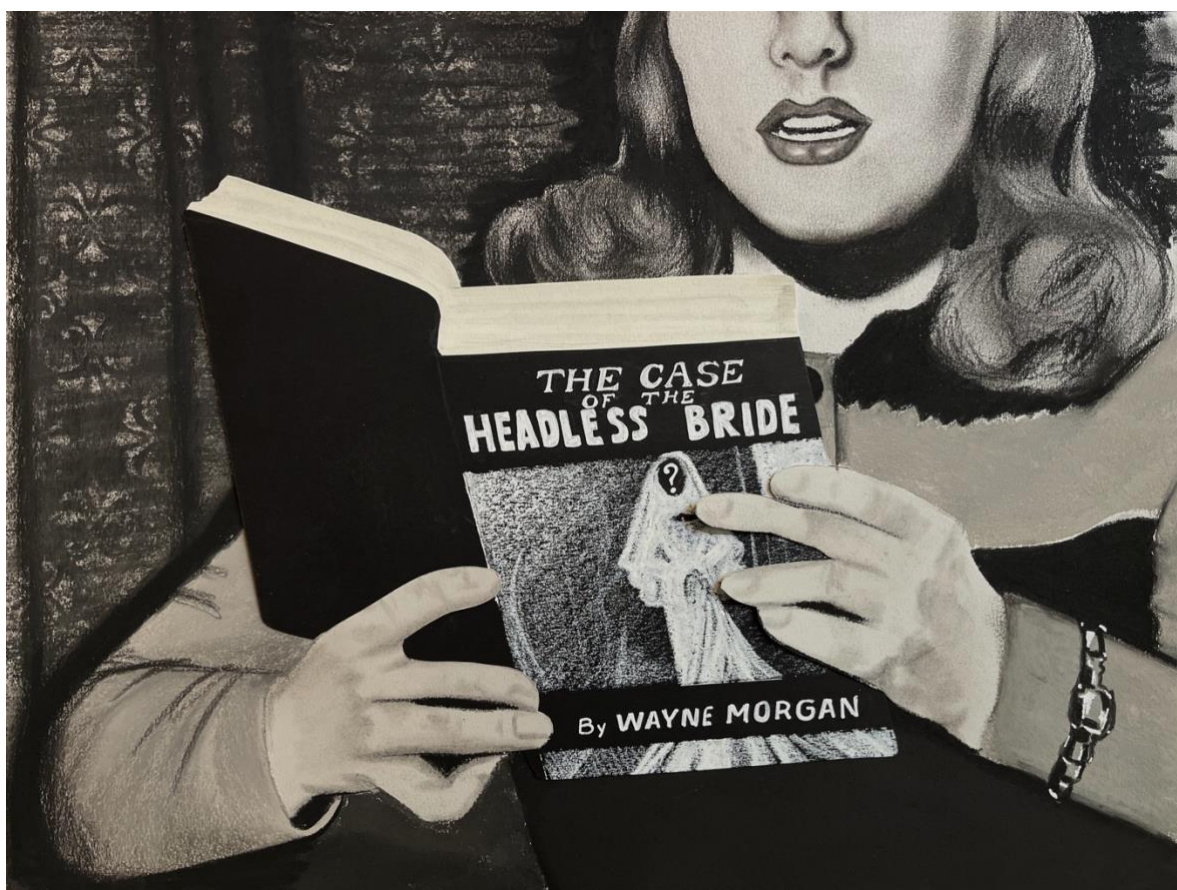


ARTÍCULOS



Martín Sichetti. *Headless bride*. 2025.

**CUIR POR DONDE SE LO
MIRE: EL CINE DE GOYO ANCHOU**
**CUIR/QUEER ALL OVER:
GOYO ANCHOU'S FILMOGRAPHY**

Roo Gómez Marra

Universidad de Morón - Universidad Nacional de Tres de Febrero

(elle) es docente y traductore de inglés.

Actualmente se encuentra realizando su tesis de maestría sobre el lenguaje no binario y las identidades no binarias. Ha militado en distintos espacios cuir y sido referente ESI en distintas escuelas.

Contacto: rociofgomez@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-8538-1318>

DOI 10.5281/zenodo.17632307

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Goyo Anchou**Cine queer**Cine guerrilla**Cine argentino*

Este En este artículo se analizan los cuatro largometrajes de ficción del director argentino de cine guerrilla Goyo Anchou: Safo (2003), Heterofobia (2015), El triunfo de Sodoma (2020) y ¡Homofobia! (2024) y se argumenta que su filmografía es un claro ejemplo de cine cuir. Con este propósito, se realiza un recorrido teórico por las distintas acepciones y teorizaciones del término cuir/queer y la consiguiente indagación en el cine cuir.

Se propone que, si bien entre les teóricas existen pocos acuerdos sobre qué características se le pueden atribuir a este tipo de cine, distintos aspectos (como incluir personajes sexogenerico-disidentes, haber sido filmadas por realizadores cuir, demostrar una negativa a la asimilación a los regímenes hegemónicos) pueden acercar más o menos una película a un ideal de cine cuir. En este sentido, se asevera que la filmografía de Anchou cumple virtualmente con todos los requisitos para llegar a tal ideal.

Se mencionan, por otra parte, las bases del cine guerrilla en su corriente latinoamericanista, con la figura de Fernando Birri a la cabeza, como influencias en la filmografía de Anchou; ideas que interaccionan con el cine cuir y nutren su potencial transformador.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Goyo Anchou**Queer cinema**Guerrilla cinema**Argentinian cinema*

This article analyzes the four feature-length films of Goyo Anchou, the Argentine guerrilla cinema director: Safo (2003), Heterofobia (2015), El triunfo de Sodoma (2020) and ¡Homofobia! (2024) and argues that his filmography is a clear example of cuir (the adaptation of the word queer in Spanish) cinema. For this purpose, the different meanings and theorizations of the term cuir/queer are examined, as well as cuir cinema.

It is proposed that, even though there is little agreement among theorists about the characteristics of this type of cinema, different aspects (such as having queer characters, being made by queer filmmakers, showing rejection towards assimilation to hegemonic regimes) can bring a film closer to or further from an ideal of cuir cinema. In this sense, it is claimed that Anchou's filmography meets virtually every requirement to reach that ideal.

On the other hand, the bases of guerrilla cinema in its Latin Americanist trend are also explored—with Osvaldo Birri as a strong representative—as influences in Anchou's filmography; ideas that interact with those of cuir cinema and fuel its transformative potential.

[...] y nosotros podemos elegir proyectarnos a un futuro en el que nuestros lenguajes disidentes alcancen a otros disidentes, que los sumen a sus disidencias y así sumar disidencia sobre disidencia sobre disidencia y conquistar la realidad y contaminarla con la esperanza de que se puedan dar los milagros que nos animamos a desear, y si esto no sucede en nuestras vidas, al menos, la esperanza de que suceda nos habrá permitido seguir adelante.

Goyo Anchou, *CIERTAS CUESTIONES ALREDEDOR DE ¡HOMOFOBIA!*

Introducción

Escribir un trabajo académico sobre la filmografía de Goyo Anchou no deja de tener sus contradicciones. No porque sus películas no sean dignas de ser analizadas o porque él mismo carezca de formación (todo lo contrario), sino porque su cine tiene una fuerte impronta anti institucional. Yo también la tengo, aun cuando mi propia vida esté atravesada particularmente por instituciones educativas (como docente y como estudiante). Sin embargo, el motivo principal que me llevó a querer participar de la academia fue la vacancia teórica de ciertos temas que me interpelaban personalmente¹. El cine de Goyo también encuentra esa vacancia, considero injustamente, que intentaré, mediante este trabajo, comenzar a subsanar.

Aunque su película más conocida sea el documental *La peli de Batato* (2011), en este artículo me centraré en sus cuatro largometrajes de ficción, debido a que considero que resultan más representativos. Con ese objetivo, realizaré un recorrido por dicha filmografía y sostendré que su cine se acerca a un cierto modelo ideal de cine cuir. En consideración de la tarea que me compete y del realizador que he seleccionado, intentaré mantener al mínimo las concesiones para con el medio y no hablar desde una supuesta objetividad que hace tiempo sabemos que no existe.

¹ En particular los no binarismos, por ser yo travesti no binarie y utilizar el pronombre *elle*.

Desarrollo

¿Quién es Goyo Anchou?

Para comenzar, uno podría preguntarse quién es este personaje que he comenzado a delinear. En los ambientes LGBTIQ+ goza de cierto renombre el documental mencionado sobre Batato Barea, film que realizó junto a Peter Pank. La elección de le sujeto a retratar no es menor: nos encontramos frente a un referente² de la escena under porteña en la primavera democrática, nuestro *clown travesti literario*, asiduo del Parakultural y Cemento, colaborador de Urdapilleta, Tortonese, Divina Gloria, entre otros. Una persona extremadamente culta y literaria cuya propuesta artística se desviaba de forma marcada de los cánones hegemónicos de la época y se sostenía en el cartoneo y el reciclaje de las herramientas que podía conseguir. Descripción que también podríamos aplicar a Goyo.

Goyo Anchou es cineasta, historiador, docente y ex prostituto porteño (Encuesta de cine argentino, 2022). No tiene página de Wikipedia, por lo que conocer más detalles sobre su vida personal resulta imposible. Ex docente de la FUC y colaborador de más de un volumen de *Historia del cine argentino*, publicados por el FNA hacia el año 2000 (ibídem), es una persona altamente formada en su profesión. Este director propone teoría en cada una de sus películas, aunque no de una manera estricta y sistematizada como podría ser un libro o un trabajo académico. Su teoría se cristaliza en forma de manifiestos que acompañan sus films (además de los films en sí) y en las explicaciones que da en sus entrevistas.

Dichas películas, en orden de aparición, son *Safo* (2003), *Heterofobia* (2015), *El triunfo de Sodoma* (2020) y *¡Homofobia!* (2024). Si bien cada una tiene sus particularidades, todas comparten el humor, la ironía y una fuerte crítica social.

² He decidido utilizar el género neutro para referirme a Batato, debido a que no sabemos qué pronombres utilizaría en la actualidad.

¿Por qué utilizar la palabra “cuir”?

En la academia hispanoamericana se ha debatido largo y tendido sobre la utilización de los términos *queer*/*kuir*/*cuir* como un lugar para enmarcar los conocimientos relacionados a las disidencias sexogenéricas (si se me permite, sólo momentáneamente, la sobresimplificación). A continuación, me gustaría rescatar algunos de los argumentos a favor de su utilización, a la vez que ofrecer las bases sobre las que me asiento para afirmar que tal caracterización le cabe ampliamente a la filmografía de Goyo.

La palabra *queer* es un término prestado del inglés que significa “raro” o “peculiar”. En dicho idioma tiene un componente peyorativo, ya que es un insulto utilizado contra las personas percibidas como sexogenerico-disidentes (mayormente usado hacia quienes fueron socializados varones al nacer³). Este término comenzó a ser reapropiado a fines de los ‘80 y principios de los ‘90 en EE.UU. por agrupaciones como Queer Nation y utilizado en círculos académicos por diversos autores, comenzando por Teresa de Lauretis.

Dice Alexander Doty en *¿Qué es lo que más produce el queerness?* que “El uso del término por parte de Queer Nations en la mayoría de los casos establece el *queerness* como algo diferente de la integración gay, lesbiana y bisexual. [...] identificarse como un queer significa ser políticamente radical” (p. 103). Encontramos aquí tres de las primeras características del término. Por un lado, que habla de temas adyacentes a las sexualidades no heterosexuales. Agregaría, por mi parte, a las identidades de género no cis⁴. Si bien, en la época en la que comenzó a utilizarse el término con este sentido político, los grupos integracionistas eran mayormente los de gays y lesbianas, hoy en día podemos encontrar grupos trans de esas características (aunque, por fortuna, no son muy comunes en nuestro

³ Es decir, quienes nacieron con pene y fueron declarados varones por le obstetra.

⁴ *Cis* es lo opuesto a *trans*. Es decir, personas que, por ejemplo, fueron declarados varones al nacer y en el presente se identifican así.

país). En este punto, podríamos resumir que lo queer/cuir está en diálogo con lo sexogenéricamente disidente.

En segundo lugar, se puede resaltar que lo queer no responde a una categoría identitaria, como sí lo hacen lo gay, lesbiana, bisexual, transgénero, etc. En *Foucault para encapuchadas* se hace referencia a este punto, remarcando que *queer* “no constituye una identidad -vinculada con el reconocimiento y este, con el narcisismo-, sino un devenir, una zona o plataforma móvil de productivización sexoafectiva micropolítica disidente minoritaria y marginal” (Manada de Lobxs, 2016, p. 43). Parte de la importancia del término reside en que no se encasilla en categorías fijas, sino que se permite movilidad, además de evitar caer en esencialismos y mandatos sexogenéricos.

En tercer lugar, Doty habla de la radicalidad política. Éste es un concepto retomado por diversos autores, como Viteri y Serrano en *¿Cómo se piensa lo "queer" en América Latina?*, donde relacionan lo queer con “prácticas transgresivas o liminales que redefinen la relación establecida con la familia, la nación o la ciudadanía” (p. 48, 2011) o Rapisardi y Delfino, en *Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia*, quienes expresan que lo queer les interpelaba “en tanto forma de acción y organización colectiva” (p. 12, 2010). Este aspecto retoma la negativa a la asimilación a los regímenes hegemónicos, tanto respecto de lo sexogenérico como en términos generales.

Esta idea de ruptura con lo establecido es retomado, a su vez, por val flores en *Esporas de indisciplina*, donde establece que lo queer “traza una crítica radical de los dispositivos de normalización que construyen identidades al mismo tiempo que proscriben ciertas posiciones de sujeto y subjetividades que devienen abyectos.” (2018, p. 152). Juan Pechin, por su parte, también señala que el término “interpela críticamente los regímenes clasificatorios” (2017, p. 88). Por tal motivo, puedo afirmar que esta palabra es particularmente útil a la hora de hablar de producciones que no sólo analizan y exponen los dispositivos de normalización, sus causas y efectos, sino que son, en su

propia concepción y metodología, formas de ruptura con esta hegemonía. Tal es el caso de la filmografía de Goyo, que analizaré más adelante.

En relación con lo anterior, además de rupturista, me gustaría resaltar la traducción más literal de término y, al igual que David Córdoba García, “conservar su significado de «raro», «extraño», «excéntrico», ya que *queer* pretende hacer referencia a todo aquello que se aparta de la norma sexual, esté o no articulado en figuras identitarias!” (2005, p. 22). “Raro”, “extraño” y “excéntrico” son palabras fácilmente aplicables a las ficciones de Goyo.

Por último, una crítica válida a mi acercamiento podría ser que utilizo un término prestado del inglés. Con respecto a este punto, me gustaría señalar algunas cosas. Por un lado, que lo que consideramos como queer/cuir en América Latina dista de ser lo se lo considera en el mundo angloparlante. De por sí, el hecho de no tener una historia cultural con el término nos aleja de su contexto original: muchas personas que lo utilizan no conocen la carga peyorativa que tiene y, aún quienes sí lo hacemos, no la hemos atravesado de manera vivencial.

Por otro lado, las culturas angloparlantes difieren ampliamente de las hispanohablantes, más allá de las divergencias internas entre los países que comparten una misma lengua. Por supuesto, tampoco se entenderá lo mismo por “teoría queer/cuir” en España que en Latinoamérica. Ni en Argentina y en Honduras, por ejemplo. Es por eso que considero importante visibilizar mi lugar de enunciación⁵. Sin embargo, en términos generales, las teorías queer/cuir en América Latina comparten coincidencias entre sí y diferencias respecto a las anglófonas. Facu Saxe, en *Acerca del término queer y sus derivas latinoamericanas: contra el relato Norte-Sur y la supuesta importación teórica*, explica que “lo que emerge en algunos espacios latinoamericanos en diálogo con lo queer (que en muchos casos aparece con etiquetas como *cuir* o *kuir*) está construyendo otra idea de la

⁵ Soy Argentine, viví en el Conurbano la mayor parte de mi vida y actualmente resido en Capital Federal.

disidencia sexo-genérica” (respecto de lo que pasa en la lengua inglesa) (2022, p. 5). En esa misma línea, Felipe Rivas en *Diga “queer” con la lengua afuera* remarca que los textos leídos y citados en Latinoamérica en el marco de la teoría queer sólo se corresponde a una parte de las producciones estadounidenses, ya que hay autores como Michael Warner que no han tenido difusión en nuestros círculos (2023, p. 69). Además, por supuesto, de la vasta teoría producida por hispanohablantes que nunca llega a formar parte del canon para les angloparlantes. En ese sentido, nuestra teoría es tanto más rica, ya que incorpora el acervo de dos idiomas, mientras que la de ellos, sólo uno⁶.

Acuerdo con Saxe en que lo cuir en nuestro continente no es la importación de un concepto sino que es “una producción de conocimiento propia y territorializada” (2022, p. 13). Tampoco es una traducción literal o una consigna heredada, sino que, como dice val flores, “tiene mucho de la desobediencia, la disidencia y la subversión de producir conocimiento desde espacios periféricos, que no responden necesariamente a las indicaciones de cómo se debe usar o qué se debe hacer con una palabra en otro idioma” (2013, p. 14).

Si bien en esta sección he intercalado el uso de *queer* y *cuir*, según el término que hubieran usado los diferentes autores, yo he decidido enmarcarme en el segundo, ya que denota el proceso de integración a nuestra cultura y su consiguiente transformación. Este proceso, como ya se ha desarrollado, está lejos de ser acrítico y considero que la bastardización del término original es una acción propiamente cuir.

Para finalizar con este apartado, me gustaría suscribir a la visión de val flores respecto de la teoría queer/cuir, quien expresa tener una adscripción siempre “desleal, lateral, cautelosa, discordante”, crítica a la normalización (2018, p. 152). En este trabajo, tomaré aquellos conceptos y características detrás del término *cuir* que me sean útiles para

⁶ Podemos preguntarnos cuánto estamos perdiendo al no incorporar el acervo proveniente de otras lenguas, pero esa es tarea para otro día.

analizar el cine de Goyo Anchoy y descartaré aquellos que no. Lo haré desde un lugar situado, marcadamente sudaca, desde los márgenes de la academia⁷.

¿Qué es el cine cuir?

Establecidos los usos del término en general, considero necesario contextualizar puntualmente el cine cuir. Pero, ¿es un movimiento? ¿Es un género cinematográfico? ¿Es posible delineararlo de manera más o menos coherente, como se haría con los westerns, los policiales o las películas de terror?

Podría responder a tales preguntas con un poco convencido “no”. No existe una serie de criterios en los que todos estén de acuerdo a la hora de considerar cuir a una película. Éstas pueden pertenecer a cualquier género cinematográfico (si creen que exagero, miren *Lust in the Dust*⁸ (Bartel, 1985), el western protagonizado por Divine). Determinar qué es el cine cuir es una tarea que hasta quienes escriben al respecto parecen no desear hacer. ¿Alcanza con que haya personajes cuir o deben tener tramas relacionadas a su disidencia? ¿Una película realizada por una persona cuir es inherentemente cuir? ¿Se consideran cuir aquellos films en los que la relación entre dos personajes del mismo género o la identidad sexual o genérica de uno está insinuada o metaforizada? ¿Son cuir las películas en las que los personajes sexogenerico-disidentes son representados de forma negativa y sus destinos trágicos funcionan como una forma de aleccionar moralmente a sus espectadores?

Una forma de comenzar a delinearlo podría ser una mirada histórica. Bien es sabido que las sexualidades y géneros disidentes han sido, no sólo mal vistos, sino explícitamente perseguidos en la mayoría del mundo occidental durante una gran parte del siglo XX. En

⁷ En mi escaso tiempo libre, ya que no tengo la posibilidad de dedicarme a la investigación de forma profesional.

⁸ Por otro lado, si consideramos que Divine no representa un papel abiertamente cuir, más allá de que el género de su rol no coincide con su género asignado al nacer, ¿podemos considerarla una película cuir? Sigamos leyendo para averiguarlo.

tal contexto, el cine cuir no podría haber aparecido en medios hegemónicos hasta hace relativamente poco tiempo. Sin embargo, de un modo u otro, distintos exponentes se cuevan entre los intersticios del canon fílmico.

Si bien al realizar una búsqueda de “primeras películas queer”, nos podemos encontrar con títulos como *Anders als die Anderen* (1919), *Mädchen in Uniform* (1931), o *Morocco* (1930) (en la que lo cuir es un beso que le da una Marlene Dietrich de traje a otro personaje femenino, un apéndice anecdótico en una trama heterosexual), difícilmente se podría trazar una genealogía coherente entre estos primeros acercamientos. Esto no significa que no puedan ser considerados como exponentes del cine cuir. Sin embargo, suele considerarse a directores, más que a películas, como los generadores de una primera “oleada” (palabra que estoy utilizando muy livianamente), como lo fueron Kenneth Anger (con una producción filmográfica que comenzó en la década del ‘40), Jean Genet (*Un chant d’amour*, 1950), Jack Smith (*Flaming Creatures*, 1963) y Andy Warhol (que dirigió y co-dirigió junto con Paul Morrissey durante la década del ‘60 un gran número de películas, si es que podemos llamarlas “películas”). A fines de esa década, Pasolini estrenaba *Teorema* (1968) y en 1975 presentaría *Saló, o los 120 días de Sodoma*, ante el espanto de un público que lo consideraba un director consagrado. También durante los años ‘70 se estrenaban películas como *Muerte en Venecia* (Visconti, 1971), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Fassbinder, 1972), *Pink Flamingos* (Waters, 1972), y *Sebastiane* (Jarman, 1976), consolidando un canon más robusto sobre el que luego se apoyarían otros exponentes del *new queer cinema*⁹ como Gregg Araki o Bruce LaBruce.

Las directoras lesbianas, por su parte, parecen haber seguido un camino divergente, con exponentes tempranas como Chantal Akerman (*Je tu il elle*, 1974) o Barbara Hammer (*Dyketactics*, 1974), Lizzie Borden en los ‘80s (*Born in Flames*, 1983; *Working Girls*, 1986) y una generación que comenzó en los ‘90s, como Rose Troche (*Go Fish*, 1994), Jan

⁹ Mantengo el término en inglés por ser un concepto “consolidado” dentro de los estudios queer-cuir.

Oxenbergl (The *Celluloid Closet*, 1995), Patricia Rozema (When Night Is Falling, 1995), Cheryl Dunye (The Watermelon Woman, 1996), Jamie Babbit (But I'm A Cheerleader, 1999), Kimberly Peirce (Boys Don't Cry, 1999).

Una de las mayores similitudes entre todos estos proyectos (además de estar dirigidos por personas homosexuales o bisexuales y mostrar temáticas explícitamente sexogenerico-disidentes) es su no aparición en el canon hegemónico, a la vez que su falta de financiamiento por parte de grandes estudios (cuestión especialmente marcada en el caso de las mujeres). Esta resulta una característica fundamental a la hora de poder formarnos una idea sobre qué es el cine cuir, al menos durante el siglo XX. Eduardo Nabal, en *La hora de los malditos. Hacia una genealogía imposible de algo llamado new queer cinema* (2005), nos dice que el cine cuir underground es “Un cine que es no sólo marginal por sus temas, sus experimentos visuales o su formato, sino que lo es también por el público al que está destinado y las condiciones de recepción” (p. 235).

En el mismo sentido, Francisco Zurian en *¿Qué entendemos cuando decimos «Cine Queer»? (2023)*, resalta la importancia del clima político en el Estados Unidos de fines de la década de los '80 y principios de los '90 para la aparición de una nueva ola de cine cuir. Según Zurian, este cine nace del hartazgo y la indignación del colectivo LGBTQ+ ante la desidia de un gobierno que no tomaba acción alguna para detener la pandemia del SIDA y que, además, la utilizaba políticamente para perpetuar una imagen negativa de la comunidad. En ese contexto, y con la aparición de las primeras cámaras de video hogareñas, las personas del colectivo grababan sus experiencias y las compartían en sus comunidades, con producciones orgánicas y sin presupuesto. Según el autor, “lo que pretendía era, al tiempo, mostrar sus propios cuerpos, sus propias personalidades y sus propias vidas y muertes sin mediación del aparato capitalista cinematográfico” (p. 240). En ese sentido, propone, siguiendo a Rich (1992), una definición del *new queer cinema*: “un cine escrito, producido, protagonizado, dirigido y distribuido por la propia comunidad

queer” (p. 240). Considero que esta es una buena vara para continuar en la búsqueda de algunos lineamientos sobre el cine cuir.

Si bien el autor mencionado no establece reglas o criterios rígidos sobre qué es este cine, me interesa particularmente su perspectiva, respecto de otras que consideran que este término sería un paraguas bajo el que todo tipo de películas, desde *Tangerine* (2015) hasta *Call Me By Your Name* (2017), pasando por *Cruising* (1980), *Rebecca* (1940), o *Lightyear* (2022) están contempladas. ¿Pienso entonces que algunas de ellas no lo son? Bueno, es complicado.

Francisco Zurian sugiere una serie de notas para repensar la idea de cine queer¹⁰ y, en este sentido, propongo que tal concepto podría ser una especie de espectro en el que entren en juego distintos ejes y que, así, una película podría acercarse más o menos a un “ideal de lo cuir”. Podríamos entonces incluir films de realizadores cuir aunque sus temáticas no lo fueran necesariamente (como, por ejemplo, los de George Cukor o Dorothy Arzner); también aquellos en los que se ridiculiza o villaniza a los personajes LGBT+ (como *Ace Ventura: Pet Detective*, 1994); otros en los que la representación no sea explícita sino insinuada (como *Rope*, 1948) o que han sido reapropiados desde una perspectiva cuir (como *Mulan*, 1998). Sin embargo, mi propuesta es que no todas se acercarían de la misma manera a este modelo de cine cuir, en el que las distintas acepciones del término que destaqué en el apartado anterior y en el presente cobran relevancia. A su vez, el contexto de producción jugaría un rol importante, ya que no tendría el mismo peso una representación insinuada en una película rodada durante la vigencia del Código Hays¹¹ que una realizada en la actualidad.

¹⁰ Mantengo *queer* en inglés porque es el término que utiliza el autor.

¹¹ El Código Hays fue una guía de lineamientos en EE.UU. para la censura de películas que “atentasen contra las buenas costumbres”, mediante la cual se prohibió mostrar personajes y situaciones sexogenerico-disidentes (entre otros) desde 1934 hasta 1968.

Por otro lado, retomando lo propuesto por Zurian, creo que es imperativo que el cine cuir escape a las lógicas del capitalismo y sortee la hegemonización y homogeneización, para no terminar netflixicado. No sólo eso, sino que también debería denunciar tales mecanismos, cuestionarlos, desarmarlos, proponer otros caminos posibles. En *Queer Cinema in the World* (2016), Schoonover y Galt exponen distintas propuestas de lo que estaría contemplado como cine queer¹² y, entre ellas, mencionan que queda “abierta la posibilidad de que las prácticas experimentales y de imágenes no representacionales puedan pronunciarse de formas políticamente coherentes y ofrecer nuevas percepciones socialmente relevantes a las vidas de las personas queer”¹³ (p. 15). En mi opinión, este tipo de prácticas tienen gran potencialidad para acercarse al ideal mencionado.

¿Qué es el cine guerrilla?

No podríamos hablar del cine de Goyo Anchou sin retomar un concepto del que a menudo se vale para describir su adscripción filmico-política. Sobre el cine guerrilla, el director explica en un video publicado por Agencia DAF que:

Básicamente tiene que ver con hacer películas que el poder financiero no quiere que se hagan, son películas que no deberían existir para la gente que tiene el poder, sobre todo en sociedades tanto más regresivas como son las latinas y que tienen la vocación revolucionaria de cambiar la sociedad. Ya no es solamente un antirrelato sino que es una película que se propone afectar la realidad. (2024, 5:09)

En términos generales, este tipo de cine se caracteriza por carecer de recursos económicos pero aprovechar todas las oportunidades, filmar sin pedir permiso, con mínimo equipo. Estas limitaciones tienen su anverso: una libertad artística absoluta y la

¹² Mantengo *queer* en inglés porque es el término que utilizan los autores.

¹³ La traducción es propia. Mantengo *queer* en inglés por estar refiriéndose a un colectivo.

posibilidad y necesidad de ejercer la creatividad para solucionar problemas que podrían arreglarse con dinero de formas mucho más aburridas.

Sin embargo, el cine guerrilla, al menos en Argentina, no es sólo una forma sino una posición política e ideológica. Históricamente es un cine que denuncia la desigualdad, el hambre, la marginalidad. Un cine que se mete en el barro, que viene del barro. Que es colaborativo y colectivo.

Goyo remarca en diversas entrevistas la figura de Fernando Birri, no sólo como director sino como teórico, y trae a colación los manifiestos que acompañaban sus películas (y que servirían de inspiración para los propios). En el de su película ORG (1979), por ejemplo, Birri reclamaba “por un cine cósmico, delirante y lumpen // totalmente discutible por sus métodos // y tiempos de rodaje y de montaje”. Sus manifiestos expresaban su forma de hacer cine, de experimentarlo, de verlo. Pero expresaban también su profundo compromiso político con una sociedad mejor, y cómo estos dos ejes se relacionaban y dialogaban. En el manifiesto de *Tire dié* (1960), un documental sobre los jóvenes de una barriada santafecina que acuden para pedir monedas a los trenes, Birri expresa que visibilizar esa situación de abandono social es el primer paso, pero que “*Tire dié* no da esa solución [...] quiere en cambio que el público la dé, cada uno de sus espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa” (Manifiesto de Santa Fe, 1962).

Es en esta corriente de un cine profundamente comprometido que se enmarca el cine de Goyo Anchou, quien define a sus películas como antifascistas y anticapitalistas, no sólo en su contenido sino en sus formas. Nos dice en el video de Agencia DAF que “El único valor de producción que tiene es el milagro mismo de que una película así exista y que llegue a un cine comercial” (2022, 0:52). Señala también que *¡Homofobia!*, su última película estrenada, surge del imperativo de utilizar todo el material que había filmado para *Heterofobia*, ya que muchas personas habían trabajado gratuitamente para conseguirlo y nada debía ser descartado. En este film, la imaginación y creatividad al

servicio de la necesidad crean un tipo de arte novedoso, involucrado, disruptivo. *Un nuevo lenguaje*, concepto mencionado por Birri en el manifiesto de ORG citado (“no habrá revolución // duradera sin revolución del lenguaje”) y retomado reiteradamente por Goyo: “El fundamento estético de *¡Homofobia!* es, básicamente, es el mismo de *Safo*, que es la reconstrucción del lenguaje a partir de los obstáculos de una producción en circunstancias más o menos precarias” (*Ciertas cuestiones alrededor de ¡Homofobia!*, 2022). Y es que el lenguaje es uno de los aspectos más disruptivos en las películas de este director, punto que veremos en el apartado siguiente en mayor profundidad. Pero Goyo no se refiere únicamente a cómo hablan sus personajes, sino a formas de hacer cine. Formas en las que *sus películas* se expresan. Así, nos dice que “Cuando estamos planteando un cine desde los márgenes [...], estamos arrancando lingüísticamente desde otro lugar” (Doc Buenos Aires, 2020, 16:45). Nos dice que no se puede seguir creando con los mismos criterios opresivos de la hegemonía. Que es necesario generar un lenguaje “propio de la precariedad” que no adscriba a las reglas del sistema (Cynthia Sabat, 2024, 21:38).

Este lenguaje que propone Goyo encuentra, en gran parte, su traducción estética en la postproducción. Al carecer de los medios para filmar secuencias complejas y elaboradas, con muchos actores o escenarios imponentes, la edición de video se convierte en una de las características visuales y sonoras más destacadas de su filmografía. Juegos de colores, varios videos reproduciéndose en simultáneo, voces desplazadas o directamente obturadas son algunos de los recursos de los que se vale para generar películas interesantes y atrapantes. Sin embargo, Goyo afirma que en el cine guerrilla, la estética toma un lugar secundario respecto de la ética. En una entrevista inédita que le realizó el director y escritor Lucio Ferrante, explica que el cine guerrilla “no es ‘arte por el arte’, uno no [lo] hace para ser un gran artista, uno hace cine guerrilla porque cree en una causa”. Este compromiso político es evidente en toda su filmografía y, como ya

expresé, es no sólo contenido sino también forma, en las películas en sí, pero también desde su producción.

Las películas de Goyo Anchou

Ahora sí, realizaré un recorrido por sus películas y por aquellos aspectos clave que me llevan a afirmar que sus películas son fuertes representantes de un cine cuir.

Safo (2003)

La primera película de Goyo es una reformulación del clásico de Carlos Hugo Christensen, *Safo, historia de una pasión* (1943), protagonizado por Mecha Ortiz, Roberto Escalada y Mirtha Legrand. En ella, Raúl (Escalada), un joven de pueblo, va a la ciudad a estudiar y allí conoce a Selva (Ortiz), una mujer mayor con quien comienza una intensa y fogosa relación que, según intenta mostrarnos la narrativa, lo llevará por caminos sinuosos. Por otro lado, tiene ciertos avances con Irene (Legrand), la hija de un amigo de la familia, que representa el ideal de la pureza y la familia. Raúl debe elegir entre la pasión, que parece llevar a la degradación, y la tradición, que es la que le permitirá establecer una carrera y ser un ciudadano respetable. Es una película con mucha tela para cortar, que se sostiene sobre una serie de binomios que van de la mano: campo/ciudad, día/noche, juventud/madurez, pureza/depravación. Está basada en el libro de Alphonse Daude, quien según los títulos de la película, lo escribió “para enseñanza moral de la juventud de todos los tiempos”.

La versión de Goyo comienza con un llamado de atención a la artificialidad del film, en el que “Raúl” rompe la cuarta pared, y luego suena el icónico vals de la versión original. Lo vemos “en el campo”, desde donde se puede ver la ciudad, como acechándolo a lo

lejos. Con ese panorama, dice la frase “La ciudad es una representación onírica” y desaparece.



IMAGEN 1. “SAFO”

Luego de tal introducción, la primera particularidad que se nos hace evidente es que los diálogos están tomados de la película de 1943, no simplemente el guion, sino el audio original. Los personajes hacen la mímica de palabras en ciertos momentos, pero no son palabras que coincidan con el sonido. En otras instancias de la película sí existe una cierta concordancia, mínima, y por momentos se escuchan las voces reales de los actores, a veces simultáneamente dobladas por el audio original, otras, no. Entre escenas, aparecen placas “informativas” que separan los capítulos, pero que también hacen énfasis en los distintos temas que toca el film.

La segunda particularidad es que los actores que representan los personajes cambian constantemente a lo largo de la película. Algunos de esos actores son personajes conocidos del under, como Peter Pank (colaborador, a su vez, de *La peli de Batato*), el mismo Goyo, Mosquito Sancineto y Diego Trerotola. Estos últimos protagonizan, a su vez, una de las secuencias más graciosas, debido a la exagerada sobreactuación de

Mosquito como Selva (que, a su vez, ya estaba sobreactuada por Ortiz), y la nula actuación de Trerotola como Raúl. Otros de los actores eran estudiantes de la cátedra que impartía Anchou en la FUC con quienes decidió realizar el proyecto, mientras que el elenco se completa con personas que conocieron en una Marcha del Orgullo y trabajadoras sexuales.



IMAGEN 2. "SAFO"

La mayoría de los actores sobreactúan y el film juega constantemente con la imitación y la parodia. A estos efectos, podría decirse que las *drag queens* que actúan remarcan la artificialidad de los géneros e, incluso, las diferencias internas del original: la Selva de Ortiz se viste de manera suntuosa, con boas, collares y maquillaje llamativo, una feminidad sexual y feroz, mientras que la Irene de Legrand (ya consagrada en ese entonces como la joven recatada e inocente, sino un poco tonta) porta vestidos más sobrios, más humildes.

Visualmente, hay dos aspectos que sobresalen. Por un lado, los juegos de sombras, luces y contornos, lo insinuado, lo que sucede por la noche, cuando los personajes no tienen que disimular. Por otro, los colores: predomina el rojo, color de la pasión y de la

sangre, color que nos imaginamos caracterizaría a Selva en el original, de no estar en blanco y negro.

Otra particularidad que se repite es el uso de lugares representativos de Buenos Aires, tanto en general como para la comunidad cuir. Vemos pasar a los personajes por Pueyrredón y Santa Fe, mítico lugar de yire, y también en Plaza de Mayo, dentro del contexto de una Marcha del Orgullo LGBTQ+ (escenario que se repite a lo largo de la filmografía de Goyo).

La película, por otro lado, constantemente llama la atención sobre sus condiciones de producción, desde mostrar las dificultades técnicas en el rodaje o dar indicaciones fuera de campo, hasta incluir el video de cómo Goyo le explica a Peter en qué consiste el proyecto. En ese último recorte, una persona lo describe como atravesado por una “estética de la emergencia, donde agarramos lo que tenemos a mano” (44:56), fiel a lo propuesto ya por el director.

Heterofobia, una rapsodia antipatriarcal (2015)

Recuerdo haber leído la sinopsis de *Heterofobia* cuando se estrenó y pensado “Nah, esto debe ser re problemático”. Y es que comienza de la siguiente manera: “*Heterofobia* relata la rápida caída en el infierno de Mariano, un joven gay que, habiendo sido primero violado y luego rechazado por un amigo heterosexual con quien tenía vagas ilusiones románticas [...]” (Malba, 2017). Pasaron muchos años hasta que le di la oportunidad de demostrarme que estaba equivocado.

Según el propio Goyo, “*HETEROFOBIA* nace el día que decidimos adaptar una historia sobre la educación sentimental de un puto porteño a los lineamientos del cine guerrilla. No sólo presupuestariamente, sino también en su fondo revolucionario” (*HETEROFOBIA como cine guerrilla*, 2014). Efectivamente, esta película se posiciona políticamente de una manera ya mucho más explícita: llama a cortar la pija a todos los

varones sobre la tierra para terminar con la opresión de género¹⁴. Nuevamente nos encontramos ante una parodia ácida, con muchas referencias a películas clásicas e imágenes de archivo.

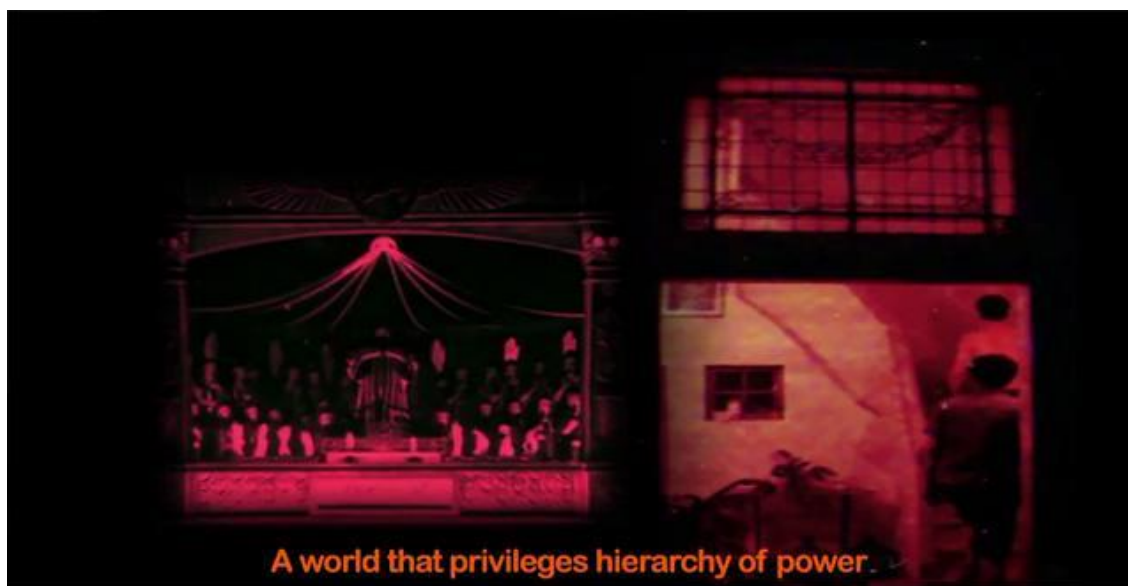


IMAGEN 3. "HETEROFOBIA"

El film comienza con escenas sexuales, entre luces de colores, y una voz en off, combinación de dos voces, una de ellas susurrada, que logra un efecto demoníaco e invita a le espectadore a acompañar a Mariano, el personaje principal, en su “caída al infierno”. Encontramos imágenes superpuestas de cuerpos desnudos en primer plano, partes fragmentadas (pies, torsos, caras). Se ve Mariano junto con otro hombre realizando distintos actos sexuales hasta que, con un discurso de la presidenta Cristina Kirchner de fondo, el otro hombre viola a Mariano. Con esas imágenes todavía en pantalla, el violador sentencia: “El puto es puto. Y siempre tiene que estar abajo del macho”.

¹⁴ Espero no sea necesario aclarar que el llamado no es literal y que el director no es una feminista separatista de los ‘70.

Luego de los créditos, que aparecen con una música tétrica de fondo, la voz en off continúa narrando las acciones de Mariano. En ciertos momentos, las voces de los personajes son deformadas de manera que no se comprende lo que dicen, como los personajes adultos en *Snoopy*. Mientras tanto, suena una guitarra no diegética pero cuya imagen se superpone por momentos en transparencia.

Después de deambular por Parque Rivadavia, el personaje regresa con su violador, en una secuencia que se confunde con imágenes de películas clásicas, con símbolos satánicos, rodeado de fuego, todo teñido por un filtro rojo que evoca el infierno. El filtro luego cambia de colores y los diálogos pasan a estar representados por placas al estilo de las películas mudas. Como vemos, las posibilidades en el diálogo (el lenguaje) son exploradas en mucha mayor profundidad que en *Safo*, donde mayormente se utilizaban una o dos estrategias. Más adelante, incluso, Mariano habla con el hermano de su violador y, en esa escena, el otro personaje emite palabras claras, mientras que las de él están deformadas, procedimiento que le quita figurativamente su voz y su agencia.

La película juega mucho con los tintes de las imágenes y predominan los primeros planos, que enfatizan la mirada perdida y tristeza del personaje. La guitarra no diegética continúa apareciendo a lo largo del film, mientras que los juegos con los colores y contrastes se intensifican. Por momentos, las imágenes aparecen como con “ruido”, a veces más tenues, a veces más definidas. Se introducen luego elementos sobrenaturales, como un ritual satánico y un vampiro. También aparecen lugares reconocibles de Capital Federal, como Parque Rivadavia, y un lugar de yire, como Plaza Constitución y los baños de la estación. Un aspecto a destacar es que la voz en off no sólo cuenta la historia del personaje, sino que expresa constantemente una fuerte crítica social al heteropatriarcado. En este sentido, Goyo hace política en sus películas, tanto de manera implícita (con sus narrativas, pero también con toda otra serie de elementos que he mencionado), como de manera explícita (con líneas como “Un mundo que privilegia la jerarquía de poder y la

dominación como raíz misma del placer. Hay estudiosos que nos cuentan que quizás esto no siempre fue así”, 13:06).



IMAGEN 4. "HETEROFOBIA"

Si bien el viaje de Mariano es tortuoso, es presentado como un proceso transformador, reminiscente de la Divina Comedia. Finalmente logra salir del infierno, se acepta a sí mismo y descubre el amor, en una secuencia presentada con colores cálidos y claros, a diferencia de las sombras que predominan durante la mayor parte de la película. Sin dudas, la edición es lo más destacable y permite crear imágenes contundentes, tanto bellas como discordantes, a la vez que un lenguaje propio que trasciende la oralidad.

El triunfo de Sodoma (2020)

Este film comienza con una advertencia (“La siguiente obra tiene imágenes que pueden herir la sensibilidad de los espectadores”), seguida por dos minutos de video que tienen la estructura de un trailer, en el que se presentan personajes y circunstancias, intercaladas con títulos irónicos (como “más sutilezas”, seguidas por una persona lubricando un pene

y realizando sexo oral) y que termina con el orgasmo de una persona que está siendo *fistead*. Es una fiel introducción a la película.

El triunfo de Sodoma trata sobre Goyo (personaje ficcional no interpretado por el director), un puto que adscribe a una revolución feminista disidente y que conoce a Miguel, un heterocurioso a quien le cuenta su historia y va convenciendo de tener relaciones sexuales, a la vez que de unirse a su movimiento. Está estructurada en capítulos que desarrollan las distintas partes de su viaje hacia la conciencia y el compromiso político con un régimen que se impone mediante la revolución popular (ante la inacción de sus representantes) y tiene como objetivo la muerte del macho. Se propone nuevamente un llamamiento a cortar la pija a los hombres, como en *Heterofobia*; pero si aquella ya incluía un texto explícitamente militante, en *El triunfo de Sodoma*, este aspecto tomará incluso más relevancia. Se incluyen, por ejemplo, textos de Valerie Solanas, Gloria Steinem y Panteras Negras.

El prólogo consiste en un manifiesto de la revolución que tiene lugar durante la película y, nuevamente, juega con la ruptura entre las palabras dichas y las mímicas de la boca. En este caso, sin embargo, la boca, que parece no pertenecer a la persona que está hablando (ya que podemos considerar que es una voz tradicionalmente femenina), está recortada. Aparece intermitentemente en distintas partes de la pantalla, junto con el recorte de unos ojos, que también aparecen y desaparecen, aunque no de forma

simultánea. En otra instancia, se resalta la idea de “voz de puto” del personaje. Las voces están nuevamente en primer plano, incluso desde el mismo texto.



We're ready to hit
IMAGEN 5. “EL TRIUNFO DE SODOMA”

Un aspecto realmente interesante de esta película es que utiliza archivo de sucesos reales para crear una narrativa pseudodistópica. Las imágenes de la boca y los ojos mencionadas se intercalan con imágenes documentales tomadas por el director en el marco del Encuentro Nacional de Mujeres realizado en Mar del Plata en el 2015. Entre ellas, se ve una marcha que pasa por la calle, pero las más relevantes son las que reflejan los disturbios que tuvieron lugar frente a la Catedral de Mar del Plata, donde la multitud feministas tiró abajo las vallas que la cerraban al público y fue duramente reprimida. Otras imágenes de archivo incluyen revueltas anarquistas, mujeres en la milicia, manifestaciones en Medio Oriente e incluso videos grabados en un viaje del director a la India. En una de sus entrevistas, Goyo hace referencia a que su película no es ni realidad ni ficción: “Es una categoría propia, donde la ficción afecta la realidad, que procedemos a documentar,

para reinsertar en la ficción. Ni ficción ni documental: arte vivo, único e inclasificable” (Lukasiewicz, 2020).

Visualmente, en esta película se continúa explorando recursos como las imágenes superpuestas, a veces en transparencia, a veces como recuadros pequeños que ocupan sólo parte de la pantalla. También juega mucho con la oscuridad: en una escena, Miguel debe atravesar escaleras y pasillos en penumbras hasta llegar al lugar donde será su despertar sexual y político; en otra, encontramos una imagen particularmente bella de Goyo y su ex hablando frente a un espejo en una oscuridad parcial, reflexionando sobre su vínculo y su historia. Otra secuencia está grabada con luces que parpadean constantemente, lo que genera una sensación de tensión y urgencia. Además se utilizan otras herramientas de posproducción, como el pixelado de imágenes, el blanco y negro, los contrastes. Durante ciertos capítulos, en pantalla aparecen distintas consignas “Liberación” y “El anarcocapitalismo es aliado del patriarcado”, que están en la línea de lo que expresa la narrativa. También es llamativo el uso de los subtítulos en inglés (que



IMAGEN 6. “EL TRIUNFO DE SODOMA”

aparecen también en sus otras películas), que se ubican en distintas partes de la pantalla y aparecen en diversos colores.

La animalidad es un elemento recurrente en la película, ya que Armando, el ex de Goyo, aparece con una máscara de vaca y se escuchan mugidos cuando los personajes se besan. En Nueva Delhi, además, el protagonista se convierte en antiespecista y aboga por la libertad de las vacas. Este animal pasará a representar un estado superior de la conciencia al que Goyo accede mediante “el polvo de dios”, durante el cual, junto a las imágenes de sexo, vemos un arroyo tranquilo y calmo, con sonidos de naturaleza. Se remarca así el potencial liberador del sexo no hegemónico. En otro capítulo también se señala la importancia del cuerpo en el lugar público.

Este film podría considerarse un exponente del posporno, ya que las imágenes sexuales son mucho más prolíficas que en otras de las películas de Goyo, pero no presentan una sexualidad hegemónica, sino que propone prácticas como el BDSM (que, a su vez, se difumina con la domesticación de los hombres que propone el grupo revolucionario), el voyerismo y la producción de pornografía (se ve en una escena a dos personas que están grabando una película porno). Se habla también del “hipno-porno” y, traspuesto a imágenes de sexo, aparece un remolino blanco y negro que gira al estilo hipnosis.

Un aspecto a considerar de esta película (y del resto de la filmografía de Goyo) es que no le permite al espectador no prestar atención. La cantidad de estímulos constantes atrapan la mirada; si uno deja de observar la pantalla, se pierde de muchas cosas. Con respecto al montaje, en una entrevista con Roger Koza, el director explicita lo siguiente:

Creo que tiene que ver con una nueva forma de pensamiento del espacio tiempo que tiene la generación que se está formando en el siglo XXI que es lo que yo venía entendiendo como tiempo en forma de panal de abeja pero que ahora los pendejos, las pendejas, les pendejes llaman estructura de los multiversos. Es un montaje con estructura de multiversos. (FICIC, 2021, 1:30)



IMAGEN 7. "EL TRIUNFO DE SODOMA"

Para finalizar, me gustaría señalar que es una película difícil de digerir, no sólo desde la forma sino desde el contenido. Algune defensor de la corrección política extrema podría pensar que se trata de una parodia al feminismo, a los movimientos “woke”, y que intenta burlarse de los esfuerzos por crear un mundo más igualitario. Considero que, en una lectura un poco más atenta, el film funciona perfectamente en su ironización de una revolución feminista disidente debido a que propone (como en el llamado a cortarle la pija a los hombres de *Heterofobia*) un nuevo status quo que no se alinea tanto con el movimiento feminista y cuir actual, sino con ideas más biologicistas de los ‘70s (aunque algunas de esas ideas continúen circulando en la actualidad). El movimiento incluso llama a alinearse con el ISIS y otros sectores patriarcales del terrorismo para hacer caer el orden actual y comenzar nuevamente. En una de las últimas escenas, el personaje principal admite excitarse con la violencia ejercida hacia los hombres heterosexuales, que califica de justicia simbólica. Personalmente, creo que esta propuesta ofrece algunas críticas constructivas desde dentro del movimiento que pasan inadvertidas para quienes no son

parte del mismo, a la vez que lo dice con mucho humor e ironía. Queda en la audiencia poder apreciarlo.

¡Homofobia! (2024)

¡Homofobia! es la última película estrenada de Goyo y la primera que vi yo. Recuerdo haber salido de la sala pensando “y ahora cómo vuelvo a ver otras cosas”. Incluso sin irnos al extremo de hablar de películas pochocleras, el cine en términos generales resulta bastante uniforme. Y es que aunque sea un film clásico, surrealista o indie, casi nunca se juega demasiado con las posibilidades que permite el medio. Siempre vemos una imagen (a lo sumo con otra momentáneamente superpuesta en transparencia), voces que se corresponden con lo que esperamos según los movimientos corporales (o un narrador en off no diegético), sonidos de ambiente, no mucho más. *¡Homofobia!*, como el resto de las ficciones de Goyo, rompe ampliamente con eso.

Esta película comienza con el propio Anchou, en una voz en off, dándonos la bienvenida y explicando que el film se divide en dos partes: una más narrativa y otra más teórica. La primera consiste en una historia mucho más relajada y lúdica que las anteriores, sobre un hombre al que lo deja la novia y decide proponerle a un “trolito” que conoce hacer una película porno con uno de sus amigos (aunque el que quiere probar es en realidad él). Al terminar esta primera parte, la voz del director da indicaciones: por un lado, a las personas del público, a quien les dice que ya se pueden retirar si no les interesa la “explicación” y, por otro, a las personas encargadas de la iluminación, a quienes les pide que suban a medias las luces de la sala. Veremos al llegar a la segunda mitad que se trata de uno de sus manifiestos, narrado por él mismo, con el fondo de un río y un espiral hipnótico que gira, sobre lo cual se superponen videos de películas clásicas y propias, que se desplazan por la pantalla. Se escucha débilmente también el sonido de agua, que relacionamos con el río.



IMAGEN 8. "¡HOMOFOBIA!"

Una de las características principales de la primera parte es que la “acción” nunca llega a ocupar el total de la pantalla. Como fondo, se ve la progresión en *time lapse* de una ciudad, desde la oscuridad hasta el día, terminando en una sobreexposición de la luz. La historia principal sucede en recuadros que van cambiando de lugar y a veces se duplican imágenes similares (en particular en una secuencia de la Marcha del Orgullo). A su vez, en otros recuadros también se pueden ver recortes de películas clásicas, como distintas versiones de *La pasión de Cristo*. Este film no tiene tantos juegos de colores y contrastes como las otras, aunque sí los utiliza en determinados momentos. Aparece, como en otras instancias, la guitarra no diegética que toca la música que se escucha. Irónicamente, en este caso la mímica sí se corresponde con el sonido, a diferencia de las voces, que están “mal” dobladas como en sus otras películas. Es importante señalar que, aunque parezcan improvisados, los diálogos fueron grabados repetidas veces. Sin embargo, en su manifiesto, Goyo señala que al desarrollarlos no los escribía, ya que era clave que “no pasaran por el tamiz de la sintaxis del lenguaje escrito. (...) lograba que los personajes sonaran con una articulación mucho más espontánea” (*¡Homofobia!*, 2024, 1:00:10).

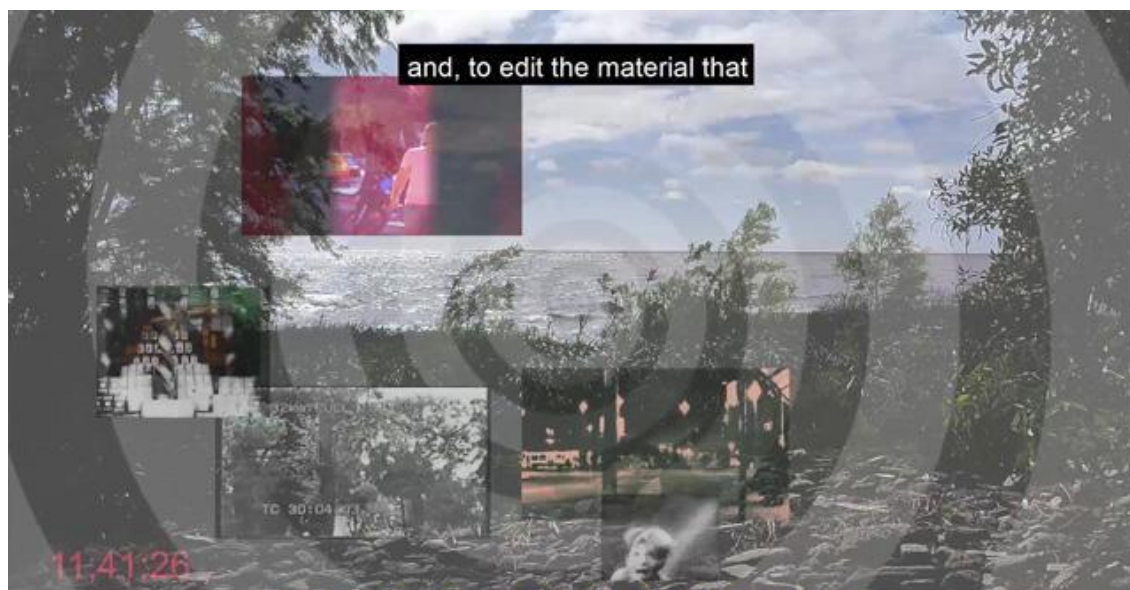


IMAGEN 9. "¡HOMOFOBIA!"

Al respecto de las herramientas utilizadas por el director y su propuesta de generar un nuevo lenguaje, dice en el mismo manifiesto que:

cada vez que tengo que desarrollar recursos específicos, para las circunstancias precarias específicas de cada realización, entonces es precariedad sobre precariedad, sobre excepcionalidad del lenguaje sobre excepcionalidad del lenguaje, y da como una especie de sumatoria de excepcionalidades lingüísticas, que termina formando el lenguaje que acaban de ver ustedes en *¡Homofobia!* que es algo así como un lenguaje sui generis, un lenguaje que es padre de sí mismo. (1:06:36)

En este sentido, *¡Homofobia!* es totalmente cine guerrilla. A su vez, como ya se señaló, el film se realizó utilizando material que le había “sobrado” a Anchou de *Heterofobia* y que decidió no desperdiciar por haber implicado el trabajo *ad honorem* de actores y operarios. Aparecen, por este motivo, nuevamente imágenes de Parque Rivadavia y distintas Marchas LGBT+, dentro de las cuales sucede una anécdota que le cuenta uno de los personajes a otro.

Conclusiones

Existen pocos acuerdos sobre lo que significa el cine cuir. Hay quienes incluyen todo tipo de criterios, como que aparezcan personajes sexogenérico disidentes, que estén metaforizados, que haya tramas que giren alrededor de esta disidencia, que hayan sido creados por personas de la comunidad, entre otros. En este trabajo, se ha propuesto que no todos ellos se acercan de la misma manera a un ideal de cine cuir que, siguiendo las distintas acepciones de lo cuir, especialmente situadas desde Latinoamérica, responde más bien a una lógica de ruptura con la hegemonía. Así, para que una película se acerque a este ideal, no basta con que represente identidades sexogenéricas disidentes, ya que lo cuir no responde a categorías identitarias. Debe demostrar una radicalidad política y una negativa a la asimilación a los regímenes hegemónicos, debe ser territorializada y no sólo evidenciar los dispositivos de normalización en su contenido, sino también en sus formas, pero, además, en sus condiciones de producción. También, por qué no, debería ser “rara” o “peculiar”. El cine de Anchou cumple holgadamente con todas estas propuestas y otras que habré dejado afuera de mis criterios definitivamente no taxativos.

Bibliografía:

- ANCHOU, GOYO. (2014). *HETEROFOBIA como cine guerrilla*.
- ANCHOU, GOYO. (2024). *CIERTAS CUESTIONES ALREDEDOR DE ¡HOMOFOBIA!*
- ANCHOU, GOYO. (s/f). *Entrevista a Goyo Anchou sobre cine guerrilla parte I: los comienzos por Lucio Ferrante* [entrevista inédita].
- BIRRI, FERNANDO. (1962). Manifiesto de Santa Fe.
<https://comunicacionymedios.wordpress.com/wp-content/uploads/2007/09/birri-pionero-y-peregrino.pdf>

-
- BIRRI, FERNANDO. (1979). Manifiesto de ORG. https://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_23/manifiestoorg.php
- CÓRDOBA GARCÍA, DAVID. (2005). “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad, en *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Editorial EGALES S. L.
- DELFINO, SILVIA; RAPISARDI, FAVIO. (2010). “Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia. Centro criollo de políticas de la diferencia”, en *Revista Ramona*, (99).
- DOTY, ALEXANDER. (1997). “¿Qué es lo que más produce *queerness*?”, en *Debate Feminista* 16.
- Encuesta de cine argentino. (2022). *Goyo Anchou*. Encuesta de cine argentino. <https://encuestadecineargentino.com/votantes/goyo-anchou/>
- FLORES, VAL. (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Neuquén: Editora La Mondonga Dark.
- FLORES, VAL. (2018). “Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer”, en *Pedagogías transgresoras II*. Santa Fe: Ediciones Bocavulvaria.
- LUKASIEVICZ, MAURO. (2020). Entrevista a Goyo Anchou, director de *El triunfo de Sodoma*. *Revista Caligari*. <https://caligari.com.ar/entrevista-a-goyo-anchou-director-de-el-triunfo-de-sodoma/>
- MANADA DE LOBXS. (2014). *Foucault para encapuchadas*. milena cacerola.
- NABAL ARAGÓN, EDUARDO. (2005). “La hora de los malditos. Hacia una genealogía imposible de algo llamado *new queer cinema*”, en *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Editorial EGALES S. L.
- PECHIN, JUAN ENRIQUE. (2017). “Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina”, en *Interalia*, (12). University of Wroclaw.

-
- RIVAS SAN MARTÍN, FELIPE. (2023). “Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, en *Caderno Espaço Feminino*, 36(1), 36-54. <https://doi.org/10.14393/CEF-v36n1-2023-4>
- SAXE, FACU. (2022). “Acerca del término queer y sus derivas latinoamericanas: contra el relato Norte-Sur y la supuesta importación teórica”, en *Revista Belas Infêis*, (2), vol. 11.
- SCHOONOVER, KARL; GALT, ROSALIND. (2016). *Queer Cinema in the World*. Durham y Londres: Duke University Press.
- VITERI, MARÍA AMELIA, SERRANO, JOSÉ FERNANDO, & VIDAL-ORTIZ, SALVADOR. (2011). “¿Cómo se piensa lo "queer" en América Latina? Presentación del Dossier”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (39), 47-60.
- ZURIAN, FRANCISCO A. (2023). “¿Qué entendemos cuando decimos «Cine Queer»?”, en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 239-243.

Filmografía:

- CHRISTENSEN, CARLOS HUGO (1943). *Safó, historia de una pasión*. Lumiton.
- ANCHOU, GOYO. (2003). *Safó*. Liga Yago Blass, Retro Tools Producciones.
- ANCHOU, GOYO. (2015). *Heterofobia*. Liga Yago Blass.
- ANCHOU, GOYO. (2020). *El triunfo de Sodoma*. Liga Yago Blass.
- ANCHOU, GOYO. (2024). *¡Homofobia!*. Liga Yago Blass.

Videos citados:

- Agencia DAF. (2024). Goyo Anchou - "Homofobia". Consultado el 14 de octubre de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=fbcGY180CU&list=Wl&index=10>

-
- Cynthia Sabat. (2024). *Goyo Anchou, Liliana Paolinelli y Sandra Gugliotta en Cinefilia, con Luis Kramer*. Consultado el 14 de octubre de 2025.
<https://www.youtube.com/watch?v=w9MVmA38f3A&list=WL&index=5&t=1322s>
- Doc Buenos Aires. (2020). *Goyo Anchou*. Consultado el 14 de octubre de 2025.
https://www.youtube.com/watch?v=tMVSKxZoU_Y
- FICIC, Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín. (2021). *Roger Kozza dialoga con Goyo Anchou*. Consultado el 14 de octubre de 2025.
<https://www.youtube.com/watch?v=690ZOKOxqgs&t=14s>