



ISBN 978-950-33-1155-4

“TE QUIERO, BOLUDO”. CINE Y GUIONES HOMOERÓTICOS EN ARGENTINA

Gustavo Blázquez

Conicet/ Universidad Nacional de Córdoba

Palabras claves: homosexualidad. Representaciones. Guiones sexuales

A partir de una serie de films argentinos, esta ponencia se detiene en el análisis de modos de amar entre varones, es decir modelos que permiten imaginar y experimentar las relaciones (homo)afectivas y las caricias entre hombres. Específicamente nos interesa describir y comparar imágenes elaboradas en dos momentos históricos. En primer lugar nos detendremos en el “destape alfonsinista” de mediados de la década de 1980 a partir de dos producciones únicas de la época: *Adiós Roberto* (1985) de Enrique Dawi y *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate. Luego consideraremos *Vil romance* (2008) de José Campusano y *Plan B* (2009) de Marco Berger que aparecieron en los años de legalización de la unión civil entre sujetos del mismo sexo en distintas jurisdicciones durante la primera década del siglo XXI.

Para acercarnos a estos textos visuales nos valemos de la noción de “guiones sexuales” elaborada por Gagnon y Simon (1974) en sus estudios sobre la conducta sexual. Esos guiones, en permanente construcción y sometidos a crítica, especificarían “los quiénes, los qué, los cuándo, los dónde, y los por qué de determinado tipo de actividades” (Gagnon, 1977:6) sin necesariamente determinarlas. Los guiones operarían en tres niveles: el intrapsíquico, el interpersonal y el cultural donde el primero hace referencia a las dinámicas de formación de un *self*, el segundo a las que animan las relaciones entre diferentes sujetos y el último a las formas simbólicas públicas ¿Qué guiones hacían visibles/posibles esas producciones cinematográficas y cuáles eran las posiciones de género, clase, eróticas y formas de amar que realizaban?

AMORES OCHENTOSOS

A diferencia de las producciones de las décadas anteriores, los dos films de los años 1980 que analizamos convirtieron a homosexuales masculinos en protagonistas

principales y motivo de la historia contada. Por primera vez en la historia del cine nacional, las vivencias de unos personajes homosexuales se transformaron en el eje de la historia y se presentaba en la pantalla el drama del amor que no se atreve a decir su nombre. (Durán, 2008; Melo, 2008; Olivera, 2012)

En la producción de Dawi, Roberto, recién separado de su mujer, inicia una relación erótico-afectiva con Marcelo quien dice que no le gustan las mujeres pero nunca afirma que le atraen los varones. En *Otra historia de amor*, Raúl Lovera casado y padre de familia acaba seducido y en los brazos de su compañero de trabajo: Jorge Castro. Ambos films están igualmente estructurados a partir de la relación entre un personaje homosexual que sabe de sí y su deseo erótico, aunque no necesariamente pueda enunciarlo, y un personaje que mantiene una relación heterosexual aunque poco feliz que “descubre” su deseo homosexual a partir de la atracción por un sujeto particular. Ese descubrimiento no se produce en escenarios como la calle, las teteras o los boliches gays, asociados con la homosexualidad y la “mala vida” sino en espacios moralmente menos sospechosos como la casa o la oficina. Ese saber sobre sí tampoco se genera a partir de un cuestionamiento previo o una “sospecha” propia o ajena sobre la heterosexualidad sino a partir del encuentro “casual” entre los protagonistas. En las dos producciones la relación erótica rápidamente se tiñe de amor asociando el vínculo homosexual con la conyugalidad y establecen comparaciones con relaciones heterosexuales.

Estas producciones no sólo innovaron al presentar historias de amor homosexual y odio homofóbico. A diferencia de los personajes homosexuales de las producciones de décadas anteriores, los films de Dawi y Ortiz de Zárate pusieron en escena a varones homosexuales cuyas performances de género eran coherentes con el género atribuido. No sólo los “nuevos” homosexuales como Roberto y Raúl eran masculinos. Quienes ya sabían de su homosexualidad, Marcelo y Jorge, no eran afeminados, aunque para algunos pudieran resultar un poco “raros”/“raritos”. (Blázquez, 2014)

En el contexto de una fuerte revisión de las normas morales y prácticas sexuales heredadas de la última dictadura, unos artistas, con alguna trayectoria en el campo cinematográfico, contaban otra historia. En este sentido ambos films pueden considerarse

parte de las nuevas poéticas/políticas de visibilización de la homosexualidad masculina.<sup>1</sup>

Aunque ficcionales, ambas películas buscaron construirse y fueron recibidas como testimoniales en tanto daban cuenta de conflictos, dudas, alegrías y sufrimientos, de personajes actuales, ciudadanos comunes, adultos jóvenes de camadas medias, que compartían muchas propiedades sociales con el público al que estaban dirigidas. En ellas se presentaban vidas de homosexuales al mismo tiempo que ofrecían un espacio para la proyección de las vidas de públicos que, como los protagonistas de las películas, ya sabían de su homosexualidad o que comenzaban a “descubirla”.

Si bien la dimensión intrapsíquica de los guiones sexuales es imposible de analizar a partir de las producciones cinematográficas, esos films podrían considerarse como objetivaciones culturales de esos guiones intrapsíquicos. Las fantasías alucinatorias y sueños de Roberto que Dawi presenta a lo largo del film cuentan cómo en la construcción del *self*, el deseo (homo)erótico se enfrenta con los mandatos sociales. De acuerdo con el protagonista su problema no era su erotismo sino la valoración social de sus prácticas y deseos. El amigo, el padre, la madre, la primera novia, el cura, la prostituta, el asesino o “mano de obra desocupada” de la última dictadura, aparecen como encarnaciones de la homofobia que atacan verbal y físicamente al personaje hasta enloquecerlo. Roberto, agobiado y confundido por sus fantasmas, huye corriendo en calzoncillos por las calles de la ciudad nocturna. Agentes de la Policía Federal lo detienen. El principio de realidad se impone por la fuerza y recurre a Marcelo para que lo libere. Marcelo honra el pedido pero también involucra a la esposa de Roberto. El film concluye con una toma aérea donde vemos a Roberto abrazado a su hijo ubicado a una distancia equivalente de Marta y de Marcelo sin saber qué camino tomaron los protagonistas. Antes que proponer la resolución de los conflictos intrapsíquicos a partir de la intervención colectiva sobre los dispositivos y discursos homofóbicos<sup>2</sup>, *Adiós Roberto* proponían una solución psicológica. La historia se hace historia le recuerda el psicólogo a Roberto antes de ofrecerle la solución a su malestar: “el secreto de todo está en que elijas una forma de vida que te haga feliz”.

---

<sup>1</sup> En 1984 la tapa de la revista *Siete Días* presentó, por primera vez en la historia del periodismo gráfico nacional, una pareja de varones homosexuales abrazados y una nota titulada “El riesgo de ser homosexual en Argentina”

<sup>2</sup> Por esos años se organizaban en Buenos Aires un nuevo activismo homosexual. En 1984 se creó la Comunidad Homosexual Argentina (CHA).

En *Otra historia de amor* esos conflictos no ocupan un lugar tan preponderante en la trama. Aunque sabemos del sufrimiento de los protagonistas, de sus sentimientos amorosos, de la culpa que experimenta Raúl y, principalmente, de cómo los deseos y sueños juveniles fueron traicionados con el correr de los años, la producción de Ortiz de Zárate confía menos en una solución individual para esos malestares que adiós Roberto. En el film se deja adivinar cierta noción de “derechos humanos” como cuando Jorge, quien hacía terapia de grupo, se enfrenta al directorio de la empresa que decidió rescindir su contrato. A los gritos les dice: “Soy una persona y todavía tengo el derecho a vivir, a sentir, a elegir”. En la misma dirección, la excéntrica tía de Raúl, sexagenaria viuda de un militar que teje tapices y enloquece con Nina Hagen, le dice a su sobrino: “A esta vieja bruja no le gusta dar consejos pero te voy a decir algo: defendé tus cosas por más locas que parezcan porque si vos no las defendés no te las defiende nadie”.

Además de modelizar los guiones intrapsíquicos, los films ofrecían también una representación de guiones interpersonales que podemos describir a partir de la escena de seducción, del primer encuentro de tonalidad erótica que concluye en el encuentro sexual-genital. Por último, el modelo de relación erótico-afectiva propuesto por las películas formaría parte de un nuevo guion cultural para el amor en democracia.

Ambas producciones desmienten cierta opinión del sentido común homofóbico según la cual los varones heterosexuales, especialmente jóvenes, estarían expuesto a la peligrosa seducción de un “degenerado” de mayor edad que podría pervertirlos y hacerlos “cambiar de bando” o “darse vuelta”. En estas producciones no hay perverso y pervertido, víctima y victimario, no hay engaño ni trampas. Si bien en *Adiós Roberto* el alcohol aparece como habilitador, las propias palabras del protagonista: “Juro que no hubo violación. Fue por pura voluntad”, se encargan de desmentir el mito de Ganimedes.

A diferencia de *Adiós Roberto*, en *Otra historia de amor* vemos besos, caricias, e incluso desnudos masculinos posteriores completos. Mucho más audaz, la producción de Ortiz de Zárate introduce los juegos de seducción entre los protagonistas. “Usted me gusta... me gustaría acostarme con Usted” encara Jorge a su jefe en unas de las primeras escenas del film. Este arrojo masculino se repite cuando posteriormente le entrega una nota que dice: “si sos guapo y te animás te espero en” seguido de una dirección y horario y firmada por “El Zorro”. Raúl lee la nota mientras orinaba sosteniendo su pene con una mano y exclama: “hijo de puta”. Interpelado en su honra, Raúl acepta el desafío y se presenta a la cita. Aquí no habrá intoxicación que justifique

como poco a poco el secretario desviste a su jefe sino un intercambio explícito y consciente de palabras, miradas y acciones que culmina en una, no muy exitosa, relación sexual. Confundido, o *rallado* como se autodefine, será Raúl quien proponga un segundo y feliz encuentro.

Aunque de manera diferente, ambos films presentan y enfatizan la agencia de varones como Roberto y Raúl quienes, “heterosexuales” y padres de familia, eligieron voluntariamente mantener relaciones sexuales con otro varón.

Si bien a los ojos del mundo social los protagonistas principales devienen homosexuales, para ellos el conflicto no se jugaba en la oposición/opción homosexual/heterosexual. “El hecho de que yo tenga una relación con Castro, no significa que no te quiera” trataba de explicarle Raúl a su dolida esposa. El drama no consistía tanto en la erótica entre varones sino en amar a un sujeto con quien se compartía una misma anatomía, identidad y performances de género.

El sexo con otros varones no aparecía como imposible/impensable. Jorge, por ejemplo hablaba de prácticas como la masturbación colectiva y otros ejercicios homoeróticos adolescentes. Lo nuevo e (im)posible era el amor homosexual y su realización en forma de un vínculo interpersonal conyugal.

El amor homosexual no sería otro sino el mismo amor. Aunque cambiara el género de los sujetos, 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<sup>3</sup>.

Estas producciones cinematográficas del “destape” nacional no apostaron a una deconstrucción de la pareja sexual estable como ideal normativo. Por el contrario buscaban presentar y legitimar a la homosexualidad como otra versión del amor y una elección antes que un destino. En tanto mantenían el modelo del amor romántico, estas historias/histerias eran otras, en el sentido de una más como recalca, con ironía, la esposa de Roberto cuando le pregunta: “¿Andan bien? ¿Están haciendo terapia de pareja? ¿Van a tener hijos?”.

Estas producciones ponían en escena las dificultades para establecer una práctica homosexual de carácter conyugal, homóloga a la pareja heterosexual, y así se acercaban

---

<sup>3</sup> En este sentido la propuesta de estos films podría relacionarse con las historias de amor que cantaban artistas como Sandra Mihanovich o Marilina Ross, la emblemática “Puerto Pollensa”, y la defensa del amor libre.

y preanuncian los reclamos de la CHA y otros movimientos LGBT que comenzaban a organizar por esos años (Belucci, 2010).

Al mismo tiempo y dada la identidad de género de los amantes, estas historias/histerias eran otras, en tanto diferentes. Aunque el amor fuera el mismo, las relaciones de pareja homo y heterosexual se presentaban como distintas. Los vínculos homoeróticos aparecían como más igualitarios y menos machistas que los heterosexuales y ese amor que no osaba decir su nombre se presentaba como más acorde a la “naturaleza” masculina que su versión heterosexual. Aparentemente, las mujeres no sabían tratar a los varones como sí sabían hacerlo los nuevos compañeros sexuales. Ellas quieren hablar, conversar, y por eso acosaban con preguntas a sus maridos. En cambio ellos sabían que ese no era el camino. “Si querés que hable tenés que callarte” le explicaba Marcelo a la esposa de su amante.

#### NUEVOS AMORES

Cuando el guión cultural gay que (pre)anunciaban las películas de los años 1980 era hegemónico en relación al viejo guión de las mariquitas, de la loca y su chongo, las producciones cinematográficas de principio del siglo XXI que se ocupaban de las relaciones eróticas entre varones, proponían otros guiones sexuales. Los amores homosexuales que contaban esas nuevas películas tenían como protagonistas a sujetos que se distanciaban por su posición de clase, edad, y consumos culturales de los amantes del destape alfonsinista. Los cuándo, los dónde, y los por qué de esos amores también eran diferentes. En ese sentido, nos preguntamos: ¿Cómo se representaba cinematográficamente a los varones homosexuales y a las homosexualidades a mediados de lo que algún@s habrían de llamar “la década ganada”? ¿Qué nuevos guiones intrapsíquico, interpersonales y culturales elaboraban las producciones de Campusano y Berger?

A diferencia de los directores de los años 1980 quienes ya poseían una trayectoria en ese mundo de arte, los creadores de *Vil Romance* y *Plan B* iniciaban sus carreras con esas producciones. La obra de Campusano, estrenada en 2008, explora las tensiones en torno a las relaciones homosexuales, la sodomía y los valores asociados a partir del relato de los encuentros eróticos del personaje central: Roberto. Este joven es un desocupado más del empobrecido Gran Buenos Aires, con una madre y hermana que ejercen la prostitución como única familia. Sin residencia fija, Roberto pernocta en la casa de diferentes amantes ocasionales hasta que conoce a Raúl, un varón de 50 años,

separado y padre de una hija, sin trabajo fijo y asociado con prácticas delictivas. El encuentro con ese hombre de cabellos largos y canosos, campera de cuero y un piercing entre las cejas, lo que le da un aspecto de motoquero o metalero, se produjo en una estación de trenes. Sin que medien muchas palabras Raúl invita a Roberto a su casa y ni bien ingresan lo penetra violentamente iniciando un ciclo de sometimientos afectivos y sexuales. No sin cuestionar la violencia y la negativa de Raúl a ser penetrado, Roberto comienza a imaginar una relación conyugal, de tintes románticos, con su amante. Con él visita a su familia y llegan a ciertos acuerdos de convivencia. Sin embargo el conflicto estalla porque Raúl es dominante, no accede a ser “pasivo”, y maltrata a Roberto quien plantea un guion sexual más igualitario. “No soy tu hijo” le grita a Raúl quien tiende a reproducir la superioridad masculina del macho o chongo, expresada a través de la acción genital asertiva, la inviolabilidad del ano, la violencia física y los celos.

Roberto también frecuenta páginas web y chats gays donde conoce a otro joven, bello, extranjero, y con dinero, con quien mantiene una relación sexual. En ese caso el encuentro parece seguir los guiones que encontrábamos en las películas de la década de 1980. A diferencia de la relación con Raúl, los amantes se desnudan a la hora de mantener relaciones sexuales, se acarician mutuamente y se comportan genitualmente como “versátiles”.

El joven español acaba enamorándose de Roberto y lo visita en la casa de Raúl hasta que éste lo descubre y le da una paliza y quizá asesina. Aterrorizado, Roberto permanece con su violento amante hasta lo abandona para refugiarse en la casa de sus amigos, una pareja de varones que parecen realizar de modo efectivo el guion interpersonal que sueña Roberto. Raúl lo busca y convence de volver juntos aunque apenas llegan a la casa vuelven las agresiones y lo amenaza con torturar a la madre y la hermana. Mientras tanto, los amigos gays de Roberto son asaltados por los amigos de Raúl.

Desencantado del amor, Roberto cuenta a su familia el maltrato y las agresiones a las que está sometido. La violenta relación se resuelve con mayor violencia cuando, luego de una cena familiar, su hermana asesina a Raúl.

*Vil Romance* discute principalmente la relación homoerótica entre un joven gay y un chongo maduro. En ella se encontrarían conflictivamente elementos del “viejo” guión sexual “loca-chongo” donde se reconoce y subjetiva Raúl con otros del más “moderno” y “democrático” guión igualitario “gay” que configura a Roberto. Según el film se encarga de recordarnos con total crudeza, y casi en un lenguaje propio del cine soft

porno, de esos guiones se infieren, y a ellos están referidos, ciertos valores a partir de índices como la acción receptiva o no durante el coito. “Pasivo” y “activo” dirían una posición sexual pero también una subjetividad y en último término, una identidad fundada en el, al menos idealmente, carácter invariable y unidireccional de la práctica genital según sostiene Raúl y discute Roberto.

De acuerdo con nuestro análisis la obra plantea, en un contexto de pobreza, violencia urbana y exclusión social en términos de clase, qué ocurre cuando el “pasivo” ya no es una “loca” y deviene un “pendejo” que reclama su derecho a ser “activo”. Cuando los guiones intrapsíquicos, interpersonales y culturales que sostienen las acciones de los amantes en una relación marcada por la diferencia etaria colisionan, el romance adquiere un tono siniestro, vil.

Por último, en el film de Berger vemos como Bruno, con ayuda de su amigo Víctor, diseñan una estrategia para alejar a Pablo de Laura, antigua novia del primero y reconquistarla. Con un cierto ingenio, considerado propio de varones heterosexuales, Bruno juega con los guiones sexuales y busca seducir a Pablo para terminar preso de sus movidas.

Los jóvenes que nos presenta Berger son un grupo de amigos, varones y mujeres veinteañeros, con tiempo libre, usuarios recreativos de marihuana, desprejuiciados, “abiertos de cabeza”, muy poco victorianos. Más allá de unas fugaces apariciones de la madre de Víctor, en la película no vemos adultos lo que le permite presentarse como una puesta en escena de un ethos y una cosmovisión juvenil. Laura estudia cine, Pablo es fotógrafo. Víctor vive con su madre mientras que Pablo y Laura lo hacen solos en departamentos un tanto precarios y vetustos. Nada sabemos de sus actividades laborales ni cómo se daba la reproducción económica pero aparentemente, a diferencia de los jóvenes ochentosos, no estaban incorporados al mundo del trabajo.

Para esos jóvenes, hijos de una clase media empobrecida, la homosexualidad no aparecía como una práctica aberrante o censurable. Por el contrario, especialmente en el caso de las mujeres los besos y caricias homoeróticos se encontraban integrados al repertorio de prácticas eróticas posibles. Una de las chicas comentó que ella se besó con algunas mujeres y cómo esas prácticas encendían el deseo masculino.

La heterosexualidad obligatoria aparecía más como un mito que como un mandato. Por ejemplo, Pablo se inventó algún pasado homosexual como forma de potenciar su atractivo personal e incorporó el homoerotismo, combinado con cierto mito romántico



del artista que se negaba a mostrar su producción, al equipo de instrumentos a través de los cuales montaba su self y armaba una presentación de sí.

En un contexto tan diferente, donde las caricias y los amores homosexuales no resultaban infamantes pero tampoco quedaban atrapados en una identidad sino que se presentaban como experiencia, el conflicto del guion intrapsíquico aparece como *confusión*. Pablo y Bruno, los dos varones heterosexuales que se enamoran, dicen estar *confundidos*. Ese estado implicaba un humor melancólico y una sensación de desorientación donde se dudaba de aquello que se sabía y sentía y se desconfiaba de la realidad de los afectos y deseos.

Ese estado, que no reclamaba ninguna intervención psicológica sino que se intenta elaborar discursivamente a través de la conversación con los amigos, se acompaña a nivel de los guiones interpersonales de cierta *confusión* de las relaciones de homosociabilidad, tan importante en la definición de la masculinidad heterosexual donde el contacto corporal con otros varones aparece tan obligatorio cuanto deserotizado. La estrategia de Bruno, construida a partir del conocimiento del supuesto pasado homosexual de Pablo, consistía en erotizar esos contactos y así borrar los límites entre camaradería masculina y amor homosexual.

*Plan B* pone en escena una pedagogía de la seducción masculina. A través de las acciones de Bruno y Pablo podemos observar los guiones que organizaban prácticas de persuasión erótica. En el principio estaba la mirada a la que seguía el intercambio de palabras, el descubrimiento de gustos compartidos, las invitaciones, conversaciones interminables, y el deseo de estar siempre juntos. En el contexto de una fiesta, y haciendo uso de la osadía humorística considerada un índice de masculinidad, Bruno conversando con una amiga presenta a Pablo como su novio. La acción osada e inesperada resulta confirmada por Pablo quien sostiene la veracidad de la declaración y refuerza la camaradería masculina. Ella desconfía del enunciado y lo toma como lo que debería ser: una broma. Ante la insistencia de Bruno acerca de la verdad de sus palabras, ella lo desafía a besar a Pablo. Así se da el primer beso al que siguen más palabras, intercambios de regalos, confesiones de los años pasados, un “te quiero, boludo”. Confiado del éxito de su plan, Bruno profundiza la confusión y llega a pedirle a Pablo, con una excusa muy poco creíble, que lo bese.

Bruno consigue su objetivo y producto de su confusión Pablo rompe la relación con Laura pero sin sospechar de los peligros que desataba ahora es él quien también acaba *confundido*. Bruno quedó atrapado en su propio juego hasta que, abandonado su plan,

fue al encuentro de Pablo para decirle: “estoy enamorado de vos. Estoy completamente enfermo no sé cómo pasó no lo pude manejar se me fue de las mano”.

TO BE CONTINUED...

Escasamente reseñadas por la crítica periodística de la época y rodeadas de algún escándalo, las dos producciones de la década de 1980 (re)presentaron una ruptura en la cinematografía nacional no tanto por el lenguaje visual que pusieron en juego como por los temas que abordaron. Aún sin nombrarlo, los films visibilizaron y presentaron en sociedad el nuevo guión gay encarnado por varones masculinos de camadas medias, educados, cultos, trabajadores, buenos hijos, amigos y padres.

En un clima de efervescencia democrática pero también de persecución y represión de las llamadas “minorías sexuales” ambos films ofrecían y legitimaban nuevos guiones posibles para las conductas sexuales y los sentimientos. La homosexualidad dejaba de ser una enfermedad o desviación moral para transformarse en una posibilidad erótica que debía afrontar y enfrentar, en nombre del amor, los prejuicios de una sociedad autoritaria autodefinida como occidental y cristiana. De una forma un tanto caricaturesca, las películas retrataban esos prejuicios, los agentes encargados de mantenerlos (sacerdotes, corporaciones, compañeros de trabajos, familia, vecinos), y denunciaban la homofobia y prácticas de *outing*.

Al mismo tiempo, esas producciones, que contaron con subsidios del Instituto Nacional de Cinematografía, establecían un cauce para los deseos homosexuales a través de una conyugalidad mimética del matrimonio heterosexual y un modo “terapéutico” de resolver los conflictos psicológicos de aquellos que se enredaban en esas prácticas eróticas.

Poco más de veinte años después, luego de la crisis económico y política de diciembre de 2001 y mientras se legalizaba la unión civil entre sujetos del mismo sexo en distintas jurisdicciones, producciones como *Vil Romance* o *Plan B* plantearon guiones culturales del amor homosexual que ya no se relacionaban con conflictos psicológicos, el *coming out*, o una agenda de derechos civiles. Ambas producciones se focalizaban en el deseo y la atracción erótica, los juegos de seducción y poder en los vínculos homosexuales en contextos y situaciones donde comportamientos homoeróticos no coagulaban necesariamente en una identidad homosexual y mucho menos gay.

En un nuevo contexto, *Vil Romance* trajo, por primera vez a la pantalla nacional, la vida de homosexuales suburbanos al mismo tiempo que daba cuenta del conflicto entre

diferentes guiones sexuales problematizando el par activo/pasivo. Mientras tanto, cuando *Plan B* integraba, no sin conflictos, a la homosexualidad en el conjunto de prácticas eróticas posibles para jóvenes bohemios y confundía las fronteras que separaban prácticas homosociales, propias de las amistades masculinas, de los comportamientos entre amantes homosexuales desanudaba el binomio homosexualidad/heterosexualidad

#### Bibliografía

- BELUCCI, Mabel. 2010. *Orgullo. Carlos Jáuregui. Una biografía política*. Emecé: Buenos Aires.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. 2014. “*Coming out* en la primavera alfonsinista: Una versión cinematográfica”. Ponencia presentada en las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales. UNMDP. Mar del Plata.
- DURÁN, Daniela. 2008. Las representaciones de la homosexualidad masculina en el cine argentino entre 1983 y 2004. Trabajo Final de licenciatura en Historia, UNC, Córdoba
- GAGNON, John. 1977. *Human sexualities*. Scott Foresman: Illinois.
- GAGNON, John y SIMON, William. 1974. *Sexual Conduct: The Social Source of Human Sexuality*. Aldine: Chicago.
- MELO, Adrián (comp). 2008. *Otras historias de amor*. Lea: Buenos Aires
- OLIVERA, Guillermo. 2012, “Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades e espacialidades LGBT en el cine argentino /1960-1991)” en *Estudios Queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*. La Crujía: Buenos Aires