

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Fisuras, desvíos y transgresiones a las leyes de los machos:
Masculinidades en *O menino e o vento* y *A intrusa* de
Carlos Hugo Christensen**

Cecilia Nuria Gil Mariño¹

¹ Doctora en Historia y Magíster en Estudios de Teatro y Cine argentino y latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Seleccionada como Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, y becaria posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Luso Brasileiro (PBI) de la Universidad de Köln (2020-2021).
Email: cecigilmariño@gmail.com



Resumen

El presente trabajo propone abordar dos obras sumamente diferentes en cuestiones genéricas, estéticas y temáticas del cineasta argentino radicado en Brasil Carlos Hugo Christensen, para analizar las desestabilizaciones a las matrices culturales binarias de las imágenes de lo masculino y lo femenino a través de la puesta en escena de sexualidades que desafían a la heteronormatividad. Estos filmes son *O menino e o vento* (1966) y *A intrusa* (1979). Con este objetivo, se plantea, por un lado, analizar el rol del paisaje como metáfora de la libertad u opresión para el delineamiento de subjetividades que ponen en cuestión las relaciones de poder de las masculinidades y sus categorías. Por el otro, se indagará sobre los procesos de tensión entre la transgresión y la ley, el deseo y la condena, de estas figuras masculinas frente a los tribunales del patriarcado que adoptan características muy distintas en ambas películas. Explorar ambos filmes en diálogo pone de manifiesto el trabajo estético sobre los universos genéricos y el tratamiento del espacio para plantear desde la cultura de masas fisuras, desvíos y transgresiones a las leyes de los machos y las relaciones de poder de las masculinidades.

Palabras claves: masculinidades; Carlos Hugo Christensen; historicismo *queer*; géneros cinematográficos.

Resumo

Este artigo aborda dois trabalhos muito diferentes sobre questões genéricas, estéticas e temáticas do cineasta argentino baseado no Brasil, Carlos Hugo Christensen, para analisar as desestabilizações das matrizes culturais binárias das imagens do masculino e do feminino através da encenação de sexualidades que desafiam a heteronormatividade. Estes filmes são *O menino e o vento* (1966) e *A intrusa* (1979). Com este objetivo, por um lado, se propõe analisar o papel da paisagem como metáfora da liberdade ou opressão para a delimitação de subjetividades que questionam as relações de poder das masculinidades e suas categorias. Por outro, se estudam os processos de tensão entre transgressão e lei, desejo e condenação, dessas figuras masculinas perante os tribunais do patriarcado que adotam características muito diferentes nos dois filmes. A exploração de ambos em diálogo revela o trabalho estético sobre universos genéricos e o tratamento do espaço para pensar como desde a cultura de massa podem surgir desvios e transgressões às leis dos machos e às relações de poder das masculinidades.

Palavras chaves: masculinidades; Carlos Hugo Christensen; historicismo *queer*; gêneros cinematográficos.

Abstract

This work addresses two different works on generic, aesthetic, and thematic issues by the Argentine filmmaker, based in Brazil, Carlos Hugo Christensen, to analyze the destabilizations to the binary cultural matrices of the images of the masculine and the feminine through the staging of sexualities that challenge heteronormativity. These films are *O menino e o vento* (1966) and *A intrusa* (1979). With this objective in mind, it is proposed, on the one hand, to analyze the role of landscape as a metaphor of freedom or oppression for the delineation of subjectivities that question the power relations of masculinities and their categories. On the other, it will investigate the processes of tension between transgression and law, desire and condemnation, of these male figures before the courts of patriarchy that adopt very different characteristics in each film. Exploring both films in dialogue reveals the aesthetic work on generic universes and the treatment of space to pose from the mass culture cracks, deviations and transgressions to the laws of males and the power relations of masculinities.

Keywords: masculinities; Carlos Hugo Christensen; *queer* historicism; cinematographic genres.



Géneros vernáculos y masculinidades en el cine brasileño desde los pliegues de relecturas queer

"Angustia tengo por ti, hermano mío Jonatán, que me fuiste muy dulce; más maravilloso me fue tu amor, que el amor de las mujeres" (2 Reyes, 1, 26). Esta referencia bíblica, que en realidad se trata de 2 Samuel, 1, 26 de la Biblia Septuaginta, aparece como epígrafe al comienzo del cuento de Jorge Luis Borges "La intrusa" (*El informe de Brodie*, 1970), y corresponde a la endecha que pronuncia el Rey David a la muerte de Jonatán. Diversos autores como Ariel de la Fuente (2018), Daniel Balderston (1999), Adrián Melo (2011), Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié (2010), entre otros, remarcan que la inclusión del epígrafe es una llave importante para las lecturas homoeróticas del cuento. En esta línea de interpretación, puede encontrarse al filme homónimo de Carlos Hugo Christensen, filmado en Brasil en 1979. En ocasión del visionado de la película, el amigo de Borges, Ulyses Petit de Murat dijo que el cine hizo a Borges "más carnal" (citado en DE LA FUENTE, 2018: 205). Como se verá más adelante, el filme despertó una gran polémica por la lectura homosexual e incestuosa del cuento por parte del director argentino, que tuvo como consecuencia su censura en Argentina y la prohibición de exhibición hasta 1984, así como también una dura discusión entre el cineasta y el escritor en la prensa a inicios de la década de 1980. Tal como señala Mathias Danbolt (2013):

(...) la búsqueda de "ancestros" históricos para respaldar una identidad contemporánea ha sido un tema controvertido tanto en los estudios LGBT como en la teoría *queer* en los últimos treinta años. Los debates se han centrado a menudo en cómo nombrar y abordar adecuadamente cuerpos de género y prácticas sexuales no normativos en períodos diferentes al nuestro. Si bien se ha entendido que la necesidad de reescribir las historias heteronormativas es imperativa, las estrategias para hacerlo han divergido. (DANBOLT, 2013: 7).

Por su parte, Susan McCabe (2005) plantea que las críticas a la heteronormatividad se han expandido del análisis de los productos contemporáneos para reflexionar sobre nuevos caminos de investigación histórica, denominados bajo la etiqueta de "historicismo *queer*". De esta manera, este trabajo busca inscribirse en esta línea de estudio al abordar la potencialidad política de los objetos de la cultura de masas en Brasil entre las décadas de 1960 y 1970, a partir del análisis de representaciones cinematográficas de sexualidades que desafiaron los marcos heteronormativos de su



época. Con ese objetivo, se propone pensar los vínculos entre los géneros cinematográficos y las disidencias sexuales –entendiendo a los primeros como espacios habilitadores, y al mismo tiempo contenedores, de transgresiones sociales y sexuales– a través de dos filmes emblemáticos de Carlos Hugo Christensen en Brasil que abren y cierran sus apuestas más arriesgadas en materia de cuestiones de género, *O menino e o vento* (1966) y *A intrusa* (1979).

A pesar de la vitalidad de su producción, con una amplia diversidad en materia de géneros y temáticas, a lo largo de su estadía en dicho paísⁱ, Christensen continúa siendo una figura poco reconocida en el campo de la historiografía del cine. Jorge Ruffinelli (1998) destaca que inclusive en los veinticuatro volúmenes de *Los directores del cine argentino* del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina de 1993-1994, Christensen fue uno de los olvidados, aunque haya dirigido veintiséis largometrajes entre 1940 y 1953 en la Argentina –algunos de ellos considerados grandes filmes del cine clásico argentino–, y haya sido uno de los pioneros del género policial y de la vertiente erótica del cine en dicho país. En el terreno de la historiografía brasileña, el escenario es bastante parecido. Recién en ocasión del centenario del nacimiento de este director –en los meses de mayo y junio de 2015–, bajo la curaduría de Eugênio Puppo, la Caixa Cultural de Rio de Janeiro ofreció por primera vez una retrospectiva del director que demostró la importancia de la contribución de Christensen para el cine latinoamericano. Asimismo, los estudios sobre los géneros cinematográficos brasileños y/o en Brasil también se vieron eclipsados durante varias décadas por la estigmatización de los mismos por parte de la crítica nacional que los identificaba con el imperialismo cultural y diferenciaba a sus realizadores entre autores y artesanos, en un escenario marcado por los movimientos de vanguardia como el *Cinema Novo*. Así, la historiografía del cine delineó una serie de ausencias que en las últimas décadas comenzaron a ser problematizadas desde diversos enfoques. Los trabajos de Rick Altman (2000) y Jason Mittell (2004), que plantean descentrar el análisis textual y pensar las “formas mutantes” bajo las cuales la categoría genérica opera culturalmente, han colaborado con la aparición de novedosos trabajos sobre cómo pensar los géneros como un conjunto de expectativas compartidas. En esta misma línea, en los últimos años, el trabajo de Rafael de Luna Freire (2011a, 2011b) ha propuesto repensar la discusión en torno a lo nacional y los géneros cinematográficos en Brasil, y han aparecido exhaustivas tesis doctorales sobre el policial (FREIRE, 2011), el terror (CÁNEPA, 2008), las películas de *Cangaço* (VIEIRA, 2007), entre otras.

Como en varios países de la región, la hibridez de géneros fue recurrente y dio como resultado la configuración de versiones domésticas de suma particularidad del policial, del *noir*, del melodrama fantástico, del gótico, etc. Las películas abordadas en



este trabajo también presentan el cruce de elementos genéricos diversos que forjan un espacio discursivo para pensar las formas de violencia social en relación con las matrices culturales binarias de las imágenes y discursos de lo masculino y lo femenino. *O menino e o vento*, en la primera parte se vale de los elementos del *noir*, mientras que en la segunda se convierte en un drama de tribunal donde el juicio criminal se confunde con el moral (PRIMATI, 2015a). *A intrusa*, por su parte, categorizado como un drama de época, dialoga con la tradición cinematográfica argentina que Ana Laura Lusnich (2007) ha denominado como drama social-folklórico y la puesta en escena de los imaginarios del criollismo, así como también con el auge de los filmes de *Cangaço* que desde 1960 comenzó a tener una producción sostenida por cerca de veinte años con un promedio de una película por año, cifra significativa para Brasil (VIEIRA, 2016: 310). El propio Christensen unos años antes, en 1973, realizaba *Caingangue, a pontaria do diabo* en la región del Pantanal, en la frontera del Mato Grosso con Paraguay, apropiándose de la iconografía del *western* norteamericano para crear un *faroste brasileiro*.

Con sus enormes diferencias genéricas, estéticas y temáticas, tanto *O menino e o vento* como *A intrusa* pusieron en circulación diferentes representaciones de las masculinidades, que dialogaron tanto con las reglas de los géneros como con las tensiones históricas de su tiempo. Estas figuras masculinas que infringen el orden social también transgreden la moral sexual de sus tiempos; su construcción como alteridades complejizan las dicotomías y ofrecen miradas sobre el rol de la violencia en las políticas de la virilidad del patriarcado.

A partir de *O menino e o vento*, Christensen radicalizó su crítica a los modelos masculinos hegemónicos y de poder, al incorporar al homoerotismo y al deseo por el mismo sexo en tensión con la represión y censura social y de la ley. Así, sus películas presentaron desafíos a la heteronormatividad al poner en escena subjetividades menos definidas por las reglas de una binaridad fija de la identidad sexual. Es por ello que, tal como se ha señalado, este estudio busca hacer una relectura de estas películas a partir de aquellos trabajos que desde los años '90 han complejizado la idea de roles sexuales y de género, a partir de los estudios de Judith Butler ([1990] 2007) sobre la teoría de la performatividad del género y el desarrollo del movimiento *queer*.

Por su parte, la masculinidad como modelo homogéneo comenzó a ser cuestionada, considerándose variables como la clase social, la etnia, la edad, la política, la geografía, entre otras. El trabajo de Connell ([1995] 1997) remarca que las masculinidades hegemónicas y las marginadas no son tipos fijos, sino configuraciones de prácticas generadas en situaciones particulares, en una estructura cambiante de relaciones (CONNELL, 1997: 43). Así, las masculinidades son múltiples y se desarrollan jerarquías entre ellas. En su propia revisión del concepto, Connell, junto a James



Messerschmidt, remarcan la importancia de un abordaje consistentemente relacional del género para pensar en patrones de masculinidades socialmente definidos y resaltan que los patrones de hegemonía no se basan solo en la fuerza sino también en el consenso cultural, la centralidad discursiva, la institucionalización y la marginación o deslegitimación de las alternativas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

En relación con el cine brasileño, la tesis de Antonio Moreno (2001), que indaga sobre la representación de la homosexualidad desde los años de 1920 concluyendo que la tendencia mayoritaria es que los homosexuales sean presentados como individuos enfermos, asociados al crimen, la prostitución y el vicio, cuyo destino es trágico en la mayoría de las veces, realiza un primer movimiento de crítica a los estereotipos y opresiones. Según el autor, también se los representa de manera grotesca, con una gestualidad excesiva y vestuarios extravagantes como objeto de burla.

No obstante, trabajos como los de Jack Halberstam (2008), Denilson Lopes (2004) y João Bôsco Hora Góis (2002), plantean que la aparición de los estereotipos puede pensarse como punta de lanza para la emergencia de posibilidades de disolución de los mismos por la dinámica de los conflictos sociales de cada contexto. Halberstam (2008) en su trabajo sobre las masculinidades femeninas resalta la capacidad de plantear una existencia para estas imágenes, que aunque negativas, existieron en la historia del cine y crearon representaciones posibles. Por su parte, Lopes (2004) agrega que más que la necesidad de imágenes positivas, es necesario defender la diversidad de narrativas.

Retomando estos estudios, James Hodgson (2012), a partir de un marco interpretativo influido por la teoría *queer*, se propone investigar de qué manera, en diferentes géneros y movimientos del cine brasileño de los años sesenta y setenta, la representación del deseo del mismo sexo podría llevar a cuestionar la noción de identidad sexual como algo fijo o estable, y cómo estas películas tienen la capacidad tácita o accidental de perturbar las estructuras sociales opresivas.

Moreno aboga por las representaciones del 'buen ciudadano homosexual' - un antídoto para el varón afeminado, y uno capaz de satisfacer el deseo de participación en la sociedad - que realiza la asimilación que se encuentra dentro de la política de identidad gay y lesbiana. Su llamamiento a las representaciones de homosexuales masculinos y normalizados invoca una concepción fija de la identidad sexual, que apoya la noción burguesa de un sujeto estable... (HODGSON, 2012: 34)ⁱⁱ

Así, a partir de estos aportes, en primer lugar, se buscará analizar en los textos fílmicos de *O menino e o vento* (1966) y *A intrusa* (1979) el rol del paisaje como metáfora



de la libertad u opresión para la puesta en escena de subjetividades que desafían o ponen en cuestión las relaciones de poder de las masculinidades y sus categorías. Lo no enunciable como llave desestabilizadora de la matriz patriarcal. En segundo lugar, se indagará sobre los procesos de tensión entre la transgresión y la ley, el deseo y la condena de estas figuras masculinas frente a los tribunales del patriarcado que tienen características sumamente diferentes en ambas películas. Por último, se hará referencia a la desestabilización discursiva de la crítica de la época.

El viento, la pampa y el deseo. Reverberaciones del paisaje

O menino e o vento es considerada pionera en su tratamiento más sensible sobre la homosexualidad. Moreno (2001) señala que a partir de 1960 creció el número de filmes que abordaban la temática aunque no demasiado por la preponderancia de temas socio-políticos más amplios. El filme transcurre en una pequeña ciudad del interior de Minas Gerais sin mayor atractivo pero conocida por los vientos que soplan en la región. José, un ingeniero joven con un buen pasar económico, viene desde Rio de Janeiro llamado por la justicia porque es acusado de la desaparición, y tal vez asesinato, de un joven pobre llamado Zeca da Curva. La estética *noir* predomina en toda esta primera parte donde se profundiza la grieta entre él –el monstruo, el asesino, el homosexual, el extranjero, pero también el objeto de deseo- y el pueblo que busca venganza. Desde lo formal, en el montaje se alternan planos de la muchedumbre, *close* de los rostros enfurecidos y primeros planos del rostro de José. El juego con los claroscuros de la luz refuerza la idea de la hipocresía y la censura. Todos los encuentros que tiene José están atravesados por el chantaje económico o sentimental; el abogado que busca que confiese su vínculo sexual con el muchacho, la dueña de la pensión que está enamorada de él e insinúa que puede amenizar su testimonio a cambio de su cariño, o bien el primo con dinero de Zeca, quien le confiesa su homosexualidad y le ofrece su ayuda a cambio de su amistad. La segunda parte se estructura a partir del juicio y los testimonios de los diferentes testigos que a modo de *flashback* van retratando la historia. El último en hablar es José quien asevera su inocencia con respecto a la desaparición del muchacho y relata su amistad con Zeca a partir de compartir la misma pasión por el viento. El muchacho le demuestra que tiene la capacidad de evocar al viento y su última noche en el pueblo le muestra el más intenso de todos, el *ventão*. Tras él, desaparece y no vuelven a verlo.

Retomando el análisis de la película de James Hodgson (2012) y de otro trabajo propio anterior (en prensa), el relato del vínculo, desde lo narrativo y lo formal, está atravesado por la analogía entre el deseo homosexual y la pasión por el viento, inclusive presentada en el título del filme. El viento es metáfora de la libertad y de “una fuerza incontrolable”, como lo es el deseo. Hodgson también señala cómo el viento constituye



una imagen háptica. La película está plagada de este tipo de imágenes que expresan la tensión entre el deseo irrefrenable de tocar y ser tocado, y la represión social; la dueña de la pensión que toca la ropa de José, los planos del cuerpo de Zeca con el torso desnudo recibiendo el viento, con ojos cerrados entregado al erotismo del viento, José que dice que el viento pareciera que le arrancara la ropa, el agua en el cuerpo de Zeca, la camisa de Zeca en manos de José. Cuando el ingeniero le pregunta cómo sabe que el viento viene, el muchacho responde que con el cuerpo. En cuanto sus cuerpos finalmente por un momento se encuentran, Zeca luego desaparece en el viento. La cámara parece seguir la irracionalidad del soplo del viento enfatizando la tensión entre la lógica y el instinto.

Durante el juicio, en su testimonio, José relata que empezó a confundir al viento con el propio Zeca –“mi mente comenzó a confundir muchacho y viento. No sabía si el viento venía porque Zeca estaba o si Zeca aparecía porque ventaba”. La fascinación se vuelve deseo porque estar enamorado del viento es estar enamorado de Zeca (HODGSON, 2012: 138). El final de carácter fantástico, con el viento que entra en el tribunal y arrasa con todo menos con el ingeniero que se queda acariciando la camisa de Zeca, es leído por Moreno (2001) como la revelación de su homosexualidad, como una fuerza de la naturaleza que no se puede matar –como dice José en relación al muchacho-, mientras que Hodgson propone que esa total destrucción demuestra la capacidad de abolir o suspender una subjetividad fija. “(...) José está solo, rodeado por el viento, acariciando la camisa de Zeca. Ha derribado el aparato que pretendía oprimirle mediante una identidad homosexual impuesta (el juicio). Su destino después de esto sigue siendo incierto.” (HODGSON, 2012: 141).

Así, Christensen construye un personaje –José- que es tanto objeto como sujeto erótico, fluyendo entre lo pasivo y lo activo, algo que la política de la virilidad del patriarcado busca fijar. Entonces, siguiendo a Hodgson, su identidad sexual se presenta como fluida, no fija, y por ende como figura de lo *queer*, transformándose en disruptiva del orden. Es por ello que no puede nombrarse, no hay términos posibles para esa experiencia corporal en esa sociedad opresora, “siento una cosa” dice Zeca para explicar cómo sabe cuándo viene el viento. El viento como imagen de lo que fluye y no es estático. Asimismo, el cine también se vuelve una experiencia corporal. Zeca le dice a José que cuando el viento para, el mundo se vuelve aburrido porque todo “parece fotografía”.

El viento también juega un papel de indicador del deseo irrefrenable en *A intrusa*. Como se ha señalado, la película se basa en el cuento homónimo de Borges. La historia mantiene los nombres de los personajes, recrea los hechos y la atmósfera del cuento, aunque sale de algunas imprecisiones que realiza el escritor para construir a su narrador.



La película está fechada en 1897 y el escenario de la Turdera orillera se traslada a la fronteriza Uruguiana, y así se resalta la hibridez idiomática y la frontera como espacio de tráfico cultural. Christensen, tras obtener los derechos del cuento en 1975, declaró que parte de su elección tuvo que ver con que el ambiente de la historia puede ubicarse indistintamente en Argentina o Brasil sin los localismos rioplatenses de otros cuentos (BURONE, 1975: 14).

Los hermanos Cristiano –en el cuento Cristián- y Eduardo Nilsen viven solos y aislados. Constituyen una dupla inquebrantable que es temida por el resto. Trabajan con ganado y venta de cuero, participan de apuestas, riñas de gallos, juergas en casa y burdeles. La primera escena es una riña de gallos en la que gana Eduardo presagiando la disputa que recorre todo el filme. La primera parte de la película busca dar cuenta de todos los íconos de la sociabilidad masculina gauchesca del pueblo, poniendo en primer plano a la violencia física y sus códigos de honor que tienen que ver con un coraje entendido por la bravura, la lealtad y la reciprocidad de favores y agresiones. Este equilibrio masculino de amor fraterno comienza a resquebrajarse con la llegada de Juliana, que más que la intrusa en ese vínculo, como se la ha interpretado, es la intrusa en el equilibrio heteronormativo del vínculo, porque ella es vehículo de la transformación y progresión del mismo en la película. Cristiano un día lleva a Juliana a vivir con ellos, para mantener relaciones sexuales con ella pero también para que sea su sirvienta. Eduardo comienza a sentirse celoso de este vínculo y a desear a Juliana también. Un día Cristiano parte a una “farrá” y no volverá hasta el día siguiente. Antes de partir le dice a su hermano que Juliana se queda y “querendo, pode usar”. En la escena, desde el sonido se resalta el viento que sopla. Si bien la presencia del viento es una constante en el filme que colabora con la atmósfera de soledad y de la “ley natural”, en esta escena está resaltada aún más. Al decir Cristiano esa frase, se presenta en el plano el triángulo con él en el medio. El plano siguiente es el contraplano donde vemos al triángulo con Eduardo en el medio y su expresión algo aturdida, y el que sigue rompe el triángulo con el primer plano del rostro de Juliana casi sin expresión y algo de resignación sin pronunciar palabra y resaltando su carácter de cosa inanimada en el triángulo.

Esa noche Eduardo tiene relaciones sexuales con Juliana. La construcción de la escena con la música extradiegética compuesta por Astor Piazzola contrasta con la escena sexual con Cristiano, dando a entender que Juliana prefiere a Eduardo, tal como indica el cuento de Borges. Juliana dice una sola frase en toda la película que no se vincula con su situación. No hay consentimiento posible por parte de ella, es violada por ambos hermanos cuando ellos lo disponen, término que no aparece ni en la transposición cinematográfica ni en el cuento porque Juliana está cosificada, animalizada al extremo, lo que anticipa su asesinato construido como un sacrificio. “(...)



La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.” (BORGES, 1970). En el filme, los movimientos sexuales de Cristiano son más bruscos, la música tiene un volumen más alto pero se oyen los quejidos de Juliana, los planos son más cerrados y se busca resaltar la brutalidad de la violación. Mientras que en la escena con Eduardo la música es más suave, y hay un plano cenital donde vemos principalmente el cuerpo de Eduardo iluminado desde arriba. El cuerpo masculino es el que está en primer plano.

Por otra parte, Andrea Ormond (2015), quien remarca el delicado trabajo de escenografía y del ambiente basado en dibujos antiguos –para el rancho de los Nilsen se desmontó un corral de más de 150 años-, con respecto al viento “minuano” cuenta que fue creado por hélices de avión (ORMOND, 2015). Los hermanos no mencionan a Juliana pero comienzan a pelear entre ellos, Eduardo también tiene un duelo con otro hombre que da a entender que sabe que comparten a la misma mujer y le pregunta si era virgen cuando llegó. Su oponente muere y luego es Cristiano quien tiene que desafiarse con el hermano del muerto y también lo termina matando. Los Nilsen deciden vender a Juliana a un prostíbulo pero empiezan a frecuentarlo para estar con ella y por eso deciden traerla de vuelta. La noche del clímax de la historia en la que consuman el triángulo sexual se desata una tormenta de viento. El viento nuevamente como metáfora del deseo irrefrenable homosexual entre los dos hermanosⁱⁱⁱ. El sonido de la tormenta va cediendo a la música de Piazzola y los gemidos de sus personajes. Los dos hermanos llegan juntos, primero se acerca Eduardo y luego Cristiano quien abraza a su hermano y comienzan a acariciarse con el cuerpo de Juliana de por medio. La cámara se va acercando a los cuerpos de los hermanos y sus manos acariciándose, por un momento el cuerpo de Juliana deja de verse, solo ellos dos, diluyéndose el triángulo y quedando el “verdadero” par. El montaje corta a planos de la tormenta exterior, las hojas de los árboles que se mueven desenfrenadamente resaltando la atmósfera de pasión fuera de control y convirtiéndose también en una imagen háptica. Los hermanos llegan al orgasmo en el mismo momento y la tormenta cesa y en el plano siguiente los tres duermen, Juliana inclinada sobre Eduardo en el medio de los dos. Este *ventão* marca el clímax del deseo por el mismo sexo pero que trece años después Christensen se anima a hacerlo explícito, a poner en escena la interacción sexual de los dos cuerpos masculinos donde el femenino es un vehículo para que suceda. Asimismo, estas imágenes dialogan con el aumento de la visibilidad cultural de la representación de sujetos que tienen deseo sexual por el mismo sexo en los años setenta. De 13 películas que hacen referencia a la homosexualidad en los años sesenta, el número asciende a 71 en la década siguiente. Estos cambios, por un lado, se vinculan con el crecimiento



del movimiento a favor de los derechos de los homosexuales que terminó con la organización del primer Congreso brasileño sobre los derechos de los homosexuales en 1980 (HODGSON, 2012: 25). Por el otro, con el aumento de los filmes eróticos en la producción nacional, sobre todo con la consolidación como género de la *pornochanchada* en la década del setenta que afianzaron las *sexploitations*.

Los hermanos vuelven a pelear entre ellos, echan a un forastero que pide posada porque este mundo aquí es solamente “nosso”, se duelen a espada porque Cristiano lo acusa de deshonorar el nombre Nilsen al perder una corrida de caballos, pero caen en sí y se reconcilian. La escena en la cual Eduardo salva a Cristiano de una víbora, animal bíblico vinculado al pecado, y la que Juliana mira con miedo a un escorpión son la antesala del asesinato. Cristiano la mata y le pide ayuda a Eduardo para enterrarla. Le dice que se quede aquí así no hace más mal a nadie. El plano final es un abrazo apretado de los dos hermanos y se sobreimprime en portugués el final del cuento “Agora ligava-os outro vínculo: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecer-la” con la firma de Borges. La cámara se va alejando del abrazo de los Nilsen y se resalta la inmensidad del paisaje, remarcando nuevamente la soledad de ese mundo propio que sin Juliana tenían la esperanza de restaurar. Beatriz Sarlo (2004) al respecto señala que en el cuento de Borges los hermanos Nilsen

(...) no querían borrar un crimen sino una pasión. Ella destruye la unidad masculina y fraternal. Es sacrificada, valor religioso y de circunstancias inevitables. No se trató de un engaño banal sino una experiencia que remite a la homosexualidad y el incesto propuesta por Cristian quien luego no puede sostener. (SARLO, 2004: 199).

Los planos abiertos de la pampa, las puestas de sol que recortan las figuras de los hermanos a caballo, refuerzan los tópicos del criollismo y los imaginarios de la orilla y los valores de los compadritos: la ausencia de la ley, donde no llega la civilización y no hay más ley que el cuchillo y la honra masculina. Solo la pampa es testigo del abrazo final. Sarlo agrega también que “(...) Juliana cosa pasa a ser objeto de pasión para luego muerta ser nuevamente cosa. Los dos hermanos no pudieron evitar la transgresión a la ley del macho” (SARLO, 2004: 199). El asesinato de la mujer –lo que posteriormente se conceptualizó en términos jurídicos y políticos como femicidio- redime la honra masculina patriarcal porque aquella representa el deseo por el mismo sexo.

Tribunales del patriarcado y marginales

El Estado y la institucionalidad de la ley tienen un rol central en géneros como el policial. No obstante, en el caso de la obra de Christensen, tal como plantea Emilio



Bernini (2020), la trilogía *noir* realizada en Argentina durante los tiempos del gobierno peronista responde a la narración de la oscuridad del mundo de la perversión sexual del *noir*, pero a la vez impone no tanto la ley como la luz moral de la conciencia (BERNINI, 2020: 188). Así, se enuncian al mismo tiempo transgresión y ley, deseo y condena.

En el caso de la película *A intrusa*, el vínculo homoerótico incestuoso y el asesinato de la mujer están tratados a partir de referencias bíblicas. Ariel de la Fuente señala que Borges en su cuento reescribe el final de la historia de Caín y Abel, al eliminar el objeto de deseo y competencia entre ellos (DE LA FUENTE, 2018: 188). La película también introduce de modo poco sutil todos los elementos bíblicos del cuento y suma otros tantos. La referencia a la historia de estos otros hermanos aparece en los rumores del pueblo que perciben los celos de los hermanos. Pero el filme es mucho más complejo sobre el objeto de los celos hasta la consumación carnal de un triángulo que habilita el par del mismo sexo.

El epígrafe del cuento al que se ha hecho referencia al inicio del trabajo está sobreimpreso tras la escena de la primera relación sexual en la casa entre Cristiano y Juliana. La escena se construye a partir del montaje entre los planos del sexo forzado de Cristiano a Juliana con los del rostro angustiado de Eduardo. Tras la consumación del acto los dos hermanos conversan brevemente y la cámara busca la Biblia, sobre un primer plano de ésta aparece el texto del epígrafe en portugués, indicando la lectura homosexual del vínculo a/la espectador/a. “A angustia me oprime por ti, o meu irmão Jonatán, /Tu eras toda minha delicia. /Teu amor era para mim mais precioso/Que o amor das mulheres”.

La única vez que escuchamos la voz de Juliana es para decir que encontró una cruz en el camino que cayó del cielo y la levantó. Cruz que anticipa también su “sacrificio”. A diferencia del caballo de Cristiano al que sacrifican para que no sufra y despiden con afecto a ese compañero leal, la muerte de Juliana no es mostrada, es decir que no consigue ni siquiera en la muerte un estatus de ser viviente. Como se señaló anteriormente, el asesinato de Juliana redime el pecado de la ley del macho porque es la mujer, como una bruja hechicera que acerca esos cuerpos, que habilita la consumación del deseo reprimido. Juliana como objeto de pasión, en los términos de Sarlo, no es un fin en sí mismo sino un vehículo. El tribunal del patriarcado es el propio pueblo porque en la frontera no hay otra ley. La película también incluye como intertexto otro cuento de Borges del mismo libro, “Historia de Rosendo Juárez”. El personaje de João Cardoso que ayuda a Eduardo es una suerte de alter ego de Luis Irala en ese cuento. Tras vender a Juliana al prostíbulo Cardoso dirá –no queda claro si solo a Cristiano o a los dos- felicitaciones por haber quedado libre y repite las palabras de Irala



“un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer, no es un hombre, sino un maricón”.

En este sentido, esta transgresión y ley, deseo y condena, que plantea Bernini, opera sobre los personajes en relación al patriarcado. Los hermanos Nilsen portadores de todos los atributos de la masculinidad hegemónica del espacio orillero, de las pampas, de los compadritos de fines del siglo XIX e inicios del XX, y que se regían por sus leyes, entierran a su única testigo de la transgresión, de ese nuevo vínculo que ahora “os ligava” y la obligación de olvidarlo como condena. La inclusión de la última frase del cuento da cuenta de que ese abrazo no es liberador sino una condena compartida, dando vuelta a la frase de Cardoso/Irala. Una lectura de esta condena podría ser que la película vuelve a reestablecer el orden. No obstante, es importante pensar esta película en el marco amplio de la obra de Christensen. Si la pensamos en diálogo con *O menino e o vento*, *A intrusa* construye un universo de violencia patriarcal para dar cuenta de la represión del deseo por el mismo sexo de las masculinidades hegemónicas y normativas. Siguiendo a Richard Parker (1999), Hodgson (2012), resalta que la asociación cultural entre el sexo biológico y el código de rol sexual que propone como activo al hombre y pasivo a la mujer como algo natural, y así puede tener como resultado que un hombre pueda penetrar a otro hombre y conservar la misma identidad sexual que un hombre que solo tiene parejas femeninas –un macho-. “(...) su deseo homosexual queda ocluido mientras siga afirmando el comportamiento masculino en público. La sumisión a otro hombre transforma la identidad de género de un varón penetrado de *macho* activo a *bicha* o *viado* pasivo.” (HODGSON, 2012: 22).

En *O menino e o vento*, la oposición entre los “normales” y los “monstruos” se construye tanto desde lo formal como desde el guión narrativo. José en el juicio dice que “si todos aquí se creen normales, entonces yo soy anormal, no lo digo como ofensa, sino como una observación. Porque yo no me siento como todos”. Detrás del estrado del juez, está la presencia de la cruz católica, enfatizando el lugar de la moral.

Una relectura *queer* de estas películas habilita abordar la potencialidad política de las figuraciones del monstruo. Gabriel Giorgi (2009) plantea que las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones de una sociedad. El monstruo como figuración de la otredad porta un saber negativo por el que reafirma los límites convencionales de lo humano pero también uno positivo por el cual se expresa la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de una clase, de un género. En su trabajo, Giorgi piensa esta tipología de lo monstruoso para pensar las relaciones de dominación y la inversión de las mismas, su narración oblicua y su producción de lenguaje político.



En esta dirección, el filme de Christensen destaca la potencialidad política del monstruo, de lo anormal, que diluye las relaciones de dominación de las masculinidades hegemónicas por su propia inestabilidad, que no tiene lenguaje, porque requiere de otro nuevo, pero que barre con todo para poder ser. El monstruo es el que pone en jaque al orden y por eso es condenado, diferenciándolo de la identidad homosexual fija funcional al sistema patriarcal representado en la figura de Mário, el primo rico de Zeca, tal como señala Hodgson. Mário busca identificarse con José hablando en primera persona del plural, creando discursivamente la idea de una comunidad común, de una minoría compartida. Se define como anormal, por fuera de la sociedad y remarca la importancia de protegerse entre ellos, como los judíos o los comunistas –alusión que probablemente aluda al contexto represivo de la época-. Mário le dice que la sociedad no lo absolverá pero que él sí porque está de su lado. Sin embargo, José se distancia de Mário, rechaza su ayuda porque lo está chantajeando, es decir que no se defiende desde una supuesta heterosexualidad, lo que habilita la interpretación *queer* de su personaje, y así una mirada más compleja sobre las identidades de género y las disidencias sexuales. La ruptura del “nosotros” rompe la dicotomía de la heteronormatividad.

El personaje de Mário representa la figura del *entendido*. En los años sesenta, el término se refería a una persona que conocía las subculturas homosexuales en los espacios urbanos de Brasil, una especie de paraguas para quienes experimentaban deseo por personas del mismo sexo pero no se categorizaban en la feminización, y así, cambiaban el estigma por la invisibilidad o el *closet* (HODGSON, 2012: 23). Según Hodgson, el filme resalta la complicidad entre el *entendido* y el orden social – homofóbico-, respondiendo a la ideología heterosexista que coloca en posición subordinada a la homosexualidad (HODGSON, 2012: 95), y así, la película compara dos formas de homosexualidad, una cómplice del orden social y la otra fugitiva de la lógica binaria sobre la cual ese orden es fundado (HODGSON, 2012: 143). Mário le confiesa a José que fue él con la madre de Zeca quienes lo atacaron con una piedra cuando iba en el tren porque no quiere que nadie sospeche de ellos. En este sentido, Michael Scott Kimmel plantea que la homofobia es un principio organizador central de nuestras definiciones culturales de masculinidad, y que ésta más que un miedo irracional a los hombres gays, se trata del miedo a ser percibidos como gay (SCOTT KIMMEL, 2016). De este modo, la película a partir de la teatralidad del tribunal critica la homofobia y la hipocresía social, aunque la prensa de la época haya colocado el acento en la homosexualidad sugerida.

Otro aspecto destacable sobre el vínculo entre José y Zeca es el énfasis en lo que los diferencia, en particular la edad. La diferencia generacional en el deseo sexual y la incomodidad, repudio y condena por esa diferencia puede rastrearse a lo largo de la



obra de Christensen. Ya en una película pionera de la vertiente erótica del cine argentino como *El ángel desnudo* (1946), la joven Olga Zubarry se ve forzada a mostrarse desnuda frente al personaje de Guillermo Battaglia, quien estaba enamorado de su madre, para salvar a su propio padre. *O menino e o vento* se trata de una trasposición del cuento de Aníbal Machado “O iniciado do vento” (en *Histórias reunidas*, 1959). En el cuento Zeca es más pequeño, como señala Hodgson. El autor señala que el cambio de edad resalta la posibilidad de una relación sexual entre los personajes, sin embargo en la película todos se refieren a Zeca como “o menino”, “o garoto”, resaltando la diferencia de edad y clase entre el ingeniero y él. Siguiendo el planteo sobre la heterogeneidad de masculinidades, a partir de variables como la clase y la edad, y las relaciones de poder entre ellas, la relación entre José y Zeca tensiona estas diferencias y habilita inversiones. Por un lado, Zeca es presentado como un menor pero al mismo tiempo existe una sexualización latente de su cuerpo; hay una ambigüedad etaria que refuerza la sexual, ¿Zeca es un niño o es un hombre? Por el otro, José declara en el juicio que inicialmente creyó que la simpatía de Zeca era para recibir alguna propina de su parte y luego se dio cuenta que realmente era un apasionado del viento como él.

Resaltar la diferencia de edad fue también un elemento clave de las estrategias de promoción del filme. Una de las publicidades que se publicaba en los diarios contenía la leyenda “¿Qué extraña fascinación ejercía aquel chico sobre un hombre adulto?” (*Correio da Manhã*, 20 de agosto de 1967: 6), invirtiéndose la relación de poder una vez más, Zeca en lugar de objeto de deseo es el hechicero de esa pasión irracional. Tal como el caso de Juliana, Zeca es el vehículo de la progresión del deseo por el mismo sexo.

Esta ambigüedad que escapa de la identidad fija fue leída con incomodidad por parte de la crítica de la época. Muchas de las reseñas del filme resaltaban el carácter de lo anormal y lo extraño, y la idea de una verdad que se revela pero no saben cómo nombrar, que al mismo tiempo juega con los elementos *noir* del filme. “(...) En ese escenario desolado, un episodio misterioso, con síntomas de violencia criminal e anormalidad sexual...” (*Correio da Manhã*, 13 de septiembre de 1966: 1). En esa misma reseña también se resalta que José narra la “verdadera” historia y el viento “(...) imponiendo su fuerza irresistible y solemne, barriendo gente y cosas, como si predicara una lección y diera a la ciudad una nueva fisonomía (...) y el pueblito, después del castigo, ganó otro ánimo, tal vez hasta otras características morales.” (*Correio da Manhã*, 13 de septiembre de 1966: 1). Otra crítica del mismo diario unos días posteriores también remarcaba que la amistad de ambos “es un capítulo extraño” que provoca toda serie de rumores, y que al final se descubren los sentimientos que “estaban asfixiados”. (*Correio da Manhã*, 18 de septiembre de 1966: 10). No obstante, la de Salvyano



Cavalcanti de Paiva del 10 de septiembre de 1967 puso sobre la mesa la cuestión de la homosexualidad criticando principalmente la vaguedad e indefinición de Christensen sobre el tema. “(...) un talento contenido por un indisimulable miedo de desagradar. Ahí residiría el defecto fundamental de “O menino e o vento. (...) ¿Una historia escabrosa de homosexualidad? ¿Será esto lo que la cinta de Christensen quiere ser, y no es? Sería arriesgado una afirmación taxativa.” (CAVALCANTI DE PAIVA, *Correio da Manhã*, 10 de septiembre de 1967: 2). El crítico continúa señalando que el filme en lugar de detenerse en la fascinación por la naturaleza, el viento, se detiene en la de una criatura humana sobre otra, y lo que esto acarrea socialmente.

¿La sospecha de relaciones ilícitas entre el adulto y el muchacho constituyen material lo suficientemente fascinante para una realización cinematográfica? (...) Para interpretar la fuerza “irresistible” del viento, esta vez, a Christensen le faltó, quizás, el vigor necesario. Aun cuando se trata de un director académico, en su estilo, en su escuela, el filme tiene valores revelados por la mitad, u ocultos, por temor, timidez o error de cálculo. Lo que es lamentable: de una película nebulosa como quedó, podría haber salido una de alta categoría. (CAVALCANTI DE PAIVA, *Correio da Manhã*, 10 de septiembre de 1967: 2).

La crítica remarca el carácter “ilícito” del deseo por el mismo sexo por parte de las “buenas costumbres” de la sociedad de la época. Es posible pensar también que la “extrañeza”, lo “a medias”, que desestabiliza el orden binario, haya sido una manera de evitar problemas con la censura de la época. Cavalcanti de Paiva lo reclama como temor o error, es decir que lo que le reclama es la falta de definición, de estructura, de las reglas de un cine que dialoga con determinadas matrices político-culturales.

Sin embargo los problemas más importantes con la crítica los tendrá con el propio Borges quien, según el testimonio de Christensen dada la censura del gobierno militar al filme, cambia de opinión y escribe un artículo el 11 de diciembre de 1981 en la *Revista Somos* titulado “Sí a la censura” porque la versión del cineasta “no se trata de una versión libre sino de una versión distorsionada” (citado en DE LA FUENTE, 2018: 204). Borges remarcaba que se habían hecho sugerencias de homosexualidad y él no tenía nada que ver con ese tipo de asuntos, y que le había insistido para no colocar su nombre. “(...) frente a la pornografía considero aceptable la labor del censor”. (citado en DE LA FUENTE, 2018: 204). El cineasta años después en un periódico de Rosario realizó un descargo por el cual decía que el contrato indicaba que debía estar el nombre de Borges en los créditos, la cifra que había cobrado por los derechos de autor, que le parecía



lamentable e incoherente las vivas al ente de censura y, llamativamente, negando la homosexualidad de los personajes (CHRISTENSEN, 1984: s/n).

Con relación a la crítica brasileña, Ormond señala que "(...) Arrebatou prêmios no Festival de Gramado, onde, à boca pequena, críticos idiotas acusavam a obra de "pornogauchada". Contrariando os colegas, Ely Azeredo afirmou algo brilhante: "Somos mais que afro-lusos-tupis. Somos hispanico-italianos, temos até costelas japonesas e alguns músculos gaúchos-argentinos" (ORMOND, 2015).

A modo de conclusión

Este trabajo propuso leer dos materiales de Christensen sumamente diferentes en cuestiones genéricas, estéticas y temáticas para abordar las desestabilizaciones a las matrices culturales binarias de las imágenes de lo masculino y lo femenino a través de la puesta en escena de sexualidades que desafían o ponen en cuestión a la heteronormatividad. Entre los contextos de producción de ambas películas transcurren trece años sumamente ricos en materia de discusiones sobre las relaciones de género y las disidencias sexuales, así como también una transformación en relación al lugar del erotismo en el cine a nivel internacional pero particularmente en el escenario brasileño por el auge de la *pornoanchada*. De un lenguaje narrativo y estético que refuerza la fluidez y la ambigüedad en *O menino e o vento*, Christensen en *A intrusa*, propone un lenguaje audiovisual explícito para transgredir las políticas de la virilidad del universo patriarcal que construye su propia película. Igualmente, ambas películas produjeron gran polémica en la crítica de la época y las declaraciones del propio Christensen, al igual que sus personajes, eludieron afirmaciones contundentes sobre las transgresiones sexuales de su obra, lo que podríamos decir que provocó una desestabilización más de las identidades fijas de sus textos fílmicos en la crítica.

Por último, leer ambos filmes en diálogo permite indagar sobre el exhaustivo trabajo estético acerca de los universos genéricos y el tratamiento del espacio para plantear desde la cultura de masas fisuras, desvíos, transgresiones a las leyes de los machos y a las relaciones de poder de las masculinidades.

Referências

A INTRUSA. Carlos Hugo Christensen, Brasil, 1979.

AGUILAR, Gonzalo y JELICIÉ, Emiliano. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Ediciones Livraria, 2010.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.



AZEREDO, Ely. "Sin título". *Jornal do Brasil*, 4 de marzo de 1970, 2.

BERNINI, Emilio. "El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish". En SETTON Román y PIGNATIELLO, Gerardo (eds.). *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. México D.F.: Libros Medio Siglo (en prensa).

BORGES, Jorge Luis. *Borges. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BURONE, Carlos. "Carlos Hugo Christensen filmará en Brasil la versión cinematográfica de "La Intrusa" de Jorge Luis Borges". *La Opinión*, 30 de julio de 1975, 14.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tesis de Doctorado - Universidad de Campinas, São Paulo [s.n.], 2008.

CAVALCANTI DE PAIVA, Salvyano. "Sin título". *Correio da Manhã*, 10 de septiembre de 1967: 2.

CHRISTENSEN, Carlos Hugo. "Christensen refuta a Borges". Sin nombre. 21 de agosto de 1984: s/n. Archivo Museo del Cine Pablo D. Hicken. Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

CONNELL, Raewyn W.. "La organización social de la masculinidad". En VALDES, Teresa y OLAVARRÍA, José (eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24, 31-48, 1997.

CONNELL, Raewyn W.; MESSERSCHMIDT, James. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". En *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, N° 1, 241–281, 2013.

DANBOLT, Mathias. *Danbolt M. The Trouble With Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz's N.O. Body. I Performing Archives/Archives of Performance*. København: Museum Tusulanum. 2013. (In *Between States*, Bind 1). Disponible en: https://www.boudry-lorenz.de/media/Mathias_Danbolt.pdf. Acceso en: 15 de septiembre de 2020.

FREIRE, Rafael de Luna (a). *Carnaval, mistério e gangsters. O filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tesis doctoral - Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna (b). "Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional". En *Revista Contracampo*, Niterói, n. 23, diciembre, 2011.

FUENTE de la, Ariel. *Borges, Desire, and Sex*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.

GIL MARIÑO, Cecilia Nuria. "Políticas de la virilidad. Masculinidades en el cine policial y criminal de Carlos Hugo Christensen en Brasil (1960-1970)". En Pignatiello, Gerardo y Setton, Román (orgs.) *Dossier Construcción de identidades masculinas en el género*



policial y criminal latinoamericano, Revista *Filología*. Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (en prensa).

GIORGI, Gabriel. “Política del monstruo”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Nº 227, abril-junio 2009, 323-329.

HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egals, 2008.

HODGSON, James. Male Homosexuality in Brazilian Cinema of the 1960’s and 1970’s. 2012. Tesis Doctoral - University of Manchester. Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.

HORA GÓIS, João Bosco. “Homossexualidades projetadas”. En *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 2, Julio, 2002.

LOPES, Denilson. “Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros”. *Comunicação. Mídia e Consumo*, vol. 1, no. 1, 2004. Disponible en: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5/5> . Acceso en: 05 de agosto de 2020.

LUSNICH, Ana Laura. *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

McCABE, Susan. “To be and to have. The rise of queer historicism”. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11 (1), 119-34, 2005.

MELO, Adrián. *Historia de la literatura gay en la argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2011.

MITTELL, Jason. *Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Eduff, 2001.

O MENINO e o vento. Carlos Hugo Christensen, Brasil, 1966.

ORMOND, Andrea. “A Intrus”, 17 de junio de 2015. Disponible en: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2015/06/a-intrusa.html>. Acceso en: 15 de septiembre de 2020.

PRIMATI, Carlos. “O menino e o vento”. In: PUPPO. Eugênio (org.). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

RUFFINELLI, Jorge. “Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen”. In: *Nuevo Texto Crítico*, año XI, Nro. 21-22, enero-diciembre 1998, p. 277-325.

SARLO, Beatriz. “Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges y nueve noticias policiales”. En Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.). *Reescrituras*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

SCOTT KIMMEL, Michael. “Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção de identidade de gênero”. En *Equatorial - Revista de Antropologia*.



Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, v. 3, Nº 4, enero-julio de 2016.

SIN AUTOR. "Sin título". *Correio da Manhã*, 13 de septiembre de 1966, 1.

SIN AUTOR. "Sin título". *Correio da Manhã*, 18 de septiembre de 1966, 10.

SIN AUTOR. "Sin título". *Correio da Manhã*, 20 de agosto de 1967, 6.

SIN AUTOR. "Los obstáculos de La Intrusa". *La Prensa*, 7 de enero de 1982, s/n.

VIEIRA, Marcelo Didimo Souza. O cangaço no cinema brasileiro. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007.

VIEIRA, Marcelo Didimo Souza. "A invenção do cangaço sob a égide do western". In: Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura de la UFBA, septiembre-diciembre de 2016, v. 14, n. 3, p. 293-317.

ⁱ Carlos Hugo Christensen se radica en Brasil en 1954 y filma 20 películas hasta su muerte en Rio de Janeiro en 1999, dejando un filme inconcluso, *Casa de Açúcar*, basado en un cuento homónimo de la escritora argentina Silvina Ocampo.

ⁱⁱ Todas las traducciones del texto son mías.

ⁱⁱⁱ Es interesante señalar que una de las notas de prensa sobre la censura del filme del 7 de enero de 1982 también remarca el carácter del viento como responsable del destino trágico. "Y la historia, como instigada por el avasallante viento pampeano, tiene un desenlace trágico con claras referencias bíblicas..." (*La Prensa*, 7 de enero de 1982, s/n.).



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Submetido em 16 de setembro de 2020 / Aceito em 26 de novembro de 2020.