

## ¿Cuánta libertad tolera la democracia? Erotismo y diversidad sexual en la cinematografía argentina de la década de 1980

Débora D'Antonio

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, Argentina  
dantonidebora7@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-6326-1345>

Ariel Eidelman

Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, Argentina  
arieeidelman73@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5099-6753>

**RESUMEN** En Sudamérica, los procesos de transición a la democracia de los años ochenta incluyeron componentes de regulación, vigilancia, control y censura estatal sobre la sociedad civil y sus producciones culturales. Estas políticas fueron un fenómeno compartido por varios países que contaban con antecedentes históricos comunes en las experiencias de las dictaduras militares de las décadas del 60 y 70. Particularmente, el Estado argentino se concentró en perfilar a través de diversas acciones de control los límites del fenómeno conocido como el destape, que se caracterizó por un predominio de mujeres desnudas o en poses sexuales y por los usos atrevidos del cuerpo en revistas, televisión y el cine. Sin embargo, en la Argentina existe una imagen en la que se asocia la caída del último gobierno militar y la transición democrática con la ausencia de autoritarismo y una apertura ilimitada de libertades. El objetivo de este artículo se centra en interrogar las formas en que, con el retorno al orden constitucional y en el marco de un Estado que ejercía plenamente su capacidad de control, el cine argentino desarrolló espacios de visibilidad crecientes para el erotismo, en particular lo que en la actualidad se refiere a las diversidades sexuales.

**PALABRAS-CLAVE** Cine; sexualidad; diversidad; control; Argentina; Estado.

Con variaciones, desde la segunda mitad del siglo XX, en países de la región sudamericana con una industria cultural pujante como la de Argentina y Brasil, se distingue una cinematografía vinculada al

erotismo. Las sexycomedias y las pornochanchadas, géneros propios de cada una de estas naciones, conformaron en los años setenta una parte destacada de la producción total, en el marco de gobiernos militares de fuerte tono conservador. Ambos Estados contribuyeron con el financiamiento de proyectos a partir de garantizarles a estos films cuotas de producción o de exhibición en el mercado local. Si en el caso brasileño esta política se integró al plan de institucionalización de creencias y valores impulsado por Embrafilme que promovía la exportación del cine local; en el de Argentina, fue el Instituto Nacional de Cine, el que financió a las películas eróticas que aprovecharon una legislación protecciónista (D'Antonio y Eidelman 2019 y D'Antonio 2015). Seguramente la tolerancia o el estímulo a estas formas de entretenimiento buscaron aliviar o compensar, en alguna medida, las múltiples restricciones practicadas a la libertad de expresión y de consumo. No obstante, a pesar de los incentivos, en el marco de un contexto internacional que tendía al relajamiento de la moral sexual tradicional, existió otro tipo de producción que no quedó por fuera del escrutinio estatal. Se practicaron importantes cortes de escenas y severas prohibiciones al cine de contenido político, y a las películas eróticas y pornográficas importadas del exterior. En ningún caso el Estado abandonó su capacidad de regular e influir en los contenidos audiovisuales.

Si puede resultar paradójico que este tipo de administraciones conservadoras tuviesen iniciativas políticas que incluyeran la difusión de productos sexualizados, también podría ser controversial, el hecho de que las democracias que las sucedieron en los años ochenta, dosificaran las libertades. Diferentes experiencias históricas muestran que no hay tal antagonismo entre las democracias y un control restrictivo en la industria del cine, sobre todo si ponemos el foco en los contenidos morales y sexuales. La vigencia entre los años treinta y sesenta en los Estados Unidos del Motion Picture Production Code, más conocido como código Hays, o en el Reino Unido del British Board of Film Classification desde la segunda década del siglo XX hasta la actualidad, son una elocuente expresión de ello y de la capacidad de los Estados democráticos de incidir en los contenidos de la cinematografía (Black 1999 y Robertson 1993).

En Argentina, el candidato a presidente de la república de la Unión Cívica Radical (UCR), Raúl Alfonsín, construyó su campaña electoral en torno a la idea de una democracia en la que la vida y las libertades de la

ciudadanía estarían plenamente garantizadas. Esta cuestión se conectó con las ilusiones de vastos sectores respecto de las transformaciones que traería el fin del ciclo de las dictaduras militares. En efecto, su llegada al Poder Ejecutivo implicó cambios significativos a nivel político, en particular, respecto de la consecución de derechos individuales y colectivos. Empero, estas garantías constitucionales propias de un Estado de Derecho, no pausaron el esfuerzo por regular diferentes aspectos de la vida social.

Durante su gobierno tuvieron lugar diversas acciones de control sobre la sociedad civil, los medios de comunicación y los bienes culturales. Mientras se afectaron, por ejemplo, a partir de la aplicación de los edictos policiales, derechos de expresión y reunión de grupos de gays y lesbianas por medio de razias y detenciones masivas; en el campo cultural, sobre el fenómeno conocido como destape<sup>1</sup>, caracterizado por un predominio de mujeres desnudas o en poses sexuales y por los usos atrevidos del cuerpo en revistas, televisión o cine, se buscó poner distintos límites, pues para esa democracia en construcción la sexualidad debía inscribirse dentro de determinados parámetros.

Este trabajo tiene dos objetivos principales. Por un lado, entender cómo el Estado en el marco del nuevo orden constitucional siguió ejerciendo su capacidad de control y censura de lo erótico, reparando en los elementos de continuidad de las políticas públicas entre gobiernos militares y gobiernos democráticos. Por otro, busca comprender y articular las formas en las que las representaciones cinematográficas sobre las sexualidades se ampliaron y modificaron al calor de las transformaciones más generales de la cultura de masas a nivel global, signada en general por una expansión de los contenidos sexuales, y en particular, por una creciente sexualización de los productos audiovisuales. Interesa examinar, además, cómo se produjeron películas en las que, por primera vez, se colocó a la homosexualidad masculina y femenina en el centro de sus argumentos. Se parte de la idea de que los años ochenta recuperan y refrescan la apertura en términos sexuales que había tenido lugar a nivel internacional y también en la Argentina en los años sesenta<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> El término fue retomado de aquel que había sido utilizado en España en el final del franquismo para referirse al cine que exploraba sin tapujos distintos tipos de sexualidad.

<sup>2</sup> Para una discusión sobre la caracterización de la década del ochenta, su relación con los años sesenta y el alcance de las transformaciones sexuales, ver Ben, 2021.

Las hipótesis que guían al artículo se encuentran inextricablemente relacionadas. La primera sostiene que mientras las representaciones sobre las sexualidades en el cine de los años ochenta se ampliaron, el Poder Ejecutivo Nacional, lidiando con las presiones sociales en un sentido conservador, estuvo lejos de renunciar a ejercer el control sobre ellas. De modo que las políticas de regulación expresaban tanto como corporizaban opiniones y puntos de vista defensores de una moral tradicional existente. La segunda, entiende que las representaciones cinematográficas sobre la sexualidad homoerótica no siguieron un único patrón. Mientras algunas películas sobre la homosexualidad masculina mostraron imágenes positivas y de aceptación de esos vínculos; otras siguieron presentando lo homosexual asociado con el mundo del crimen, las drogas o los fraude económicos<sup>3</sup>. En el caso de los vínculos lésbicos se manifestaban a partir de imágenes lascivas y lujuriosas, que al contener puro sexo escapaban de los sentimientos de emocionalidad y afectividad. Además, muchos de estos largometrajes se desarrollaron en escenarios de encierro, como cárceles, orfanatos o conventos, marcando un límite estricto para la circulación de la sexualidad femenina. De modo que las representaciones no se desarrollaron solo en un sentido positivo y progresivo sino debieron convivir con otras clásicas. A la vez, lo homoerótico masculino mantuvo una jerarquización benévolas respecto de lo homoerótico femenino.

El primer apartado de este trabajo recorre las condiciones sociales y políticas en las que emerge el cine de los años ochenta: el destape, la aparición de los grupos de la diversidad sexual y su actividad política, y los aparatos y mecanismos estatales para el ejercicio del control de contenidos de las expresiones artísticas y culturales, tales como: múltiples tipos de legislación, instrumentos ejecutivos, entronizamiento de funcionarios en puestos decisivos o constitución de comisiones evaluadoras de contenidos audiovisuales, entre otros. La segunda y tercera sección están abocadas a reconstruir, a partir de un examen de distintos pasajes y aspectos de un corpus de films, las diversas formas de representación de la homosexualidad en el cine nacional. Una se ocupa de repasar los antecedentes de la homosexualidad masculina en la

<sup>3</sup>Sobre este punto, Adrián Melo señala que “nunca las imágenes sobre las diferencias sexuales fueron tan terroríficas y tremebundas como en numerosos films de la naciente democracia”, Melo, 2008. Algo similar interpreta Alejandro Modarelli a partir del análisis de películas como *El juguete rabioso* (Aníbal Di Salvo, 1984), *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984), *El caso Matías* (Aníbal Di Salvo, 1984) y *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986), Modarelli, 2008, 144-46.

pantalla grande, basados en una esmerada caricaturización, estereotipos y usos de clichés, para luego avanzar sobre las novedades que tienen lugar en los años ochenta. Las principales películas que se examinan se inscriben en el género del melodrama: *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986), que fueron consideradas por la literatura de referencia como “un nuevo cine”, ya que colocaban a la homosexualidad masculina como eje de sus historias y el meollo en la relación amorosa más que en escenas de sexo explícito o en la sobreabundancia de lo erótico. Esto permitió que la crítica las considerara obras serias. La otra sección aborda el sensualismo entre mujeres, a partir de los films *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984), *Sucedió en el internado* (Emilio Vieyra, 1985) y *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986). Mientras estos largos tienen en común centrarse en el homoerotismo femenino, algunos de ellos, los que retratan particularmente al lesbianismo, lo hacen bajo las reglas del subgénero del *sexploitation* en el que el guion y los nudos narrativos importan mucho menos que ofrecer escenas voluptuosas en busca de la excitación de los espectadores masculinos.

En la querella establecida entre los esfuerzos estatales por regular, las intenciones de diferentes grupos políticos y sociales de anhelar la consolidación de sus identidades sexuales, y la pretensión de control de la moral sexual por parte de organizaciones como la Iglesia Católica o de los sectores conservadores de la política; el cine en tanto arte de la apariencia, y en su incansable capacidad de generar historias, muestra posibilidades para hacer emerger imaginarios sociales verosímiles, pero también una disposición para reproducirlos y consolidarlos.

### *¿Cuánta libertad tolera la democracia?*

Durante la etapa final de la última dictadura militar aparecieron elementos disruptivos de la moral tradicional expresados en artículos y fotos de revistas, películas, obras de teatro y contenidos televisivos. El Episcopado, instancia que nuclea a los obispos y a otras máximas autoridades locales de la Iglesia Católica, ya desde 1981, cuando todavía faltaban dos años para la caída del gobierno de facto, mostraba preocupación por lo que consideraba un “permisivismo moral y pornografía que invade y corrompe las bases mismas del pudor en las revistas, telenovelas, películas y espectáculos teatrales” (Fabris 2012, 96). Por esos años, los sectores conservadores asociaban la

transformación de las costumbres, la libertad sexual, lo erótico y la pornografía con la expansión del comunismo la que, a su vez, se aprovechaba del debilitamiento de los valores morales tradicionales y de los anticuerpos de la sociedad frente a esta “ideología foránea” (Cowan 2016).

Con la crisis final de la dictadura y el cambio de régimen político, se consolidó el fenómeno del destape que, como ya se señaló, se lo caracterizaba por una profusa exhibición de cuerpos femeninos desnudos y en poses sexuales atrevidas. Con la venta masiva de revistas ilustradas y de entradas de cine, se convirtió en un importante acontecimiento comercial redundando en significativas ganancias para productoras, importadores, realizadores y exhibidores. Al mismo tiempo, implicó un nuevo saber sobre los horrores de la dictadura al exponerse imágenes de cadáveres de personas desaparecidas en tumbas anónimas y colectivas; ex guerrilleras que habían formado pareja con represores durante o después de su cautiverio; e ilícitos económicos de integrantes del gobierno militar y sus cómplices civiles (Feld 2015). Las imágenes sexualizadas y las de los efectos del terrorismo de Estado podían convivir sin mayores problemas en una misma publicación signando la cultura visual de los años de la transición (Milanesio 2021 y Manzano 2019). Además de estas novedades en las representaciones sexuales, el morbo del destape con otros temas era explotado cotidianamente por los medios de comunicación. Un hecho destacado fue la truculenta desaparición en el otoño de 1985 de la doctora Cecilia Giubileo en la Colonia psiquiátrica Montes de Oca, ubicada en la provincia de Buenos Aires. Se barajaron diferentes hipótesis para explicar su ausencia. Estas iban desde motivaciones de tipo sexual entrelazadas con dimensiones políticas hasta corrupción hospitalaria y tráfico de órganos. En ese sentido, el fenómeno cultural del destape no fue tan solo una exposición de contenidos eróticos sino también de las dramáticas consecuencias del accionar de la última dictadura implicando secuelas no deseadas en la democracia.

A su vez y, sobre todo, conllevó un debate sobre lo que se comprendía por la libertad, la violencia estatal, la censura y el sexo, y el lugar que cada una de ellas debía tener en esta nueva sociedad en ciernes. Las opiniones se encontraban divididas en torno a su valoración. Por un lado, estaban quienes consideraban que era parte necesaria de un proceso de democratización, en particular de aquellos sectores que se sentían discriminados y eran víctimas de persecuciones policiales, como los

grupos de la diversidad sexual surgidos al calor de esa coyuntura y que ocuparon un lugar importante en la escena pública al denunciar el hostigamiento que sufrían (Belluci 2020 y Brown 2002)<sup>4</sup>. También acompañaban este proceso de apertura y la liberalización de contenidos, los empresarios vinculados a las publicaciones que difundían contenidos sexuales como las revistas *Libre*, *Viva*, *Destape*, *Shock*, y las distribuidoras y los exhibidores de películas eróticas y/o pornográficas. Enfrentados con esta visión, se hallaban quienes lo condenaban por su profundo relajamiento de “la moral y de las buenas costumbres”, tal como se decía en la época<sup>5</sup>. Estos eran sectores conservadores de la sociedad civil, algunos vinculados específicamente a la Iglesia Católica y otros no. Aunque los sectores laicos y clericales, mostraban una posición homogénea sobre el destape y la pornografía, el mundo católico vivió durante la década del ochenta, una etapa que pulverizó su unidad ideológica sobre otra cantidad de temas y problemas (Fabris 2011). Por fuera de estos extremos, existía una posición que a la vez que rechazaba la censura y defendía la libertad de expresión, criticaba el destape con variados argumentos intentando ceñirlo.

Estas disputas de opinión también tuvieron su expresión dentro del gobierno nacional. Como ha demostrado el historiador Maximiliano Ekerman, mientras la nueva administración impulsaba medidas contra la censura y la liberalización cultural, algunos de sus miembros se expresaban en un sentido totalmente contrario buscando limitar los “excesos de libertad” (Ekerman 2023). Si un funcionario clave del Poder Ejecutivo, como el ministro del Interior, Antonio Tróccoli, se posicionó ya en noviembre de 1983, a poco de iniciado el gobierno, públicamente contra la homosexualidad, la pornografía y el libertinaje, amenazando incluso con judicializar aquello que consideraba un exceso de exhibiciones y actitudes contra la moral; otro, como Jorge Miguel Couselo, crítico de cine, periodista, y tenaz enemigo de la censura, fue nombrado por el propio presidente como un interventor encargado de

<sup>4</sup> Para un análisis sobre la creciente visibilización de las sexualidades no heteronormativas en el contexto de la transición democrática y la represión estatal sobre las mismas, ver López Perea, 2018.

<sup>5</sup> Los empresarios del rubro de la distribución de material pornográfico se beneficiaron hasta el año 1988 – cuando alcanzó su completa regulación –, de un vacío legal para la apertura de salas. Habían abierto en distintos vecindarios metropolitanos cercanos a las estaciones de tren y a otros lugares de circulación masiva una decena de espacios triple X. Preferían pagar multas o incluso exponerse al cierre para exhibir sus películas (Manzano 2019, 149). Debe señalarse que en particular en lo que hace a la pornografía, esta fue objeto de estricta calificación tanto en la producción como en la importación desde el extranjero. Sobre las características generales de la exhibición y consumo de cine en la ciudad de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XX, remitimos a Torterola, 2015.

disolver el Ente de Calificación Cinematográfica, responsable hasta ese entonces de las prohibiciones y recortes. En tal sentido, la primera actuación de Couselo fue liberar unas 10 películas que habían sido prohibidas por gobiernos anteriores.

Tensionado por estas internas, el Estado argentino continuó llevando adelante diferentes controles en el espacio público, impulsó campañas de moralización – como las que ya habían tenido lugar en etapas anteriores, tanto en gobiernos constitucionales como dictatoriales –, e implementó estrategias para reglar la producción y los consumos culturales<sup>6</sup>. Una de las medidas perentorias en tal sentido fue la creación de una comisión de calificación de materiales gráficos que, apenas asumido el presidente, procedió restringiendo la exhibición de revistas, en la ciudad de Buenos Aires, un distrito que dependía del gobierno nacional. Pocos meses después, en 1984, se aprobó una ley de calificación cinematográfica de carácter nacional con el objetivo de normalizar la exhibición y de definir, entre otras cuestiones, a qué películas no tendrían acceso los menores de 18 años. El marco legal anterior, la ley N°18.019 – vigente desde 1968 y hasta 1984 –, que había sido aprobada durante otra dictadura, y a partir de la cual se habían prohibido o cortado más de setecientas películas.

La reglamentación de la nueva normativa imponía además un canon cinco veces superior para autorizar la distribución de una película condicionada para menores de edad, respecto de las que eran aptas para todo público. Mientras tanto en el Instituto Nacional de Cinematografía, que fomentaba y regulaba la producción cinematográfica, se redefinieron sus comisiones asesoras, que tenían como tarea fundamental elaborar una calificación de cada uno de los films (Ekerman 2023, 6-8). La novedad principal de estas comisiones creadas en estos primeros años de democracia era que carecían de la potestad para hacer cortes o definir prohibiciones y lo que debían establecer era un ordenamiento por edades, ejerciendo de esa forma una inspección de los contenidos. Todos los elementos que permitían la difusión de los films también eran objeto de rigurosa calificación. Junto con las películas eran evaluados los *trailers* y los afiches de publicidad, de modo que se podían

<sup>6</sup> En la Argentina hubo intervenciones estatales con objetivos de aleccionar en materia moral tanto en el gobierno constitucional de Arturo Frondizi (1958-1962) como durante el gobierno militar del general Juan Carlos Onganía (1966-1970), ver Eidelman, 2015 y Manzano, 2005.

agregar, por ejemplo, en las publicidades gráficas leyendas con advertencias sobre la presencia de escenas sexuales<sup>7</sup>.

Estas comisiones estaban integradas tanto por representantes de organismos oficiales como de distintos cultos religiosos, en continuidad con la composición que habían tenido durante las administraciones militares. Si los integrantes se mantuvieron estables en sus cargos, votaban, sin embargo, en oportunidades en forma dividida, evidenciando diferencias en los veredictos y que no se asumían criterios unánimes (Panik 1989). En agosto de 1984, por ejemplo, Celia Carrión de Falachi, una representante del Ministerio del Interior que quedó en minoría a la hora de definir la calificación de la película de origen brasileño *Eros, o Deus de Amor*, realizó una denuncia judicial para impedir que el film fuese exhibido, intentando por otros medios sobreponer su posición a la de los otros integrantes de la comisión. Originalmente la Iglesia Católica, que tenía dos lugares garantizados por ley para sus representantes, se negó a sumarlos por no compartir lo que entendía como un sesgo ideológico opuesto, mostrándose en desacuerdo con los criterios de prohibición por edades. Una posición que, no obstante, sería revisada en agosto de 1986, lo que implicaba reconocer la legitimidad de los mecanismos de calificación, a los fines de intentar cambiar desde adentro la orientación general, endurecer las calificaciones cinematográficas e impulsar modificaciones a la legislación (Ekerman, 2023).

Junto con las diferentes posiciones que existían al interior de los organismos de control, las regulaciones se realizaban en forma permanente e incluso, según algunos análisis, es posible reconocer una tendencia al crecimiento de las calificaciones restringidas a menores de edad. Si durante 1984, en 47 veces se utilizó la advertencia con reservas, alcanzando el 9,33% de las películas calificadas, para el trienio 1984 y 1986, el porcentaje fue mayor llegando al 13%. Si se suman a la calificación y agregados de recomendaciones, leyendas y condicionadas, alcanzaría al 21% de los films (Panik 1989, 21 y 33). A la vez, por presión del lobby católico, se prohibieron algunas películas nacionales y extranjeras que abordaban temáticas sensibles para este credo como *Yo te saludo, María* (Jean-Luc Godard, 1985), *La última tentación de Cristo*

<sup>7</sup> Para un análisis de la exhibición y representación de los cuerpos femeninos de los posters publicitarios de films eróticos o pornográficos publicados en la prensa de la época, remitimos a Kresic, 2023.

(Martin Scorsese, 1988) y *Kindergarten* (Jorge Polaco, 1989). Asimismo, varias veces miembros del Poder Judicial acompañaron estas decisiones u ordenaron el secuestro de películas haciendo lugar a denuncias de particulares. También los jueces procesaron a editores y distribuidores de revistas, confiscándoles sus materiales calificados de inmorales<sup>8</sup>.

En relación a algunas de las películas que se van a analizar en los siguientes apartados existen ejemplos de recalificaciones en torno a una categoría creada en 1985: la de películas para mayores de 16 años. En ciertos casos, primero obtuvieron evaluaciones más restrictivas y tras diversas presentaciones y reclamos de productores y realizadores lograron su recalificación. La película *Adiós Roberto*, por ejemplo, que fue calificada primero para mayores de 18 años, un año después, se la reconsideró como apta para mayores de 16. En el caso de *Otra historia de amor*, que en 1988 fue considerada como no apta para TV y solo autorizada para ser exhibida ante mayores de 18, dos años después logró el estatus de visionado para mayores de 16 y la habilitación para ser exhibida por televisión. Más adelante, con la misma película se produjo una controversia a partir de su exhibición en un canal de la televisión abierta, llamado Telefén, acerca de si esta debía exhibirse de modo completo o ser recortadas algunas escenas del final, donde después de numerosas tribulaciones se consolidaba la proyección de una pareja entre varones. El revuelo que causó esta manipulación en la opinión pública llevó a que la oficina de prensa del canal informase que el material que se había emitido era el mismo que habían recibido de manos de la distribuidora. Por su parte, otras voces que se expresaron por fuera del comunicado, puntualizaron que “puede que la hayan cortado en la misma distribuidora, e incluso que existieran dos películas con distinto final”<sup>9</sup>. De forma se insinuaba la idea de una autocensura para lograr la comercialización de la película en una emisora cercana a la Iglesia como lo era por entonces Telefén.

Frente a una sociedad en profunda transformación, que reclamaba mayores libertades y nuevos límites para el ejercicio de los derechos individuales, atravesada por diferentes posiciones respecto de la moral sexual, el Estado nacional no restringió su capacidad de regulación

<sup>8</sup> Una curiosidad es que esto sucedió en diversas causas impulsadas por el juez correccional Roberto Calandra, quien a su vez se desempeñaría como defensor de algunos oficiales procesados en el Juicio a las Juntas Militares del año 1985.

<sup>9</sup> Cfr. *La Nación* y *Diario Popular* del 6 de febrero de 1991.

porque se estuviesen estableciendo en otros ámbitos nuevos derechos democráticos. Revistas y películas fueron vigiladas, analizadas, discutidas y calificadas por distintos funcionarios que dieron forma al acceso, circulación y consumo de estos bienes, moldeando y definiendo la cultura visual de la etapa.

### **Relaciones entre varones en el cine de la democracia**

Desde los orígenes del cine argentino existieron representaciones sobre el homoerotismo y la homosexualidad masculina y femenina. En el primer film sonoro, titulado *¡Tango!* (Luís José Moglia Barth, 1933), se encuentra a la primera mujer travestida encarnada por la popular Azucena Maizani, quien canta arreglada como un varón; y en la segunda, la comedia *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933) aparece la representación en la pantalla grande del primer personaje homosexual. Durante varias décadas, el cine local mostró modos estereotipados en los que los varones homosexuales fueron presentados como afeminados, con voces aflautadas, que quebraban la muñeca emulando una gestualidad corporal que se suponía típicamente femenina, cursis y encarnados en las figuras de “mariquitas” o “mariposones” (Modarelli 2008, 194-198 y Rodríguez Pereyra 2005). Como señala Melo, se trataba a la vez de personajes secundarios que buscaban hacer reír al público por medio del grotesco, con poco tiempo en los guiones, en roles de mayordomos, bailarines, mucamos, amigos o consejeros de los personajes centrales, sean estos varones o mujeres (Melo 2008, 10). Esta figura del homosexual con características y contornos bien definidos cumpliría la función de generar distancia y suprimir las ambigüedades entre varones hetero y homosexuales, permitiendo distinguir a unos de otros sin tener que revelar la intimidad del acto sexual para ello.

Desde los años sesenta, estas representaciones mostraron cambios notables. El arquetipo tradicional del marica se fue abandonando (Melo 2008, 16-19, Rodríguez Pereyra 2008, 253, Olivera 2012, 104 y Blázquez 2017) y los homosexuales dejaron de estar en los márgenes de los films con roles dependientes y acotados, y pasaron a ocupar más tiempo en el celuloide. Fueron construidos como personajes más complejos y reflexivos en el guion como se puede apreciar en la recordada *Tres veces Ana*, de David Kohon, un film sobre la soledad e incomunicación del hombre contemporáneo. En esta nueva e incipiente manera de concebir a la homosexualidad, sus historias comenzaron a articularse con los

argumentos centrales de las películas. Empero, no se suprimieron los imaginarios basados en varones homosexuales de vidas sórdidas y destinos trágicos.

A pesar de las transformaciones culturales y de la moral sexual de los años sesenta, todavía dos décadas más tarde, la homosexualidad formaba parte de los manuales médicos mundiales encuadrada como una enfermedad psíquica y su expresión en el espacio público era seriamente castigada por códigos contravencionales que llevaban a la gente a pasar días en situación de encierro. La pervivencia de esta mirada prejuiciosa de buena parte de la sociedad fue congruente y en cierta forma legitimó las iniciativas estatales de control y regulación en el cine. La noción de lo gay, propia de los años ochenta, aporta una novedad al postular un escenario igualitario ideal a partir de la asunción de una determinada sexualidad. No se trata de una masculinidad disminuida, ni de una inversión, ni presupone un rol fijo en el acto sexual, sino una identidad que se empieza a construir de modo propositivo (Sivori 2005).

¿Qué lugar tienen en las películas estas nuevas maneras de concebir el homoerotismo y las identidades sexuales? En largometrajes claves de esta década que ponen el foco en relatos de homosexuales, como *Otra historia de amor* y *Adiós, Roberto*, no es posible reconocer el uso de este concepto o el conjunto de los elementos implicados en él. Sin embargo, ambas producciones se han alejado radicalmente de la mirada tradicional de lo homosexual. Como ha sugerido Adrián Melo, ambos films comparten elementos tanto en las vicisitudes que narran cómo en ciertos aspectos de la construcción de los personajes, pero se diferencian en la representación de aquellos que ocupan roles centrales, en sus amores y en sus sexualidades (Melo, 2008).

*Adiós, Roberto* fue dirigida por Enrique Dawi. Este era un realizador y guionista de larga trayectoria en el cine comercial y en la televisión que había elaborado veinte films pero que en ninguno de ellos se había interesado por la temática homosexual. En este y acompañando el clima de época, cuenta la historia de un vínculo amoroso entre dos varones treintañeros, uno heterosexual, recientemente separado y padre de un niño pequeño, el Roberto del título. Y el otro, Marcelo, un escritor. Mientras uno es un pibe de barrio y oficinista, el otro frecuenta galerías de arte, escucha música clásica y disfruta de los cuadros y los libros. Ambos comparten problemas económicos, uno porque frente a la ruptura de su matrimonio requiere de un lugar donde vivir, y el otro porque debe compartir los gastos de su departamento. Es por esto que

empiezan a convivir y en determinado momento establecen un vínculo sexoafectivo. Si por su parte Roberto asegura que nunca tuvo deseos o experiencias homoeróticas, Marcelo asevera que “no le gustan las mujeres” definiendo su sexualidad por la negativa.

La construcción del personaje de Roberto se caracteriza por encarnar a un típico varón citadino que circula por los espacios de sociabilidad masculina tradicional: el barrio, la calle, el bar, facilitando la identificación y la empatía de los espectadores heterosexuales con el mismo. Mientras se va enamorando de Marcelo, sufre en sus fantasías y sueños el acoso y el tormento moral de amigos y familiares. Los espectros que lo merodean colocan la homofobia de la sociedad argentina dentro de su psíquis. A esto se añaden los permanentes y vívidos reclamos de “enderezamiento” de su ex mujer, algo que se replica con el personaje de la prostituta con la que tuvo su debut sexual, que le dice que “a mí ni uno solo se me dio vuelta” y le señala “lo que a vos te hace falta es una hembra de verdad”.

La angustia de Roberto transforma a la película en una experiencia cinematográfica opresiva. Los riesgos de ser homosexual también se muestran en una escena de la lectura que él mismo hace de la contratapa de un diario con el alarmante título: “Otro homosexual asesinado”<sup>10</sup>. Al final de la película Roberto no logra elaborar las novedades de su vida sexual y escapa corriendo semidesnudo y desesperado por las calles de la ciudad. En esa situación lo detiene la policía, símbolo de la represión, la defensa de la moral y las buenas costumbres.

Con tan solo un año de distancia se estrenó *Otra historia de amor*. Se trata de la única película dirigida por Américo Ortiz de Zarate, un reconocido homosexual que falleció poco tiempo después, en el año 1989, al contraer el virus del SIDA. Se muestra y se narra en este largo una relación erótica entre dos hombres. Una historia que contrastaba con la asociación estigmatizante que se estaba confeccionando de esta enfermedad y sobre quienes se veían afectados por ella por ser caracterizados por tener una vida ligera, abusar de las drogas o moverse entre otro tipo de excesos<sup>11</sup>. Raúl, casado, con un hijo adolescente y Jorge, un joven hedonista que participa de sesiones de psicoanálisis

<sup>10</sup> Para un análisis de las representaciones y asesinatos de homosexuales en los años 80, remitimos a Insausti, 2016.

<sup>11</sup> Sobre el impacto del HIV en la comunidad LGTB, ver López Perea, 2022 y Olivos Santoyo, 2015.

grupal, son los protagonistas de este romance. Jorge busca trabajo y se suma a una empresa en la que el otro va a ser su jefe. El primero, liberado sexualmente, le confiesa su atracción, dejando a Raúl descolocado. Esto despierta en él, un deseo sexual que intenta satisfacer primero con su esposa y con una prostituta y luego se anima a conocer a Jorge dando inicio a una relación sexoafectiva entre ambos. A diferencia de *Adiós, Roberto* en la que casi todo transcurre en espacios privados y en secreto, ellos construyen su intimidad sexual en: departamentos prestados, plazas, cines, bares, discotecas y en la rambla de la costanera frente al río de la ciudad de Buenos Aires.

Cuando son descubiertos por no esconderse, la relación se modifica pues la esposa de Raúl intenta suicidarse y su hijo lo rechaza. A la vez, en la empresa, lo obligan a Jorge a renunciar, mientras que, a Raúl, su pareja, procuran enviarlo a una filial de la empresa en Madrid. Este acepta entristecido viajar para no perder su empleo y Jorge lo acompaña hasta el aeropuerto. Cuando se despiden y el avión parte, se reencuentran en el estacionamiento ya que este decidió no tomar el vuelo. De modo que, entre su trabajo y el amor, optó por el segundo.

*Otra historia de amor* tiene un tono emotivo, con una importante cuota de sentimentalismo, de felicidad y de reencuentro, elementos ausentes en *Adiós, Roberto* porque domina la complejidad, las dificultades y el sufrimiento en el vínculo. Cierran el film “Todo sin vos”, un tema de Sandra Mihanovich, quien fuera por los años ochenta un paradigma del lesbianismo dentro del mundo de la música popular, y una frase de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, que dice que en “el amor no se elige, sino que te atraviesa”. Un cierre en el que se enfatiza que los protagonistas sostienen su relación amorosa a pesar de todas las dificultades y las adversidades por las que han pasado. En cambio, en el final de *Adiós, Roberto* se cristaliza una encerrona trágica que lleva a la pareja a romper de manera definitiva, mostrando centralmente las dificultades de construir un amor diferente. De hecho, el título de la película es el que mejor anticipa tan triste desenlace.

Las publicaciones de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), uno de los grupos de reciente creación de esos primeros años ochenta, muy dinámico, con significativa incidencia entre varones, se interesó en hacer un seguimiento de la cuestión homosexual en la TV, el cine y el teatro. Examinaron la forma en que el tema había sido tratado en *Otra historia de amor*. Anticipándose a su estreno, el primer número del *Boletín* de esta agrupación, incluía un reportaje a Mario Pasik, uno de los

protagonistas del film, en el que se refería en forma positiva a los homosexuales y a su significativo aporte estético al ámbito de la cultura<sup>12</sup>. También, la revista *Vamos a andar*, editada por la misma organización, le realizó en 1986 una entrevista al director de la película, en la que explicaba que se había propuesto romper con el estereotipo del homosexual clásico y que por ello era un film que parecía “rompecocos”, esto es, un abridor de cabezas. La revista acompañó su sensibilidad, titulando la nota: “Mi ideología era la estética del placer”, habilitando un lugar positivo, visible y deseante para las relaciones sexoafectivas homoeróticas entre varones<sup>13</sup>.

Para autores como Aguilar y Rodríguez Pereira, estas dos películas entrevieron tempranamente la problemática de lo que empezó a denominarse por entonces como minorías sexuales, sugiriendo en la sociedad tolerancia, aceptación y una progresión en la igualdad jurídica (Aguilar 2008, 324 y Rodríguez Pereira 2005). Sin embargo, no deja de llamar la atención, que ninguno de los actores se autodefiniese como homosexual o gay, ni siquiera el más liberado y psicoanalizado como Jorge. Se utilizan otros términos, se habla de marica, de raro, de puto, de maricón, pero estos conceptos aparecen más como insultos o como maneras en las que los personajes intentan definirse a partir de lo que no son. También en cada una de las películas, las parejas que encabezan los protagónicos tiene a un heterosexual que explora, por primera vez, relaciones con otros hombres. Aunque el guion juega con ciertos matices respecto de la capacidad económica, del capital cultural, en los roles laborales entre unos y otros, de conjunto, ambos films remiten al universo de los sectores medios y buscan una empatía e identificación de parte del público general que visita las salas, mostrando que estos no terminan con su proyección sino en la esfera del consumo e intercambio con otras personas. En tal sentido, la etnografía que realizó el antropólogo Gustavo Blázquez en la capital de la populosa provincia argentina de Córdoba, permite acercarse al impacto que estos melodramas produjeron en charlas de café, entre grupos de amigos y organizaciones políticas, así como seguir sus repercusiones en las redes sociales tiempo después, en el nuevo milenio. Para quienes hoy se identifican como homosexuales, sean varones o mujeres, estos films fueron “una importante referencia para sus vidas y fantasías”. Aunque

<sup>12</sup> “Boletín de la Comunidad Homosexual Argentina”, n° 1, octubre 1984, p. 4.

<sup>13</sup> “Vamos a andar”, n° 1, julio 1986, pp. 17-18.

eran ficciones fueron percibidas como películas testimoniales que ofrecían un espacio para la proyección de sus identidades de género y para visibilizar su incipiente o inexplorada condición sexual (Blázquez 2017, 121).

Ambas obras, en la actualidad consideradas emblemáticas por los especialistas académicos y por los críticos de cine, no fueron, sin embargo, grandes éxitos de taquilla y estuvieron poco tiempo en cartel. Compartieron una forma clásica de lenguaje visual con una factura cinematográfica, medios técnicos y narrativas tradicionales. La estructura melodramática dio lugar a un sistema de personajes construido alrededor de la oposición de un centro, o un actor principal en un caso o la pareja de varones en el otro. También ambas películas contienen un mensaje a su cierre de carácter virtuoso o ejemplificador fuese este negativo como cuando se asumen los riesgos y posibles castigos de apropiarse públicamente de la homosexualidad o positivos al celebrar la festividad de animarse a construir ese nuevo vínculo amoroso, ofreciendo a la audiencia un final amable y esperanzador.

La valoración de los cambios que se suscitaron en el cine argentino de los años ochenta en torno a la representación del amor entre hombres trajo aparejados distintos debates en la bibliografía especializada. Algunos autores, como Blázquez, consideran que es posible hablar del surgimiento de “un nuevo modelo gay” delimitado por “presentar y legitimar a la homosexualidad como otra versión del amor y una elección antes que un destino”, en línea con los planteos y reclamos de los grupos LGTB de la época; y a una tendencia de las viejas formas de representación a ser superadas y dejadas en el pasado (Blázquez 2017 y 2015). En sentido similar, otros estudios han señalado un contrapunto entre los grupos de homosexuales varones activos en los años setenta que se movían centralmente en la transgresión, y los de la década siguiente que se integraron para ejercer una ciudadanía política (Pecheny 2001). Por su parte, un autor como Peralta, entiende que, a excepción de *Otra historia de amor*, no hubo en la Argentina de los ochenta un cine “gay” de cariz militante que buscó ofrecer una imagen positiva y normalizada de la homosexualidad (2022).

También otros investigadores como Luques entiende que una obra como esta abre una posibilidad de contra-sexualidad, esto es “prácticas sexuales que buscan invertir los valores que sostienen a las identidades sexuales hegemónicas” y que a través de una estrategia paródica “cuestiona a esas identidades como sujetos políticos, busca desestabilizar

el dispositivo de sexualidad mostrando su carácter vacío". A pesar de que *Otra historia de amor* todavía es una excepción frente a otras formas de representación más tradicionales y con mayor presencia en el cine de la etapa, para Luques, el film, no obstante, ofrece la posibilidad de ser apropiado "como un ejercicio político y estético de contra-sexualidad, donde el binomio hetero u homosexual es desplazado hacia la proliferación de sexualidades múltiples y prácticas paródicas de la norma" (Luques 2017, 347 y 349). En consonancia, aunque en un plano más teórico David Foster, en sus estudios sobre cine argentino escrito en los años noventa, explica que la mera aparición de relaciones homoeróticas en las representaciones culturales de masas conlleva una confrontación con el heterosexismo compulsivo, instalando una sana duda respecto del deseo humano, más allá de una clasificación binaria, fija y estable (Foster 1997a y 1997b). Si bien los regímenes de visibilidad no aparejarían de modo automático un empoderamiento de estos sujetos, al alcanzar presencia en las tramas fílmicas, la performance y la visibilidad queer de estilo kitch, y la práctica del crossdressing ofrecen la posibilidad de erosionar el binarismo de género (Olivera 2012). Estas diversas miradas distinguen diferentes aspectos de las tensiones que estructuran el orden de género y sexual, así como de las formas en las que éste es comprendido y representado en el cine de una etapa muy singular como la de los años ochenta en la Argentina.

Por último, importa señalar que las dos películas que hemos analizado fueron consideradas originalmente como solo aptas para mayores de 18 años. Sin embargo, al no contener escenas con actos sexuales entre varones y prácticamente ningún desnudo importante, se infiere que estas fueron calificadas de este modo fundamentalmente por la temática que abordaban. La nueva democracia y con ella el develamiento de cada vez más partes de cuerpos desnudos y de nuevos erotismos, incluiría la preocupación por el control de las sexualidades homosexuales.

### **Mujeres, lesbianas y sexploitation**

Si la representación homosexual masculina fue temprana en el cine, el homoerotismo femenino tuvo una menor presencia. Hubo que esperar hasta la década del cincuenta, para salir de la invisibilización casi total del amor y del sexo entre mujeres. Fue recién con *Mujeres en sombra* (Catrano Catrani, 1951) y *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), que aparecen en la primera, escenas de afectividad entre mujeres, y en la

segunda, el despliegue de una relación lesbica. Ambos guiones desarrollan sus nudos argumentales en el espacio carcelario, un sitio que será desde entonces, y hasta bien avanzado el siglo XX, el set privilegiado para colocar a las lesbianas o para escenificar relaciones sexuales entre mujeres.

Mientras que la homosexualidad masculina se definía por una cantidad de rasgos, características pronunciadas y fácilmente reconocibles, la femenina encontraba su representación a partir de los espacios de encierro. No solo las cárceles fueron los lugares elegidos por guionistas y realizadores, sino también los internados educativos o los conventos de religiosas. Por fuera del género pornográfico, desde mediados del siglo XX, el que más veces dio lugar al sexo entre mujeres fue el de las películas de cárceles femeninas. Como han planteado Taccetta y Peña, las mujeres presas no evocaban, como en el caso de los homosexuales hombres, figuras risibles. Por el contrario, de ellas surgía lo turbio, lo violento y lo perverso<sup>14</sup>. Siguiendo a estos especialistas, con la construcción de sus caracterizaciones y sus roles, la propuesta no era generar empatía con el público, sino miedo, rechazo y condena (Taccetta y Peña 2008).

Durante los años del destape, se realizaron distintas películas que contaron con un importante éxito comercial y de público. Estas se componían de mujeres jóvenes y bellas, pero de actuaciones y guiones débiles. Varias pueden ubicarse dentro del género *sexploitation*, en el que la historia resulta poco más que una excusa para mostrar escenas con importante contenido erótico. De modo que abundan en ellas, el sexo, la violencia, el consumo de drogas, la corrupción de las agentes penitenciarias o las celadoras de los asilos, redes de trata o bandas de narcotraficantes.

En *Atrapadas* de Aníbal Di Salvo, ambientada en los últimos años de la dictadura militar, y en *Correccional de mujeres* de Emilio Vieyra, cuyos títulos son explícitos respecto de lo femenino en contextos de encierro, se destacan en los roles principales actrices y vedettes provenientes del teatro de revistas. Estas películas respetan las reglas del *sexploitation* y se

<sup>14</sup> Entrada la década del ochenta se las vinculaba, además, con el narcotráfico y el consumo de drogas.

parecen en la construcción de sus personajes principales y en varios aspectos de sus tramas<sup>15</sup>.

Estas mujeres son detenidas por ser acusadas de participar de un robo a un banco en el que se incluye una persecución policial a los tiros. Al llegar al penal, son desnudadas y revisadas. La actriz principal, más rápido que tarde, se pelea con la líder del pabellón, una presa que dirige las actividades delictivas en connivencia con la corrupta jefa de celadoras. Después de una riña cuerpo a cuerpo, las protagonistas de ambos films son castigadas y no así sus agresoras. Luego de una fuga, se vinculan con grupos criminales y finalmente logran triunfar al vengarse y matar a quienes hasta ese momento las han sojuzgado. En *Atrapadas*, la protagonista asesina a escopetazos a quien la ha hostigado en el penal y también al jefe de la banda de tráfico de personas, responsable del asesinato de su hermana, al que en una escena espectacular lo aplasta con una camioneta y lo remata de un tiro. Por su parte, en *Correccional de mujeres*, la actriz del protagónico hace estallar un camión contra la guarida de la banda criminal, que se provee muchachas desde la cárcel para alimentar una red de prostitución.

*Sucedió en el internado* dirigida también por Emilio Vieyra, transcurre en un colegio internado para señoritas de la clase alta. Algunas de las chicas son muy activas sexualmente y las que todavía son vírgenes se quejan amargamente de su condición, dando al film un enérgico tono erótico desde su comienzo. Junto a la actividad sexual, heterosexual y lesbica que se despliega en diferentes escenas, se suceden distintas desapariciones y asesinatos de alumnas que mueren acuchilladas, exhibiendo obscenamente cuerpos ensangrentados. Una patota de motoqueros que lleva adelante violaciones y protagonizan diferentes situaciones de acoso, dentro y fuera del internado. Sin embargo, se termina develando que los asesinatos no son su responsabilidad, sino de una mujer, la directora de la institución, que en complicidad con algunos empleados actuaba para castigar la falta de moralidad de las jovencitas.

En estas piezas audiovisuales, el sexo entre las mujeres queda ceñido y al mismo tiempo habilitado en los espacios de reclusión. Allí abundan desnudos, caricias y besos y se ven senos y nalgas por doquier. No faltan escenas de chicas bañándose juntas, enjabonándose unas a otras, ocasiones en las que algunas aprovechan para tocarse en forma

<sup>15</sup> Sobre el director Emilio Vieyra, remitimos a Dapena, 2009 y Riambau, 2015.

libidinosa. También la noche y el momento del descanso es utilizado por algunas para saltar a la cama de las otras e intimar. En estos filmes las figuras de las lesbianas están caracterizadas por una actitud insaciable y de búsqueda permanente de sexo, al mismo tiempo que son encarnadas por personajes sádicos y violentos que se muestran asociados al delito y al abuso. Predomina el sexo y el erotismo lésbico, pero no es fácil encontrar relaciones románticas o vínculos amorosos y afectivos.

La realidad siempre supera a la ficción y muchas de las películas que colocaban el acento en las relaciones entre mujeres en diferentes situaciones de encierro evocarían también al mundo real de desborde, desarreglos, excesos y violencia que se comenzó a mostrar en los primeros años del orden democrático, tal como se describió en relación al destape en otra sección de este artículo.

Como ya se explicó, los films sobre homosexualidad masculina del corpus trabajado tuvieron buena recepción de la crítica y del público, estimulando reflexiones y debates, pero, no obstante, contaron con pocos espectadores. En cambio, las películas de *sexploitation*, que podrían considerarse como de clase B, tuvieron críticas y reseñas bastante negativas, aunque lograron hacer saltar la taquilla. *Atrapadas* fue la tercera película nacional más vista del año 1984, con casi un millón de espectadores. *Sucedió en el internado* fue la cuarta del año siguiente con casi setecientos mil y *Correccional de mujeres*, la séptima del año 1986 con medio millón de visitas en las salas (Panik 1989, 74-77). Además, algunas de ellas lograron venderse en otros mercados internacionales. *Atrapadas* fue comercializada en los Estados Unidos con el título de *Condemned to Hell* y en formato video se vendió al Japón y también a algunos países europeos. Estas películas de menor elaboración en sus guiones y de estética estandarizada con centro en historias de lesbianas fueron éxitos comerciales estaban dirigidas a la excitación de un público masculino heterosexual.

A pesar de la intervención cada vez más sistemática de las mujeres en los escenarios públicos formales como el parlamento o los partidos políticos, y el respaldo que ellas obtuvieron a sus demandas de parte de organizaciones no gubernamentales a nivel internacional, las representaciones de lo femenino en el cine siguieron funcionando con éxito en tanto garantizaban el placer masculino, formas de representación que organizan el sistema de la mirada generizada en el cine, en el sentido en el que lo ha planteado Laura Mulvey en un texto clásico de la teoría feminista (Mulvey 2001). Tal como entiende Julia

Kratje en su interpretación sobre las imágenes de la sexualidad de las mujeres en el cine argentino contemporáneo, la posición del espectador “se inscribe como masculina” y, “por medio de ciertos dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer aparece como el otro erótico, espectacular y exhibicionista, destinado a que el protagonista en la pantalla pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama” (Kratje 2013, 3 y 4).

Las lesbianas, como han explicado algunos especialistas, han sido construidas durante largo tiempo, a partir de una doble segregación: por su condición de mujeres, por un lado, y por su condición de homosexuales, por otro (Bernini, Goggi y Schwazböck 2008, 190, citado en Lanza 2017). De modo que en tanto esta espectacularización seguía sucediendo, la homosexualidad femenina y las posibilidades de construir relaciones sexo afectivas quedaban veladas ante el exceso de erotismo.

### Ideas finales

En el contexto de los cambios socioculturales de la vida cotidiana a partir de la década del sesenta, la tendencia al aumento de las representaciones cada vez más explícitas sobre lo sexual en la cultura de masas de la sociedad capitalista, impuso dinámicas en la pantalla grande que incluyeron presencias novedosas de las sexualidades. Para los años ochenta, el erotismo efectivamente había adquirido gran visibilidad tanto en los espacios públicos, como en las revistas gráficas y en el cine. No obstante, las narraciones sobre la homosexualidad basadas en parodias de figuras homoeróticas no desaparecieron. Numerosas películas producidas en la etapa constitucional siguieron presentando formas de lo homosexual asociadas al mundo del delito, y en el caso de los vínculos lésbicos continuaron siendo representados en lugares sórdidos de encierro, aunque con mayor voltaje erótico. Estas novedades alteraron a los diferentes sectores conservadores que defendían la moral sexual tradicional. A la vez, grupos como la CHA se valieron de las producciones cinematográficas que colocaron a la homosexualidad en la médula de sus argumentos para afianzar sus propias condiciones de emergencia y darles legitimidad a sus demandas por mayores y superiores derechos. En los guiones, estas historias empezaron a encontrar lugares más articulados, complejos y prominentes para hablar de un tema que era considerado un tabú. Este gesto, ponderado por filmes como *Adiós, Roberto* y *Otra historia de amor*, ha sido interpretado

por la lectura especializada como una contribución a la consolidación de una tendencia asentada en la expansión creciente de imágenes positivas sobre la homosexualidad masculina y femenina. Estos nuevos sucesos convivieron por largo tiempo con imágenes más tradicionales o negativas sobre estas sexualidades. El amor comprometido y la homosexualidad masculina dio lugar a una ciudadanía política para los varones, mientras que las relaciones sexoafectivas entre mujeres permanecieron marginadas, fluyendo a distintos ritmos y velocidades. Una mayor entronización de las nuevas economías sexuales en la pantalla grande no implicó una progresividad en las representaciones, su curso estuvo regado de paradojas y complejidades. El cine es tanto expresión de lo que sucede en su propio tiempo histórico como creador de imaginarios sociales por lo que difícilmente pueda ofrecer imágenes unívocas.

Estas películas que han sido un parteaguas para algunos sectores fueron estrictamente vigiladas en sus contenidos por medio de diferentes mecanismos de control estatal. La democracia liberal, como se ha argumentado largamente en este artículo, cumplió un rol en esa regulación y no implicó tan solo mayores libertades. En la medida en que el cine es un discurso que se presenta como un generador de ficciones, pero que no puede impedir que lo real se infiltre, el control de las representaciones resulta un ejercicio fundamental del poder.

## Referencias

- Aguilar, Gonzalo. 2008. “Testimonio de una disolución. Sobre *Un año sin amor* de Anahí Berneri”. In *Otras historias de amor* compilado por Adrián Melo. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Anónimo. 1984. “Mario Pasik: machismo no” *Boletín de la CHA* 1: 4.
- Belluci, Mabel. 2020. “*La Comunidad Homosexual Argentina*” *Polémicas feministas* 2, 4: 2591-3611.
- Ben, Pablo. 2021. “Dos demonios y revolución sexual en los ochenta”. In *Tramas, experiencias y genealogías feministas sudamericanas*, editado por Débora D'Antonio, Karin Grammático y Catalina Trebisacce. Buenos Aires: Madreselva.
- Bernini, E., Goggi, D. y Schwarzböck, S. 2008. Minorías. Conversación con Anahí Berneri, Santiago García y Pablo Pérez. Kilómetro 111. *Ensayos sobre cine*, 7, 189-206 citado en Lanza, Pablo. 2017. “Las

- minorías sexuales en el cine documental argentino reciente" *Fonseca, Journal of Comunication*, 19, 183-204.
- Black, Gregory. 1999. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Blázquez, Gustavo. 2017. "El amor de l@s rar@s. Cine y homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina" *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 15: 111-137.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Cine, tecnologías del erotismo y homosexualidades masculinas en Argentina" *Estudios* 34: 273-287.
- Brown, Stephan. 2002. "Con discriminación y represión no hay democracia. The Lesbian Gay Movement in Argentina" *Latin American Perspectives* 29, 2: 119-138.
- Cowan, Benjamin. 2016. *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- D'Antonio, Débora. 2015. "Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina" *Revista Estudios Feministas* 23, 3: 913-937.
- D'Antonio, Débora y Eidelman, Ariel. 2019. "Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980" *Mora* 25: 111-134.
- Dapena, Gerard. 2009. "Emilio Vieyra: Argentina's Transnational Master of Horror". En *Latsexploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, editado por Dolores Tierney y Victoria Ruétalo, 87-101. London: Routledge.
- Eidelman, Ariel. 2015. "Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires en la década del sesenta". In *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* compilado por Débora D'Antonio. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Ekerman, Maximiliano. 2023. "La persistencia del pasado. Tensiones y conflictos en torno a la eliminación de la censura cinematográfica durante la reconstrucción democrática (1983-1989)" *Culturas* 17: 1-22.

- Fabris, Mariano. 2012. "El Episcopado argentino, el destape y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985" *Revista Cultura y Religión* VI (1): 92-112.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Iglesia y democracia. Avatares de la jerarquía católica argentina postdictadura*. Rosario: Prohistoria.
- Feld, Claudia. 2015. "La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del 'show del horror'". In *Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* compilado por Claudia Feld y Marina Franco. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foster, David. 1997a. "Homoeróticas: teoría y aplicaciones" *Filología y Linguistica* XXIII (1): 85-96.
- \_\_\_\_\_. 1997b. "El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires: dos muestras cinematográficas" *Tramas para leer la literatura argentina* 6: 13-34.
- Insausti, Joaquín. 2016. *De maricas, travestis y gays: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Kratje, Julia. 2013. "Cine argentino e imágenes de la sexualidad de las mujeres en la cultura contemporánea" *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*: 1-10.
- Kresic, Agustina. 2023. "Las representaciones femeninas en las gráficas de las películas eróticas de los años 80: un análisis crítico de las tensiones entre la agencia y la violencia sexual en el marco del debate feminista pro-porno vs anti-porno" *Revista de Estudios y Políticas de Género* 8: 100-123.
- López Perea, Fedra. 2022. "El VIH/sida en la prensa escrita argentina de los años 80" *Quinto Sol* 26: 1-21.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Visibilizando: represión estatal, representaciones, activismo y discursos médicos en torno de la homosexualidad, el lesbianismo y el travestismo en la apertura democrática (1983-1988/89)*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Argentina: Universidad Nacional de San Martín.
- Luques, César. 2017. "Imágenes paganas: prácticas contra-sexuales en Otra Historia de amor" *Questión* 54: 347-370.

- Manzano, Valeria. 2019. “Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta” *Mora* 25: 135-153.
- \_\_\_\_\_. 2005. “Sexualizing Youth. Morality Campaigns and the Representation of Youth in Early 1960s Buenos Aires” *Journal of the History of Sexuality* 14: 433-461.
- Melo, Adrián. 2008. “Prefacio”. En *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* compilado por Adrián Melo, 9-28. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Milanesio, Natalia. 2021. *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Modarelli, Alejandro. 2008. “El baño de los cadetes. Pedagogías de la amistad viril en el cine nacional”. In *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* compilado por Adrián Melo, 133-152. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Mulvey, Laura. 2001. “El placer visual y el cine narrativo”. In Crítica feminista en la teoría e historia del arte compilado por Karen Reiman e Inda Sáenz. Distrito Federal: UIA, UNAM.
- Olivera, Guillermo. 2012. “Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)” *deSignis* 19: 99-111.
- Olivos Santoyo, Leonardo. 2015. *Inscrito en el cuerpo. La historia del sida desde la perspectiva de los activistas gays en Buenos Aires y la ciudad de México*. Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos. Distrito Federal: UNAM.
- Panik, Eduardo. 1989. *La calificación cinematográfica. Análisis y estadísticas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- Pecheny, Mario. 2001. “De la ‘no-discriminación’ al ‘reconocimiento social’. Un análisis de la evolución de las demandas políticas de las minorías sexuales en América Latina” XXIII Congress of the Latin American Studies Association. Washington DC.
- Peralta, Jorge Luis. 2022. “El cine argentino, de lo gay a lo queer” *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 62: 46-48 y 65-66.
- Riambau, Esteve. 2015. “La venganza del sexo. The Curious Mutation from Horror Fantasy to Sexploitation Film”. In *Despite All*

- Adversities: Spanish-American Queer Cinema* editado por Debra Castillo y Andrés Lema-Hincapié, 99-110. New York: Suny Press.
- Robertson, James. 1993. *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913-72*, London: Routledge.
- Rodríguez Pereyra, Ricardo. 2008. “Adiós, Roberto y Otra historia de amor: gays en democracia”. In *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* compilado por Adrián Melo, 253-279. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine argentino, 1933-2000*. Tesis de Doctorado en Historia. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.
- Sivori, Horacio. 2005. *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Taccetta, Natalia y Peña, Fernando. 2008. “El amor de las muchachas”. In *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* compilado por Adrián Melo, 115-132. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Torterola, Emiliano. 2015. “La ciudad, los cines y sus públicos. Equipamiento de exhibición y prácticas de consumos de filmes en Buenos Aires: del encuentro colectivo al espectáculo minoritario (1960-2014)” *Versión. Estudios de Comunicación y Política* 36: 153-166.

## Filmografía

- ¡Tango!* [longa-metragem]. Dir. Luis José Moglia Barth. Argentina, 1933. 80 min.
- Los tres berretines* [longa-metragem]. Dir. Enrique Susini. Argentina, 1933. 65 min.
- Mujeres en sombra* [longa-metragem]. Dir. Catrano Catrani. Argentina, 1951. 89 min.
- Deshonra* [longa-metragem]. Dir. Daniel Tinayre. Argentina, 1952. 101 min.
- Tres veces Ana* [longa-metragem]. Dir. David Kohon. Argentina, 1961. 115 min.

*Eros, o Deus do Amor* (Eros, o Deus do Amor) [longa-metragem]. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil, 1961. 107 min.

*Atrapadas* [longa-metragem]. Dir. Aníbal Di Salvo. Argentina, 1984. 90 min.

*El caso Matías* [longa-metragem]. Dir. Aníbal Di Salvo. Argentina, 1984. 90 min.

*El juguete rabioso* [longa-metragem]. Dir. Aníbal Di Salvo. Argentina, 1984. 105 min.

*Pasajeros de una pesadilla* [longa-metragem]. Dir. Fernando Ayala. Argentina, 1984. 100 min.

*Adiós, Roberto* [longa-metragem]. Dir. Enrique Dawi. Argentina, 1985. 90 min.

*Sucedió en el internado* [longa-metragem]. Dir. Emilio Vieyra. Argentina, 1985. 95 min.

*Yo te saludo, María* (Je vous salut, Marie) [longa-metragem]. Dir. Jean-Luc Godard. França, 1985. 106 min.

*Otra historia de amor* [longa-metragem]. Dir. Américo Ortiz de Zárate. Argentina, 1986. 89 min.

*Correccional de mujeres* [longa-metragem]. Dir. Emilio Vieyra. Argentina, 1986. 90 min.

*Sobredosis* [longa-metragem]. Dir. Fernando Ayala. Argentina, 1986. 98 min.

*La última tentación de Cristo* (The Last Temptation of Christ) [longa-metragem]. Dir. Martin Scorsese. Estados Unidos / Canadá, 1988. 163 min.

*Kindergarten* [longa-metragem]. Dir. Jorge Polaco. Argentina, 1989. 90 min.

## Quanta Liberdade a Democracia Tolera? Erotismo e diversidade sexual na cinematografia argentina da década de 1980

RESUMO Na América do Sul, os processos de transição para a democracia na década de 1980 incluíram importantes elementos de regulação, vigilância, controlo e censura estatal sobre a sociedade civil e suas produções culturais. Essas políticas foram um

fenômeno em comum a vários países que compartilharam antecedentes históricos nas experiências das ditaduras militares dos anos 60 e 70. Na Argentina, em particular, existe uma imagem que associa a queda do último governo militar e a transição democrática com a ausência de qualquer tipo de autoritarismo e uma abertura ilimitada a uma fase de liberdades. No entanto, os esforços do Estado argentino naqueles anos concentraram-se em traçar, através de diversas ações de controlo, censura e repressão, os limites do fenômeno conhecido como “DESTAPE”, caracterizado pela predominância de mulheres nuas ou em poses sexuais e por uma ousada exibição de corpos em revistas, televisão e cinema. O objetivo deste artigo centra-se em interrogar as formas pelas quais, com o restabelecimento da ordem constitucional e no contexto de um Estado que exerceu a sua capacidade de controlo, o cinema argentino desenvolveu espaços de crescente visibilidade para o erotismo, em particular no que atualmente se refere às diversidades sexuais.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; sexualidade; diversidade; controlo; Argentina; Estado.

## How Much Freedom Does Democracy Tolerate? Eroticism and sexual diversity in Argentine cinematography of the 1980s

**ABSTRACT** In South America, the course of transition to democracy in the 1980s included strong components of state regulation, surveillance, control and censorship over civil society and its cultural productions. These policies were a phenomenon shared in parallel by several countries that had common historical antecedents in the experiences of the military dictatorships of the 60s and 70s. In Argentina, particularly, an image associates the collapse of the last military government and the democratic transition with the absence of any type of authoritarianism and an unlimited openness towards a stage of freedom. However, the efforts of the Argentine State in those years focused on outlining, through various actions of control, censorship and repression, the limits of the phenomenon known as uncovering, which was characterized by a predominance of naked women or women in sexual poses and for the daring uses of the body in magazines, television and cinema. The objective of this article focuses on interrogating the ways in which, with the return to the constitutional order and within the framework of a State that exercised its capacity for control, Argentine cinema developed spaces of increasing visibility for eroticism, in particular what currently is referred to as sexual diversities.

**KEY WORDS** Film; sexuality; diversity; control; Argentine; State.

Recebido a 10-01-2024. Aceite para publicação a 16-01-2024.