

## Sexualidades disidentes en las artes escénicas: el Onganiato y los vaivenes entre censura y visibilidad.

Ezequiel Lozano\*

-Papá, Papá, ¿Qué es Bomarzo?  
- ¡Callate la boca, insolente! ¿De dónde sacaste esa palabrota?  
*Monólogo televisivo de Tato Bores, 30/07/67<sup>1</sup>*

El 28 de junio de 1966 el gobierno de Arturo Illia fue derrocado por los tres comandantes de las Fuerzas Armadas imponiendo la autodenominada "Revolución Argentina". Así, se culminó con un proceso constitucional y se instaló una dictadura militar con el objetivo de *reformular la sociedad*. El teniente general Juan Carlos Onganía<sup>2</sup> encabezó aquel régimen inconstitucional. El Onganiato incurrió en las represiones más ridículas<sup>3</sup>, además de sancionar la feroz ley 18.019 de 1968 que pretendió legitimar, bajo el irónico pretexto de *custodiar la libertad de expresión*, la censura cinematográfica<sup>4</sup>. En este trabajo nos ocuparemos de algunos ejemplos de esta política vinculados a las artes escénicas. Dos de ellos nos servirán de foco. El primer ejemplo data del día 14 de julio de 1967 cuando el gobierno municipal firma el decreto 827/67, por el cual excluye a la ópera *Bomarzo* del repertorio del Teatro Colón poco tiempo antes de que la representación se concrete. El segundo caso lo constituye la censura sufrida por la obra *Extraño Clan* cuyo estreno ocurrió el viernes 24 de abril de 1970 en el teatro Odeón y fue prohibida el domingo 26. Vale aclarar que los casos que tomamos en este trabajo no son los únicos episodios de censura; a la par es necesario comprender que los mismos convivieron con variadas producciones teatrales que explícita o implícitamente representaban aspectos de las sexualidades disidentes sin tener ningún inconveniente durante sus temporadas.

### Panorama

Un trabajo fundamental para comprender la magnitud del proceso censor acaecido en la Argentina desde la década del sesenta es la investigación que Andrés Avellaneda publicó a mediados de la década del ochenta. Según la hipótesis que guía el trabajo de este autor (Avellaneda 1986<sup>a</sup>) la lectura sincrónica de los hechos y casos de censura cultural en el período 1960-1983 ayuda a evaluar un modo de producción caracterizado por la presión sufrida por las y los productores/as de cultura (quienes debían actualizar el referente en cada una de sus decisiones) (1986<sup>a</sup>:9). Según este investigador las características básicas del discurso de la censura cultural en ese período fueron (1986<sup>a</sup>:13): a) su lenta conformación a lo largo del tiempo; b) el entrecruzamiento semántico de las disposiciones y decretos-leyes que lo tradujeron; cruce que engendraba prácticas prescriptivas (que se organizaron por contaminación e inclusión)<sup>5</sup>; c) la carencia de códigos precisos; y d) su inserción en un discurso más

<sup>1</sup> Citado en Buch (2003:120).

<sup>2</sup> Su período se extendió hasta junio de 1970.

<sup>3</sup> Bajo el régimen de Onganía se prohibieron, por ejemplo, *Salvados*, la obra teatral de Edward Bond, y *La vuelta al hogar* de Harold Pinter que puso en escena el famoso cineasta Leopoldo Torres Nilsson.

<sup>4</sup> "Sin dudas el principal hito del gobierno de Onganía en materia de censura fue la sanción de la ley 18.019 en diciembre de 1968, que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica (que reemplazó a la CHCC). La única novedad, pero muy importante, con respecto al marco legal anterior es que se tipificaban en el texto cinco motivos por los que se podía prohibir la exhibición de una película. La ley no era esperada y generó muchísimo rechazo desde el momento de su sanción de parte de las organizaciones corporativas y sindicales, de la crítica y el periodismo en general." (Ramírez Llorens 2011:7)

<sup>5</sup> "La censura por completo no aparece en Argentina en una fecha precisa. Se va constituyendo por etapas alternadas de expansión y afianzamiento que van dominando un espectro cada vez más amplio en forma gradual y acumulativa. (...) Los gobiernos civiles y militares crean y/o heredan aparatos legales que perfeccionan o que aplican tal como los reciben, en un continuo con altibajos de

amplio que le otorgó fundamentos<sup>6</sup>. Este investigador sostuvo que no se evidenció nunca la existencia de una centralización del aparato censor<sup>7</sup>; aunque sí pudo reconocer dos grandes unidades en el discurso de la censura en Argentina que reunían y subordinaban sus significados. Una de esas unidades delimitaba el *estilo de vida argentino* que se vinculaba con lo que le pertenecía (o sea lo católico y cristiano) y con lo que se le oponía (el marxismo/comunismo). La otra unidad establecía qué era el *sistema cultural argentino* y algunas de sus zonas específicas: lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional (Avellaneda 1986<sup>a</sup>: 18-35)<sup>8</sup>. Dentro de lo no-moral se englobaba tanto a la religión y la seguridad nacional así como al ámbito de lo sexual.

El concepto de sexualidad se va definiendo como todos los demás significados del discurso dentro de la oposición “nuestro-ajeno”. La idea “nuestra” de sexualidad (...) es agredida por la idea “ajena” de sexualidad (...); la perversión, la prostitución (...). Simétricamente paralela (...) es la oposición entre el significado de “familia” (...) y el de “no-familia”, cuyos rasgos –añadidos al catálogo de lo no-moral— son el adulterio, el aborto, el desamor filial y todo cuanto atente contra el matrimonio. (Avellaneda 1986<sup>a</sup>:20)

En su estudio del control de la exhibición cinematográfica durante el Onganiato, Fernando Ramírez Llorens recordó que el dispositivo de control desplegado por la dictadura contemplaba tanto medidas proactivas como reactivas. Por ello destacó que

en vez de concebir (como solía hacerse en la época) a la censura como un actor externo que no compartía compromisos institucionales con la cinematografía, es posible concebirlo como un actor interno a la institución cinematográfica (en parte integrada por empresarios) que creaba divisiones y alentaba a la definición de posiciones subordinadas y dominantes, para generar ganadores y perdedores. (Ramírez Llorens 2011:9)

En el teatro, cuyos circuitos de exhibición difieren de los del cine, las cosas no fueron demasiado disímiles. Para septiembre del año 1966, por ejemplo, aduciendo condiciones de seguridad, salubridad y moralidad se clausuraron varias salas<sup>9</sup> teatrales pequeñas de la ciudad de Buenos Aires generando un clima de terror en los teatros independientes instalado por repetidas amenazas de clausura para otros catorce espacios, que llegarían hasta el minúsculo reducto del Yenesí: ““En tres días lo cerramos”, le sopló el subcomisario Lecot al director y autor Eduardo Pavlovsky.” (S/D, 1966, septiembre 29)<sup>10</sup> Más allá de las negativas de los funcionarios municipales a cargo de los operativos

---

intensidad del que sólo se exceptúa el breve período del gobierno constitucional (bruscamente interrumpido) de Arturo Illia entre 1964 y 1966.” (Avellaneda 1986<sup>b</sup>: 29)

<sup>6</sup>“(…) discurso constituido tanto por textos oficiales (Actas; Políticas; declaraciones de gobernantes, ministros, funcionarios y otros representantes del Poder y del Estado), como por textos no oficiales que apoyan, subrayan, explican o inducen desde afuera la acción del Poder y del Estado (solicitadas, declaraciones, artículos, exhortaciones, etc.)” (Avellaneda 1986<sup>b</sup>: 13)

<sup>7</sup> Avellaneda afirmó que a diferencia de lo sucedido en la España franquista “(…) no hubo nunca en la Argentina una oficina de censura centralizada con prácticas establecidas y con organigrama reconocido. Este rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna, fue (sobre todo a partir de 1974) el elemento de mayor efectividad de la censura ejercida sobre la cultura argentina.” (1986<sup>b</sup>:29-30)

<sup>8</sup> Como bien aclara: “El catálogo de lo no-moral se hace pues imprescindible para trazar la frontera entre la cultura verdadera y la falsa, ya que el estado es definido por el discurso como salvaguardia de lo moral (ante la infiltración de la cultura falsa, que engaña al inocente y al indefenso).” (1986<sup>a</sup>:20)

<sup>9</sup> Las salas clausuradas según el informe periodístico que manejamos (S/D, 1966, septiembre 29) fueron: *El laberinto* (Maipú 781), *ABC* (Esmeralda 506), *Agón* (Maipú 326 –estaba por subir a escena un estreno mundial de Tennessee Williams—, *Attilio* (Florida 640), *auditorio Kraft* y el *Centro de Artes y Ciencias*.

<sup>10</sup> En el ámbito del cine, detalló Ramírez Llorens, que “El dispositivo de control de la exhibición comercial era efectivo por al menos tres elementos. En primer lugar, porque utilizaba tanto la prohibición y la amenaza abierta de represión (...). En segundo lugar, el Estado se reservaba la última palabra y un rol organizador, pero la censura no era ejercida por él mismo sino, por un lado, por representantes de la Iglesia, y por otro lado por representantes de la propia industria. (...) Por último, porque más allá de las amenazas de denuncia penal, más allá de la supuesta cruzada moralizadora y del reconocimiento de cine como medio de expresión cultural, la intervención en el control operaba principalmente sobre lo económico, favoreciendo la generación de ganancias o impidiéndola. (Ramírez Llorens 2011:18)

en reconocer las motivaciones políticas de estas clausuras, muchos otros funcionarios habían podido observar en las carátulas de los expedientes de cada sala la nomenclatura “político” o “apolítico”<sup>11</sup>.

¿De qué modo se hacía visible la disidencia sexual cuando existía una norma dominante que relegaba a un lugar de *raro* a todas y todos aquellos que salían del molde reproductor de la heterosexualidad? ¿Por qué algunas propuestas que encontraban algún modo eran censuradas y otras no? Desde 1966, el régimen dictatorial de Juan Carlos Onganía instauraba una dictadura con altas pretensiones de reforma social donde lo moral ocupaba un rol no menor y por tanto la censura era una herramienta para defender lo que se consideraba valor nacional (apoyado en una Institución como la Iglesia Católica).

### Cuestiones de la moral

Teatro Colón, 17 de mayo de 1967. En la velada de gala “de etiqueta rigurosa” en honor del príncipe de Japón, Akihito, y de su esposa, la princesa Michiko, luego de los himnos argentino y japonés, se presentaron dos ballets sobre música de Stravinsky. Los príncipes de Japón quedaron encantados pero Onganía en persona se escandalizó por la coreografía erótica creada por Oscar Araiz para *Consagración de la primavera* de Stravinsky, la cual, junto a su puesta de *El mandarín maravilloso* de Bartók pocos días antes, pasó a engrosar la lista de las obras semiprohibidas por el Onganiato. (Buch 2003:75).

Como un preanuncio, como una sincronicidad torcida, el 19 de mayo de 1967 – dos días después que ocurriera la velada de gala para los príncipes del Japón— la ópera *Bomarzo* de Ginastera sobre la novela de Mujica Láinez se estrenó en el Lisner Auditorium de Washington<sup>12</sup>. Lo más curioso del caso es que ambos creadores se encontraban en Estados Unidos con apoyo económico del gobierno argentino y que, luego de la velada teatral, fueron agasajados por la embajada argentina decorada especialmente para la ocasión por la hija del diplomático Alsogaray, María Julia. Será ese mismo gobierno el que, un par de meses después, prohibirá la misma ópera en Buenos Aires, aduciendo en sus motivos las palabras vertidas por los críticos luego del visionado de la misma en Washington.

El mismo año en que se publica su libro, Andrés Avellaneda, publicó un artículo con el testimonio de tres intelectuales<sup>13</sup>. Uno de ellos, el crítico teatral Ernesto Schóo, narró lo siguiente sobre uno de los casos que nos ocupan:

Bajo el régimen de Onganía se prohibió de oído la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera, sobre la novela de Manuel Mujica Láinez, porque las críticas norteamericanas habían aludido a su sensualidad. También *Salvados*, la pieza de Edward Bond, fue prohibida; y lo mismo ocurrió, a raíz de una escandalizada crítica publicada en el matutino *La Nación*, con *La vuelta al hogar* de

<sup>11</sup> Considerando los procesos que en los años siguientes se desarrollaron respecto de obras que abordaban temáticas vinculadas con las sexualidades disidentes, así como el criterio de ‘moralidad’ que los funcionarios de la censura aducían, no nos parece descartable el hecho de que una de estas salas clausuradas en el 66 estuviese por presentar un estreno mundial de Tennessee Williams.

<sup>12</sup> La revista *Panorama* (julio de 1967) registra que el aplauso posterior a la representación duró seis minutos cuarenta y tres segundos.

<sup>13</sup> Estos eran Ernesto Schóo, Luis Gregorich y Héctor Lastra. Según el autor “Todos ellos coinciden en un dato básico: el control censorio se agudiza hasta límites a veces insostenibles durante los regímenes militares, pero la sociedad civil ha contribuido vigorosamente a la intolerancia y la represión.” (1986<sup>b</sup>:30). Al mismo tiempo, para Avellaneda, los tres testimonios “coinciden en advertir que la autocensura, el acostumbramiento a la represión producido por muchos años de control autoritario, han cancelado numerosos proyectos, han abortado esfuerzos y han transformado (¿pasajera? ¿definitivamente?) los rasgos de la cultura argentina contemporánea” (1986<sup>b</sup>: 30-31).

Harold Pinter que puso en escena el famoso cineasta Leopoldo Torres Nilsson. (33-34)

Como explica Esteban Buch, la censura de *Bomarzo* fue una decisión personal de Onganía, como lo afirmaron discretamente algunos diarios de la época y los informes confidenciales de la embajada norteamericana. Sin embargo, no es el presidente quien asumía públicamente cada medida sino el intendente Schettini y su hermano Juan, Secretario de Cultura de la Municipalidad, de quien dependía el teatro. El 14 de julio de 1967, el gobierno municipal firmó el decreto 827/67, por el cual se excluyó a la ópera *Bomarzo* del repertorio que sería representado en el Teatro Colón durante esa temporada.

Los considerandos señalan que ‘a las autoridades del Municipio les corresponde adoptar medidas necesarias para el resguardo de la moralidad pública’, y que el estreno en Washington ha permitido ‘tomar conocimiento cabal de los aspectos característicos de dicho espectáculo, en cuyos quince cuadros se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos los demás elementos concurrentes’. El texto agrega que ‘sin entrar a juzgar los valores artísticos de la obra ni los méritos relevantes en el ámbito musical y literario de sus autores, fuera de toda discusión (...) desde el punto de vista de la tutela de la moral pública resulta inadecuada la representación de la mencionada obra para ser ofrecida a la población de la Ciudad de Buenos Aires. (Buch 2003:105-106)

El decreto se fundamentaba en un dictamen de la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación moral de espectáculos Teatrales. Se trajeron como basamentos las palabras de la crítica que hiciera Allen Hughes en el *New York Times*:

‘Hay aproximaciones al desnudo masculino y femenino; una escena de seducción en un prostíbulo; otra de un acto sexual observado por muchos viajeros y la posibilidad de un tipo de relación entre Bomarzo y su esclavo. Asimismo hay predicciones y ceremonias de un astrólogo y referencias de una abuela para implorar protección para ‘una osa’. (Buch 2003:106)

Había en la sentencia de la Comisión un argumento político subyacente que se dejaba entrever cuando aclaraba que, tener la firmeza de privar al público del Colón de dos grandes artistas como Mujica y Ginastera, era indispensable si se quería “mantener el principio de autoridad” (Buch 2003:106) Esteban Buch tituló a todo este episodio *The Bomarzo Affair*, y sostuvo que fue “la más poderosa representación estética de Revolución Argentina” (2003:149). El flanco positivo para ambos autores (ligados a ideas de derecha y no exentos de participación en el ejercicio de funciones públicas durante períodos inconstitucionales previos) fue, según Buch, que “la censura de *Bomarzo* los salvó, retrospectivamente, del ingrato papel de artistas oficiales de la dictadura, dotándolos en cambio de un aura de resistentes que, en realidad, poco habían hecho para merecer” (Buch 2003:148)

Luis Alberto Murray, periodista cercano al gobierno, en su defensa de la medida censora no sólo vinculó el asunto a una *intelligenza comunista* sino que acusó al escritor por su vida privada de la cual señaló que *no hablaría*. Ese silencio marcado, ese vacío que no osa decir su nombre da cuenta también de una homofobia hacia la persona

y la obra de Manuel Mujica Lainez. Esa imagen *marica* que conformaba un ingrediente central en la imagen pública que construyó de sí el escritor nunca estuvo al margen de la discusión aunque nadie la abordaba de modo directo, excepto Borges, claro, cuyo prestigio lo igualaba a la repercusión internacional de Mujica, y la supuesta amistad que los unía no le impidió declarar en Estados Unidos: “Pienso que *Bomarzo* no es más que una exaltación de la homosexualidad, y de las explícitas. Sin *finesse*. (...) Los escritores argentinos deben aprender a usar el ataque oblicuo. (...) La censura puede ser disciplina” (Buch 2003:145)

El caso de *Bomarzo* se desarrolló al inició de la presidencia de facto de Onganía, y casi al final de su intervención<sup>14</sup> ocurre el segundo que ahora abordaremos. Es el de la obra teatral *The boys in the band* de Mart Crowley que se había estrenado a comienzos de 1969 en Estados Unidos. Al año siguiente, y a los pocos meses que se estrenara su versión fílmica en el país de origen<sup>15</sup>, su versión teatral se ofreció en una sala porteña bajo el nombre de *Extraño clan* con dirección de Román Viñoly Barreto. G. R., autor de la crítica que apareció en el semanario *Siete Días Ilustrados* resumía el argumento de este modo:

A una fiesta de cumpleaños celebrada por un grupo de homosexuales llega un heterosexual, que es cuestionado y que, a su vez, cuestiona al personaje central de la pieza. (...) es, en gran medida, un drama sobre la identidad, sobre la conflictuada condición homosexual que desgarrar al personaje protagónico. (...) Con un sentido religioso el autor transforma la homosexualidad del personaje en un difícil aprendizaje que, a través de la total humillación y del dolor, conducen a la salvación (1970, mayo 4:s/d)

El estreno ocurrió el viernes 24 de abril de 1970 en el teatro Odeón y fue prohibida el domingo 26. Este crítico calificó de *temible* a la traducción de Manuel Barberá y de *opaca* a la puesta de Viñoly Barreto; así como calificó la interpretación de varios de los actores de *ineficaz*. A pesar de todos sus calificativos el autor sostuvo que “la pieza de Crowley logró llegar a la platea con una fuerza que muchas veces consigue superar sus defectos de construcción dramática.” Sobre el particular de la prohibición este crítico reconocía que “nada en la pieza parecería justificar tan sorprendente medida ya que además no es la primera producción en torno a la homosexualidad presentada en Buenos Aires. Tal vez el desusado despliegue publicitario creó en torno de *Extraño Clan* un clima sensacionalista que en nada puede vincularse a lo que sucede en el escenario”.

Si el titular de la nota antedicha sólo remitía al título de la obra traducida, el suplemento de el diario *La Nación* sentenciaba de modo claro en sus encabezado que “La pieza *Extraño clan* fue prohibida en el teatro Odeón” (1970, abril 27:3) Y daba cuenta de que “La Intendencia Municipal dio a conocer un decreto por el que, conforme a lo dictaminado por su Secretaría de Cultura, resuelve clasificar de *representación prohibida*, conforme a las reglamentaciones en vigencia, a la obra *Extraño clan* (...) y autoriza a la Inspección General para proceder a la clausura de dicha sala en el caso de

---

<sup>14</sup> En 1970 Onganía declara que su gestión para tener éxito debe prolongarse. Esta actitud, el asesinato de Aramburu y la toma de La Calera, atribuido a la agrupación denominada "Montoneros" precipitan su caída y el 8 de junio de ese año el sector liberal del Ejército lo obliga a renunciar.

<sup>15</sup> Ya en el año 1972 Homero Alsina Thevenet publicó un libro en el que enumeró con detalle los sucesivos eventos en los que la censura en sus diferentes formas actuó en el cine producido y distribuido en el territorio nacional. Allí el autor señaló, por ejemplo, que la versión fílmica de la obra teatral *The boys in the band* (traducida como *Los muchachos de la banda*) fue una de las películas prohibidas en Argentina (Alsina Thevenet, 1972: 229). Este film dirigido por William Fredkin y producido por Fox se había estrenado hacia marzo de 1970 en EE.UU.

que no se acate tal prohibición.” (3) Daba testimonio, además, de una charla del periodista con el productor de la obra, Leonardo Barujel, donde se citaba que éste “señaló su parecer de que ella no ofende a la moral pública, aunque plantee un tema delicado que ya ha sido objeto de tratamiento en otras obras exhibidas en nuestra capital.” (3) El crítico recuerda el caso de *Escalera* de Charles Dyer. Al contrario de la valoración de la crítica citada antes, en esta se elogia a la puesta en escena de Román Viñoly Barreto afirmando que:

es muy buena y cuenta con el concurso de un diestro grupo de actores. En primera línea se destaca la labor de Oscar Ferrigno —salvadas algunas exageraciones—, Alberto Arguibay, Héctor Pellegrini y Enrique Fava. Junto a ellos se desempeñan José María Langlais, Raúl Lavié, Gianni Lunadei, Norberto Suárez y Sebastián Vilar. (...) todos los intérpretes asumen sus difíciles personajes con discreción y buen gusto, evitando —con la única excepción de Gianni Lunadei— exageraciones a las que el carácter de aquellos se presta (3)

El crítico católico Jaime Potenze ni siquiera osa decir el nombre de la obra en el título de su nota publicada el día lunes 27 en el diario *La Prensa*. En su visión, oponiéndose a la que expresó días después su colega en *Siete Días Ilustrados* era que la traducción de de Manuel Barberá resultaba relativamente acertada ya que *suavizaba aristas del original*. A su vez se autocitaba señalando que “En nuestra edición del 10 de marzo de 1969 adelantamos algunos conceptos respecto de la misma, que ratificamos, aunque debe advertirse que el aura de escándalo que la ha rodeado perjudica su apreciación.” (1970, abril 27:s/d) Para Potenze el drama se convertía en “una indagación acerca de una manera de ser que participa de la patología, pero sobre la que sería arriesgado formular juicios morales, por lo menos en profundidad.” (s/d) Para él, calificar de *patología* a una expresión de la sexualidad disidente no era enunciar un juicio moral. Proseguía:

“Quizás la frase clave de la obra sea la que dice uno de los personajes al final “Muéstrenme un homosexual feliz, y yo les mostraré un cadáver alegre”, que debe colocarse en contexto con otra que atribuye a la desviación su carácter triste y patético, pero al mismo tiempo incurable. Lógicamente, no es misión de la crítica específicamente dramática discutir las opiniones de los autores, sobre todo cuando se trata de materias espinosas abiertas al debate de la apreciación técnica.” (s/d)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> De igual manera evaluaba que la versión argentina no tuvo en cuenta las indicaciones del autor en lo que refiere a la descripción de los personajes (que todos son muy jóvenes, que el cowboy es *demasiado bonito*, Larry *extremadamente apuesto*, Harold tiene un *rostro semita poco común*). Y sentenciaba: “(...) podría alabarse su audacia, que de ninguna manera es apología como en el caso de *Shocking* (...) sino que está teñida de cariño y comprensión por sus criaturas.” (s/d)

## Conclusión

El control censor de Onganía se evidenció en ambos casos. La defensa de los ideales de una moralidad pública ligada a la familia ideal, enunciada por la Iglesia católica, se manifestaba de modos evidentes. En la base del pensamiento represivo analizado se pudo observar la concepción del arte como vehículo de propagación de ideas (en este caso para la mentalidad censora: “subversivas”) y del arte como *transformador* de las mentalidades. Esta misma concepción que en dicha época tenían las y los teatristas que practicaban un teatro de tesis aparecía, de modo subyacente, en la concepción del Onganiato.

El mismo gobierno que apoya y da marco a una exportación cultural que considera *moderna* también restringe a sus ciudadanos de esa *modernidad*. Interesa más la imagen proyectada hacia el mundo que lo que verdaderamente sucede intramuros. Lógica que posteriormente se reiterará durante el terrorismo de estado cuando se intente proclamar que *los argentinos somos derechos y humanos*. También esta contradicción da cuenta de la puja de intereses al interior de la derecha: la puja entre su sector liberal y su ala conservadora.

La censura no-centralizada que Avellaneda caracterizó para el período se evidencia en este par de casos que convivieron, en su momento, con obras claramente directas en su abordaje temático de las sexualidades disidentes. Al operar desde prácticas poco establecidas y con un organigrama desconocido el discurso de la censura se ceñía al arbitrio de personas particulares cuya autoridad se ejercía de modo violento en esas decisiones arbitrarias. La supuesta defensa de la moralidad pública amparaba discursivamente estos actos despóticos de la derecha católica encabezada al momento por el general Onganía, apoyada por parte de la sociedad civil.

## Bibliografía

- Alsina Thevenet Homero, 1972, *Censura y otras presiones sobre el cine*, Buenos Aires, Compañía General Fabril editora.
- Avellaneda Andrés, 1986<sup>b</sup>, "La ética de la entropía: Control censorio y cultura en la Argentina". *Hispanica. Revista de Literatura*, año XV N°43. p. 29-44
- Buch Esteban, 2003, *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Graham-Jones Jean, 2001, "Broken Pencils and Coruching Dictators: Issues of Censorship in Contemporary Argentine Theatre" *Theatre Journal*, 53.4 (diciembre). The John Kopkins University Press. pp. 595-605
- Ramírez Llorens Fernando, 2011, "El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía", *Actas XIII Jornadas Interescuelas*, San Fernando del Valle de Catamarca: Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca.
- Avellaneda Andrés, 1986<sup>a</sup>, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina s.a.
- Wittig M., 2006, *El Pensamiento Heterosexual y Otros Ensayos*, Madrid: EGALES.
- Salinas Hernández H. M., 2010, *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*, México D. F.: Eón.

## Fuentes analizadas

Potenze Jaime (1970, abril 27), "Estrenóse en el Odeón una pieza norteamericana", *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de abril; s/d.

Potenze Jaime (1969, marzo 10), "Dos obras teatrales muy dispares en el off-Broadway", *La Prensa*; p.12.

R. G., "Extraño clan" (1970, mayo 4) *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires; s/d.

s/f, (1970, abril 27) "La pieza *Extraño clan* fue prohibida en el teatro Odeón" *La Nación*, Buenos Aires; p.3.

s/D, (1966, septiembre 29) "La peste viene del teatro" *Primera Plana*; N°205; p. 74