos de Bo como director, y que según manifiesta el actor y coreógrafo él mismo trataba de atemperar.

los cuerpos desnudos de las películas extranjeras: desde la inglesa **Mujeres apasionadas**, cuya escena de lucha ya ha sido mencionada; hasta la española **Segunda piel** (1999, Gerardo Herrero), que sin llegar a ser totalmente explícita presenta una cópula de los protagonistas tomada desde una perspectiva aérea, con la cámara a la altura del techo de la habitación mostrando un plano general de la cama donde están acostados los dos hombres.

Adiós, Roberto y Otra historia de amor podrían haber abierto camino a la producción de películas de temática homoerótica, sobre todo considerando el momento histórico en que cual fueron filmadas: el retorno a la democracia y la vuelta al ruedo de diferentes asociaciones de activistas gays y LBTG, la sanción de leyes contra la censura y derechos de la mujer, y en general, un período de mayor visibilidad a nivel internacional que tuvo su lógica repercusión en el país.

Tardíamente, en el año 2000 se filmó **Plata quemada**, basada en un hecho policial de la década del 60, que rescató la relación homosexual de dos integrantes de una banda de peligrosos delincuentes, apuntando más a una explotación comercial de una arista sensacionalista y *a la page*, que a la contribución de una mayor visibilidad gay dentro del cine argentino. De la misma época es **Cohen vs. Rossi**, una liviana comedia de formato televisivo sobre el romance de una pareja de familias antagónicas y un abuelo travesti.

En término de su relación con la vida real, las historias homoeróticas o donde aparecen personajes homosexuales no han demostrado contacto con los temas de la evolución de la lucha por los derechos humanos y civiles de los homosexuales y lesbianas y grupos LTGB en general, la creación de asociaciones como el FHL, CHA y SIGLA. Tampoco el SIDA ha sido tratado por el cine argentino, con excepción de la ya mencionada **Fotos del alma** y si bien es cierto que reflejó algunos aspectos de la realidad, como la discriminación social contra los enfermos, el temor al contagio y los prejuicios, no alcanzó una verdadera hondura dramática como la de las producciones extranjeras que ya fueron mencionadas. Por el contrario, fue la televisión quién más se ocupó del tema del SIDA, a través de distintos formatos de programas.

El transcurso del tiempo mostrará si la inclusión en programas televisivos de un tema que durante décadas estuvo alejado de la pantalla chica, permitirá una verdadera visibilidad y aceptación de la homosexualidad y si aparecerán estudios académicos que den cuenta de la evolución de los estereotipos en el imaginario popular, o si se perderá en medio de la frivolidad y la fugacidad del fenómeno mediático.

Un punto de contacto con la realidad lo constituye la característica urbana del gay: coincido con Foster, cuando sostiene que el gay es principalmente un personaje urbano. Esto también puede observarse claramente en la producción literaria homoerótica y en las representaciones cinematográficas. *“La cultura homoerótica necesariamente pasa por los espacios urbanos”*.⁴⁵⁵ Aunque es lógico que el homoerotismo como manifestación humana aparezca en todos los espacios, la visibilidad de algo que podríamos llamar *cultura gay*, junto con el desarrollo de teorías y hasta la formulación de ideologías, están íntimamente vinculados al entorno metropolitano. Esto parece repetirse en todos los países: el gay siempre es un personaje urbano; aún cuando se trate de habitantes de pueblos o ciudades alejados de las capitales deben escapar de su entorno para confundirse entre la multitud de las ciudades, donde su deseo pasa más desapercibido. Podríamos citar la película **Una noche con Sabrina Love**, (2000, Alejandro Agresti, sobre la novela homónima de Pedro Mairal), “una de cuyas líneas secundarias de narración mostró la migración de un personaje desde un pueblo de provincia hacia la capital donde se permite vivir libremente su homosexualidad”.⁴⁵⁶ El muchacho quería ocultarles a sus padres –quienes habían muerto en un accidente sin que él se enterara- su verdadera orientación sexual y también que les había mentado sobre los estudios que estaba cursando.

Otra falta de contacto con la realidad se refleja en la casi ausencia del tema del abuso infantil. El cine argentino ha sido reticente a la hora de indagar en la sexualidad temprana, sin contar excepciones elípticas y extremas tales como los asesinos seriales de niñas y niños de **El vampiro negro** (1953, Román Viñoly Barreto) y **Si muero antes de despertar** (1952, Carlos Hugo Christensen), o la precoz adolescente de **La casa del ángel** (1957,

⁴⁵⁵ Foster, David William. 2000. *Producción cultural...* Op. cit. pág. 59

⁴⁵⁶ Rodríguez Pereyra, Ricardo. 2003. “Cine y homosexualidad en la Argentina”. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 632 (feb.), pág. 95

Leopoldo Torre Nilsson, con guión de Beatriz Guido). También se puede observar breves indicios de homosexualidad a través de la violencia en películas como **Crónica de un niño solo** (1965, Leonardo Favio) y **Esperáme mucho** (1983, Juan José Jusid).

En cuanto a la investigación y enfoques multidisciplinarios de temas de naturaleza LGBT, recién en las últimas tres décadas, y en especial en este principio de milenio podría afirmarse que está comenzando una etapa donde a partir de una mayor visibilidad de gays y lesbianas habría cierta apertura hacia una mayor aceptación, paralela a la inclusión en los ámbitos mediáticos. Se observa un mayor interés académico en universidades de Europa y de Estados Unidos, y existe también, una mayor producción cultural que se refiere al homoerotismo: cine, teatro, literatura y televisión. Asimismo se ha difundido la acción de asociaciones y entidades no gubernamentales que trabajan en defensa de los derechos humanos referidos a minorías sexuales.

En el área legislativa varios países han comenzado a reconocer status jurídico a las uniones de parejas de un mismo sexo, llegando en algunos casos a otorgar derechos para la adopción de niños, y en otros, permitiendo uniones civiles y hasta el matrimonio, con lo cual los gays quedan equiparados en términos legales al ordenamiento jurídico de las parejas heterosexuales, más allá del casamiento o el concubinato, posibilitando incluso derechos hereditarios y sociales. Esto ocurre en algunos estados de Estados Unidos y en varios países de Europa.

Desde otro ángulo, la legislación en diferentes países tiende a aceptar la homosexualidad, y ha dejado de ser pasible de punición legal; aunque casos recientes como el de Egipto revelan que todavía no hay un consenso de aceptación mundial. Cada sociedad parece tener su propia escala de valores frente a la homosexualidad. En Egipto en 2001 fueron detenidos y juzgados cincuenta y dos hombres homosexuales que participaban de una fiesta en un barco. Otro tema es la violencia contra los gays que registra la ILGA en sus informes anuales, como los ataques como los ataques contra homosexuales y lesbianas a principios de 2002 en el barrio madrileño de Chueca, donde a partir de una inicial convivencia pacífica comenzaron a sufrir robos y golpizas. En Argentina fueron denunciados casos de

detenciones y arbitrariedades policiales en distintas provincias, a pesar de que por la misma época en la ciudad de Buenos Aires se sancionó el Código de Convivencia, que prohíbe la discriminación basada en la orientación sexual. El Gobierno de la Ciudad, que sancionara el Código, fue también uno de los patrocinadores del Festival Bi Norma del año 2001, que incluyó en la muestra algunos filmes extranjeros y cortos nacionales dedicados a la homosexualidad.

Si bien en Buenos Aires, el estereotipo gay está instalado en el imaginario popular en un doble escenario, de aceptación y rechazo, con barreras imprecisas, construidas a partir de la escasa tradición que en el pasado tuvo la visibilidad de la mayoría de los homosexuales; en términos generales, la homosexualidad ha dejado de estar encasillada dentro de las fronteras de la criminología y la patología. Fronteras en las cuales se mantuvo durante buena parte del siglo XX, incluso después de que asociaciones siquiátricas y médicas norteamericanas, le quitaran la clasificación patológica. Es evidente la tendencia hacia una mayor aceptación tal como lo señala una reciente encuesta. Ante la pregunta “¿Acepta sin prejuicios la homosexualidad?”, el 49,3 % de los encuestados se manifestó por el sí, 34,8% por el no y 15,9% la aceptaban “cada vez más”.⁴⁵⁷

Para concluir podría decirse que a partir del estereotipo primario gay a comienzos del cine sonoro, se observa una evolución positiva en la presentación del mismo, aunque en las últimas dos décadas, junto a éste, aparecen también *tapados* o *falsos straight* y en menor medida el *chongo*. Junto a los mencionados se observa un espectro más amplio en cuanto a los hombres homosexuales, con características que van desde el afeminamiento a los parámetros de masculinidad más conocidos y aceptados socialmente, en un contexto de hombres blancos, educados, de condición social y económica de niveles medios y altos, dedicados a distintas actividades. Sin la misma evolución que la registrada en la cinematografía norteamericana, el cine argentino mostró diferentes saltos en su evolución, de los estereotipos más burdos, a los hombres que abandonan la heterosexualidad para asumir una orientación diferente, instalando la visión de que la sexualidad parece ser una

⁴⁵⁷ “Los argentinos aceptan cada vez más la homosexualidad”. Diario Clarín, martes 8 de junio 2004. Pág. 30

materia más flexible que en épocas anteriores y no estar atada a los lineamiento del género biológico sino del deseo.

Tercera parte

ANEXO I

FUENTES DOCUMENTALES

1. Películas argentinas analizadas y citadas en la obra (Fichas técnicas en orden cronológico)

1933

Los tres berretines

Dirección: Enrique Telémaco Sussini

Guión: Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas

Intérpretes: Luis Arata, Luis Sandrini, Luisa Vehil, Florindo Ferrario, Benita Puértolas, Aníbal Troilo, Osvaldo Fresedo y Homero Cárpena.

Fotografía: John Alton

Escenografía: Ricardo Conord

Música: Enrique Delfino con la fragmentos de temas por Duke Ellington.

B/N. Duración: 65 minutos

Estreno: 19 de mayo de 1933

Los tres berretines del título se refieren a las inclinaciones de los hijos, el fútbol, el cine y el tango, que chocaban con las aspiraciones del padre inmigrante español.

Segunda película sonora argentina.

Aparece el primer personaje el estereotipo primario gay en el cine nacional, Pocholo, interpretado por Homero Cárpena.

1938

La estancia del gaucho Cruz

Dirección: Leopoldo Torres Ríos

Guión: Leopoldo Torres Ríos

Intérpretes: José Gola, Rosa Rosen (en el rol de la chica travestida de gauchito), Francisco Alvarez; Emperatriz Carvajal

Fotografía: Carlos Torres Ríos.

Escenografía: Antonio Scelfo

Música: Eugenio de Briganti

B/N. Duración: 82 minutos

Estreno: 27 de julio de 1938

Travestismo femenino.

1943

Luisito

Dirección: Luis César Amadori

Guión: Gabriel Peña, según idea de Florencio Parravicini

Intérpretes: Paulina Singerman, Santiago Arrieta, Adrián Cúneo, Julio Renato, Sarita Olmos.

Fotografía: Alberto Etchebehere

Escenografía: Raúl Soldi

Música: Mario Maurano

B/N. Duración: 88 minutos.

Estreno: 24 de mayo de 1943

Travestismo femenino.

1945

Madame Sans Gene

Dirección: Luis César Amadori

Guión: Conrado Nalé Roxlo según la obra de Victorien Sardou

Intérpretes: Niní Marshall, Eduardo Cuitiño, Adrián Cúneo, Herminia Franco, Homero Cárpena, Delfy de Ortega, César Blasco

Fotografía: Roque Giacovino

Escenografía: Juan Jacoby Renard

Música: Mario Maurano

B/N. Duración: 90 minutos

Estreno: 15 de marzo de 1945

Incluye breve aparición de un mucamo afeminado (Adrián Cúneo) y comentarios jocosos de Madame Sans Gene (Marshall), equiparándolo con una mujer.

1946

La tía de Carlos

Dirección: Leopoldo Torres Ríos

Guión: Leopoldo Torres Ríos y May Nilsson según la obra teatral Charley's aunt de Brandon Thomas.

Intérpretes: Pedro Quartucci, Francisco Alvarez, Amanda Varela, Pedro Maratea, Mariano Mores, Gogó Andreu.

Fotografía: Carlos Garay

Escenografía: Horacio March

Música: Rodolfo Sciammarella y canción de Leopoldo Torres Ríos

B/N. Duración: 72 minutos.

Estreno: 16 de agosto de 1946

Travestismo masculino.

1946

Lucrecia Borgia

Dirección: Luis Bayón Herrera

Guión: Rodolfo Taboada

Intérpretes: Olinda Bozán, Marcos Caplán, Gloria Bernal, Dringue Farías, Héctor Quintanilla, Gogó Andreu, Marcos Zucker, Semillita.

Fotografía: Roque Funes

Escenografía: Juan M. Concado

Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio

B/N. Duración: 85 minutos.

Estreno: 29 de agosto de 1947

Incluye una brevísima viñeta de un personaje gay.

1949

Vidalita

Dirección: Luis Saslavsky

Guión: Luis Saslavsky con diálogos de Ariel Cortazzo

Intérpretes: Mirtha Legrand, Narciso Ibáñez Menta, Fernando Lamas, Amalia Sánchez Ariño, Oscar Valicelli, Milagros de la Vega, Analfa Gadé.

Fotografía: Pablo Tabernero

Escenografía: Alvaro Durañona y Vedia

Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio, Luis Gianneo, Juan Ehlert y tema de Sebastián Piana.

B/N. Duración: 80 minutos.

Estreno: 17 de junio 1949

Travestismo femenino a cargo de la actriz Mirtha Legrand..

1950

Cinco locos en la pista

Dirección: Augusto C. Vatteone

Guión: Máximo Aguirre, con adaptación de Vatteone y Osvaldo Falabella.

Intérpretes: Los Cinco Grandes del Buen Humor (Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico, Juan Carlos Cambón).

Fotografía: Ricardo Younis.

Música: George Andreani.

B/N. Duración: 69 minutos.

Estreno: 15 de setiembre de 1950.

Travestismo masculino a cargo del actor Jorge Luz.

1952

Deshonra

Dirección: Daniel Tinayre

Guión: Alejandro Berbitsky, Emilio Villalba Welsh y Daniel Tinayre.

Intérpretes: Fanny Navarro, Mecha Ortiz, Tita Merello, Jorge Rigaud, Guillermo Battaglia, Francisco de Paula, Pepita Muñoz, Golde Flami.

Fotografía: Alberto Etchebehere

Escenografía: Alvaro Durañona y Vedia

Música: Julián Bautista

B/N. Duración: 101 minutos

Estreno: 3 de junio de 1952

Apuntes de lesbianismo en cárcel de mujeres en forma sutil.

La niña de fuego

Dirección: Carlos Torres Ríos

Guión: María Antinea y Carmelo Santiago.

Intérpretes: Lolita Torres, Ricardo Passano, Mario Baroffio, César Fiaschi, Domingo Márquez.

Fotografía: Gumer Barreiros

Escenografía: Oscar Lagomarsino y Jean de Becque

Música: Ramón Zarzoso

B/N. Duración: 83 minutos.

Estreno: 11 de setiembre de 1946

Travestismo femenino a cargo de la actriz Lolita Torres, en comedia apta para todo público.

La patrulla chiflada

Dirección: Carlos Rinaldi

Guión: Máximo Aguirre

Intérpretes: Rafael Carret, Guillermo Rico, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Juan Carlos Cambón, Susana Campos.

Fotografía: Francis Boeniger

Escenografía: Germén Gelpi y Mario Vanarelli

Música: Tito Ribero

B/N. Duración: 80 minutos.

Estreno: 17 de junio de 1952

Travestismo masculino a cargo del actor Jorge Luz.

1953

La casa grande

Dirección: Leo Fleider

Guión: José Bugliot, Carlos A. petit y Rafael J. de Rosas

Intérpretes: Luis Sandrini, Beba Bidart, María Esther Buschiazzi, Elda Dessel, Francisco López Silva, Francisco de Paula.

Fotografía: Ricardo Younis

Escenografía: Jean de Bravura

Música: Lucio Demare

B/N. Duración: 103 minutos

Estreno: 19 de enero de 1953

Ellos nos hicieron así

Dirección: Mario Soffici

Guión: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Intérpretes: Olga Zubarry, Tito Alonso, Alberto de Mendoza, Alberto Dalbes, Mirta Torres, Golde Flami.

Fotografía: Francis Boeninger

Escenografía: Germén Gelpi y Mario Vanarelli

Música: Tito Ribero

B/N. Duración: 93 minutos.

Estreno: 23 de febrero de 1953

Incluye tema de antisemitismo.

SAM18

La tía de Carlitos

Dirección: Enrique Carreras

Guión: René Marcial según la obra teatral Charley's aunt, de Brandon Thomas

Intérpretes: Alfredo Barbieri, Juan Carlos Altavista, Olga Gatti, Domingo Márquez, Mario Baroffio.

Fotografía: Gumer Barreiros

Escenografía: Oscar Lagomarsino

Música: Vlady

B/N. Duración: 63 minutos.

Estreno: 12 de marzo de 1953

Travestismo masculino.

Alfredo Barbieri en el personaje de Rodolfo, quien simula ser la tía de uno de sus amigos.

El vampiro negro

Dirección: Román Viñoly Barreto.

Guión: Román Viñoly Barreto según el film "M" dirigido por Fritz Lang en Alemania, 1931.

Intérpretes: Olga Zubarry, Roberto Escalada, Nathan Pinzón, Nelly Panizza, George Rivier, Angel Laborde.

Fotografía: Aníbal González Paz

Escenografía: Jorge Beghé

Música: Juan Ehlert

B/N. Duración: 90 minutos.

Estreno: 29 de octubre de 1953

Un asesino de niñas aterroriza a una ciudad.

SAM14

1954

La edad del amor

Dirección: Julio Saraceni

Guión: Abel Santa Cruz

Intérpretes: Lolita Torres, Alberto Dalbes, Florén Delbene, Domingo Sapelli, Morenita Galé.

Fotografía: Aníbal González Paz

Escenografía: Dimas Garrido

Música: Ramón Zarzoso

B/N. Duración: 105 minutos.

Estreno: 29 de enero de 1954

Sin familia

Dirección: Armando Bó

Guión: Rafael García Ibáñez sobre novela *Sans famille* de Hécctor Mallot.

Intérpretes: Oscar Rovito, Francisco Donadío, Virginia Romay, Raúl del Valle.

Fotografía: Antonio Prieto

Música: José Rodríguez Fauré

B/N. Duración: 84 minutos.

Estreno: 4 de diciembre de 1958

1955

Adiós muchachos

Dirección: Armando Bó

Guión: Rafael García Ibáñez sobre un tema de Julio Sanders.

Intérpretes: Juancito Díaz, Pola Alonso, Alfredo Dalton, Marcelo Ruggero.

Fotografía: Antonio Prieto

B/N. Duración: 113 minutos.

Estreno: 29 de noviembre de 1955

Pájaros de cristal

Dirección: Ernesto Arancibia

Guión: Wassen Eisen y Ernesto Arancibia

Intérpretes: Mecha Ortiz, Alba Arnova, Jorge Rivier, Renée Dumas, Antonia Herrero, Fernando Siro.

Fotografía: Ricardo Younis

Escenografía: Germén Gelpi y Mario Vanarelli

Música: Julián Bautista, con fragmentos de obras de Tchaicovski, Chopin y Schumann.

B/N. Duración: 105 minutos.

Estreno: 31 de enero de 1955

A pesar de incursionar en el tema del ballet, un marco proclive al estereotipo y prejuicio homosexual, no incluye ningún bailarín con esta orientación.

SAM14

1956

Amor a primera vista

Dirección: Leo Fleider.

Guión: Jean Cartier.

Intérpretes: Lolita Torres, Osvaldo Miranda, Ramón Garay, Susana Campos.

Fotografía: Roque Giacovino

Escenografía: Dimas Garrido

Música: Tito Ribero

B/N. Duración: 85 minutos.

Estreno: 15 de marzo de 1956

Travestismo femenino en comedia apta para todo público.

Una mujer se casa por poder con un cantante de boleros pero él cree que ella es otra persona.

1958

El ángel de España

Dirección: Enrique Carreras.

Guión: Abel Santa Cruz.

Intérpretes: Pedrito Rico, Daniel de Alvarado, Elcira Olivera Garcés, Mercedes Carreras, Leonardo Favio.

Fotografía: Antonio Merayo

Escenografía: Oscar Lagomarsino.

Música: Canciones españolas interpretadas por Pedrito Rico.

B/N. Duración: 80 minutos.

Estreno: 17 de julio de 1958

Joven inmigrante español llega a Buenos Aires a trabajar como almacenero y se convierte en famoso cantante. Apuntes de homoerotismo encubierto más allá de las intenciones de su director. Incluye el debut de Leonardo Favio como extra.

1959

Sabaleros

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó y Augusto Roa Bastos

Intérpretes: Isabel Sarli, Armando Bó, Alba Mugica, Ernesto Báez, Alberto Barcel.

Fotografía: Alfredo Traverso

Música: Alberto Gnecco

B/N. Duración: 93 minutos.

Estreno: 25 de febrero de 1959

SAM18

1961

Favela

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó, según el argumento de Hugo Mac Dougal

Intérpretes: Isabel Sarli, José Baladao, Iara Jati, Arnaldo Montel, Adelco Lanza.

Fotografía: Ignacio Souto

Escenografía: Oscar Lagomarsino

Música: Héctor Lagna Fietta

B/N. Duración: 85 minutos.

Estreno: 3 de agosto de 1961

Primer film de Adelco Lanza representando a un coreógrafo el estereotipo primario gay, que luego repetiría en una decena de películas del binomio Isabel Sarli-Armando Bo, bajo el papel del mucamo Manolo.

Coproducción con Brasil

SAM14

Quinto año Nacional

Dirección: Rodolfo Blasco

Guión: Abel Santa Cruz

Intérpretes: Santiago Gómez Cou, Alberto Bello, Oscar Casco, Pablo Racioppi, Nathan Pinzón, Javier Portales, Guillermo Bredeston, Bárbara Mugica.

Fotografía: Alfredo Traverso

Escenografía:

Música: Astor Piazzolla

B/N. Duración: 89 minutos.

Estreno: 26 de octubre de 1961

Un joven sensible es blanco de bromas, y acusado de homosexual, en una línea secundaria del film.

El rufián

Dirección: Daniel Tinayre

Guión: Enrique Albritt

Intérpretes: Daniel de Alvarado, Carlos Estrada, Egle Martin, Oscar Rovito, Nathan Pinzón, Aída Luz, Aníbal Pardeiro, Inés Moreno.

Fotografía: Antonio Merayo.

Escenografía: Gori Muñoz.

Música: Lucio Milena.

B/N. Duración: 120 minutos.

Estreno: 7 de setiembre de 1961

Enfoca el tema de la homosexualidad vinculada con la enfermedad y la delincuencia.

SAM18

Tres veces Ana

Dirección: David José Kohon

Guión: David José Kohon

Intérpretes: María Vaner, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Carlos Alberto Usay, Lautaro Murúa, Jorge Rivera López.

Fotografía: Ricardo Aronovich

Música: *Ray Brown* interpretada por *The Modern Jazz Quartet* y *Roberto, el Sudamericano*

B/N. Duración: 115 minutos.

Estreno: 2 de noviembre de 1961

SAM18

1962

Los viciosos

Dirección: Enrique Carreras

Guión: Sixto Pondal Ríos

Intérpretes: Graciela Borges, Jorge Salcedo, Eduardo Cuitiño, Myriam de Urquijo, Inés Moreno, Coccinele

Fotografía: Antonio Merayo

Música: Lucio Milena

Duración: 92 minutos.

Estreno: 27 de julio de 1938

Coccinelle, primer transexual famoso a nivel internacional participa en un número musical.

SAM18

1963

Extraña ternura

Dirección: Daniel Tinayre

Guión: Eduardo Borrás, según la novela de Guy des Cars

Intérpretes: Egle Martin, José Cibrián, Norberto Suárez, Ernesto Bianco, Luis Tasca, Héctor Calcaño, Dorys del Valle.

Fotografía: Antonio Merayo

Escenografía: Gori Muñoz

Música: Lucio Milena, con temas de Astor Piazzolla y Ulyses Petit de Murat

B/N. Duración: 99 minutos.

Estreno: 24 de setiembre de 1964

El tema de la homosexualidad es enfocado en forma sutil y en el marco de una historia policial.

SAM18

La terraza

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson

Guión: Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson, Ricardo Luna y Ricardo Becher, según un argumento de Beatriz Guido.

Intérpretes: Graciela Borges, Leonardo Favio, Belita, Héctor Pellegrini, Marcela López Rey, Dora Baret, Norberto Suárez, Enrique Liporace, Susana Brunetti.

Fotografía: Ignacio Souto

Música: Jorge López Ruiz, Jacinto Canales

B/N. Duración: 90 minutos.

Estreno: 17 de octubre de 1963

Un grupo de adolescentes de buena posición se encierran en una terraza con piscina como actitud de rebeldía.

SAM18

Testigo para un crimen

Dirección: Emilio Vieyra

Guión: Abel Santa Cruz y Vito de Martini.

Intérpretes: Libertad Leblanc, José María Langlais, Amadeo Novoa, Dora Baret, Michelle.

Fotografía: Aníbal González Paz.

Escenografía: Escenarios naturales.

Música: Víctor Buchito.

B/N. Duración: 86 minutos.

Estreno: 18 de setiembre de 1963

Incluye la actuación del transexual conocido como Michelle.

Narra la historia de un hombre que para vengar la muerte de su hermano se infiltra en una banda de delincuentes. El film se inscribe en una línea policial al estilo de **Los viciosos**, donde por primera vez apareció un transexual en el cine argentino, Coccinelle.

SAM18

1964

Crónica de un niño solo

Dirección: Leonardo Favio

Guión: Jorge Zuhair Jury y Leonardo Favio, según libreto de este último.

Intérpretes: Diego Puente, Tino Pascali, Victoriano Moreira, Beto Gianola, Leonardo Favio, Hugo Arana, Carlos Lucero.

Fotografía: Ignacio Souto

Escenografía: María Vaner

Música: Arcángelo Corelli y Alessandro Marcello

B/N. Duración: 70 minutos.

Estreno: 5 de mayo de 1965

Incluye la violación de un niño por un grupo de chicos marginales.
SAM18

1965

La mujer del zapatero

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó, según el argumento de Carlos Galettini

Intérpretes: Isabel Sarli, Pepe Arias, Pepita Muñoz, Roberto Blanco, Adelco Lanza.

Fotografía: Alfredo Traverso

Vestuario: Paco Jamandreu

Música: Eligio Ayala Morín

Duración: 63 minutos.

Estreno: 27 de mayo de 1965

Una viuda arruinada, codiciada por los hombres del pueblo se casa con un viejo zapatero.

Aparece por primera vez el personaje del mucamo gay, interpretado por Adelco Lanza.

SAM18

1967

La señora del Intendente

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó

Intérpretes: Isabel Sarli, Pepe Arias, Pepita Muñoz, Héctor Calcaño, Oscar Valicelli, Víctor Bó, Adelco Lanza.

Fotografía: Alfredo Traverso

Música: Eligio Ayala Morín

Duración: 90 minutos.

Estreno: 1° de junio de 1967

Una historia similar a la anterior, pero esta vez en el mundo de la corrupción política. Una joven sensual se casa con el médico del pueblo que termina convertido en intendente.

También incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza.

SAM18

1968

Fuego

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó

Intérpretes: Isabel Sarli, Roberto Airaldi, Alba Mugica, Oscar Valicelli.

Fotografía: Riardo Younis

Música: Humberto Ubriaco y Armando Bó

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 23 de setiembre de 1971

También incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza. Fue uno de los clásicos del binomio Armando Bó-Isabel Sarli, estrenado tres años después por problemas con la censura. La historia de una ninfómana y el intento de su esposo por salvarla y la muerte de ambos al final. Incluye escenas de lesbianismo.

SAM18

La hora de los hornos

Dirección: Fernando Solanas

Guión: Fernando Solanas y Octavio Getino

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Música: Roberto Lar y Fernando Solanas

B/N. Color Duración: 80 minutos

Estreno: 1° de noviembre de 1973

En su versión original tenía 264 minutos de duración. Documental considerado emblemático de la resistencia peronista, fue producido entre 1966 y 1968. Rara vez fue exhibido en su versión completa. Prohibido en 1969, fue proyectado clandestinamente hasta 1973.

Psexoanálisis

Dirección: Fernando Ayala

Guión: Gius según un argumento de Héctor Olivera y cuentos de Máximo Lafart y Susana Lugones

Intérpretes: Norman Briski, Jorge Barreiro, Elsa Daniel, Libertad Leblanc, Malvina Pastorino, Enzo Viena, Pepe Soriano, Soledad Silveyra.

Fotografía: Humberto Peruzzi

Escenografía: Oscar Lagomarsino

Música: Jorge López Ruiz

Color. Duración: 88 minutos.

Estreno: 19 de junio de 1968

Una sátira sobre el psicoanálisis, con un falso terapeuta que se finge tal para conquistar mujeres.

SAM18

1969

Juegos de verano

Dirección: Juan Antonio Serna

Guión: Juan Antonio Serna

Intérpretes: Linda Peretz, Ricardo Morán, Irma Ferrazzi, Hilda Blanco, Alberto Manzini, Alfredo Zemma, Alcira Moro, Susana Maraldino.

Fotografía: Pedro Roth

Escenografía: Carlos Marchessi

Música: Waldo Belloso

Color. Duración: 85 minutos.

Estreno: 18 de abril de 1973

Un intento de cine erótico argentino sobre un grupo de chicas y muchachos en una casa en El Tigre. Se le incluyeron algunas escenas pornográficas para su venta al exterior.

SAM18

Quiero llenarme de tí

Dirección: Emilio Vieyra

Guión: Salvador Valverde Calvo

Intérpretes: Sandro, Marcela López Rey, Walter Vidarte, Soledad Silveyra, Fidel Pintos, Blanca del Prado.

Fotografía: Aníbal González Paz

Música: Jorge López Ruiz, y canciones de Sandro y Oscar Anderle

Color. Duración: 95 minutos.

Estreno: 8 de mayo de 1969

Un cantante de éxito rompe la relación con su novia por las intrigas de una envidiosa. La canción que da título al film sería cantada en la escena de strip tease del conscripto gay en **Bajo bandera**.

Tiro de gracia

Dirección: Ricardo Becher

Guión: Sergio Mulet y Ricardo Becher, sobre novela homónima del primero.

Intérpretes: Sergio Mulet, Franca Tosato, María Vargas, Cristina Plate, Javier Martínez Suárez, Perla Caron.

Fotografía: Carlos Brera

Escenografía: Armando Sánchez

Música: Trío Manal

B/N. Duración: 101 minutos.

Estreno: 2 de octubre de 1969

Prostitución masculina y homosexualidad en línea narrativa secundaria.

SAM18

1970

Los neuróticos

Dirección: Héctor Olivera

Guión: Gius según un argumento de Héctor Olivera

Intérpretes: Norman Briski, Malvina Pastorino, Jorge Salcedo, Marcela López rey, Héctor Pellegrini, Susana Jiménez, Víctor Bó, Soledad Silveyra.

Fotografía: Víctor Hugo Caula

Escenografía: Edgardo Giménez

Música: Jorge López Ruiz

Color. Duración: 63 minutos.

Estreno: 18 de marzo de 1971

Secuela de **Psexoanálisis**.

1971

El ayudante

Dirección: Mario David

Guión: Mario David según el cuento *El sordomudo*, de Bernardo Kordon.

Intérpretes: Pepe Soriano, Carlos Olivieri, José Slavin, Enrique Fava, Silvana Roth, Carlos Veñitri, Lydia Lamaison, Hugo Astar.

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Escenografía: Miguel Zarcovich

Música: Víctor Proncet

Color. Duración: 65 minutos.

Estreno: 25 de marzo de 1971

Un joven sordomudo mantiene una relación de amistad y camaradería masculina con un camionero, y termina violado y asesinado por un marginal.

Y que patatín... y que patatán

Dirección: Mario Sabato

Guión: Mario Sabato y Mario Mactas

Intérpretes: Juan Sábato, Sergio Renán, Julia von Grodman, Fernando Siro, Héctor Alterio, Cipe Lincovsky, Walter Vidarte, Walter Santa Ana, Elena Cruz.

Fotografía: Julio Duplaquet

Música: Juan Carlos "Tata" Cedrón

B/N. Duración: 80 minutos.

Estreno: 30 de setiembre de 1971

Uno de los cinco episodios del film aborda el tema del antisemitismo.

1972

Fiebre

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó

Intérpretes: Isabel Sarli, Armando Bó, Santiago Gómez Cou, Juan José Míguez, Claude Marting, Adelco Lanza.

Fotografía: Américo Hoss

Música: Jorge Leone y canciones de Carlos Alonso

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 22 de junio de 1972

Incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza. La historia de una mujer fogosa apasionada por los caballos, cuyo marido se ha suicidado.

1973

Juan Moreira

Dirección: Leonardo Favio

Guión: Zuhair Jury y Leonardo Favio, según la obra de Eduardo Gutiérrez.

Intérpretes: Rodolfo Bebán, Elcira Olivera Garcés, Edgardo Suárez, Jorge Villalba, Elena Tritek, Eduardo Rudy.

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Escenografía: Miguel Angel Lumaldo

Música: Pocho Leyes y Luis María Serra

B/N. Duración: 105 minutos.

Estreno: 24 de mayo de 1973

SAM14

Los siete locos

Dirección: Leopoldo Torres Nilsson

Guión: Luis Pico Estrada, Beatriz Guido, Mirtha Arlt y Leopoldo Torre Nilsson, según las novelas de Roberto Arlt: Los siete locos y Los lanzallamas.

Intérpretes: Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Thelma Biral, Héctor Alterio, Sergio Renán, José Slavin, Osvaldo Terranova, Leonor Manso, Luis Politti.

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Música: Eugenio de Briganti

Color. Duración: 118 minutos.

Estreno: 3 de mayo de 1973

El film ganó el Oso de Plata en el Festival de Berlín.

La piel del amor

Dirección: Mario David

Guión: Isaac Aisenberg y Mario David

Intérpretes: Susana Jiménez, Claudio García Satur, Héctor Alterio, David Llewellyn.

Fotografía: Adelqui Camusso

Música: Víctor Proncet

Color. Duración: 77 minutos.

Estreno: 26 de julio de 1973

Una bella mujer finge ser la esposa de un gay para ayudarlo a conseguir compañía masculina.

SAM18

1974

La balada del regreso

Dirección: Oscar Barney Finn

Guión: Oscar Barney Finn

Intérpretes: Ernesto Bianco, Elsa Daniel, María Luisa Robledo, María Vaner, Adrian Ghio.

Hugo Arana, Julia von Grolman.

Fotografía: Jorge Prats

Música: Gustavo Beytelman

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 16 de mayo de 1974

SAM18

Boquitas pintadas

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson

Guión: Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Puig, según la novela homónima de este último.

Intérpretes: Alfredo Alcón, Luisina Brando, Marta González, Raúl Lavié, Leonor Manso, Isabel Pisano.

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Escenografía: Miguel Angel Lumaldo

Música: Waldo de los Ríos

B/N. Duración: 120 minutos.

Estreno: 23 de mayo de 1974

SAM18

Intimidades de una cualquiera

Dirección: Armando Bó

Guión: Dalmiro Saenz y Armando Bó

Intérpretes: Isabel Sarli, Jorge Barreiro, Sabina Olmos, Ricardo Passano, Fidel Pintos, Guillermo Battaglia, Armando Bó, Adelco Lanza.

Fotografía: Américo Hoss

Música: Eduardo Franco, Cacho Valdez y Los Iracundos

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 2 de mayo de 1974

Incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza.

La Patagonia rebelde

Dirección: Héctor Olivera

Guión: Osvaldo Bayer, Fernando Ayala y Héctor Olivera

Intérpretes: Héctor Alterio, Luis Brandoni, Federico Luppi, Pepe Soriano, Pedro Aleandro, Jorge Rivera López.

Fotografía: Víctor Hugo Caula

Escenografía: Oscar Piruzanto

Música: Oscar Cardozo Ocampo

B/N. Duración: 103 minutos.

Estreno: 13 de junio de 1974

SAM14

Quebracho

Dirección: Ricardo Wullicher

Guión: José María Paolantonio

Intérpretes: Héctor Alterio, Osvaldo Bonnet, Juan Carlos Gené, Cipe Lincovsky, Lautaro Murúa, Walter Vidarte, Mario Luciani.

Fotografía: Miguel Rodríguez

Escenografía: Saulo Benavente

Música: Gustavo Beytelman y Francisco Kropfl

B/N. Duración: 95 minutos.

Estreno: 16 de mayo de 1974

SAM18

La tregua

Dirección: Sergio Renán

Guión: Aída Bortnik y Sergio Renán sobre la novela homónima de Mario Benedetti

Intérpretes: Héctor Alterio, Luis Brandoni, Ana María Picchio, Marilina Ross, Aldo Barbero, Juan José Camero, Oscar Martínez, China Zorrilla.

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Escenografía: Tita Tamañes y Rosa Zemboraín

Música: Julián Plaza

Color. Duración: 108 minutos.

Estreno: 1º de agosto de 1974

Renán interpreta el papel de un gay asumido, amigo de uno de los hijos del protagonista.

Nominada al Oscar en la categoría de Mejor Film Extranjero (el premio lo obtuvo

Amarcord, de Federico Fellini).

SAM14

Crimen en el hotel alojamiento

Dirección: Leo Fleider

Guión: Diego Santillán

Intérpretes: Norma Pons, Mimi Pons, Alberto Fernández de Rosa, Ricardo Morán, Catalina Speroni, Nelly Beltrán.

Fotografía: Ricardo Younis

Música: Oscar Anderle y Henry Nelson

Color. Duración: 80 minutos.

Estreno: 14 de marzo de 1974

Travestismo masculino en situación de comedia.

SAM18

1975

Los chantas

Dirección: José Martínez Suárez

Guión: José Martínez Suárez y Augusto R. Giustozzi, según libro de Norberto Aroldi.

Intérpretes: Norberto Aroldi, Olinda Bozán, Alicia Bruzzo, Elsa Daniel.

Fotografía: Humberto Peruzzi y Aníbal Di Salvo

Escenografía: Miguel Angel Lumaldo

Música: Tito Ribero

Color. Duración: 127 minutos.

Estreno: 3 de abril de 1975

Varios personajes, un cafetero, un actor retirado, un fotógrafo y un provinciano, conviven en una pensión ganándose la vida con todo tipo de maniobras. Al inicio de la película hay una escena donde un homosexual es descubierto en un colectivo y provoca la reacción homofóbica de los pasajeros.

SAM18

Mi novia el...

Dirección: Enrique Cahen Salaberry

Guión: Oscar Viale

Intérpretes: Susana Giménez, Alberto Olmedo, Tristán, Marcos Zucker, Cacho Espíndola, Adolfo Linvel, Pedro Quartucci, Tincho Zabala, María Rosa Fugazot.

Fotografía: Víctor Hugo Caula

Escenografía: Oscar Piruzanto

Música: Buddy Mc Cluskey

Color. Duración: 83 minutos.

Estreno: 13 de marzo de 1975

Filmada originalmente con el título **Mi novia el travesti**, tuvo que ser modificada por problemas con la censura.

Una mujer se hace pasar por un travesti para triunfar como artista.

SAM18

El Pibe Cabezas

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson

Guión: Luis Pico Estrada, Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson.

Intérpretes: Alfredo Alcón, José Slavin, Edgardo Suárez, Raúl Lavié, Emilio Alfaro, Silvia Montanari, Ana Casares.

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Escenografía: Pablo Olivo y Jorge Marchegiani

Música: Pocho Leyes

Color. Duración: 105 minutos.

Estreno: 17 de abril de 1975

Incluye apuntes de homosexualidad carcelaria.

SAM18

La Raulito

Dirección: Lautaro Murúa

Guión: José María Paolantonio, sobre *Nadie*, un libro para televisión de Juan Carlos Gené y Martha Mercader.

Intérpretes: Marilina Ross, Duilio Marzio, María Vaner, Luis Politti, Fernanda Mistral, Virginia Lago.

Fotografía: Miguel Rodríguez

Escenografía: Germén Gelpi

Música: Roberto Lar.

B/N. Duración: 93 minutos.

Estreno: 10 de julio de 1975

Inspirada en la vida de María Esther Duffau, quien de pequeña se travestía para defenderse del duro contexto callejero. El mismo director dirigió una secuela en 1977 con producción española, bajo el título **La Raulito en libertad**.

SAM14

1976

Juan que reía

Dirección: Carlos Galettini

Guión: Oscar Viale y Jorge Goldenberg

Intérpretes: Luis Brandoni, Luisina Brando, Ana María Campoy, Dringue Farías, Federico Luppi, Tina Serrano, Enrique Pinti.

Fotografía: Félix Monti.

Escenografía: Abel Facello.

Música: José Luis Castiñeira de Dios.

Color. Duración: 100 minutos.

Estreno: 15 de julio de 1976

Incluye la viñeta de un gay, vendedor en un negocio, interpretado por el actor Enrique Pinti. No tiene ninguna incidencia en la narración.

SAM18

Piedra libre

Dirección: Leopoldo Torres Nilsson

Guión: Beatriz Guido, Rodolfo Mórtola y Leopoldo Torre Nilsson, sobre un cuento de la primera.

Intérpretes: Marilina Ross, Juan José Camero, Luisina Brando, Mecha Ortiz, Flora Steinberg, Enrique Alonso, Francisco de Paula.

Fotografía: Aníbal Di Salvo
Escenografía: Miguel Angel Lumaldo
Música: Roberto Lar
Color. Duración: 93 minutos.
Estreno: 16 de setiembre de 1976
Tuvo problemas con la censura que consideró que una escena del film incluía una sugerencia de lesbianismo.
SAM18

1977

Una mariposa en la noche

Dirección: Armando Bó
Guión: Armando Bó
Intérpretes: Isabel Sarli, Armando Bó, Víctor Bó, Vicente Rubino, Juan José Míguez, Mario Casado, Adelco Lanza.
Fotografía: Américo Hoss y Christian Garnier
Música: Eligio Ayala Morín
Color. Duración: 95 minutos.
Estreno: 15 de setiembre de 1977
Incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza. Una prostituta conoce a un estanciero argentino en París, la convierte en su esposa y luego muere, dejándola sola y codiciada por varios hombres.
SAM18

1978

Yo también tengo fiaca

Dirección: Enrique Cahen Salaberry
Guión: Ricardo Talesnik
Intérpretes: Susana Giménez, Juan Carlos Calabró, Osvaldo Pacheco, Nelly Beltrán, Santiago Bal, Stella Maris Lanzani.
Fotografía: Antonio Merayo
Escenografía: Alvaro Durañona y Vedia
Música: Tito Ribero
Color. Duración: 95 minutos.
Estreno: 24 de agosto de 1978
Incluye viñeta de un gay interpretado por un extra, sin ninguna incidencia en la narración.
SAM18

1979

La fiesta de todos

Dirección: Sergio Renán
Guión: Sergio Renán, Hugo Sofovich, Adrián Quiroga (Mario Sábato).
Intérpretes: Juan Carlos Calabró, Mario Sánchez, Ricardo Espalter, Luis Landriscini, Julio De Grazia, Nélica Lobato.
Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís
Música: Oscar Cardozo Ocampo
B/N. Duración: 110 minutos.

Estreno: 24 de mayo de 1979

Algunos sketches y un ochenta por ciento de material documental sobre el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 que fue realizado por un equipo de cineastas brasileños.

El último amor en Tierra del Fuego

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó

Intérpretes: Isabel Sarli, Armando Bó, Víctor Bó, Alberto Martín, Jorge Barreiro, Adelco Lanza.

Fotografía: Américo Hoss

Música: Eligio Ayala Morín con temas de Olga Guillot, Plácido Domingo y Tito Rodríguez

Color. Duración: 100 minutos.

Estreno: 15 de octubre de 1979

Incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza.

Desde el abismo

Dirección: Fernando Ayala

Guión: Eduardo Gudíño Kieffer y Fernando Ayala, inspirado en la novela *Desde la séptima tiniebla, memorias de una alcohólica*, de Teresa Gondra.

Intérpretes: Thelma Biral, Olga Zubarry, Alberto Argibay, Héctor Pellegrini, Raúl Rizzo, Cristina Murta.

Fotografía: Víctor Hugo Caula

Escenografía: Emilio Basaldúa

Música: Oscar Cardozo Ocampo

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 3 de abril de 1980

Tuvo problemas con la censura por una escena de violación contra natura de la protagonista.

SAM18

Expertos en pinchazos

Dirección: Hugo Sofovich. Sergio Renán

Guión: Hugo Sofovich.

Intérpretes: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Moria Casán, Tincho Zabala, Jorge Martínez, Patricial Dal, Reina Reech.

Fotografía: Víctor Hugo Caula.

Música: Oscar Cardozo Ocampo

B/N. Duración: 90 minutos.

Estreno: 14 de junio de 1979.

Travestismo masculino de la dupla cómica Porcel-Olmedo, en el marco de una historia donde dos empleados de una farmacia que entregan a una clienta un frasco de veneno en lugar de medicamentos, lo que les trae una serie de graves situaciones, al tener que fingirse enfermeras.

SAM18

1980

A los cirujanos se les va la mano

Dirección: Hugo Sofovich

Guión: Hugo Sofovich

Intérpretes: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Susana Jiménez, Moria Casán, Juan José Míguez, Mario Lozano, Alberto Irizar.

Fotografía: Horacio Maira

Escenografía: Oscar Piruzanto

Música: Oscar Cardozo Ocampo

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 19 de junio de 1980

SAM18

Así no hay cama que aguante

Dirección: Hugo Sofovich

Guión: Hugo Sofovich

Intérpretes: Jorge Porcel, Moria Casán, Chico Novarro, Patricia Dal, Marcos Zucker, Pepita Muñoz, Alberto Olmedo.

Fotografía: Horacio Maira

Escenografía: Oscar Piruzanto

Música: Oscar Cardozo Ocampo

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 6 de marzo de 1980.

Travestismo masculino en comedia.

Tres amigos necesitados de dinero recurren a que uno de ellos se vista de mujer para engañar a un prestamista.

SAM18

Una viuda descocada

Dirección: Armando Bó

Guión: Armando Bó

Intérpretes: Isabel Sarli, Pepe Marrone, Jorge Barreiro, Vicente Rubino, Pepita Muñoz, Elena Lucena, Adelco Lanza, Paco Jamandreu.

Fotografía: Pedro Marzialetti

Música: Eligio Ayala Morín con canciones de Julio Presas y Luis Alberto del Paraná

Color. Duración: 95 minutos.

Estreno: 29 de agosto de 1980

Incluye la aparición del mucamo gay interpretado por Adelco Lanza.

SAM18

1981

Sentimental (Réquiem por un amigo)

Dirección: Sergio Renán

Guión: Sergio Renán, Mario Sábato y Jorge Goldenberg, según la novela *Los desangelados*, de Geno Díaz.

Intérpretes: Sergio Renán, Pepe Soriano, Ulises Dumont, Guillermo Rico, Enrique Pinti.
Fotografía: Alberto Basail
Escenografía: Guillermo de la Torre
Música: Julián Plaza
Color. Duración: 97 minutos.
Estreno: 2 de abril de 1981
El actor Enrique Pinti interpreta a un personaje característico del estereotipo primario.
SAM18

De la misteriosa Buenos Aires

Dirección: Alberto Fischerman, Ricardo Wullicher y Oscar Barney Finn
Guión: Alberto Fischerman, Ricardo Wullicher y Oscar Barney Finn, según cuentos de Manuel Mujica Láinez
Intérpretes: J.J. Chiambretto, Pablo Brichta, José María Gutiérrez, Patricio Contreras, Walter Santa Ana, Julia Von Grolman. Aldo Barbero, Graciela Dufau .
Fotografía: Alberto Basail y Miguel Rodríguez
Escenografía: María Julia Bertotto
Música: Luis María Serra
Color. Duración: 93 minutos.
Oscar Barney Finn dirigió el episodio *El salón dorado*, mencionado en el análisis de la película **Otra historia de amor**. Fischerman dirigió el episodio *El hambre*, y Wullicher, *La pulsera de cascabeles*.
Escena de lesbianismo entre Von Grolman y Dufau.
SAM18

Señora de nadie

Dirección: María Luisa Bemberg
Guión: María Luisa Beberg
Intérpretes: Luisina Brando, Rodolfo Ranni, Julio Chávez, China Zorrilla, Gabriela Acher, Susú Pecoraro, Guillermo Rico.
Fotografía: Miguel Rodríguez
Escenografía: Margarita Jusid
Música: Luis María Serra
Color. Duración: 98 minutos.
Estreno: 1º de abril de 1981
Amigo gay de la protagonista. Primer homosexual mostrado con características positivas.
SAM18

¿Somos?

Dirección: Carlos Hugo Christensen
Guión: Carlos Hugo Christensen y Eduardo Gudiño Kieffer según el cuento *Si no vino es porque no vino*, de este último.
Intérpretes: Jorge Martínez, Olga Zubarry, Silvia Kutica, Nicolás Frei, Jorge Sassi.
Fotografía: Alberto Basail
Música: Astor Piazzolla
Color. Duración: 92 minutos.

Estreno: 2 de setiembre de 1982
SAM18

1983

El desquite

Dirección: Juan Carlos Desanzo
Guión: Eduardo Mignona y Juan Carlos Desanzo, según obra de Rubén Tizziani.
Intérpretes: Rodolfo Ranni, Silvia Montanari, Julio De Grazia, Gerardo Sofovich, Ricardo Darín, Héctor Bidonde, Max Berliner.
Fotografía: Juan Carlos Lenardi
Escenografía: Miguel Angel Lumaldo
Música: Baby López Fürst
Color. Duración: 95 minutos.
Estreno: 4 de agosto de 1983
Película de género policial, incluye escena en la que asesinan a dos gays.
SAM18

Espérame mucho

Dirección: Juan José Jusid
Guión: Juan José Jusid e Isidoro Blaisten
Intérpretes: Víctor Laplace, Alicia Bruzzo, Arturo Bonín, Alberto Segado, Villanueva Cosse, Catalina Speroni, Lucrecia Capella, Mario Luciani, Alicia Zanca.
Fotografía: Félix Monti
Escenografía: Luis Diego Pedreira
Música: Baby López Fürst
Color. Duración: 90 minutos.
Estreno: 11 de agosto de 1983
La película se estrenó en los últimos meses del gobierno militar y tuvo problemas con la censura debido a una escena de la violación de un niño, por sus compañeros, en un baño de una colonia de vacaciones. A pesar de que Juan José Jusid se negaba a estrenarla con ese corte, finalmente se estrenó sin esa escena.
SAM18

1984

Camila

Dirección: María Luisa Bemberg
Guión: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro.
Intérpretes: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio, Boris Rubaja, Mona Maris, Elena Tasisto, Carlos Muñoz, Héctor Pellegrini, Claudio Gallardou.
Fotografía: Fernando Rivas
Escenografía: Abel Facello
Música: Luis María Serra
Color. Duración: 105 minutos.
Película que recrea la trágica y verdadera historia de Camila O'Gorman y el sacerdote Ladislao Gutiérrez a mediados del siglo XIX.
Estreno: 17 de mayo de 1984

Los insomnes

Dirección: Carlos Orgambide

Guión: Beatriz Guido, Bernardo Roitman y Carlos Orgambide, según el cuento de Beatriz Guido.

Intérpretes: Selva Alemán, Elsa Berenguer, Bettiana Blum, Mirtha Busnelli, Roberto Carnaghi, Juan Leyrado.

Fotografía: Eduardo Legaría

Escenografía: Leandro Hipólito Ragucci

Música: Luis María Serra

Color. Duración: 77 minutos.

Estreno: 25 de setiembre de 1986

Incluye el personaje de un travesti.

SAM18

Pasajeros de una pesadilla

Dirección: Fernando Ayala

Guión: Jorge Goldenberg, sobre versión libre del libro *Yo, Pablo Shocklender*, de este último y Emilio Petcoff.

Intérpretes: Alicia Bruzzo, Federico Luppi, Gilda Lousek, Nelly Prono, Gabriel Lenn, Esteban Masari, Lydia Lamaison, Golde Flami.

Fotografía: Víctor Hugo Caula

Escenografía: Emilio Basaldúa

Música: Oscar Cardozo Ocampo

Color. Duración: 100 minutos.

Estreno: 14 de junio de 1984

Basada en un caso policial real (el asesinato del matrimonio Schoklender). El personaje del marido, un industrial vinculado al gobierno militar, es mostrado como bisexual.

SAM18

El juguete rabioso

Dirección: José María Paoloantonio

Guión: Mirtha Arlt, según la novela homónima de Roberto Arlt.

Intérpretes: Pablo Cedrón, Julio De Grazia, Cipe Lincovsky, Osvaldo terranova, Lucrecia Capello, Aldo Braga, Roberto Carnaghi, Nicolás Frei.

Fotografía: Esteban Pablo Courtalón

Escenografía: Marta Albertinazzi y Oscar Aizpeolea

Música: Luis María Serra

Color. Duración: 105 minutos.

Estreno: 11 de octubre de abril de 1984

Incluye una escena donde aparece un gay mostrado como un ser enfermo y de características negativas.

SAM14

Atrapadas

Dirección: Aníbal Di Salvo

Guión: Aníbal Di Salvo, según el argumento de José Dominiani.

Intérpretes: Leonor Benedetto, Betiana Blum, Camila Perissé, Mirtha Busnelli, Elvia Andreoli, Gerardo Romano, Edgardo Suárez, Perla Cristal, Golde Flami.

Fotografía: Carlos Torlaschi

Escenografía: Santiago Elder

Música: Luis María Serra

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 16 de agosto de 1984

SAM18

Incluye escenas de lesbianismo en cárcel de mujeres, con profusión de desnudos femeninos.

1985

Adiós, Roberto

Dirección: Enrique Dawi

Guión: Lito Espinosa

Intérpretes: Carlos Andrés Calvo, Víctor Laplace, Héctor Alterio, Ana María Picchio, Osvaldo Terranova, María Vaner, Onofre Lovero.

Fotografía: Luis Vecchione

Escenografía: Ercilia Alonso

Música: Pocho Lapouble y Pablo Ziegler, con canciones de Tejada Gómez.

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 4 de abril de 1985

Primer film nacional con temática exclusivamente homosexual. En el marco de una comedia de toques de humor a veces grueso, narra la historia de un joven de barrio, recién separado de su mujer que se muda a compartir departamento con un escritor gay, y comienza un romance con él. Esta situación desencadena la homofobia externa e interna.

SAM18

El caso Matías

Dirección: Aníbal Di Salvo

Guión: Aníbal Di Salvo y Eduardo Mignona, según el argumento de Miguel Angel Materazzi.

Intérpretes: Eithel Bianco, Alberto Drago, Jorge Surraco, Omar Pini, Víctor Laplace, Dora Baret, Alfredo Alcón.

Fotografía: Carlos Torlaschi

Escenografía: Rolando Di Salvo y Claudio Pretti

Música: Mario Ferré

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 15 de junio de 1985

Un anciano polaco, alcohólico y adicto a las drogas, termina en un manicomio argentino donde es sometido por otros internos y por un enfermero.

SAM18

Mírame la palomita

Dirección: Enrique Carreras

Guión: Juan Carlos Mesa, según argumento de Enrique Carreras.

Intérpretes: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Susana Traverso, Mónica Gonzaga, Mario Sapag, Tincho Zabala, Julio López.

Fotografía: Víctor Hugo Caula
Escenografía: Alvaro Durañona y Vedia
Música: Mike Rivas.
Color. Duración: 90 minutos.
Estreno: 7 de marzo de 1985
Comedia de humor burdo con tema de supuesta infidelidad, y referencias verbales a la homosexualidad.
SAM18

Tacos altos

Dirección: Sergio Renán
Guión: Máximo Soto y Sergio Renán, según los cuentos *Domingo en el río* y *Fuimos a la ciudad* de Bernardo Kordon.
Intérpretes: Susú Pecoraro, Miguel Angel Solá, Julio De Grazia, Cacho Espíndola, Juan Leyrado, Arturo Maly, Ana María Picchio, Willy Lemos.
Fotografía: Daniel Karp
Escenografía: Aldo Guglielmone
Música: Pocho Lapouble y Pablo Ziegler
Color. Duración: 87 minutos.
Estreno: 5 de setiembre de 1985
Incluye un travesti, amigo de la protagonista, el cual resulta asesinado.
SAM18

El telo y la tele

Dirección: Hugo Sofovich
Guión: Ricardo Talesnik
Intérpretes: Moria Casán, Jorge Martínez, Carmen Barbieri, Javier Portales, Haydée Padilla, Mario Sánchez, Tristán, Mario Sapag, Emilio Disi, Julio López.
Fotografía: Rodolfo Denevi
Escenografía: Daniel Feijóo
Música: Mike Rivas
Color. Duración: 108 minutos.
Estreno: 18 de abril de 1985
Comedia de humor grueso sobre un hotel alojamiento donde los huéspedes son observados por cámaras ocultas. Incluye referencias y viñetas de homosexualidad.
SAM18

1986

Correccional de mujeres

Dirección: Emilio Vieyra
Guión: Juan Carlos Vezzulla y Emilio Vieyra
Intérpretes: Julio De Grazia, Edda Bustamante, Erika Wallner, Tony Vilas, Mónica Villa, Rubén Stella, Vicky Olivares, Rodolfo Machado.
Fotografía: Pedro Marzialetti
Escenografía: María Elena Armentano
Música: Luis Sounders
Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 17 de abril de 1986

Incluye escenas de lesbianismo en cárcel de mujeres y profusión de desnudos femeninos.
SAM18

La película del rey

Dirección: Carlos Sorín

Guión: Carlos Sorín y Jorge Goldenberg

Intérpretes: Ulises Dumont, Julio Chávez, Villanueva Cosse, Roxana Berco, Ana María Giunta, David Llewellyn, Miguel Dedovich.

Fotografía: Esteban Pablo Courtalón

Escenografía: Margarita Jusid

Música: Carlos Franzetti.

Color. Duración: 107 minutos.

Estreno: 29 de agosto de 1986

Incluye el personaje de un gay abusador de menores, en el contexto de la filmación de una película histórica en la Patagonia.

SAM13

Otra historia de amor

Dirección: Américo Ortiz de Zárate

Guión: Américo Ortiz de Zárate y Juan Carlos Brown, según una idea original de Américo Ortiz de Zárate.

Intérpretes: Arturo Bonín, Mario Pasik, Carlos Muñoz, María José Demare, Daniel Galarza, Nelly prono, Héctor Bidonde, Alicia Aller, Roxana Berco, Susana Cart.

Fotografía: Héctor Moroni

Música: Angel Mahler y Martín Bianchedi

Color. Duración: 89 minutos.

Estreno: 12 de junio de 1986

Segundo film argentino con temática exclusivamente homosexual. Trata sobre la relación que se origina entre un ejecutivo de una empresa de alimentos casado y padre de un hijo adolescente, cuando entra a trabajar un joven empleado y le confiesa estar enamorado de él. La historia narra las dificultades de la pareja para llevar adelante esa relación en un marco de homofobia externa.

SAM18

1986

En el nombre del hijo

Dirección: Jorge Polaco

Guión: Jorge Polaco

Intérpretes: Margot Moreyra, Ariel Bonomi, Fernando Madanes, Goly Bernal, Sergio Lerer, Jorge Sabaté, Graciela Taquín.

Fotografía: Esteban Pablo Courtalón

Escenografía: Norma Romano

Música: Pepe Motta

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 1° de octubre de 1987

SAM18

Pobre mariposa

Dirección: Raúl de la Torre

Guión: Aída Bortnik y Raúl de la Torre

Intérpretes: Graciela Borges, Lautaro Murúa, Pepe Soriano, Víctor Laplace, Bibí Anderson, Duilio Marzio, Cipe Lincovsky, Fernando Fernán Gómez, China Zorrilla.

Fotografía: Marcelo Camorino

Escenografía: Jorge Sarudiansky y Daniel Mora

Música: Roberto Lar y el tema R. Hubell y J.L. Golden interpretado por Lionel Hampton.

Color. Duración: 120 minutos

Estreno: 8 de mayo de 1986

Aborda el tema del nazismo y el antisemitismo en la Argentina a fines de la Segunda Guerra Mundial, y en el contexto del nacimiento del peronismo.

Relación prohibida

Dirección: Ricardo Suárez

Guión: Ricardo Suárez

Intérpretes: Mara Kano, Jenny Maccarini, Claudia Casablanca, José María Pedroza, Mónica Somariva, Alfredo Lepore, Ricardo Suárez.

Fotografía: Cacho Quinteros

Música: Jorge Candia con tema del cantante Silvestre.

Color. Duración: 67 minutos.

Estreno: 22 de octubre de 1987

Primer film argentino con temática argumental exclusivamente lesbica y de pobre realización en todos los rubros técnicos y actorales.

SAM18 (con reservas)

Susana quiere, el Negro también

Dirección: Julio De Grazia

Guión: Guillermo Salz, según idea de Julio De Grazia

Intérpretes: Alberto Olmedo, Susana Traverso, Julio de Grazia, Beba Bidart, Tino Pascali, Divina Gloria, Ana María Giunta, Adelco Lanza.

Fotografía: Horacio Maira

Escenografía: Aldo Guglielmone

Música: Enrique Ballerini.

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 7 de mayo de 1987.

Título alternativo: **El que quiere celeste...**

El amigo gay de la protagonista aparece varias veces a lo largo del film (mostrado bajo el estereotipo primario).

SAM18

1988

Abierto de 18 a 24

Dirección: Víctor Dínenzon

Guión: Víctor Dínenzon

Intérpretes: Gerardo Romano, Horacio Peña, Silvia Peyrou, Jorge Luz, Cora Sánchez, Omar Pini, Carmen Renard.

Fotografía: Hugo Colace

Escenografía: Alfredo Iglesias II

Música: Emilio Kauderer

Color. Duración: 82 minutos.

Estreno: 2 de junio de 1988

El film narra la historia de un travesti interpretado por Horacio Peña. El actor Jorge Luz interpreta a un anciano gay, profesor de baile de una academia barrial.

SAM18

Atracción peculiar

Dirección: Enrique Carreras

Guión: Juan Carlos Mesa

Intérpretes: Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Beatriz Taibo, Tincho Zabala, Silvia Pérez, Beatriz Salomón, Ana María Ricci, Adolfo García Grau, Ignacio Quirós.

Fotografía: Víctor Hugo Caula

Escenografía: Mario Figliozzi Aramburu

Música: Mike Rivas

Color. Duración: 90 minutos.

Estreno: 3 de marzo de 1988

Periodistas deciden investigar a un grupo de travestis en la ciudad de Mar del Plata, vinculados con el narcotráfico. El film fue estrenado el día anterior a la trágica muerte de Alberto Olmedo, uno de sus protagonistas principales, quien cayó desde un balcón en la misma ciudad donde fue filmado.

SAM18

La clínica loca (para ellos, ellas y...los otros)

Dirección: Emilio Vieyra

Guión: José Dominiani

Intérpretes: Gerardo Romano, Mónica Gonzaga, Tito Mendoza, Noemí Alan, Ricardo Lavié, Norman Erlich.

Fotografía: Pedro Marzioletti

Música: Mike Ribas

Color. Duración: 80 minutos.

Estreno: 5 de mayo de 1988

Comedia de humor grueso y connotaciones sexuales acerca de una clínica donde un desocupado pretende hacerse pasar por enfermero y es confundido con un alemán superdotado.

SAM18

1989

Nunca estuve en Viena

Dirección: Antonio Larreta

Guión: Antonio Larreta

Intérpretes: China Zorrilla, Sergi Mateu, Alberto Segado, Teresa Constantini, Víctor Laplace, Chunchuna Villafañe, Mercedes Morán, Hugo Soto, Ricardo Beiro.

Fotografía: Ricardo Aronovich
Ambientación: Esmeralda Almonacid
Música: Pepe Nieto
Color. Duración: 100 minutos.
Estreno: 13 de abril de 1989
Coproducción con España
Película ambientada en el Centenario, con una relación homoerótica en una de sus principales líneas narrativas.
SAM14

1991

Delito de corrupción

Dirección: Enrique Carreras
Guión: Paulino Ares y Enrique Carreras
Intérpretes: Rodolfo Ranni, Mercedes Carreras, Mario Pasik, Camila Perissé, Jorge Luz, Jorge Barreiro, Alfonso De Grazia, Guido Gorgatti, Noelle Balfour.
Fotografía: Víctor Hugo Caula
Escenografía: Mario Figliozzi Aramburu
Música: Luis María Serra
Color. Duración: 97 minutos.
Estreno: 3 de octubre de 1991
Incluye escenas de lesbianismo.
SAM16

Dios los cría

Dirección: Fernando Ayala
Guión: Ricardo Talesnik y Fernando Ayala
Intérpretes: Soledad Silveyra, Hugo Soto, Ana María Cores, China Zorrilla, Hugo Grosso, Mauricio Bruno, Alberto Busaid.
Fotografía: Juan Carlos Lenardi
Escenografía: Dolores Bengolea
Música: Jorge López Ruiz
Color. Duración: 90 minutos.
Estreno: 20 de junio de 1991
Ultima película del director Fernando Ayala sobre una familia conformada por un gay que convive con una prostituta y el pequeño hijo de ésta.
SAM16

Las tumbas

Dirección: Javier Torre
Guión: Javier Torre, según una versión libre de la novela homónima de Enrique Medina.
Intérpretes: Norma Aleandro, Federico Luppi, Eduardo Saucedo, Jorge Mayor, Isabel Quinteros, Lidia Catalano
Fotografía: Javier Miquelez y Willi Behnisch
Escenografía: Aldo Guglielmone
Música: José Luis Castiñeira de Dios
Color. Duración: 87 minutos.

Estreno: 8 de agosto de 1991
Coproducción con España
SAM16

1992

Rompecorazones

Dirección: Jorge Stamadianos
Guión: Jorge Stamadianos
Intérpretes: Jorge Sassi, Teresa Constantini, Jorge Diez, David Di Nápoli, Grecia Levy, Willy Lemos.
Fotografía: Miguel Abal
Escenografía: Alfredo Iglesias
Música: Carmelo Saitta
Color. Duración: 100 minutos.
Estreno: 3 de abril de 1992
SAM13

1993

Matar al abuelito

Dirección: Luis César D'Angiolillo
Guión: Eduardo Mignona, Roli Sienna y Luis César D'Angiolillo, según el argumento de Roli Sienna y Luis César D'Angiolillo.
Intérpretes: Federico Luppi, Inés Estévez, Alberto Segado, Mirtha Busnelli, Atilio Veronelli, Laura Novoa, Tina Serrano.
Fotografía: Miguel Abal
Escenografía: María de los Angeles Favale
Música: Litto Nebbia con temas de Luis César D'Angiolillo, Litto Nebbia y Julio de Caro.
Color. Duración: 115 minutos.
Estreno: 29 de abril de 1993
Incluye escenas de lesbianismo.
Coproducción con España
SAM16

1995

El cóndor de oro

Dirección: Enrique Muzio
Guión: Francisco D'Intino
Intérpretes: Pablo Alarcón, Héctor Bordoni, Ulises Dumont, Luis Medina Castro, Carlos Estrada, Gogó Andreu.
Fotografía: Alberto Basail
Música: José Luis Castifeira de Dios
Color. Duración: 105 minutos.
Incluye viñeta de un gay.
Estreno: 20 de abril de 1996

Las cosas del querer. Segunda parte

Dirección: Jaime Chávarri

Guión: Luis Sanz y Antonio Larreta

Intérpretes: Angela Molina, Manuel Bandera, Susú Pecoraro, Darío Grandinetti, Antonio Valero, Amparo Baro, Maricarmen Ramírez, Anabel Alonso, Gustavo Ferrari, Diego Olivera.

Fotografía: Hans Burnmann

Música: Gregorio García Segura

Color. Duración: 115 minutos

Incluye situaciones de homoerotismo. Secuela de la película homónima de Chavarri.

Estreno: 25 de mayo de 1995

Fotos del alma

Dirección: Diego Muziak

Guión: Diego Muziak

Intérpretes: Jorge Diez, María Laura León, Patricio Contreras, Ulises Dumont, Virginia Lago, Jorge Mayor, Miguel Angel Solá, China Zorrilla, Esther Goris, Piero.

Fotografía: Carlos Torlaschi

Música: Silvio Rodríguez

Color. Duración: 84 minutos.

Estreno: 20 de abril de 1995

Se filmó con el título: **El amor necesario.**

Promocionada como la primer película latinoamericana en tratar el tema del SIDA. El protagonista es un joven ejecutivo heterosexual. Incluyó la viñeta de un gay interpretado por el actor Miguel Angel Solá.

SAM13

1996

Besos en la frente

Dirección: Carlos Galettini

Guión: Jacobo Langsner y Carlos Galettini según libro del primero.

Intérpretes: China Zorrilla, Leonardo Sabaraglia, Claudio García Satur, Mabel Manzotti, Carolina Papaleo, Alejandra Flechner.

Fotografía: Héctor Morini

La historia de una anciana enamorada de un joven escritor. Incluye un personaje de un gay maduro y afeminado interpretado por Claudio García Satur.

Color. Duración: 100 minutos.

Estreno: 5 de setiembre de 1996

Buenos Aires viceversa

Dirección: Alejandro Agresti

Guión: Alejandro Agresti

Intérpretes: Vera Fogwill, Fernán Mirás, Nicolás Pauls, Mirta Busnelli, Carlos Roffe, Mario Paolucci, Laura Melillo, Carlos Galettini, Lorenzo Quinteros.

Fotografía: Ramiro Aisenson

Escenografía: Vanesa Ragone, Guillermo Cohen y Constanza Novick.

Música: Paul Michel van Brugge y Alejandro Agresti con temas de Luis Alberto Spinetta, Charly García, Nicolai Rimsky-Korsakov y Christoph Willibald Gluck interpretados por Almendra, Pescado Rabioso y Sui Generis.

Color. Duración: 122 minutos.

Coproducción con Holanda

Aborda el tema del homoerotismo en clave elíptica.

SAM13

La dama regresa

Dirección: Jorge Polaco

Guión: Rodolfo Hermida, sobre el libro de Humberto Rivas y Jorge Polaco.

Intérpretes: Isabel Sarli, Edgardo Nieva, Guadalupe, Juan Pablo Alem. Néstor Romano, Adelco Lanza.

Fotografía: Carlos Ferro

Música: Sergio Vainikoff

Color. Duración: 95 minutos.

Estreno: 12 de setiembre de 1996

Significó el regreso de Isabel Sarli a la actuación y la reaparición de Adelco Lanza en un pequeño papel.

SAM16

Eva Perón

Dirección: Juan Carlos Desanzo

Guión: José Pablo Feinmann

Intérpretes: Esther Goris, Víctor Laplace, Pepe Novoa, Carlos Roffe, Horacio Roca, Enrique Liporace, Cristina Banegas.

Fotografía: Juan Carlos Lenardi

Música: José Luis Castiñeira de Dios

Color. Duración: 114 minutos.

Estreno: 24 de octubre de 1996

Juego limpio

Dirección: Herbert Posse Amorim

Guión:

Intérpretes: María Luisa Robledo, Silvina Rada, Paola Papini, Daniel Miglioranza, Carlos Vanoni.

Fotografía:

Música:

Color. Duración: minutos.

Historia de corte policial, donde un detective se relaciona con dos damas complicadas en el secuestro de un empresario japonés. Incluye una pareja de homosexuales en la cual uno de ellos es enano.

Estreno:

1997

Bajo bandera

Dirección: Juan José Jusid

Guión: Guillermo Saccomanno

Intérpretes: Miguel Angel Solá, Federico Luppi, Omero Antonutti, Daniele Liotti, Andrea Tenuta, Andrea Pietra, Carlos Santamaría, Nicolás Scarpino.

Fotografía: Paolo Carnera

Música: Juan Federico Jusid

Color. Duración: 108 minutos.

Estreno: 21 de agosto de 1997

Sobre la novela homónima de Guillermo Saccomanno, recrea el asesinato de un conscripto en un cuartel del sur del país, e incluye la figura de un gay que tendrá una importancia clave en el desenlace de la historia.

SAM16

La furia

Dirección: Juan Bautista Stagnaro

Guión: Juan Bautista Stagnaro y Matías Stagnaro, según idea de Carlos Luis Mentasti.

Intérpretes: Luis Brandoni, Diego Torres, Laura Novoa, Rubén Stella, Pepe Novoa, Ingrid Pelicori, Claudio Gallardou.

Fotografía: Carlos Torlaschi

Música: Leo Sujatovich

Color. Duración: 97 minutos.

Incluye ciertas referencias a homosexualidad carcelaria.

Estreno: 5 de junio de 1997

SAM16

Happy together

Dirección: Wong Kar Wai

Intérpretes: Leslie Cheung y Tony Leung.

Música: The Turtles

Color.

Estreno: 3 de mayo de 2001

Película de temática homoerótica con pareja de chinos. La acción transcurre en Buenos Aires.

Historias clandestinas en La Habana

Dirección: Diego Muziak

Intérpretes: Susú Pecoraro, Jorge Perugorría, Ulises Dumont, Verónica Lynn, Luis García

Fotografía: Carlos Ferro

Música: Leonardo Lebas

Color. Duración: 85 minutos.

Estreno: 8 de mayo de 1997

En una de sus líneas narrativas el film presenta la historia de Carlos y Jaime, un blanco y un negro, que deben ocultar la relación homosexual que los une en el marco de la vida cotidiana de La Habana.

Martín (Hache)

Dirección: Adolfo Aristarain

Guión: Adolfo Aristarain

Intérpretes: Federico Luppi, Cecilia Roth, Juan Diego Botto, Eusebio Poncela, Ana María Picchio, Enrique Liporace, Claudia Gallegos, Leonora Valcarcel.

Fotografía: Porfirio Enríquez

Escenografía: Abel Facello

Música: Fito Páez

Color. Duración: 130 minutos.

Estreno: 17 de abril de 1997

Incluye un personaje gay sin características estereotipadas negativas.

SAM16

1998

Un argentino en Nueva York

Dirección: Juan José Jusid

Guión: Graciela Maglie y Cristina Civalé

Intérpretes: Guillermo Francella, Natalia Oreiro, Diana Lamas, Jessica Schultz, Cristina Alberó, Fernando Siro.

Fotografía: Juan Carlos Nenardi

Música: Juan Federico Jusid

Color. Duración: 95 minutos.

Estreno: 21 de mayo de 1998

Cohen versus Rossi

Dirección: Daniel Barone

Guión: Jacobo Langsner

Intérpretes: Alfredo Alcón, Adrián Suar, Laura Novoa, Norman Erlich, Gabriela Acher, Roberto Carnaghi, Rita Cortese, Virginia Innocenti.

Fotografía: Esteban Sapir

Música: César Lerner

Color. Duración: 95 minutos.

Estreno: 28 de mayo de 1998

El romance de un chico y una chica con familias enfrentadas y un abuelo travesti interpretado por Alfredo Alcón.

SAM13

El faro

Dirección: Eduardo Mignona

Guión: Eduardo Mignona

Intérpretes: Ingrid Rubio, Ricardo Darín, Norma Aleandro, Norberto Díaz, Boy Olmi, Jorge Marrale.

Fotografía: Marcelo Camorino

Color. Duración: 109 minutos.

Estreno: 16 de abril de 1998

La condición de gay del personaje interpretado por Ricardo Darín quedó desdibujado en la compaginación final.

SAM13

El juguete rabioso

Dirección: Javier Torre

Guión: Oliverio Torre y Javier Torre, sobre la novela homónima de Roberto Arlt.

Intérpretes: Thelma Biral, Lito Cruz, Mariano Torre, María Vaner, Onofre Lovero, Hernán Capo, Jorge Luz.

Fotografía: Ramiro Aisenson

Música: Martín Bianchedi

Color. Duración: 100 minutos.

Estreno: 10 de setiembre de 1998

Incluye gay con características negativas.

SAM13

Secretos compartidos

Dirección: Alberto Lecchi

Guión: Alberto Lecchi, Daniel Romañach y Leandro Siciliano

Intérpretes: Víctor Laplace, Leonor Benedetto, Gabriel Goity, Antonio Grimau, Alicia Zanca, Enrique Pinti, Marikena Riera.

Fotografía: Hugo Colace

Música: Iván Wyszogrod

Color. Duración: 104 minutos.

Estreno: 7 de mayo de 1998

Film policial sobre un asesino serial que se traviste para matar.

SAM16

2000

Almejas y mejillones

Dirección: Marcos Carnevale

Guión: Lito Espinosa, Marcos Carnevale y Agustín Poveda

Intérpretes: Leticia Brédice, Jorge Sanz, Antonio Gasalla, Loles León, Silke, Divina Gloria.

Fotografía: Alfredo Mayo

Música: Paco Musulén y Luis Elices

Color. Duración: 89 minutos.

Estreno: 17 de agosto de 2000

Coproducción con España

Historia de un muchacho enamorado de una lesbiana y las diferentes vueltas de tuerca sobre género e identidad sexual.

SAM16

Apariencias (¿Qué no harías por el amor de una mujer?)

Dirección: Alberto Lecchi

Guión: Mario Segade y Gustavo Belati, sobre una idea de Adrián Suar

Intérpretes: Andrea del Boca, Adrián Suar, Rita Cortese, Fernando Siro, Fabio Posca, Diego Pérez, Fabián Mazzei.

Fotografía: Marcelo Taccarino

Música: Iván Wyszogrod

Color. Duración: minutos.

Estreno: 22 de junio de 2000

Una historia falsamente homoerótica y con un subtítulo homofóbico “¿Qué no harías por el amor de una mujer?”, hasta fingirte gay.

Plata quemada

Dirección: Marcelo Piñeyro

Guión: Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras, sobre la novela homónima de Ricardo Piglia.

Intérpretes: Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Pablo Echarri, Leticia Brédice, Ricardo Bartis, Héctor Alterio, Dolores Fonzi.

Fotografía: Alfredo Mayo

Música: Osvaldo Montes

Color. Duración: 125 minutos.

Estreno: 11 de mayo de 2000

Coproducción con España, Uruguay y Francia.

Historia inspirada en un hecho policial, el film puso énfasis en la relación homoerótica de los dos personajes principales el Nene y Angel, interpretados por Leonardo Sbaraglia y Eduardo Noriega.

SAM18

Una noche con Sabrina Love

Dirección: Alejandro Agresti

Guión: Alejandro Agresti, sobre novela homónima de Pedro Mairal.

Intérpretes: Cecilia Roth, Tomás Fonzi, Giancarlo Giannini, Norma Aleandro, Julieta Cardinali, Fabián Vena, Charly García.

Fotografía: Arnaldo Catinari

Música: Paul Michael van Brugge

Color. Duración: 100 minutos.

Estreno: 8 de junio de 2000

Sobre la novela homónima de Pedro Maizal, ganadora del Premio Clarín 1998, narra la historia de un chico de provincia que gana un concurso para pasar una noche con una actriz porno. Incluye un personaje gay, hermano del protagonista que emigró a Buenos Aires para ocultar su homosexualidad.

SAM13 (con reservas)

2001

Bolivia

Dirección: Adrián Israel Caetano

Guión: Adrián Israel Caetano sobre un cuento de Romina Lafranchini.

Intérpretes: Freddy Flores, Rosa Sánchez, Oscar Berteza, Enrique Liporace, Marcelo Videla, Héctor Anglada, Alberto Mercado.

Fotografía: Julián Apezteguía

Música: Los Kjardas

B/N. Duración: 75 minutos.

Estreno: 11 de abril de 2002

SAM13

El hijo de la novia

Dirección: Juan José Campanella

Guión: Juan José Campanella y Fernando Castets

Intérpretes: Ricardo Darín, Héctor Alterio, Norma Aleandro, Eduardo Blanco, Claudia Fontán, David Masajnik.

Fotografía: Daniel Shulman

Color. Duración: 123 minutos.

Estreno: 16 de agosto de 2001

Título alternativo: Son of the bride

SAM13

2. Películas extranjeras analizadas y citadas en la obra (Fichas técnicas en orden cronológico)

1936

Infamia

Título original: These three

Dirección: William Wyler

Guión: Lillian Hellman sobre su obra de teatro *The children's hour*

País de origen: USA

Intérpretes: Joel McCrea, Merle Oberon, Miriam Hopkins.

B/N.

1941

El ciudadano

Título original: Citizen Kane

Dirección: Orson Welles

Guión: Herman Mankiewicz y Orson Welles

Fotografía: Greg Toland

Música: Bernard Herrmann

País de origen: USA

Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Agnes Morehead, Dorothy Comingone, Everett Sloane.

B/N.

1947

Encrucijada de odios

Título original: Crossfire

Dirección: Edward Dmytryk

Guión: sobre novela de Richard Brooks

País de origen: USA

Intérpretes: Robert Mitchum, Robert Ryan, Robert Young, Gloria Grahame.

B/N.

1951

Un tranvía llamado Deseo

Título original: A streetcar named Desire

Dirección: Elia Kazan

Guión: Tennessee Williams, sobre su obra de teatro

País de origen: USA

Intérpretes: Marlon Brando, Vivian Leigh, Kart Malden, Kim Hunter.

Fotografía: Harry Stradling

Música: Alex North

B/N. Duración: 126 minutos

1953

De aquí a la eternidad

Título original: From here to eternity

Dirección: Fred Zinnemann

Guión: Daniel Taradash sobre novela de James Jones

País de origen: USA

Intérpretes: Buró Lancaster, Montgomery Clift, Denorah Kerr, Frank Sinatra, Donna Reed.

Fotografía: Burney Guffey

Música: Morris Stoloff y George Dunning

B/N. Duración: 113 minutos

SAM18

1958

Europa de noche

Título original: Europa di notte

Dirección: Alessandro Blasetti

País de origen: Italia

Intérpretes: Coccinelle

1959

De repente en el verano

Título original: Suddenly last summer

Dirección: Joseph L. Mankiewicz

Guión:

País de origen:

Intérpretes: Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, Katharine Hepburn.

Fotografía:

Música:

B/N. Duración: minutos

1960

El hombre del clavel verde

Título original: The trials of Oscar Wilde

Dirección: Ken Hughes

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Peter Finch, Ivonne Mitchell, John Fraser, James Mason, Lionel Jeffries.

Fotografía:

Color.

La fuente de la doncella

Título original: Jungfruskallan

Dirección: Ingmar Bergman

Guión: Ingmar Bergman

País de origen: Suecia

Intérpretes: Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Birgitta Walberg.

Fotografía: Sven Nikvist

B/N.

La tragedia de Oscar Wilde

Título original: Oscar Wilde

Dirección: Gregory Rattoff

Guión:

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Robert Morley, Phyllis Calvert

Fotografía:

Música:

B/N.

1961

Los vulnerables

Título original: Victim

Dirección: Basil Dearden

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Dirk Bogarde, Sylvia Sims, Peter McEnery, Dennis Price.

B/N.

1962

Sabor a miel

Título original: A taste of honey

Dirección: Tony Richardson

Guión: sobre la obra teatral de Shelagh Delaney

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Rita Tushingham, Murray Melvin, Dora Bryan.

B/N.

Tormenta sobre Washington

Título original: Advice and consent

Dirección: Otto Preminger

País de origen: USA

Intérpretes: Charles Laughton, Don Murray, Franchot Tone, Gene Tierney.

B/N.

1963

El silencio

Título original: Tystnaden

Dirección: Ingmar Bergman

Guión: Ingmar Bergman

País de origen: Suecia

Intérpretes: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Birger Malmsten.

Fotografía: Sven Nikvist

B/N.

Panorama desde el puente

Título original: A view from the bridge

Dirección: Sydney Lumet
Guión: sobre la obra teatral de Arthur Miller
País de origen: USA
Intérpretes: Ralf Vallone, Jean Sorel, Maureen Stapleton
B/N.

1964

Las amistades particulares

Título original: Les liaisons particulières
Dirección: Jaun Delanoy
Guión: sobre la novela de Roger Peyrefitte
País de origen: Francia
Intérpretes: Didier Haudepin, Michel Lonsdale.
B/N.

Morir en Madrid

Título original: Mourir a Madrid
Dirección: Frederick Rossif
País de origen: Francia
B/N.

1967

Reflejos en sus ojos dorados

Título original: Reflection in a goleen eye
Dirección: John Huston
Guión: sobre la novela de Carson McCullers
País de origen: USA
Intérpretes: Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Robert Forster, Julie Harris, Brian Keith.
Color.

1968

Amores borrascosos

Título original: The fox
Dirección: Mark Rydell
Guión: sobre novela de D.H. Lawrence
País de origen: USA
Intérpretes: Keir Dullea, Anne Heywood, Sandy Dennis.
Color.

Las dulces amigas

Título original: Les biches
Dirección: Claude Chabrol
País de origen: Francia
Intérpretes: Jean Louis Tritignant, Stephane Audran, Jacqueline Sassard.
Color. Duración: 99 minutos

La piscina

Título original:

Dirección: Jacques Deray

País de origen: Francia

Intérpretes: Romy Schneider, Alain Delon, Maurice Ronet, Jane Birkin.

Color.

Romeo y Julieta

Título original: Romeo and Julieta

Dirección: Franco Zeffirelli

País de origen: USA, Italia

Intérpretes: Leonard Whiting, Olivia Hussey, Michael York, John McEnery, Milo O'Shea, Pat Sherwood.

Fotografía: Pasqualino de Santis

Música: Nino Rota

Color.

El sargento solitario

Título original: The sergeant

Dirección: Lamont Johnson

País de origen: USA

Intérpretes: Rod Steiger, John Phillip Law

Color.

Teorema

Título original: idem.

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini

País de origen: Italia

Intérpretes: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Laura Betti, Anne Wiazembly.

Color. Duración: 105 minutos

1969

Busco mi destino

Título original: Easy rider

Dirección: Dennis Hopper

País de origen: USA

Intérpretes: Dennis Hooper, Peter Fonda, Antonio Mendoza, Jack Nicholson.

Color.

SAM18

Fellini-Satyricon

Título original: idem.

Dirección: Federico Fellini

Guión: Bernardino Zapponi, Federico Fellini, Brunillo Rondi, sobre la obra de Petronius

País de origen: Italia

Intérpretes: Elio Gigante, Giuseppe Sanvitale, Wolfgang Hillinger, Sibil Le Sedat, Max Born, Antonia Pietrosa, Lucía Bosé, Capucine, Martin Potter, Hiram Keller.

Fotografía: Giuseppe Rotunno

Música: Tod Dockstader, Nino Rota, Ilhan Mimaroglu, Andrew Rudin.

Color. Duración: 124 minutos

Título alternativo: Satyricon

Mujeres apasionadas

Título original: Women in love

Dirección: Ken Russell

Guión: Larry Kramer sobre la novela homónima de D.H. Lawrence.

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Oiver Reed, Alan Bates, Glenda Jackson, Jennie Linden, Christopher Gable.

Fotografía: Billy Williams

Música: Georges Delerue

Color. Duración: 130 minutos.

Título alternativo: Mujeres enamoradas

Perdidos en la noche

Título original: Midnight cowboy

Dirección: John Schlesinger

Guión: James Leo Herlihy, Waldo Salt

País de origen: USA

Intérpretes: John Voight, Dustin Hoffman, Sylvia Miles, John McGiver, Brenda Vaccaro.

Fotografía: Adam Holender

Música: John Barry

Color. Duración: 113 minutos

Título alternativo: Cowboy de medianoche

1970

La otra cara del amor

Título original: The music lover

Dirección: Ken Russell

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Glenda Jackson, Christopher Gable, Max Adrian, Richard Chamberlain.

Fotografía: Freddie Francis

Color. Duración: 118 minutos.

1970

Shalako

Título original: Shalako

Dirección: Terence Young

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Sean Connery, Brigitte Bardot, Stephen Boyd

Color.

1971

Dos amores en conflicto

Título original: Sunday, bloody Sunday

Dirección: John Schlesinger

Guión: Penélope Gilliat

País de origen: Reino Unido

Intérpretes: Glenda Jackson, Peter Finch, Murray Head.

Color. Duración: 110 minutos

SAM18

Muerte en Venecia

Título original: Morte a Venezia

Dirección: Luchino Visconti

Guión: Luchino Visconti, Nicola Badaluce sobre la novela homónima de Thomas Mann.

País de origen: Italia

Intérpretes: Dirk Bogarde, Bjorn Andresen, Silvana Mangano, Marisa Berenson, Romolo Valli.

Fotografía: Pasqualino De Santis

Música: Franco Mananino

Color. Duración: 134 minutos

1973

Espantapájaros

Título original: Scarecrows

Dirección: Jerry Schatzberg

País de origen: USA

Intérpretes: Gene Hackman, Dorothy Tristan, Al Pacino, Ann Wedgeworth.

Fotografía: Vilmos Zsigmond

Música: Fred Myrow

Color. Duración: 112 minutos

Nuestros años felices

Título original: The way we were

Dirección: Sydney Pollack

País de origen: USA

Intérpretes: Barbra Streisand, Robert Redford, Lois Chiles, Patrick O'Neal, Viveca Lindfors.

Color. Duración: 118 minutos

Ultimo tango en París

Título original: Las tango in Paris

Dirección: Bernado Bertolucci

Guión: Franco Arcailli y Bernardo Bertolucci

País de origen: Italia, Francia

Intérpretes: Marlon Brando, Maria Schneider, Maria Michi, Guitt Magrini, Catherine Allegret, Massimo Girotti
Música: Gato Barbieri
Color. Duración: 125 minutos

1977

Valentino

Título original: idem.
Dirección: Ken Russell
Guión: Ken Russell, Nardik Martin
País de origen: USA
Intérpretes: Rudolf Nureyev, Michelle Phillips, Leslie Caron, Felicity Kendall.
Fotografía:
Música: Stanley Black y Ferde Grofe Jr.
Color. Duración: 127 minutos

1982

Tootsie

Título original: idem.
Dirección: Sydney Pollack
Guión: Larry Gelbart, Don McGuire, Murray Schisgal
Intérpretes: Dustin Hoffman, Jessica Lange, Teri Garr, Dabney Coleman, Charles Durning, Geena Davis.
Fotografía: Owen Roizman
Música: Dave Grusin
Color. Duración: 125 minutos.

Victor/Victoria

Título original: idem.
Dirección: Blake Edwards
Guión: Blake Edwards sobre film anterior.
País de origen: Reino Unido
Intérpretes: Julie Andrews, James Garner, Leslie Ann Warren, Alex Karras, Robert Preston.
Fotografía: Dick Bush
Color.
Basada en la película alemana **Viktor und Viktoria**, 1933 dirigida por Reinhold Schünzel.

1985

El beso de la Mujer Araña

Título original: The kiss of the spider woman
Dirección: Héctor Babenco
Guión: Manuel Puig, Leonard Schrader sobre la novela homónima de Manuel Puig.
País de origen: USA-Brasil
Intérpretes: William Hurt, Raul Julia, Sonia Braga, Jose Lewgoy, Nuno Leal Maia.
Música: John Neschling
Color. Duración: 122 minutos

El autor de la novela homónima, Manuel Puig, puede considerarse uno de los representantes más conocidos de la corriente homoerótica en la literatura argentina. El film fue dirigido por un cineasta argentino radicado en Brasil.

1986

La ley del deseo

Dirección: Pedro Almodóvar

Guión: idem.

País de origen: España

Intérpretes: Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas, Miguel Molina, Bibi Anderssen.

Música: Alberto Iglesias

Color

1989

En una noche de claro de luna

Título original: In una notte di chiaro de luna

Dirección: Lina Wertmuller

Guión:

País de origen: Italia

Intérpretes:

Música:

Color. Duración: minutos

1992

Noches salvajes

Título original: Les nuits fauves

Dirección: Cyril Collard

Guión: Cyril Collard sobre su autobiografía.

País de origen: Francia

Intérpretes: Cyril Collard

Música:

Color. Duración: minutos

1993

Filadelfia

Título original: Philadelphia

Dirección: Jonathan Demme

País de origen: USA

Intérpretes: Tom Hanks, Andrew Beckett, Denzel Washington, Joe Millar, Antonio Banderas.

Color.

La historia narra el caso basada en un hecho real de un abogado de un estudio jurídico que es despedido por estar enfermo de SIDA, y la consiguiente batalla legal. Tom Hanks obtuvo el Oscar al mejor actor.

Y la banda siguió tocando

Título original: And the band played on

Dirección: Roger Spottiswoode

País de origen: USA

Color. Duración: minutos

2000

El placard

Título original: **Le placard**

Dirección: Francis Veber

País de origen: Francia

Intérpretes: Daniel Auteuil, Gérard Depardieu, Thierry Lhermitte, Michèle Laroque, Michel Aumont, Jean Rochefort.

Color.

3. Índice alfabético general de películas argentinas y extranjeras analizadas y citadas en la obra.

A los cirujanos se les va la mano

Abierto de 18 a 24

Adiós, Roberto

Adiós muchachos

Adorables mentiras

Alias Gardelito

Almejas y mejillones

Amores borrascosos

Apariencias

Así no hay cama que aguante

Atracción peculiar

Atrapadas

Bajo bandera

Bajo un mismo rostro

Besos en la frente

Bolivia

Boquitas pintadas

Buenos Aires viceversa

Busco mi destino

Camila

Cicatrices

Coche cama alojamiento

Cohen versus Rossi

Correccional de mujeres

Creecer de golpe

Crimen en el hotel alojamiento

Crónica de un niño solo

De aquí a la eternidad

De la misteriosa Buenos Aires

De repente en el verano
Delito de corrupción
Desde el abismo
Deshonra
Dios los cría
Doña Herlinda y su hijo
Dos amores en conflicto
El ayudante
El beso de la mujer araña
El caso Matías
El cóndor de oro
El desquite
El faro
El hombre del clavel verde
El hijo de la novia
El juguete rabioso
El lugar sin límites
El Pibe Cabeza
El placard
El rufián
El sargento solitario
El silencio
El telo y la tele
El trueno entre las hojas
El último amor en Tierra del Fuego
El vampiro negro
Ellos nos hicieron así
En una noche de claro de luna
Encrucijada de odios
Espantapájaros
Espérame mucho

Europa de noche
Eva Perón
Extraña ternura
Facundo, el tigre de los llanos
Favela
Fellini-Satyricón
Fiebre
Fotos del alma
Fuego
Happy together
Historias clandestinas en La Habana
Huis clos/No exit
Infamia
Intimidaciones de una cualquiera
Juan Moreira
Juan que reía
Juego limpio
Juegos de verano
La balada del regreso
La casa del ángel
La casa grande
La clínica loca (para ellos, ellas y...los otros)
La dama regresa
La edad del amor
La estancia del gaucho Cruz
La fiesta de todos
La fuente de la doncella
La fuga
La hora de los hornos
La Mary
La mujer del zapatero

La niña de fuego
La otra cara del amor
La Patagonia rebelde
La película del rey
La piel del amor
La piscina
La Raulito
La Raulito en libertad
La señora del intendente
La terraza
La tía de Carlitos
La tía de Carlos
La tragedia de Oscar Wilde
La tregua
Las amistades particulares
Las cosas del querer. Segunda parte
Las dulces amigas
Las procesadas
Las tumbas
Los chantas
Los muchachos de la banda
Los neuróticos
Los siete locos
Los tres berretines
Los vulnerables
Los viciosos
Lucrecia Borgia
Luisito
Madame Sans Gene
Martín (Hache)
Matar al abuelito

Mi noche triste
Mi novia el...
Mirame la palomita
Morir en Madrid
Muerte en Venecia
Mujeres apasionadas
Noches salvajes
Nuestros años felices
Nunca estuve en Viena
Otra historia de amor
Pájaros de cristal
Panorama desde el puente
Pasajeros de una pesadilla
Perdidos en la noche
Piedra libre
Plata quemada
Prohibido
Psexoanálisis
Quebracho
Quiero llenarme de tí
Reflejos en sus ojos dorados
Relación prohibida
Romeo y Julieta
Rompecorazones
Sabaleros
Sabor a miel
Secretos compartidos
Sentimental (Réquiem para un amigo)
Señora de nadie
Shalako
Si muero antes de despertar

Sin familia
¿Somos?
Susana quiere, el Negro también
Tacos altos
Té y simpatía
Teorema
Tiro de gracia
Tootsie
Tormenta sobre Washington
Tres veces Ana
Ultimo tango en París
Una mariposa en la noche
Una noche con Sabrina Love
Una viuda descocada
Valentino
Tacos altos
Victor/Victoria
Vidalita
Y el demonio creó a la mujer
Y la banda siguió tocando
Y que patatín... y que patatán
Yo también tengo fiaca

Bibliografía:

- Acevedo, Zelmar. 1985. *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*. Buenos Aires: Ediciones del Ser.
- Agencia Española de Cooperación Iberoamericana. 2000. *Casa de América. Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECI.
- Alpert, Hollis. 1986. *Fellini: una vida*. Buenos Aires: Vergara.
- Allport, Gordon W. 1963. *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Alsina Thevenet, Homero. 1986. *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*. Buenos Aires: Corregidor.
- Alsina Thevenet, Homero. 1973. *Crónicas de cine*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- American Psychiatric Association. 2000. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. 4.ed. rev. Washington, D.C.: APA.
- Anger, Kenneth. 1994. *Hollywood Babilonia*. Barcelona: Tusquets. vol. 1
- Arcidiácono, Carlos. 1976. *Ay de mí, Jonathan*. Buenos Aires: Corregidor.
- Arrieta, Rafael Alberto, dir. 1958. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser.
- Balderston, Daniel y Donna J. Guy. 1998. *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Barrios Medina, Ariel. 1994. "Los científicos argentinos ante la homosexualidad." *Revista Quirón*, 25: 2 (junio): pp. 72
- Barulich, Carlos. 1984. *Las listas negras*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- Bazán, Osvaldo. 2004. *Historia de la homosexualidad en Argentina*. Buenos Aires: Marea.
- Bazán, Osvaldo. 2002. *La más maravillosa música: una historia de amor peronista*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Benedetti, Mario. 2000. *La tregua*. Buenos Aires: Planeta.
- Berg, A. Scott. *Goldwyn*. 1990. Barcelona: Planeta.
- Bersani, Leo. 1998. *Homos*. Buenos Aires: Manantial.
- Blanco Pazos, Roberto y Clemente, Raúl. 1998. *Diccionario de actrices argentinas 1933-1997*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 1990. *Gender trouble, feminism and the subversión of identity*. London: Routledge.
- Brizuela, Leopoldo. 2000. *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta.
- Casadevall, Domingo F. 1957. *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Kraft.
- Ciria, Alberto. 1995. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).1984. *Nunca más*. Buenos Aires: EUDEBA.

- Condit, Rebecca. "Heterosexism." 2000. En: *Reader's guide to lesbian and gay studies*. Edited by Timothy Murphy. Chicago and London: Fitzroy Dearborn. pp. 279-280.
- Corbata, Jorgelina. 1999. *Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Costa Freire, O. 1998. "O homoerotismo diante da AIDS." En: *Gays y lesbianas. Formación de la identidad y derechos humanos*. Ana Lía Kornblit y Mario Vujosevich. Buenos Aires: La Colmena. pp. 35-36.
- Couselo, Jorge Miguel et al. 1984. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Curubeto, Diego. 1998. *Babilonia gaucha*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Del Campo, Salustiano. 1975. *Diccionario de ciencias sociales*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos. vol. 1
- Di Núbila, Domingo. 1959. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta. v. 1 y v.2 .
- Di Tella, Torcuato. 2000. *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Emecé.
- Eliason, Mickey. 2000. "Internalized homophobia." En: *Reader's guide to lesbian and gay studies*. Edited by Timothy Murphy. Chicago and London: Fitzroy Dearborn. pp. 286-288.
- Eribon, Didier. 2000. *Identidades. Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Bellaterra.
- España, Claudio, comp. *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1984.
- España, Claudio, comp. 2000. *Cine argentino, industria y clasicismo 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Farina, Alberto. 1993. *Leonardo Favio: los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fisher, Jo. 1989. *The mothers of the disappeared*. Boston: South End Press.
- Fondo Nacional de las Artes 1969. 1971. *Anuario del teatro argentino*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fondo Nacional de las Artes. 1973. *Catálogo del cine argentino 1970/71*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Fontana, Clara. María Luisa Bemberg. 1993. *Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Foster, David. William. 1991. *Gay and lesbian themes in Latin American writing*. Austin: University of Texas Press.
- Foster, David William. 2000. *Producción cultural e identidades homoeróticas. Teoría y aplicaciones*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica.
- Foucault, Michel. 1999. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1: *La voluntad de saber*. 27ed. Madrid: Siglo XXI.
- Freda, Rafael. 2001. *Hombres que hacen sexo con hombres. Conferencias sobre homosexualidad y prevención de VIH/SIDA*. Buenos Aires: Mesa Editorial.
- Freda, Rafael. 2002. "Ser de ambiente: los nombres de la homosexualidad". En: Revista Espejo, Buenos Aires, N° 19 (invierno) págs. 12-13
- Frontán Quevedo, Fernando. 1997. *La interminable danza de los siete velos*. Montevideo: Talleres de la Comunidad del Sur.
- Fuero Juzgo, en latín y castellano, cotejado con los más antiguos y preciosos códices*. 1815. Madrid: Real Academia Española.
- Fuskova, Ilse, Claudina Marek y Silvia Schmid. 1994. *Amor de mujeres: el lesbianismo en la Argentina, hoy*. Buenos Aires: Planeta.
- Fuster Retali, José. 1998. "Los arquetipos femeninos en el cine argentino." Ponencia presentada al Segundo Congreso Europeo de Latinoamericanistas. Halle, Universidad Martín Luther.
- . 2004. "El ejército argentino visto por el cine nacional". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 653-654 (nov.-dic.), págs. 123-138
- . 2001. "El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia." L'Ordinaire Latino Americain, Université de Toulouse La Mirail, N° 183 (janvier-mars).
- . 2001. "La virgen y la prostituta: imágenes del deseo masculino a través del cine argentino." CHASQUI Revista de Literatura Latinoamericana. vol. 30 N° 2 (nov.). págs. 65-74.

- , y Rodríguez Pereyra, Ricardo. 2001. "El grito sagrado: el cine peronista durante el período peronista (1946-1955)." *Revista História Unisinos, Universidade do Vale do Rio dos Sinos*, vol. 5 N° 3 (jan.-jun.).
- Giddens, Anthony. 1995. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- Gobello, José. 1999. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comps.). 1993. *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez.
- Gorbato, Viviana. *Fruta prohibida*. 1999. Buenos Aires: Atlántida.
- Gregorich, Luis. 1985. *Literatura y homosexualidad*. Buenos Aires, Legasa.
- Gubert, Roman. 1973. *Historia del cine*. Barcelona: Danae.
- Guido, Beatriz, Luis Pico Estrada y Leopoldo Torre Nilsson. 1975. *El Pibe Cabeza*. Buenos Aires: Schapire.
- Hadleigh, Boze. 1996. *Películas de gays y lesbianas: las estrellas, directores y personajes críticos*. Barcelona: Odeón.
- Halperin, Paula y Omar Acha. (comps.). 2000. *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de géneros e identidades en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Human Rights Campaign. 2003. *Guía de recursos para salir del closet*. URL: www.hrc.org/ncop/sp_guide/index.asp. Consulta: 23 set. 2003
- Jáuregui, Carlos Luis. 1987. *La homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Tarso.
- Hill Levine, Suzanne. 2002. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Kibsgaard, Guy. 2001. "Viviendo la doble vida: construyendo la masculinidad homosexual entre el espacio público y privado en Cuba". En: *Lo público y lo privado en América Latina. Serie HAINA III*. Editado por María Clara Medina. Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo.
- King, John. 1994. *El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kinsey, Alfred. 1995. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

- Korn, Francis. 1988. *Clases sociales o la pereza de contar hasta catorce: cuatro ensayos*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Investigaciones Sociales.
- Kornblit, Ana Lía, Mario Pecheny y Jorge Vujosevich. 1998. *Gays y lesbianas. Formación de la identidad y derechos humanos*. Buenos Aires: La Colmena.
- Kruger, Clara y Alejandra Portela. 1997. *Cine latinoamericano 1: diccionario de realizadores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Lamazares, Silvina. 2000. "Una nueva mirada, los personajes gays en la TV". *Clarín Espectáculos*, Buenos Aires, 13 set. 2000.
- Las Siete Partidas. Salamanca, 1555*. 1985. Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado. Edición facsimilar.
- Leavitt, David. 1998. *Arkansas*. Barcelona: Anagrama.
- , 1993. *Baile en familia*. Barcelona: Anagrama.
- , 1994. *El lenguaje perdido de las grúas*. Barcelona: Anagrama.
- , 1993. *Mientras Inglaterra duerme*. Barcelona: Anagrama.
- Levy, Emanuel. 1999. *Cinema of outsiders: the rise of American independent film*. New York: New York University Press.
- López, Daniel. 1993. *Catálogo del nuevo cine argentino 1989/1991*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- Luna, Félix. 1984. *Nuestro tiempo. Vol. 19: El Proceso (1976-1983)*. Buenos Aires: Hyspamerica.
- Llopart, Alfonso y Adolfo Llopart. 2000. *Salir del armario*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Mahieu, José Agustín. 1974. *Breve historia del cine nacional*. Buenos Aires: Alzamor.
- Mahieu, José Agustín. 1990. *Panorama del cine iberoamericano*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Mairal, Pedro. 1998. *Una noche con Sabrina Love*. Buenos Aires: Clarín-Aguilar.
- Manrique, Jaime. 1999. *Maricones eminentes: Arenas, Lorca, Puig y yo*. Madrid: Síntesis.
- Manrupe, Raúl y Alejandra Portela. 1995. *Un diccionario de filmes argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martín, Jorge Abel. 1981. *Cine argentino '80*. Buenos Aires: Corregidor.

- Martín, Jorge Abel. 1981. *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Meeks, Dimitri y Christine Favaud Meeks. 1994. *La vida cotidiana de los dioses egipcios*. Madrid: Temas de Hoy.
- Murphy, Timothy F., ed. 2000. *Reader's guide to lesbian and gay studies*. Chicago-London: Fitzroy Dearborn.
- Palomino, Diana. 1994. "La comedia." En: *Cine argentino en democracia*. Comp. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- "Pánico a los gays. 2002. Un estudio demuestra que es real." *Revista Imperio G*. Año II N° 14 (abril). pp. 38
- Pérez Cruz, Felipe de J. 1999. *Homosexualidad, homosexualismo y ética humanista*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Perlongher, Néstor. 1997. *Prosa plebeya, ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.
- Petit, Jordi. 1996. "Gays y lesbianas: la experiencia de la Coordinadora Gay-Lésbica." En: *Diez palabras claves sobre movimientos sociales*. José María Mardones. Navarra: Verbo Divino.
- Pifeyro, Marcelo y Marcelo Figueras. 2000. *Plata quemada, la película: guión cinematográfico; diario de rodaje*. Buenos Aires: Norma.
- Prammagiore, Maria. 2000. "Film history." En: *Reader's guide to lesbian and gay studies*. Edited by Timothy Murphy. Chicago-London: Dearborn, 2000.
- Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la lengua española*. 21.ed. Madrid: RAE.
- Rodríguez Pereyra, Ricardo. 2003. "Cine y homosexualidad en la Argentina." *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 632 (febrero).
- , 2001. "Estereotipos gay en la literatura y el cine (Argentina)". Ponencia presentada a SALALM XLVI Seminar on the Acquisition Latin American Library Materials. Arizona State University, Tempe, 26-29 mayo.
- , 2004. "Género, deseo y derechos humanos en Argentina." Ponencia presentada a la Conferencia Anual de The Society for Latin American Studies, Universidad de Leiden, 2-4 abril.

- , 2003. "Oscar Hermes Villordo: literatura y homosexualidad en la Argentina." (en prensa)
- Rosado, Miguel Angel. Daniel Tinayre. 1993. *Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Russo, Vito. 1987. *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. rev.ed. New York, Harper & Row.
- Saccomanno, Guillermo. 1991. *Bajo bandera*. Buenos Aires: Planeta.
- Salessi, Jorge. 1995. *Médicos, maleantes y maricas, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina, Buenos Aires 1871-1914*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sebrelli, Juan José. 1997. "Historia secreta de los homosexuales porteños." En: Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997. Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sidicaro, Ricardo. 1989. "Los libros del proceso: ideas de cuando las ideas se mataban." *El Bimestre Político y Económico*. Buenos Aires, N° 48 (nov.-dic.)
- Sirvén, Pablo. 1998. *Quién te ha visto y quién TV: historia informal de la televisión argentina*. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Smith, Paul Julian. 1998. *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Tejedor, Carlos. *Curso de derecho criminal. Parte primera. Leyes de Fondo*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1860.
- Tóibín, Colm. 1998. *Crónica de la noche*. Buenos Aires: Emecé.
- Torres Ortiz, Víctor F. 1996. "Transgresión y ruptura en la narrativa de Luis Zapata." Tesis Ph.D. University of New Mexico, Latin American Studies.
- Trerotola, Diego. 2002. "Cine independiente argentino. Queer producción nacional: imágenes de la diferencia." www.filmonline.com.ar. Consulta: 7 julio.
- Ulanovsky, Carlos. 1997. *Paren las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa.
- Ulanovsky Sack, Daniel. 1999. *Los nuevos desafíos del nuevo milenio: entrevistas a grandes pensadores contemporáneos*. Buenos Aires: Aguilar.
- Varea, Fernando G. 2000. *El cine argentino en la historia argentina 1958-1998*. Rosario: Ediciones del Arca.

Walsh, María Elena. 1993. *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Sudamericana.

Zimmerman, Héctor. 1999. *Tres mil historias de frases y palabras*. Buenos Aires: Aguilar.

Zizek, Slavoj. 1994. *¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Diarios

Cabildo (Buenos Aires)

Clarín (Buenos Aires)

Crónica (Buenos Aires)

El País (Madrid)

La Nación (Buenos Aires)

La Prensa (Buenos Aires)

Noticias Gráficas (Buenos Aires)

Popular (Buenos Aires)

The Guardian (Londres)

Revistas

Boletín de la CHA (Buenos Aires)

Boletín Estadístico del BCRA (Buenos Aires)

Brecha (Montevideo)

Cinegraf (Buenos Aires)

Confidencias (Buenos Aires)

Diferentes (Buenos Aires)

El Amante. Revista de cine (Buenos Aires)

El Bimestre Político y Económico (Buenos Aires)

El Periodista de Buenos Aires (Buenos Aires)

Espejo (Buenos Aires)

Esto es (Buenos Aires)

Imperio G (Buenos Aires)

La Cosa: Cine Fantástico y Bizarro (Buenos Aires)

La Hora (Buenos Aires)
Juan (Buenos Aires)
L'Ordinaire Latino Americain (Toulouse La Mirail)
Los libros (Buenos Aires)
Magayzine (Córdoba, Argentina)
Panorama (Buenos Aires)
Revista Así (Buenos Aires)
Revista Cable Visión (Buenos Aires)
CHASQUI Revista de Literatura Latinoamericana (Tempe)
Revista História Unisinos (Vale do Rio dos Sinos)
Revista Quirón (Buenos Aires)
Revista Todo
Studies in Latin American Popular Culture
Todo es Historia (Buenos Aires)
Vamos a andar (Buenos Aires)
Vox (Córdoba)
Zero (Madrid)

Sítos web en temática cinematográfica:

www.cineargentino.com

www.cinecubano.com

www.cinemanías8.m/cineargen.htm

www.cinenacional.com

www.filmonline.com.ar/filmosite

www.otrocampo.com

Entrevistas

Hugo Arana (Argentina)

Marcelo Canto (España)
David Foster (Estados Unidos)
Rafael Freda (Argentina)
José Fuster Retali (Argentina)
Adelco Lanza (Argentina)
Juanita Martínez de Marrone (Argentina)
Blas Matamoro (España)
María Clara Medina (Suecia)
Enrique Torres (Estados Unidos)
Víctor Torres (Puerto Rico)
Marta Zabaleta (Reino Unido)

ANEXO II

FOTOGRAFIAS Y AFICHES DE PELICULAS