

Cine y homosexualidad en la Argentina

Ricardo Rodríguez Pereyra

Cuando se rastrea en la historia de nuestro cine en busca de personajes *gay* se observan pocos casos. Quizás el primero haya sido el ya arqueológico *Pocholo*, que apareció en los *Tres berretines* (1933, Enrique Telémaco Susini), la segunda película sonora argentina, al que le siguieron escasas apariciones en alguna comedia de los años 50 donde podemos encontrar la viñeta de unos segundos de duración dedicada a algunos coreógrafos, como en una escena de la película *La Casa Grande* (1953), dirigida por Leo Fleider, cuyo protagonista principal es Luis Sandrini, el popular actor argentino; y de otra en *La Edad del Amor* (1954) de la no menos famosa Lolita Torres, dirigida por Julio Saraceni. En ambos casos se trata de lo que yo llamo *estereotipo primario gay* —el *mariquita*— un hombre muy afeminado, cercano a la caricatura de una mujer y que se corresponde con la creencia de que los homosexuales estaban mayoritariamente relacionados con profesiones como bailarines, modistos y peluqueros de damas, en una visión de la homosexualidad que parece llegar hasta nuestros días. Eran apariciones breves que mostraban al *gay*, generalmente en situaciones cómicas, con arranques de histeria, diálogos afeminados con voz chillona y ademanes aspaventosos. En el imaginario social habría una tendencia a sospechar que quienes cultivan una sexualidad diferente son los hombres de modales menos masculinos que el resto común del género. Se podría citar a *Vidalita* (1949, Luis Saslavsky) como testimonio de un tema instalado en la sociedad aunque no se hablara demasiado. Allí es una jovencita (Mirtha Legrand) disfrazada de hombre la que sacude la heterosexualidad de un 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.

Los varones homosexuales aparecieron pocas veces en la pantalla argentina y cuando lo hicieron, la mayoría de las veces fue envoltos en situaciones de comedia, fácilmente digeribles para el público. En general se los veía como seres ridículos, mezcla de payasos y caricatura femenina, a los cuales seguirían los personajes de las películas de Armando Bo, interpreta-

dos por Adelco Lanza, quien a partir del personaje de un coreógrafo, en *Favela* (1961, Armando Bo) pasó a interpretar a innumerables mucamos –todos iguales, muy amanerados– en las producciones de la dupla del cine argentino Armando Bo e Isabel Sarli.

A comienzos de los años 60, *El rufián* (1961) y *Extraña ternura* (1963, ambas dirigidas por Daniel Tinayre), abordaron el tema de la homosexualidad masculina. Una década atrás, en 1952, el director había incursionado en el tema del lesbianismo, en la película *Deshonra*, un melodrama policial, donde buena parte de su desarrollo transcurre en una cárcel de mujeres. En principio el filme había estado pensado para un vasto elenco de actrices desconocidas, pero 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 filme el carácter de un gran espectáculo popular. La película, más cercana al *grandguiñol* que al drama incluyó «toques sádicos (castigos atroces a las reclusas, peleas feroces entre ellas) de un no disimulado lesbianismo. El filme debió incluir además, por la mitad de la historia, la aparición de una directora de la cárcel (interpretada por Mecha Ortiz) que pronunciaba discursos oficiales sobre las bondades de las cárceles bajo el peronismo y trataba a las reclusas con cariño, transformando el penal en «un modelo de higiene, salubridad y convivencia»¹.

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 folletinescos del relato y hasta asumió una postura moralizante frente al filme, 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»².

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

¹ Rosado, Miguel Ángel. Daniel Tinayre. Los directores del cine argentino. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 28.

² Rosado. *op. cit.*, p. 35.

siguiera fortaleciendo las características trágicas originadas a partir de su orientación sexual.

Extraña ternura (sobre la novela de Guy des Cars) tocó de una manera sutil la extraña relación de un tío por su sobrino, en un producto brumoso, vehículo tardío de la *nouvelle vague* europea. La historia partía de la investigación de la muerte de un adolescente (Norberto Suárez); describía el despertar sexual del muchacho y su relación con una cantante de cabaret (Egle Martin), «pero sobre todo, sale 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 striptease, alguna canción de letra atrevida, alcobas en penumbras»³.

En la década siguiente el cine argentino abordó el tema de la homosexualidad, como en el caso de *La tregua* (1974) y *Piedra libre* (1976), prohibida por la censura del gobierno militar, debido a la actriz Marilina Ross y a una situación de lesbianismo sugerida en el filme. Una experiencia de serenidad inusual dentro de la cinematografía de Susana Giménez y Alberto Olmedo, fue la película *Mi novia él...* (1975, Enrique Cahen Salaverry). El filme, quizás inspirado en *Víctor-Victoria*, una vieja opereta alemana de la década de 1930, con la cual posteriormente Blake Edwards realizó en 1982 una deliciosa película protagonizada por Julie Andrews, contó la historia de una chica que para abrirse paso en el mundo del espectáculo se hace pasar por un travesti del cual se enamora el personaje interpretado por Alberto Olmedo. Refleja la pintura de las actitudes del mundo circundante frente a este tipo de parejas, aunque finalmente llega el *happy end* cuando todos se enteran de que en realidad el travesti es una verdadera mujer. La película, 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.

Más tarde, la plantilla grande, a través de películas de baja calidad, se colmaría de escenas lésbicas en las cárceles de mujeres, por ejemplo *Atrapadas* (1984, Aníbal Di Salvo), *Correccional de Mujeres* (1986, Emilio Vieyra) y fuera del ámbito carcelario *Relación prohibida* (1987, Ricardo Suárez), una historia de lesbianismo de muy baja calidad y filmada con actores desconocidos. En la década de los 80 surgieron filmes con historias de amor entre hombres. En forma paralela la televisión comenzó a incluir personajes

³ Rosado. *op. cit.*, p. 36.

gay, ridiculizados en su mayoría en distintos programas cómicos, y también a tono con la televisión de Estados Unidos, empezaron a aparecer personajes secundarios en los teleteatros. También aparecieron caricaturas de varones homosexuales en las películas de Jorge Porcel y Alberto Olmedo, quien representó su propia versión televisiva de *Tootsie* (1982, Sydney Pollack), la película sobre un travestido heterosexual. 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* surgidas en su mayoría de la televisión.

El proceso militar que había permitido la exhibición de películas como la norteamericana *Tootsie*, prohibió en cambio *La jaula de las locas* (1977, Edouard Molinaro). Esta película muestra una pareja masculina conviviendo como un matrimonio convencional y regentando un local bailable de la Riviera francesa, cuyo nombre da título a la película. Más tarde fue representada en teatro, en Buenos Aires, por los actores Tato Bores y Carlos Perciavalle, un heterosexual y un gay asumido respectivamente. *La jaula de las locas* había conocido una versión teatral no musical a fines de los años sesenta con Osvaldo Miranda, otro mítico galán del cine y el teatro argentino.

En 1974, durante el breve gobierno del general Juan Domingo Perón, *La tregua* (Sergio Renán sobre la novela homónima de Mario Benedetti) permitió al cine argentino mostrar por primera vez un personaje homosexual surgido 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 era y que 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 extranjero– había pintado a los homosexuales desde el principio del cine sonoro.

Luego de la muerte de Perón y del derrocamiento del gobierno de su viuda «Isabelita» (María Estela Martínez), sobrevino el período de la última y sangrienta dictadura militar que se extendió desde 1976 a 1983. Fue durante este período cuando se estima que desaparecieron entre ocho y veinte mil personas. Como consecuencia del terror se instauraron 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 amigos⁴. La cultura se

⁴ *Corbata, Jorgelina. Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina. Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 23.*