
Ensuciar el cine y las buenas costumbres. Una lectura queer de *Diapasón* de Jorge Polaco en el marco de la recuperación democrática

Por Atilio Raúl Rubino*

Resumen: Este artículo analiza el primer largometraje de Jorge Polaco, *Diapasón* (1986), desde una perspectiva queer y sexo-disidente, y en el marco del cine argentino de la postdictadura. Si bien no trata la homosexualidad como tema central, proponemos pensar que buscó horadar y ensuciar la heterosexualidad entendida como régimen político y sus instituciones más importantes como la familia y la moral. Asimismo, la búsqueda formal antirrealista (*camp* y barroca) y la tematización de la mugre de la ciudad y la violencia que implica su higienización nos permiten considerarla desde una perspectiva queer. La película exhibe, por lo tanto, desde lo temático y desde lo formal, la cisura que separa lo normal de lo anormal, y en su alusión al pasado dictatorial, el plan de exterminio como una maquinaria antropológica que no sólo limpia la suciedad de lo social sino también las impurezas de la sexualidad.

Palabras clave: postdictadura, cine argentino, Jorge Polaco, cine queer

Sujar o cinema e os bons costumes: uma leitura queer de *Diapasón* de Jorge Polaco no contexto da redemocratização

Resumo: Este artigo analisa o primeiro longa-metragem de Jorge Polaco, *Diapasón* (1986), sob uma perspectiva queer e sexo-dissidente, inserindo-o no contexto do cinema argentino pós-ditadura. Embora não aborde a homossexualidade como tema central, propomos uma reflexão sobre como o filme buscou corroer e sujar a heterossexualidade entendida como regime político, bem como suas instituições centrais — a família e a moral. Da mesma forma, sua busca formal antirrealista (*camp* e barroca) e a tematização da sujeira urbana e da violência inerente a sua higienização permitem analisá-lo a partir de uma leitura queer. A película exhibe, tanto no plano temático quanto no plano formal, a cisão que separa o normal do anormal. Por meio de sua alusão ao passado ditatorial, expõe o plano de extermínio como uma maquinaria antropológica que não apenas limpa a imundície social, mas também as impurezas da sexualidade.

Palavras-chave: pós-ditadura, cinema argentino, Jorge Polaco, cinema queer.

Defiling Cinema and Good Manners: A Queer Reading of *Diapasón* by Jorge Polaco in the Context of Democratic Recovery

Abstract: This paper analyses Jorge Polaco's first feature film, *Diapasón* (1986), from a queer and sex-dissident approach in the context of post-dictatorship Argentine cinema. Although homosexuality is not the central theme, we posit that the film undermines and contaminates heterosexuality—understood as a political regime—along with its most important pillars, the family and morality. The (camp and baroque) anti-realist aesthetics, together with the *topoi* of the city's filth and the violence required to clean it, allow a queer approach. *Diapasón* underscores the rupture of normalcy thematically and aesthetically. The allusion to the dictatorial past exposes the extermination plan as an anthropological machine that cleanses the social body's filth and the impurities of sexuality.

Keywords: Argentine Post-Dictatorship, Argentine cinema, Jorge Polaco, queer cinema

Fecha de recepción: 12/08/2024

Fecha de aceptación: 20/03/2025

Introducción: otros años ochenta

Este artículo propone un análisis inicial desde una perspectiva sexo-disidente y queer del cine de Jorge Polaco y, en particular, de su primer largometraje, *Diapasón* (1986), en el marco del cine de la postdictadura argentina.¹ A diferencia de películas clave para la visibilización de la homosexualidad en la década del ochenta, como la ópera prima de Américo Ortiz de Zárate *Otra*

¹ Para una conceptualización de la idea de disidencia sexual, se pueden seguir las propuestas de Rubino (2019) y Saxe (2021). Para pensar la perspectiva queer sigo la línea que propone, entre otros, Preciado: “la teoría queer no es sólo una ciencia de la opresión sexual, sino un cuestionamiento radical de los modos de producción de subjetividad en la modernidad capitalista” (2009: 150). De esta manera, no se trata de analizar la representación transparente de identidades homosexuales cristalizadas sino, más bien, los procedimientos que implican una “interrupción” (Flores, 2013) de la heteronormatividad, es decir, su cuestionamiento, su puesta en crisis o en abismo. Se trata de pensar “lo cuir como una práctica bastarda al operar como fuerza de descentramiento y extrañamiento político-culturales, cuyo trabajo de desfamiliarización no se efectúa por medio de la definición, sino a través de la cadena de reapropiaciones que suscita” (Flores, 2013: 58).

historia de amor, también de 1986, el cine de Jorge Polaco no trató la homosexualidad como tema central. Pero desde un punto de vista sexodisidente podemos pensar que horadó y ensució a la heterosexualidad entendida como régimen político y sus instituciones más importantes, la familia, la iglesia, la maternidad, etc. Asimismo, podemos notar una tensión respecto a buena parte del cine de la época en cuanto a su apuesta formal, más cercana al *camp* y al barroco/neobarroso.²

Suele decirse que el cine de Jorge Polaco apuesta por una estética "de lo marginal y lo monstruoso" (Peidro, 2012: 416), "basada en lo feo y lo siniestro para realizar su crítica a la sociedad" (Aprea, 2008: 37). Mediante escenas "que intentan perturbar e incomodar", dice Peidro, "sus películas exhiben emociones exacerbadas, teatralidad extrema a través de una gestualidad llevada al paroxismo (2012: 416). A su vez, según Sala "los ataques a la familia burguesa, el gusto por la decrepitud, lo deforme y el kitsch y la exhibición de una sexualidad desembozada conformaron el cóctel principal de sus propuestas, ajenas al realismo y a las buenas formas del cine dominante" (2016: 222). En el marco de un cine que apostaba muy a menudo por el realismo y una visión cohesiva sobre el pasado, la obra de Polaco es una apuesta "al servicio de las fisuras y las discontinuidades" (Ricardo, 2017: 7).

² Sobre el concepto de *camp* hay una larga discusión. Surgido en la comunidad homosexual de los sesenta (es decir, anterior a la rebelión de Stonewall), el *camp* puede entenderse como una reapropiación política de los discursos dominantes sobre la sexualidad mediante el pastiche, la ironía y la parodia. Se puede pensar como un procedimiento estético queer que instaura una inestabilidad entre original y copia, entre verdad y falsedad (Cleto, 1999: 8). Por otro lado, los desplazamientos constantes del sentido que lo caracterizan también se vinculan con lo que ha sido considerado como neobarroco latinoamericano (Sarduy, 2011) o barroquización y neobarroso del Río de la Plata (Perlongher, 2013). Estas estéticas retoman y a la vez se oponen al barroco histórico del siglo de oro europeo porque se trata de una tendencia del arte latinoamericano y, en ese sentido, tienen una dimensión que se puede pensar como reacción a la colonización en sociedades postcoloniales. Para Perlongher, la barroquización se monta sobre estilos anteriores pero para generar una "saturación" del lenguaje comunicativo (2013: 123). Por otra parte, para Amícola (2000: 87) en el neobarroso perlongheriano hay una búsqueda de ensuciar las formas limpias del arte con los detritus y desechos. Una característica que comparte con lo que Kleinhans llama el *low camp* (en oposición al esteticismo del *high camp* estudiado por Sontag), que eleva al lugar del arte lo que debería permanecer obsceno, es decir, fuera de la visión porque, en última instancia, es lo que nos recuerda que seguimos siendo animales.

Combina, de hecho, diferentes capas de sentido, diferentes planos, distintos tiempos, alternancia entre la realidad y la imaginación que se terminan por contaminar, o entre las que no hay solución de continuidad, no hay una dialéctica que encuentre la síntesis. No se propone, por eso, una mirada tranquilizadora, sino, al contrario, la disrupción y la incomodidad.

En ese sentido, aunque no sea central la tematización de la homosexualidad, la mezcla entre sexualidad y violencia no busca pedir una aceptación social de los marginales sino desnudar la dimensión sexual de la violencia constitutiva de nuestro país y de las instituciones moralmente más legitimadas, como la religión, la familia o la infancia. De esta manera, podemos hacer una aproximación queer no a partir de la representacionalidad de identidades sino, más bien, por la reapropiación subversiva de binarismos como belleza/fealdad, juventud/vejez o sanidad/enfermedad, para instaurar una interrupción o un error en los discursos que producen la normalidad.

Ensuciar el cine

En el primer largometraje de Polaco, *Diapasón*, hay una especie de obsesión con la limpieza y la suciedad. El objeto que le da título a la película aparece en ella: la protagonista lo compra y lo escuchamos sonar en algunos momentos. Pero también nos da otra pista, otra puerta de entrada, ya que un diapasón es una herramienta metálica que sirve para afinar instrumentos musicales. En ese sentido, su función es la de corregir posibles desafinaciones y, –en sentido metonímico– es lo que la dictadura se propuso o aseguró realizar: enderezar desvíos, limpiar impurezas, corregir irregularidades y anormalidades, higienizar la mugre de la sociedad. Su función de ortopedia social, de enderezamiento, de limpieza, de corrección y orden es una clave de lectura en una película que por otra parte no resulta del todo cooperativa con el espectador, ya que acumula capas de sentido y sinsentidos de forma barroquizante para evitar cualquier tipo de atribución realista.

La suciedad y la higiene aparecen así como un motivo central, casi de forma compulsiva ya desde su primer largometraje. La película sigue la relación entre dos personajes, Boncha (Marta Fridman) e Ignacio (Harry Havilio), que se conocían de jóvenes por compartir clases de griego. El escenario es una casona grande y de clase alta —abarrota de objetos, barroquizada y por momentos también laberíntica—, que pertenece a Ignacio y a la que se la lleva a vivir a Boncha, como una especie de experimento para civilizarla. Allí conviven junto a dos sirvientes, Franz y Margarita, interpretada por su actriz fetiche Margot Moreyra. Lo interesante es que Boncha no es exactamente personal doméstico, aunque la trata muchas veces como tal y le encarga que le lleve el té o que mantenga limpia la casa, como una especie de ama de llaves. Tampoco es una esposa, al menos durante buena parte de la película —hacia el final utiliza en una escena un vestido blanco y un ramo que parecería indicar que se casan—. El film, de hecho, juega con esos límites, entre la servidumbre, el matrimonio y la paternidad —ya que por momentos la trata también como una hija e intenta educarla en las buenas costumbres represivas y conservadoras como hiciera su padre con él—, sin que se trate efectivamente de ninguna de esas relaciones.

De esa manera, la forma de referirse al pasado reciente no se agota en una alegoría de la dictadura, sino que apela a una continua teatralización desrealizante y a una puesta en abismo de una máquina antropológica obsesionada con la pureza, la limpieza, la sanidad, y lo que esta va excluyendo: entre otras cosas, la sexualidad no sólo disidente sino de cualquier tipo, toda igualmente pecaminosa y condenable. Ese aspecto revulsivo y de puesta en abismo de la maquinaria de limpieza de lo sexual es quizás la dimensión que nos permite leer a *Diapasón* como una película queer.

Para Jorge Sala, las películas de Polaco se distancian del realismo imperante en el cine de la época. En este sentido, podríamos decir que lo que hace es interrumpir, intervenir, subvertir o, quizás, ensuciar ese cine. Y no sólo a la

dimensión realista y de compromiso político sino también a los regímenes de narratividad y de representacionalidad. De esa manera, Sala llama la atención sobre el modo en el que en *Diapasón* se registra la realidad exterior. Al inicio, Ignacio viaja en un tren y se asoma por la ventana; la cámara nos muestra un fusilamiento a campo abierto en el exterior y escuchamos luego el sonido del disparo. Pero lo que sorprende, para Sala, es “la naturalidad y tranquilidad con que el protagonista observa la escena, como si fuera únicamente un detalle del paisaje” (2010: 342). Esa imagen de los fusilamientos, así como el sonido de disparos se va a repetir, pero la película no se va a detener en ellos, sino que estará centrada en la relación cargada de violencia y cierto absurdo entre Ignacio y Boncha, y la presencia (y mirada constante y *voyeur*) de los sirvientes. Para Sala, la escena mencionada “funciona como registro de un pasado que irrumpe pero que al mismo tiempo se ignora para construir un film político sobre una violencia intemporal anclada en lo cotidiano” (Sala, 2010: 343).

En un momento, hacia el final, la voz-over de Ignacio advierte: “es terrible andar por las calles; hablan de bombas, de meros campos de concentración. Como decía papá, el mundo es como un pepino, te das vuelta y te lo meten en el culo”. Esa es toda la referencia que el personaje parece registrar del exterior o de lo que podemos llamar lo ‘real’, que con la frase del padre lleva, a su vez, a un espacio más absurdo y revulsivo que genera asimismo un efecto de continua desrealización.

En efecto, no se trata de una denuncia de los crímenes de la dictadura sino, en todo caso, del modo en el que ésta formó parte de un plan mayor, se articuló con una máquina de producción de humanidad que es probablemente anterior y que continúa todavía en democracia, aunque quizás volviendo más sutiles sus mecanismos. Se trata de la continuidad de los sueños de exterminio y del imaginario de la limpieza social, así como de su costado cotidiano, menor, microscópico. Al respecto, es importante tener en cuenta que el higienismo fue

fundante de la constitución de la nación argentina, así como de la identidad nacional. Siguiendo a Salessi (1995), esta disciplina cobró relevancia en la formación del Estado y la clase política con la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y se transformó luego en la criminología de fines del siglo XIX y principios del XX, mediante la incorporación de sus referentes a la clase dirigente. De ese modo, instituciones modernas como la educación y el ejército operaron como mecanismos de saneamiento y normalización social (1995: 351). La idea de higiene pasó de ese modo de un sentido material y directo (la epidemia de fiebre amarilla) a uno metafórico y traslaticio, para atacar los posibles focos de infecciones de tipo moral de la sociedad. Los “nuevos gérmenes patógenos, propagadores de epidemias sociales más temidas” (1995: 334) incluían a las revueltas obreras o nuevos sectores de clases medias urbanas provenientes de la inmigración, pero también cualquier posible desvío de la norma social: anarquismo, socialismo, prostitución, extranjeros, judíos, mujeres solteras y homosexuales. La modernización de la nación implicaba, entonces, el saneamiento, la depuración y la higienización de los focos infecciosos que metafóricamente amenazaban el orden de la institución de la familia (Salessi, 1995: 210).

El llamado Proceso de Reorganización Nacional de 1976-1983 reactualizó estas metáforas médicas que estaban ya vigentes para llevar adelante su plan de exterminio y de normalización. La enfermedad social se asoció fuertemente a la idea de subversión que también actuaba como foco infeccioso y el blanco a proteger fue la familia. La Nación se pensó a partir de la metáfora de la familia (Filc, 1997: 43) y el discurso familiarista reactualizó las retóricas higienistas del cambio de siglo (Regueiro, 2015: 426), de modo que cualquier subversión, no sólo política sino también moral, era una enfermedad que amenazaba a la familia tradicional considerada como sana (Filc, 1997: 53). La idea de la familia como una “entidad ahistórica, abstracta, natural y sagrada” se volvió durante estos años tremendamente hegemónica (Regueiro, 2015: 434), como lo sigue siendo en buena medida hasta el día de hoy.

Por un lado, infección, enfermedad y suciedad como metáforas que se vuelven carne en la persecución, violencia y desaparición de personas durante la dictadura. Por otro lado, un plan de saneamiento que reactualiza los elementos básicos de la medicina, el higienismo y la criminología del siglo anterior para instalar un plan de ortopedia y saneamiento social (y, en ese sentido, el robo de bebés como un modo de salvarlos apartándolos de los focos infecciosos que significaban sus familias). Si en la dictadura se impuso no sólo un plan económico sino una “concepción de vida, de individuo y de sociedad, apelando a mandatos considerados esenciales, naturales y eternos y considerando a los que no se identificaban con aquellos mandatos como enemigos de la patria” (Solari Paz, 2022: 126-127), las consecuencias son entonces de largo alcance. De esa manera, quizás no sea suficiente con visibilizar realidades que antes no se podían mostrar o liberar a la sexualidad de sus ataduras y prohibiciones, como parecen proponer películas como *Otra historia de amor*. Si nos tomamos un poco en serio el cine delirante de Polaco, quizás podamos encontrar allí una propuesta distinta: los efectos de la dictadura están presentes y no alcanza con liberar lo prohibido o desocultar lo tapado, correr el límite de lo normal y aceptar lo diferente, sino que hay que atacar la maquinaria que produce los binarios “normalidad” y “anormalidad” y el mecanismo para hacerlo es su ensuciamiento, su embarramiento y su puesta en abismo para volverlos evidentes.

Con su tematización del orden, la limpieza, el saneamiento y, al mismo tiempo, una apuesta por un cine no narrativo, sobrecargado, *camp* y, en algún sentido, sucio, *Diapasón* pone en escena de forma barroca estos mecanismos de saneamiento social, de producción de humanidad normal y disrupción monstruosa de forma un tanto a-histórica o, al menos, transtemporal. En ese sentido, es Boncha la que representa en la película la mugre, el desorden, la suciedad, la impureza que mancha la pulcritud que pretende Ignacio. Y también, por qué no, la liberación sexual. Pero, en todo caso, no una que se ve aséptica, pulcra, sana y bella, sino una que al desatarse lo ensucia e infecta

todo. Como mujer, de clase más baja, grasa, sexualmente activa, pero también “judía inmunda” (como dice en un momento Margarita), Boncha condensa todos los aspectos de las ideas de infección y suciedad. Así, por ejemplo, en diferentes ocasiones Ignacio le dice que no camine como travesti o que no se maquille como prostituta o que no se eche en la cama vestida porque la ropa de calle trae suciedad, que no pise el patio porque va a embarrar la alfombra. En el mismo sentido, cuando la lleva a vivir con ella manda sus cosas al desván porque son basura, porque ensucian, aunque ella asegure que están limpias.

Del otro lado, Ignacio en su obsesión por la limpieza y el orden representa una represión de cualquier aspecto de goce que subvierta el orden. Ejerce, a su vez, un control disciplinario sobre cada uno de los aspectos de Boncha. Así se lo explica ella a una amiga con quien está tomando un café: “Me controla todo, la hora a la que salgo, la hora a la que entro, cómo me pinto, si me peino o no me peino y cómo él quiere que me peine, la bombacha, el color, el corpiño”. De hecho, debe cambiarse de ropa antes de volver a la casa porque él no aprueba la que usa y al llegar se acomoda la ropa y el pelo, esconde los zapatos de calle, se peina las cejas con saliva, se acomoda la dentadura y se huele el sobaco. Es como si Polaco apostara no por la belleza de una imagen cinematográfica diáfana sino, más bien, por lo grotesco y violento de la producción de esa belleza, de la pulcritud y la normalidad. Es notable esa insistencia en la mugre y la limpieza, que se vuelve obsesiva como si se tratara de protegerse de algún contagio o foco de infección de tipo biológica o social. Por momentos, Ignacio narra la situación como si se tratara de un cuento y desde un baño público dice: “En casa discutíamos mucho a causa de sus torpezas, en el inodoro siempre me dejaba un regalo, o caca o pis, cuando no algodones rojos y gotitas de sangre”. A su vez, *Diapasón* remite también al motivo común de civilizar a la salvaje en las narraciones tanto literarias como cinematográficas, sobre todo en Latinoamérica. En ese sentido, Ignacio intenta educarla, enseñarle buenas costumbres. Le enseña, por ejemplo, a comer en

un restaurant elegante, a limpiar correctamente la casa, incluso por debajo de los objetos, las patas de las sillas, debajo de la alfombra, también los temas que se pueden y no se pueden hablar en la mesa, el tono de voz que se puede usar, los cubiertos. Pero el motivo de civilizar a la salvaje aparece estilizado de forma grotesca y confundido en texturas barrocas que embarran las posibles atribuciones de significados claros. Por un lado, muchas de las situaciones terminan en escenas de violencia o abuso, arrastrándola por el piso, corriéndola por los pasillos, desvistiéndola, en performances que se vinculan más con la escena teatral under de la época que con el cine contemporáneo.³ En un caso, por ejemplo, la disputa termina en una escena de abuso, ya que la desviste, la manosea y le lame los senos, frente a las miradas de Margarita y Franz que, de hecho, se masturba. Es una escena particularmente violenta que remite probablemente para un espectador contemporáneo a los abusos perpetrados por la dictadura, conocidos por los juicios a las juntas.

Higienizar la ciudad

Por otro lado, en la ritualización de la educación de Boncha también hay reminiscencias de la dictadura. Cuando le enseña a bailar, a caminar elegantemente o a barrer correctamente la casa, lo hace como si se tratara de una educación militar. Cuenta los pasos al ritmo de “uno, dos, tres”, como si se tratara de una marcha militar. “No como un travesti”, le dice, mientras le marca el ritmo con palmadas, “como un soldado imperial, vamos princesita, hombros atrás, uno, dos tres, como en la vieja Prusia, vamos”. Más adelante repite el procedimiento para indicarle la forma correcta de barrer el piso marcando los movimientos con la escoba como si se tratara de un compás militar: “uno, dos, tres”. En otro momento ella baila en camión una rumba, pero a él le molesta; cambia la música y de forma violenta se suma para enseñarle cómo debe

³ De hecho, su tercera película, *Kindergarten* (1989), implica la primera participación cinematográfica de Alejandro Urdapilleta, exponente por ese entonces del teatro under porteño. Muchas de estas escenas de violencia de *Diapasón* recuerdan asimismo el recurso que el actor utilizaba en sus participaciones junto a Humberto Tortonese en el Parakultural durante los primeros años de la democracia, y luego en el programa de televisión de Antonio Gasalla *El Palacio de la Risa*, de 1992.

bailar, nuevamente desde una alusión a lo militar o la monarquía: “ahora vas a ver cómo baila un verdadero príncipe yugoeslavo”. La cámara gira con él, pero todo resulta decadente, porque está también en paños menores, comienza a tironearla de la pierna y la situación se resuelve con violencia. Quizás porque la corrección y el enderezamiento, la limpieza y la higiene son una violencia que se ejerce sobre el deseo y sobre lo que mancha la ciudad.

La belleza (asociada asimismo a la higiene) también lo es. De hecho, él insiste varias veces en su fealdad: “bastante fea, tenía los dientes amarillos, llenos de sarro y se reía con la boca muy abierta”, narra al principio cuando cuenta su reencuentro, “Caminaba encorvada, con la panza hacia afuera como si estuviese embarazada. Y otras veces excesivamente derecha, sacando la cola, como un travesti o como un patito. Su cuerpo era feo, pero me conmovía”. También le dice que no es una sirvienta cuando pide un vestido a una amiga o, en varias ocasiones, que no se vista o maquille como prostituta. Y tanto la producción de su belleza como la de Ignacio aparecen como asquerosas, violentas y desagradables: le enseña a usar hilo dental hasta sangrar, a arreglarse las uñas de los pies, los talones, las durezas y los callos. Los planos detalle o primeros planos acompañan las escenas mostrando las imperfecciones de los pies, los dientes o las cejas. Asimismo, la somete a una dolorosa depilación, y también a una sesión de gimnasia llevada a cabo por un señor de contextura grande en calzoncillos que parece más un revoleo violento como las peleas con Ignacio que un entrenamiento, ya que la echa sobre la mesa para moverla compulsivamente.

Lo mismo ocurre con Ignacio: gimnasio, peluquería y tintura, mascarilla facial. También vemos montarse al mayordomo con una peluca y al personaje de Margot Moreyra, lo que constituye una especie de *leitmotiv* que ya aparecía en el corto anterior, *Margotita* (1984): pestañas postizas, labial y pelo en primer plano. A su vez, aparecen también inserts de muñecas de porcelana rotas, como en otras de sus películas, lo que implica por un lado la producción y

reproducción de la belleza y la juventud asociada a lo artificial y, por otro, una estética de lo decadente y *vintage*, también vinculada a lo *camp*. De ese modo, se apuesta también por lo revulsivo, se exhiben las desnudeces de los personajes sin ningún cuidado, ya sea bañándose o peleando. Vemos, por ejemplo, a Margotita en un baño o en la cama masturbándose con un conejo.



Fotogramas de *Diapasón* (1986) de Jorge Polaco

En una entrevista de 1992, el propio Polaco reconoce que su película *Diapasón* no es para todo el mundo, “porque es un film revulsivo [...] es totalmente barroco” (cit. en Manrupe y Portela, 2001: 176). De hecho, la habitación de Ignacio está rodeada tanto en las paredes como en el techo de telas blancas drapeadas y esculturas sobre pedestales. Es una habitación que Boncha no puede tocar para no ensuciar y que, hacia el final, va a terminar por profanar al pintar y teñir todo de color azul. Esa presencia de elementos que se pretenden finos y de buen gusto pero que resultan sobrecargados, remite también al *kitsch*, otro de los aspectos que caracterizan la estética barroca de Polaco. En un estudio sobre el pintor y performer sexo-disidente Ocaña, Paul B. Preciado recuerda el origen de lo Kitsch asociado con su significado de “arrancar la mugre de las calles” (2011: 80): “Etimológicamente, el término Kitsch hace referencia al espacio urbano y en particular a la calle, a la suciedad y a las prácticas de higiene que proliferan en las metrópolis europeas en proceso de modernización” (2011: 80). El *kitsch*, junto al afeminamiento de lo *camp*, a lo cursi y luego también a lo queer, sirven no sólo para diferenciar el verdadero

arte (las vanguardias, el arte serio) de las copias degradadas, sino también como higiene social para producir en la Modernidad al varón heterosexual circunscribiendo un exterior constitutivo. Para Preciado, esos discursos que distinguen el arte verdadero de la copia defectuosa que sólo se pretende artística también operan para distinguir la verdad del sexo y recortarla frente a las supuestas impostaciones del marimacho, de la marica y de posibles subjetividades trans, entendidos así como artificios y engaños. Lo cursi, lo infantil, lo barroco, lo amanerado, lo excesivo, lo femenino y lo loco en el marco de las técnicas biopolíticas de producción de humanidad señalan, dice Preciado, “todo aquello que excede la nueva figura masculina del hombre heterosexual blanco y viril”, es decir, el “varón moderno” (2011: 82).

El cine de Polaco no sólo sigue una estética *kitsch*, *camp* y barroca sino que además en su primera película tematiza de forma metafórica la mugre de la ciudad y la violencia que implica su higienización. Exhibe, por lo tanto, desde lo temático y desde lo formal la cisura que separa lo normal de lo anormal y en su alusión al pasado dictatorial, el plan de exterminio como una maquinaria antropológica que no sólo limpia la suciedad de lo social sino también las impurezas de la sexualidad. Como sostiene Preciado: “Las nociones de cursi, Kitsch, *camp* y queer van a permitir construir estas formas de subalternidad como excentricidades y ‘estilos’, patologías del gusto, al mismo tiempo que como desviaciones morales o como enfermedades sexuales” (2011: 84).

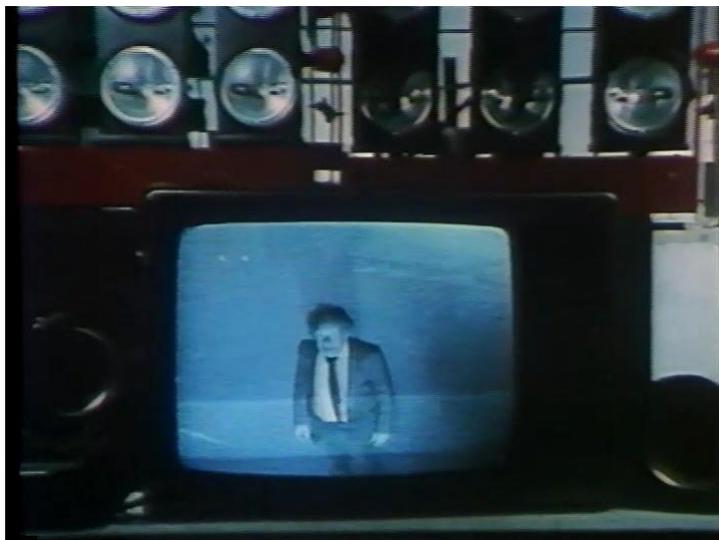
Es que cuando hablamos de enderezar, corregir y limpiar, podríamos usar en inglés la palabra *straight* que tiene esa doble significación. De hecho, la obsesión por el orden y la limpieza de Ignacio tiene su paralelo en la represión de la sexualidad. En esa línea, Boncha no es sólo lo que ensucia la pureza impostada de Ignacio, sino que es quizás también el deseo, lo erótico desprovisto de límites, la sexualidad que ensucia lo civilizado, que pone en jaque lo correcto. Hay una escena en la que la vemos llegar a un lugar público, cruzar primero unas miradas con un muchacho de pelo largo y encontrarse

luego con él en los baños para tener sexo allí. Resulta interesante esta escena porque remite a un tipo de sociabilidad homosexual: el llamado “yire”, los encuentros sexuales casuales en lugares públicos, que otras películas como *Otra historia de amor* claramente evitan, quizás porque se trata de los modos de vida homosexual que había que dejar atrás para ganar respetabilidad. Y es que en algún punto Boncha es también lo dionisíaco, es el deseo descontrolado, el erotismo que mancha la civilización cisheterocentrada de la buena moral y las costumbres. De hecho, este encuentro casual se articula mediante un montaje paralelo con uno de los momentos en los que Ignacio recuerda su infancia y se muestra la relación con su padre. Desde una ventana en la misma casona lo ve con flores y va hasta él y le grita: “Carajo, ¿qué hacés? ¡No es de hombre andar con flores!”. Un poco después, Ignacio se mira al espejo y accedemos a otro flashback de él de niño mirándose y besando el espejo cuando, nuevamente, su padre lo descubre y le grita: “¡Degenerado, perverso, falta que te pintes los labios!”. Son diferentes los flashbacks en los que al correr por los pasillos laberínticos y antirrealistas de la casona se conecta con su pasado y su familia; por ejemplo, con imágenes de su madre limpiándole el pelo con limón. Ahora bien, la relación con el padre delinea una educación homofóbica y, por tanto, la producción (casi en términos tecnológicos) de la masculinidad cisheterosexual. Cuando Boncha quiere salir a bailar y se pone un vestido que le presta un amigo, Ignacio se enoja y la persigue por la casa insultándola. De pronto, el espacio se transforma en una especie de laberinto de pasillos subterráneos y, luego, se llega a un flashback en el que es su padre el que está persiguiendo e insultando al niño Ignacio al grito de “enano maricón” o “si no comés no se te va a ver el pito, ninguna mujer te va a querer”.

A su vez, la película gira en torno de las deformidades físicas asociadas a desequilibrios morales. Después de la escena de sexo casual de Boncha, mientras ella e Ignacio se bañan, le encuentra un grano. La imperfección en la piel es leída como un signo de infidelidad y de falta de moral y al intentar

sacárselo de forma violenta la termina arrastrando y persiguiendo por los pasillos. El castigo (o la cura, no lo sabemos) es tan agresivo que termina en un hospital, en el que luego Ignacio intenta redimirse acicalándola, pintándole los labios y las uñas. Es como si la perversión sexual trajera rasgos físicos de deformidad, que se corrige o bien a los golpes o bien con ornamentos cosméticos.

Al respecto hay una escena más que me interesa mencionar por su extrañeza. Hacia el final Margarita y Franz, después de arreglarse, maquillarse y vestirse, realizan una inspección médica a una serie de individuos masculinos que van pasando por la camilla y que luego, llamativamente, participarán de una especie de orgía que tiene como centro a Boncha. Pero en lo que quiero detenerme es en esa especie de examen que remite ligeramente a los que se realizan en instituciones como el ejército o durante la conscripción, pero, obviamente, trastocado, porque ambos están vestidos de forma elegante. De ese modo, a medida que examinan a cada uno se enumeran y anotan una serie de enfermedades, trastornos y deformaciones: pie plano, micosis, callos plantales, callosidades, padrastrós, pediculosis, seborrea, piorrea, aftas, puntos de pus, etc. En el transcurso de la escena se ven también una serie de instrumentos médicos metálicos, probablemente quirúrgicos, llamativamente similares al diapasón de Ignacio. La película se detiene en el examen de un pelilargo, a quien desnudan en una camilla para revisarle, entre otras cosas, los testículos y el ano, quizás en una reminiscencia a los exámenes que el ejército hacía para detectar dilatación anal. Lo cierto es que toda la escena remite también a los exámenes de higiene que, según el estudio de Gabo Ferro en torno a los discursos que configuraron la Nación en oposición a la degeneración, permanecieron desde fines del siglo XIX y hasta al menos mediados del XX, como parte de la labor profiláctica de la escuela (Ferro, 2010: 105) y su “obsesión por medirlo todo”, que convertía a cada maestro en “un agente medidor de gestos de degeneración oculta o manifiesta” (Ferro, 2010: 107).



Fotograma de *Diapasón* (1986) de Jorge Polaco

Miradas ubicuas: a modo de conclusión

Durante la película los sirvientes observan todo lo que sucede en la casona, mediante una especie de catalejo conectado a unas máquinas y a unas tuberías. La vigilancia que Ignacio ejerce sobre Boncha se replica en la que Margarita y Franz llevan adelante sobre ambos. Pero también Ignacio es inspeccionado constantemente por el pasado familiar que reside en esos pasillos de la casa que mediante el montaje conectan con pasadizos subterráneos o con recuerdos de la infancia. El final de la película, en ese sentido, nos muestra a Ignacio recorriendo esos espacios no realistas para llegar a una especie de set de filmación televisiva o cinematográfica y descubrirse filmado por una cámara. De ahí se corta a la imagen de un televisor transmitiendo su mirada atónica como si se tratara de un circuito cerrado de TV. O, tal vez, escenificando una observación constante al modo del panóptico de la sociedad disciplinaria de Foucault. Se trata, quizás, de la repetición ritualizada de las disciplinas sobre los modos de ser y comportarse que producen la idea de normalidad y anormalidad. Al mismo tiempo, se nos deja este detalle, por si acaso nos hubiera quedado alguna duda sobre la ruptura completa con el realismo en la apuesta estética de la película. Pero aún más: quizás nos instale la duda respecto a la construcción (como un set de

televisión o cine) de la realidad, nos llama la atención sobre la artificialidad de lo real o sobre la producción mecánica o tecnológica de lo natural. Para terminar de dejar claro algo que ya sabíamos desde el principio: en la película no hay ningún tipo de realismo, como tampoco hay nada de naturaleza en los valores morales o de sexo y género.

La represión ahora no es sólo social sino también individual y psicológica, y ya no permite distinguir buenos y malos, perpetuadores y víctimas, sino que todos formamos parte de ese engranaje de producción y reproducción de normalidad y abyecciones condenables. Entre la representacionalidad, las convenciones genéricas y la denuncia, el cine de la postdictadura se constituyó en un espacio quizás un poco más serio, o más orgánico con la época que otras zonas del arte. De este modo, "ciertas formas de renovación dramática que se estaban produciendo (el *underground* porteño de los años 80) quedaron excluidas tanto de las modalidades de actuación como de la puesta en escena del cine 'serio'" (Aprea, 2008: 32). Algo de esa dimensión lúdica, juguetona, plástica, no condescendiente ni programática que caracterizó al *under* porteño de los ochenta, como suele decirse, no se vio reflejada en buena parte del cine de la época (Olivera, 2012: 106), pero quizás sí, como sostienen críticos como Jorge Sala (2010: 349, 2016: 222 y 2020: 56) en algunos cineastas como Jorge Polaco. Ese exceso teatral que podemos considerar *camp* es lo que sí tenemos en el cine de Jorge Polaco. Un *camp* quizás bajo, sucio, deforme y no uno brillante y pulcro, ya que la película como objeto también asquea, genera repulsión, porque hay una apuesta no sólo por lo feo sino por las excrecencias corporales, las imperfecciones, los granitos, el pus, los callos, el excremento, la sangre, etc. De esa manera, como sostiene Trerotola (2014), podemos pensar que "Polaco pudo manchar al cine argentino con su visión queer, cuando esa palabra aún era impronunciable en cualquier lengua".

Bibliografía

- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Cleto, Fabio (1999). "Introduction: queering the camp" en Fabio Cleto (editor), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ferro, Gabo (2010). *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea.
- Filc, Judith (1997). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.
- Flores, Valeria (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Neuquén: La Mondonga Dark
- Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela (2001). *Un Diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Olivera, Guillermo (2012). "Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)" en *deSignis*, volumen 19, enero-junio, 99-111.
- Pedro, Santiago (2012). "La construcción arquetípica de personajes de sexualidades no hegemónicas en el cine argentino" en *Question/Cuestión*, volumen 1, número 35, invierno 2012, 411-421. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1572> (Acceso en 7 de diciembre de 2024).
- Perlongher, Néstor. (2013). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Preciado, Paul B. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual" en Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado, *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina.
- ____ (2011). "La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas" en VVAA, *Ocaña, 1973-1983. Acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Polígrafa, pp. 72-169.
- Regueiro, Sabina Amantze (2015). "'Subversivas': 'Malas madres' y familias 'desnaturalizadas'" en *cadernos pagu*, número 44, janeiro-junho, pp. 423-452. Disponible en: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8637380/5089> (acceso en 7/12/2024)
- Ricardo, Augusto (2017). "Cuerpos inconfesados. Sobre la desnudez en tres películas de Jorge Polaco". *Cuerpo del Drama. Estudios del cuerpo escénico*, número 5, 1-18. Disponible en: <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/issue/view/54> (Acceso en 7 de diciembre de 2024).
- Rubino, Atilio Raúl (2019). "Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura" en *Luthor*, número 39, volumen IX. Disponible en:

<https://revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor/article/view/224> (Acceso en: 22 de marzo de 2025).

Sala, Jorge (2010). "Vanguardia estética y confrontación política en dos realizadores de la transición democrática" en Marina Moguillansky, Andrea Molfetta y Miguel Santagada (coordinadores), *Teorías y prácticas. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo.

____ (2016). "Crónica de un caso de censura: Kindergarten (1989, Jorge Polaco), la iglesia y la frágil postdictadura argentina" en *Atrio*, número 22, 218-227. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3081> (Acceso en 7 de diciembre de 2024).

____ (2020). "Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina" en *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, volumen 47, número 54, 43-61. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/164510> (Acceso en 7 de diciembre de 2024).

Salessi, Jorge (1995). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sarduy, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata..

Saxe, Facu (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.

Solari Paz, Ana Cecilia (2022). "'aMorales' en dictadura. Vertiente material de las violencias hacia las disidencias sexo-genéricas a través del estudio de caso de la Policía de la provincia de Buenos Aires (1976-1983) (Primera Parte)" en *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, volumen 9, número 9, 119-137. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/20307> (Acceso en 7 de diciembre de 2024).

Trerotola, Diego (2014). "Adiós, muñeca rota. Jorge Polaco (1946-2014)" en *Página/12*, 28 de febrero de 2014. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3334-2014-02-28.html> (Acceso en 7 de diciembre de 2024).

*Atilio Raúl Rubino es Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Jefe de Trabajos Prácticos de Introducción a la Literatura (Letras-FaHCE-UNLP) e Investigador Asistente en el CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET). Ha publicado artículos y participado en congresos nacionales e internacionales con temas referidos a las representaciones de las disidencias de sexo-género en el cine y la literatura alemanes y argentinos. Es autor junto a Facundo Saxe y Silvina Sánchez de *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* (2021). Asimismo, dicta seminarios en grado y posgrado sobre literatura, cine, género y disidencia sexual, y sobre escritura académico-científica y escritura de tesis. E-mail: atiliorubino@yahoo.com.ar