

MIRADA
MEMORIA
TERRITORIO

Desplazamientos
epistémicos, estéticos y patrimoniales en

Alejandra Reyero
Luciana Sudar Klappenbach
Cleopatra Barrios
coordinadoras



L
A
T
I
N
O
A
M
E
R
I
C
A

Mirada, memoria y territorio : desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica / Alejandra Reyero ... [et al.] ; compilado por Alejandra Reyero ; Luciana Sudar Klappenbach ; Cleopatra Barrios Cristaldo. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2021.
Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4450-11-1

1. Memoria. 2. Patrimonio Cultural. 3. Identidad Cultural. I. Reyero, Alejandra, comp. II. Sudar Klappenbach, Luciana, comp. III. Barrios Cristaldo, Cleopatra, comp.
CDD 306.098

© Copyright by IIGHI, junio de 2021

ISBN 978-987-4450-09-8

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Av. Castelli 930, 3500, Resistencia, Chaco, Argentina

Diseño y Maquetación: Cristian Roberto Toullieux

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

ISBN 978-987-4450-11-1



M I R A D A
M E M O R I A
T E R R I T O R I O

Desplazamientos
epistémicos, estéticos y patrimoniales en
L A T I N O A M E R I C A

Alejandra Reyero
Luciana Sudar Klappenbach
Cleopatra Barrios
c o o r d i n a d o r a s



I I G H I

AUTORES

Laura Aguirre

Matilde Ampuero

Cleopatra Barrios Cristaldo

Maia Bradford

Emanuel Cantero

Alejandra Fernández Robert

Andrea Geat

Mariana Giordano

Savio Guimarães

Ronald Isler Duprat

Adriana Mambrin

Alejandra Reyero

Melisa Ross

Alejandro Silva Fernández

Carolina Soler

Luciana Sudar Klappenbach

Andrea Ypa

Eleonore Zapf

ÍNDICE

Presentación

7 Alejandra Reyero, Luciana Sudar Klappenbach, Cleopatra Barrios

CAPITULO I. Espacio público, políticas urbanas y patrimonialización

21 Espaços para a diversidade cultural na América Latina: entre reflexos e influências do panorama mundial

Sávio Guimarães

39 Después del reconocimiento ¿la patrimonialización? Políticas, espacios y prácticas de memoria en el caso argentino

Melisa Ross

60 Procesos de patrimonialización en América Latina. Reflexiones entorno a la dimensión urbana

Luciana Sudar Klappenbach

83 Resistencia, ciudad de las esculturas y ¿patrimonio de la Humanidad?

Andrea Ypa

104 El extraño nombre de Estingana. Un proceso singular de apropiación cultural en la provincia de Corrientes-Argentina

Ronald Isler

CAPITULO II. Crítica curatorial, circuitos expositivos y proyectos de ruptura

135 La Artefactoría y el inicio del arte contemporáneo en el Ecuador

Matilde Ampuero

153 Un aplauso para el asador

Emanuel Cantero

172 Poéticas identitarias e imaginarios sociales. Precariedad, ironía y fugacidad en el arte argentino contemporáneo

Andrea Geat

191 Las narrativas estéticas curatoriales. Algunos tópicos sobre las identidades en las presentaciones históricas museables
Alejandra Fernández Robert

CAPITULO III. Deconstrucción de alteridades en fotografía, cine y dispositivos posmediales

208 Fotografía de prensa. Captura y mediatización de Rosa Molina
Adriana Mambrin

234 Imagen-cuerpo y procesos identitarios. Tránsitos y refracciones en experiencias dialógicas con indígenas chaqueños
Mariana Giordano y Carolina Soler

257 Autobiografía fabulada y un Gaucho sublevado en la producción fotográfica de Marcos López
Cleopatra Barrios

284 Nación e identidad como el entre-lugar del arte contemporáneo. Operaciones intermediales en la deconstrucción de mitos fundacionales argentinos
Alejandra Reyero

319 Del secreto fundante a la visibilidad. Gays/homosexuales y masculinidades no hegemónicas en el cine y la televisión argentina
Alejandro Silva Fernández

CAPITULO IV. Región, territorio y mundos posibles como lugares de enunciación

342 Bajar al abismo político. Catábasis y contextos políticos en las novelas de Juan Rulfo y Roberto Bolaño
Eleonore Zapf

359 La literatura regional como problema teórico. Figuraciones del espacio en la literatura chaqueña contemporánea
Laura Aguirre

379 Lo propio como extraño. Territorio y región en la narrativa de Mariano Quirós, escritor "del interior"
Maia Bradford

Del secreto fundante a la visibilidad. Gays/homosexuales y masculinidades no hegemónicas en el cine y la televisión argentina

ALEJANDRO SILVA FERNÁNDEZ

Él era un chico de cabellos de oro
Yo le quería casi con locura
Le fui tan fiel como a nadie he sido
Y jamás supe que le ha sucedido
Porque una tarde desde mi ventana
Le vi abrazado a un desconocido
No sé quién era, tal vez un viejo amigo
Desde ese día nunca más le he vuelto a ver.
Raffaella Carrà - Lucas del álbum Hay Que Venir Al Sur (1978)

Introducción

En este texto se repasan las formas representacionales de masculinidades no hegemónicas²¹² y de varones no – heterosexuales en la producción cinematográfica y televisiva argentina desde la inauguración del paradigma representacional de la marica en *Los tres berretines* (1933) de Enrique Telémaco Susini pasando por las décadas de los 60, 70 y posterior “destape alfonsinista” que fueron diversificando las formas de inscripción en el campo de las masculinidades válidas. Para esto se propone una organización a partir de apartados temáticos que toman, como punto de partida, la idea de closet como un dispositivo regulador de la visibilidad en el contexto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento que sedimentan las bases para la catalogación de varones gays/homosexuales²¹³ como desviaciones de la norma y por ende como subjetividades estigmatizadas y estigmatizables.

212 Se hace referencia a masculinidades no hegemónicas teniendo en cuenta que, en algunos casos, los personajes no se definen a sí mismos como gay u homosexual.

213 Se apela al uso de ambos términos ya que como podrá verse en el desarrollo del trabajo las categorías de homosexual y gay no se cancelan la una a la otra sino que responden a contextos históricos y llevan implícitos posicionamientos políticos de visibilidad.

El primer apartado se titula: *El closet como contenedor del secreto fundante de la identidad* y analiza la articulación entre el closet y la homosexualidad como secreto fundante de la identidad. Como consecuencia de este proceso se advierten los mecanismos que permiten la reserva de consecuencias hostiles para aquellos varones que quiebren el contrato tácito de invisibilidad de su orientación sexo – afectiva hacia otros varones o que no exalten visiblemente su masculinidad. El énfasis está puesto en la legitimidad que generan las representaciones en el contexto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento en la catalogación de varones gay/homosexuales como desviaciones de la norma a partir de la categoría de “estigmatizables” (Goffman, 2001)

El segundo apartado se titula: *La marica como estereotipo genealógico de la representación*, donde se recuperan los paradigmas representacionales que caracterizaron a los homosexuales – o “desviados” - en la historia del cine argentino. Se parte del monopolio de la marica en la visualización de la homosexualidad en la representación fílmica con un repaso de la tradición cinematográfica desde la década del 40 hasta los 70 cuando las narrativas cinematográficas funcionaron como actualizaciones de paradigmas específicos, constituidos por un repertorio limitado de formas fáciles de interpretar.

El tercer apartado se titula: *El paradigma de la normalización y el reclamo por la incorporación al campo de las masculinidades válidas* y aborda la transformación cultural y representacional en Argentina en la década del 80´ durante el denominado “destape alfonsinista”. Aquí se retoma el debate en torno a la incorporación del término de origen anglosajón “gay” al modelo erótico vigente de “loca-chongo” y el fenómeno de recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución reciente de la memoria gay. En este periodo comienza a formarse un modelo de conducta masculinizante que arrojó a los bordes a los/as nuevos marginados: travestis, locas, chongos y gronchos que en general son pobres y sobrellevan los prototipos de sexualidades más populares y cercanos a las denominaciones del marica

y la loca, a quienes las pantallas les fueron negadas y cuando no, fueron incluidos/as como personajes estigmatizados.

El cuarto apartado se denomina: *Hacia la diversificación de historias en las pantallas argentinas* y aborda las modificaciones que se producen a partir de la década de los 90's en la representación del varón homosexual/gay en el cine y se incluye un breve repaso del rol de la televisión en la consolidación de ciertos estereotipos hasta la corrección política contemporánea. Por último se avanzará en unas breves conclusiones acerca de las formas en que las mediatizaciones construyen representaciones (Hall, 2010) que influyen en los modos de poner en práctica y usar las ideas para regular la conducta de los otros (Foucault, 1993).

El closet como contenedor del secreto fundante de la identidad

El sociólogo Mario Pecheny (2003) considera que la homosexualidad constituye un secreto fundante de la identidad y las relaciones personales de los individuos homosexuales. Esta situación de ocultamiento no quita que a lo largo de sus vidas, estos puedan dar a conocer en diferentes entornos su orientación sexo-afectiva. Esta hipótesis se enlista en los desarrollos de Eve Kosofsky Sedgwick en su obra *Epistemología del armario* (1998) en la que considera que el armario no es un "tema" que haya pasado de moda. Más de dos décadas después de su afirmación, la permanencia dentro del armario de las personas LGBTIQ+ sigue en plena vigencia, aun en el contexto argentino caracterizado por avances en materia de igualdad y derechos humanos²¹⁴.

El armario se yergue como una protección y un límite en aquellos espacios en los que la diversidad sexo – genérico – identitaria se percibe con innegociable hostilidad e incluso en donde se manifiesta una aparente tolerancia o aceptación. Sedgwick (1998)

214 Se hace referencia a la Ley N° 26.618 de Matrimonio Civil sancionada el 15 Julio de 2010 promulgada el 21 de julio de 2010 que modifica el código civil habilitando la posibilidad de que personas del mismo sexo puedan contraer matrimonio y a la Ley 26.743 sancionada el 9 de mayo de 2010 y promulgada el 23 de mayo, que establece y reconoce el derecho a la identidad de género de las personas.

hace referencia a la “terrible elasticidad de la presunción heterosexista” (p. 92) a partir de la cual las personas – a pesar de estar fuera del armario - encuentran otros muros que se levantan a su alrededor en cada encuentro con un/a nuevo/a interlocutor/a y se enfrentan a la disyuntiva que configuran las posibles consecuencias de otra salida del closet.

Goffman (2001) plantea una categoría clarificadora para problematizar las representaciones de la población LGBTIQ+ al reconocer que los individuos homosexuales pueden ser caracterizados como “estigmatizables” cuyo estigma no es evidente a los ojos de los demás, pero puede llegar a serlo. El estigma, como potencialidad, se inscribe en un entramado a partir del cual la homosexualidad no atraviesa los filtros delimitados por la matriz heterosexista (Butler, 2007) y por ende permite identificar una serie de elementos que se consideran abyectos (Figari, 2008). En esa línea Sedgwick (1998) reconoce que el afeminamiento y el desafío a la conducta masculina convierten al varón homosexual – o bien a aquellas masculinidades no hegemónicas - en objeto de energías punitivas, de amenaza y de violencia homofóbica.

Elisabeth Badinter (1993) en su obra *XY: La identidad masculina*, argumenta que lo masculino y lo viril se determina a partir de encontrar en la heterosexualidad su rasgo más específico asociado a “poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse” (p. 123). En estos términos el deseo, la actividad sexual y la expresión de género quedan estrechamente vinculados delimitando que a un sujeto al que le ha sido asignado el sexo-género masculino al nacer, debe corresponderle una mujer, para poseerla y penetrarla y así afirmarse como hombre (Peidro, 2017). La construcción del género es el resultado de una interdependencia en la cual se definen patrones de lo que es lícito en el comportamiento del género masculino con respecto al femenino y es, en esa oposición, donde se materializa la obligación de demostrar masculinidad (Badinter, 1993; Wittig, 2006). En esa lucha, el hombre reacciona en contra de su dimensión femenina compitiendo física y violentamente contra los demás hombres y mutilando progresivamente su propia femineidad, sancionando la femineidad en el otro y ese mismo acto afirmando su propia masculinidad.

El carácter estigmatizable de la homosexualidad la justifica como un secreto fundante y asimismo como un pacto implícito de invisibilidad social, como lo advierte Pecheny (2003):

(...) el orden de interacción social constituido en torno a la homosexualidad sigue un doble estándar moral, que condena públicamente las prácticas homosexuales pero las tolera siempre y cuando ellas tengan lugar fuera de la mirada pública (...) Esto puede interpretarse como si los no-homosexuales y los homosexuales hubieran establecido una suerte de pacto implícito en cuanto al estatus de la homosexualidad: la tolerancia social a cambio de la discreción y la invisibilidad (p. 138).

Existe entonces una imposición que se da en el orden de lo visible en la hegemonía de los discursos que implantan representaciones heterosexualizadas (De Lauretis, 1989) que funcionan como pedagogías de la heterosexualidad y que facilitan modos de comportamiento frente a la diversidad sexo – genérico – identitaria. La población heterosexual aprende sobre los parámetros de normalidad en su propio comportamiento y a identificar y sancionar lo distinto. Por otro lado, aquellos/as que a falta de una representación diversificada se reconocen como pertenecientes a la construcción de ese otro/a distinto/a, encierran en el closet esa dimensión de su subjetividad que fue históricamente constituida como problemática.

En ese pacto implícito de tolerancia, genera una tensión entre lo que Green (1995 en Pecheny, 2003) reconoce como discriminación real y discriminación sentida. El autor considera que la discriminación es real cuando efectivamente se ejecuta y es sentida cuando el individuo, anticipándose a un rechazo, se autodiscrimina. Este proceso no debe ser considerado como un esquema rígido que opone inmodificablemente al binomio heterosexual / homosexual sino que, tal como lo señala Chantal Mouffe (en Sabsay, 2003), el actor social está construido por una diversidad de discursos en constante movimiento de sobredeterminación y desplazamiento en los que la identidad de este sujeto múltiple y contradictorio es siempre contingente y precaria, se trata de un efecto diferencial y no de una instancia de clausura (Sabsay, 2003).

Por lo anterior puede advertirse que el armario y el secreto fundante que contiene, es el resultado de una pedagogía de lo abyecto que se reserva la potencialidad

de reservar resultados hostiles para aquel que salga del closet o que no exalte visiblemente su masculinidad. Pero no solo se genera un proceso pedagógico que construye representaciones acerca de lo que la población heterosexual debe pensar acerca de la disidencia sino también acerca de lo que la población LGBTIQ+ debe pensar sobre sí misma, tal como lo expone la hipótesis principal del documental *The Celluloid Closet* (1996) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman (1996). En otros términos, la discriminación no es el resultado de la diferencia sino que “la diferencia y la aparición de identidades diferentes son producidas por la discriminación, un proceso que establece la superioridad, lo típico, o la universalidad de algunos en términos de la inferioridad, lo atípico, la particularidad de otros” (Scott, 1992 en Sabsay, 2003, p.168).

El rechazo y la violencia no son resultados obligatorios o necesarios pero las tecnologías del género (De Lauretis (1989) operan en la consolidación de prácticas legitimantes de los binomios heterosexuales excluyentes por medio de dos tipos de sexos, dos tipos de deseos y dos tipos de identidades (Butler, 2007). La representación de la población LGBTIQ+ en el contexto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento avanzó, en la mayoría de los casos, a ordenar a gays, lesbianas, travestis y transexuales en “un catálogo más o menos jerarquizado de desviaciones de la norma” (Sabsay, 2003, p.163).

La marica como estereotipo genealógico de la representación

Alberto Mira (2008) en su obra *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, hace referencia a que la homosexualidad, al margen de las diferentes concepciones que puede tener en tanto concepto, es siempre una otredad sobre cuya caracterización no hay acuerdo y como consecuencia la otredad homosexual acaba por ser absorbida por la ideología dominante. Sus formas de representación están, casi siempre, sujetas a un régimen de visibilidad que responde, más o menos, a la lógica impuesta desde los espacios en los que se detenta el poder. Lo anterior produjo

puestas en pantalla de carácter escurridizo, donde las narrativas cinematográficas funcionan como actualizaciones de paradigmas específicos, constituidos por un repertorio limitado de formas fáciles de interpretar:

La "homosexualidad" no es un tema, las diversas manifestaciones no están unificadas. En realidad, la experiencia de los homosexuales es tan variada como la de los heterosexuales. Pero inevitablemente la homosexualidad se ha concebido como un significativo fijo que "explicaban" una serie limitada de paradigmas y que se visibilizaba en forma de un puñado de motivos narrativos (Mira, 2008, p. 67).

Mira (2008) reconoce que los personajes homosexuales que se propagan en la historia del cine – o los "desviados" en el cine argentino (Peidro, 2013) – pueden clasificarse en tres paradigmas que en algunos casos persisten. El paradigma moralista, donde son malvados y/o delincuentes y "la homosexualidad se asocia al mundo del hampa, de la criminalidad, sugiriendo que las tendencias criminales y la homosexualidad tienen una misma raíz moral" (p. 73). El paradigma de la patologización, donde la representación de la homosexualidad está caracterizada por la instalación de un binomio compuesto por el par homosexual / enfermo – heterosexual / sano en una lógica coherente con el avance de la visión científicista del mundo a lo largo del siglo XIX donde predominaron modelos psicoanalíticos que instalaron al concepto de latencia²¹⁵ como móvil de actos criminales. En este paradigma también denominado "de la inversión", el sujeto homosexual es un individuo "cuyo sexo biológico, por un extraño error de la naturaleza, no se corresponde con su psicológico o anímico, una idea que se resumió en la formulación decimonónica de "hombres atrapados en cuerpo de mujer" o cuerpos masculinos con "alma" femenina" (p. 78).

Las formas de representación del varón homosexual en el cine, encuentra en *Los tres berretines* (1933) de Enrique Telémaco Susini el establecimiento de las bases para un estereotipo que permaneció en las pantallas durante décadas, en términos de

215 Para Mira (2008) una idea que fue puesta de manifiesto con la popularización del psicoanálisis es la del "homosexual latente" a partir de la premisa de que un personaje puede ser homosexual sin saberlo y quedará en manos de un profesional diagnosticar su "verdadera" opción sexual. En la narrativa cinematográfica el lugar del experto estará muchas veces reservado al/la espectador/a. Además, en esta lógica se instalan también los vínculos familiares y formas edípicas de relación maternal.

Melo (2008) “la marica monopoliza la visualización de la diferencia sexual en la representación fílmica” (p. 10). Se estrenó el 19 de mayo de 1933 y fue la segunda película argentina de cine sonoro – la primera, ¡Tango! (Luis Moglia Barth, 1933) se estrenó una semana antes -. El film inicia con escenas de la vida urbana del Buenos Aires de la época, mientras se muestran los créditos. La cámara continúa en un *traveling* que recorre una vereda en la que un grupo de niños juega al fútbol mientras se va acercando a la ferretería “El Monito” en la que ingresan dos señoritas.

Adentro del local, un plano subjetivo muestra al dueño del negocio, quien se dirige a la cámara que ocupa el lugar de las clientas y formula una pregunta: “¿qué deseaban?” A lo que una de las mujeres responde: “¿tiene usted calentadores eléctricos?”, “Aquí tenemos de todo señorita”, responde el vendedor. Se dirige al estante que se encuentra detrás de él, toma un calentador y mientras lo sostiene en sus manos, exclama con una gran sonrisa: “¡pero qué maravilla!” Una de las mujeres al verlo, responde dudosa: “si, tal vez...” Pero es interrumpida por la otra: “¡pero no hija! ¡Qué esperanza! Es un modelo vulgar, no se parece en nada a los que vimos en el cinematógrafo, el modelo que está acá” – mientras enseña una revista-. El dueño de la ferretería con cierto enfado, responde: “vea señorita, modelos cinematográficos no tenemos, esta es una ferretería y no la metro *goldin*”. Las mujeres se retiran ofendidas y el vendedor, mirando la revista reflexiona con enojo: “Hasta para comprar calentadores, buscan modelos en el cine. ¡Maldita sea!”.

Una de las primeras líneas dichas en la segunda película de cine sonoro argentino advirtió el efecto del cine en la búsqueda de modelos, no solo para habitar el mundo aprendiendo sobre avances tecnológicos, sino para interpretarlo y construirlo. El discurso audiovisual se construyó como un espacio en el que identificar formas y otorgarles sentido en el mundo de la vida. En palabras de Jesús Martín Barbero (1987) el cine se constituyó como “la expresión más nítidamente identificable como nacionalista y a la vez más entrañablemente popular- masiva de lo latinoamericano” (p. 180). Es un espacio donde el público vio la posibilidad de experimentar,

de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados códigos de costumbres, fue – y sigue siendo – un espacio de aprendizaje. Es la muestra constituyente de la experiencia popular urbana, permitiendo hacer visibles a las masas, encontrarse en la pantalla, en su diversidad y en su alteridad.

Unos pocos minutos más adelante en la cinta, *Los tres berretines* también puso en pantalla la primera marica del cine argentino. Un plano aéreo muestra a una multitud saliendo del cine para luego ubicarse frente a tres mujeres acompañadas de un muchacho. Una de ellas comienza el diálogo diciendo: “¡Qué maravilla de película!” Y el momento siguiente toma la palabra Pocholo. El personaje viste un traje de saco claro y una flor en el ojal, con voz amanerada y grandes ademanes en sus manos inquietas, responde: “¡Ah y la que dan esta noche, es brutal, brutal!”.

La escena es considerada como el momento fundacional de la representación del marica en las pantallas argentinas y será el estereotipo genealógico con el que continuarán las formas de representación del varón homosexual durante décadas en la cinematografía y la televisión del país. Sin embargo, no se trata de un fenómeno argentino, las pantallas de Hollywood (Epstein y Friedman, 1995) y de la producción cinematográfica europea (Mira, 2008) también irían reservando esa misma construcción del estereotipo representacional del homosexual. Adrián Melo (2008) advierte que es una paradoja de la historia que “en la primera película sonora argumental, hable aquel que en la sociedad no osa decir el nombre de sus pasiones amorosas” (p. 9). Y en ese sentido esta imagen perdurable de la marica aparece como un recurso para hacer reír, despojado de sus atributos de masculinidad y con espacios de circulación predeterminados en roles sumisos, pasivos o desprestigiados socialmente a los que clásicamente la dominación masculina relegó a la mujer (Bourdieu, 2000; Melo, 2008).

Las comedias populares introdujeron en el marco del paradigma representacional a la marica cumpliendo roles narrativos como vestuaristas, modistos, mayordomos, coristas y bailarines. Ejemplos de esto se ven en películas como *Yo quiero*

ser bataclana (1941) de Manuel Romero donde un coreógrafo amanerado le da indicaciones a la protagonista Catita, interpretada por Niní Marshall. El cliente afeminado en *Carmen* (1943) de Luís Cesar Amadori que solicita a la encargada, también interpretada por Marshall, un traje de mariposa. Y los jóvenes demasiados animados para ser “hombres” recibidos por el mayordomo interpretado por Luís Sandrini en la *Casa de los millones* (1942) de Luís Bayón Herrera que son nombrados como “las tres marías”. El mariquita tiene una sexualidad negada, ya que no se nombran sus deseos pero es incluido en el cine para hacer reír y ubicarse como blanco de todas las burlas (Melo, 2008).

En la década de los 60' comienzan a verse en pantalla algunas relaciones amorosas entre varones, pero tal como lo advierte Adrián Melo (2008) estas historias están caracterizadas por “destinos trágicos y vidas sórdidas” (p. 16). Ejemplos de este periodo se encuentran en algunas películas de Daniel Tinayre como *El rufián* (1961) que presenta la relación amorosa entre un médico y su colega, que muere asesinado por el amante de su esposa. *Extraña ternura* (1964) que gira en torno a la muerte de un joven y las sospechas de responsabilidad repartidas entre una prostituta y su “padrino”²¹⁶. El cine comienza a reflejar también algunas prácticas características del *yire*²¹⁷ callejero en la película *Tiro de gracia* (1969) de Ricardo Becher, donde se pone en pantalla una escena en la que un joven decide dedicarse a la prostitución masculina para clientes varones y solicita algunas instrucciones a otro varón más maduro. La homosexualidad se presenta con un invariable destino de fatalidad y como perteneciente al mercado sexual donde el intercambio monetario es constitutivo de sus prácticas.

En la década del 70' películas como *El ayudante* (1971) de Mario David imprimen una lógica de silencio sobre el amor entre varones. Así es como se

216 El término padrino, hacía referencia al vínculo, a veces, sexo – afectivo mantenido por dos varones de diferencias considerables de edad, donde el mayor proveía al menor con regalos a cambio de compañía.

217 Se refiere al acto de deambular por la calle en busca del establecimiento de contacto visual con intenciones eróticas o sexuales para una relación carnal inmediata en la que puede intermediar o no el intercambio monetario.

presenta el vínculo entre un camionero (Pepe Soriano) y un joven sordomudo (Carlos Olivieri) quienes traban una “tierna relación de gestos, sonrisas y miradas” que se ve interrumpida por la violación y asesinato del veinteañero en manos de un “linyera degenerado” (Melo, 2008, p. 18). En *El pibe cabeza* (1975) de Leopoldo Torre Nilson se muestran formas de relación homosexual entre internos y guardias, donde se apela al estereotipo del marica para cumplir roles femeninos en el contexto carcelario. *La tregua* (1974) de Sergio Renán, basado en la novela homónima del escritor uruguayo Mario Benedetti representa a dos personajes homosexuales, por un lado Jaime (Oscar Martínez) quien huye de su casa agotado por la presión de su familia acerca de su orientación sexual y por el otro Santini (Antonio Gasalla) un oficinista afeminado que se rebela contra sus colegas agotado de la burla y la marginación²¹⁸.



Homero Cárpena como Pocholo en la película *Los tres berretines* (1933) de Enrique Telémaco Susini (Min 09:10).

218 Es interesante también el análisis que hace Adrián Melo (2008) sobre las amistades viriles o bromances - acrónimo de las palabras brother (hermano masculino en inglés) y romance en referencia a vínculos afectivos intensos y no-sexuales entre dos o más varones – donde reconoce escenarios que excluyen a las mujeres y por ende resultan fértiles para su producción tales como bares, milongas, el tango, la cancha y los vestuarios. Estos vínculos pueden verse en películas como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1973) y *El hincha* (1951) de Manuel Romero, *Soñar, soñar* (1976) y *Gatica, el mono* (1993) de Leonardo Fabio.

El paradigma de la normalización y el reclamo por la incorporación al campo de las masculinidades válidas

La transformación cultural y representacional en Argentina encuentra su primer momento bisagra en la década del 80' durante el denominado "destape alfonsinista" cuando se produjeron importantes modificaciones en los dispositivos discursivos que regulaban esas formas de nominación y modos de advenir varón homosexual (Peidro, 2017). Al modelo erótico vigente de "loca-chongo" se sumó el término de origen anglosajón "gay" que distanciaba la experiencia homosexual del lenguaje nacional y la homosexualidad de cualquier tipo de feminidad o "inversión" (Sívori, 2005; Peidro, 2017). Néstor Perlongher (2008) sostiene que el gay pasa a tomarse como modelo de conducta para la construcción de un imaginario masculinizante, arrojando a los bordes a los nuevos marginados: travestis, locas, chongos, gronchos que en general son pobres y sobrellevan los prototipos de sexualidades más populares y cercanos a las denominaciones del marica y la loca, a quienes las pantallas les fueron negadas y cuando no, fueron incluidos/as como personajes estigmatizados.

Santiago Insausti (2018) en su trabajo "Un pasado a imagen y semejanza: recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay" reconoce también a la década de los 80' como un momento de intervención activa en la que los varones gays:

(...) empiezan a construirse con un fuerte basamento en la masculinidad y a intervenir –con éxito– en el espacio público reclamando ser incorporados al campo de las masculinidades válidas. Para lograr este reconocimiento, los gais emprenden la tarea pedagógica de enseñar las diferencias entre lo gay, lo travesti y lo marica, en un momento en el cual, para el sentido común, estas posiciones no eran claramente diferenciables (p. 26).

El autor además identifica tres dimensiones que hacen conflictiva la revalorización de la experiencia marica ya que la crítica contemporánea fue sancionando las formas representacionales que estereotipaban al varón homosexual y que fueron anuladas para reemplazar al modelo de la loca / marica por el de gay masculino:

Hay tres dimensiones en las cuales estas distancias se vuelven escollos para los intentos de recuperación de la experiencia marica por parte de la memoria gay. Me refiero en primer lugar a la expresión de género de "las locas", basadas en ciertos usos de la feminidad que rápidamente serán denostados por las culturas gais de las décadas posteriores. En segundo, a sus culturas sexuales, indisociables de la promiscuidad y del sexo escandaloso en espacios públicos e incompatibles con las actuales estrategias políticas fundadas en la incuestionable legitimidad que brinda el amor romántico. En tercero, la irreverencia y el escándalo, significadas como potentes armas desde la cultura marica de la década del setenta, pero imposibles de ser reivindicadas desde los marcos de la corrección política contemporánea" (Insausti, 2018 p. 25).

Frente a esta lógica Mira (2008) plantea un cuarto paradigma representacional, el de la tolerancia o de la normalización. Este paradigma "da lugar a representaciones que huyen de cualquier estereotipo, en las que la homosexualidad no es más que un aspecto del personaje que no tiene consecuencias en su caracterización" (p. 86). La consecuencia tal vez más atendible de dicho paradigma se sostiene justamente en borrar las marcas identitarias que diferencian a los sujetos/as a cambio de la posibilidad de existencia. Se presenta a un homosexual que, al ser un ciudadano "como todos", se le exige que se comporte como tal y renuncie a sus marcas subculturales constituyéndose en un "buen homosexual" (Smith, 1998).

Estos paradigmas, pueden ser tenidos en cuenta como abstracciones definitorias que facilitan categorías capaces de identificar representaciones productivas en torno a la construcción de los varones no – heterosexuales en las pantallas pero no implican la desaparición o anulación de ciertas formas representacionales por sobre otras. Para Melo (2008) la transición democrática permitió que comiencen a verse otros vínculos sexo – afectivos en las pantallas, inclusive con escenas "de cama" pero los mismos estuvieron caracterizados por destinos trágicos y su asociación con la delincuencia.

El *El desquite* (1983) de Juan Carlos Desanzo, incluye al personaje Tommy (Pablo Brichta) representa a un homosexual, asesino y sádico. Cerca del final de la película se lo muestra desnudo con su amante en la cama, comiendo una naranja y leyendo el diario, hasta que un hombre quiebra los vidrios de una puerta e ingresa a la fuerza a la habitación. Los apunta con una escopeta mientras pregunta sobre el

paradero de Heredia, ante la negativa de hablar y frente al peligro, su compañero declara y como acto seguido Tommy recibe un disparo de frente. El tirador recarga el proyectil, lo mira con desprecio, lo llama "putito" y dispara dos veces más sobre su espalda, los disparos dejan ver la sangre de las heridas es en el cuerpo pero también sus nalgas desnudas. Su compañero emite un grito desgarrador y sostiene el cuerpo sin vida de su amante mientras llora.

La anterior, fue la primera película de una trilogía que continuó con *La búsqueda* (1985) y *En retirada* (1987) dirigidas por Desanzo, ambas producciones insistirán en la presentación de escenas que donde los homosexuales están insertos en contextos sórdidos y marginales. Otras películas de la época que aportan a la consolidación de la tradición criminalizante y patologizante son *El juguete rabioso* (1984) de José María Paolantonio basada en la novela homónima de Roberto Arlt, *Pasajeros de una pesadilla* (1984) y *Sobredosis* (1986) de Fernando Ayala; y *El caso Matías* (1985) de Anibal Di Salvo, entre otras.

Este periodo habilitó también la posibilidad de otras formas de representación trazando como alternativa al estereotipo del marica, al varón gay blanco de clase media. En *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor*²¹⁹ (Américo Ortiz de Zárate, 1986) el tema central es el amor entre varones y el odio homofóbico. Los "nuevos" homosexuales eran masculinos "aunque para algunos pudieran resultar un poco "raros"/"raritos"" (Blázquez, 2017, p. 116). Ambos films pueden considerarse parte de las políticas de visibilización de las homosexualidades masculinas en la Argentina de post dictadura. Para Gustavo Blázquez (2017) la hipótesis que atraviesa a ambos films consiste en que:

219 Existe una anécdota interesante que da cuenta de cierta idea acerca del proceso de visibilización de la población LGBTIQ+ en el país, cuando Otra historia de amor (1986) se emitió por Telefe el 4 de febrero de 1991, el canal decidió censurar los doce minutos finales de la película en los que el personaje de Arturo Bonín finalmente forma pareja con su contraparte, Mario Pasik. En la versión televisada la historia queda trunca en el momento en que Bonín decide volver con su esposa. Frente a esta situación la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) emitió un comunicado en el que expresaron: "Hay mentalidades que no pueden soportar que se vea masivamente un film donde los homosexuales no pagan con sufrimiento su condición" (Bazán, 2006, p. 427).

(...) el amor homosexual no sería otro sino el mismo amor. Aunque los sujetos no reprodujeran el binarismo sexo/género y el vínculo erótico heterosexual, el amor romántico como sentimiento y fundamento de la relación entre dos seres humanos permanecería inalterable. El problema eran los límites y censuras que las normas sociales le imponían a las emociones y no los sentimientos de los sujetos (p. 126).

A partir de la década de los 90's la representación del varón homosexual en el cine comienza a diversificarse, aparecen *taxy boys* – o prostitutos – ubicados como producto de consumo en películas como *Vagón fumador* (2001) de Verónica Chen y *Ronda nocturna* (2005) de Edgardo Cozarinsky. También se los presenta dentro de la esfera de lo criminal en *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro, se aborda la época post-SIDA en *Un año sin amor* (2005) de Anahí Berneri, o en la periferia en films como *La León* (2007) de Santiago Otheguy, *Marilyn* (2018) de Martín Rodríguez Redondo; *Vil romance* (2008) y *Hombres de piel dura* (2019) de José Celestino Campusano y desde la vida urbana y en situaciones más cercanas a jóvenes gay masculinos de clase media o pibes de barrio en la prolífica producción de Marco Berger: *Plan B* (2009), *Ausente* (2011), *Hawaii* (2013), *Taekwondo* (2016) y *Un rubio* (2019). En este periodo el cine avanza con la mostración, en ocasiones explícita, de escenas de sexo entre los personajes.



Arturo Bonín como Raúl Loveras y Mario Pasik como Jorge Castro protagonizando una escena erótica en la película *Otra historia de Amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate

Hacia la diversificación de historias en las pantallas argentinas

En la televisión las representaciones fueron más limitadas y siguieron la reproducción de estereotipos similares. El personaje Huguito Araña que interpretó Hugo Arana en la serie de humor *Matrimonios y Algo Más* (1983-1984) de Hugo Moser, confirmó que la marica estaba en las pantallas para hacer reír. La lógica de ese personaje – amanerado, excéntrico, insatisfecho y víctima de un celibato implícito, sería continuada en la década de los 90's por Fabián Gianola en *La familia Benvenuto* (1990-1995).

En 1992 la televisión argentina mostró por primera vez un beso entre dos varones, protagonizado por Gerardo Romano y Rodolfo Ranni, una pareja homosexual de clase media alta en la serie *Zona de riesgo / Atendida por sus propios dueños*. El acontecimiento generó críticas de sectores conservadores al tiempo que provocó un pico de rating para la serie guionada por Jorge Maestro y Sergio Vainman donde se narraba un triángulo amoroso entre los personajes interpretados por los actores mencionados y Jorge Schubert (Bazán, 2010).

La visibilidad continuó su proceso de modificación y en 1996 *Verdad / Consecuencia* de Adrián Suar incluyó Ariel, un abogado gay interpretado por Damián de Santo. En 1998 la telenovela *Verano del 98* de Cris Morena fue pionera en incluir una historia de amor entre dos varones adolescentes Tadeo (Santiago Pedrero) y Ricky (Mariano Torre). Sus historias se vieron marcadas por las dudas y el sufrimiento pero fundamentadas en el amor entre los personajes. En el 2006 la serie *El tiempo no para*, de la productora Underground, replicó esa estructura de amigos que vuelven a juntarse e introdujo al gay del grupo, en este caso un personaje interpretado por Walter Quiroz, que además es "papá postizo" del bebé de su pareja.

En el 2010, la ficción *Botineras* de Sebastián Ortega contó la historia de amor entre Lalo (Ezequiel Castaño) y un futbolista profesional (Christian Sancho) casado con una mujer generando un revuelo mediático al incluir a la homosexualidad en relación con el fútbol vínculo que, hasta en la actualidad, pareciera imposible. En el 2013 llega a las pantallas *Farsantes* que aborda entre sus historias al vínculo en-

tre los abogados Guillermo Graziani (Julio Chávez) y Pedro (Benjamín Vicuña). Por último, en el 2014 la serie *Viudas e Hijos del Rock and Roll* presenta, también como parte de las variedad de historias que la constituye, al vínculo entre Segundo (Juan Minujín) y Tony (Juan Sorini), su empleado²²⁰.

La televisión, en líneas generales, fue avanzando de forma más lenta pero manteniendo deudas sin saldar en términos de visibilidad. Mientras que el sexo heterosexual colmó a las pantallas dentro y fuera de los horarios de protección al menor, el principal logro de la motración de relaciones entre veranos está dado por el climax que genera un beso postergado hasta el cansancio. Los cuerpos y los desnudos parciales siguen una lógica de censura y permanecen reservados para las relaciones heterosexuales por lo que las pantallas televisivas del país aún poseen un recorrido pendiente que el cine pareció saldar con mayor velocidad.



Rodolfo Ranni y Gerardo Romano protagonizando el primer beso televisado entre dos varones en la serie *Zona de riesgo* (1992)

220 Maximiliano Marentes (2017) en su trabajo "Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma" analiza las historias de amor gay que ocuparon un rol protagónico *Farsantes* y *Viudas e hijos del Rock & Roll* a partir de tres ejes de análisis para pensar la reproducción y la contestación de la heteronorma: hablar de sexo, el final feliz y la intersección entre orientación sexual y clase social.

Conclusiones

Este texto partió de la hipótesis de que la homosexualidad puede ser considerada como un secreto fundante de la identidad que condiciona las formas de relacionamiento de los individuos homosexuales donde el armario se yergue como una protección y un límite en aquellos espacios en los que la diversidad sexo – genérico – identitaria se percibe con innegociable hostilidad e incluso en donde se manifiesta una aparente tolerancia o aceptación. Esta construcción histórica y contextual responde a un complejo entramado en el que las producciones audiovisuales en tanto tecnologías de género produjeron, promovieron e implantaron representaciones de género (De Lauretis, 1989) que ubicaron a los varones gays en la categoría de estigmatizables (Goffman, 2001).

Este proceso representacional se consolida a partir de la producción del estigma como una potencialidad a partir de la cual aquellos varones gay o no, que no atraviesan los filtros delimitados por la matriz hererosexual (Butler, 2007) son considerados abyectos y por ende objeto y destinatarios de energías punitivas, de amenaza y de violencia. Este proceso genera un efecto pedagógico que instruye a los varones sobre los modos de devenir varón en una cultura heteronormativa, promoviendo la mutilación progresiva de su propia femineidad, sancionando la femineidad en el otro y ese mismo acto afirmando su propia masculinidad.

La producción mediática, en articulación con otras intuiciones como la Iglesia, la Escuela, y dependiendo del contexto el mismo Estado, generan un doble efecto. Por un lado potencian y justifican la celebración de un pacto implícito por medio de un acuerdo centrado en tolerar la homosexualidad a cambio de discreción e invisibilidad. Por el otro, como puede verse en la producción audiovisual referenciada en el corpus de este trabajo, las narrativas dominantes construyen parámetros de normalidad anclados en formas y comportamientos heterosexualizados y por ende, se establecen los marcos para identificar y sancionar lo distinto.

Las producciones audiovisuales operan en la consolidación de prácticas legiti-

mantes de los binomios heterosexuales excluyentes por medio de dos tipos de sexos, dos tipos de deseos y dos tipos de identidades ordenando a varones gays como desviaciones de la norma a partir de paradigmas específicos, constituidos por un repertorio limitado de formas fáciles de interpretar. En este marco la marica monopolizó la forma representacional y se instaló cómo estereotipo genealógico con el que continuaron las formas de representación del varón gay/homosexual durante décadas en la cinematografía y la televisión del país. Esta imagen perdurable fue utilizada como recurso para hacer reír a partir de la estrategia de despojar a los varones gay/homosexuales de sus atributos de masculinidad y limitándolos a espacios de circulación predeterminados en roles sumisos, pasivos o desprestigiados socialmente

A partir de la década de los 60' comienzan a verse en pantalla algunas relaciones amorosas entre varones caracterizadas por destinos trágicos y llevadas a cabo en contextos sórdidos donde los finales deparan destinos violentos. También empiezan a tener pantalla prácticas que hasta el momento permanecían en las lógicas urbanas tales como el *yire* y la prostitución masculina.

En la década del 70' las prácticas siguen constituyéndose como marginales y los destinos fatales continúan caracterizando la representación y el estereotipo de la marica mantiene su presencia. Recién en los 80's se produce una transformación cultural y representacional durante el denominado "destape alfonsinista" cuando al modelo erótico vigente de "loca-chongo" se sumó el término de origen anglosajón "gay" que distanciaba la experiencia homosexual del lenguaje nacional y la homosexualidad de cualquier tipo de feminidad o "inversión".

Lo anterior implicó el seguimiento de, al menos, tres estrategias centrales: La primera centrada en la construcción de una lógica representacional basada en la masculinidad y la intervención del espacio público en busca de la incorporación al campo de las masculinidades válidas. La segunda, generando un nuevo repertorio de identidades marginalizadas en las que se ubica a travestis, locas, chongos, gron-

chos a quienes las pantallas les fueron negadas y cuando no, fueron incluidos/as como personajes estigmatizados. La tercera llevando a cabo la tarea pedagógica de establecer diferencias entre lo gay, lo travesti y lo marica cuando sus características diferenciadoras no se encontraban del todo claras.

En este periodo el varon gay/homosexual, al ser un ciudadano “como todos”, atiende la exigencia de comportarse como tal y renunciar a sus marcas subculturales. Esto no implicó la desaparición o anulación de ciertas formas representacionales por sobre otras pero permitió que comiencen a verse otros vínculos sexo – afectivos en las pantallas instalando otras formas de representación que trazaron como alternativa al estereotipo del marica, al varón gay blanco de clase media.

A partir de la década de los 90’s la representación del varón homosexual en el cine comienza a diversificarse, aparecen *taxy boys* – o prostitutas – ubicados como producto de consumo, también se los presenta dentro de la esfera de lo criminal, se produce el abordaje de la época post-SIDA y se registran vínculos generados en la periferia de los conglomerados urbanos y también de situaciones más cercanas a jóvenes gay masculinos de clase media o pibes de barrio.

En la televisión las representaciones fueron más limitadas pero siguieron la reproducción de estereotipos similares pero con un tiempo de producción distinto que en los años más recientes encontró un tono representacional más cercano a la normalización.

El recorrido anterior no intenta ser minucioso sino dar cuenta del entramado de imágenes que cumplieron la función pedagógica sobre cómo debía ser el varón no – heterosexual y qué pensar al respecto. Estas producciones permitieron avanzar hacia narrativas identitarias donde la representación se constituye como una forma de significación donde el acto representacional configura y transforma al mundo otorgándole sentido (Austin, 1982; Ricoeur, 2009). Ese sentido responde a un contexto que avanza en la revisión de las representaciones tradicionales en los medios de comunicación en general y de la producción audiovisual en particular. Además, reponen otras lógicas interpretativas en

torno a la diversidad sexo – genérico – identitaria y las maneras de ser en el mundo.

La producción audiovisual más reciente se fue configurando a partir de la emergencia de como narrativas de flexibilización, en tanto aquellas que se nutren de imágenes resultantes de la deflación de temores, nuevas (auto) permisidades para transitar lugares, experimentar relaciones homoeróticas y homoafectivas con menos culpa y fundamentalmente con menos temor.

Referencias

- Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- Badinter, E. (1993) XY. *La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Bazán, O. (2010). *Historia de la homosexualidad en la Argentina (Historia urgente)*. 2ª. Ed. Marea. Buenos Aires.
- Blazquez, G. (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, nº 15, pp. 111-137. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, T. (1989 [1996]). *La tecnología del género* (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30). En: *Revista Mora* N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pp. 6-34
- Figari, C. (2008) "Violencia, repugnancia y indignación: las travestis como lo otro abyecto". *Niterói*, v 8, n. 2, pp. 355 – 368.
- Goffman, I. (2001) *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorroutu
- Insausti, S. (2018). "Un pasado a imagen y semejanza: Recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay". *Prácticas de Oficio*, v.2, n. 21, jun. 2018 - dic 2018 ides.org.ar/publicaciones/practicadeoficio
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

- Marentes, M. (2017). Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas: Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma. *Cuadernos.info*, (41), 141-154. <https://doi.org/10.7764/cdi.41.1142>
- Martín - Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A. Versión revisada 1991.
- Meccia, E. (2017). *El tiempo no para: los últimos homosexuales cuentan la historia*. Santa Fe, Ediciones UNL; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba,
- Melo, A. (2008) (comp.) *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Editorial LEA.
- Mira, A. (2008) *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine. EGALES, S.L*, Barcelona – Madrid.
- Pecheny, M. (2003). Identidades discretas [Discrete identities]. In L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades [Identities, subjects and subjectivities]* (pp. 125-147). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Peidro, S. (2013) Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la erogenia masculina Recorrido por la filmografía del cineasta Marco Berger. En *Ética y Cine Journal*, Vol. 3, No. 3, pp. 43-53.
- Peidro, S. (2017) Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI. En: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Perlongher, N. (2008) "El sexo de las locas", en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 30.
- Ricoeur, P (2009) "La identidad narrativa" en María Stoopen Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, 460 pp. en *Sujeto y relato*. María Stoopen coordinadora. Editorial: Unam. Primera edición.
- Sabsay, L. (2003) Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas. In L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades [Identities, subjects and subjectivities]* (pp. 125-147). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Sívori, H. (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Smith, P. (1998). *Las leyes del deseo*. Ediciones de La Tempestad. Barcelona.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.