

DOSSIER



Martín Sichetti. *Carlotta Valdez, Autorretrato*. 2021.

**“ADIÓS, ROBERTO...”:
CONSTELACIONES DE LO TOLERABLE Y LO
UTÓPICO EN EL CINE HOMOSEXUAL DE LA
POSTDICTADURA
“ADIÓS, ROBERTO...”:
CONSTELLATIONS OF THE TOLERABLE AND THE UTOPIAN IN POST-
DICTATORSHIP HOMOSEXUAL CINEMA**

Fernando Adrián Pereyra

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín

Docente e investigador. Es profesor de Historia en nivel medio y superior por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se encuentra escribiendo su tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la EIDAES de la Universidad Nacional de San Martín.

Forma parte del PICT “Los mundos gays de los años ’90 en Buenos Aires: cultura, sociabilidad y política a partir del estudio de la Revista NX (1993-2001).”

Leandro Martínez

Universidad Nacional de San Martín - Universidad de Buenos Aires

Comunicador e Investigador. Licenciado en ciencias de la comunicación (UNSAM) y Magister en diseño comunicacional (UBA). Se encuentra escribiendo su tesis doctoral en Ciencias Humanas (UNSAM). Cooordinador del Programa de Investigación sobre Diversidades Sexo-Genéricas (EIDAES/UNSAM). Forma parte del PICT “Los mundos gays de los años ’90 en Buenos Aires: cultura, sociabilidad y política a partir del estudio de la Revista NX (1993-2001).”

Contactos: fernandopereyrahistoria@gmail.com , lmartinez@unsam.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0004-0257-1824> , <https://orcid.org/0000-0003-4066-7638>

DOI 10.5281/zenodo.17632142

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Cine Argentino
Homosexualidad
Transición
democrática
Heteronormatividad
Utopía

El artículo analiza la película Adiós, Roberto... (1985), primer filme argentino en centrar su trama en una historia de amor entre dos hombres. A partir del concepto de "constelación" de la Teoría Crítica, se examina cómo la cinta explora los límites de lo tolerable en la Argentina postdictatorial. El trabajo estudia la representación de la homosexualidad a través de tres ejes: el contexto político de la transición democrática, la oposición entre espacio público y privado, y la simbología de la vestimenta. Se argumenta que, si bien la película visibiliza la homofobia y el deseo homosexual, lo hace dentro de los marcos heteronormativos de la época, reflejando un horizonte utópico limitado. El final abierto sintetiza esta tensión entre el mandato social y la posibilidad de ser, sin llegar a imaginar una familia homoparental. La película se lee así como un síntoma de su tiempo: un gesto valioso pero condicionado por los discursos de poder que patologizaban y estigmatizaban las identidades disidentes.

ABSTRACT

KEYWORDS

Argentine cinema
Homosexuality
Democratic transition
Heteronormativity
Utopia

This article analyzes the film Adiós, Roberto... (1985), the first Argentine film to center its plot on a love story between two men. Using the Critical Theory concept of "constellation," it examines how the film explores the limits of the tolerable in post-dictatorship Argentina. The study focuses on the representation of homosexuality through three key axes: the political context of the democratic transition, the opposition between public and private space, and the symbolism of clothing (such as the red and white underwear). It argues that while the film makes homophobia and homosexual desire visible, it does so within the heteronormative frameworks of its time, reflecting a limited utopian horizon. The open-ended finale synthesizes this tension between social mandates and the possibility of self-realization, without venturing to imagine a homoparental family. The film is thus read as a symptom of its time: a valuable gesture still conditioned by the discourses of power that pathologized and stigmatized dissident identities.

Lo posible y lo intolerable: horizonte ontológico y mandato social

La película *Adiós, Roberto* fue el primer filme argentino en colocar en el centro de su trama una historia de amor entre dos hombres. Este lugar pionero le otorga un carácter casi mítico, por lo que a cuarenta años de su estreno nos proponemos analizar la película a partir de la noción de constelación, en tanto elaboración filosófica de la Teoría Crítica.

Constelar es establecer una relación particular entre los objetos de la forma que den cuenta de la totalidad y hablen de lo real, en el sentido en que lo real no es sólo aquello que existe, sino también su dimensión utópica. Ponemos en diálogo objetos y conceptos, partiendo de un análisis microscópico¹ de los mismos arribando a una visión general que ofrece herramientas para analizar y establecer aquello de lo que nos habla el filme, por lo dicho, pero también por lo no dicho. Nos preguntamos por aquellos elementos que son disruptores en una sociedad heteronormada, pero a la vez por las continuidades que se establecen con lo pretérito en lo que aquello disruptivo tiene un límite. Sostenemos que los discursos obedecen a las decisiones que por su capacidad de agencia tienen los sujetos pero que también estas decisiones están mediadas por el contexto, en el que en determinadas circunstancias hay situaciones que no pueden ser siquiera imaginadas o que al imaginarlas se vuelven intolerables. Para Judith Butler (2001), ciertas prácticas, por la relación misma entre saber y poder, adquieren con el paso del tiempo dominio ontológico y se transforman en horizontes ontológicos, que limitan lo que entendemos como posible. La sociedad patriarcal y heteronormativa es un claro ejemplo ya que, no solo los sujetos hegemónicos comparten este horizonte, sino también los dominados o

¹ Al respecto, en *El origen de la Dialéctica Negativa* Susan Buck-Morss explica la operación citando a Adorno: Las palabras como conceptos jamás podrán ser suficientemente particulares. Sin embargo, la filosofía no podría trabajar sin el momento conceptual. De allí que la representación filosófica de la verdad descansa en racimos de conceptos, en continuas combinaciones y arreglos de palabras. Adorno denominaba a estas estructuras de racimos “constelaciones”: La deficiencia determinable de todo concepto obliga a recurrir a otros, y así brotan esas constelaciones que son las únicas en poseer algo de la esperanza que encierra el hombre. (2013: 225-226)

marginados, que muchas veces comparten ese sentido común que admite “lo posible” como normal y niega “lo imposible”. Los individuos incorporan las reglas que representan la virtud y crean un sujeto específico en los términos que marca la norma, ya que la habitan e incorporan. Esas normas brindan la certeza que, al ser puestas en tela de juicio, muchas veces llevan al sujeto que ejerce la crítica a ser acusado de inmoralidad, maldad o esteticismo, ya que lo normativo se tiñe de virtuoso y ético.

Tomando en cuenta que el cine de la época construyó representaciones asentadas sobre el realismo testimonial y la impronta alegórica, y que ello lo llevó a adoptar una dimensión pedagógica en el tratamiento de los temas “serios” con un tono declamatorio y representacional (Rubino, 2023). Nuestro objetivo es poner en red tres elementos presentes en el filme: el tratamiento del concepto de homosexualidad en el contexto político a principios de la década del '80, la relación entre el espacio público y el privado, y la vestimenta, es decir, la indumentaria utilizada por los personajes, como reflejo de prácticas sociales cargadas de simbología en el orden de lo cotidiano. Para, en definitiva, analizar la representación de la homosexualidad e identificar los límites que impone el contexto de la Argentina post dictatorial para narrar una historia de amor diversa.

Argentina, 1985: cine, política y diversidad sexual en transición

La película *Adiós, Roberto* es una producción argentina, estrenada en el año 1985, con guion de Lito Espinosa, dirección de Enrique Dawi y protagonizada por Carlos Andrés Calvo y Víctor Laplace. Es el primer filme de producción nacional con temática exclusivamente homosexual. Narra la historia de Roberto, un joven de clase media que, recién separado de su mujer, comparte departamento con Marcelo, un escritor del que se enamora, quien lo enfrenta a la homofobia “propia y externa”. Como Adán Buenosayres en la novela homónima de Leopoldo Marechal, Roberto tiene un despertar metafísico al

inicio de la película.² La disputa no será entre ángeles y demonios por su alma sino contra sus alucinaciones en las que aparecen múltiples personajes, encarnaciones de mandatos sociales, que condenan sus sentimientos hacia Marcelo. La primera escena lo muestra despertando en una cama con un hombre. Roberto se levanta, exhibe su cuerpo casi desnudo, se viste y sale al mundo. Hay un paso entre la intimidad de la habitación y las escenas de la ciudad donde Roberto transita por calles y avenidas mezclándose en un mar de gente, formando parte de la masa. En la habitación es un sujeto semi desnudo, un cuerpo que despierta; en la ciudad es un hombre masificado, que pasa inadvertido porque se normaliza. Roberto no es afeminado ni responde al estereotipo de gay representado en otros filmes previos o de la época. Es un hombre que se enamora de otro hombre y ese hecho desencadena su crisis, la que, citando nuevamente a Marechal, lo empuja a llevar adelante batallas espirituales contra fantasmas y pesadillas que no hacen otra cosa que expresar la homofobia de la sociedad, presente tanto en sectores reaccionarios como en la naturalización de ciertas prácticas.

²En el “Prólogo indispensable”, Marechal escribirá: “Mi plan se concretó al fin en cinco libros, donde presentaría yo a mi Adán Buenosayres desde su despertar metafísico en el número 303 de la calle Monte Egmont, hasta la medianoche del siguiente día, en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo, frente a la iglesia de San Bernardo, ante la figura inmóvil del Cristo de la Mano Rota.” (Marechal, 1973: 9).



La película abre con una potente elección musical que no solo ambienta la escena inicial, sino que funciona como una declaración de intenciones y un marco conceptual para toda la narrativa. La canción "Con otro golpe de timón", cuya letra se escucha mientras el protagonista camina pensativamente por las calles de Buenos Aires, introduce desde el primer momento los temas centrales de la película: la identidad, la transformación y la búsqueda de autenticidad.

Los versos clave —"El que cambia de vida cambia también de muerte. Quiero elegir la muerte de la vida que yo soy"— operan como un leitmotiv filosófico que anticipa el viaje interno de Roberto. Esta idea de un "volantazo" radical no alude solo a una mudanza o una ruptura conyugal, sino a una reinención existencial. La metáfora de la muerte no se plantea como un fin, sino como el abandono de una vida que ya no corresponde con la verdad del personaje. Así, la canción establece un tono de introspección y conflicto, situando al espectador en el terreno de la crisis identitaria y las consecuencias sociales que esta conlleva en el contexto argentino de posdictadura.

Musical y narrativamente, la canción de apertura acompaña la imagen de Roberto en un momento de transición literal y simbólica: abandona su barrio, su matrimonio y las expectativas sociales asociadas a su género. Esta elección en la secuencia inicial refuerza la idea de que la película no es solo una historia sobre homosexualidad, sino un drama sobre la libertad individual frente a los mandatos familiares, religiosos y culturales de la época. De este modo, la música no cumple solo una función ambiental, sino que se erige en comentario audible de la trama, subrayando la tensión entre el deseo personal y la represión social que recorre todo el filme.

Tras la introducción, la película da paso a una escena que funciona como bisagra: el reencuentro de Roberto con Luis, un amigo de la juventud. Aquí la letra de la canción —centrada en la idea de elegir una vida propia, aunque ello implique romper con la continuidad social y familiar— se confronta con la voz del barrio y de la tradición, encarnada en Luis, quien le recrimina: “¿Cómo te vas a estar clavando un trolo? Esto pasó porque te fuiste del barrio”.

Esta yuxtaposición no es casual. Mientras la canción abría un horizonte de autodeterminación, la escena siguiente reinstala los límites de lo posible. La tensión entre la promesa de cambio y el peso del pasado se vuelve explícita: Roberto puede imaginar otra vida, pero debe enfrentar los ojos que lo vigilan y los códigos de pertenencia que lo interpelan. El detalle del hombre en la barra con campera de cuero negra, que observa la situación, introduce un elemento de amenaza y vigilancia, anticipando el control social que atraviesa toda la película.

El 10 de diciembre de 1983 se retiraba del poder la Junta de Comandantes y llegaba a su fin la dictadura cívico-militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, cuyo legado sería una economía quebrada, desindustrializada, endeudada y sometida a los dictados de los poderes financieros y económicos a nivel internacional. Sin embargo, hubo otro legado: las torturas, las desapariciones y la sistemática violación a los Derechos Humanos perpetrados en los siete años que duró la dictadura. El terrorismo de Estado

caló hondo en la sociedad paralizando mediante el miedo a vastos sectores de esta y, a su vez, internalizando y normalizando los valores “occidentales y cristianos” a los que adherían los militares en el poder, en el contexto de la Guerra Fría. En este sentido, no sólo se normalizaba la lucha contra el comunismo, sino que también se naturalizaban aspectos vinculados a los ideales de familia tradicional expresados en criterios heteronormativos y patriarcales.

Si bien 1983 representa una apertura democrática, se estaba muy lejos de la consolidación de ese sistema y de la incorporación de valores efectivamente democráticos a nivel social. Estos límites se ven en las reacciones corporativas frente al avance democratizador, ya sea con los levantamientos carapintadas de 1986, en protesta al avance de los Juicios a las Juntas por delitos de lesa humanidad –situación que culminó en la sanción de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final–; o con la protesta y dura posición de la Iglesia Católica y amplios sectores identificados con ese credo frente a la sanción de la Ley de Divorcio Vincular en 1986. No es un dato menor el contexto político institucional en el que se filma la película ya que los hechos políticos se filtran en la trama. Cuando una de las alucinaciones de Roberto es encarnada por un viejo conocido del barrio, vestido con la indumentaria típica de los servicios de inteligencia, a todas luces un resabio de la última dictadura, la llamada mano de obra desocupada, también presente en otros filmes de la época (*En retirada* (1984) de Adolfo Aristarain). Este personaje, en una primera escena aparece en el bar en el que Roberto dialoga con un amigo del barrio, pero luego, protagoniza una escena que semeja un secuestro, propio de los grupos de tareas de la dictadura, donde Roberto es subido a un auto y este personaje se ofrece a “liberarlo de su problema” al hacer desaparecer a Marcelo. Es una Buenos Aires gris, con pintadas políticas en las paredes, como la que publicita un Acto Liberal en el que hablará Alsogaray. En ese marco, también se hace presente el pasado reciente en la boca del editor de Marcelo, quien reclama textos que hablen de los *desaparecidos* o de *Malvinas*, desde su perspectiva, temas marketineros que ayudarían a vender más. Respecto a la

última dictadura, la primera escena de Roberto con la alucinación de su padre se asemeja bastante a las escenas de tortura que mostraban el accionar del terrorismo de estado las primeras películas testimoniales tras la recuperación de la democracia (*La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera). Asimismo, el matrimonio de Roberto se rompe, situación que lo lleva a la separación en una Argentina en la que aún no existe una ley de divorcio vincular. *Adiós, Roberto* no solo es producto de su época, sino que también habla de ella, poniendo en tensión los límites de lo mostrable. Afirma Getino (2016) que a partir del primer gobierno democrático creció el interés y en consecuencia las producciones cinematográficas que abordarían temas que la dictadura había censurado u obturado: “Ellos eran los de la política y el sexo, a lo cual se sumaban otros ingredientes como los de la droga y la violencia” (Getino, 2016, 86). De esta manera, el *destape* daba paso a la irrupción de desnudos, incestos, orgias y eventualmente la homosexualidad en el cine de producción nacional.

Por otra parte, las producciones cinematográficas abordarían la política al retratar lo sucedido durante el terrorismo de estado. A partir de producciones testimoniales, policiales e históricas. Dentro de las últimas, se destaca *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, que al relatar la trágica historia de amor entre Camila O’Gorman y el sacerdote Ladislao Gutiérrez en tiempos de la Confederación, asocia las prácticas del rosismo con las de la última dictadura cívico militar. El film fue un éxito de la taquilla, llevando 2,3 millones de espectadores (Getino, 2016, 92) a la vez que colocó a la Argentina entre los países competidores por el premio de la Academia de Hollywood, Oscar, en la categoría Mejor Película Extranjera perdiendo frente a la suiza *La diagonale du fu* (1984) de Richard Dembo. La película que sí consiguió el galardón, al año siguiente fue *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que al abordar la problemática de los desaparecidos y los niños apropiados en el contexto de los últimos años del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional obtuvo un inmediato reconocimiento internacional, a la vez que aceptación por parte del público y de la crítica. Estrenada un día antes de *Adiós*,

Roberto concitó todas las miradas, quizás restando espacio en la prensa a una obra transgresora como la producción de los hermanos Dawi. Rodríguez Pereyra (2008) describe el recibimiento de la crítica en estos términos:

En la misma publicación que rescataba las excelencias de *La historia oficial* sobre un tema que alcanzaría aún mayor vigencia dramática con el correr de los años; se valoraba a *Adiós, Roberto* porque era la primera vez que una película argentina se atrevía a tocar el tema de la homosexualidad masculina. El crítico elogiaba las actuaciones de los actores que interpretaron a los tres personajes más importantes...Otros críticos trataron a la película con menos entusiasmo y mencionaban un “tibio tratamiento de un tópico delicado” ... (Rodríguez Pereyra, 2008, 254)

Vemos en este sentido, que el contexto del filme se vincula con su contenido ya que, si bien toma como tema central la homosexualidad y avanza en lo que es la visibilización de la homofobia, no deja de moverse en los límites impuestos por su época. A lo largo de la película aparecen expresiones de sentido común que chocan con la decisión de Roberto de vivir su sexualidad libremente. Un amigo de la infancia le pregunta en un bar mientras comparten un café: “¿Qué te hace este tipo que no te haga una mina?” O en el diálogo que mantiene Roberto con el psicólogo al que “debe” consultar por su “situación”. En este diálogo, Roberto recuerda que, antes de comenzar la relación amorosa, Marcelo le confiesa que “no le gustan las mujeres”, dicho por el cual el protagonista expresa: “Me quedé...juro que no hubo violación, fue por voluntad propia”. En ambos diálogos hay algo de lo compartido a nivel social, de los estereotipos asociados con la homosexualidad, donde se la relaciona con lo misterioso, con lo extraño o con lo malicioso.

Esta necesidad casi angustiosa de Roberto de demarcar claramente los límites del consentimiento y exonerar a Marcelo de cualquier acto violento opera en dos niveles. En primer lugar, refleja la internalización de los prejuicios sociales por parte del propio

protagonista. Al anticiparse a la presunción de violación, Roberto demuestra que, incluso en su proceso de exploración identitaria, ha absorbido el estereotipo que equipara la homosexualidad masculina con una sexualidad desviada, predatoria y potencialmente delictiva. Su afirmación funciona como un mecanismo de defensa contra el estigma que él mismo ha introyectado: para que su experiencia sea medianamente aceptable (incluso para sí mismo), debe ser enmarcada no como un acto de deseo mutuo, sino como un encuentro civilizado y "correcto", desprovisto de la violencia que el imaginario social le atribuye.

En segundo lugar, esta justificación es un síntoma elocuente del legado patologizador de la psiquiatría y el psicoanálisis. Durante décadas, y aún vigente en el imaginario de los años 80, la homosexualidad fue categorizada en manuales diagnósticos como una desviación o una enfermedad mental, a menudo asociada a trastornos de la personalidad y comportamientos nocivos. Al colocar esta línea en boca de Roberto frente a la figura de autoridad médica representada por el psicólogo, la película critica sutilmente cómo estas disciplinas contribuyeron a estigmatizar las relaciones homosexuales, situándolas en un terreno de sospecha clínica donde el consentimiento debía ser constantemente probado y la agresión sexual era una presunción latente.



La insistencia de Roberto en que todo fue por "propia voluntad" busca, por lo tanto, rescatar su agencia y la de Marcelo de un discurso hegemónico que tradicionalmente les ha negado toda capacidad de decisión sana, representándolos ya sea como víctimas de una patología o como perpetradores de un delito. Esta declaración es un acto de resistencia contra la narrativa que criminaliza y patologiza el deseo homosexual, intentando reivindicarlo como una elección consciente y voluntaria. Sin embargo, el hecho de que sienta que debe hacerlo ante un profesional de la salud mental subraya la enorme presión normativa que pesa sobre él y la dificultad de experimentar una sexualidad disidente fuera de los marcos de la patología y el pecado.

Esta breve conversación encapsula así la lucha por la legitimidad en un contexto donde la homosexualidad no solo era moralmente condenada, sino también medicalizada. Roberto no está solo contando una anécdota; está librando una batalla discursiva contra siglos de estigmatización, tratando de definir su experiencia en sus propios términos, lejos de los espectros de la enfermedad y el delito que la sociedad—y la silla del psicólogo—proyectan sobre ella.

Slips y fantasmas: cuerpo, ropa y erotismo en la pantalla

Si analizamos la vestimenta de los personajes, considerando a la moda dentro del orden de lo axiológico, podemos afirmar que la ropa interior masculina tiene una gran carga erótica y apunta, como la indumentaria en general, a la construcción de la apariencia. Para la socióloga Laura Zambrini: “la historia del vestir en occidente está íntimamente relacionada con la historia de la sexualidad y el uso de los cuerpos” (2018). La ropa interior, que por definición es de uso íntimo, aparece desde la primera escena del filme, en el que Roberto luce un slip rojo cuando se levanta de la cama que ha compartido con Marcelo. La carga erótica es explícita y el cuerpo casi desnudo de Roberto exhibe el rojo, color asociado simbólicamente al erotismo. También es roja la bata que luce Marcelo cuando Roberto llega a su departamento. Sin embargo, a pesar de transitar por escenas de la vida cotidiana, Roberto no aparecerá nuevamente en ropa interior hasta el final de la película, en la que nuevamente lucirá un slip, pero esta vez blanco. En este sentido, no solo vemos el cambio de color hacia la pureza representada por lo blanco, sino que esa prenda cuyo uso es íntimo, irrumpe en la sociedad: Roberto sale corriendo en slip por las calles de la ciudad; edificios, autos y gente lo rodean mientras corre casi desnudo por una avenida porteña, hasta que lo intercepta la policía y lo lleva detenido. Roberto irrumpe en el espacio público, no se mimetiza, se hace ver, pero no puede hacerlo de forma plenamente libre porque se presenta la ley, la norma, las fuerzas del orden que lo llevan preso.

La sociedad patriarcal se expresa, entre otras, en la forma de vestir masculina: el traje burgués que se impone en el siglo XIX es funcional, sobrio y formal, naturaliza un discurso sobre lo elegante, lo correcto y aquello que no lo es. Roberto llega al departamento de Marcelo en traje, es decir, con una indumentaria social. Frente a él está Marcelo en bata, un atuendo íntimo. Dos sujetos opuestos, lo social y lo íntimo, lo sobrio del traje y lo sensual de la bata, lo público y lo privado en la forma de vestir.



Los espacios también juegan un rol central en la historia, ya que podríamos trazar oposición entre los lugares públicos donde la homosexualidad es reprimida o condenada y el espacio privado, donde ambos sujetos pueden ser libres. Notemos la cantidad de espacios donde la condena a la homosexualidad tiene lugar frente al único espacio donde puede desarrollarse libremente la diversidad sexual. En este sentido, la oficina es un ejemplo por excelencia de espacio donde se manifiesta la homofobia, por la actitud de los compañeros de Roberto, a quienes les oculta su relación y que en determinada escena lo llevan a cortar una comunicación telefónica con Marcelo en la que el diálogo era familiar y de pareja. En este episodio, sus compañeros lo rodean y lo observan, construyendo un entorno hostil donde las murmuraciones y las miradas son condenatorias. En la oficina, que, en tanto lugar de trabajo, es el espacio de producción material, vemos que la disciplina laboral se mezcla con la disciplina social. Quizá una de las escenas más violentas transcurre allí, cuando Roberto tiene la visión de su padre, ya fallecido, que le recrimina su homosexualidad. Es un hombre mayor, con un porte físico fuerte que, vestido de traje y corbata, golpea violentamente a su hijo hasta patearlo en el

piso. De alguna manera sus expresiones condenatorias de la vida de su hijo y su proceder serían, desde nuestro punto de vista, una representación de la dictadura, que ha finalizado pero cuyos fantasmas siguen vigentes en la sociedad. De manera espectral en las prácticas cotidianas o de manera concreta en la pervivencia de los poderes corporativos que impiden el avance de derechos (Ley de Divorcio, reivindicaciones de minorías, avance de la justicia), los espectros torturan al protagonista con reclamos y condenas. Nuevamente el diálogo con el psicólogo es esclarecedor:

PSICÓLOGO: ¿Qué es lo que te hace sentir bien?
ROBERTO: Marcelo
PSICÓLOGO: ¿Qué es lo que te hace sentir mal?
ROBERTO: Las apariciones de mi padre, mis amigos, mi exnovia, el cura.

Todas las apariciones que ve Roberto (su padre, su madre, sus amigos del barrio, su exnovia, un sacerdote, la prostituta con la que tuvo relaciones sexuales por primera vez) están ligadas a la vida de barrio de un joven de clase media en la Argentina de principios de los '80. La familia es la institución que cruza las apariciones, aún la de la prostituta ya que para la sociedad patriarcal no era condenatorio en los varones iniciar así su vida sexual.

La ex mujer de Roberto y su hijo también van a ser las columnas sobre las que se construya el concepto de familia. En este punto, vemos que la relación con su exesposa tiene mucha violencia verbal. Ella lo condena, pero al mismo tiempo demuestra sentirse avergonzada por la relación homosexual de su marido. De hecho, aquí es donde la pregunta por lo tolerable irrumpe. La exesposa y su hijo son presencias constantes. No hay una afirmación explícita de que Roberto pueda construir una familia con Marcelo.



Según las investigadoras Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001) los estereotipos son imágenes preconcebidas y cristalizadas que los individuos forman bajo la influencia de su medio social. Lejos de ser meramente negativos, estas representaciones sumarias y tajantes son herramientas cognitivas necesarias para procesar la realidad social. Operan mediante un proceso de categorización y generalización, permitiéndonos reconocer y relacionarnos con el mundo completando, a partir de unos pocos indicios, aquello que no conocemos en profundidad mediante esquemas mentales preexistentes. En este sentido, expresan un imaginario social compartido. Sin embargo, esta simplificación de lo real conlleva el riesgo de una deformación que puede derivar en prejuicios. La visión que nos formamos de un grupo suele ser el resultado de un contacto mediado por representaciones ya construidas y filtradas por discursos sociales y mediáticos, más que por la experiencia directa. Esencialmente, el estereotipo interviene en la construcción de la identidad social. La identidad de un individuo se define no solo por su singularidad, sino también por su pertenencia a grupos, y los estereotipos

proporcionan los tipos mediante los cuales nos reconocemos y somos reconocidos por los demás.



En *Adiós, Roberto...* en ese sentido, la construcción de los personajes se apoya en una red de estereotipos que resultaban inmediatamente reconocibles para el público de los años ochenta. El dueño de la editorial, presentado como un hombre calculador que desestima la obra de Marcelo por no incluir violencia ni sexo, está marcado con un acento judío que refuerza un cliché sobre el poder económico y el lucro como motor cultural. La vecina chusma del edificio, en cambio, encarna el ojo moral y controlador del barrio, esa figura que recuerda que lo íntimo nunca queda al margen de la mirada social. En el otro extremo, el matón de campera de cuero negra traduce la represión de la dictadura reciente en un personaje de intimidación directa, mientras que el psicólogo fumando pipa aparece como una caricatura de autoridad racional, dispuesto a diagnosticar aquello que se concibe como desvío.

La propia presentación de Marcelo con una bata roja, como vimos, responde a un gesto similar: lo instala como el “otro” bohemio, sofisticado y excéntrico, distinto al

Roberto rutinario y familiar. Esa primera impresión se prolonga en las reiteradas alusiones a su carácter de “homosexual culto, fino, trabajador, excéntrico”, rasgos que configuran un molde aceptable —casi decorativo— de homosexualidad, en tanto se exprese bajo el signo del refinamiento y la sensibilidad. Sin embargo, Marcelo es también asignado a un rol que excede la caricatura del artista: el de cuidador. Es él quien calma a Marta cuando irrumpe nerviosa y quebrada, quien abraza, ordena y contiene; es él también quien rescata a Roberto de la comisaría, acompañado de un abogado, asumiendo funciones de amparo y mediación que la trama deposita sobre sus hombros.

Ese rol de conciliador y sostén —tradicionalmente reservado a mujeres en este tipo de relatos— aparece trasladado a la figura del varón homosexual, reforzando un estereotipo que lo acerca al mundo femenino en términos de sensibilidad y de cuidado. Marcelo, más que un sujeto con un deseo propio plenamente desplegado, queda situado como figura mediadora: equilibra los excesos de los otros, absorbe las tensiones, se vuelve imprescindible en tanto garantizador de estabilidad afectiva y social. En esa construcción, el film ofrece un doble gesto: visibiliza a un personaje homosexual con atributos positivos, pero al precio de encasillarlo en un rol de contención y servicio hacia los demás.

En conjunto, esta trama de estereotipos —el empresario judío avaro, la vecina vigilante, el matón represor, la mujer histérica y el homosexual sensible y cuidador— revela menos sobre la diversidad de subjetividades que sobre los imaginarios culturales de la Argentina de la transición democrática. *Adiós, Roberto...* abre una puerta pionera al representar la homosexualidad en el cine comercial, pero lo hace bajo los moldes de lo reconocible, en un delicado equilibrio entre la necesidad de mostrar y la obligación de tranquilizar.

A su vez, y para profundizar en el análisis de la narración en *Adiós, Roberto...*, proponemos centraremos en el nivel abstracto, tal como lo propone la semiótica narrativa de Casetti y di Chio (1991). Este nivel de análisis trasciende la descripción concreta de los eventos y personajes para desentrañar las estructuras relacionales profundas y la lógica

funcional que organiza la trama. Aquí, el foco no está en quiénes son los personajes, sino en las posiciones que ocupan y las funciones dinámicas que desempeñan dentro del esquema general del relato.

El corazón de este enfoque es el modelo actancial, que concibe la narración como un campo de fuerzas en interacción. En este modelo, los actantes no se definen por su identidad psicológica o física, sino por el rol operativo que cumplen en la progresión de la historia. Un actante es, en esencia, una función narrativa; una fuerza que puede ser encarnada por una persona, un objeto, una institución o incluso una idea abstracta, siempre que se convierta en un núcleo efectivo que impulse o determine el curso de los acontecimientos.

Este modelo organiza las fuerzas narrativas en seis posiciones relacionales fundamentales. En el centro se encuentra el sujeto, generalmente el protagonista, quien es impulsado por un deseo hacia un objeto valorado. Este objeto constituye la meta de la búsqueda y puede ser tanto tangible (una persona, un objeto) como intangible (un estado de paz, la aceptación propia). El viaje del sujeto hacia su objeto rara vez es solitario; está marcado por el apoyo o la oposición de otras fuerzas actanciales. Los ayudantes son aquellos elementos que facilitan su camino, mientras que los oponentes son los que lo obstaculizan activamente. Por encima de esta dinámica, a menudo opera la figura del destinador, una instancia de autoridad que establece el mandato, la misión o el valor que impulsa la búsqueda del sujeto. Por último, el destinatario es quien, al final, recibe o se beneficia del objeto alcanzado.

Al aplicar este marco a la película estudiada dejaremos de lado la anécdota superficial para interrogarnos sobre la arquitectura oculta de su relato: ¿Quién es el verdadero sujeto de esta historia y cuál es el objeto de su deseo? ¿Qué fuerzas actúan como ayudantes y oponentes en su búsqueda? ¿Qué mandato social, familiar o interno funciona como el destinador que impulsa o conflictúa su acción? Este enfoque nos permitirá comprender la película no solo como una sucesión de eventos, sino como un

sistema de tensiones y relaciones que revela las fuerzas en conflicto en el corazón de su drama.

En esta línea, más allá de su trama visible, *Adiós, Roberto...* puede entenderse como un intenso forcejeo narrativo entre el deseo de ser y el peso abrumador de lo que se debe ser. Aplicando el modelo actancial recién descrito, la película revela su arquitectura profunda: no es solo la historia de un hombre confundido, sino el retrato de un sujeto —Roberto— en busca de un objeto esquivo que trasciende a una persona o un romance: la paz de vivir en su propia piel.

Su viaje está marcado por un mandato social omnipresente y brutal que actúa como el gran destinador de la narración. Esta voz no proviene de un solo lugar, sino que es un coro siniestro y difuso encarnado en el fantasma del padre que lo tortura, el cura que lo abofetea, el matón que lo secuestra en nombre de la moral y hasta en el amigo del barrio que lo interroga con desprecio. Juntos, tejen una red de opresión que define lo “normal” y castiga lo “raro”, convirtiéndose en los oponentes concretos que Roberto debe sortear.



Frente a este universo hostil, emerge la figura tranquilizadora de Marcelo, su ayudante principal. Marcelo no es solo un interés romántico; es la encarnación de una posibilidad distinta de existir. Su departamento es un refugio, su serenidad un modelo de autoaceptación, y su paciencia, un salvavidas. Representa la única fuerza que activamente facilita el camino de Roberto hacia su objeto de deseo: la autenticidad. En un rol más ambiguo, el psicólogo también opera como ayudante al dirigirlo, aunque sea desde un marco patologizante, hacia la elección de una vida que lo haga feliz.

Sin embargo, el conflicto más devastador no ocurre en las calles de Buenos Aires, sino dentro de la psique del propio protagonista. El verdadero oponente a vencer es la internalización de ese mismo mandato social. Es la voz que lo lleva a aclararle al psicólogo, con pánico, que “no es un marica” y que “no hubo violación”, como si necesitara exorcizar los estereotipos que él mismo ha absorbido. Roberto lucha contra sí mismo; es un sujeto dividido que anhela el objeto pero teme la sanción social que conlleva alcanzarlo.

Por eso, el clímax de la película —la crisis nerviosa y la huida en ropa interior— es la externalización de esta guerra interna. Las alucinaciones no son meros sueños; son la materialización de todos los oponentes actanciales —la esposa, la prostituta, el cura, el padre— convergiendo en su mente para juzgarlo y condenarlo. El final abierto, ese adiós que titula la película, no resuelve la búsqueda, pero la deja en suspenso: Roberto queda en un limbo actancial, habiendo rechazado el mandato totalitario pero aún sin haber obtenido plenamente el objeto de su deseo. La película se convierte, así, en un mapa conmovedor y desgarrador de las fuerzas que libran batalla en el territorio íntimo de una identidad prohibida.

Gracias, adiós, volvé Roberto: un final abierto entre la norma y el deseo

El final, en este sentido, es muy gráfico. Roberto sale de la cárcel gracias a una gestión de Marcelo, pero no se va con él a su departamento. Llega su ex esposa en un taxi con su

hijo y Roberto abraza al chico. Queda abierto el final, pero no hay certeza de lo que pueda pasar con Roberto. Se despiden y en la pantalla se lo ve a Marcelo irse, a Roberto parado abrazando a su hijo y en letra grande un “Adiós, Roberto...”. El final del film también genera defensores y detractores, ya que el carácter ostensiblemente abierto del final habilita diversas interpretaciones. Rubino (2023) describe las posturas enfrentadas al identificar a Rodríguez Pereyra con la postura más crítica, que ve en el cierre de la película el triunfo de la heteronorma, el *adiós* del título sería enunciado por Marcelo en la escena final cuando se despiden tras la liberación de Roberto, gracias a la gestión de Marcelo: “Roberto volvió al camino ‘correcto’ (el heterosexual) y que Marcelo sigue con su orientación sexual” (2008: 264). A diferencia de esta postura, Rubino en línea con Foster (2000) que el final no necesariamente plantea una negación o negativización de la homosexualidad de Roberto, ya que cuando los personajes se despiden y Marcelo enuncia: “sabes donde vivo, chau” afirma que:

...puede pensarse que vuelve a la imagen hiperbólicamente positiva del homosexual buena onda y comprensivo. Deja abierta la puerta para continuar una relación que es, sin lugar a dudas, sexo-afectiva, no de amistad. Pero “sabés dónde vivo” puede significar, también, una elección por correrse del lugar correcto. Puede significar que no va a resolver sus problemas por él. “Adiós, Roberto”, la frase que da título a la película pero que no se pronuncia de forma literal en toda la cinta, no necesariamente implica, en ese sentido, que sea homofóbica porque Roberto vuelve, así, a la heterosexualidad. Ese “Adiós” o “chau” es un mínimo corrimiento de los guiones de la aceptación. Implica que Marcelo no se va a ocupar de los problemas de identidad de Roberto; que éste, si los resuelve por su cuenta, puede volver. Y quizás puede retomarse esa relación. O no. (Rubino, 2023)

Desde nuestra perspectiva nos parece fundamental rescatar los puntos suspensivos del final del título, que serían los que junto con la acción del final habilitan lo abierto e irresuelto de la historia. Según María Marta García Negroni (2011) los puntos suspensivos en tanto signo de puntuación se utilizan para *dejar un enunciado vago o incompleto* (García Negroni, 2011, 112). Sin embargo, en unas de las escenas anteriores del final hay pistas que nos ofrecen otra perspectiva respecto al devenir de Roberto. Cuando está detenido

y tiene su última ensoñación, en la que mientras espera que le permitan realizar la llamada telefónica y mientras se dirige a hacerla, ve una multitud de mujeres que con pancartas corean su nombre y piden que hable. Él, envuelto en una frazada para no exhibir su desnudez, camina entre estas mujeres hasta un escenario donde hay un micrófono que lo aguarda para que hable. Acto seguido, la escena muestra a Roberto hablando por teléfono con alguien que luego se descubre que es Marcelo. En las pancartas hay distintos tipos de leyendas, unas dicen: *Gracias Roberto, Roberto te amamos, Viva Roberto, Volvé pronto, Te queremos igual y Adiós Roberto*. En esas pancartas encontramos una clave interpretativa donde ese adiós sería la despedida del Roberto heterosexual, al que las mujeres le dicen que lo quieren, que lo aman y que tiene las puertas abiertas para volver. No solo como afirma Rubino, Roberto elige hacer esa única llamada para comunicarse con Marcelo, lo que indicaría que hay algo que los sigue ligando afectivamente, Roberto le solicita ayuda cuando podría haber llamado a otra persona sino que Marcelo concurre, cuando podría no haberlo hecho. Roberto finaliza la llamada afirmando que necesita algo para cubrirse, porque está desnudo. Este acto de desnudez indicaría desde nuestra perspectiva un nuevo nacimiento de Roberto, como los hombres llegan al mundo. Al finalizar la comunicación con Marcelo, las mujeres festejan, quizá la decisión de Roberto de vivir como siente o en palabras del psicoanalista eligiendo una forma de vida que lo haga feliz.

La sociedad de principios de los '80 desde nuestra perspectiva no imaginaba otra forma. Pero ¿hasta dónde se podía avanzar al hablar de homosexualidad en el cine? ¿Era tolerable ver un final en el que Roberto bese a Marcelo y juntos, con el hijo de Roberto en brazos constituyan una familia caminando en la misma dirección? Desde nuestra perspectiva, un final en ese sentido formaría parte del reverso de la sociedad, sería una alternativa, pero en términos de Foucault (1996) no tolerable, ya que se pondrían en cuestionamiento muchos puntos conflictivos que derrumbarían certezas establecidas: la familia homoparental, la paternidad y la homosexualidad, la unión civil o el matrimonio. Todos aspectos que quedan fuera de discusión con el final propuesto. En la misma línea,

es interesante el rol que cumplen los padres en el guion. Ya que mientras que los golpes del padre castigan y cuestionan a Roberto, son las lágrimas de la madre lo que generan un quiebre en él. Tras la escena en que se le aparece la madre, mientras Roberto lleva a su hijo a una calesita, toma la decisión de abandonar el departamento y cortar su relación con Marcelo. Los padres aparecen como portavoces de mandatos, pero también como aquellos que enfrentan al protagonista con los límites que no puede traspasar.

Finalmente, en el tratamiento de la homosexualidad vemos que, si bien se pretende avanzar al colocar la problemática en primer plano, no puede trascenderse el horizonte ontológico planteado por las relaciones de poder. Roberto afirma con el psicólogo: “Estoy teniendo una relación homosexual...suena terrible... todo me parece tan natural... no soy un marica”. Homosexual pero no marica: una jerarquización en las identidades diversas, nuevas formas de lo admitido y lo condenable. En este sentido, Néstor Perlongher afirma que esta misma jerarquización forma parte de la identidad homosexual ya que, en su análisis de la prostitución masculina en Brasil, diferencia al homosexual que se reconoce homosexual, de aquel que rechaza el mote de afeminado o marica, ya que eso develaría una posición inferior. De alguna manera, la oposición marica/chongo expresaría lo inferior del primero y lo superior del segundo, cuya superioridad consistiría en la capacidad de pasar desapercibido como alguien diverso. (1993: 12-13)

Uno de los elementos más significativos del guion de *Adiós, Roberto...* es la recurrencia de las palabras “raro” y “normal” en boca de distintos personajes. Estos términos, aparentemente coloquiales, condensan el modo en que la cultura de mediados de los años ochenta organizaba el sentido de la sexualidad. La homosexualidad aparece una y otra vez nombrada desde lo “raro”, lo extraño, lo excéntrico, lo que no encaja en el marco de lo aceptable. Así sucede en la galería de arte, cuando el propio Roberto confiesa sentirse raro entre el público, o cuando Marcelo admite también sentirse así frente a la mirada de Roberto. Incluso el artista que presenta su libro utiliza la misma

palabra, revelando que el calificativo no se restringe a lo sexual, sino que abarca todo aquello que desafía la norma cultural. La prostituta, hacia el final, lo explicita con contundencia: “a mí no me gustan las cosas raras”, reponiendo la idea de que el deseo homosexual está siempre marcado por la anomalía.

En contraste, la palabra “normal” opera como horizonte regulador, el punto de referencia frente al cual todo se mide. Roberto, en su sesión con el psicólogo, afirma que para él la relación con Marcelo se sintió “normal”. Esa frase, que podría leerse como un gesto liberador, en realidad muestra la necesidad de justificar su experiencia dentro de un marco normativo: solo puede validar lo que siente en la medida en que lo traduce a los parámetros de lo normal. Marcelo, por su parte, reproduce la misma lógica cuando habla de su hermano y aclara que él “es normal”, es decir, heterosexual. La heterosexualidad, entonces, no necesita explicarse: se asume como el estándar silencioso que organiza lo posible, mientras que la homosexualidad solo puede ser enunciada como diferencia, como rareza, como excepción.

La reiteración de estos términos en distintos momentos y voces de la película no es casual. Funciona como un espejo del discurso social de la época, cuando el lenguaje cotidiano estaba impregnado de estas categorías binarias que definían qué vidas eran vivibles y cuáles quedaban en el margen. Ser “normal” significaba estar en sintonía con la familia, el matrimonio, la reproducción; ser “raro” equivalía a estar marcado por el estigma, el peligro o la excentricidad. Adiós, Roberto... no cuestiona plenamente esas categorías, pero las expone en toda su crudeza, dejando ver cómo el lenguaje mismo se convierte en un dispositivo de exclusión.

En este sentido, la película ofrece un registro valioso de la transición democrática argentina: un tiempo en el que la homosexualidad empezaba a hacerse visible, pero todavía atrapada en un vocabulario de sospecha y diferencia. “Raro” y “normal” no son solo palabras: son las marcas discursivas de una frontera simbólica que separa el deseo legítimo del ilegítimo, lo aceptado de lo condenado. El film revela, quizá sin proponérselo

del todo, que esas palabras son también cárceles, y que el drama de Roberto es en buena medida el drama de vivir entre ellas.



A su vez, otro aspecto que devela lo tolerable y lo no tolerable es la forma en que los protagonistas tienen sexo por primera vez. Desde que se conocieron hay muestras de que hay atracción: comparten actividades, conviven y comparten situaciones cotidianas, como desayunar juntos, leer el diario, escuchar música, etc. Roberto le relata al psicólogo su primer encuentro sexual con Marcelo tras saber que este era gay. El encuentro se da tras un coctel, en el que ambos toman alcohol y están borrachos. La posibilidad del sexo se da merced a la pérdida de control que da el alcohol. Roberto se acuesta y Marcelo comienza a desvestirlo. El alcohol relaja a uno y desinhibe al otro. Sin embargo, una vez que la escena se encamina hacia el encuentro, volvemos al consultorio del psicólogo. No es tolerable mostrar una escena erótica entre dos hombres. El sexo de los protagonistas está fuera de foco, de hecho, la única escena sexual que muestra el filme es la de Roberto con su ex novia en una visión, donde hay planos sobre el desnudo de la actriz. Lo

tolerable, más allá de la trama de la película, era ver al galán del momento, Carlos Andrés Calvo, tener una escena erótica con una mujer y no con un hombre.

Utopías limitadas: homosexualidad y crítica en la era alfonsinista

En este filme, en su particular tratamiento de la homosexualidad, vemos un paralelismo con las políticas gubernamentales del alfonsinismo, que al poner en la agenda pública temas vinculados a la democratización se topó con resistencias en amplios sectores, conservadores o reaccionarios. La película no escapa a su contexto ya que, si bien consideramos que no hay un reflejo automático entre las ficciones y su tiempo, ciertamente estas hablan de las condiciones en que fueron creadas. El primer gobierno democrático sentó en el banquillo de acusados a los genocidas de la dictadura; sin embargo, ese avance se vio limitado por los poderes fácticos: la corporación militar. En la película hay una visibilización limitada de la homosexualidad. Lo vemos en el rol que ocupa la institución familiar heteroparental, o en el final abierto de la película. Por otra parte, las escenas de intimidad entre Roberto y Marcelo se desdibujan y solo tienen lugar, como toda su relación amorosa, en el ámbito privado del departamento que comparten. En este punto es donde la ropa interior, en tanto objeto, habla como metáfora del presente: el slip rojo, alegoría de la pasión solo tiene lugar en el ámbito de la intimidad; en el espacio público, el slip es blanco, ya que solo sería tolerable una relación homosexual si se reserva la pasión para el ámbito privado y la “neutralidad” para la exposición pública. En 1985 la sociedad había dejado atrás la dictadura, sin embargo, había límites, y esos límites condenaban la exposición de las diversidades.

Consideramos de esta manera que la crítica en tanto acción cuestionadora debe explicitar la forma en la que el orden patriarcal y heteronormativo impidió e impide el avance en el ejercicio pleno de derechos de las diversidades sexuales. En términos de Foucault sostenemos que la crítica puede desnudar la relación entre saber y poder, ya que las certezas epistemológicas sostienen un modo de estructurar el mundo que anula

posibilidades alternativas. Por ello es necesario pensar la crítica como una práctica en la que formulamos la cuestión de los límites de nuestros más seguros modos de conocimiento. En otras palabras, si el poder establece los límites de lo que el sujeto puede ser; la crítica visibiliza dicho límite y lo desentraña. La dimensión utópica, en 1985, esa utopía limitada que rechazaron los colectivos que van a fundar la C.H.A., estaba delimitada por barreras ontológicas que hoy podemos ver con claridad y que nos llevan a hacernos la pregunta por nuestro presente, por la posibilidad de transgresión concreta que desnude los lazos entre el poder y el saber.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, CARLOS (2013, Segundo Semestre): "El momento alfonsinista". *PolHis*, Año 6, Número 12, pp.10-17.
- AMOSSY, RUTH; HERSCHBERG PIERROT, ANNE (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- BUCK-MORSS, SUSAN (2013): *Origen de la Dialéctica Negativa*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BUTLER, JUDITH (2001): ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud en Foucault. Disponible en: instituto europeo para políticas culturales progresivas. <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>
- CASETTI, FRANCESCO; DI CHIO, FEDERICO (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- FOSTER, DAVID WILLIAM (1997). "El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires: dos muestras cinematográficas" en *Tramas. Para leer la literatura argentina*, Vol. II, N° 6.
- FOSTER, DAVID WILLIAM (2000). *Producción Cultural e Identidades Homoeróticas. Teoría y Aplicaciones* (San José: Universidad de Costa Rica).
- FOUCAULT, MICHAEL (1996): *¿Qué es la crítica?*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.

-
- GARCÍA NEGRONI, MARÍA (2011): *Escribir en español: claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- GETINO, OSVALDO (2016): *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- MARECHAL, LEOPOLDO (1973): *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PERLONGHER, NÉSTOR (1993): *La Prostitución Masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- RODRIGUEZ PEREYRA, RICARDO (2008). “Adiós Roberto y Otra historia de amor: gays en democracia”, en Melo, A. (Comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones Lea.
- RUBINO, ATILIO RAÚL (28-30 de septiembre de 2023). 'Un país de pajeros'. *Homosexualidad y alegoría en el cine de la recuperación democrática* (Ponencia). XIV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- SANTORO, SONIA (2018, noviembre 04): Historia del vestido. Las identidades sexuales y la ropa. *Página/12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/153114-historia-del-vestido>