

---

**Resumen:** Este trabajo analiza las vinculaciones del uso del cuerpo y su *performance* sociocultural a partir de la recuperación erótica del policial en la película *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). En este film, la música opera como catalizador de la tensión que existe entre el deseo negado y el lugar de la ley, el sometimiento heteronómico y el desgarramiento del género. Así, la violencia se derrama como una latencia persistente y permanente en la sociedad argentina. Metodológicamente, este trabajo cruza herramientas del microanálisis textual de films y de la crítica cultural, y se propone como una lectura sobre estados de problemas como síntomas culturales.

**Palabras clave:** cine argentino - *queer* - canciones - *performance* - policial - dictadura cívico-militar.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 158]

---

<sup>(1)</sup> Licenciada en Letras (UBA) y Doctora en Educación (UNED, España). Investigadora y docente en grado y posgrado, se especializa en teoría fílmica, historia del cine argentino y latinoamericano, estudios de género y gestión cultural. Dirige proyectos de investigación en la Universidad Nacional de Quilmes y en la Universidad Nacional de las Artes.

Hay que encontrar al asesino de Jaime Figueroa Alcorta. Esa pareciera ser la premisa fundamental de *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). El muerto no es un muerto cualquiera, pertenece a una familia de alcurnia de la sociedad porteña. Por ende, debido a su clase social, la discreción es la proposición cardinal para encarar la investigación. Así lo entienden rápidamente el inspector Chávez y la agente Dolores Pétric, dupla encargada de llevar a cabo la tarea. Pero, además, la reserva solicitada atañe a que la víctima es *gay* y, en el circuito de la noche, las fiestas y el amor porta el apodo de Copito. El novato agente Gómez, alias Ganso o Washington Rodríguez, a la sazón el primero en llegar a la escena del crimen, se suma a la búsqueda del homicida. Y todo apunta a un sospechoso, el artista, cantante y falsificador de obras de arte Kevin.

En este policial —si le cabe la denominación—, la pesquisa es la excusa para desbarrancar el deseo y para postular la impostura como un procedimiento del sistema operativo de la masculinidad. Deseo e impostura que se enlazan, se refuerzan y eclosionan en el uso del cuerpo y su performance *sociocultural*. ¿Cómo sucede esto? ¿Qué muerte es la que prima en *Muerte en Buenos Aires*?

Una cuestión fundamental radica en el uso de las canciones dentro del film. Me interesa detenerme en cómo ellas definen no solo la lógica compleja de los personajes sino también cómo textualizan la tensión que existe entre la pulsión corporal, el deseo negado, el lugar de la ley, el sometimiento heteronómico y el desgarramiento del género. Por un lado, dos temas musicales se adhieren a dos cuerpos específicos dentro de la trama: ¿*Qué hago en Manila?* a Chávez y *Splendido splendente* a Ganso. Por otra parte, *Mentira, Trátame suavemente* y *Paraíso*, remiten a la espesa complejidad del personaje de Kevin.

### Todo el Tiempo Quiero Estar Enamorado

Desgastado por la rutina matrimonial, preocupado por su pálido hijo insomne, hastiado de su labor monocorde, irritado por su relación clandestina con su compañera de trabajo, el inspector Chávez es el héroe caído de esta historia. La canción *¿Qué hago en Manila?*<sup>1</sup> viste a Chávez como un terno invisible que oprime y no deja respirar. Aunque luzca desprolijo, casi indolente. «Fui enhebrando en el amor/fui matando esa pasión/sin parpadear»: establece el momento de la vida de este hombre de edad media, repetido en su hacer familiar y laboral. Como buen inspector de policía, Chávez debe cumplir con las reglas que lo acrediten como un idóneo a la hora de resolver casos. Esa pretendida claridad para la labor diaria que, en definitiva, da cuenta de la perspicacia con que se ven las pistas de la realidad, es la garantía de un progreso proyectado a futuro. Pero no le basta, no lo satisface y siente «que la falta una parte». La angustia, las horas vacías del quehacer policial pero también del amorío (y ahí condensan, en un solo lecho fastidioso, tanto su mujer como su amante) solicitan una respuesta a la piel palpitante de Chávez.

La canción es utilizada por primera vez pasados los primeros cuarenta minutos de la película y opera como un síntoma del deseo no resuelto en el inspector. El oficial Gómez, señuelo atractivo para acercarse a Kevin, es el encargado de obtener las pruebas necesarias para develar si el artista es el asesino. Un primer encuentro entre el joven y Kevin permite acceder a un incipiente registro de información y a algunas evidencias.

Kevin ha grabado un disco, merced a la generosidad de Copito, y el casete resultante es prenda que el cantante regala a Ganso. Tras un día ajetreado y con una lluvia torrencial, Chávez lleva, casi a la fuerza, a Ganso a su casa. Se trata de una pequeña escena, de apenas dos minutos. En ella, la puesta en escena juega con la idea de un contrapunto entre los hombres, mediado por un fuerte trabajo sobre las miradas: las ojeadas del policía mayor, más directas y fulminantes, y las del joven, más esquivas y relajadas. Todo sucede en el interior de automóvil, donde la potencia del primer plano de conjunto queda establecida mediante la alternancia entre el uso frontal del reencuadre que instauro el parabrisas, y los primeros planos laterales que enmarcan a la pareja desde las ventanillas. Parabrisas y ventanillas arman una lógica del cuadro ambivalente: en tanto límite, el primero es claro

y contundente; las segundas, difusas e imprecisas. ¿De qué cuadro hablo o, mejor dicho, a qué representación me refiero? A la de Chávez en lucha contra su deseo. Porque todo sucede dentro del automóvil del inspector, una *coupé* Renault Fuego roja. Por más de que se trate de un héroe raído, Chávez posee los atributos que lo apañan: su auto, su pistola, su placa y su paraguas. El auto funciona como la segunda piel del hombre, hogar sustituto y lecho de amante. La pistola, la placa y el paraguas lo acreditan como policía. Entre los atributos laborales y el íntimamente personal, la relación es tensa y problemática. El número de placa permite identificar a los agentes policiales pero ¿qué cabe identificar en Chávez? La pistola —el *western* nos lo ha enseñado sobradamente— remite a una manifestación flagrante de una masculinidad establecida, consensuada y legitimada por la sociedad de control. Pero el paraguas cobra otra dimensión. Por un lado, es un simple resguardo de tela impermeable con el logotipo policial impreso. Por el otro, es el atributo romántico disfrazado de ley que habilita al hombre para el cortejo ¿qué es, si no, esa insistencia en acompañar al Ganso para que no se moje, una vez que llegan a destino? Coda del viaje en auto, un plano cenital aúna auto y paraguas. Es que el deseo se ha desencadenado, como la lluvia, como la canción.

Vuelvo atrás en esta escena. El segundo plano de esta —y el primero frontal— alberga la orden que Chávez da al Ganso, «a ver, poné el casete del sospechoso», y comienzan los acordes de *¿Qué hago en Manila?* Pero... ¿quién es el sospechoso? En el sofoco lluvioso que baña el auto, la letra de la canción recae, acusadora, sobre la frontalidad del marco del parabrisas que enmarca las miradas de soslayo de Chávez a Ganso. La parte que le falta a Chávez está a su lado y, sobre todo... el hombre quiere estar enamorado. La Renault Fuego ha comenzado por fin su viaje. Y no habrá lluvia que apague tanto fuego. Manila, entonces, designa ese lugar único y esplendoroso, por lo vital e incandescente, donde el deseo surge indómito. Para Chávez, es un *locus* desestabilizador, que lo atraviesa y lo desgarrar. No sabe qué hace en Manila, pero ya no podrá escapar de ahí.

## Sono Splendida Splendente

Bello y sencillo, amable y solícito, torpe pero dispuesto. Así es descrito germinalmente el oficial Gómez en *Muerte en Buenos Aires*. Un agente novato, un aprendiz de policía a quien el azar coloca dentro de un caso privilegiado. Es un muchacho bellísimo... es *splendido splendente*... ¡Cuidado! El tema musical *Splendido splendente*<sup>2</sup> es el principal de la película. Principal en tanto fundamental: aparece en la escena del crimen —es el disco que Gómez coloca en el tocadiscos mientras espera que lleguen los efectivos policiales en el inicio del film y, a su vez, la canción excede la diégesis para sobrevolar los títulos de crédito—; pero principal además porque establece la tónica con que hay que leer a Ganso, aunque esto último pase inadvertido.

La secuencia inicial de *Muerte en Buenos Aires* postula la inherente condición de Gómez. Un primerísimo primer plano del joven abre la película. Un rostro inmarcesible, acendrado en su tersura, descansa bajo la prolija gorra policial. Demasiado esmerado en su porte, demasiado tranquilo ante el cadáver; todo en él rezuma el exceso de lo compuesto, de lo medido. Aun cuando pele un caramelo o baile al ritmo de la canción, ¿qué otra cosa puede

hacer hasta que se presenten los investigadores encargados? El espectador incauto debería desconfiar de ese joven; pero no lo hace, atento a recorrer la escena del crimen, subyugado por ese hombre mayor asesinado, semidesnudo y sangrante sobre la cama deshecha y con las manos esposadas. Quizás se trate de un crimen pasional, sexual, sadomasoquista... ¿quién sabe? La opulencia de la casa del occiso y la magnificencia del espacio desvían la atención sobre lo verdaderamente importante, el joven. Una segunda visión, más atenta, nos permite ver cómo la puesta en escena construye la condición falsaria de Gómez. Sentado a los pies de la cama del muerto, gira la cabeza, observa el cadáver, se pone de pie, se acerca al tocadiscos, coloca *Splendido splendente* y ensaya un tímido balanceo mientras mira en derredor. El movimiento que comienza con el inicio de la canción acompaña a Gómez y lo ubica reflejado sobre la hoja izquierda de la puerta doble de espejos del dormitorio, para desaparecer sobre el lado derecho. Fácticamente, se trata un cuerpo reflejado y encuadrado en una parte de la puerta pero que se desvanece en la otra. Un interregno en montaje paralelo presenta por un lado a la detective Pétric en la entrada del edificio y, por el otro, a Chávez, en su auto, rumbo a la escena fatal. Esta interrupción que promueve el montaje paralelo tiene por objeto no solo presentar a los personajes, sino también señalar un espacio de pertenencia. En primer lugar, el vehículo atraviesa calles porteñas en dirección al barrio de Recoleta, zona de asiento tradicional de las clases altas. En ese recorrido, pasa de largo por el teatro Colón, una de las salas de ópera más importante del mundo y también signada como un centro de la élite porteña. Sobre el Colón se imprime el título de la película, con tipografía contundente de fuentes huecas cuyos contornos semejan tubos de neón. Sobre el coliseo sublime de la representación se yergue la muerte. Pero la música inició con Gómez... ¿no será que los créditos también señalan la pasión por la *performance*, por el actuar para vivir? ¿Qué relación existe entre él y ese mundo del simulacro? La vuelta al espacio del crimen retoma la canción en el ámbito suntuoso del muerto. Pero si se presta atención, la imagen, en leve contrapicado, nos devuelve al policía, en plano medio, virtualmente incrustado dentro de un cuadro de enormes dimensiones que orna la pared posterior. En su oscilación rítmica, Gómez no abandona los límites de esa pintura formidable que es *La vuelta del malón*. Formidable por el tamaño pero también porque es una copia, una falsificación. El marco de la obra opera como un segundo encuadre que, en su aparente amplitud, oprime al muchacho o, mejor dicho, lo señala como una representación más. La letra de la canción lo apunta: «Sono splendida splendente/io mi amo finalmente/ho una pelle transparente/come un uovo di serpente». Gómez, Ganso, Rodríguez... todos en uno para designar al verdadero bisturí cortante y caliente que horadará tanto a Chávez como a Kevin. La única certeza a la que aferrarse es a la condición de simulacro del joven. Pero como en el cuento de Poe, no podemos ver siquiera lo que está a la vista.

Esta postulación del texto fílmico queda negada por el mismo final de la escena. Presentado el joven, ahora se trata de contar el flechazo de Cupido, pero en clave policial. Un corte de luz cercena abruptamente la canción justo tras la primera parte del estribillo mencionada más arriba. En ese momento, irrumpe Chávez con Pétric y sorprenden a Gómez. La oscuridad es la excusa para que el encendido de un fósforo produzca el primer encuentro entre los hombres; un modo sencillo, eficiente y eficaz de narrar la infatuación amorosa.

Tal como cita la canción, lo que sea Gómez —o sus heterónimos, sin importar el sexo (o el género) —, crecerá vanidoso, para una vida brillante que dejará de lado, por supuesto, a las víctimas de su escalpelo luctuoso.

## Y en él no Hay Normas ni Hay Ley

En el club nocturno Manila, Chávez y Dolores Pétric van en busca de alguna estela que ilumine el crimen. Calígula, regente de la discoteca gay, atiende comedidamente a los inspectores que buscan a Kevin, principal sospechoso. La respuesta de Calígula es concluyente «¿Qué Kevin? Acá todos se llaman Kevin». No obstante, existe un Kevin particular, único, aquel que es el *performer* cardinal del boliche. La presentación de Kevin sintetiza la puesta en abismo del sentido de la representación. Por un lado, es lógico que el artista se presente sobre un escenario. Pero es un escenario extraño, apenas un escalón más alto que la pista de baile. Se funde y confunde con ésta, merced al trabajo de montaje interno al cuadro y los movimientos de la cámara. El espacio es un escenario despojado pero a la vez rotundo en el uso del neón que, sobre el fondo del tablado, dibuja sobre la pared el nombre del boliche, «Manila». Kevin surge desde un abismo de cuerpos masculinos en cueros, ajustados en sus pantalones bicolors rosa y celeste. Enfundado en un traje plateado, de saco y corbata, parece un ángel luminoso de la noche. Escribo ángel deliberadamente, porque porta sobre sus hombros algo así como unas alas: dos penachos de plumas rosas orlan sus hombros. Quizás un poco pequeñas para que el ángel remonte vuelo; tal vez un poco exageradas para que sean tomadas por simples hombreras plumíferas. El pelo batido, los ojos remarcados en gatuno delineado negro, el gesto seguro y la voz límpida. Todo Kevin exuda sensualidad y sexualidad estudiadas... lo que es preciso, habida cuenta de que canta *Splendido splendente*. La puesta en escena juega, insisto, con solapar escenario y pista; al fin y al cabo, ambos son lo mismo. Todos los Kevin que se contonean ahí van tras su deseo, posiblemente encarnado en algún cuerpo aún desconocido. Todos actúan. Pero el *performer*, el Kevin consciente, no se llama a engaño: el universo del simulacro esconde tanto al deseo como al asesino. O al asesino del deseo. Por algo es el único personaje que, con una mirada tajante, rompe la cuarta pared e interpela el espacio del espectador. ¿Qué nos avisa el hombre, mientras realiza su bruñida pero automática coreografía? ¿Qué, en su condición especular, es reverbero tanto de la impostura de Gómez como del deseo reprimido de Chávez? La actuación de Kevin amalgama el problema porque condensa la danza de lo imposible. Imposible ver, por ahora, qué esconde Gómez; en todo caso, la canción opera acá casi como una distracción de discoteca. Imposible, también, que Chávez encarcele su deseo; aunque el comienzo de la secuencia nos muestre a Manila como una prisión: una suerte de *cage dance* con el nombre del local abre la secuencia. *Cage dance* que nunca vuelve a aparecer. ¿Es real o es ficticia? ¿A quién encierra la jaula, sino al inspector? ¿Qué hace él en Manila, sino refrendar el tema musical que le pertenece y que, sin aparecer aún, ya es invocado?

La *performance* de Kevin excede el espacio de Manila y se extiende a su otro oficio, el de falsificador. En la vida cotidiana finge ser un caballero respetable y va a un club privado para hombres para encontrar incautos a quienes estafar con sus obras de arte adulteradas.

Ese es su trabajo diario. Para atrapar a Kevin, el señuelo es Gómez. Es interesante que la revelación del Kevin diurno también se haga mediante una referencia desplazada: sentado a la mesa en el club, mientras toma té, repasa el diario La Prensa. No sabemos qué está leyendo; en cambio al espectador se le ofrece el reverso del diario donde una nota titula un recordatorio así: «Beatriz Guido: la caída del ángel»<sup>3</sup>. Casi es un detalle al pasar, pero que juega con el porvenir del imitador. Si en el escenario Kevin es casi un ángel esplendoroso, en la calle será un ángel caído. Porque ahora la flecha de Cupido atenta contra él a través de Gómez. A quien es hora de llamarlo solamente Ganso. Tanto porque el apodo animal remite al solapamiento total de una identidad en fuga como por ser mote popular del pene. Ganso se presenta como un admirador del Kevin noctívago y, a partir del pedido de un autógrafo, comienza la seducción. Me interesa la escena en el club, trabajada en plano y contraplano, acorde a la convención genérica, esencialmente por el corte al plano corto de conjunto, que toma a Kevin y a Ganso de perfil, frente a frente, mientras el punto de fuga permite ver en el fondo, en otra mesa, una escena semejante protagonizada por dos hombres mayores, apenas desdibujados por la profundidad de cuadro. El doblete masculino refuerza al traje como carnadura intrínseca de la condición varonil. Porque todo sucede en un club de hombres. Asimismo, el salto de eje y el cambio de planificación permiten que nos percatemos de dos observadores privilegiados, Chávez y el comisario Sanfilippo, atentos al desarrollo de los hechos.

Indudablemente Kevin despierta pasiones encontradas en el cuerpo policial. Atrae por su don de gente y su amabilidad, por su franqueza educada y su reserva personal. Repele, sobre todo a Chávez, por los mismos motivos.

Es que Chávez y Kevin son profundamente especulares. Ostensiblemente especulares. Ambos viven la impostura como maniobra de vida. Kevin, el falsificador de cuadros; Chávez, el falsificador de vida heteronormativa. Ambos portan las heridas del amor: sea por pérdida (Kevin extraña Copito), sea por hartazgo (a Chávez su familia y su amante les resultan ajenas y su hijo lo perturba). Uno caza incautos; el otro, delincuentes. Kevin recibe plata de la burguesía; Chávez, sobornos de la autoridad. Lo que las plumas son a Kevin, es la placa en Chávez. Y ambos, finalmente, caen en las redes de Ganso. Se trata de un falso triángulo amoroso, porque Chávez y Kevin son, insisto, dos caras de una misma moneda.

Por eso, las canciones que modula Kevin y que forman parte del disco *Splendido*, último regalo de Copito, funcionan en esplendente espesor como desarrollo y muerte de la pasión. La suya y, claro está, la de Chávez.

Las tres canciones que interpreta Kevin compendian el periplo amatorio y las consecuencias que conlleva para Kevin y, también, para Chávez.

*Paraíso*<sup>4</sup> narra el enamoramiento prohibido, la clandestinidad del deseo censurado y la negación de renunciar a él. *Trátame suavemente*<sup>5</sup> es una demanda amorosa; atiende a la necesidad del corazón cuitado por alcanzar una serenidad amatoria, una dulzura constante de los sentidos. *Mentira*<sup>6</sup> es el desencanto; la aplastante constatación del engaño y la certidumbre de la cicatriz como única prenda de amor. El arco que va del flechazo al desengaño organiza un cancionero de la guerra del amor en clave *queer*.

Ganso es el paraíso para ambos, los ha tratado suavemente y les ha mentido. Si el amor es la guerra civil de los nacidos que no da tregua ni reposo, al decir de Quevedo, Chávez y

Kevin han sucumbido en ella. Porque el paraíso se restringe a un automóvil que promete un viaje de ida que finiquita con balazos. ¿Acaso el desplazamiento del deseo de amar, hecho canción, no sucede en sendos vehículos?

Ganso no sabe de suavidad, sino de intensidad desencadenada en el otro, con la que especula y juega. De ahí la ataraxia sopesada, sensual y precisa con que usa su cuerpo como señuelo y que finge una suavidad tramposa. El muchacho encarna la mentira y Kevin canta la certeza de saberse enjaulado en esa quimera. No debiera sorprendernos que la canción casi se susurre desfalleciente en la celda donde el artista ha sido encerrado; espacio al que solamente entrará Chávez, el otro preso. En cierta medida, «Mentira» anuda la contracara de la farsa de Ganso. ¿Quién miente más? ¿El artista nocturno que falsifica cuadros? ¿Chávez, bajo la fachada policial? Reformulo la pregunta ¿De qué tipo de mentira, cuál es su espesor y cómo se relaciona con el sistema operativo de la masculinidad? Y todavía más ¿qué nos dice todo eso sobre la violencia? ¿A qué violencia me refiero, escondida bajo la trama de este policial?

## Fue Verte Ahí y Perderme

En abril de 1988 comenzó una de las crisis energéticas más fuertes en Argentina, que obligó al gobierno a implementar cortes de luz programados. Para diciembre, con el verano, los aumentos de temperatura arreciaron. Desperfectos en las centrales nucleares de Embalse y Atucha, un incendio en la provincia de La Pampa que perjudicó una línea que transportaba energía desde la central hidroeléctrica de El Chocón y la sequía que afectó, sobre todo, a los ríos Limay y Uruguay, fueron algunas de las situaciones que hicieron colapsar la red de energía. El 1° de diciembre la hora oficial se adelantó sesenta minutos; se alteró la vía pública con la reducción del cincuenta por ciento de la iluminación en la capital de la república. En la ciudad de Buenos Aires se apagaron marquesinas, vidrieras de negocios y letreros de espectáculos. Los cortes de luz, que duraron, muchas veces, entre tres y cinco horas con intervalos de seis entre apagón y apagón, eran anunciados de antemano para que la población se agenciara de velas y tomara las precauciones necesarias. Todo esto se agudizó durante enero de 1989; a lo que hay que sumar la suba de precios y la escalada del proceso de hiperinflación que llevaría, entre otras muchas razones, a la finalización anticipada del gobierno de Alfonsín, en el mes de julio de ese año.

Los hechos narrados en *Muerte en Buenos Aires* se ubican en este contexto. La acción se establece en diciembre, tal y como delatan la presencia de adornos navideños, la guardarrropía, el uso profuso de las luces de neón, la mención indirecta a Beatriz Guido y, por supuesto, los cortes de luz. Y posiblemente finalice en enero, dado que, subrepticamente, se vislumbran en un televisor imágenes de la telenovela *La extraña dama*, cuya primera emisión por canal 9 se realizó el 9 de enero de 1989.

Además, Chávez posee una *coupé* deportiva Renault Fuego, automóvil que salió al mercado en 1980, llegó a la Argentina en 1981, se empezó a fabricar en el país en 1982 y alcanzó el pináculo de su fama hacia fines de la década, con el modelo GTX: en este sentido, se convirtió en un signo inequívoco de este lapso. La película no determina fecha específica

y el brillo anacrónico de los años ochenta basado en estos objetos —porque solo el público argentino podría reconocer la referencia histórica de los cortes de luz— vuelve amplio y a la vez a complejo el universo de *Muerte en Buenos Aires*.

El film funda una temporalidad extendida y sin límites precisos. En ella se inscriben, bajo la excusa del policial, las prácticas y consumos de la comunidad gay concentradas (como si se tratara de un copo de nieve, apretado y uniforme) y a la vez volatilizadas (como si se tratara de la microscópica condición del cristal de hielo que forma el copo) en el micro-mundo de Manila. La discoteca representa *pars pro toto* a una comunidad que, durante la primavera alfonsinista apostó por un estío venturoso. La realidad fue otra: las persecuciones a las disidencias sexuales no menguaron con la recuperada democracia. Desde esta perspectiva, el film postula un llamado de atención al respecto. A lo largo del relato, las peripecias que relacionan a Chávez, Ganso y Kevin son observadas, mejor dicho, controladas tanto por el comisario Sanfilippo —campechano, simpático y casi vulgar—, como por el juez Morales —circunspecto, casi antipático pero elegante. Así, la estigmatización de las minorías se cuece entre la vigilancia consensuada entre el aparato represivo (Sanfilippo) y el aparato judicial (Morales) y todo lo que ellos invocan y representan. A Sanfilippo le cabe el espacio de la comisaría pero también los exteriores donde acompaña a Chávez en el seguimiento de Kevin y Ganso. Socarrón, es el encargado de acicatear a Chávez y de jugar con Ganso respecto de la entrega de la masculinidad en función del deber. Tanto en el club como en la cancha de polo y, más tarde, en el bar cuando celebran la captura de Kevin, Sanfilippo funciona como un texto bisagra y se ubica en el légano que relaciona a la fuerza policial (en tanto brigada de moralidad) con la homosexualidad reprimida, sus ocultamientos y prevaricaciones amparados bajo el disfraz de la fuerza del orden<sup>7</sup>. En Sanfilippo anida un placer malsano por despertar la envidia de Chávez hacia Kevin y soliviantar el lugar de Ganso como anzuelo, como mera carnada lúbrica para cazar hombres. Sanfilippo corporiza el dispositivo homofóbico extremo de la policía (institución de control por antonomasia) que necesita el fracaso y la vigilancia de la posible homosexualidad entre sus propios miembros, pero no su desaparición. Sino ¿de qué modo se ejercería un control despiadado sobre los cuerpos?

La petulancia suave pero firme de jurista que caracteriza al juez Morales es la otra cara del dispositivo de control, su costado avieso disfrazado de toga moral. Melifluo, Morales personifica la locuacidad solapada, la capacidad por desviar el sentido último del discurso y colocar tanto a las palabras como a las cosas, dentro de un coto manejable de ambigüedad. Parapetado tras su escritorio, escoltado por la bandera argentina y por un *petit* bronce de la justicia ciega sintetiza la puesta en abismo del sentido del decoro que aúna ley, justicia y humanidad. Funciona, *strictu sensu*, como un verdadero aparato ideológico. En los primeros años de la democracia, la homosexualidad sigue siendo un tema polémico desde un punto de vista moral<sup>8</sup>. Morales es incapaz de proferir la palabra amante; en todo caso, Kevin es el «amigo» de Copito. Así como utiliza el apelativo «mariposa» para referirse a los varones homosexuales. Hay en el juez cierto amago de patologización de la homosexualidad, consecuente con el estigma social que yace bajo la diáfana diligencia de la ley. Morales y Sanfilippo orquestan la versión distorsionada de la máxima de Edmond Locard, «el tiempo que pasa es la verdad que huye». La frase, incluida en el film, desmiente la in-

tención del criminalista francés, esto es, señalar cómo el paso del tiempo atenta contra el esclarecimiento de cualquier caso policial. Acá se trata justamente de lo contrario. De que el tiempo pase para sostener los procedimientos policiales y jurídicos con los que se valida la estigmatización y la condena social. Se trata, en definitiva, de una connivencia represiva y legal para ejercer una violencia no declarada pero activa.

## Quiero que Me Trates Suavemente

Por otro lado, ese anacronismo, esa temporalidad extendida y sin límites precisos que da sostén al universo de *Muerte en Buenos Aires*, se trenza apretadamente gracias al uso de las canciones.

Los años iniciales de la década de los ochenta ve aparecer *Mentira, Trátame suavemente, Paraíso* y *¿Qué hago en Manila?* La primera canción, *Mentira*, fue compuesta e interpretada por el cantautor chileno Buddy Richard en 1982 para participar, en su país, en el concurso televisivo *Aplauso*, del canal 13, y que lo consagró como ganador. Sin embargo, el tema se internacionaliza y populariza, primero y sobre todo, gracias a la versión del cantante y compositor nicaragüense Hernaldo Zúñiga y, después, por la de la intérprete argentina Valeria Lynch.

En 1984, sale a la venta *Soda Stereo*, el álbum debut de la banda homónima argentina, bajo la dirección artística de Federico Moura, líder vocal de *Virus*. En este disco se incluye el tema «Trátame suavemente», compuesto por Daniel Melero. Melero, desde 1982, tenía su propia banda de tecno pop, *Los Encargados*, pero apenas en 1986 pudieron incluir «Trátame suavemente» en el único disco que grabó su agrupación, *Silencio*.

Editado por RCA Víctor, el grupo musical Pomada, con una fama aquilatada desde inicios de la década anterior, saca una nueva propuesta melódica, *Bailando sobre una estrella*. En el disco se incluye el tema *Paraíso*, adaptación del tema *Paradise*, leitmotiv principal de la película de mismo nombre dirigida por Stuart Gillard en 1982 y que volviera famosa la actriz Phoebe Cates, protagonista del film.

*Agujero interior* es el tercer LP de la banda de rock argentino *Virus*. El disco se edita el 10 de diciembre de 1983, sobre el amanecer de la democracia tras los años aciagos de la última dictadura cívico-militar en Argentina. *Virus* ya tenía dos discos previos, *Wadu Wadu* (1981) y *Recrudece* (1982) que sorprendieron ostensiblemente por su tono desenfadado, su ironía y mordacidad que contrastaban con el estado general del rock en el país, sobre todo en ese período signado por la muerte, el desencanto, la angustia y la sombra constante de la amenaza castrense. Tamaño atrevimiento tuvo como correlato críticas severas pero, a la vez, un estado de estupor y extrañamiento poco común. Pocos sabían que aquellos jóvenes estafalarios en su atrezo musical tenían sobrados motivos para interpelar de ese modo a su público. Los hermanos Federico, Julio y Marcelo Moura, integrantes del grupo, guardaban un dolor irreparable: el 8 de marzo de 1977, un grupo de tareas secuestró al hermano mayor, Jorge Moura<sup>9</sup>, en casa de sus padres, en City Bell. *Virus* es, en ese sentido, la inoculación de un deseo de contrarrestar la muerte, de acicatear los espíritus dormidos.

Nadie mejor que los Moura para sacudir al público joven, para obligarlo a salir la tristeza de la densa realidad, de un agujero interior histórico que se funda sobre oquedades atávicas. La dirección del grupo es clara: se vive en un estado de represión y censura y hay que imprimir otro tipo de vitalidad para poder sobrevivir. Ahora bien ¿es posible esto, habida cuenta de la historia cercana?

Menos conocida para el público argentino es la cantautora Donatella Rettore, popularmente conocida, a secas, como Rettore. En 1979, su canción *Splendido splendente* se convierte en un éxito de taquilla tanto en su versión single, como dentro del LP *Brivido divino*. Como muchos intérpretes de su generación, Rettore había comenzado su carrera musical en el festival de San Remo, en 1974. Pero en 1978, produce un verdadero giro en su música al acercar su estilo pop a sonidos y acordes cercanos al punk rock. Sus letras ora escandalosas, ora irreverentes la ubican en un lugar tanto llamativo como insolente dentro de la música popular italiana. Y, además, es considerada un ícono gay.

Dos canciones más aparecen en el film, casi sin querer, como un telón de fondo al que, sin embargo hay que considerar. Por un lado, en la discoteca *Manila* suena *Bizarre Love Triangle*<sup>10</sup>, canción del grupo británico New Order: el tema apareció en 1986, tanto en su versión sencilla como incluido en el LP *Brotherhood* y sintetiza un aparte ensimismado frente a la temible confusión amorosa. Por el otro, en el casamiento de Ganso, sobre el final del film, la parentela y amigos bailan al son de *Sacá la mano Antonio*<sup>11</sup>, interpretada por el grupo femenino de música popular Las Primas. El tema, fruto de la pluma del cantautor nacionalizado mexicano Blas Eduardo<sup>12</sup>, se convirtió en una insignia del estilo del grupo argentino: erotismo, picardía y sexualidad no explícita conviven sin tapujos ni pudor para cantar los encontrones amorosos.

Encuentro en esta panoplia sonora, otro arbotante temporal que, en clave musical también recorre el final de la década del 70 y desemboca sobre la década siguiente. La película ofrece un ramillete de canciones, un envío al pasado de los años ochenta, de inicio a fin. Ahí, todas ellas, componen una armonía de época, un dúctil sonoro reconocible que, sin embargo, fijan su inicio en las postrimerías de la década del setenta. Me refiero lisa y llanamente a cómo las canciones inician su periplo sobre el tiempo lóbrego de la última dictadura cívico militar. Son una cellisca solapada bajo el neón lechoso que lo disfraza todo. Parafraseando a la canción, la blusa que es *Muerte en Buenos Aires*, atora sentimientos, miedos no resueltos. Porque no se trata de canciones, sino de continuidades. En todo caso, si existe suavidad, es la del encadenamiento de hechos que se prolongan en el tiempo, como una cinarra del sentido que lo empapa, dócilmente, todo. Si la mentira se instituyó como razón para labrar la represión ¿qué permanece de ella, bajo un trato suave, todavía? ¿Puede haber un paraíso para los estigmatizados o el estigma continúa? ¿Cuán bizarro, por lo extravagante pero también por lo lúcido y espléndido puede ser un cuerpo jactándose de su deseo?

De *Splendido splendente* a *¿Qué hago en Manila?* existe un arco que une y confronta represión y deseo, o, si se prefiere, la *performance* de la represión del deseo (Chávez), y la de la represión de los sujetos articulada por la ley y el orden (Sanfilippo y Morales). Otras *performances* desquiciadas acompañan esta danza: la de Dolores Pétric con su mirada conocedora del rol de género que le compete y la del mismo Ganso, victimario y síntoma del trastorno social. Lo personal no solo es político, sino social, parece articular el film y, en

este sentido, hay que leer las canciones como la punta de un iceberg que esconde, desplazado, el hielo abrasador o el fuego helado de la historia reciente argentina.

Por eso, *Muerte en Buenos Aires*, a través de sus referencias de época y del uso de las canciones, de sus anacronismos y sus referencias soslayadas, es una permanencia impenitente de aquello que se gestó en los años setenta de la gente común.

## Copito Final

«Lo que vale el hombre, vale la corbata, a través de ella, se revela y se manifiesta el hombre», reza la cita atribuida a Honoré de Balzac (2018) en *L'art de mettre sa cravette*. La mención no es casual. La corbata, en *Muerte en Buenos Aires*, es la cifra del conflicto. Copito muere estrangulado por una corbata; la misma que hurta y luego usa Chávez durante el resto de la película. El disco de Kevin, *Splendido*, oh casualidad, en su portada ostenta la imagen de un hombre de espaldas, en cueros, pero con una corbata al cuello. Tanto el nudo como la pala de la prenda penden entre los omóplatos y se alojan entre ellos en tensa carnalidad. Cuando Chávez va a la sastrería donde solía vestirse Copito, el modisto le expresa, en relación con su corbata «ese nudo... muy discreto... no como la fantochada que usan algunos» y, casi sin querer, roza la verdad. Es que, muy semejantes por fuera, los nudos de la corbata esconden modos de trenzado, vueltas y pormenores diversos; cuentan historias. ¿Qué esconde el nudo discreto de Chávez o, mejor dicho, qué oculta el inspector? Es hora de recordar que la corbata asume y encarna las funciones sexuales; y es básicamente un símbolo fálico.

Sostuve, párrafos atrás, que Kevin y Chávez son especulares... que no idénticos. En este sentido, la contraparte de la discreción de Chávez es la *performance* de Kevin, la diurna en el club o en el museo (donde lleva corbata) y en la cancha de polo (donde porta pañuelo cual *jabot* estilizado). Pero también la nocturna, donde la corbata plateada forma un todo *splendente* con los *aigrettes* rosados que salen de sus hombros: todo él un rosicler inoportuno, un airón evidente que no oculta nada, en todo caso, exacerba la sensualidad y la sexualidad que son su orgullo.

La corbata es una prenda de vestir que no cumple función utilitaria —no protege de las inclemencias del tiempo, no sostiene funcionalmente a otros ropajes, por ejemplo—. Puramente decorativa, me lleva a pensar ¿por qué no? en cómo los objetos se ponen en acción o se moldean en y por las experiencias que los involucran. Quizás la corbata sea una interferencia en el sistema, una potencia del *enactment*, un desplazamiento del hombre o, mejor dicho, de esos hombres que —si los pienso como nudos generativos semióticos materiales, según Donna Haraway (1988)— ponen en acción su propio deseo y los materializan en prácticas que deben ser castigadas. Copito, Kevin y Chávez son el nudo corazón, esto es, el nudo Windsor que ellos usan, el más elegante, el que supone cierta autoridad. El que toma el nombre de Eduardo, Duque de Windsor, aquel que abdicó la corona por amor. Y no importa si fue él quien lo creó; queda para la posteridad ese nudo fuerte, ese triángulo invertido simétrico, estable y compacto. Por eso en la historia de las corbatas, aprender a hacer el nudo Windsor es, paradójicamente, casi una liturgia de iniciación en la adultez masculina.

Oscar Wilde sostuvo que una corbata bien anudada era el primer paso serio de un hombre en la vida. En *Muerte en Buenos Aires*, el nudo corazón lleva a la muerte: la de los tres hombres atravesados por su deseo. En este accionar, no hay que olvidar que los asesinatos son fruto de la ley y el orden y de su brazo ejecutor, Ganso. La supervivencia del joven es la evidencia, la pista fatal y final respecto de cómo los aparatos represivos ejercen la violencia camuflada y cómo esta *splendida splendente* estigmatización del universo gay subsiste. En el ministerio de la masculinidad, la heteronorma sigue rigiendo.

Podrá el lector atento señalarme que los hechos narrados ocurren en el pasado, y que la película se estrenó en 2014, en un tiempo tal vez más venturoso en términos socioculturales<sup>13</sup>. No obstante, cuando pienso en el arco temporal extendido y anacrónico que propone *Muerte en Buenos Aires*, llego a Derrida (2012) y su proposición del pasado como un espacio virtual de espectralidad. Nuestra historia argentina reciente está signada por la dictadura cívico-militar. Pero la historia implica un resquebrajamiento de toda posibilidad de linealidad, sostiene el filósofo. Para Derrida no existe presente sin espectros, y ellos habitan todo presente. Por ende, el presente está siempre fuera de quicio. En este aspecto, los espectros son, están situados entre nosotros y en la vinculación con ellos se teje la posibilidad de la memoria y de la justicia.

Los anacronismos de la película, entonces, no solo operan sobre la diégesis sino que exceden ese límite y vinculan pasado y presente en cada visionado. *Muerte en Buenos Aires* no es, creo, un simple policial con temática LGBTTTIQ: es una invocación a no llamarse a engaño. La violencia sobre los colectivos LGBTTTIQ pervive. Actualizar la memoria es un buen inicio para combatirla. Así sea bajo la luz viscosa del neón de una película...

Tal vez Copito siempre tuvo clara la complejidad espectral de su entorno... Por algo su debilidad era Nieve, su vieja yegua. Esa que bajo su impoluto pelaje esconde la droga con la que los Figueroa Alcorta obtienen sus dividendos. Yegua de Troya, es el reflejo animal de su dueño: un cuerpo liquidado por otros cuerpos de connivencia despótica que aniquilan lo que no condice o se somete a ellos. Pero a pesar de los intentos, Manila resiste, luminosa, en nosotros, en la memoria conviviente de los espectros.

## Notas:

1. Transcribo acá las letras de las canciones de la película, para simplificar la propuesta de este trabajo que las toma como referencia. « ¿Qué hago en Manila?»: Fui enhebrando en el amor/fui matando esa pasión/sin parpadear. /Pretendía claridad,/ver mejor la realidad/ para progresar./Hoy siento que me falta una parte,/me angustia ver mi piel palpitante,/ mis horas van quedando vacías/casi sin pasar./Todo el tiempo, quiero estar enamorado/ y sin embargo, no sé dónde estás. /Todo el tiempo, quiero tenerte a mi lado./Y sin embargo, no sé quién serás./Quiero amanecer con vos,/entender que somos dos/y suspirar./Tantos días te daré,/tantas cosas te diré/casi sin hablar./Yo quiero que seas siempre mi amante,/ gozar con tu amor cada instante/dejar que nuestra inmensa locura/nos haga vivir./Todo el tiempo quiero estar enamorado...

2. «Splendido splendente»: Splendido splendente /L'ha scritto anche il giornale /Io ci credo ciecamente./Anestetico d'effetto /e avrai la faccia nuova/ Grazie a un bisturi perfetto./

Invitante, tagliente, /Splendido splendente. /Splendido splendente/costa poco e finalmente /Io sorriso eternamente./Amo un camice inocente/si avvicina sorridente /È padrone già si sente. /Perdo i sensi lentamente /come tra le braccia di un amante/Splendido splendente. / Sono splendida splendente/io mi amo finalmente /ho una pelle trasparente/ come un uovo di serpente./Come sono si vedrà /uomo o donna senza età/senza sesso crescerà /per la vita una splendente vanità./ Splendido splendente/ come sono affascinante /faccio cerchi con la mente./ Mi distingo fra la gente/tutto relativamente/grazie a un bisturi tagliente/ invitante, splendente/Splendido splendente.

*Traducción:* Splendido splendente/lo ha escrito hasta el periódico/yo lo creo ciegamente./Anestésico eficaz/y tendrás un nuevo rostro/gracias a un bisturí perfecto./Tentador, cortante/Splendido splendente./Splendido splendente/cuesta poco y finalmente/yo sonrío eternamente./Amo una bata inocente/se acerca sonriente/el maestro ya se siente./Pierdo mis sentidos lentamente/como en los brazos de un amante/ Splendido splendente./Soy splendida splendente/yo me amo finalmente/tengo una piel transparente/como un huevo de serpiente./Como soy se verá/hombre o mujer sin edad/sin sexo crecerá/para la vida una brillante vanidad./Splendido splendente/ qué fascinante soy/hago círculos con la mente./ Me distingo entre la gente/todo relativamente/gracias a un bisturí afilado./Acogedor, brillante/Splendido splendente.

3. El 13 de diciembre de 1924 nació la escritora argentina Beatriz Guido. Sus mundos introspectivos, sus miradas sobre el entorno familiar configuraron un universo propio del que se hizo eco el director cinematográfico Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), con quien la novelista estuvo en pareja desde 1951 y hasta la muerte del cineasta. Guido muere el 4 de marzo de 1988.

4. «Paraíso»: Dicen que es prohibido un amor así/las costumbres no permiten que te quiera a ti./Puede ser que sea pecado,/y que estemos condenados./Solo sé que es lo que siento junto a ti./El paraíso eres tú/y en el no hay normas ni hay ley/solo tu piel rozándome/y tu voz llamándome./En este cuarto reina amor,/por cada beso te doy dos./Afuera el mundo se quedó/aunque este ahí juzgándonos./Ya quisiera evitar quererte así/¿Por qué no comprenden que no te elegí?/Fue verte y ahí perderme/olvidarlo todo por tenerte/por sentir tus manos sobre mí/El paraíso eres tú/tu cuerpo estremeciéndome./Tu humedad en la pasión/y tu ardor besándome./Toma mi mano nada más/y donde quieras iré yo/que debe haber algún lugar/donde permitan nuestro amor./El paraíso eres tú/y no lo puedo evitar./Me moriría de pensar/que nos debemos separar./Y contra el mundo elegiré/tu paraíso sin bien ni mal.

5. «Trátame suavemente»: Alguien me ha dicho que la soledad/se esconde tras tus ojos;/y que tu blusa atora sentimientos que respiras./Tienes que comprender/que no puse tus miedos/donde están guardados./Y que no podré quitártelos/si al hacerlo me desgarras. / No quiero soñar/mil veces las mismas cosas,/ni contemplarlas sabiamente:/quiero que me trates suavemente./Te comportas de acuerdo/con lo que te dicta cada momento./Y esta inconstancia no es algo heroico;/es más bien algo enfermo/No quiero soñar...

6. «Mentira»: Mentira. Lo nuestro siempre fue una mentira/una piadosa, pero cruel mentira./Esas palabras bellas que se dicen /Y dejan en el fondo cicatrices /De pronto, mi vida se llenó de tu existencia, mi suerte se cambió con tu presencia./Y descubrí que el mundo era bello/volé por los caminos del ensueño./Y fui creyendo en ti sin sospechar/que sólo estaba frente a una profesional de la mentira.

Tu vida siempre ha sido una mentira,/una vulgar y estúpida mentira. /Y yo que me creía tu destino no fui, sino, uno más en tu camino/Me marchó mordiéndome de rabia y de tristeza,/me guardo mis afanes de grandeza./Jugué a ganar y solo he conseguido/un puesto en el reparto del olvido./Y fui creyendo en ti, sin sospechar/que sólo estaba frente a una profesional de la mentira. /Ser un juguete más de tus mentiras/Ser un juguete más de tus mentiras/Tu vida siempre ha sido una mentira/una vulgar y estúpida mentira./Jugué a ganar y sólo he conseguido /ser un juguete más de tus mentiras.

7. Refiero sobre todo a las vinculaciones entre policía, homosexualidad y militares, durante la dictadura cívico-militar, acorde al relato que realizan Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi en *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura* (2001). Considero a este texto fundamental porque interseca la crónica y las historias de vida con una perspectiva analítica crítica y teórica que no opaca la voz de los testigos privilegiados de los hechos narrados.

8. Sobre el dispositivo de silencio y la posibilidad (o no) de los homosexuales para narrarse, son importantes los aportes de Ernesto Meccia respecto de los primeros años de la recuperación democrática, en la ciudad de Buenos Aires, entre 1983 y 2013. Su *El tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia* (2017) es un acertado trabajo sociológico-narrativo que toma testimonios de homosexuales y problematiza los recursos narrativos con los que relatan sus historias. Y cómo, a partir de esos recursos, puede leerse una sintomatología de época.

9. Jorge Moura, nacido en 1949, era el primogénito de Velia Oliva, maestra, y Jorge Federico Moura, abogado. Los Moura pertenecían a una familia de clase media acomodada de City Bell, en las inmediaciones de La Plata, donde la universidad, el arte y el deporte formaban parte de un entorno de vida. A fines de los años 60 inicia su derrotero político. Sobre el inicio de la década siguiente, Jorge integra las juventudes guevaristas del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) para luego pasar al brazo armando del movimiento, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). Estuvo detenido en el Centro Clandestino de Detención *La Cacha* y luego en Campo de Mayo.

10. «Bizarre Love Triangle»: Every time I think of you/I feel shot right through with a bolt of blue/It's no problem of mine/But it's a problem I find/Living a life that I can't leave behind/But there's no sense in telling me/The wisdom of the fool won't set you free/ But that's the way that it goes/And it's what nobody knows/Well every day my confusion grows/Every time I see you falling/I get down on my knees and pray/I'm waiting for that final momento/You say the words that I can't say/I feel fine and I feel good  
I'm feeling like I never should/Whenever I get this way/I just don't know what to say/  
Why can't we be ourselves like we were yesterday/I'm not sure what this could mean/I don't think you're what you seem I do admit to myself/That if I hurt someone else/Then I'll never see just what...

*Traducción:* Cada vez que pienso en ti/me siento atravesado por un rayo de tristeza./No es un problema para mí/es un problema que encuentro/viviendo una vida que no puedo dejar atrás./Pero no tiene sentido que me digas/que la sabiduría del tonto no te hará libre./ Porque es el camino que escogí/que nadie más conoce./y cada día crece en mí la confusión/cada vez que te enamorasr/me arrodillo y rezo/ esperando el momento final/ en que digas las palabras que yo no soy capaz de decir/Me siento bien y me siento a gusto/me

siento mejor que nunca/Y cuando estoy así/yo no sé qué decirte./¿Por qué no podemos volver a ser como éramos antes?/No estoy seguro de lo que esto signifique/No creo que seas lo que parecés/Debo reconocer/que si hago daño a alguien más/jamás veré lo que podríamos haber sido.

11. *Sacá la mano Antonio*: Yo tengo una prima que se llama Lupita/Y ella tiene un novio que se llama Antonio/Y, cuando su novio la viene a visitar, comienza el problema cuando la quiere abrazar/ ¡Saca la mano, Antonio, que mamá está en la cocina!/Dale un beso a Lupita, que tu mami no nos mira. Saca la mano, Antonio, que me puedo entusiasmar/Y, si mamá nos viera, nos tendremos que casar.

12. Blas Eduardo Lobos Díaz, nacido en Chile, llegó a el 1° de septiembre de 1973, poco antes del golpe militar encabezado por Augusto Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende. De profusa trayectoria, es un compositor que se engloba dentro de un amplio espectro de la llamada “música latinoamericana” y que incluye el arco que va desde sus inicios como baladista romántico, hasta el tropicalismo que surge gracias al éxito de *Sacá la mano Antonio*. A la fecha, esta canción ha sido versionada en alrededor de cincuenta países.

13. Tomo nota de dos sucesos que coadyuvan a pensar la cuestión temporal y sus proyecciones y reverberaciones contemporáneas. En notas del período de estreno de la película, se especuló con que la muerte de Copito tomaba como referencia el asesinato de Luis Emilio Mitre, empresario del paquete accionario del diario La Nación. El cadáver de Mitre fue hallado en su casa el 2 de enero de 2006 y las evidencias señalaron que el crimen se produjo a fines de 2005. Se trataba del miembro de una de las familias más conocidas del país y era homosexual. Las dudas sobre los motivos del asesinato y quiénes son los implicados en el suceso perviven hasta hoy. Señalo este episodio como un hito más del diálogo y los saltos temporales con los que, también, se “leyó” el film.

Por otra parte, sobre los títulos de crédito finales, aparecen breves escenas y/o planos que no fueron utilizados durante el montaje final. Una de ellas toma a la mujer de Chávez leyendo en la cama. Tiene entre sus manos un ejemplar de la revista Gente, medio gráfico, revista del corazón dedicada a la farándula y al espectáculo. En la tapa del ejemplar se ve al actor Ricardo Darín y a su esposa Florencia Bas con su pequeño hijo en brazos. Se trata de Ricardo Darín III, más conocido como Chino Darín y quien protagoniza a Ganso en la película. El número de la revista está fechado en marzo de 1990. Agradezco a Néstor Álvarez y a Fabián Sancho la generosidad con que colaboraron con el cotejo de fuentes gráficas.

## Neones para iluminar el presente.

Althusser, L. (2008). *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Freud y Lacan. Nueva Visión.

de Balzac, H. (2018). *L'Art de Mettre sa Cravate de Toutes les Manières Connues et Usitées*. 2e édition (Éd. 1827). Hachette livre-BNF.

Carassai, S. (2015). *Los Años Setenta de la Gente Común*. La Naturalización de la Violencia. Siglo XXI.

Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. El Estado de la Deuda, el Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional. Trotta.

- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 14 (3), 575-579, doi: 10.2307/3178066.
- Meccia, E. (2017). El Tiempo no Para. Los Últimos Homosexuales Cuentan su Historia. Santa Fe: Ediciones UNL. Eudeba.
- Modarelli, A. y Rapisardi, F. (2001). Fiestas, Baños y Exilios. Los Gays Porteños en la Última Dictadura. Sudamericana.
- Perry, G. (2016). La Caída del Hombre. Malpaso.

---

**Abstract:** This article analyzes the relationship between the use of the body and its socio-cultural performance from the erotic recovery of the police in the film *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). In this film, music operates as a catalyst for the tension that exists between the denied desire and the law, the heteronormic submission and the breakdown of the genre. Thus, violence spills out as a persistent and permanent latency in Argentine society. Methodologically, this work crosses tools of textual microanalysis of films and cultural criticism, and is proposed as a reading about problem states such as cultural symptoms.

**Keywords:** Argentinian film - *queer* - *performance* - songs - police film - civil-military dictatorship.

**Resumo:** Este trabalho analisa os vínculos do uso do corpo e sua atuação sociocultural a partir da recuperação erótica da polícia no filme *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). Neste filme, a música funciona como um catalisador da tensão que existe entre o desejo negado e o lugar da lei, a submissão heteronormica e o rasgo do gênero. Assim, a violência se derrama como uma latência persistente e permanente na sociedade argentina. Metodologicamente, este trabalho cruza ferramentas de microanálise textual de filmes e críticas culturais e é proposto como uma leitura sobre estados problemáticos, como sintomas culturais.

**Palavras chave:** cinema argentino - *queer* - canções - *performance* - ditadura cívico-militar.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---