



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO
EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

ESPACIOS HOMOERÓTICOS
EN LA LITERATURA ARGENTINA (1914-1964)

POR

JORGE LUIS PERALTA

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR EL

DR. RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ

TUTORA

DRA. MERI TORRAS FRANCÉS

2013

A mi madre, por darme libertad y un lugar al cual volver.

A Blanca Escudero (†), porque me incitó a conocer lugares *otros*.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: EL ESTUDIO DE LA LITERATURA Y DEL ESPACIO HOMOERÓTICOS	15
Capítulo I. Los estudios gais, lésbicos y queer argentinos	17
1. Contextos críticos	17
2. Estudios historiográficos y literarios	26
Capítulo II. La representación literaria del espacio homoerótico	45
1. Espacio y homoerotismo: perspectivas teóricas	46
2. La textualización del espacio: cronotopos y descripción	66
SEGUNDA PARTE: HACIA UNA GENEALOGÍA DE ESPACIOS HOMOERÓTICOS	81
El espacio genealógico	83
Espacios esquivos: de <i>El matadero</i> (c. 1839) a <i>Las fuerzas extrañas</i> (1906)	88
Entre «maricas» e «invertidos»: Buenos Aires en los comienzos del siglo XX	101
Capítulo III. Espacios fundacionales	111
1. <i>Los invertidos</i> (1914) de José González Castillo: ámbitos secretos de la burguesía	111
1.1. Un espacio para la crítica social	112
1.2. La <i>garçonnière</i> : la suspensión del orden	121
1.3. La casa burguesa: de la norma a la transgresión	128
2. Espacios de transición. De la homosociabilidad al homoerotismo	135
2.1. Hombres en la oficina: «Riverita» (1925) de Roberto Mariani	138
2.2. Muchachos en la pensión: <i>El juguete rabioso</i> (1926) de Roberto Arlt	148
3. Primeras imágenes del yiro: los bosques de Palermo en <i>Reina del Plata</i> (1946) de Bernardo Kordon	168
Capítulo IV. Espacios retóricos	181
1. La espacialidad homotextual	181
2. <i>Álamos talados</i> (1942) de Abelardo Arias: un paraíso (im)posible	186
3. Los «límites» de José Bianco	203
4. Manuel Mujica Lainez: <i>otras historias, otros espacios</i>	214
4.1. <i>Los ídolos</i> (1953) y la escritura del secreto	218
4.2. <i>El retrato amarillo</i> (1956): territorios del (auto)descubrimiento	233
TERCERA PARTE: CONSTRUCCIONES DEL ESPACIO HOMOERÓTICO PORTEÑO	245
Entre «homosexuales» y «chongos»: Buenos Aires en los años cincuenta	247
Ediciones Tírso: un espacio para la disidencia	260

Hacia una «ciudad homosexual»	275
Capítulo V. Espacio urbano e iniciación	281
Las narrativas del aprendizaje callejero	281
Fuera de lugar: la novelística de Renato Pellegrini	288
1. <i>Siranger</i> (1957): del mar al asfalto	291
1.1. Dos topografías temporales	295
1.2. Una trama <i>desviada</i>	302
1.3. Entre el mar y la ciudad	320
2. <i>Asfalto</i> (1964): el deseo a la calle	330
2.1. La irrupción de la ciudad	335
2.2. La educación homosexual	342
2.3. Mi Buenos Aires <i>monstruoso</i>	376
Capítulo VI. Circuitos homoeróticos	391
Carlos Correas, los espacios del <i>paria</i>	396
Un giro por la narrativa correísta	402
1. El armario	406
1.1. «El revólver» (1954): a puerta cerrada	409
1.2. Una espacialidad armarizada	418
1.3. Un espacio sin espacio	423
2. La calle	430
2.1. «La narración de la historia» (1959): los bordes de la ciudad (y del deseo)	431
2.2. Aventura en los bajos fondos	439
2.3. La <i>espacialización</i> de la historia	462
3. El bar «homosexual»	467
3.1. «Los jóvenes» (1953): <i>aquí si podemos hacerlo</i>	469
3.2. Hablando del asunto	475
3.3. Un ambiente frenético	485
CONCLUSIONES	495
BIBLIOGRAFÍA	513

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral propone un abordaje de la representación de espacios homoeróticos en la literatura argentina. Si tal como afirma Aaron Betsky (1997: 7), «we make and are made by our own spaces», una investigación de estas características puede echar luz sobre los modos en que diversos textos literarios han refractado el diálogo y la interacción entre espacialidades «reales» y espacialidades «imaginadas». El proceso en el cual determinados sujetos *crearon* el espacio y fueron, simultáneamente, *creados* por él, a través de múltiples transformaciones y re-definiciones, se explora en un corpus de obras escritas o publicadas entre 1914 y 1964. La elección de estas coordenadas espaciales y temporales concretas obedece al interés de explorar un campo apenas visitado, hasta el momento, por los estudios gais, lésbicos y queer argentinos; tampoco, por supuesto, por los estudios literarios tradicionales.

La idea de que *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig habría marcado «un antes y un después en la representación de la homosexualidad masculina» (Melo, 2011: 263) parece sugerir que con anterioridad a esta obra –indudablemente crucial– las configuraciones textuales del deseo erótico entre varones estaban asociadas, de modo inevitable, a imágenes «negativas», «estigmatizantes» u «homofóbicas». Sin embargo, algunas aproximaciones a textos *fundacionales* –*Los invertidos* (1914) de José González Castillo, *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt o *Reina del Plata* (1946) de Bernardo Kordon– así como el exiguo interés que han suscitado obras menos conocidas y estudiadas –entre ellas «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas, *Siranger* (1957) y *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini, *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra o *Función de gala* (1976) de Ernesto Schoo– nos llevaron a valorar la necesidad y la importancia de un acercamiento crítico que examinara con mayor detenimiento las representaciones literarias del homoerotismo en el periodo previo a la emergencia de los movimientos de reivindicación de las minorías sexuales. A nuestro juicio, *El beso de la mujer araña* consiguió articular un nuevo discurso sobre la homosexualidad –y sobre su conflictivo entrecruzamiento con la política– en virtud de un contexto mucho más favorable a esa problematización discursiva. Consideramos, no obstante, que el análisis de obras escritas o publicadas cuando las manifestaciones de la disidencia sexual no eran bien recibidas –o incluso se las perseguía y condenaba– podría aportar una perspectiva novedosa a los estudios literarios sobre género

y sexualidad. La discusión de premisas a menudo incuestionadas, por evidentes, permitirían abordar desde otro ángulo interpretativo textos más o menos canónicos, y recuperar, paralelamente, algunos otros que no han merecido suficiente atención, a nuestro juicio. Esta actividad de recuperación y relectura, además, contribuiría a ampliar la reflexión en torno de las complejas figuraciones literarias del homoerotismo, íntimamente relacionadas con –y a menudo sujetas a– contextos históricos y socio-culturales inestables, en los cuales se modificaron los límites de lo decible y representable.

La elección del espacio como categoría orientadora del análisis procede de la intención de elaborar una investigación que, aunque contenga un inevitable andamiaje histórico, no se postule como una «historia» de la literatura homoerótica argentina, tarea que por otro lado ya ha sido acometida (Melo, 2011). Al organizar el recorrido de lecturas sobre la base de la problemática espacial, se advierten afinidades, recurrencias, intertextualidades, rupturas y transformaciones que enriquecen el discurso y proponen trayectorias hermenéuticas alternativas al enfoque historiográfico tradicional y a sus imperativos cronológicos. No se trata, entonces, de *historizar* las representaciones del espacio homoerótico, sino de intentar esclarecer en qué medida esas representaciones, vinculadas a realidades socio-sexuales específicas, dan cuenta de ellas, ya sea acatando sus convenciones o quebrantándolas, con distintos grados de intensidad. Las formas heterogéneas de habitar y usar el espacio –el real y el literario– pueden ayudar a comprender cómo han operado la opresión y la resistencia relativas a la (homo)sexualidad en una esfera y en otra, esto es, cuáles han sido las imposiciones ejercidas sobre los sujetos que practicaban/representaban una sexualidad no normativa y cuáles las estrategias empleadas por ellos a modo de desafío y transgresión.

La concepción de espacio homoerótico que sustenta y atraviesa este trabajo posee una significación y un alcance determinados. Se ha preferido el término «homoerótico» a «homosexual» o «gay» por cuanto su uso, siguiendo a Rodríguez González (2008: 203), remite a «prácticas sexuales entre personas del mismo sexo que no suponen la construcción de una identidad determinada». Según tendrá ocasión de justificarse, la identidad homosexual no se consolidó en Argentina hasta la década de 1950 (Ben, 2009), mientras que el modelo identitario gay se afirmó recién entre las décadas de 1980 y 1990 (Sívori, 2004; Meccia, 2011). Resultaría anacrónico, por lo tanto, hablar de un «espacio homosexual» o de un «espacio gay» en periodos en que esas identidades no habían cristalizado todavía. Una razón más poderosa obliga al uso de «homoerótico»: con frecuencia, los hombres que se involucran en prácticas sexuales con otros hombres no se

identifican a sí mismos como «homosexuales» o «gais».¹ Esta situación es particularmente notable en el caso de espacios regidos por una sociabilidad masculina, como cárceles o internados, pero puede extenderse a enclaves paradigmáticos de interacción sexual como parques, baños públicos, cuartos oscuros o saunas. Al estar despojado de las diversas connotaciones, positivas y negativas, de «homosexual» y «gay», «homoerótico» se ofrece como un término afortunado para describir la espacialidad asociada a los hombres que se relacionan sexualmente con otros hombres. Se ha descartado, asimismo, el uso de «queer», frecuente en la bibliografía sobre espacialidad en lengua inglesa (Betsky, 1997; Chisholm, 2005; Halberstam, 2005), dada su escasa proximidad con el espacio y el lapso histórico examinados. Consideramos que «homoerótico» se ajusta mejor a las realidades socio-sexuales que estudiaremos y mucho más acorde desde el punto de vista lingüístico y contextual.²

Ahora bien, el homoerotismo no se circunscribe, por definición, al género masculino: el «espacio homoerótico» comprende, en este sentido, el espacio «lésbico», o aquel en que las mujeres interactúan entre ellas (independientemente de si se autoidentifican como lesbianas o no). Las razones por las cuales se excluye el análisis de la representación de esta espacialidad son fundamentalmente dos. En primer lugar, requeriría un abordaje teórico específico. Los estudios consagrados a las relaciones entre espacio y género han mostrado que los hombres y las mujeres no habitan ni emplean de la misma manera el espacio (Cortés, 2010). Los hombres gozan de los privilegios que les otorga la hegemonía espacial de la masculinidad; por este motivo, incluso cuando contravienen las normas inherentes a su género, o cuando su comportamiento sexual no encaja en el patrón prescriptivo, no dejan de disponer de un acceso ventajoso a la esfera pública. Las mujeres que se relacionan con otras mujeres, en cambio, padecen una doble exclusión –por mujeres y por «lesbianas», razón por la cual los espacios homoeróticos «femeninos» tienden a ser de carácter privado o doméstico. El estudio de esta espacialidad exigiría, en consecuencia, instrumentos de análisis que permitieran esclarecer sus conexiones con una subjetividad particular femenina/lésbica. La caracterización teórica del espacio homoerótico que fundamentará el análisis del corpus seleccionado se ciñe, por todo lo apuntado, a enclaves

¹ En relación con «gay», cabe señalar que su uso a lo largo de la tesis se ceñirá a la normativa de la *Real Academia Española*, que en el avance de la vigésimo tercera edición de su diccionario establece el singular «gay» y el plural «gais».

² La justificación de Betsky (1997: 196n) de su uso de «queer» en lugar de «homosexual» o «gay», se apoya en un desplazamiento conceptual y terminológico cuya aplicación en el contexto argentino resultaría, a nuestro juicio, forzada y artificial: «[queer] echoes the notion that the spaces that I am discussing here are somehow odd, unusual, or haunting. I admit, however, that there is a method to this choice: it implies a movement from unnamed safe sex desires through the stigma of homosexuality and the self-conscious celebration of gayness to the aggressive claims of Queer Nation».

donde varones se relacionan social y sexualmente entre sí, y se interrelaciona con aspectos referidos a la construcción de subjetividades o identidades que podrían denominarse, a grandes rasgos, «homosexuales», aunque sea preciso valorar con mayor atención cómo se definieron —y fueron definidos—, en diferentes contextos históricos y socioculturales, los varones que no se acogían a los modelos de comportamiento sexo-genérico dominante. En segundo lugar, la exclusión de la espacialidad «lésbica» se justifica por sus escasos ejemplos literarios en el periodo considerado en nuestra investigación. Con excepción del cuento «El quinto» (1926) de Salvadora Medina Onrubia y de la novela *Habitaciones* de Emma Barrandéguy, escrita en los años cincuenta pero publicada en 2002, la representación de espacios homoeróticos «femeninos» no empezaría a ganar terreno en la literatura argentina hasta mucho tiempo después: *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé y *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy iniciaron la exploración de una topografía literaria asociada al deseo entre mujeres que continuó, sobre todo a partir de la década del 2000, en las obras de Alicia Plante, Gabriela Bejerman, Guillermo Saccomano, Dalia Rosetti y Romina Paula.³ Aunque resulte de indudable interés, el análisis de esta producción se aleja de los objetivos planteados para la presente investigación; exige, en cambio, un abordaje que dé cuenta de los problemas específicos de la textualización del deseo «lésbico» y los espacios en que este se expresa y se difunde.

La hipótesis que se pretende demostrar sostiene que los espacios homoeróticos comenzaron a proliferar en la literatura argentina a partir de la década de 1950. El fortalecimiento de la homosexualidad como categoría identitaria y de una subcultura urbana específica se proyecta sobre una serie de obras literarias que comparten regularidades genéricas, argumentales y temáticas. Esta circunstancia permite afirmar la existencia de cronotopos específicamente vinculados a la experiencia homosexual. El surgimiento de un nuevo paradigma de representación del homoerotismo masculino no constituye, sin embargo, un fenómeno aislado o imprevisto: se comprende como la instancia final de un dilatado proceso, en el curso del cual espacio y deseo se articularon de formas heterogéneas, prefigurando en muchos casos la ruptura que sobrevendría a mediados del siglo XX. Por este motivo, la tesis se orienta a indagar, por una parte, cuál fue el aporte de obras anteriores a 1950 a la conformación de una espacialidad homoerótica en las letras argentinas; por otra parte, se analizan las construcciones de esa espacialidad como resultado de cronotopos particulares que contribuyen a su comprensión e interpretación.

³ Algunos títulos destacados: *La lengua del malón* (2003) y *77* (2008) de Guillermo Saccomano, *El círculo imperfecto* (2004) de Alicia Plante, *Me encantaría que gustes de mí* (2000) y *Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (2009) de Dalia Rosetti, *Linaje* (2009) de Gabriela Bejerman y *Agosto* (2009) de Romina Paula.

El corpus textual seleccionado abarca obras narrativas y dramáticas escritas entre 1914 y 1964. No encontramos ejemplos de representación de espacios homoeróticos en la producción lírica de ese periodo: hay que esperar algunas décadas para que la disidencia (homo)sexual se incorpore a la poesía a través de las obras de Néstor Perlongher (1949-1992), Fernando Noy (1951-), Miguel Ángel Lens (1951-2011) u Osvaldo Bossi (1963-), por nombrar solo algunos autores.⁴ Los umbrales del marco cronológico coinciden con dos obras: *Los invertidos* de José González Castillo en el inicio del recorrido propuesto y *Asfalto* de Renato Pellegrini, en el final. Entre una y otra, se aborda medio siglo de textos agrupados, básicamente, en dos categorías: la de aquellos que manifiestan configuraciones significativas de espacio y homoerotismo desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1950; y la de aquellos que, dentro de esta misma década, derivan de cronotopías específicamente ligadas a una experiencia homosexual y configuran, en consecuencia, espacios de interacción social y sexual entre varones. El hecho de que el primer hito relevante en una genealogía de espacios homoeróticos en la literatura argentina sea una obra publicada –y representada– en 1914, no implica que antes de esa fecha exista un vacío absoluto en materia de proyecciones literarias de otredad sexual (y de espacios asociados a ella). Por tal motivo, se impone revisar algunos ejemplos previos donde se vislumbran territorios real o potencialmente homoeróticos, aunque su aporte no revista el mismo peso que la literatura posterior. Así, desde el relato fundacional *El matadero* (c. 1839) de Esteban Echeverría a los cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones reunidos en *Las fuerzas extrañas* (1906), se despliegan incursiones preliminares en una espacialidad que, a partir de *Los invertidos*, comienza a ganar entidad y a ser objeto de representaciones cada vez más explícitas. Las obras donde, a nuestro juicio, se forja plenamente el espacio homoerótico, durante la década de 1950, pertenecen a dos autores, Renato Pellegrini y Carlos Correas que, a pesar de diferencias estéticas e ideológicas, coincidieron en la adversa circunstancia de ser perseguidos judicialmente por el supuesto delito de «inmoralidad». La significativa ausencia de obras de temática (y espacialidad) homoerótica en los años posteriores a la publicación y el procesamiento de «La narración de la historia» (1959) de Correas y *Asfalto* (1964) de Pellegrini sugieren clausurar el recorrido analítico con esta última obra. El periodo así delimitado se ofrece como una fase decisiva en la transición hacia nuevas formas de representación de las sexualidades no hegemónicas, en las cuales la subversión

⁴ Podría considerarse que algunos poemas de *Paseo sentimental* (1946) y *Sexto* (1953) de J. R. Wilcock y de *Poemas de la calle* (1953) y *Teníamos la luz* (1962) de Oscar Hermes Villordo, aluden soterradamente a amores masculinos, dado que en algunos casos no se identifica con nitidez el género de la persona amada. Sin embargo, en términos generales, no se advierten configuraciones –ni explícitas ni implícitas, de espacios homoeróticos en estas obras, circunstancia que desalienta su inclusión en el presente estudio.

de los patrones morales se radicalizaría promoviendo discursos más transgresores y contestatarios. A partir de los años sesenta, en sintonía con un afán modernizador que impactó sobre aspectos diversos de la cultura y la sociedad, «nuevas generaciones literarias intentarán cortar con el recato lingüístico, el recato sexual y el recato político» (Maristany, 2006-2007: 8) del periodo anterior. En ese contexto, se gestaron paulatinamente las condiciones propicias para que apareciera una novela como *El beso de la mujer araña* de Puig. Tras el paréntesis que supuso la última dictadura militar entre 1976 –año de publicación de esta obra– y 1983, la representación literaria del homoerotismo iniciaría una nueva senda, inaugurada con las novelas *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo y *Plaza de los lirios* (1985) de José María Borghello. El estudio de estas obras y de las espacialidades que proyectan constituiría la materia de futuras investigaciones; en este sentido, la tesis procura abrir nuevas líneas de análisis en torno de las figuraciones del deseo homoerótico en la literatura argentina.

La metodología empleada se apoya, fundamentalmente, en tres áreas de conocimiento: los estudios gais, lésbicos y queer, que proveen un marco general para el análisis de la disidencia (homo)sexual y sus manifestaciones culturales; la sociología y la geografía, disciplinas fundamentales en la reflexión teórica sobre espacialidad y sexualidad; y los estudios literarios, concretamente aquellos destinados a analizar las formas de configuración textual del espacio. Este dispositivo crítico se nutre asimismo de perspectivas historiográficas, a fin de esclarecer los contextos sucesivos en que emergieron las obras seleccionadas y su incidencia sobre la representación de los espacios homoeróticos. La interrelación de los diferentes enfoques aporta una pluralidad de miradas que resulta pertinente para abordar nuestro objeto de estudio. La encrucijada entre espacios «reales» y espacios «ficionales» no admitiría una lectura *exclusivamente* literaria, histórica o sociológica: solo de la confluencia de estas vías puede derivarse un método que contemple las diversas caras de ese complejo prisma que constituye el *espacio literario homoerótico*.

La tesis está estructurada en tres partes, cada una de las cuales se compone de dos capítulos. La primera parte, de carácter introductorio, se titula «El estudio de la literatura y del espacio homoeróticos» y en ella se desarrollan las premisas teórico-metodológicas que sostendrán la labor hermenéutica. Asimismo, se ofrece un estado de la cuestión que destaca la originalidad del tema propuesto: según habrá ocasión de indicar, los estudios sobre literatura argentina de temática homoerótica no han considerado el problema de la espacialidad y sus diferentes modulaciones textuales. El capítulo I, «Los estudios gais, lésbicos y queer argentinos», localiza la crítica GLQ argentina en el contexto

hispanoamericano y ofrece una síntesis de sus principales aportes en el campo de los estudios historiográficos y literarios. El capítulo II, «La representación literaria del espacio homoerótico», en primer lugar, acota el alcance y la significación del concepto de «espacio homoerótico» de acuerdo con los postulados teóricos de la geografía y la sociología posmodernas. Las nociones de «espacio social» de Henri Lefebvre (1991) y de «heterotopía» de Michel Foucault (2010) constituyen el punto de partida de una caracterización complementada con diversos aportes acerca del complejo vínculo entre espacio y sexualidad (Chauncey, 1995; Betsky, 1997; Cortés, 2010). En segundo lugar, se presenta un modelo de análisis de la textualización del espacio que recurre, fundamentalmente, a la categoría de «cronotopo» de Mijaíl Bajtín (1989) y a la propuesta de estructuración del espacio en los textos literarios formulada por Gabriel Zoran (1984). Se atiende, asimismo, a las reflexiones de Luz Aurora Pimentel (2001, 2012) en torno a la descripción literaria del espacio, pues suministran una base óptima para el análisis.

La segunda parte, «Hacia una genealogía de espacios homoeróticos», procura demostrar, en relación con la hipótesis central del trabajo, la existencia de articulaciones significativas entre espacio y deseo desde el siglo XIX hasta la década de 1950. Consecuentemente, se traza un recorrido por obras redactadas y publicadas en ese lapso y se analizan las posibles contribuciones a la espacialidad homoerótica que se consolida –y prolifera– a mediados del siglo. La perspectiva genealógica (Foucault, 2008) se considera apropiada dado que no se pretende encontrar un «origen» ni establecer una «historia» con fases nítidamente delimitadas según un patrón cronológico estricto. El espacio constituye el vector que atraviesa y define los límites, las continuidades, las rupturas y las transformaciones de la red textual e intertextual reconstruida. Como ya se ha apuntado, se procuró abordar con cautela las cuestiones relativas al deseo erótico entre varones, evitando el uso de términos cuya aplicación podría resultar anacrónica en el periodo examinado. En cada caso, se prestó atención al contexto y a los modos de percibirse/denominarse y ser percibidos/denominados de los sujetos cuya sexualidad no se correspondía con los patrones morales impuestos.

En las páginas preliminares a los capítulos de la segunda parte se justifica la construcción de una genealogía y se valoran algunos textos literarios escritos o publicados entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX en los que se advierten espacios de otredad homoerótica, aunque su aporte a la cadena genealógica no resulte especialmente relevante. Por último, se describe el contexto histórico de la ciudad de Buenos Aires entre las décadas de 1910 y 1920, no solo por su importancia para la comprensión de *Los*

invertidos, publicada en 1914, sino también para ilustrar una realidad socio-sexual específica que se iría transformando en el curso de los años, circunstancia que modificaría, paralelamente, las formas de representación del homoerotismo en la literatura.

El capítulo III, «Espacios fundacionales», se ocupa de textos que hicieron un aporte sustancial a la espacialidad vinculada con poblaciones eróticas disidentes. Desde la obra pionera de González Castillo a la novela *Reina del Plata* (1946) de Bernardo Kordon, cada una de las piezas analizadas manifiesta conexiones entre espacio y deseo sintomáticas de una progresiva transformación de su sociabilidad. Al diferenciarse, paulatinamente, como un grupo *aparte*, los hombres que se relacionaban con otros hombres se involucraron en formas de apropiación espacial igualmente diferenciadas. Esa «especialización» se advierte, de forma embrionaria, en los ejemplos elegidos, donde el espacio urbano se perfila como el territorio más favorable a la interacción homoerótica. El capítulo IV, «Espacios retóricos», propone un desvío: abandona momentáneamente el estudio de la representación de espacios que poseen un referente en la «realidad» para centrarse en obras en las cuales esa espacialidad se circunscribe a la esfera textual. Aunque puedan sugerirse conexiones con enclaves *reales*, estamos en presencia de espacios fundamentalmente retóricos. Por este motivo, el análisis exige un método particular, diferente al empleado en otros capítulos. Se consideró que la propuesta de una escritura «homotextual» (Stockinger, 1978; Martínez Expósito, 1999-2000) resultaría válida para abordar una serie de textos donde el deseo homoerótico se codifica o sugiere a través de distintas técnicas de enmascaramiento discursivo, en algunos casos reconocibles como propias de una tradición literaria «homosexual». Consideramos plenamente justificada la inclusión de este capítulo dado que la espacialización retórica puede valorarse como la fase que precede –e incluso se superpone en el tiempo– a la espacialización explícita que irrumpirá a partir de 1950: en efecto, apenas tres años separan *El retrato amarillo* (1956) de Manuel Mujica Lainez –ambigua y sutil *nouvelle* iniciática– de «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas –relato que describe sin eufemismos un lígüe callejero en la metrópoli porteña. Se propone comprender la literatura homotextual de Mujica Lainez, Abelardo Arias y José Bianco como un *puente* hacia nuevas formas de decibilidad del deseo homoerótico, y no como obras que acatan sin más las convenciones morales y literarias de la época. El impulso subterráneamente transgresor de estas obras merece ser destacado como parte de un arduo proceso destinado a que el amor «nefando» pudiera finalmente decir su nombre.

La tercera y última parte de la tesis, «Construcciones del espacio homoerótico porteño», estudia el impacto de cronotopos específicamente relacionados con la

experiencia homosexual en las narrativas de Renato Pellegrini y Carlos Correas. La fusión de un espacio y un tiempo determinados –la ciudad de Buenos Aires entre 1940 y 1960– esclarece, a nuestro juicio, las regularidades genéricas, argumentales y temáticas que caracterizan estas obras, así como las imágenes de ciertas tipificaciones de la época que proyectan (chongos, maricas o putos, homosexuales y «entendidos»). La consolidación de una «subcultura» cuyos sujetos son identificados y se identifican a sí mismos permitiría explicar la proliferación de enclaves específicamente destinados a la socialización entre varones. No se sostiene que estos enclaves sean *nuevos*, sino que su incremento y «sistematización» se encuentra en sintonía con cambios que se venían gestando desde la década de 1930. Así se explica, por otra parte, el hecho de que la espacialidad homoerótica comience a ser objeto de representaciones explícitas en obras escritas o publicadas entre 1953 y 1964. Las versiones literarias de espacios reales donde los hombres se relacionaban con otros hombres distan mucho de ofrecer una visión unívoca: de allí que se proponga analizar las *construcciones* del espacio homoerótico porteño como realidad *vivida y representada* desde posiciones vitales, ideológicas y culturales diferentes, cuando no decididamente contrapuestas.

Las páginas preliminares a esta tercera parte despliegan, en primer lugar, las coordenadas históricas que sirven de marco a la emergencia de las obras analizadas. Se describe el surgimiento de una red de socialización homosexual bajo un régimen político, el primer peronismo (1946-1955), que recrudece la hostilidad hacia las manifestaciones de la diversidad erótica. En segundo lugar, se destaca la labor sutilmente transgresora de Ediciones Tírso, sello fundado por Abelardo Arias y Renato Pellegrini tras la caída de Juan Domingo Perón en 1955, y que entre este año y mediados de la década de 1960 difundió literatura extranjera y argentina de temática más o menos abiertamente homoerótica. Congruente con una perspectiva homófila, Tírso intentó ofrecer una imagen del homosexual alternativa al discurso estigmatizante propagado desde el Estado, la Iglesia y la prensa, principales órganos de la persecución de los «diferentes sexuales». Finalmente, se introducen precisiones en torno del abordaje de las obras como derivadas de cronotopías específicas. Se afirma la existencia de un cronotopo rector, *el tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*, que atraviesa la totalidad del corpus considerado, pero que se combina, en cada texto, con formaciones cronotópicas individuales.

El capítulo V, «Espacio urbano e iniciación», se consagra al análisis de dos novelas de Renato Pellegrini, *Siranger* (1956) y *Asfalto* (1964), valoradas como ejemplos de *narrativa de iniciación homosexual*, en tanto desarrollan un argumento similar: el arduo proceso de

subjetivación sexual de un adolescente de provincia en la ciudad de Buenos Aires. La construcción de una topografía homoerótica porteña deriva, según sostenemos, de la dominante genérica y de los cronotopos particulares asociados a ella. La lectura busca explorar, en consecuencia, las conexiones entre el espacio y la trayectoria a través de la cual los protagonistas adquieren el «conocimiento» de la ciudad —y de la sexualidad— y llegan (o no) a identificarse a sí mismos como homosexuales. Buenos Aires, en el imaginario de estas novelas pioneras, aparece como una ciudad-*monstruo* que devora sin piedad a sus víctimas inocentes; esta figuración espacial regula y ordena otros niveles narrativos como el tiempo, los personajes y la trama.

En el capítulo VI, «Circuitos homoeróticos», se propone un desplazamiento del eje analítico. Si en las novelas de Pellegrini la espacialidad homoerótica porteña se configuraba *desde* una modalidad genérica predominante —la narrativa de iniciación—, en los relatos y *nouvelles* de Correas, por el contrario, opera a partir de una diversidad de géneros, de temas y de valoraciones ideológicas que exige otro modo de aproximación crítica. La lectura se ordena, entonces, a modo de recorrido o «yiro» textual (para emplear el término que en argot argentino define el ligue entre varones) a través de una serie de piezas que manifiestan distintas articulaciones entre espacio y homoerotismo. El armario, la calle y el bar «homosexual» constituyen las estaciones principales que jalonan el trayecto sugerido, cuyo diseño no responde a una cronología convencional, sino que atiende a una interrelación de factores: la fecha de redacción, la fecha de publicación, la recepción crítica y la espacialidad preponderante. Así planteado, el itinerario ofrece la posibilidad de valorar atentamente la fluctuación de los límites de lo *permitido* en contextos socio-históricos diversos. En este sentido, la censura de «La narración de la historia» (1959) contrasta con la consagración, en nuestros días, de la *nouvelle* «Los jóvenes», escrita en 1953 pero inédita hasta 2012.⁵ Un objetivo fundamental del análisis consiste en relevar las heterogéneas configuraciones del espacio homoerótico en cada una de las obras consideradas, así como el modo en que se vinculan con el problema de la definición identitaria. Los protagonistas de Pellegrini se *iniciaban* en la subcultura homosexual: los de Correas ya han tomado contacto con ella. Se trata, por tanto, de ver en qué medida se integran a ella y cómo se relacionan en (y con) sus espacios característicos.⁶

⁵ Cabe destacar que la edición de esta obra supuso un aporte invaluable a los fines de nuestra investigación, pues nos permitió ampliar y enriquecer la lectura de la narrativa correísta de la década de 1950. Deseamos dejar constancia de nuestra gratitud hacia Aldo Turitich y Claudio Sartori, quienes desde la librería Otras Letras (Buenos Aires) nos remitieron diligentemente el flamante volumen.

⁶ Conviene aclarar que si bien *Asfalto* de Pellegrini se publicó en forma posterior a los relatos de Correas, la disposición de los capítulos de la tercera parte se efectuó teniendo en cuenta la espacialidad examinada en cada caso. De este modo, consideramos que los *espacios de iniciación* de Pellegrini debían preceder los *espacios de*

Finalmente, el apartado de conclusiones presenta una recapitulación integral donde se sintetizan los puntos más destacados de la investigación, a fin de evaluar si ha podido demostrarse, al hilo del análisis, la hipótesis planteada en el inicio. El vector principal de la pesquisa –el espacio homoerótico y su existencia liminar entre lo «real» y lo «literario»– será el que hilvane, a lo largo de las páginas, un conjunto de acechos interpretativos de diverso calado. La estructura final de la tesis deriva de un arduo proceso de lectura y escritura en el curso del cual fue necesario redefinir, en instancias sucesivas, el alcance y los límites del objeto a estudiar. En cierto modo, los textos mismos han trazado las fronteras que delimitan el espacio/tiempo analizados: fueron ellos los que impusieron, con su riqueza y complejidad, el recorte cronotópico final.

Resulta oportuno introducir aquí algunas precisiones terminológicas relevantes en función de ese recorte. Se parte de una premisa fundamental: utilizar un vocabulario razonado y atento a las particularidades históricas y socioculturales de cada periodo. Es un lugar común de la crítica queer citar la famosa página del primer volumen de *Historia de la sexualidad*, donde Foucault (1996: 57) daba cuenta de la «invención» del sujeto homosexual. Quedaba cuestionada, de este modo, la creencia de una homosexualidad esencial y ahistórica que atravesaría todas las épocas y espacios. Cleminson y Vázquez (2011: 8) llamaron la atención, sin embargo, sobre el hecho de que algunos autores adoptaran «el modelo foucaultiano demasiado al pie de la letra, describiendo el desplazamiento del sodomita al “invertido” hasta llegar al homosexual, de un modo excesivamente esquemático y sobredeterminado». Estos historiadores demostraron, por ejemplo, que durante la primera mitad del siglo XX en España, las categorías no fueron reemplazadas unas por otras sino que coexistieron, muchas veces de forma incoherente y contradictoria. Una situación análoga se observó coetáneamente en Argentina (Salessi: 1995), circunstancia que invita a ser cuidadoso a la hora de nombrar y describir las identidades sexo-genéricas. Se debe tener en cuenta no solo los modos en que las personas fueron definidas desde instancias externas –la medicina, la psiquiatría o la ley– sino también cómo se definieron a sí mismas. La inestabilidad de las palabras y de las realidades sexuales, afectivas y sociales que designan constituye, en consecuencia, la base indisputable para precisar el sentido de los términos que se usarán en la presente tesis. Así como sería inapropiado, en la actualidad, calificar a alguien con los términos «sodomita» o «invertido», del mismo modo, a

socialización de Correas. No ignoramos que se trata de un ordenamiento «artificial», efecto de la lectura y de la interpretación, pero estimamos que podría proporcionar una visión enriquecedora del fenómeno. Por otra parte, la leve infracción cronológica resulta afín a la perspectiva genealógica que orienta la totalidad del trabajo.

nuestro juicio, lo será usar «gay» o «queer» para una persona de finales del siglo XIX o comienzos del XX en Argentina.

Dado que la carga política que incorporan «gay» y «queer» resulta incompatible con los testimonios literarios sobre relaciones sexuales y afectivas entre varones que serán objeto de nuestro análisis, descartamos su empleo.⁷ En cuanto a «homosexual», se trata de otro término problemático, de difícil delimitación (Rodríguez González, 2008: 210-213). Desde que el médico germano-húngaro Karl Maria Benkert acuñara el vocablo en 1869, se le han asignado múltiples significados y connotaciones. Como bien señala Mira (2002: 4), «homosexualidad no es una palabra que represente de manera estable una corriente de pensamiento, un sistema político, unos comportamientos o una psicología; es todo ello, sí, pero no siempre ni en todas partes, y nunca sin que cualquier tipo de significado que elijamos en un momento dado encuentre oposición y cuestionamiento». El uso de los términos «homosexualidad» y «homosexual» se hará a partir de una concepción amplia: referirá a sujetos que se relacionan sexual y afectivamente con otros hombres y que, en función de esta preferencia erótica, son considerados –y/o se consideran a sí mismos– una categoría singular de persona. Ahora bien, en la medida en que, según sostendremos, la identidad y la subcultura homosexual no se consolidaron, en Argentina, hasta mediados del siglo XX, evitaremos emplear el término en el periodo precedente, o lo emplearemos entrecomillado, a fin de destacar su anacronismo. Paralelamente, remitiremos a un amplio espectro de términos populares –«manflorón», «manflora», «marica», «loca», «puto», «chongo», «entendido»– que sirvieron para calificar y auto-calificar personalidades sexualmente transgresivas y cuyo uso en el corpus textual se manifiesta con mayor frecuencia incluso que los vocablos médicos «invertido» y «homosexual». En cada caso, se especificará la significación y el alcance de los términos, pues cada uno de ellos requiere

⁷ De acuerdo con Llamas (1998: 366), «los movimientos de liberación surgidos a partir de los años sesenta van a adoptar el término ‘gay’ por varios motivos. En primer lugar, es el término utilizado en España y en los Estados Unidos por los hombres de preferencia homoafectiva y homosexual para referirse a sí mismos desde principios del siglo XX; varias décadas antes del resurgimiento de grupos reivindicativos. Así, *gay* formaba parte de un código más o menos secreto, funcionando como contraseña, de forma tal que quienes no compartían dicho código, no comprendían sus connotaciones. Del mismo modo, en francés la expresión “*en être*”, y en castellano el verbo “entender” cumplían la misma función. El hecho de que los grupos reivindicativos se definieran públicamente como *gays* supone la ruptura con la clandestinidad de dicho término y sacaba a la luz todas sus posibles connotaciones hasta entonces inéditas». Sobre este término véase también Mira (2002: 325-326) y Rodríguez (2008: 161-166). En cuanto a «queer», Mira (2002: 621) explica que el vocablo «se recicló como etiqueta de un nuevo modelo de identidad homosexual que se proponía como una alternativa al que predominaba en el mundo anglosajón, el de *gay*. Mientras que lo “gay” parece apoyarse en un discurso clásico que cree en las categorías y busca respeto e integración en el sistema social, *queer* nace con una vocación más rebelde, como una auténtica afirmación de la excentricidad». De la abundante la bibliografía sobre este término y la teoría que lleva su nombre, remitimos a Mérida Jiménez (2002, 2009b), Pereda (2004: 158-160), Córdoba García (2005), Halperin (2007), Rodríguez-González (2008: 385-386), Epps (2008), Kaminsky (2008) y López Penedo (2008).

una adecuada contextualización y ejemplificación. Otro término frecuente en la investigación desde el título –homoerótico– y el sustantivo del que deriva –homoerotismo– se utilizarán por su marcada pertinencia, en tanto remiten, siguiendo a Rodríguez González (2008: 203), a una «relación sexual entre personas del mismo sexo que no supone el fundamento de una entidad social particular y específica». Estas palabras evitan, a nuestro juicio, el riesgo de reflexionar sobre realidades socio-sexuales del pasado con categorías y conceptos elaborados en forma posterior (Llamas, 1998: 368-369), y armonizan, de tal modo, con el objetivo general de esta tesis de ofrecer una lectura atenta a las significaciones variables del género y la sexualidad en el devenir histórico de la Argentina del siglo XX.

Como lector y crítico gay que pertenece a unas coordenadas espaciales y temporales diferentes a las estudiadas, no puedo dejar de señalar, finalmente, el estímulo –intelectual y vital– que supuso aventurarme, a través de esta investigación, en una serie de cartografías homoeróticas *otras*. Tal vez sea cierto, como afirma el narrador de *The Go-Between* de L. P. Hartley (1997: 5) en la célebre línea que abre la novela, que «the past is a foreign country: they do things differently there». No menos cierto resulta el hecho de que ese pasado (y sus espacios) pueden decir mucho sobre nuestro presente, sobre nuestros propios espacios y sobre los modos en que los habitamos y experimentamos.

* * *

La presente tesis doctoral se realizó gracias a una beca otorgada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo durante el periodo comprendido entre enero de 2009 y diciembre de 2012, y se vincula al proyecto de investigación FEM 2011-24064 (Ministerio de Ciencia e Innovación). Deseo agradecer, en primer lugar, a mi director, Rafael Manuel Mérida Jiménez, el apoyo incondicional, los oportunos consejos, las minuciosas correcciones y sugerencias al margen de cada página, el aliento y estímulo constantes a lo largo de estos años. Sin su generosidad, paciencia y disposición, este trabajo no hubiera sido posible. Meri Torras Francés aceptó la tutoría y estuvo presente cada vez que fue necesario, con su calidez permanente. No tengo palabras suficientes para expresar cuánto agradezco la amistad y la confianza de Rubén Mettini Vilas; las incontables conversaciones y correos electrónicos, la hospitalidad y el afecto que me ha brindado sin reservas desde aquella primera cena en el «Austral» de Sagrada Familia. Tía Carmen escuchó y leyó, comentó y sugirió, en largas jornadas de Skype que voy a extrañar y añorar

mucho a partir de ahora. Pablo Ben, Herbert Brant y David William Foster compartieron generosamente conmigo sus trabajos, algunos inéditos: todos ellos redundaron en beneficio de la presente investigación.. Emiliano Jelicié me permitió acceder a su documental aún inédito *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012), valiosa fuente de información y pieza clave en el análisis del último capítulo. Guillermo Severiche, desde la lejana Baton Rouge, me envió artículos y libros inhallables. Osvaldo Sabino compartió conmigo su inagotable acervo de lecturas y anécdotas. Gracias a él tuve el privilegio de conocer y entrevistar a Renato Pellegrini, a quien debo, a su vez, los libros y artículos que desinteresadamente me obsequió. Con Osvaldo Bazán, Osvaldo Bossi, Martín Villagarcía, Ezequiel Lozano, Pietro Salemme y João Silverio Trevisan compartí charlas y/o intercambios epistolares de gran utilidad.

Verónica Elizondo y Lionel Brossi fueron lxs grandes compañerxs de ruta: gracias por la amistad, la complicidad, el afecto, las risas (y algunas veces las lágrimas), por estar ahí siempre, de miles de maneras que no pueden resumirse porque la lista estaría inevitablemente incompleta. A Lio, particularmente, gracias por los valiosos consejos y sugerencias durante el proceso de «edición». Lxs amigxs y compañerxs de la Biblioteca de Catalunya, Rudivan Cattani y Mariantonia Campos, hicieron más amigables las largas jornadas de trabajo, en almuerzos y cafés en los que compartimos inquietudes, intelectuales y de las otras. Los compañerxs de máster y doctorado, Alba del Pozo, Soad Lozano Peters, Atenea Isabel, Saúl Lázaro Altamirano y Óscar González, estuvieron presentes, de cerca y de lejos, aportando la siempre necesaria nota de humor. A Ate, especialmente, gracias por su invaluable auxilio con mis dudas sobre inglés. Miriam Di Gerónimo me regaló la primera edición de *Asfalto* de Pellegrini, auténtico tesoro y pieza clave de este trabajo. Sin el apoyo económico y moral de Gladys Granata y Mariana Fourcade, yo no hubiera llegado a Barcelona: gracias por la confianza y por haber apostado por mí. Mi compañera de piso durante buena parte del trayecto, Analía Marenales, me acompañó desde el cariño (y la paciencia). Los amigxs de siempre, de toda la vida, y los que conocí aquí, María Amor, Antonieta, Analhi, Pablo G., Ramiro, Daniel, Gustavo, Ángel, Fran, Samuel, Tony, Jorge, Pablo H., me ayudaron a desconectar (y volver a conectar) una y otra vez. El agradecimiento a Oscar debería llenar muchas páginas: sencillamente, gracias por estar ahí, por ser conmigo, y por lo que viene. Agradezco, finalmente, a Blanca Escudero, maestra y amiga con quien di los primeros pasos en la investigación literaria y cuyo recuerdo permanece indeleble, y a mi madre, por creer en mí siempre y por haberme acompañado, de cerca y de lejos, durante todo este trayecto.

PRIMERA PARTE

**EL ESTUDIO DE LA LITERATURA
Y DEL ESPACIO HOMOERÓTICOS**

CAPÍTULO I. LOS ESTUDIOS GAYS, LÉSBICOS Y QUEER ARGENTINOS

1. Contextos críticos

Los estudios dedicados a la literatura hispanoamericana de temática homosexual, gay, lesbica y queer señalan, con mayor o menor énfasis, que los principales obstáculos para su circulación y difusión han sido la censura, la represión, el silencio o las omisiones impuestas desde diferentes instancias. La hipótesis de Daniel Balderston (2004: 32) de una «conspiración de silencio» por parte de la historiografía y la crítica latinoamericanas resume los argumentos que, desde la monografía pionera de David William Foster (1991) titulada *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, se han repetido con frecuencia en la bibliografía desarrollada tanto dentro como fuera de América Latina. En la introducción, se daba cuenta de la virtual inexistencia de investigaciones sobre la sexualidad en general y la homosexualidad en particular, advirtiendo que «even in the case of major works where homosexuality may be argued to constitute a major point of reference, critics have eschewed any sort of detailed exploration of what this may mean as part of a specific narrative semiotics» (Foster, 1991: 1). A su vez, destacaba la ausencia de un inventario de obras literarias que abordaran temáticas vinculadas con el homoerotismo, empresa completada pocos años después bajo su dirección en la enciclopedia *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-critical Sourcebook* (Foster, 1994). Durante esa misma década de los noventa, aparecieron también las primeras misceláneas de estudios gays, lesbicos y queer sobre literaturas y culturas hispánicas: *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, editado por Emilie Bergmann y Paul Julian Smith (1995), inició una fructífera senda continuada en los volúmenes preparados por Foster y Reis (1996), Balderston y Guy (1997), Molloy y McKee Irwin (1998), Rodríguez (2001), Chávez-Silverman y Hernández (2000), Dubuis y Balutet (2005), Ingenschay (2006), Balutet (2006a) y Amícola (2008), así como en los números especiales de la *Revista Iberoamericana* a cargo de Balderston (1999, 2000) y Martínez (2008), de *Orientaciones. Revista de Homosexualidades* (AA.VV., 2005), y de los dossieres de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (AA.VV., 2010) y de *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* (Mérida Jiménez, 2011).

A estas publicaciones debe sumarse una cantidad, paulatinamente notable, de artículos y monografías. Tal panorama crítico matiza la teoría del «silenciamiento», más representativa de décadas anteriores: indudablemente se ha producido un cambio entre el vacío bibliográfico denunciado por Foster en 1991 y la actualidad, cuando empezamos a contar con un número importante de estudios que procuran iluminar la literatura de la región desde la óptica de las sexualidades no hegemónicas. Esta producción manifiesta, por otro lado, la presencia explícita e implícita de unos deseos sexuales o de una imaginación erótica que escapó de los límites morales y sociales más rígidos y unívocos desde finales del siglo XIX y corrobora que el silencio procedía menos de las propias obras que de los responsables de su análisis e interpretación.

La crítica gay, lésbica y queer latinoamericana comenzó a emerger prácticamente al mismo tiempo que la española, si tenemos en cuenta que los estudios pioneros de Foster (1991) sobre textos latinoamericanos y los de Smith (1992) sobre literatura y cine españoles se publicaron con apenas un año de diferencia.¹ En muchas de las antologías no hay, de hecho, una separación estricta entre los dos contextos; rótulos como «mundo hispánico», «hispanismo» o «escrituras hispánicas» habilitan una proximidad justificada por el idioma.² Por otra parte, la reticencia de la crítica tradicional a estudios centrados en el género y la sexualidad ha sido una constante tanto en España como en Latinoamérica: así, por ejemplo, Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (1995: 9), en la introducción a un

¹ La bibliografía española sobre cuestiones gays, lésbicas y queer ha tenido un desarrollo importante en las dos últimas décadas. Los trabajos de Oscar Guasch (1995, 2000, 2006), Alberto Mira (1994, 2002, 2004, 2008), Ricardo Llamas (1995, 1997, 1998), Paco Vidarte (2007), Vidarte y Llamas (1999, 2001), David Vilaseca (2003, 2010), Javier Sáez (2004), Sáez, Vidarte y David Córdoba (2005), Sáez y Carrascosa (2011), Beatriz Preciado (2002, 2008, 2010), Ferrán Pereda (2004), Richard Cleminson (2008), Cleminson y Vázquez García (2011), Juan Vicente Aliaga (1997, 2007), Inmaculada Pertusa y Lourdes Torres (2003), Pertusa (2005, 2010), José Miguel G. Cortés (2009), Aliaga y Cortés (1993, 2000), Josep-Anton Fernández (2000a, 2000b), Olga Viñuales (2000, 2002), Gema Pérez-Sánchez (2007), Meri Torras (2007), Rafael M. Mérida Jiménez (2002, 2009a, 2009b, 2011), Olga Arisó Sinués y Mérida Jiménez (2010), Laurentino Vélez-Pelligrini (2011), Susana López Penedo (2008), Raquel Platero (2008), Félix Rodríguez González (2007, 2008), Elna Norandi (2009), Enrique Álvarez (2010) y María Teresa Vera Rojas (2012), entre otros, han explorado cuestiones relativas al género y a la (homo)sexualidad con contribuciones teóricas, críticas y de material de referencia insoslayables para el estudio de estos temas en lengua española.

² Molloy y McKee Irwin (1998: x) cuestionan, sin embargo, la pretendida homogeneidad del «hispanismo»: «For what indeed does this term, grown so ample that it encompasses everything and footing, *mean*? Handily, it describes the study of Spanish-speaking cultures, so that includes Peninsularists and Latino Americanists, medievalists and modernists in its generous, deceptively innocent embrace. So accustomed are Hispanists to the term that one rarely pauses to think of its exceptional nature: one doesn't Peak, after all, of Italianism, Germanism, or Gallicism in the same sense. [...] We forget the fierce act of commitment that Hispanism, as an ideological construct, would exact of its practitioners, with its talk of love, group belonging, and communal royalty, a royalty to a mythical *patria* devoid of geographic al boundaries that would bring together -unproblematically, of course- the cultures of a metropolis and those of its erstwhile colonies. Hispanism, this Hispanism, is more than a linguistic bond: it is a conviction, a passion, a temporal continuity, an imperial monument». Por este motivo los críticos apelan, ya desde el título de su antología, a una pluralización del término, en busca de la multiplicidad y la disidencia silenciadas en su nominación singular.

volumen misceláneo consagrado al estudio del erotismo en las letras hispánicas, desde la Edad Media hasta el siglo XX, declaraban:

No esperaríamos suscitar controversias si afirmáramos que la provincia general de la sexualidad y el erotismo constituye hasta el presente la gran provincia, si es que no continente, todavía inexplorado de la expresión literaria en lengua española. Sería fácil reunir un amplio elenco de carencias que, iniciado en el terreno de la lexicografía tradicional, se extendiera hasta el de la estilística y el de complejos fenómenos psico-lingüísticos de conciencia colectiva.

Esto resulta comprensible en el marco de sociedades que, a causa de la herencia católica, se han caracterizado por una actitud hacia la sexualidad entre evasiva y hostil. La metáfora del «estante escondido» que empleara Brizuela (2000: 11) en relación a la literatura argentina de temática homoerótica ilustra el reto que, de modo general, han asumido la teoría y la crítica gay, lésbica y queer en el mundo académico iberoamericano. Se trataría, a fin de cuentas, de recuperar y dar visibilidad a aquellos textos marginados por (re)presentar las sexualidades que no comulgan con los patrones morales e ideológicos impuestos.

La cuestión terminológica ocupa un lugar de relevancia en el marco de estos estudios. Ni las palabras ni el uso que se hace de ellas son neutrales, razón por la cual las significaciones e interpretaciones activadas dependerán de su elección. Los títulos de algunas investigaciones realizadas en los últimos años vacilan entre la separación o yuxtaposición de «gay», «lésbico» y «queer», terminología que remite por una parte a los *Gay and Lesbian Studies* –surgidos en la década de los setenta– y por otra a los *Queer Studies*, aparecidos a fines de la década de los ochenta.³ Así, encontramos por un lado estudios que prefieren «gay» y «lésbico» (Foster, 1991a y 1994; Ingenschay: 2006); otros que optan por hablar de «sexualidades», «homosexualidades», identidades o culturas «homoeróticas» (Balderston – Guy, 1997; Molloy – McKee Irwin, 1998; Foster, 2000 y 2009a; Balderston: 2004; Balderston – Quiroga, 2005; Balutet, 2006a); una tercera tendencia se decide por la coexistencia de «gay», «lésbico» y «queer» (Martínez, 2008) y una cuarta remite únicamente a «queer» (Foster, 1997; Chávez-Silverman – Hernández, 2000; Rodríguez, 2001; Amícola, 2008 y VV. AA., 2010). Esta variedad de combinaciones terminológicas manifiesta la amplitud y diversidad de criterios con que los investigadores han abordado el estudio de las identidades sexuales no hegemónicas y las manifestaciones culturales vinculadas a ellas.

En relación con el término «queer», la propuesta inicial de Llamas (1998: XI) de traducirlo por «torcido» no tuvo una acogida amplia; cabe citar, entre las excepciones, a

³ De la abundante bibliografía dedicada a estas corrientes remitimos a Llamas (1998), Mira (1999), Mérida Jiménez (2002, 2009b), Córdoba, Sáez y Vidarte (2005) y López Penedo (2008).

Alfredo Martínez Expósito (2004). Córdoba García (2005: 21-22) ha defendido el uso de la palabra original ofreciendo cuatro motivos: su generalización en el ámbito del activismo y de la –por entonces escasa– teoría gay y lesbiana española; la valoración de conexiones con comunidades gais y lesbianas de otras latitudes, por encima de las especificidades nacionales; la neutralidad genérica del término, que alude tanto a sujetos femeninos como masculinos y, por extensión, a diversas identidades no normativas (bisexuales, transexuales, transgéneros, etc.); finalmente, la conservación del significado de «raro» o «extraño», que ilustra la voluntad de apartamiento de la norma sexual. El crítico es consciente, sin embargo, de que el uso del término en inglés implica el despojamiento de su incorrección política, por lo cual sugiere posibles formulaciones en español, tales como «teoría maricon», «teoría bollera», «teoría maribollo», etc.

La traducibilidad e intraducibilidad de «queer» dentro del contexto latinoamericano han sido ampliamente discutidas por Amy Kaminsky y Brad Epps en artículos incluidos en la antología de Martínez (2008), quien sostiene que la reflexión sobre estas cuestiones lingüísticas había estado ausente en los volúmenes antológicos previos debido a que estaban escritos en inglés.⁴ Kaminsky (2008: 879) sugiere el neologismo «encuirar» como posible traducción para el verbo *to queer*: «reminiscente del verbo encuear y evocador del acto de desnudar, encuirar significa des-cubrir la realidad, retirar la capa de la heteronormatividad». Para esta investigadora, la incorporación del término no ha sido excesivamente problemática, aunque señale que «el encabalgamiento adjetival «lésbico-gay/queer» es un indicio semántico de la condensación de una trayectoria teórica que en los estudios literarios y culturales anglosajones tuvo un proceso mucho más lento» (ibídem: 881). Su propuesta busca denominar el intento de llevar lo queer al hispanismo y el hispanismo a lo queer tal como habían postulado Molloy y McKee Irwin (1998: XI). Kaminsky expone las dificultades de esta empresa en contextos donde todavía es necesario analizar la presencia de lo gay y de lo lésbico, categorías identitarias que «queer» cuestiona y deconstruye (Mérida Jiménez, 2002: 18). Busca, en definitiva, una reconciliación entre lo queer como activismo y como práctica académica en un ámbito en el cual ni uno ni otra han tenido el mismo desarrollo que en los países de los cuales proviene dicha teoría.⁵ Epps, por su parte, afirma que la internacionalización del término sería doblemente efectiva, a su

⁴ En rigor, Mérida Jiménez (2002: 19-20), en la introducción de *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, ya se había ocupado del problema de la traducibilidad de «queer», citando propuestas de otros críticos españoles como Alberto Mira, Ricardo Llamas y Beatriz Suárez Briones.

⁵ Puesto que la propuesta de Kaminsky es relativamente reciente –han transcurrido apenas cinco años desde su formulación– no es posible valorar todavía su acogida o rechazo por parte de otros críticos/as y académicos/as. En la bibliografía a la que hemos tenido acceso no registramos el uso del neologismo sugerido.

juicio, si se atendieran no solo las aportaciones anglófonas y estrictamente académicas. Al igual que Córdoba García, Epps (2008: 899) subraya que cuando se usa en español, «queer» pierde la historia y el carácter reivindicativo que poseía originalmente:

En un contexto no angloparlante [...] el término «queer» no es ni callejero ni coloquial sino foráneo, extraño y nuevo incluso, y tiende a usarse de manera casi exclusivamente académica y/o teórica: es, en breve, una palabra cuya fuerza reivindicativa, elaborada en los Estados Unidos y otros países anglófonos, *precede* toda memoria de su carga injuriosa (memoria, por otra parte, ligada a textos y contextos en inglés).

Además de su significado de «extraño» o «raro», queer se empleaba como injuria o insulto dirigido a los homosexuales: por este motivo, la re-significación del término resultaría impracticable en español. Ante esta situación, algunos colectivos identificados con lo queer han optado por la etiqueta «transmaricabollo». Epps no se limita a cuestionar los aspectos estrictamente lingüísticos de la incorporación, sino que amplía la discusión a la teoría en sí, enfatizando que su aplicación podría ser problemática no solo en las sociedades hispanas sino también en otras que no son mayoritariamente anglófonas.

La cuestión de los términos y de su traducción constituye, en efecto, solo un aspecto de un debate arduo con respecto a la conveniencia o inconveniencia, oportunidad o interés, de importar y de adaptar a los países iberoamericanos el aparato teórico concebido en muy diversas latitudes. Entre los primeros que llamaron la atención sobre esta cuestión ya se encontraban Bergmann y Smith (1995: 2), quienes en la introducción a su antología pionera afirmaban: «any appropriation of European or North American theory will therefore always also be an incorporation: a process in which the alien is drawn into and absorbed by the body of Hispanic texts and interpreters». Esta idea de «incorporar» la teoría europea y norteamericana fue problematizada por otros estudiosos. De acuerdo con Martínez Expósito (2004: 48), la introducción del hispanismo en los estudios gais sería un asunto todavía pendiente pues «se opera de manera deductiva y se aplica una teoría prefabricada a cualquier tipo de objeto cultural». Robert Richmond Ellis (2002: 3), en una línea similar, sostiene que «queer theory has been constrained by its focus on Anglo-American and European paradigms of gender and sexuality». La necesidad de una mirada queer sobre la literatura y la cultura iberoamericanas había sido manifestada con anterioridad por Molloy y McKee Irwin (1998: xvi) en *Hispanisms and Homosexualities*, que ya desde el título anunciaba la voluntad de un enfoque plural: «This collection would like to bring hispanisms into homosexualities and homosexualities into hispanisms, would like to

propose queer readings of Spanish and Latinoamerican literatures and cultures». ⁶ Después de casi dos décadas durante las cuales el diálogo entre los «hispanismos» y las «homosexualidades» se ha ido intensificando, puede afirmarse que las reflexiones provenientes del extranjero han servido como un marco general a partir del cual pensar los problemas específicamente latinoamericanos. ⁷

La solución metodológica propuesta por Luciano Martínez (2008: 863) de un enfoque socio-histórico que recupere la historia, las condiciones de emergencia y las ideologías contingentes implicadas en la construcción y el desarrollo de las homosexualidades locales ha sido adoptada en numerosas investigaciones como forma de evitar los riesgos de la descontextualización. El diálogo entre las prácticas críticas se ha visto reforzado, además, por el hecho de que muchos investigadores de Latinoamérica desarrollen su labor en otros países –especialmente Estados Unidos– mientras que, a la inversa, estudiosos europeos y norteamericanos realicen estadias de investigación en diferentes lugares del continente. En este sentido, Argentina, Chile, Brasil, México, Cuba, Colombia, Puerto Rico y Venezuela figuran entre los países más recorridos por la crítica GLQ. ⁸ La lectura de las antologías de estudios centrados en la literatura y la cultura latinoamericanas contribuye a trazar un mapa de las preocupaciones, intereses, desafíos y cuestiones pendientes que definen un dominio investigativo en constante expansión. Se evidencia, al revisar esta producción crítica, la presencia de un conjunto de ejes temáticos clave; el predominio de autores y autoras y países o regiones que han sido objeto de atención privilegiada, ⁹ así como una progresiva apertura de la investigación hacia la multidisciplinariedad.

⁶ Para Martínez Expósito (2011: 291), «la condición previa, indispensable, para hacer de la perspectiva queer un instrumento eficaz en el hispanismo consiste en la toma de conciencia por parte de los críticos de que la disciplina crítica puede y debe verse modificada como resultado de su uso. Una de las grandes aportaciones intelectuales de la QT [queer theory] está siendo precisamente la redefinición por «extrañificación» o «enrrecimiento» de las disciplinas en las que se introduce».

⁷ Esta es la posición de Buxán Bran (2006: 7) respecto de la crítica gay, lésbica y queer española: «Han sido muy importantes los estudios y ensayos que se han ido vertiendo en español en los últimos años, y que han nutrido y amplificado (y aún lo siguen haciendo) la mirada marica y bollera del mundo hispano, pero creo que todavía son mucho más fundamentales para la cultura gay española todas las investigaciones hechas por los autores y las autoras españolas. [...] porque si bien las reflexiones que nos llegan de fuera han trazado, ciertamente, las coordenadas en que muchas veces nos hemos movido dentro, también es cierto que el estudioso o la estudiosa peninsular en contacto directo con la realidad española ha generado un modo de entender la cultura homosexual que ha generado un ecosistema propio con especies singulares que rompen, o reconvierten, o reconstruyen, o modifican el pensamiento homosexual internacional».

⁸ Cabe señalar, en el primer caso, a Sylvia Molloy, Gabriel Giorgi, Oscar Montero, Daniel Balderston, José Quiroga, Pablo Ben, Luciano Martínez, Jorge Salessi, entre otros/as. En el segundo, se debe mencionar a David William Foster, Paul Julian Smith, Emilie Bergmann, Dieter Ingenschay, Peter Telstcher, Herbert Brant, Brad Epps, Christopher Leland, Nicolas Balutet y Robert Richmond Ellis, entre otros y otras.

⁹ A ellos pertenecen autores y autoras fundamentales como los argentinos Manuel Puig (1932-1990), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Sylvia Molloy (1938-), Copi (1939-1987), Néstor Perlongher (1949-1992), Osvaldo Lamborghini (1940-1985); los chilenos Augusto D'Halmar (1882-1950), Gabriela Mistral (1889-

Entre los temas tratados con mayor frecuencia cabe señalar, en primer lugar, la cuestión de la identidad. En el contexto latinoamericano, las configuraciones identitarias resultan inseparables de factores como el género, la etnia, la clase social y la edad (Vega Suriaga, 2011: 121). Algunas problemáticas inherentes a la discusión aparecen formuladas de manera similar en emplazamientos geográficos divergentes, como consecuencia del hondo calado de determinadas concepciones sobre el género y la sexualidad. El peso de la religión, el esquema mediterráneo de la sexualidad¹⁰ o la hegemonía del machismo y el heterosexismo han desempeñado un rol decisivo en la percepción y auto-percepción de los sujetos cuya identidad sexual no responde a la norma dominante.¹¹

En el marco de la investigación específicamente literaria, las reflexiones han ocupado a los críticos en una doble vertiente: por una parte, la revisión y la relectura del canon oficial; por otra, la construcción de un «contra-canon» gay, lésbico y queer. En el primer caso, se abordaron autores, autoras y obras considerados «autoridades» pero que no habían sido leídos desde la óptica de la (homo)sexualidad (Molloy – McKee Irwin, 1998: X-XI).¹² Los acechos críticos destinados a releer el canon han sido menos numerosos, sin embargo, que aquellos que se proponen establecer lo que Balderston (2006) denomina una «tradición» queer latinoamericana.¹³ La enciclopedia de Foster (1994) sentó una base

1957), Mauricio Wacquez (1939-2000), José Donoso (1924-1996), Pedro Lemebel (1951-); los brasileros Adolfo Caminha (1867-1897), Darcy Penteado (1927-1987), Glauco Mattoso (1961-); los mexicanos Xavier Villaurrutia (1907-1950), Salvador Novo (1904-1974), José Ceballos Maldonado (1919-1994), Carlos Monsiváis (1938-2010), Rosamaría Roffiel (1945-), Luis Zapata (1951-), José Rafael Calva (circa 1950), José Joaquín Blanco (1951-); los cubanos Julián del Casal (1863-1893), Alfonso Hernández Catá (1885-1940), Carlos Montenegro (1900-1981), José Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1910-1979), Severo Sarduy (1937-1993), Reinaldo Arenas (1943-1990), Senel Paz (1950-); los colombianos Porfirio Barba Jacob (1883-1942), Fernando Vallejo (1942-), Jaime Manrique (1949-), Fernando Molano Vargas (1961-1995), Alonso Sánchez Baute (1964-); los puertorriqueños Luis Rafael Sánchez (1936-), Alfredo Villanueva Collado (1944-), Manuel Ramos Otero (1945-1990), Moisés Agosto Rosario (1964-), Mayra Santos Febres (1966-) y los venezolanos Teresa de la Parra (1889-1936) e Isaac Chocrón (1933-).

¹⁰ Mira (2002: 505-506) define este esquema como «paradigma de construcción y percepción de la homosexualidad de características variables y que se da sobre todo en la cuenca mediterránea, así como en países no mediterráneos del Islam y en América Latina. [...] La estructura que articula las relaciones homosexuales en las culturas mediterráneas parte del modelo heterosexual. En toda relación se distingue entre un individuo activo y otro pasivo. El “activo” es el que penetra, el “pasivo” es el penetrado. Son estos roles los que fijan un modelo de identidad, no el hecho de que la relación tenga lugar entre dos hombres o entre un hombre y una mujer. El individuo activo no se etiqueta como homosexual, y sigue conservado intacta su virilidad; el pasivo recibe toda una serie de calificativos despectivos según la cultura: *maricón* o *teresita* en España y América Latina, *ricchione* en Italia, *bicha* o *veado* en Brasil, *zamel* en el norte de África». Sobre este tema, véase también la monografía de Aldrich (1993).

¹¹ Sobre estos temas, remitimos a las antologías de Murray (1995), Guttman (2003) y Asencio (2010). Entre los trabajos individuales destacamos los de Trevisan (1998, 2002), Parker (1990, 1998), Lancaster (1992), Guttman (1996), Lumsden (1991, 1996), Schaefer (1996), Mirandé (1997), Green (1999), Núñez Noriega (1999, 2007), Bejel (2001), Abalos (2002), Carrier (2003), Rodríguez (2003) y Girman (2004).

¹² Además de la antología de Molloy y McKee Irwin (1998), otros volúmenes que incorporan relecturas del canon literario tradicional son los de Bergmann y Smith (1995), Foster y Reis (1996), Rodríguez (2001), Chávez-Silverman y Hernández (2002) y Amícola (2008).

¹³ Balderston (2006: 126) sostiene que la tradición de una literatura homoerótica ya existía en forma incipiente «en textos aislados pero no se había pensado como tradición». Más adelante afirma: «los escritores e

importarte al ofrecer un vasto repertorio bio-bibliográfico de creadores de Latinoamérica que trataron temas lésbicos, gais y trans en sus obras. Desde entonces, se han publicado trabajos de mayor y menor extensión orientados a trazar visiones panorámicas.¹⁴ Entre los problemas relativos a los intentos de creación de estas tradiciones alternativas, Balderston y Maristany (2005) han señalado cuatro que consideran fundamentales: la cuestión del tema, es decir, si resulta suficiente que se haga referencia a prácticas gais, lésbicas, bisexuales o trans para considerar a las obras parte de un canon homoerótico; la actitud respecto de la sexualidad del autor o autora; la posible existencia de una escritura específicamente «gay», o «lesbiana» o «queer»; finalmente, la dimensión política: ¿deben apelar los textos a una comunidad de lectores determinada? Estos ejes de discusión se han articulado, a su vez, como focos temáticos de diferentes investigaciones.

La identificación y el análisis de temas gais, lésbicos y trans en literatura, cine y otras manifestaciones culturales han sido tópicos recorridos por la crítica desde la monografía introductoria de Foster (1991a). Se debe señalar, sin embargo, que el lesbianismo fue proporcionalmente menos atendido que la homosexualidad masculina. Es un lugar común que se justifique su ausencia debido a la insuficiente tematización: «lesbian interest have yet to be as consistently thematized as male homosexual ones have been» (Foster, 1991a: 3). También se han marginado de la reflexión académica otras identidades sexuales minoritarias, como por ejemplo las identidades trans.¹⁵ En lo que respecta a la cuestión biográfica, las posiciones oscilan entre quienes prescinden de la información referente a la sexualidad para evitar la caída en «falacias autobiográficas» (Foster, 1991a: 7) y quienes la manejan con el fin de echar luz sobre los textos. Balderston y Maristany (2005: 201) alertan, sin embargo, sobre los problemas inherentes a esta clase de enfoques, pues existen autores y autoras «about whose sexuality we know quite a lot [...], whose work rarely concerns gay and lesbian “themes”, and authors about whose sexuality we know a little [...] whose work are rich in these themes». Puede ocurrir, asimismo, que creadores «contra-canónicos» escriban sobre una sexualidad que no coincide con la propia.¹⁶ En una tradición lectora

investigadores se inspiran por un deseo de conocer la vida y la obra de precursores ocultos, como para proponerles una amistad, o por lo menos para rescatar las cosas que testifiquen la amistad que no se dio. Es un proceso individual y colectivo, ya que en algunos casos un grupo de amigos en la actualidad se ayudan para corroborar nexos, correspondencias, coincidencias, diálogos, recreando la vida y la producción de otro grupo de amigos, ya muertos en varios de los casos» (ibídem: 136-137).

¹⁴ Véanse, entre otras, las aportaciones de Foster (1991, 1997, 2000, 2009), Balderston (2004, 2006, 2008, 2009), Balderston y Maristany (2005), Balderston y Quiroga (2005), Melo (2005, 2011), Balutet (2003, 2006b), Villanueva Collado (2007) y Arboleda Ríos (2010).

¹⁵ Entre las excepciones, merecen mencionarse los trabajos de Sifuentes-Jáuregui (2002), Bianchi (2009) y Mérida Jiménez (2010b).

¹⁶ Balderston y Maristany (2005: 202) citan el caso de la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941-), auto-identificada como lesbiana, que escribe sobre heterosexualidad en *Solitario de amor* (1988); Sylvia Molloy, también lesbiana,

fuertemente marcada por la tendencia a buscar puntos de contactos entre autor y narrador (Foster, 2000: 40), parece difícil escapar a la tentación de la lectura biográfica. Un rápido repaso por los nombres más destacados del «contra-canon» gay, lésbico y queer latinoamericano permite llegar a la conclusión, no obstante, de que quienes forman parte de él o bien se auto-identificaron como gays, lesbianas o queer, o bien se pudo desvelar la variedad de sus preferencias eróticas póstumamente.¹⁷ La sexualidad de quien escribe puede constituir, entonces, una pista para la lectura, pero no la clave absoluta para la interpretación. Así lo demuestra el hecho de que escaseen, en general, los estudios que explican la obra a partir de la trayectoria biográfica.

Abundan, en cambio, las aproximaciones a las estéticas y modalidades textuales que darían cuenta de la existencia de escrituras «gais», «lésbicas» o «queers». Los estudios de Amícola (2000) sobre «camp» y «kitsch» constituyen un buen ejemplo del intento de dotar de especificidad estilística a un conjunto de obras vinculadas solo por su unidad temática. Según Balutet (2006b: 11), «se trata de ver [...] si existe una estética propiamente homosexual, un *ars homoerótica*». La propuesta de Lee Edelman (1994) de la «homografesis» (*homographesis*) como figura retórica paradigmática de la escritura homoerótica sería productiva en este sentido, pero no ha arraigado ampliamente en la crítica en español a excepción de los estudios de Martínez Expósito (2004: 75-112) sobre el poeta y narrador español Juan Gil-Albert (1904-1994) y de Fajardo (2009) sobre el novelista, también español, Álvaro Pombo (1939-).

La relación entre sexualidad y política ha ocupado un espacio importante en la investigación sobre literatura de temática homoerótica en Latinoamérica. Las luchas reivindicativas tuvieron un desarrollo muy diferente al de Estados Unidos o al de algunos países europeos.¹⁸ Como apunta Foster (1991a: 6), «the result is a group of narratives very much different from what has been published in the United States, where a very rapid transition has been made from oblique or dissembled treatments to gay writing within the mainstream of American fiction». Balderston y Maristany (2005: 203) proponen una periodización atenta a la configuración de temática, autoría, recepción y comunidad, en la que ha influido de forma decisiva la emergencia de identidades colectivas gays y lésbicas

que escribe sobre homosexualidad masculina en *El común olvido* (2005) y Manuel Puig, gay, que escribe sobre lesbianismo en *Pubis angelical* (1979).

¹⁷ Dos casos paradigmáticos en este sentido serían los chilenos Gabriela Mistral y José Donoso (cf. Balderston, 2004: 166-168 y 2006: 135-136).

¹⁸ A pesar de algunos triunfos, entre ellos la aprobación, en Argentina, de la ley de Matrimonio Igualitario en 2010 y de Identidad de género en 2012, estas luchas no han perdido ni fuerza ni vigencia, como constatan, por caso, algunos artículos de la revista *Orientaciones. Revista de Homosexualidades* (AA.VV.: 2005) y la antología de Corrales y Pecheny (2010).

desde la década de los setenta. Si seguimos a estos críticos, encontramos una primera etapa en que lo gay y lésbico se define como lo «otro», bajo el peso dominante de discursos científicos, nacionalistas y legales; una segunda, durante la que se produce una estetización de la experiencia homosexual, sin que aflore todavía un sujeto con conciencia de comunidad; y una tercera, en que emergen sujetos gays y lesbianos preocupados por la creación de lazos comunitarios, al tiempo que se incluyen nuevas nociones identitarias – bisexuales, transgéneros, transexuales– e incluso se «queeriza» la heterosexualidad.

No resulta sorprendente que las obras comentadas por Balderston y Maristany pertenezcan, en su mayoría, a la última de las etapas mencionadas. Los autores y autoras, canónicos/as y contra-canónicos/as, que han escrito sobre lo gay, lésbico o queer de forma abierta y/o política, comenzaron a publicar después de 1970 e incluso más tarde. Para periodos previos, la investigación exige otro tipo de herramientas metodológicas. Se da por sentado, muchas veces, que antes de esa fecha resulta imposible hallar representaciones positivas o potencialmente liberadoras. El rescate de obras, autores y autoras marginados por estos y otros motivos, como su menor proyección internacional, constituye, a nuestro juicio, uno de los desafíos pendientes de la investigación literaria en el contexto latinoamericano.

2. Estudios historiográficos y literarios

En Argentina, los aportes a la historiografía de la homosexualidad precedieron las investigaciones sociológicas, antropológicas y literarias.¹⁹ Bao (1993) fue el primero en proponer un acercamiento a las modulaciones del concepto de «inversión sexual» en los textos de científicos y criminólogos positivistas.²⁰ Las fuentes documentales y literarias utilizadas le sirvieron para fundamentar su hipótesis de que en el Buenos Aires de comienzos del siglo veinte existía una subcultura de «invertidos» (*subculture of inverts*) perfectamente codificada a través de espacios, gustos sexuales, vestimenta y costumbres. Su

¹⁹ Los estudios sociológicos y antropológicos revisten un interés marginal para nuestra investigación, dado que abarcan en general el periodo posterior al marco cronológico analizado. Aunque, por este motivo, no nos detendremos en su comentario, remitimos a los que consideramos trabajos relevantes en esas áreas: Gorbato (1999), Forastelli (1999), Olivera (1999a, 1999b), Sívori (2004), Meccia (2006, 2011), Pecheny, Figari y Jones (2008), D'Amore y López (2009) y Bimbi (2010).

²⁰ Entre las primeras, diversos artículos de Francisco de Veyga publicados en *Archivos de Psiquiatría y Criminología* y los libros *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos* de Adolfo Batiz (1880) y *La mala vida en Buenos Aires* (1908) de Eusebio Gómez. Entre las segundas, la obra teatral *Los invertidos* (1914) de José González Castillo, la novela *Luxuria: la vida nocturna en Buenos Aires* (1936) del paraguayo Otto Miguel Cione y la autobiografía *La cabeza contra el suelo* (1976) de Paco Jaumandreu.

análisis se centraba, por una parte, en los esfuerzos clasificatorios de médicos y criminólogos y, por otra, en la resistencia ofrecida por los «invertidos» a tales clasificaciones (Bao, 1993: 200). La perplejidad de los científicos ante el discurso en primera persona de algunos de los sujetos que constituían su objeto de estudio, demostraría la contradicción entre las perspectivas médicas y una realidad que las subvertía y anulaba.²¹ Bao incidía asimismo en la tendencia de los «invertidos» a asociarse en «cofradías», dentro de las cuales eran frecuentes las ceremonias de «casamiento» y las fiestas exclusivas para miembros del grupo. La evidencia aportada por los informes psiquiátricos y criminológicos permitiría reconstruir parcialmente esas actividades, como así también el lenguaje codificado que empleaban. El uso de pseudónimos femeninos para referirse a sí mismos y de expresiones características —como «tirar la chancleta»— corroboraría que los «invertidos» del Buenos Aires de comienzos de siglo conformaban una comunidad «large and well developed» (ibídem: 204).

Los trabajos de Salessi (1991, 1994, 1995, 2000) retomaron algunos de los puntos nodales del artículo de Bao en el marco de una discusión mucho más amplia y exhaustiva sobre las condiciones de emergencia de las taxonomías sexuales desde finales del siglo XIX, como parte del complejo proceso de organización y consolidación del estado argentino. Así, en *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*²² Salessi (2000) mostró, a partir del análisis de textos científicos, jurídicos y ficcionales, los dispositivos de identificación y control de todos aquellos «grupos» que desafiaban el modelo de nación propuesto por la clase dirigente. Según el investigador, en los escritos fundacionales de la primera mitad del siglo

²¹ Entre los «documentos de resistencia» comentados destacan las autobiografías de la Bella Otero y de Myosotis. La primera fue incluida originalmente en el artículo de Francisco de Veyga «La inversión sexual adquirida. Tipo profesional: un invertido comerciante» (1903). Se compone de un breve texto en prosa y de un poema. Fue reproducido, con omisión del poema, en *La mala vida en Buenos Aires* (1908) de Eusebio Gómez. Véanse los análisis que le dedican Salessi (2000: 320-330) y Ben (2009: 232-237). La autobiografía de Myosotis, por su parte, apareció en el libro de Gómez, quien lo describe como «invertido congénito, joven, y de la clase que llamaremos aristócrata» (1908: 184). Véase el análisis de Salessi (2000: 287-288).

²² El título suele ser citado erróneamente en reseñas y bibliografías. Foster (2001: 447) ha llamado la atención sobre esta particularidad: «in a clever rhetorical gesture, Salessi under-punctuates. Therefore, what one might expect to be *Médicos, maleantes y maricas* (that is, a cluster of two or three propositions) becomes suggestively one: “médicos que son maleantes y maricas”. What is important about this troping is that patriarchal ideology would hold that physicians are one bastion against the sociosemantic field into which evildoers and faggots are subsumed. Salessi’s under-punctuation erases this distinction, implying a conceptual chain in which 1) physicians join that same sociosemantic field, 2) all three propositions are synonymous, and 3) the field itself, one might postulate, a node of the overarching heterosexist patriarchy, creates all three in dialectic, rather than antagonistic, relationship to each other». Rapisardi (2000: 153) observa, de modo similar: «*Médicos maleantes y maricas*, sin coma entre el primero y el segundo significante, a pesar de las sucesivas correcciones ¿inconcientemente? en distintas críticas y reseñas». Cabe señalar, sin embargo, que tanto Foster como Rapisardi escriben erróneamente la primera palabra del título —médicos— con una mayúscula que no figura en el original. El borramiento de las jerarquías entre los tres términos se incrementa a causa de esta ausencia: incluso en el plano puramente gráfico, no existiría diferencia entre los *médicos*, los *maleantes* y las *maricas* de los que trata el libro.

XIX, «el país fue imaginado como un cuerpo cuya civilización dependía de la promoción, la regulación y el control de flujos de gentes y mercaderías» (Salessi, 2000: 13). En consecuencia, la amenaza de «lo otro» contaminante –los indígenas primero; los inmigrantes, activistas políticos, mujeres trabajadoras y homosexuales después– propició una labor intensa de higienistas y criminólogos empeñados en la clasificación y exclusión de aquellos individuos que ponían en peligro la identidad nacional.

Salessi consagró un estudio minucioso a la «subcultura homosexual» brevemente descrita por Bao, coincidiendo con este en que las categorías elaboradas por los científicos distaban mucho de ser ordenadas y coherentes: «en 1905, en Argentina los médicos que estaban en plena elaboración taxonómica de las desviaciones sexuales muchas veces las usaban indistintamente» (Salessi, 2000: 240). Pero mientras las definiciones en torno de la «homosexualidad» eran confusas e inestables, no se tenían dudas acerca de su origen: se trataba de una enfermedad proveniente del extranjero, más concretamente de Italia y de Alemania (ibídem: 258). Salessi sostiene que la literatura médica, criminológica y jurídica propagaba la homofobia y el pánico homosexual para «reprimir y contener una compleja cultura homosexual de hombres de todas las clases sociales que se identificaban, o no, como homosexuales, maricas o uranistas, pero sí tenían relaciones sexuales y afectivas con otros hombres» (259). Se aprecia una contradicción, sin embargo, entre esta afirmación y la que le sigue inmediatamente: «Recordemos que hasta la década de 1940 no hubo ningún tipo de sanción legal contra las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo». No se comprende de qué modo se ejercía la represión si no era a través de sanciones legales, argumento del cual se servirá Pablo Ben (2007, 2009) para ofrecer una interpretación diferente del tema. El ensayo de Salessi contiene, no obstante, valiosa información sobre los «invertidos» porteños de principios del siglo XX. A partir de su lectura se puede reconstruir una topografía mínima de los espacios donde efectivamente se reunían (la plaza Mazzini, el Paseo de Julio) o bien donde el homoerotismo constituía una amenaza latente debido a la convivencia de hombres (colegios y cuarteles) o de mujeres (internados).²³ Otro aporte significativo es el análisis de aspectos lingüísticos vinculados a la «subcultura homosexual». Destaca, en este sentido, su observación de que el lenguaje de los científicos fue contaminándose con el lenguaje de los sujetos investigados (Salessi, 2000: 281), así como su análisis de algunas expresiones de uso frecuente en la época, ya señaladas por Bao, como «tirar la chancleta» o «gírar» (antecedente del actual «yírar»).²⁴ Este relevamiento

²³ Salessi (2000, especialmente 213-241) incide en el tema del lesbianismo, que figuraba como uno de los puntos pendientes del artículo de Bao.

²⁴ Sobre estas expresiones, véase el análisis de *Los invertidos* de José González Castillo en el capítulo III.

resulta indispensable para comprender los modos en que la inestabilidad de las definiciones sexuales se proyectó sobre el lenguaje. Incluso cuando el eje orientador de las interpretaciones siguiera siendo el de la represión,²⁵ el trabajo de Salessi supuso un hito en la investigación sobre la historia de homosexualidad en Argentina.²⁶ Los estudios posteriores de Juan José Sebreli (1997a) y Osvaldo Bazán (2006) extendieron el arco temporal tratado por él (1871-1914) con el objetivo de proporcionar una visión de mayor alcance.

En 1983, Sebreli había publicado «a series of notes for a one-hundred-page essay» (Foster, 2001: 447) titulada «Historia secreta de los homosexuales porteños». La versión definitiva de este trabajo fue incluida en el volumen de ensayos *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, publicado en 1997. Al igual que Bao (1993: 184), Sebreli (1997a: 275) comenzaba su ensayo señalando la dificultad de hacer historia sobre un tema, a su juicio, silenciado: «El tabú antihomosexual, derivado de la moral antisexual de la tradición judeocristiana, ha impedido que tal influencia aparezca documentada [...] Pero siempre quedará una zona gris, la más amplia, donde permanecen ocultos y anónimos todos aquellos que lograron evadir la ley». De esa «zona gris» extrajo el investigador los materiales que constituyen su historia: «in terms of the uncovering of a “secret history”, what Sebreli has to offer is a countertext to the sinisterly effective silencing of the details of actual lives that has been a prominent consequence of the structures of homophobia» (Foster, 2001: 448). La abundante información contenida a lo largo de casi cien páginas corrobora que la represión nunca fue tan sistemática y efectiva como para borrar todo rastro de disidencia. El relato se abre en la época de la Conquista y finaliza en la década de los setenta: la historia deja de ser «secreta» con el regreso de la democracia constitucional en 1983 (Sebreli, 1997a: 357). El investigador parece añorar —en una de las afirmaciones más polémicas de su ensayo— aquella época en que la clandestinidad era la marca distintiva de la experiencia homoerótica: «La juventud gay padece la misma alineación que la heterosexual; el tema pierde de ese modo la especificidad. También carece del encanto novelesco de lo oculto y lo secreto, y de la dramaticidad que le daba la persecución, aunque ésta haya sido ahora sustituida por el horror del sida» (ibídem: 358). El interés por el «encanto novelesco» explica el énfasis literario de numerosos pasajes, entre ellos los fragmentos dedicados a

²⁵ Pablo Ben (2009: 11) señala la represión como el ángulo central del análisis de Salessi.

²⁶ En un panorama sobre el estudio desde 1980 de los temas gais en Latinoamérica, Foster (2008: 930) afirma: «El estudio modelo [...] con respecto a la historia de la respuestas médicas y legales a la homosexualidad o a lo que es percibido como homosexualidad en una sociedad latinoamericana es el de Jorge Salessi». Las reseñas de Rogers (1996), Molina (1996) y Rapisardi (2000) también destacan el valor pionero de esta investigación.

«invertidos» míticos de principios del siglo XX como la Princesa de Borbón y la Bella Otero.²⁷

Sebreli combinó apartados de índole histórica («La era peronista», «La era militar») con otros centrados bien en personajes o tipos sociales («El dandismo porteño», «El chongo»), bien en espacios y costumbres característicos («Los hermosos barrios», «La vida en la cárcel»). La topografía homoerótica de la ciudad de Buenos Aires desplegada en el capítulo «Vida cotidiana» (338-349) continúa la labor iniciada en este aspecto en una de sus obras tempranas, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, de 1964, luego retomada con matices autobiográficos en *El tiempo de una vida* (2005). Diferentes espacios –calles, estaciones ferroviarias, parques, teatros, cines, bares, mingitorios públicos– se examinan como parte del tejido urbano donde el deseo hallaba su cauce.²⁸ Foster (2001: 447) ha considerado el estilo anecdótico del trabajo de Sebreli como una de sus principales deficiencias.²⁹ Si bien es cierto que carece de la formación académica de Salessi o Néstor Perlongher, el mismo Foster (ibídem: 447) se ve obligado a reconocer que «there is perhaps no Argentine intellectual better placed to discuss homosexuality in his native country than Juan Jose Sebreli». Quizás el tono anecdótico y los testimonios personales que le sirvieron de referencia constituyen la fortaleza y no la debilidad del texto sebreliano: como constatan otros libros suyos, en especial *El tiempo de una vida*, el sociólogo conoció de primera mano el submundo homosexual descrito en su historia. Los hitos que hilvana no pretenden, después de todo, constituir un relato maestro de la homosexualidad en Argentina tal como lo haría una aproximación histórica rigurosa.

En la misma senda de investigación orientada a una amplia franja de lectores se inscribió algunos años más tarde la *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI* de Osvaldo Bazán, publicada en 2004. La impronta periodística tiene, como en el caso de Sebreli, ventajas y desventajas: por un lado confiere a la lectura «encanto novelesco»; por otro, disminuye su rigor en tanto reconstrucción

²⁷ Sirva como ejemplo el siguiente fragmento: «Aunque sin el talento y la fama de la Princesa de Borbón, la galería de la picaresca homosexual de la época es inagotable. Culpino Álvarez, también español y conocido con el seudónimo de la Bella Otero, se dedicaba a robar empleándose como mucama en mansiones. También actuó de adivina en un conventillo de la calle Jujuy. Una de sus tretas más ingeniosas era visitar a gente rica vestida de mujer y, presentando tarjetas robadas de damas de la alta sociedad, sacarles dinero para suscripciones o bonos de beneficios falsos. Tampoco le faltó a la Bella Otero la faz literaria: escribió poemas que en 1903 le regaló junto con su autobiografía a [Francisco de] Veyga» (Sebreli, 1997a: 293).

²⁸ Oportunamente, recurriremos a estos diferentes trabajos para establecer conexiones entre la espacialidad descrita por Sebreli y la que retratan las obras literarias de nuestro corpus.

²⁹ En un artículo más reciente, Foster (2009a: 75) es incluso más contundente en sus críticas: «en el año 2003 [sic] Sebreli publicó su largo ensayo sobre “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, que fue más bien una desilusión. Claramente producto de años de recolección de notas y recortes en un archivo, Sebreli brinda un relato digno de revista de chismes sobre diversos escándalos y relaciones secretas que por lo general involucraron a ricos y famosos del país».

histórica. Estructurada en una serie de cortes significativos, dentro de los cuales se incluyen diferentes capítulos que narran acontecimientos, biografías y fenómenos destacados de cada periodo (diez en total), esta historia comprende, en sentido estricto, un conjunto de historias, un rompecabezas gigantesco abarcador por las proporciones, pero limitado en el alcance de sus interpretaciones.³⁰ La insistencia del investigador en el sufrimiento de gays, lesbianas y travestis a lo largo de la Historia implica, una vez más, un foco interpretativo de la represión, como el que habían sostenido los trabajos previos de Salessi y Sebrelí. No obstante, la obra de Bazán posee el mérito de ser la primera en su especie en el país. La información –excelentemente documentada– que presenta a lo largo de casi quinientas páginas constituye una fuente invaluable para el estudio del contexto.

En 2001 apareció la primera investigación historiográfica cuyo eje discursivo era la resistencia en lugar de la represión: *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, de Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli. El silencio y la indiferencia ante la persecución, tortura y asesinato de gays y lesbianas durante el llamado «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983) recuerdan inevitablemente lo sucedido bajo el régimen nazi. La historia trazada subraya, sin embargo, el arrojo y la valentía de quienes padecieron esos años traumáticos, a través de múltiples estrategias para encontrarse, reconocerse, protegerse y, también, explorar el deseo. A través de los testimonios tanto de desconocidos (la Richard, la Turca, la Paté, el Vasco) como de renombrados intelectuales (Héctor Anabitarte, Ricardo Lorenzo Sanz, Carlos Moreira)³¹ y apoyados en la teoría queer, Rapisardi y Modarelli presentan un panorama de la vida de las «locas» en Buenos Aires. Como apunta María Moreno en el prólogo (2001: 9), «*Médicos, maleantes y maricas*, el fundante libro de Jorge Salessi, [...] ponía el acento en los personajes. *Fiestas, baños y exilios* lo hace en el territorio». Calles, baños públicos, estaciones ferroviarias, cines y teatros conforman el mapa alternativo que exploran los investigadores, descubriendo una red de socialización homosexual que tendría su antecedente en las subculturas de «invertidos» analizadas por Bao y Salessi.

³⁰ En su reseña del libro, Molina (2004: s.p.) cuestionó que el recorrido propuesto por Bazán: «es demasiado extenso y, a veces, caótico. No queda en claro por qué se trata un tema y no otro». A juicio de este crítico, el libro es valioso más allá de estas desprolijidades; su mayor déficit sería «la tesis que podríamos denominar “cristiana”, el acento en el dolor. Lo que sostiene todo el libro es la denuncia del sufrimiento que tienen que sobrellevar los que asumen una sexualidad no normativa».

³¹ Héctor Anabitarte y Ricardo Lorenzo Sanz se exiliaron en España durante de la década de los setenta. El primero había militado en Nuestro Mundo y en el Frente de Liberación Homosexual. Publicaron conjuntamente *Homosexualidad: el asunto está caliente* (1979) y *Sida: el asunto está que arde* (1987). En forma individual son autores de libros de carácter autobiográfico: *Estrictamente vigilados por la locura* (Anabitarte, 1982) e *Ituzaiñgó-Ituzaiñgó* (Sanz, 1999). Carlos Moreira, poeta y dramaturgo, ha repartido su vida entre Buenos Aires y Barcelona. Es autor de los libros *El amor de los amigos* (1999), *Madre noche* (2001) y *El pueblo de los ratones* (2008).

El giro radical en el campo de la historiografía de la homosexualidad en Argentina se produjo, a nuestro juicio, con las aportaciones de Pablo Ben, quien desplazó el foco de análisis de la represión a la exploración de los modos en que la sexualidad «plebeya» se pudo desarrollar más allá de los discursos patologizadores y condenatorios de la elite. El artículo «Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930» (2007) presentaba en forma germinal los argumentos desarrollados más extensamente en la disertación doctoral titulada *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955* (2009). La hipótesis central de estos trabajos sostiene que la sexualidad de las clases populares mantuvo un grado importante de independencia respecto de los intentos de control y representación por parte de médicos y criminólogos (Ben, 2007: 437). El porcentaje desproporcionado de varones —en su mayoría jóvenes inmigrantes— frente a un número mucho más reducido de mujeres; la segregación de los géneros en el mercado laboral y formas de empleo y supervivencia sumamente inestables, a causa de una economía dependiente de la producción agropecuaria, originaron una sociabilización básicamente homosocial (ibídem: 442). El historiador analizó las relaciones sexuales entre varones en el marco de las clases populares. La escasez de mujeres, como consecuencia de los flujos migratorios, y la presión de los pares masculinos para la demostración constante de la propia masculinidad, llevó a los hombres heterosexuales a mantener relaciones con «maricas» cuando no hallaban disponibles a prostitutas. El ejercicio de la supremacía masculina era independiente, en este sentido, del género de la persona sobre la cual se ejercía (445). A diferencia de Bao y de Salessi, Ben considera que los «invertidos» no poseían su propia subcultura, sino que se integraban en el «bajo fondo» de delincuencia y prostitución que imperaba en el Buenos Aires del periodo, y que se habría transformado con el decrecimiento de la inmigración europea, la estabilización del mercado laboral y el fortalecimiento de la vida familiar como institución. En ese nuevo escenario, se habría precipitado la formación de la subcultura homosexual, consolidada durante el primer peronismo, entre 1946 y 1955.³²

Tal como se desprende de este recorrido, la historiografía lésbica ha merecido menos atención. A los breves pasajes dedicados al tema por Salessi (2000), debe sumarse el artículo de Ramacciotti y Valobra (2008), primer —y en nuestro conocimiento, único— trabajo consagrado exclusivamente a la historia de la homosexualidad femenina en el país. Las investigadoras describieron y analizaron las articulaciones discursivas en torno al lesbianismo entre 1936 y 1955, en la línea de los estudios previos de Bao, Salessi y Ben.

³² Retomaremos y profundizaremos las interpretaciones históricas de Ben en los capítulos III y V, pues resultan decisivas para echar luz sobre los contextos analizados.

Carecemos, sin embargo, de un estudio panorámico sobre lesbianismo tal como los realizados por Sebreli y Bazán para la homosexualidad masculina.

Aun así, la síntesis crítica que acabamos de trazar demostraría que durante las tres últimas décadas se ha producido un florecimiento de la historiografía sobre homosexualidad en Argentina. Desde diferentes puntos de vista, abarcando periodos históricos diversos y por medio de registros tanto académicos como periodísticos, los investigadores e investigadoras han contribuido a iluminar una zona de la historia nacional que había permanecido oculta en los márgenes.

* * *

La presencia sostenida del homoerotismo en la literatura argentina fue señalada en forma pionera en la enciclopedia editada por Foster (1994), donde se incluyeron veintisiete reseñas sobre autores y autoras –de diferentes épocas y trayectorias– que abordaron, más o menos explícitamente, temas lésbicos y gays. Algunos de ellos eran consagrados e incluso canónicos (José Hernández, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Manuel Puig), otros ampliamente reconocidos por la crítica y/o por el público lector (Manuel Mujica Lainez, Griselda Gambaro, Silvina Bullrich, Marco Denevi, Eduardo Gudiño Kieffer, David Viñas). También se incluían figuras marginales y prácticamente desconocidas: Renato Pellegrini, Ernesto Schoo, José María Borghello, Alina Diaconú, Reina Roffé.³³ El volumen permitía constatar, al margen de la heterogeneidad de los creadores seleccionados, la posibilidad de un acercamiento crítico a sus textos desde los estudios de género y sexualidad.³⁴ No obstante, estas investigaciones no cobraron impulso hasta la década de los

³³ Referimos la lista completa de autores y autoras incluidos/as, indicando entre paréntesis el nombre del investigador o investigadora que se ocupó de la reseña: Carlos Arcidiácono (Rolando Costa Picazo), José Bianco (Daniel Balderston), Jorge Luis Borges (Daniel Altamiranda), José María Borghello (Osvaldo Sabino), Silvina Bullrich (Alfredo Villanueva), Copi (David Wetsel), Carlos Correas (David William Foster), Marco Denevi (Dominique M. Louisor White), Alina Diaconú (Osvaldo Sabino), Hugo Foguet (Gustavo Geirola), Griselda Gambaro (Cynthia Duncan), Witold Gombrowicz (Bradley Epps), Eduardo Gudiño Kieffer (Didier T. Jaén), Ricardo Güiraldes (Christopher T. Leland), José Hernández (Gustavo Geirola), Juan José Hernández (Gustavo Geirola), Sylvia Molloy (Elena T. Martínez), Manuel Mujica Lainez (Ángel Puente Guerra), Renato Pellegrini (Osvaldo sabino), Néstor Perlongher (Daniel Torres), Alejandra Pizarnik (Daniel Altamiranda), Manuel Puig (Eliás Miguel Muñoz), Reina Roffé (Melissa A. Lockhart), Ernesto Schoo (Osvaldo Sabino), Marta Traba (Salvador A. Oropesa), David Viñas (Alfredo Villanueva) y Juan Rodolfo Wilcock (Daniel Balderston).

³⁴ Sorprendería la inclusión de autores cuya pertenencia a un canon literario «nacional» resulta problemática: en el caso de Copi y Juan Rodolfo Wilcock, porque escribieron la mayor parte de su obra en otros idiomas –francés e italiano respectivamente–; en el caso de Witold Gombrowicz, porque si bien residió más de dos décadas en el país, su producción pertenecería, en sentido estricto, a la literatura polaca. Sobre la problemática lingüística vinculada a estos autores véase Gasparini (2006, 2009).

2000. La aparición gradual de estudios consagrados a las representaciones de la homosexualidad, el lesbianismo, el travestismo y otras sexualidades no normativas en la producción literaria de los autores y autoras reseñados –así como en la de otros/as que no formaron parte de la enciclopedia–,³⁵ comenzó a cubrir un campo hasta entonces inexplorado por la crítica literaria tradicional.

La literatura del siglo XIX y de las primeras décadas del XX ha sido objeto de relecturas que sugieren un componente homoerótico, generalmente implícito. En sintonía con la propuesta de Molloy y McKee Irwin (1998: XI), quienes invitaban a «queerizar» el Hispanismo, algunos críticos asumieron la tarea de revisar textos canónicos. Christopher Leland (1986) inició la tendencia en su estudio sobre la generación literaria de 1922, que si bien no se centraba específicamente en el homoerotismo, analizaba su presencia en el cuento «Riverita» (1925) de Roberto Mariani y en dos novelas aparecidas en 1926, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Aunque profundizaremos en las propuestas de este investigador a propósito de las dos primeras obras mencionadas en el capítulo III, resulta oportuno destacar ahora su novedosa interpretación del género gauchesco a través de la novela de Güiraldes, considerada su hito de clausura: «That *Don Segundo Sombra* evinces a powerful homoerotic strain should be expected. [...] The novel exhibits varios elements that characterized the genre [*gauchesco*], of which intense male bonding is one. In a nation with a preponderantly male population, one in thrall to the cult of the friendship, it is unsurprising that such a threads runs through the novel» (Leland, 1994: 180).³⁶ Leland identificó una tensión homoerótica entre el protagonista y otros personajes masculinos, especialmente el gaucho anciano cuyo nombre da título a la obra. Asimismo, describió el espacio de la pampa como inocente, libre y masculino; un lugar «where relationships are purest, deepest and least vexed, a place characterized by conquest» (ibídem: 181). La idea de que este ámbito –tradicionalmente misógino– favorecería las relaciones entre varones fue recuperada por Gustavo Geirola (1994, 1996) en su análisis de *Martín Fierro* de José Hernández. A partir de la teoría de Eve Kosofsky Sedgwick (1985) de que existe una gradación compleja entre los polos de la homosociabilidad y el homoerotismo,³⁷ Geirola valoró las posibles dimensiones homoeróticas del poema. Las alianzas masculinas se realizarían, a su juicio, sobre la base de

³⁵ Algunos nombres significativamente omitidos en el volumen de Foster son los de Roberto Arlt, Roberto Mariani, Abelardo Arias, Juan Arias, Ricardo Piglia, Héctor Bianciotti, Silvina Ocampo, Héctor Lastra, Osvaldo Lamborghini y Dalmiro Sáenz.

³⁶ Sobre el género gauchesco resulta imprescindible consultar el trabajo de Ludmer (2000).

³⁷ Posiblemente, Leland desconocía el trabajo de Sedgwick –publicado en 1985– cuando redactó la investigación, pero su análisis resulta muy próximo conceptualmente.

exclusiones sistemáticas (de la mujer, del inmigrante, de los indios, etc.) que forjarían un espacio homosocial/homoerótico. Este aspecto, sin embargo, ha sido soslayado por la crítica: «Despite the polemics the poem has provoked in academic circles and beyond, there is still no ideological study, either partial or global, [...] that is not based in premises that have already been canonized or thematized by Argentine culture» (Geirola, 1994: 185). Para el investigador, la consideración de la problemática homosocial, especialmente cuando se yuxtapone a una dimensión de homoerotismo, podría desencadenar una serie de lecturas que llevarían el análisis de la obra «in fresh critical directions» (idem).

Melo (2011: 117-138) recogió los aportes de Geirola y consagró un capítulo de su *Historia de la literatura gay en Argentina* al análisis de textos clásicos del siglo XIX donde las relaciones entre hombres «subalternos» –gauchos e indios– contendrían matices homoeróticos. Tanto en *Martín Fierro* como en *Juan Moreira* (1879-1880) de Eduardo Gutiérrez, los hombres «reemplazan la vida familiar por la amistad incondicional de otro hombre al que consideran el universo monolítico de sus afectos» (Melo, 2011: 133-134). Estas amistades apasionadas, que constituyen un peligro para la construcción «del cuerpo social burgués y de la sexualidad sana», encontrarían un espacio entre las clases subalternas: «Inconscientemente, Hernández, Gutiérrez e inclusive [Lucio] Mansilla dieron cuenta de que el dispositivo de sexualidad no estaba dirigido a los sectores populares y mucho menos, por supuesto, a aquellos sectores que no iban a ser incluidos en el proyecto nacional» (ibídem: 135).³⁸ En definitiva, Leland, Geirola y Melo invitaron a leer la literatura gauchesca y la figura del gaucho –emblema de la identidad nacional– desde una nueva perspectiva analítica que reconociera no solo un componente homoerótico implícito, sino también los elementos de machismo, misoginia y xenofobia que atraviesan el discurso de obras consideradas emblemáticas de la literatura y cultura argentinas.

También Jorge Luis Borges, otro autor eminentemente canónico, ha sido revisitado desde los estudios de género y sexualidad. Altamiranda (1994: 76), en la reseña escrita para la enciclopedia de Foster, destacó que la dimensión sexual ocupa, en general, un espacio muy reducido en la obra del escritor. El rechazo hacia el deseo y la satisfacción carnal encontraría su ejemplo más contundente en el cuento «La secta del Fénix» (1952), donde se describe la existencia de un grupo preservado por un «secreto» cuyo contenido referiría al

³⁸ Melo analizó brevemente algunos pasajes de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla, donde el autor describe los comportamientos sexuales de los indios: «Es interesante que Mansilla no pone en tela de juicio y, por el contrario, parece bastante inclinado a aceptar ciertas formas de festejar la sexualidad condenadas por la Iglesia y que por esos años serían catalogadas de perversiones por el dispositivo de sexualidad» (Melo, 2011: 122).

acto sexual (ibídem: 77).³⁹ El investigador señala, asimismo, que en los mundos ficcionales creados por Borges los personajes femeninos «are despised and denigrated figures, objects or goods that men can use, associated with danger and destruction». Con escasas excepciones, entre ellas «Emma Zunz» (1948), la narrativa borgeana se orienta a un espectro de relaciones humanas basadas en figuras masculinas. En el marco de esta homosociabilidad, algunos cuentos –especialmente aquellos donde se establece una relación triangular entre dos hombres y una mujer– se ofrecen como piezas susceptibles de una lectura homoerótica; destacan, en este sentido «La forma de la espada» (1944), «La intrusa» (1970) y «El muerto» (1975), de los que se han ocupado Balderston (2004),⁴⁰ Brant (1996a, 1999), Balutet (2007) y Melo (2011: 294-299).⁴¹ En sintonía con las revisiones del género gauchesco comentadas anteriormente, estos ensayos rastrearon la posibilidad del deseo homoerótico en tramas articuladas sobre tópicos recurrentes en la narrativa del escritor, como la amistad masculina, el duelo y la figura del «compadrito». ⁴² Incorporaron, de ese modo, un eje discursivo innovador que no había sido explorado hasta entonces en la frondosa bibliografía dedicada a esta figura fundamental de nuestras letras.

Otra vertiente de los estudios gais, lésbicos y queer argentinos ha indagado en las representaciones explícitas del homoerotismo en obras publicadas, en general, a partir de la década de los sesenta. Los estudios sobre literatura anterior a esa fecha son escasos, a pesar del indudable interés que revisten textos como *Los invertidos* (1914) de José González Castillo, *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt y diversos títulos –en narrativa y teatro– de Abelardo Arias, Juan Arias, Manuel Mujica Lainez, Renato Pellegrini y Carlos Correas. Dado que los aportaciones críticas sobre este corpus serán oportunamente comentadas y analizadas en las partes segunda y tercera de la presente tesis doctoral, nos interesa destacar

³⁹ Balderston (2004: 76n) discrepa con esta interpretación: «estudios anteriores se han inclinado a ver el “Secreto” en “La secta del Fénix” como el coito sexual en general, y quizá coito genital hombre-mujer especialmente». A su juicio, el «secreto» tendría un significado homosexual: «el secreto que sirve para unir a un grupo diverso de personas y que es celosamente protegido de otros, el secreto de cuyo nombre no se atreve a hablar: ese secreto, para Borges, es la homosexualidad masculina».

⁴⁰ El ensayo de Balderston, titulado «La “dialéctica fecal”: el pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges» constituye, en rigor, la primera aproximación a la obra borgeana desde los estudios gais. Aunque escrito en 1991, se publicó por primera vez en inglés en el volumen compilado por Bergmann y Smith (1995: 29-45). Posteriormente apareció traducido al español en *El deseo, enorme cicatriz luminosa* (2004: 61-77). Balderston analiza, además de «La intrusa», dos ensayos sobre Oscar Wilde –«La balada de la cárcel de Reading» (1926) y «Sobre Oscar Wilde» (1952)– y dos sobre Walt Whitman –«El otro Whitman» (1929) y «Notas a Walt Whitman» (1955)– donde Borges suprime o evita las referencias al homoerotismo.

⁴¹ Los cuentos mencionados presentan variaciones de un argumento similar, en el cual la supuesta atracción entre dos hombres desemboca en episodios de violencia. Los investigadores coinciden en señalar «La intrusa» como el ejemplo paradigmático: «es el texto en el que Borges expresa más claramente lo que Sedgwick y otros han llamado “pánico homosexual”» (Balderston, 2004: 68).

⁴² Personaje característico de Argentina y Uruguay entre finales de siglo XIX y comienzos del XX, que se caracterizaba por su masculinidad y actitud pendenciera; pertenecía a un submundo marginal cuya expresión más genuina era el tango. Sobre el interés de Borges por esta figura véase Altamiranda (1994: 80).

ahora dos modalidades predominantes de la investigación gay, lésbica y queer: por una parte, lo que podríamos denominar una *óptica del estigma*, por otra, una *óptica de resistencia y/o subversión*. Constatamos, en el primer caso, lecturas interpretativas que enfatizan las figuraciones adversas del homosexual, la lesbiana y otras personalidades eróticas disidentes. Estas aproximaciones examinan la presencia de un discurso «homofóbico» que, tanto en obras de autoría heterosexual como homosexual, tiende a la estigmatización, ridiculización, exclusión e incluso exterminio –metafórico y/o literal– de sujetos contrarios a la norma. El análisis se concentra, por tanto, en la construcción de los personajes y en el desarrollo de los argumentos, en los que se presta atención primordial a la instancia de clausura, generalmente violenta y/o trágica. Se trata de una óptica asimilable a la perspectiva de la represión característica de algunos de los discursos historiográficos revisados en el apartado anterior. La *óptica de resistencia y/o subversión* destaca, en cambio, el modo en que algunos textos ofrecen una réplica a la ideología dominante. Aun cuando contengan elementos «negativos», esta modalidad subraya aquellos aspectos –personajes, situaciones, marcas textuales– que evidencian una fuga del orden establecido. En la literatura publicada a partir de los años sesenta y setenta, la ruptura con ideologías sexuales opresivas y el alejamiento de formas literarias tradicionales parecen imbricarse en una misma técnica de subversión que resulta especialmente pertinente para este tipo de análisis.

La *óptica del estigma* ha sido la adoptada por Gabriel Giorgi (2004) y Adrián Melo (2011), autores de las únicas monografías publicadas sobre representación de la homosexualidad en la literatura argentina.⁴³ Giorgi (2004: 23) afirma la existencia de una vinculación histórica entre homosexualidad y lo que denomina una «imaginación del exterminio»: «desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los comienzos del siglo XXI [...] la homosexualidad es forzada a ejercer, una y otra vez, un destino de desaparición». Aunque este imaginario se remontaría al episodio bíblico de Sodoma y Gomorra (ibídem: 20-21), sería a partir del surgimiento de la categoría del «homosexual», a finales del siglo XIX, cuando comenzarían a multiplicarse las narrativas que, a juicio del investigador, muestran los cuerpos homosexuales –«residuales, indeseables, incorregibles» (24)– como víctimas de una violencia eliminatoria. Giorgi analiza, a partir de estas premisas y de los aportes teóricos de Michel Foucault, Anthony Giddens, Giorgio Agamben y Slavoj Žižek, un conjunto heterogéneo de obras publicadas entre 1967 y 1998: el cuento «La invasión»

⁴³ Existe también una monografía de Peter Telstcher (2002) escrita en alemán, que desafortunadamente no hemos podido consultar, pero de la cual deseamos dejar constancia. Se trata de *Hombres con hombres con hombres. Männlichkeit im Spannungsfeld zwischen Macho und Marica in der argentinischen Erzählliteratur (1839-1999)*. La frase en español que forma parte del título procede del relato *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini. El resto podría traducirse como: «Masculinidad en el campo de tensiones entre el marica y el macho en la ficción argentina».

(1967) de Ricardo Piglia; las novelas *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas, *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill y *Tadeys* (1984) de Osvaldo Lamborghini; los relatos *Sebregondi retrocede* (1973) y *El pibe Barulo* (1984), también de Lamborghini, y poemas y ensayos de Néstor Perlongher.

Este corpus se articula, según el investigador, «alrededor [de] una regularidad principal: conjuga fórmulas del exterminio con inscripciones (figuras, relatos, vocabularios) del deseo homosexual –en el marco, desde luego, de economías sexuales más generales» (13). Ahora bien: resulta problemático que, partiendo de esta hipótesis, Giorgi analice una novela como *Diario de la guerra del cerdo*, donde no se representan cuerpos homosexuales ni explícita ni implícitamente. La novela describe, en rigor, un enfrentamiento generacional entre jóvenes y viejos, en el cual los primeros se proponen exterminar sistemáticamente a los segundos. Para justificar la inclusión, Giorgi (2004: 15) señala que las desviaciones son constitutivas a su trabajo y agrega: «los exterminadores del texto de Bioy sexualizan a los “viejos” y hacen de ello un escándalo intolerable, una falta al orden natural: los viejos se vuelven, paradójicamente, cuerpos contrarios al orden de la naturaleza, y esta transformación se lee en relación a la sexualidad». En su reseña de la monografía, Pron (2005: 256) cuestionó esta elección así como la conformación del corpus en general: «no hay mención alguna a las razones que llevaron a que el corpus de textos analizados esté constituido por éstos y no por otros que se suceden en la memoria de cualquier lector interesado en la literatura argentina contemporánea y cuya relación con la temática abordada es más directa y probablemente, más “jugosa”». Si bien Giorgi hizo un aporte original al examinar las configuraciones del homoerotismo en obras de autores apenas abordados desde la crítica queer –como Piglia, Viñas y Fogwill– la incorporación de la novela de Bioy Casares parece obedecer al hecho de que ilustra ejemplarmente la premisa fundamental de su investigación. Por otra parte, como bien señala Pron, Giorgi elude la justificación de las obras escogidas. Llama poderosamente la atención que no se ocupe, por ejemplo, de la novela *La otra mejilla* (1986) de Oscar Hermes Villordo, centrada en la persecución y asesinato de homosexuales durante la dictadura militar de 1976-1983. Asimismo, se echa en falta una reflexión sobre otras obras –y otras representaciones de la homosexualidad– no articuladas por la lógica del «exterminio». En este sentido, el título de la monografía sugiere el predominio de una figuración «negativa» que, para ser demostrado, merecería un análisis más exhaustivo.

En *El amor de los muchachos. Homosexualidad y literatura*, Melo (2005: 12-13) asumió también la *óptica del estigma* y sostuvo que en la tradición literaria occidental la

homosexualidad ha sido asociada, una y otra vez, con la tragedia, «forma literaria que da cuenta del drama de la existencia de los gays a través de la historia, y particularmente en la modernidad». El investigador concibe la tragedia como matriz temática recurrente y no como género literario en sentido estricto, según lo han definido, entre otros, García Berrio y Huerta Calvo (1999: 206-207). El primer capítulo de la monografía –titulado precisamente «Tragedia»– analiza un continuo de imágenes literarias de los hombres que aman a otros hombres en la literatura universal, desde la Antigüedad hasta el siglo XX. El apartado final de este capítulo, subtítulo «La tragedia homoerótica en Argentina» (pp. 115-147), presenta un recorrido que va desde *El matadero* (c. 1839) de Esteban Echeverría a novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini, en la década de los setenta.⁴⁴ Puesto que Melo pretendía ofrecer un análisis sociológico y no literario, sus lecturas enfatizaron el destino aciago reservado a los homosexuales en diferentes momentos históricos: «se partió de la idea que la literatura en sus múltiples manifestaciones, puede ser utilizada como una herramienta para el análisis sociológico y para dar cuenta de las ideas, los sueños, los prejuicios, los símbolos propios de un determinado aspecto y momento de la sociedad, es decir, de su imaginario social». Tanto en el relato fundacional de Echeverría, como en las novelas de Manuel Mujica Lainez y Manuel Puig, la política habría sido, a juicio de Melo (2005: 125), la causante de la «tragedia homosexual». En algunos periodos –como el régimen peronista (1946-1955) o la última dictadura militar (1976-1983)– se habría intensificado el flujo de la violencia homofóbica (125-133).

Melo (2011) retomó muchos de los argumentos de su primera monografía en *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*, primer intento, hasta la fecha, de sistematización y análisis de la literatura de temática homosexual publicada en el país.⁴⁵ Volvió a emplazarse, para este fin, en una *óptica del estigma*: «cuando los militantes buscaron una tradición de amores masculinos en la literatura argentina tuvieron que hacer frente a distintas imágenes negativas que habían surgido sobre la homosexualidad, muchas ellas hijas de los saberes de su tiempo. [...] El

⁴⁴ Se encuentran referencias a la literatura argentina en otros capítulos. En el II, «Vampiros, monstruos y fantasmas», Melo (2005: 160-162) analiza *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Lainez. En el IV, «Pícaros», comenta brevemente *Rosaura a las diez* (1955) de Marco Denevi y *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia (ibídem: 225-226). En el V, «Divas», señala algunas conexiones entre cine y literatura en Puig y revisa la construcción de Eva Perón como mito camp en textos de Copi y Perlongher (234-240). En el VI, «Camaradas, toreros, marineros, obreros, soldados, presidiarios», dentro del apartado «Soldados», alude brevemente a la novela *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo (308-309).

⁴⁵ Melo (2011: 11) justifica la exclusión de la literatura de temática lésbica señalando que «precisó de un esfuerzo mayor y de otras luchas para construir su tradición inserta también en la historia de las mujeres y las relaciones opresivas propias del paradigma de la dominación masculina y en ese sentido precisaría de un libro aparte. La historia de la literatura homosexual masculina es también, en cierta forma, una autoafirmación de las élites masculinas con acceso a una cierta cultura y no escapan a redes de poder en donde las mujeres son sometidas o invisibilizadas».

itinerario que propongo en este libro seguirá esa misma dirección». El investigador sostuvo, como Giorgi –citado en reiteradas ocasiones–, que el homosexual ha sido representado como un cuerpo destinado a la eliminación. El problema de plantear esta idea como punto de partida reside en que, forzosamente, la historización se verá reducida a un conjunto de imágenes determinadas. Melo (2011: 16) presenta la hipótesis de su investigación en los siguientes términos:

Como intentaré describir en las próximas páginas, el personaje homosexual nace en la literatura argentina en el entrecruzamiento de tres tópicos o conceptos estructurantes: sexo, clase social y nación:

- El sexo homosexual aparece como el paradigma del sexo anormal, del que no debe ser,
- Como producto de la degradación de una clase social, sobre todo la perteneciente a las clases populares
- y representando aquello que puede significar el fin de una comunidad o de una Nación.

La perspectiva limitada que impone esta forma particular de representación se evidencia en las numerosas y significativas omisiones –de obras, autores y autoras– que atraviesan la monografía. Estructurada en dos partes, la primera se consagra a ficciones del siglo XIX y principios del XX –de *El matadero* de Echeverría a *Los invertidos* (1914) de José González Castillo–, mientras que la segunda analiza obras publicadas a partir de la década de los veinte –de *El juguete rabioso* de Arlt a *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia–. Aunque Melo se ocupe de muchos textos de indudable relevancia para una «historia de la literatura gay en Argentina», como sería el caso, por citar tres ejemplos, de «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas, *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, sorprende que ignore muchos otros nombres indispensables –de Ernesto Sábato a José María Borghello, de Héctor Bianciotti a Abelardo Arias– y que privilegie el género narrativo, soslayando casi por completo la poesía y el teatro.⁴⁶ Al margen de las ausencias, se advierte una contradicción entre la hipótesis de partida y su demostración a través del análisis de las diferentes obras. En efecto, si la articulación de sexo, clase social y nación rige las representaciones de la homosexualidad y les imprime el sello de la tragedia, las obras analizadas en el capítulo VII relativizan o ponen en entredicho esa formulación. Melo titula este capítulo «Los celebrantes del mundo flotante» (pp. 313-336) y comenta brevemente algunas obras que escaparían a la dominante trágica: *Nuestra*

⁴⁶ Por otro lado, al finalizar su recorrido en una novela de 1997, excluye la abundante literatura publicada entre ese año y 2011, donde figuran títulos tan imprescindibles como *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez, *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy y *Adiós a la calle* (2006) de Claudio Zeiger, entre otros.

señora de la noche (1997) de Marco Denevi, *La brasa en la mano* (1983), *El Abjudo* (1990) y *Ser gay no es pecado* (1993) de Oscar Hermes Villordo y *Marc, la sucia rata* (1991) y *Plástico cruel* (1993) de José Sbarra. Estas obras contribuyen a matizar significativamente la idea rectora de que «los homosexuales han sido caracterizados en la ficción literaria con muertes violentas como único final para sus cuerpos y sus deseos imposibles» (2011: 155). Aunque el investigador las postule como excepciones dentro de una política representacional orientada, en general, hacia las imágenes negativas, la consideración de otros textos no mencionados que también desbordan el patrón de la «tragedia», refuerza la necesidad de una matización.⁴⁷ E incluso en el caso de los desenlaces violentos, debería examinarse con mayor atención si confirman un orden social y político excluyente, o bien lo cuestionan y denuncian. Como tendremos ocasión de analizar, en determinados periodos históricos la clausura trágica podría llegar a interpretarse como una estrategia que permitía al autor el tratamiento de un tema tabú.

La óptica de la resistencia y/o subversión ha sido especialmente fecunda en los estudios consagrados al análisis de las obras de Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Sylvia Molloy, Néstor Perlongher y Copi,⁴⁸ figuras fundamentales de un posible «contra-canon» gay, lésbico y queer argentino, según un número creciente de aportaciones críticas.⁴⁹ Aun cuando algunos de ellos hayan sido analizados en las monografías de Giorgi y Melo desde *la óptica del estigma*, su escritura ha ido revelando una potencia subversiva que los adscribiría, de acuerdo con la crítica más reciente, a nuevos paradigmas de representación de las sexualidades no hegemónicas. Títulos como *El fiord* (Lamborghini, 1969), *El beso de la mujer araña* (Puig, 1976), *En breve cárcel* (Molloy, 1981), así como la producción teatral, narrativa y gráfica de Copi o la obra ensayística y poética de Perlongher, contribuyeron a renovar la literatura argentina desde mediados de la década de los sesenta por medio de una subversión no solo ideológica sino también formal. Por un lado, los textos de estos autores manifiestan la emergencia de sujetos sexuales políticos y la proliferación de identidades fluidas, confirmando la caracterización de Balderston y Maristany (2005: 204) del periodo post-Stonewall en las letras latinoamericanas. Resultan, en este sentido, particularmente

⁴⁷ Deberían tenerse en cuenta, en este sentido, obras como *Función de gala* (1976), *El placer desbocado* (1988) y *Ciudad sin noche* (1991) de Ernesto Schoo; *Ay de mí, Jonathan* (1976) de Carlos Arcidiácono, *Los reportajes de Félix Chaneton* (1984) de Carlos Correas, «Las tres carabelas» (1984) de Blas Matamoro, *Plaza de los lirios* (1985) de José María Borghello y *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma* (1993) de Alejandro Margulis, entre otras.

⁴⁸ Como hemos señalado, la inclusión de la obra de Copi en el campo de la literatura argentina resulta problemática dado que, con escasas excepciones —entre ellas, la novela *La vida es un tango* (1979)— el autor escribió en lengua francesa. Sobre las discusiones críticas generadas en torno a esta cuestión lingüística, véase Gasparini (2006, 2009), Pron (2007: 42-47) y Mérida Jiménez (2012).

⁴⁹ En el apartado «2.5» de la bibliografía final, consignamos algunos estudios que consideramos relevantes dentro de la abundante bibliografía consagrada a estos autores.

susceptibles de una lectura queer. Por otro lado, se verifican innovaciones estéticas de impacto considerable en la literatura posterior: incorporación de la cultura de masas y de la oralidad (Puig), transgresiones genéricas y re-interpretación de géneros y figuras emblemáticas, como la gauchesca y Eva Perón (Copi, Perlongher), exploración de una poética neobarroca (Lamborghini, Perlongher) y desdoblamiento metatextuales (Molloy), por nombrar solo algunos aspectos destacados. De acuerdo con Balderston y Quiroga (2005: 31), las obras de Puig y Molloy establecieron una descendencia basada en «relaciones intertextuales explícitas e implícitas». Extendiendo esta observación a Lamborghini, Copi y Perlongher, podríamos afirmar que el continuo de literatura homosexual y lésbica iniciado con ellos llega hasta nuestros días, a través de autores y autoras diversos como Osvaldo Bazán, Alicia Plante, Patricia Kolesnikov, Daniel Link, Alejandro López, Romina Paula, Alejandro Modarelli, Gabriela Bejerman, Diego Vecchio, Susy Shock, Dalía Rosseti y Naty Menstrual, entre otros y otras.

Junto a estas figuras que resultarían centrales al momento de proponer un «contracanon» gay, lésbico y queer argentino, se encuentran otras que, muy paulatinamente, comienzan a generar interés entre la crítica GLQ, luego de una prolongada indiferencia que las mantuvo al margen de la discusión. Deben citarse aquí los nombres de Carlos Correas, Renato Pellegrini, Reina Roffé, Ernesto Schoo y Oscar Hermes Villordo.⁵⁰ A nuestro entender, el menor impacto y reconocimiento de la producción de estos autores deriva de un prejuicio: se considera que sus concepciones del género y la sexualidad son, en comparación, mucho menos «revolucionarias» que las de otros creadores coetáneos, como Lamborghini o Puig. Esta idea posee fundamento en algunos casos, pero un análisis más detenido permitiría introducir matices significativos, como tendrá ocasión de constatarse en la presente investigación a propósito de Pellegrini y Correas. Maristany (2010: 188) ha señalado que a partir de los años sesenta nuevas generaciones literarias intentaron abandonar el «recato lingüístico, sexual y político» que había dominado la literatura precedente, si bien no consiguieron eludir por completo las limitaciones impuestas —y autoimpuestas— en contextos socio-históricos determinados:

Esto quiere decir que en los procesos de subjetivación individual y colectiva producidos por la literatura, han actuado al mismo tiempo fuerzas que pretendían luchar contra las categorías opresivas del discurso dominante, como así también ciertos esquemas residuales y adversos propios de los contextos culturales en los

⁵⁰ La bibliografía crítica sobre Pellegrini y Correas será comentada y analizada oportunamente en los capítulos V y VI. Sobre Roffé véase Locklin (1999), Urtasun (2010: 110-118) y Arnés (2011); sobre Schoo, Brant (2004b); sobre Villordo, Foster (1991: 72-76), Melo (2011: 319-322) y Zeiger (2004a, 2011); sobre Lastra, Maristany (2010: 219-224).

que se desarrollaron esos procesos. Aún en las manifestaciones literarias aparentemente más avanzadas para una época, se podrían detectar elementos que vienen a reforzar las imágenes cristalizadas por la doxa. (Maristany, 2010: 190)

En sintonía con esta premisa, Maristany fue uno de los primeros en abordar obras de Pellegrini, Correas y Lastra desde una *óptica de resistencia y/o subversión*. A su juicio, la imposibilidad de realizar «una utopía revolucionaria sociosexual» (ibídem: 224) no impide que textos como «La narración de la historia» (Correas), *Asfalto* (Pellegrini) o *La boca de la ballena* (Lastra), erosionen y cuestionen «los pilares de la cultura viril hegemónica a través de una representación en la que la dimensión sexual se articula con los procesos políticos y va trazando la línea que culminará en un texto como *El beso de la mujer araña*» (ídem). Similar punto de vista asumen investigadores como Troy Prinkey (2002), Daniel Balderston (2004), Herbert Brant (1996a, 2004a, 2004b) y Marcos Zangrandi (2011b) en sus trabajos sobre Manuel Mujica Lainez, José Bianco, Ernesto Sábato y Marco Denevi. Estas valiosas aportaciones sugieren líneas de investigación alternativas que podrían resultar sumamente pertinentes en el análisis de algunos autores y autoras insuficientemente estudiados hasta la fecha, pero cuya obra presenta elementos de interés para una lectura gay, lésbica o queer. Nos referimos, entre otros y otras, a Abelardo Arias, Héctor Lastra, Carlos Arcidiácono, Héctor Bianciotti, Marta Lynch, Alina Diaconú, Juan José Hernández, Griselda Gambaro, Blas Matamoro, Emma Barrandéguy, José María Borghello, Tulio Carella y José Sbarra.⁵¹

La panorámica trazada corroboraría que el campo de la investigación gay, lésbica y queer sobre literatura argentina se ha ampliado significativamente en el curso de la última década, aunque todavía sean muchas las tareas pendientes, tanto en lo que concierne a la revisión de obras y autores canónicos como a la recuperación de figuras marginales/das. En este sentido, la presente investigación pretende contribuir, desde una *óptica de resistencia y/o subversión*, al análisis de literatura homoerótica de escritores de muy diversa trayectoria, con posiciones igualmente disímiles en el sistema literario. Se propondrá tanto la relectura de obras de figuras pertenecientes al canon o ampliamente reconocidas (Roberto Arlt, Manuel Mujica Lainez), como la recuperación de otras que fueron relegadas por diversos motivos (Roberto Mariani, Bernardo Kordon, Abelardo Arias, Renato Pellegrini, Carlos Correas). Aunque durante el periodo histórico considerado (1914-1964) las representaciones del homoerotismo apelen, con frecuencia, a aspectos negativos y estigmatizantes, proponemos destacar las transgresiones de variado tenor que permean el

⁵¹ Conviene resaltar que la dificultad de acceder a las obras de estos creadores –en muchos casos no reeditadas– obstaculiza tanto su difusión entre el público lector como su estudio por parte de la crítica.

corpus de obras escogidas y que permitirían relativizar y re-considerar esa «negatividad» prácticamente incuestionada. De forma implícita y explícita, los textos que examinaremos desafiaron un régimen de silencio en torno al deseo homoerótico y facilitaron, de ese modo, el surgimiento de discursos más radicales y libres.

CAPÍTULO II. LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL ESPACIO

HOMOERÓTICO

Los estudios sobre la representación literaria del homoerotismo argentino se han centrado fundamentalmente en analizar cuestiones relativas a la identidad y a sus diferentes articulaciones ideológicas, según destacó el recorrido efectuado en el capítulo precedente. En términos generales, como señala Juan Antonio Suárez (2008: 134), se ha ignorado «que el deseo tiene una puesta en escena, que surge de espacios sociales determinados y que también modifica los usos y significaciones de estos espacios». Aunque el investigador examine las conexiones entre espacio y sexualidad en el llamado «nuevo cine queer» (*new queer cinema*), sus consideraciones resultan válidas para iniciar la formulación del marco teórico y del abordaje metodológico de nuestra investigación:

la regulación espacial y sexual han estado mutuamente implicadas, pues el control del sexo pasa, en gran parte, por asignarle un lugar, por rodearlo de fronteras físicas y simbólicas. Igualmente ligadas han estado la disidencia sexual y la espacial. Practicar “otras sexualidades” conlleva re-situar el sexo y re-elaborar los espacios sociales dedicados a la intimidad. (ídem).

El análisis de los modos en que la literatura ha reflejado las regulaciones espaciales y sexuales debe contribuir, paralelamente, al esclarecimiento de la relación dinámica entre espacios *vividos* y *representados*. Westphal (2005: s.p.) afirmó que no se trata de una relación unilateral sino de una «véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme *à son tour* en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé».

La ausencia de estudios que aborden el homoerotismo considerando aspectos espaciales y literarios supone, no obstante, un desafío a la hora de determinar los cauces metodológicos de una investigación como la presente. Entre las excepciones, convendría destacar la monografía de Álvarez (2010) sobre el «espacio homosexual» en la poesía española del siglo XX. A partir de la intersección de teoría sobre la sexualidad (M. Foucault, J. Butler) y sociología posmoderna (H. Lefebvre, E. Soja), este crítico exploró la relación entre la representación del espacio, el deseo homosexual masculino y la preocupación formal en la poesía de Federico García Lorca, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Luis Antonio de Villena. Si bien algunas de sus argumentaciones serían extrapolables a nuestra propia investigación, la poesía y la narrativa exigen enfoques específicos en función de sus

particularidades genéricas. Por otra parte, al tratarse de marcos contextuales diferentes, los problemas evidenciados resultarán, forzosamente, diferentes.

Las páginas que siguen desarrollan, por tanto, una propuesta metodológica en la que convergen aportes teóricos provenientes de distintas áreas de conocimiento: por una parte, geografía y sociología –que ofrecen más y mejores herramientas para pensar el vínculo entre espacio y sexualidad–; por otra, los estudios literarios –concretamente, el enfoque narratológico. Este dispositivo crítico se nutre asimismo de perspectivas historiográficas, pues al indagar en la interacción entre los espacios homoeróticos y su representación literaria, no puede obviarse la incidencia de contextos históricos y socioculturales en los que se modifican los límites de lo permitido, tanto en la vida cotidiana como en la literatura.

1. Espacio y homoerotismo: perspectivas teóricas

Basta consultar la entrada dedicada a «espacio» en el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001: s.v.) para verificar la multiplicidad de significaciones que comprende; entre ellas: «extensión que contiene toda la materia existente»; «parte que ocupa cada objeto sensible»; «capacidad de terreno, sitio o lugar»; «transcurso de tiempo entre dos sucesos» y «distancia entre dos cuerpos». Ante una gama tan amplia y ecléctica de posibilidades, el primer desafío al momento de reflexionar teóricamente sobre el espacio –y más concretamente, sobre el espacio homoerótico– consiste en acotar su significado. Resulta indispensable, para tal fin, establecer una distinción entre dos términos que suelen utilizarse como sinónimos, aunque no lo sean en sentido estricto: nos referimos a «espacio» y «lugar». Consideramos oportuno remitir al trabajo del geógrafo Tim Creswell (2004), quien verifica la misma confusión conceptual entre «place» y «space» en lengua inglesa. El investigador sostiene que el problema, en el caso de «place», reside en que la palabra parece hablar por sí misma, pues está anclada en el sentido común y posee centralidad tanto en la geografía como en la vida diaria: «Place is everywhere. This makes it different from other terms in geography like “territory”, which announces itself a specialized term, or “landscape” which is not a word that permeates through our every day encounters. So what is this “place”?» (Creswell, 2004: 2). Para precisar el significado, Creswell sugiere que «space» es más abstracto; se relaciona con áreas y volúmenes. «Place», en cambio, remitiría a una particularización o apropiación de «space», como manifiesta el ejemplo de una publicidad de muebles para el hogar

acompañada de la frase «transforming space into place» (8). Las definiciones principales del *Collins English Dictionary* (2008: 884) confirman la caracterización de Cresswell: «space» se describe como «the unlimited three-dimensional expanse in which all objects exist», mientras que «place» designa «a particular part of a space or of a surface» (ibídem: 661).

A la luz de estas definiciones, se advierte la dificultad de su traducción «directa» al español, ya que ni «espacio» ni «lugar» funcionan del mismo modo que «space» y «place». Si bien «espacio», como «space», es un término de mayor abstracción, la significación de «lugar» difiere de la de «place»; más aun, «espacio» asume muchas veces las características que Cresswell y otros investigadores atribuyen a «place», en tanto lugar re-apropiado y re-significado por los sujetos. En esta línea se ubica la diferenciación presentada por Michel de Certeau (1992: 129) en *La invención de lo cotidiano (L'invention du quotidien 1: Arts de faire)*: «Hay *espacio* cuando se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. [...] El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada [...]. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y la estabilidad de un sitio «propio». En suma, *el espacio es un lugar practicado*». Como puede apreciarse, la definición de De Certeau se aproxima a la de Cresswell –inspirada a su vez en la del geógrafo chino Yin Fu Tuan,¹ solo que invierte los términos y emplea «espacio» –«space» en el original en francés– con el sentido que ellos otorgan a «place» –«lieu» para De Certeau.²

Edward Soja (en Benach – Albet, 2009a: 78), por su parte, consideró poco clara la oposición entre «espacio» y «lugar»: «en geografía existe una dicotomía clásica que enfrenta el espacio, entendido como algo abstracto, con el lugar, considerado como algo concreto». A su juicio, el lugar formaría parte de lo espacial, aunque reconoce que «no hemos sabido definir el espacio de manera muy efectiva, [...] todavía existe una gran confusión y es difícil darle un significado claro». Frente a esta opacidad conceptual y negándose a tener que

¹ Tuan (2003: 6) sostenía que «what begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow with value.... The ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place».

² En *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Marc Augé (1992: 86) ofreció una interpretación diferente del concepto de «lugar»: «tal como se lo define aquí, no es en absoluto el lugar que Certeau opone al espacio como la figura geométrica al movimiento, la palabra muda a la palabra hablada o el estado al movimiento: es el lugar del sentido inscripto y simbolizado: el lugar antropológico». El antropólogo incluyó en su noción de «lugar» los recorridos que en él se efectúan, los discursos que se sostienen y el lenguaje que lo distingue; pretendió delinear así una oposición no entre espacios y lugares, sino entre lugares y no-lugares. Dentro de estos últimos se encontrarían aquellos espacios, característicos de la *sobremodernidad*, que no producen relaciones entre los individuos que lo habitan: constituyen, más bien, lugares de paso –estaciones de tren, aeropuertos, centro comerciales– donde la identidad se diluye y que solo crean «soledad y similitud» (ibídem: 107). Martínez-Oliva (2004: 61) utilizó la categoría de Augé de «no-lugar» para caracterizar algunos enclaves de ligue homosexual como saunas, bares y clubes de sexo.

escoger entre uno de los dos términos, Soja propuso «plantear las cosas de manera relacional y creativa» (ibídem: 79). Este sugestivo planteo que aboga por erosionar el reduccionismo de las postulaciones dicotómicas no se opondría necesariamente a la distinción de De Certeau. De hecho, Chauncey (1996: 224) recurrió a ella para sostener que no existiría un «espacio queer», sino espacios usados por los queers, o dispuestos para su uso. Para él, la significación de tales espacios no dependería únicamente de sus creadores, pues los usuarios podrían desarrollar tácticas para usarlos de maneras alternativas y hasta opuestas al diseño o función original.³

Siguiendo este razonamiento, podríamos considerar que el *espacio homoerótico* se forja en la interacción entre un entorno físico inmediato y una actividad humana que modifica momentáneamente su estatus habitual u «oficial». Así, por ejemplo, un baño público se transformaría de *lugar* en *espacio homoerótico* a través de las prácticas desarrolladas en su interior. No todos los baños públicos serían espacios homoeróticos (Binnie, 2001: 107) y tampoco lo serían todo el tiempo, sino solo cuando los sujetos se re-apropiaran de ellos y los re-significaran. Esta contingencia de la espacialidad homoerótica no impediría que determinados lugares fueran asociados a ella con mayor frecuencia, como es el caso de la cárcel, el ejército, los internados y otros enclaves típicos de socialización entre varones.⁴ Extendiendo y adaptando la propuesta de Sedgwick (1985: 1-2), podríamos hablar de un continuo entre *espacios homosociales* y *homoeróticos*. En sintonía con el hecho de que no exista, en definitiva, una línea divisoria férrea entre «espacio» y «lugar», en el curso del análisis emplearemos estos términos de manera dinámica. Una casa, un parque, una oficina podrán entenderse alternativamente como *lugares* y como *espacios*, en función de los usos que se haga de ellos.

Cresswell (2004: 9) puntualiza además otra diferenciación –entre espacio (*place*) y paisaje (*landscape*)– que resultará de interés para el análisis de algunas obras. El paisaje, según el geógrafo, «referred to a portion of the earth's surface that can be viewed from one spot». Se trata de una idea fundamentalmente visual: el espectador no se sitúa *dentro* de él,

³ También Cortés (2010: 150) retomó a de Certeau en su teorización sobre el espacio homoerótico: «Tal como el filósofo francés ha explicado ampliamente en sus textos, son los usuarios de un espacio los que tienen la capacidad de dotarlo de contenido (a veces, incluso contradictorio y diferente para el cual fue creado), pues el espacio tan solo existe en la medida que se utiliza o se experimenta. [...] Son (por decirlo así) los propios usuarios los creadores del espacio, son ellos los que tienen el poder de definir el significado dominante de cada lugar».

⁴ James (2001: 60) señala que algunos espacios representados habitualmente en la pornografía gay, como los vestuarios, la cárcel o el gimnasio, son espacios «exclusivamente masculinos por definición o por tradición [...] En este tipo de espacio, el hombre expone su cuerpo a la mirada masculina de los demás y la ansiedad procede del hecho de que la mirada masculina hacia otro macho puede tener implicaciones homosexuales».

sino que lo contempla a la distancia. En el espacio, en cambio, «are very much things to be inside of». Allí se habita y se realizan diversas actividades.⁵

Para avanzar en el deslinde teórico de la espacialidad homoerótica, conviene remitir ahora a las aportaciones de los filósofos franceses Henri Lefebvre y Michel Foucault, principales propulsores de lo que se dio en llamar «giro espacial» (*spatial turn*), un cambio epistemológico que a partir de la década de 1970 concedió centralidad a una categoría subordinada hasta entonces al tiempo (Jameson, 1991: 154-155; Soja, 2009: 183). En la conferencia «Espacios diferentes» («Des espaces autres»), pronunciada en 1966, Foucault (2010: 63-64) aludía a esta transformación en los siguientes términos:

La gran obsesión que atravesó el siglo XIX, como se sabe, fue la historia [...]. La época actual sería más bien la época del espacio. Nos hallamos en la época de lo cercano y lo lejano, del lado a lado, de lo disperso. Nos hallamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través del tiempo, sino como una red que relaciona puntos y que entreteje su madeja.

Tanto Foucault como Lefebvre contribuyeron sustancialmente al desplazamiento hacia este nuevo paradigma epistemológico: el primero a través de su concepto de «heterotopía» (*hétérotopie*), desarrollado en la conferencia citada,⁶ y el segundo por medio de su propuesta de «espacio social» (*espace social*), formulada en *La producción del espacio* (*La production de l'espace*, 1974).⁷ A continuación presentamos los aspectos medulares de estas teorías, especificando de qué modo podrían resultar útiles para definir o caracterizar el espacio homoerótico.

Foucault (2010: 67) sostuvo que no vivimos «en un espacio homogéneo y vacío sino, más bien al contrario, en un espacio que está lleno de cualidades». Su reflexión se focalizó en el espacio exterior, en especial en aquellos emplazamientos que aunque se relacionan con todos los demás, los contradicen, y que podrían clasificarse, a su juicio, en «utopías» y «heterotopías». Las primeras abarcarían espacios irreales que guardan una relación de analogía con el espacio real de la sociedad, pero que constituyen, en rigor, su versión perfeccionada.⁸ Las heterotopías, en cambio, serían aquellos

⁵ Para un análisis más detallado de las diferencias entre espacio y paisaje ver Santos (1996: 59-71).

⁶ Esta conferencia no se publicó hasta 1984. Existen dos versiones, muy similares, ambas recogidas en español en el volumen preparado por Daniel Defert (Foucault: 2010).

⁷ A pesar de su importancia, esta obra no ha sido traducida aún al español. La versión inglesa que citamos se publicó en 1991.

⁸ Aunque Foucault no dé ejemplos, podemos inferir que alude a las diversas utopías literarias que desde la *República* (c. 370 a.C.) de Platón han elaborado diferentes autores, en épocas y espacios muy diversos, de Tomás Moro (*Utopía*, 1516) a Aldous Huxley (*Island*, 1962), de Francis Bacon (*New Atlantis*, 1627) a Samuel Butler (*Erewhon*, 1872).

lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. (ibídem: 70)

El autor postuló cinco principios orientados a perfilar una descripción sistemática de las heterotopías.⁹ De acuerdo con el primero, todas las culturas crearían sus propios *lugares diferentes*, aunque estos adopten formas muy variadas y resulte difícil encontrar una forma heterotópica de valor universal. Se las podría clasificar, sin embargo, en dos grandes tipos: por una parte, heterotopías «de crisis»: lugares privilegiados, sagrados o prohibidos reservados a sujetos que se encuentran en un momento crítico en relación con la sociedad y el medio en el que viven (jóvenes, viejos, parturientas, etc.);¹⁰ por otra parte, heterotopías «de desviación», en las que se ubicarían los individuos cuyo comportamiento se desvía con respecto a la media o a la norma imperante: «son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por supuesto también, las prisiones, y sin lugar a dudas habría que agregarles las casas de retiro» (72). El segundo principio sostiene que las sociedades, en el curso de la historia, funcionalizarían de maneras diversas las heterotopías existentes, aspecto que el filósofo ilustra con la heterotopía del cementerio.¹¹ El tercer principio afirma que la heterotopía tendría la capacidad de yuxtaponer «en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles» (75); ejemplos posibles serían los teatros y los cines: en los primeros se suceden sobre la escena una serie de lugares ajenos entre sí; en los segundos se proyecta sobre la pantalla un espacio de tres

⁹ Cabe señalar que también Lefebvre (1983: 45) abordó el concepto de heterotopía, diferenciándolo del de «isotopía»: «Llamamos *isotopía* a un lugar (topos) y aquello que le rodea (vecindad, alrededores más inmediatos); es decir, lo que constituye un mismo *lugar*. Si en otra parte existe un lugar homólogo a análogo, dicho lugar pertenece a la isotopía. Sin embargo, junto al “lugar mismo” se da el lugar otro o el otro lugar. ¿Qué es lo que provoca su carácter de alteridad? Una diferencia que le marca situándolo (y situándose) con respecto al lugar considerado inicialmente». Como bien señala Álvarez (2010: 110), «mientras Lefebvre resalta la posición, esto es, *la forma* del lugar en la constitución de la diferencia, en Foucault prevalece el *contenido* contra-ideológico y la inversión en el lugar heterotópico del paradigma social dominante». Justamente por su énfasis en el *contenido*, consideramos más pertinente recurrir a la teoría foucaultiana al momento de caracterizar el espacio homoerótico como zona heterotópica.

¹⁰ Sería el caso, según Foucault (2010: 72), del colegio —tal como se lo entendía en el siglo XIX— y del servicio militar, donde se destinaba a los varones, dado que las primeras manifestaciones de la sexualidad viril debían tener lugar *fuera* de la familia.

¹¹ Así, en el siglo XVIII, los cementerios se localizaban en el centro de la ciudad y existía «toda una jerarquía de sepulturas posibles» (Foucault, 2010: 73). No se prestaba especial importancia al despojo mortal, dado que se creía en la resurrección de los cuerpos y en la inmortalidad del alma. A partir del siglo XIX, se produjo un cambio: los cementerios comenzaron a ubicarse en el límite exterior de las ciudades —en tanto se consideraba a la muerte una «enfermedad» que podía contagiar a los vivos— y se determinó que cada persona accediera a una caja de descomposición individual: «a partir del momento en que uno ya no está muy seguro de tener un alma, que el cuerpo habrá de resucitar, tal vez hay que prestar más atención a ese despojo mortal, que finalmente es la única huella de nuestra existencia entre el mundo y entre las palabras» (ibídem: 74).

dimensiones.¹² El cuarto principio destaca la conexión entre heterotopías y recortes de tiempo u «heterocronías»; en algunas –como museos y bibliotecas– el tiempo se acumularía al infinito; en otras –como ferias y pueblos vacacionales– el tiempo sería insustancial, precario, pasajero; lo dominaría el «modo de la fiesta» (77).

El quinto principio establece que las heterotopías supondrían siempre un sistema de apertura y de cierre, que al mismo tiempo las aislaría y las volvería penetrables. Para ingresar a un *lugar diferente* habría que estar obligado (cuarteles, prisiones), o someterse a ritos y purificaciones (saunas escandinavas) (78). También existirían emplazamientos heterotópicos de libre acceso, pero que ocultarían exclusiones, como los moteles norteamericanos, «donde se entra con su auto y con su amante y donde la sexualidad ilegal se encuentra a la vez absolutamente albergada y absolutamente oculta, mantenida aparte, sin por ello ser dejada al aire libre» (79). De acuerdo con el sexto y último principio, las heterotopías tendrían, respecto del espacio restante, una función determinada, que se desplegaría entre dos polos opuestos: o bien crear un espacio de ilusión que denunciaría como más ilusorio aún el tiempo real (caso de los prostíbulos); o bien crear un espacio perfecto, meticuloso, arreglado, que invertiría el desorden y la confusión de *nuestro* espacio (caso de las «sociedades puritanas» fundadas por ingleses en Norteamérica o las colonias jesuíticas de América del Sur).¹³

Aunque Foucault no haya mencionado explícitamente los lugares de encuentro sexual entre varones como posibles heterotopías, Betsky (1997: 193) recuperó el concepto en su monografía sobre «espacios queers» (*queer spaces*), señalando su afinidad en tanto «places of appropriation and artificial creation, places of sinking into a communal embrace of ephemeral realization». También Suárez (2006: 144) vinculó la espacialidad homoerótica a la idea de heterotopía: «en el espacio estandarizado de la modernidad surgen pliegues de resistencia y opacidad [...]. La cultura queer ha sido una importante generadora de heterotopías, de usos alternativos para los espacios sociales dados». Álvarez (2010: 105-121), por su parte, analizó las «heterotopías queer» en la poesía del español Luis Cernuda, entendiéndolas como «sitios que se distinguen principalmente por su alteridad *dentro de las*

¹² Según el filósofo, el ejemplo más antiguo de esta heterotopía sería el jardín, que en Oriente poseía significaciones muy profundas y superpuestas: «el jardín tradicional de los persas era un espacio sagrado que debía reunir en el interior de su rectángulo cuatro partes que representan las cuatro partes del mundo, con un espacio más sagrado todavía que los otros que era como el ombligo, el ombligo del mundo en su parte media, [...]; y toda la vegetación del jardín debía distribuirse en ese espacio, en esa suerte de microcosmos» (Foucault, 2010: 75-76).

¹³ Finalmente, Foucault (2010: 81) menciona la que considera la heterotopía por excelencia: la nave. El barco, sostiene, «es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está entregado al infinito del mar». Esta heterotopía no solo habría sido, desde el siglo XVI hasta nuestros días, el mayor instrumento de desarrollo económico, sino también «la mayor reserva de imaginación».

coordinadas (físicas o cognitivas) establecidas en relación con un lugar determinado» (ibídem: 109).

Podría avanzarse en la caracterización de los espacios homoeróticos como zonas heterotópicas a partir de los seis principios establecidos por Foucault para su identificación. De acuerdo con el primero, consideraríamos a tales espacios «heterotopías de desviación», pues en ellos se ubican sujetos que se apartan de la norma (hetero)sexual imperante. La gama de posibles enclaves sería amplia y diversa: calles, parques, edificios abandonados, obras en construcción, baños, bares, discotecas, clubes de sexo, saunas, cuartos oscuros (*dark rooms*), barrios gays, etc. En relación con el segundo principio, constataríamos que los espacios homoeróticos han sido funcionalizados de modos muy distintos en el curso del tiempo; en este sentido, resulta especialmente iluminador el recorrido trazado por Betsky (1997) desde las casas de hombres o de mujeres en las sociedades antiguas a los lugares de *cruising* contemporáneos, pasando por los baños romanos y los salones de la aristocracia francesa. El funcionamiento, la ubicación y la visibilidad de estos espacios donde se practican formas alternativas de sexualidad han ido variando en función de contextos históricos y socio-culturales igualmente cambiantes. El tercer principio se aplicaría a algunos espacios donde se superponen espacialidades heterogéneas: como en el ejemplo foucaultiano, cabría mencionar los cines –tanto aquellos explícitamente destinados al ligue homosexual como los que en el pasado se utilizaban con esa finalidad; las discotecas o clubes de sexo donde se proyectan vídeos y películas; y también espacios virtuales –chats, webcams, páginas de contactos– que propician la coexistencia de órdenes espaciales divergentes. Respecto del cuarto principio –aquel que señala la conexión entre el enclave heterotópico y una temporalidad determinada– podríamos considerar que los espacios homoeróticos tienden a corresponderse con segmentos de tiempo reducidos. Betsky (1997: 141) explicó que esta clase de espacio «never endured beyond the sexual act».¹⁴ El tiempo del encuentro erótico entre varones suele ser breve, incluso furtivo, pero también se registrarían excepciones: en las saunas, por ejemplo, la posibilidad de permanecer varias horas –y de ampliar la estadía si así se desea– facilita otras combinaciones temporales.¹⁵

En cuanto a la accesibilidad de los espacios homoeróticos –sexto principio de la heterotopía foucaultiana– el hecho de que se pueda ingresar libremente en algunos de ellos no impide que simultáneamente se verifique una exclusión: las prácticas sexuales entre varones en parques, terrenos baldíos, edificios abandonados o baños públicos constituyen

¹⁴ Para una reflexión de mayor alcance sobre la temporalidad queer, véase Halberstam (2005, especialmente 1-21).

¹⁵ Consúltese, en este sentido, la descripción del funcionamiento de la sauna que desarrolla Guasch (1995: 121-135).

un claro ejemplo de cómo ciertas formas de sexualidad son a la vez posibles y marginales/das: cualquiera las puede realizar pero dentro de un margen conveniente que garantiza su «clandestinidad». El último principio –concerniente a la función de la heterotopía– condensa, en cierta forma, cuanto se ha expuesto hasta ahora: los espacios homoeróticos se presentarían como contra-emplazamientos o espejos deformantes de una cultura que pretende imponer a los cuerpos un (único) orden (heterosexual). En estos enclaves serían posibles –e incluso deseables– otras modulaciones del erotismo y de la identidad; se trataría, siguiendo a Cortés (2010: 200) de «espacios hechos de dudas y ambigüedades [...] donde nos damos cuenta que el deseo no es un destino biológico ni tampoco un rol social». En síntesis, la categoría propuesta por el filósofo francés resulta apropiada para describir la espacialidad homoerótica por su carácter fundamental de *espacio diferente*, que al mismo tiempo refleja e invierte los ámbitos «normativos» de la vida cotidiana.

La teoría del «espacio social» de Lefebvre constituye otra aportación de importancia capital en el marco de la reflexión que nos ocupa. Al igual que Foucault, Lefebvre refutó la idea del espacio como área vacía o «recipiente» estático donde se desarrollan los procesos sociales.¹⁶ Una de sus tesis fundamentales –«(social) space is a (social) product» (Lefebvre, 1991: 26)– sugiere, por el contrario, que no se puede concebir el espacio independientemente de la realidad social, ya que no sería una materia existente en sí misma, sino el *producto* de la actividad humana. El pensador parte de una concepción relacional del tiempo y del espacio: los considera aspectos integrales de la práctica social y postula, en consecuencia, su carácter necesariamente histórico: «space and time do not exist universally. As they are socially produced, they can only be understood in the context of a specific society» (Schmid, 2008: 29). La producción del espacio se realizaría a través de tres dimensiones o procesos dialécticamente interconectados: las «prácticas espaciales», las «representaciones del espacio» y los «espacios de representación», a los que corresponderían tres formas diferenciadas de espacio: «percibido», «concebido» y «vivido» respectivamente. Según Schmid (ídem), el significado de estas tres dimensiones solo puede esclarecerse y reconstruirse en el contexto general de la teoría de la producción del espacio, así como en la totalidad de la obra del filósofo. El hecho de que en *La producción del espacio* aparecieran

¹⁶ Esta idea aparece formulada de diferentes maneras en estudios consagrados al espacio. Valentine (2002: 145-146) por ejemplo, sostiene que el espacio ya no es considerado como algo que posee características fijas «nor it is regarded as being merely a backdrop for social relations, a pre-existing terrain which exists outside of, or frames, everyday life. Rather, space is understood to play an active role in the constitution and reproduction of social identities and, vice versa, social identities, meanings and relations are recognised as producing material and symbolic or metaphorical spaces».

como meras aproximaciones derivó en «a near-total confusion of opinion» acerca de cómo interpretar adecuadamente la tríada.¹⁷ Conviene remitir, en primer lugar, a la definición que el propio Lefebvre (1991: 33) ofreció de cada uno de sus componentes:

Spatial practice, which embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practices ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, and of each member of a given society's relationship to that space, this cohesion implies a guaranteed level of *competence* and a specific level of *performance*.

Representations of space, which are tied to the relations of production and to the «order» which those relations impose, and hence to knowledge, to signs, to codes, and to «frontal» relations.

Representational spaces, embodying complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as code of space than a code of representational spaces)

Las prácticas espaciales remiten a una dimensión material, empírica: se trataría de determinar cómo las actividades cotidianas de los seres humanos en locaciones específicas producen espacialidades también específicas. Al descifrar el espacio de una sociedad, se podría revelar su práctica espacial (Lefebvre: 1991: 38). De este modo, se constataría cómo dicha práctica postula y presupone el espacio social, lo domina y lo apropia, en una interacción dialéctica. El espacio correspondiente a esta dimensión es el *percibido*, pues la percepción integraría decisivamente cada práctica social, a través de todos los sentidos, no solo la vista, sino también el tacto, el gusto, el oído, el olor. El carácter sensualmente perceptible de la dimensión espacial se relacionaría de forma directa con la materialidad de los elementos que la constituyen (Schmid, 2008: 39).

Las representaciones del espacio conciernen al orden del discurso: abarcarían las definiciones y conceptualizaciones elaboradas desde diferentes disciplinas, especialmente el urbanismo, la arquitectura y la geografía. Se vincularían a los modelos espaciales dominantes en una sociedad determinada (Lefebvre, 1991: 49) y permitirían, en consecuencia, identificar ideologías así como intentos de control y vigilancia. El espacio ligado a esta dimensión –el *espacio concebido*– operaría como productor de conocimiento, a partir de la proyección de espacialidades imaginadas.

Los espacios de la representación, finalmente, implicarían el espacio directamente *vivido* a través de símbolos e imágenes asociados a él. Se trataría del espacio de los

¹⁷ Schmid (2008: 30-39) desarrolla una minuciosa y clarificadora explicación de las fuentes de la teoría lefebvriana: el pensamiento dialéctico (Hegel, Marx, Nietzsche), la teoría del lenguaje (Nietzsche, Jakobson) y la fenomenología francesa (Bachelard, Merleau-Ponty).

habitantes y los usuarios, pero también de artistas y de algunos escritores y filósofos. En esta dimensión, se manifestaría el esfuerzo de la imaginación por apropiarse del espacio y transformarlo: un proceso, en definitiva, dirigido a conferirle significado (Lefebvre, 1991: 39). El *espacio vivido* se relacionaría con la experiencia práctica de los sujetos en su vida cotidiana, razón por la cual resultaría difícil agotarla a través del análisis teórico: «there always remains a surplus, a remainder, an inexpressible and unanalysable but most valuable residue that can be expressed only through artistic means» (Schmid, 2008: 40).¹⁸

Cada una de las dimensiones señaladas contribuiría «in different ways to the production of space according to their qualities and attributes, according to the society or mode of production in question, and according to the historical period» (Lefebvre, 1991: 46). El filósofo insistió en la interdependencia de los elementos de la tríada en la producción del espacio, así como en el hecho de que esa producción tenga lugar *en* el espacio: «space is at once result and cause, product and producer» (ibídem: 142). Las posibles implicaciones de la teoría lefebvriana en relación con la sexualidad han sido sopesadas por Brown (2000). A su juicio, aunque las observaciones del pensador acerca del rol de la sexualidad en la producción del espacio sean un tanto dispersas, poco metódicas y tiendan a asentarse en parámetros heterosexistas (Brown, 2000: 59), también permiten extraer algunas formulaciones interesantes. Señala, en este sentido, tres aspectos que considera fundamentales: la tensión entre «espacio abstracto» y sexualidad, la incidencia del cuerpo en la producción del espacio y el cuestionamiento de lo visual como única herramienta para apreciar los modos en que el espacio es producido.

Por «espacio abstracto», Lefebvre comprendía el espacio de la modernidad, producido por el capitalismo y el estado moderno y expresado a través de representaciones del espacio. Economistas, urbanistas, burócratas y otros científicos serían los responsables

¹⁸ Soja reelaboró la teoría de Lefebvre y atribuyó nuevos nombres a los componentes de su tríada: así, el *espacio percibido*, el *espacio concebido* y el *espacio vivido* fueron rebautizados como Primer Espacio, Segundo Espacio y Tercer Espacio. Según Schmid (2008: 42), el problema de la reapropiación posmoderna de Soja radicaría en independizar y dotar de autonomía las tres categorías que en Lefebvre se hallaban interconectadas. Por otra parte, el geógrafo concede especial atención al Tercer Espacio, al que caracteriza como «multifacético y contradictorio, opresivo y liberador, apasionado y rutinario, conocible e inconocible. Es un espacio de obertura radical, un sitio de resistencia y de lucha, un espacio de múltiples representaciones, investigable a través de sus oposiciones binarias pero donde también *y a toujours l'Autre*, donde siempre hay “otros espacios”, heterotopologías, geografías paradójicas a explorar» (Soja, 2009: 206). De acuerdo con Benach y Albet (2009b: 265), «el valor añadido de la reelaboración de Soja está en la incorporación de ideas procedentes del feminismo y de la teoría poscolonial como las de Gillian Rose, Gloria Anzaldúa, Gayatri Spivak, Edward Said o Homi Bhabha por citar solo unos pocos». Los mismos investigadores notan, sin embargo, que el concepto de Tercer Espacio fue recibido con escepticismo (ibídem: 271), aspecto al que también alude Latham (en Hubbard – Kitchin, 2011: 384): «Thirdspace in claimed to encompass everything there is to say about anything (and perhaps, as a result, nothing at all?). Indeed, one reviewer [...] was moved to wonder [...] “Is Elvis still alive in Thirdspace?”». Entre los teóricos que, además de Soja, han teorizado sobre el Tercer Espacio debe mencionarse a Homi Bhabha (Ikas – Wagner, 2009: IX-XIII).

de un espacio hostil a la sexualidad. Frente a esta racionalidad hegemónica, el cuerpo y lo sexual quedarían confinados, con frecuencia, a representaciones del espacio: imágenes y obras artísticas (Lefebvre, 1991: 49-50). Respecto del cuerpo, el filósofo lo consideraba un factor importante en la producción del espacio: a través de sus gestos, trazas y marcas sobre él, el cuerpo se volvería visible socialmente y de ese modo adquiriría significado. Lefebvre puntualizó que solo ciertas zonas de la ciudad favorecerían la producción del espacio a través de la sexualidad –como por ejemplo, las «zonas rojas»– y que esa producción estaría directamente ligada al beneficio económico. El cuerpo de la mujer sería abstraído y exhibido en forma fragmentaria con el fin no solo de estimular el deseo, sino también de fomentar las relaciones sociales capitalistas (ibídem: 310). El tercer aspecto destacado por Brown es el énfasis de Lefebvre en la primacía de la visión para la sexualidad: conoceríamos nuestros deseos sexuales fundamentalmente a través de signos y regímenes visuales. El pensador sugería, en este sentido, que una sexualidad «real», «auténtica», no usurpada por relaciones capitalistas, podría bloquear, quizás, la fragmentación del cuerpo. Lo visual –lo que aparece allí como dado o natural– desviaría nuestra atención de las fuerzas sociales más amplias que producen determinados patrones visuales. Brown (2000: 62) cuestiona, por un lado, la idea de Lefebvre de una sexualidad pura, esencializada, que no reconoce la posibilidad de sexualidades alternativas en la producción del espacio, pero rescata su propuesta de que el espacio abstracto tendría poder para «to conceal or deny –in other words to closet– the sexual production of urban space». Al poner bajo sospecha la primacía epistemológica de la visión, Lefebvre sugeriría la dificultad de *ver* el sexo en el espacio urbano. Partiendo de esta premisa, Brown postula la existencia de armarios urbanos (*urban closets*), que formarían parte de las geografías de la ciudad, a pesar de ser espacios secretos, escondidos y ocultos, esto es, difíciles de percibir por medio de la visión.

Consideremos ahora de qué manera la teoría general de Lefebvre acerca de la producción social del espacio podría trasladarse, específicamente, a la producción de espacios homoeróticos. Resulta factible asignar a cada una de las dimensiones o procesos interconectados que producen el espacio unos contenidos particulares: así, las *prácticas espaciales* (producción material) abarcarían las actividades –sociales y sexuales– de los sujetos en el espacio empírico (la ciudad); las *representaciones del espacio* (producción de conocimiento) involucrarían las diversas proyecciones de una espacialidad dominante heterosexual; finalmente, los *espacios de representación* (producción de significado) se localizarían en las obras literarias que, a partir de la experiencia cotidiana, se apropiarían, transformarían y re-

significarían los espacios. La literatura daría cuenta, en este sentido, de la tensión entre el «espacio abstracto» y la sexualidad, manifestando aquellos aspectos omitidos o silenciados por la ideología oficial. El cuerpo desempeñaría un rol clave en la producción de espacios ligados a sexualidades alternativas, pues como señala Cortés (2010: 7), «es en relación con el cuerpo humano –con sus capacidades, movimientos y relaciones– donde el espacio adquiere su pleno significado, ya que el cuerpo produce espacio, vive en un espacio, forma parte de él y lo percibe a su alrededor». Ahora bien, esta producción espacial notablemente conectada a la dimensión corporal resultaría, con frecuencia, difícil de reconocer: su *legibilidad* dependería del dominio de una serie de códigos específicos. En suma, las aportaciones de Lefebvre invitan a concebir el espacio homoerótico como un producto social en constante re-creación: un espacio percibido, concebido y vivido en circunstancias históricas concretas, sin las cuales no podrían comprenderse sus diversas modulaciones a lo largo del tiempo.

* * *

Las obras de Foucault y Lefebvre ejercieron una notable influencia en el campo de las ciencias sociales y proporcionaron valiosas herramientas teóricas para explorar los vínculos entre espacio y sexualidad (Chisholm, 2005: 26). El creciente interés por incorporar esta dimensión a los estudios sobre el espacio se advierte en una serie de investigaciones pertenecientes a campos académicos multidisciplinares: geografía humana, sociología, antropología, arquitectura, historiografía, estudios feministas, «men's studies» y teoría queer, entre otros. Los estudios sobre espacios «homosexuales», «gais» o «queers» han proliferado en las últimas tres décadas, aunque como bien señala Rubin (2011: 310-311), la sociología y la etnografía se ocuparon desde fechas muy tempranas de las relaciones entre el espacio urbano y las poblaciones eróticas disidentes. Los trabajos pioneros de Robert Park y Louis Wirth en la Escuela de Chicago manifestaban ya un interés por espacialidades alternativas –o por usos alternativos del espacio– que se fue incrementando en forma paulatina, hasta que a mediados de la década de 1980, los estudios feministas, así como los gays, lésbicos y queer, le dieron un impulso decisivo. Deben mencionarse, en este sentido, algunos aportes –individuales y colectivos– que contribuyeron a expandir el campo de estudio: Bell y Valentine (1994), Chauncey (1994), Betsky (1995, 1997), Sanders (1996), Bech (1997), Colomina (1997), Ingram, Bouthillete y Retter (1997), Higgs (1999), Leap

(1999), Rendell, Penner y Borden (2000), Brown (2000), McDowell (2000), Bell y Binnie (2000), Bell *et al.* (2001), Cortés (2009, 2010) y Johnston y Longhurst (2010).

Sobre la base de estas y otras contribuciones teóricas, el propósito de las siguientes páginas consiste en establecer los alcances y significados de la concepción de espacio homoerótico que sustenta y atraviesa la investigación. Tal como anticipamos en la introducción, dicha concepción remitirá exclusivamente a espacios «masculinos», es decir, donde se producen interacciones –de índole social o sexual– entre varones. Los modos diversos y a menudo contrapuestos en que hombres y mujeres auto-construyen su subjetividad homoerótica, así como las diferencias al momento de habitar y relacionarse en el espacio, suponen la necesidad de emplear instrumentos de análisis específicos en cada caso. No se trata de reproducir acríticamente un estéril separatismo de género, sino de comprender que realidades diferentes demandan aparatos teórico-críticos diferenciados, que puedan captar en toda su complejidad el fenómeno en cuestión. Por otra parte, la menor presencia de literatura lésbica escrita o publicada durante nuestro marco cronológico,¹⁹ impide extender a ella la hipótesis central de la investigación: que los espacios homoeróticos comienzan a proliferar en la narrativa argentina a partir de la década de 1950. En rigor, con escasas excepciones (Roffé: 1976; Molloy: 1981), los espacios homoeróticos «femeninos» no se difundirían ampliamente hasta los años 2000, a través de las obras de Alicia Plante, Gabriela Bejerman, Guillermo Saccomano, Dalia Rosetti y Romina Paula. A la insuficiente representación literaria, debe añadirse la escasa investigación historiográfica, que dificulta la reconstrucción de los modos en que las mujeres que se relacionaban con otras mujeres han gestionado el uso del espacio.

Huelga recordar, asimismo, que la elección del término «homoerótico», en detrimento de «homosexual» o «gay», obedeció al intento de evitar las implicaciones identitarias de estos adjetivos, ya que dichos espacios podrían ser frecuentados por sujetos que no necesariamente se auto-identifican como homosexuales o gais. De acuerdo con Rodríguez González (2008: 203), en sentido amplio «homoerotismo» significa homosexualidad, pero en un sentido más restringido, refiere la «relación sexual entre personas del mismo sexo que no supone el fundamento de una entidad social particular específica». «Homoerótico», en consecuencia, permite caracterizar espacios donde se establecen relaciones sexuales entre varones, independientemente de que asuman o no una identidad sexual determinada.

¹⁹ Como señalamos en la introducción, solo el cuento «El quinto» (1926) de Salvadora Medina Onrubia y la novela *Habitaciones* (2002) de Emma Barrandéguy, abordan el deseo erótico entre mujeres antes de la década de 1970.

Además del carácter heterotópico y social, los rasgos generales que, a nuestro juicio, permitirían caracterizar la espacialidad homoerótica son, fundamentalmente, seis: apropiación, transgresión, predominio de lo urbano, in(visibilidad), sectorialización y fluidez/sensualidad. El primero de estos rasgos –apropiación– se apuntó al destacar la diferencia entre espacio y lugar y remite a la acción de subvertir o incluso contradecir deliberadamente la función original u «oficial» de algunos enclaves públicos como calles, parques, plazas, cines, baños, terrenos baldíos y playas. Según Martínez Oliva (2010: 52), «los homosexuales han utilizado formas de apropiarse en cada momento de dominios públicos como lugares de encuentro, zonas para ligar, para la formación de enclaves identitarios, etc.». Cortés (2010: 156), por su parte, observa que durante mucho tiempo los urinarios y los parques y jardines públicos fueron los lugares más populares y concurridos por los gays, aunque quizás sería más apropiado hablar de «hombres que se relacionan con otros hombres», a fin de incluir no solo a quienes asumen una identidad «gay», sino también a bisexuales y heterosexuales que eventualmente se involucran en prácticas eróticas con otros varones (e incluso, a quienes rechazan cualquier forma de definición identitaria). La apropiación del espacio público urbano con fines sexuales, aunque siga ejerciéndose, se antoja más representativa del periodo previo al surgimiento de los grupos de liberación homosexual. En Argentina, donde la dictadura militar de 1976-1983 interrumpió el proceso de consolidación de la comunidad homosexual, la transición hacia una espacialidad institucionalizada –bares, discotecas, saunas, clubes de sexo– no se produjo hasta la década de 1990 (Meccia, 2011: 123-126). A partir de esa fecha, los espacios públicos dejaron de ser el territorio paradigmático del encuentro sexual entre varones y empezaron a coexistir con otros enclaves específicamente destinados a él.

La idea de transgresión se encuentra estrechamente ligada a la de apropiación. Al darle a un determinado espacio un uso no previsto –o incluso prohibido, se está transgrediendo la norma imperante en dicho espacio. Cresswell (2004: 103) muestra que frases hechas como «poner a alguien en su lugar», «todo está en su lugar» o «(él o ella) conoce su lugar» manifiestan una conexión entre el espacio y una serie de asunciones sobre lo que constituye un comportamiento normativo: «people and practices, it seems, can be “in-place” or “out-of-place”». Cuando se considera que una persona se encuentra «fuera de lugar», significa que ha cometido una transgresión: ha atravesado una línea –geográfica o socio-cultural, por ejemplo– y ha causado alguna clase de perturbación en los demás o en sí mismo. Pero para que esta perturbación pueda ser percibida como tal, debe precederla un sistema de clasificación: «the construction of places, in other words, form the basis for the

possibility of transgression [...]. The use of place to produce order leads to the unintended consequence of place becoming an object and tool of resistance to that order –new types of deviance and transgression such as strikes and sit-ins become possible». En este sentido, los hombres que mantienen relaciones sexuales con otros hombres cometerían un *anacorisismo* (*anachorism*)²⁰ al realizar prácticas sexuales no normativas en espacios donde la heterosexualidad es tenida por normal, natural y apropiada. Integrarían, de ese modo, la lista de *outsiders* –o sujetos «fuera de lugar»– donde se cuentan asimismo gitanos, enfermos mentales, prostitutas o *homeless*.

Una de las transgresiones fundamentales de los espacios homoeróticos atañe al borramiento de fronteras entre lo público y lo privado, lo interior y lo exterior. Los hombres que se relacionan con otros hombres redefinen activa y creativamente los límites de estas dicotomías y muestran su esencial arbitrariedad. Si al decir de Fuss (1999: 120), «la mayoría de nosotros/as estamos a la vez dentro y fuera todo el tiempo»,²¹ lo mismo podría afirmarse de los espacios homoeróticos, ubicados simultáneamente *dentro* y *fuera* de la ciudad, emplazados en su interior pero invisibles, con frecuencia, para quienes no conocen sus códigos. La frase con que Chauncey (1994: 179) titula uno de los capítulos de su monografía –«Privacy Could Only Be Had in Public: Forging a Gay World in the Streets»– ilustra a la perfección la paradoja de que el único modo de crear una esfera propicia al homoerotismo en la ciudad de Nueva York entre finales del siglo XIX y mediados del XX fuera apropiándose de diversos enclaves de la esfera pública.

El tercer rasgo de la espacialidad homoerótica –su carácter predominantemente urbano– no implica que no pueda articularse, también, en enclaves naturales o rurales. Sin embargo, la ciudad se presentaría como el territorio más afín a esta clase de interacciones; en palabras de Bech (1997: 98), «here, the homosexual can *be*; here, his peculiarity can vanish in the blank anonymity, his strangeness in the general strangeness; and here, he can make contact: either in the common urban space or in the areas that, so to speak, concentrate the social space of the city: railway stations, urinals, parks and bath houses». Este investigador llega a afirmar que la homosexualidad no sería solo un fenómeno que ocurre *en* la ciudad, sino que resultaría inseparable de ella: «the city is not a merely a stage on which a pre-existing, preconstructed sexuality is displayed and acted out; it is also a

²⁰ «Just as we have a term for thinking about things in the wrong time –*anachronism*– we might for thinking about things in the wrong place –*anachorism*–» (Cresswell, 2004: 103).

²¹ Este mismo argumento presenta Álvarez (2010: 15) en su estudio sobre espacio y homosexualidad en la poesía española del siglo XX: «relacionada con la tensión en la definición homo/heterosexual, la línea divisoria entre los adverbios de lugar dentro y fuera constituye una frontera ideológica inestable, muy porosa, y consecuentemente, caracterizada por múltiples cruces».

space where sexuality is generated». El espacio urbano atraería a los homosexuales –y a otros sujetos que practican una sexualidad no hegemónica– por múltiples motivos, diversos a los de la población heterosexual. En primer lugar, ofrecerían a quienes proceden de pueblos o zonas rurales unas expectativas de libertad y experimentación inconcebibles en los sitios de origen. Como señala Eribon (2001: 36): «la ciudad es un universo de extranjeros, lo cual permite preservar el anonimato y por tanto la libertad, contrariamente a las trabas sofocantes de las redes de interconocimiento que caracterizan la vida en las pequeñas ciudades o en los pueblos, donde todo el mundo se conoce y reconoce, y debe ocultar lo que es cuando se aparta de la norma».²² En segundo lugar, el peligro de la desaprobación familiar y social disminuiría en el espacio anónimo de la ciudad, a la vez que se multiplicarían, además, los enclaves estratégicos donde encontrar eventuales compañeros sexuales: calles, bares, cafés, parques, plazas, baños públicos, saunas, etc.²³ Especialmente en épocas cuando los actos homosexuales eran considerados ilegales, todos estos sitios favorecieron la socialización entre varones.

La conexión entre ciudad y homoerotismo se remontaría a la Antigüedad, según expone Aldrich (2006: 89): «since the time of the Biblical Sodom and Gomorrah and classical Athens, homosexuality has been associated with city». Las investigaciones historiográficas recogidas por Higgs (1999) así como la monografía de Abraham (2009) han explorado la existencia de «culturas» homoeróticas en diversas ciudades del globo (París, Londres, Amsterdam, Río de Janeiro, Lisboa, San Francisco, Moscú, Los Ángeles, Chicago) durante diferentes periodos históricos.²⁴ Existe consenso, en este sentido, acerca de que las atracciones y relaciones entre personas del mismo sexo han estado presentes en todas las sociedades y épocas, aunque sus formas hayan variado en función del contexto: «the exact nature of situations and transformations calls for historical nuance rather than reductionist generalisation» (Aldrich, 2006: 92). No obstante, la asociación entre el espacio urbano y sujetos y prácticas homoeróticas sería representativa de las sociedades modernas (Bech, 1997: 192-193) y se habría consolidado entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, como consecuencia del ascenso de la clase media (Betsky, 1997: 8).²⁵

²² En términos similares se expresan Johnston y Longhurst (2010: 80): «Cities has often been regarded as spaces of social and sexual liberation because of a perception that they offer anonymity and escape from the familiar and community relations of small towns and villages».

²³ Sobre migración gay y lesbiana véase Weston (1995) y Pichardo Galán (2003).

²⁴ Para un comentario detallado de las investigaciones historiográficas sobre espacio y homoerotismo remitimos al artículo de Aldrich (2006), que incluye además una nutrida bibliografía.

²⁵ Betsky (1997: 8) postula que la clase media justificó su existencia –tanto en el nivel individual como en el colectivo– a través de la creación de una cultura que glorificaba la individualidad y la construcción de un mundo hecho por el hombre. La espacialidad constitutiva de esta nueva clase social estuvo regida por la eficiencia, la organización y la utilidad. Sus instituciones características –la familia nuclear, el cuerpo

El estudio de Chauncey (1994) sobre la subcultura homosexual que se desarrolló en la ciudad de Nueva York entre 1890 y 1940, confirmó esa premisa y mostró cómo los hombres que se relacionaban con otros hombres manipularon el espacio urbano y utilizaron un amplio repertorio de estrategias para reconocerse y encontrarse: «streets and parks were where many men –“queer” and “normal” alike– went to find sexual partners, where many gay men went to socialize, and where many men went for sex and ended up being socialized into the gay world» (Chauncey, 1994: 179). Este historiador refutó además los mitos de aislamiento, invisibilidad e internalización de los homosexuales durante el periodo anterior a Stonewall. El mito del aislamiento sostenía que la hostilidad antigay impidió el desarrollo de una subcultura extendida y obligó a los hombres a llevar vidas solitarias en las décadas previas al surgimiento de los movimientos de liberación. El mito de la invisibilidad aseguraba que incluso si existía un «mundo gay» (*gay world*), permanecía invisible y por lo tanto era difícil que los hombres gays pudieran encontrarse entre sí. Finalmente, el mito de la internalización daba por hecho que los gays internalizaron acríticamente la visión que tenía de ellos la cultura dominante, como personas enfermas, pervertidas e inmorales, cuyo auto-desprecio los llevaba a aceptar la vigilancia y el control de sus vidas más que a resistirlas (ibídem: 2-4). Al demostrar la falsedad de estas asunciones, Chauncey ofreció un modelo de análisis que podría extenderse a otras ciudades, como hizo Ben (2009) en su estudio de la sociabilidad homoerótica en Buenos Aires entre 1880 y 1955.

El cuarto rasgo de los espacios homoeróticos –la (in)visibilidad– se vincula a la circunstancia paradójica de que sean simultáneamente visibles e invisibles.²⁶ En este sentido, el armario (*closet*) constituye una metáfora espacial ejemplar, ya que como explica Mira (2002: 87-88), se lo concibe como una estructura transparente:

la ley o la medicina producen una genealogía y una definición del homosexual que pretenden aplicable a cada individuo que se dedica a determinadas prácticas, [y] sus representantes dan por sentado que siempre saben qué tipo de persona se encuentra dentro del armario. Al salir [...] (o al ser arrastrado a través del chantaje, el *outing* o una redada) el individuo entra en «otro» armario que le hace visible, catalogando su identidad en términos científicos.

reglamentado y el correcto comportamiento público– se reflejaron en espacios específicos: la casa y el suburbio en el primer caso; el gimnasio, el colegio de varones y la prisión en el segundo y las plazas y bulevares en el tercero. Ahora bien, estos espacios excluían a los hombres que no tenían familia, que transformaban la reglamentación del cuerpo en su reverso –la satisfacción del deseo– y que debían esconder sus preferencias eróticas en la esfera pública. Ellos fueron los responsables, según Betsky (ibídem: 11), de «queerizar» la ciudad: «they found within it possibilities that planners had never considered. The city could be reformed and cruised».

²⁶ Sobre la in/visibilidad como categoría decisiva en la existencia lésbica, gay y queer, remitimos al artículo de Torras (2011). Véase también Mira (2002: 754-756).

Para Sedgwick (1998: 92), la compleja dinámica del armario y sus binomios consustanciales –conocimiento/ignorancia, secreto/revelación, público/privado– marcaría de forma determinante la vida de las personas gais. Brown (2000: 3) pretende ir un paso más allá de esta epistemología espacial y sostiene que el armario no sería solo una floritura retórica, sino también «a manifestation of heteronormative and homophobic powers in time-space, and moreover that this materiality mediates a power/knowledge of oppression». El espacio *representaría* el poder pero al mismo tiempo lo *materializaría* en una escala de diversas geografías (reales y empíricas) que irían desde el cuerpo al globo, pasando por la ciudad y la nación. Las reflexiones del geógrafo en torno de «armarios urbanos» (*urban closets*), esto es, «secret, hidden and concealed [...] places where [men who have sex with other men] can enable their desire» (ibídem: 62), sugieren que quienes practican una sexualidad disidente producen espacios «secretos» que son tanto el resultado de estructuras heteronormativas como una reacción a las mismas.²⁷ Esta idea aparece con frecuencia en diversas descripciones (históricas, geográficas, sociológicas) de la espacialidad homoerótica.²⁸ Parece claro, sin embargo, que a partir de los años setenta, los homosexuales comenzaron a ganar cada vez más espacios en la ciudad: «su presencia [...] se ha ido desplazando y consolidando, para pasar del disimulado ligue callejero (donde se pudiera) a ocupar barrios específicamente autocontrolados» (Cortés, 2010: 162). La tendencia actual a la visibilidad coexiste con enclaves donde sigue dominando una lógica armarizada, pero que ha perdido la centralidad que pudo tener en el pasado.²⁹

El quinto rasgo de la espacialidad homoerótica que deseamos destacar es la sectorialización. Frente a un orden espacial predominantemente heterosexual, los hombres que mantienen relaciones sexuales con otros hombres escogen sectores específicos de la

²⁷ Resulta evidente que el investigador no concibe el armario (*closet*) en su sentido literal: necesita extender su significado para poder interpretar como armarios espacios que no lo son en sentido estricto. Las primeras acepciones de *closet* en *Oxford Dictionaries* (2012: s.v.) lo describen como: «a cupboard or wardrobe, especially one tall enough to walk into» y «small room, especially one used for storing things or for private study». Posteriormente, se incluye el sentido metafórico: «(the closet) used to refer to a state of secrecy or concealment, especially about one's homosexuality». A nuestro juicio, la extensión semántica que propone Brown implica, necesariamente, una re-interpretación metafórica del término; solo así se lo puede comprender como una «materialisation of power/knowledge, as an oppression that works through space, and not just simply language or texts» (Brown, 2000: 20).

²⁸ Castells (1986: 208), por ejemplo, observa que «dos prejuicios sociales, la represión legal y la violencia política han obligado a los homosexuales a permanecer invisibles a lo largo de la historia. Esta invisibilidad es un obstáculo importante para encontrar compañeros sexuales, hacer amigos y llevar una vida libre y sin hostigamientos. Para salvar ese obstáculo, los gays han tendido siempre a establecer su propio espacio, donde fueran posibles los encuentros sobre la premisa de unos valores sexuales y culturales comunes». Sobre este mismo punto véase también Chauncey (1994: especialmente 179-205), Betsky (1997: 10), Martínez Oliva (2004) y Cortés (2010: especialmente 150-162).

²⁹ En este sentido, véase el artículo donde Bell (2001: 85) discute la centralidad del tropo de la invisibilidad propuesta previamente por Califia (1994), pues a su juicio «has faded, bringing a new and paradoxical sense of visibility to sexual "subcultures" –at once the angry visibility that fights erasure and the visibility that provokes voyeurism and censure, and calls for the protective veil of privacy».

ciudad que funcionan como puntos de encuentro y socialización. En un trabajo publicado originalmente en 1915, Robert Park (1999: 81), investigador de la Escuela de Chicago,³⁰ definió como «regiones morales» (*moral regions*) aquellos enclaves urbanos que congregaban a sujetos con «gustos y temperamentos» semejantes: «tales son, por ejemplo, las áreas de vicio que encontramos en la mayoría de ciudades. Una región moral no es necesariamente un lugar donde se reside: puede ser un simple lugar de cita, un sitio de encuentro o reunión». A juicio de Park, las regiones morales serían el resultado tanto de las coacciones impuestas por la vida urbana como de las licencias que proporcionan esas mismas condiciones. Perlongher (1993: 32) recuperó el concepto y lo vinculó explícitamente con la subcultura homosexual: «el dispositivo de sexualidad no se limita a conferir a la homosexualidad una demografía, instaura también una territorialidad». Algunos espacios – pensiones, departamentos pequeños, bares, dancings, cines, boites– resultarían especialmente propicios para la constitución de regiones morales o «áreas de desorganización»;³¹ Sebrelí (1997a: 341) describirá en esos términos algunos espacios del centro de la ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. Esta forma de sectorialización, que tiende a la marginalidad y funciona como «punto de fuga», debe diferenciarse de otra, la del «barrio gay», que posee un carácter más integrador.³²

Finalmente, cabe señalar como característica saliente de los espacios homoeróticos la fluidez y sensualidad. Betsky (1997: 24-25) ilustra su concepción de espacio queer (*queer space*) a través de la comparación de tres escenas/diseños del teatro clásico realizadas por Sebastiano Serlio alrededor de 1537: la primera –tragedia– presenta un escenario de arquitectura clásica; la segunda –comedia– se emplaza en territorios familiares, cotidianos; la tercera –mito– se ubica en un lugar que mezcla lo natural y lo artificial, lo real y lo imaginario. Este entorno artificial sería, para Betsky, representativo de la espacialidad queer: «I will propose queer space as a kind of third scene, a third place for the third sex, that functions as a counterarchitecture, appropriating, subverting, mirroring and choreographing the orders of everyday life in new and liberating ways» (ibídem: 26). El investigador observa que la creación de espacios libres –y liberadores– sería independiente

³⁰ Según Abraham (2009: 88), «the University of Chicago School of Sociology [was] one of the first centers and, in the first half of the twentieth century, the most influential department of Sociology in the United States, known for its self-conscious promotion of urban study as a modern scientific project». Sobre la labor de Park y otros investigadores que se desempeñaron en esta institución, véase también Rubin (2011: 314-318).

³¹ Esta expresión pertenece al sociólogo José Barbosa de Silva, quien según Perlongher (1993: 34) fue autor de un estudio pionero sobre áreas de frecuencia homosexual en San Pablo, «Aspectos sociológicos do homossexualismo em São Paulo» (1959).

³² Sobre los barrios gays, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Levine (1979), Pollak (1982: 92-94), Castells (1986: 355-362), Santos Solla (2001, 2006a, 2006b), Martínez Oliva (2004: 66-70), Fernández Salinas (2007), Cortés (2010: 162-172) y Boivin (2011).

de la preferencia erótica de los sujetos, pero remarca que a causa del rol particular asignado al homoerotismo en nuestra sociedad, los queers han contribuido de manera decisiva a la construcción de contra-arquitecturas o, podríamos añadir, de espacios sociales heterotópicos. También Chisholm (2005: 10) sostiene que el espacio queer designa una conceptualización fluida de la ocupación del espacio urbano. Bech (1997: 110-111), por su parte, argumenta que los hombres transformarían por un breve lapso un lugar determinado, articulando una esfera íntima dentro de lo público: «the parties come from a mutual strangeness and return to it again afterwards. Nonetheless, the actual meeting is highly intimate: the person lets his surface be pawed or exposes his innermost self or becomes another person altogether, in a way that is rarely possible with those nearest and dearest». Mediante la utilización de enclaves públicos con fines eróticos, los hombres establecerían efímeramente un ámbito sensual, (re)creado una y otra vez, pero nunca definitivo. De este modo, desafiarían la lógica espacial dominante (Cortés, 2010: 203). A diferencia de los espacios pensados y planificados por el Estado y otros organismos de regulación de la vida cotidiana, los espacios homoeróticos se caracterizarían por su naturaleza escurridiza: serían permanentemente producidos y re-producidos.

La descripción que hemos desarrollado hasta aquí resulta válida para caracterizar de manera general la espacialidad homoerótica, pero en el caso de aquellos enclaves específicos (bares, saunas, clubes de sexo, discotecas, barrios) que fueron surgiendo –y multiplicándose– conforme crecía la aceptación social de gais, lesbianas y otras minorías, sería preciso introducir consideraciones particulares.³³ La razón de que no abundemos en ellas obedece a que durante el marco cronológico de nuestra investigación –1914-1964– tales enclaves no existían.³⁴ En ausencia de espacios legítimos donde encontrarse y relacionarse, los hombres se veían obligados a usar el espacio en los términos que hemos expuesto: mediante una apropiación transgresiva –fluida y sensual– de la escena urbana, concentrada en sectores determinados, muchas veces «secretos» o invisibles para quienes no compartían el código, pero perfectamente reconocibles para los que sí. Las obras consideradas para el análisis, desde *Los invertidos* (1914) de José González Castillo a *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini, muestran diversas modulaciones de esa espacialidad y permiten

³³ Algunos rasgos, como la apropiación y la transgresión, quedarían sin efecto o se atenuarían considerablemente en los espacios *legítimamente* destinados a la socialización de las poblaciones eróticas disidentes.

³⁴ En este sentido, la situación argentina guarda bastante semejanzas con la española, según se constata en los estudios sociológicos de Guasch (1995), Sívori (2004) y Meccia (2011). Hasta la década de los ochenta, en España, y de los noventa, en Argentina, calles, plazas, parques, urinarios, terrenos baldíos y otros enclaves públicos funcionaron como punto de encuentro para los hombres que se relacionaban con otros hombres. Volveremos oportunamente sobre este tema en el curso de la investigación.

corroborar su naturaleza esencialmente social y heterotópica. Los espacios representados contribuyen a establecer una topografía literaria que refleja el desafío histórico de las normas impuestas, practicado por hombres que se relacionaban eróticamente con otros hombres. Este desafío propició la creación de ámbitos *otros* donde ejercer libremente el deseo proscrito.

2. La textualización del espacio: cronotopos y descripción

El análisis de la representación literaria de espacios homoeróticos carece prácticamente de antecedentes en el campo de la crítica iberoamericana, con excepción de la monografía ya citada de Álvarez (2010),³⁵ quien analizó el impacto de la experiencia social del espacio sobre la elaboración formal del poema en la obra de cuatro autores españoles del siglo XX. Aunque nuestra investigación comparta con la de Álvarez un mismo interés por examinar la interacción entre espacios *vividos* y *representados*, y se apoye en un marco teórico hasta cierto punto común (Henri Lefebvre, Michel Foucault), el corpus textual elegido demanda una metodología específica, en función de sus características genéricas y del marco contextual en que emergió. Se pretende, por consiguiente, interrelacionar un enfoque literario –centrado en la configuración textual del espacio en textos narrativos (y en dos casos teatrales)– con otro histórico-sociológico, que permita iluminar las espacialidades representadas desde otras perspectivas más fructíferas. La categoría de «cronotopo», sobre la cual teorizó Bajtín, se ofrece, a nuestro juicio, como puente entre la historia y la literatura; en la medida en que, siguiendo la propuesta bajtiniana, los cronotopos determinan variantes genéricas, argumentales y temáticas, como así también la imagen del ser humano en la literatura, la primera etapa del análisis debe consistir en la exploración del modo en que determinadas cronotopías incidieron en la creación de obras literarias donde se representan espacios homoeróticos. En un segundo momento, se abordará el modo de representación de dichos espacios desde la teoría de la narrativa o narratología.

Ahora bien, dado que según tendremos ocasión de constatar, los cronotopos que dan lugar a obras de temática homoerótica emergen en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas –la ciudad de Buenos Aires entre 1940 y 1960–, como resultado de la progresiva consolidación de una subcultura en la metrópoli porteña, se imponía

³⁵ En la introducción a su estudio, Álvarez (2010: 10) señala que «a pesar de la preeminencia de las cuestiones relacionadas con la producción de espacios físicos y cognitivos en la teoría posmoderna, todavía no existe, que yo sepa, un trabajo que investigue la relación entre la representación del espacio, el discurso literario y la subjetividad queer en la poesía española contemporánea».

revisar de qué manera la literatura precedente pudo contribuir a la espacialidad homoerótica que se desarrolla en él. La cadena genealógica desplegada pretende demostrar que, de modos muy diversos, esa espacialidad fue prefigurándose en obras publicadas entre las décadas de 1910 y 1950. La ausencia de cronotopos específicamente vinculados a la experiencia homosexual exige, sin embargo, otra forma de abordaje de la problemática espacial. Se indagarán, en consecuencia, las articulaciones entre espacio y deseo homoerótico propias de cada texto, atendiendo a las particularidades históricas y socio-culturales de su contexto de emergencia, así como al modo en que contribuyen a forjar un espacio para la textualización del homoerotismo en la literatura posterior. Las páginas que siguen ofrecen, de acuerdo con este planteo, algunas consideraciones generales sobre el espacio literario; una valoración de la posibilidad de aplicar al análisis de la espacialidad literaria la tríada conceptual de Henri Lefebvre, según sugiere Pimentel (2012); una propuesta de adaptación de la metodología bajtiniana sobre el cronotopo y una descripción del modelo de análisis de la textualización del espacio desde la perspectiva narratológica, siguiendo el modelo de Zoran (1984).

* * *

La investigación literaria no ha concedido al espacio la misma atención e interés que al tiempo. Los estudios sobre su representación en la literatura, aunque menos abundantes que aquellos consagrados al tiempo o a otros elementos de la narración, constituyen un corpus considerable. Dado que sería difícil dar cuenta del mismo en forma exhaustiva, señalaremos algunos que consideramos especialmente relevantes. Es de rigor citar, en primer lugar, los trabajos de Bachelard (2000) y Blanchot (2002), quienes reflexionaron, desde una perspectiva filosófica, sobre los espacios felices (*topofilia*) y las condiciones de posibilidad de la escritura, respectivamente. Joseph Frank (1991) desarrolló, en varios artículos, el concepto de «forma espacial» (*spatial form*) para designar formas de construcción narrativas que consideraba «espaciales». Entre los estudios semióticos destacan las aportaciones de Yuri Lotman (1978; 1996-2000), especialmente su concepto de «semiosfera», y de J. A. Greimas (1980), quien propuso una «semiótica topológica». Gullón (1980), en un estudio clásico, analizó la configuración discursiva del espacio en la novela desde parámetros estructuralistas. Más recientemente, ha tenido un impacto considerable la propuesta de Westphal (2005, 2007) de un acercamiento «geocrítico» a los textos literarios.

En el campo de la teoría narrativa o narratología, el estudio del espacio ha sido subordinado al del tiempo; subordinación que estaría justificada, según Zoran (1984: 310), porque la realidad narrativa de cualquier relato se centra principalmente en el tiempo. Pimentel (2001: 7) admite la primacía de la temporalidad, pero sostiene que «no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no solo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional». Resulta evidente, por tanto, que el espacio no puede considerarse el mero soporte o escenario donde se desarrolla la acción y se ubican los personajes, aunque esa haya sido la función asignada tradicionalmente por la teoría literaria y la primera que se invoca en los intentos de definición (Valles Calatrava, 2008: 178). Esta función elemental, de indudable relevancia, debe ser puesta en relación con otras para ganar entidad a la hora del análisis. Garrido Domínguez (1993: 215-216) señala que además de crear la ilusión de realidad,³⁶ las referencias espaciales constituyen «un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales. En efecto, tanto la verosimilitud como el sentido del texto y no menos el ensamblaje de la microestructura, encuentran en el espacio un soporte realmente sólido». Álvarez Méndez (2002: 37) destaca no solo la función referencial, sino también la capacidad *simbolizadora* del espacio, que permite al narrador experimentar con semiotizaciones y generar oposiciones axiológicas: alto/bajo, derecha /izquierda, cerca/lejos, dentro/fuera, cerrado/abierto, etcétera. Para Lotman (1978: 270 y ss.) estas oposiciones transportarían valores culturales e ideológicos.

El espacio narrativo puede actuar asimismo como signo del personaje. En un trabajo pionero, Welles y Warren (1953: 386) afirmaron que «el marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del carácter. La casa en que vive un hombre es extensión de ese hombre. Descríbase esa casa y se habrá descrito a ese hombre».³⁷ La dimensión espacial reflejaría o proyectaría estados de ánimos y sentimientos, incidiría decisivamente en el comportamiento y facilitaría –o bien obstaculizaría– la resolución de los conflictos.³⁸ Reducirlo a simple escenario o emplazamiento de personajes y situaciones implicaría perder de vista las múltiples conexiones –dinámicas y a menudo

³⁶ Para Álvarez Méndez (2002: 37) la función referencial busca el efecto de realidad más que el de verosimilitud: las coordenadas concretas permiten al receptor encuadrar la acción en un espacio particular.

³⁷ Bobes Naves (1985: 195-215) demuestra la validez de esta hipótesis en su análisis de *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, donde interpreta los espacios –especialmente los interiores– como expresiones metonímicas o metafóricas de los personajes.

³⁸ Cuesta Abad (1989) propone una tipología de funciones espaciales basada en la interrelación entre espacio y personaje. Así, distingue entre las funciones *identificadora*, *contrastiva*, *opositiva*, *coordinativa* y *transformativa*.

interdependientes— que mantiene con otros elementos de la arquitectura narrativa, a los que suele organizar y estructurar (Villanueva, 1992: 42).

Pimentel (2012: 186) ha insistido en que incluso en calidad de escenario, el espacio representado nunca es «algo neutro o inocente». A su juicio, las descripciones se organizan según modelos o esquemas de saber y de poder que predominan en una cultura dada. En este punto, la investigadora acude a la tríada conceptual de Henri Lefebvre y sugiere que los espacios representados se transformarían en espacios de representación «en el momento en que los personajes o el propio narrador confrontan su estatus ideológicos o de poder para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones y/o nuevas funciones». La espacialidad dominante de una época y de un lugar determinado podría ser relativizada y transformada dentro de los espacios de representación de las obras literarias. Como ejemplo, Pimentel cita un fragmento de la novela *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, donde el espacio representado del poder colonial —potencialmente claustrofóbico y abrumador— deviene espacio lúdico que libera a los personajes (ibídem: 186-187). Ahora bien, la narratóloga no menciona en su análisis el primer componente de la tríada conceptual de Lefebvre, las prácticas espaciales. Esta omisión resulta problemática desde el momento en que, según tuvimos ocasión de señalar, el espacio sería producido por la interacción entre las tres dimensiones: las prácticas espaciales, los espacios representados y los espacios de representación. Para considerar, entonces, de qué manera los espacios de representación podrían *transformar* los espacios representados, sería indispensable atender a las prácticas espaciales, cuya reconstrucción implicaría un análisis histórico-sociológico. En el caso específico de la representación de la espacialidad homoerótica en la literatura argentina deberían analizarse, por consiguiente, las prácticas espaciales de los sujetos dentro de coordenadas espacio-temporales concretas; los espacios representados dominantes en diferentes contextos y, finalmente, los espacios de representación que subvierten ese orden espacial imperante, dado que en ellos se daría cuenta, siguiendo a Lefebvre, de una apropiación imaginativa del espacio a través de la experiencia de quienes lo habitan y utilizan.

No existe, prácticamente, ningún estudio dedicado al espacio literario que eluda el concepto de «cronotopo», introducido por Mijaíl Bajtín en dos artículos: «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» (1937-1938) y «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo» (1970). Se trata, al decir de Valles Calatrava (2008:

180), «de uno de los conceptos bajtinianos de mayor éxito y aplicación en la teoría actual».³⁹ Luego de asistir a una conferencia sobre el cronotopo en biología, el crítico ruso decidió transponer esta categoría al ámbito de la teoría literaria:

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura [...]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime; se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento y de la historia. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtín, 1989: 237-238)⁴⁰

Bajtín rompió con la idea tradicional de que el espacio se subordina al tiempo y demostró la indisolubilidad de su vínculo.⁴¹ Rechazó, asimismo, las concepciones de Kant acerca de que el tiempo y el espacio serían formas puras de la conciencia del hombre y las afirmó, en cambio, como categorías de carácter objetivo que existen al margen de la actividad consciente (Olmos, 2005: 69). En consonancia con el materialismo dialéctico, concibió el tiempo y el espacio «vinculados a la materia y al movimiento» (ídem). Por otra parte, consideró el tiempo una coordenada espacial y sugirió como uno de los objetivos primordiales del cronotopo «saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo, [...] saber leer los indicios del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres» (Bajtín, 1982: 216).

La importancia del cronotopo en la literatura provendría de su capacidad para determinar los géneros y sus diversas variantes. Bajtín señaló que el tiempo constituiría el principio rector del cronotopo y que, en tanto categoría de la forma y del contenido, determinaría también, en una medida considerable, «la imagen del hombre en la literatura»

³⁹ Arán (2009: s.p.) afirma, por el contrario, que «entre las varias categorías pensadas por Mijaíl Bajtín para el estudio de la génesis y transformaciones de la creación verbal, la de *cronotopo literario* no ha sido, ciertamente, la más difundida. Quizás por su extrema complejidad conceptual o por la suma de instancias dialógicas que moviliza si la pensamos como una categoría holística, es decir, como una totalidad significativa que articula una serie de coordenadas semántico compositivas del microuniverso textual, así como la posibilidad de una organización diacrónica de la producción literaria». Existen, no obstante, algunas investigaciones literarias centradas en esta categoría teórico-analítica, como la de Smethurst (2000).

⁴⁰ Tanto Olmos (2006: 68-69) como Arán (2009: en línea) señalan que la definición de cronotopo que ofrece Bajtín es muy acotada. Según la primera de estas investigadoras, «hay que decir que los dos ensayos tienen un carácter menos sistémico que analítico [...]. En este sentido, pese a la insistencia con que afirma que su “objetivo principal es de carácter teórico y no histórico” [...], Bajtín se deja seducir por el desafío que supone intentar lo segundo» (Olmos, 2006: 68).

⁴¹ «El estudio de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias comenzó hace poco; además, se estudiaron predominantemente las relaciones temporales, separadas de las espaciales que estaban ineludiblemente vinculadas; es decir, no existía un enfoque cronotópico sistemático» (Bajtín, 1989: 408-409).

(1989: 238). La asimilación del cronotopo histórico real por la literatura se produjo, a su juicio, de manera compleja y discontinua: «se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban solo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada». A partir de los modos heterogéneos en que la literatura, en el curso de la historia, asimiló el cronotopo histórico real (y el hombre histórico), Bajtín trazó –en cada uno de los ensayos citados– sendas historizaciones de la novela europea. En el primero, el análisis se inicia con la novela griega y finaliza en los cuentos de Edgard Allan Poe, pasando por la obra de Rabelais, la novela caballeresca, la picaresca y el realismo, entre otros autores y géneros. El segundo, centrado en la novela de educación, se ocupa básicamente de la «titánica figura de Goethe» (1982: 247). Al final del primer ensayo, en una serie de observaciones agregadas en 1973, el crítico aclaró que solo se había ocupado de «los grandes cronotopos, estables desde el punto de vista tipológico, que determinan las variantes más importantes del género novelesco en las etapas más tempranas de su evolución» (1989: 394). Resulta claro que la aplicación de esta metodología a la literatura contemporánea tendrá, necesariamente, un alcance mucho más reducido, habida cuenta de la heterogeneidad, hibridación e inestabilidad de los géneros y modalidades narrativas en el siglo XX y lo que va del XXI.⁴²

Sin embargo, como señala Smethurst (2000: 70), la idea de que el cronotopo sería una óptica para leer textos como rayos X de las fuerzas que trabajan en el sistema cultural en el cual esos textos emergen «is surely no less valid in the literature of any period», y no solo en el corpus clásico y pre-moderno analizado por Bajtín. Nuestro objetivo al presentar la hipótesis de cronotopos específicamente vinculados a la experiencia homosexual consiste en utilizar estratégicamente el concepto del teórico, acotando su significación. No pretendemos que las cronotopías analizadas puedan extenderse a otros contextos y sistemas socio-culturales; tampoco sostenemos que los géneros y variantes derivados de ellas tengan fronteras precisas y respondan a los mismos patrones argumentales, genéricos y temáticos. Afirmamos, en cambio, que un cronotopo histórico real –la ciudad de Buenos

⁴² Juan Ginés (2004: 376) alude a las posibilidades y limitaciones de la aplicación de la metodología del cronotopo: «el estudio de Bajtín sobre el cronotopo analiza un elenco muy reducido de géneros narrativos, pero ofrece un modelo suficientemente abierto para ser aplicado a la totalidad de la novela. [...] Sin embargo, debemos ser cautos en la aplicación de la teoría cronotópica bajtiniana. Su amplitud permite encontrar, sin apenas problema, una aplicación general al estudio de la novela. Pero, por otro lado, puede caerse en la generalización banal y, por tanto, en el abuso al aplicar la cronotopía como procedimiento analítico».

Aires entre las décadas de 1940 y 1960 aproximadamente– produjo series cronotópicas textuales atravesadas por un vector dominante –*el tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*– y vinculadas, a su vez, a un conjunto de regulaciones de forma y de contenido.

Para que se comprenda mejor la pertinencia metodológica del cronotopo en relación con nuestro corpus de estudio, exploraremos con más detalle las postulaciones teóricas de Bajtín, recuperando asimismo algunos ejemplos que las ilustran, a fin de valorar la posibilidad de su traslado o adaptación. El crítico argumentó que los cronotopos tendrían una importancia *temática*: «son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento» (Bajtín, 1989: 400). En la novela griega de aventuras y de prueba, por caso, el centro organizador del argumento sería el cronotopo del *mundo ajeno en el tiempo de la aventura* (ibídem: 242). Los protagonistas, habitualmente dos jóvenes enamorados, son separados uno del otro por diversas circunstancias. A partir de ese momento y hasta el final, cuando se produce el postergado reencuentro, enfrentan una serie de peripecias que tienen lugar en «un trasfondo geográfico muy amplio y muy variado» (241), con un valor totalmente abstracto, pues lo que sucede en un país podría haber sucedido igualmente en otro. Los sucesos están pautados por diferentes motivos cronotópicos: el camino, el encuentro, el reconocimiento, el no reconocimiento.⁴³ El cronotopo de la aventura se caracterizaría, en definitiva, por la unión técnica y abstracta del espacio y del tiempo, con momentos, por tanto, reversibles y espacios transmutables entre sí.

Aunque este y otros ejemplos suscritos por Bajtín se encuentren muy alejados, por razones obvias, de la narrativa que exploraremos en la presente tesis doctoral, la idea de que el cronotopo determina el argumento puede transportarse eficazmente a las obras elegidas, si bien el grado de generalización será, forzosamente, mucho menor. Como veremos, algunos núcleos argumentales –entre ellos, la iniciación homosexual en la metrópoli– se reiteran con características similares en diferentes obras, aunque cada una los

⁴³ Arán (2009: s.p.) explica que Bajtín «utiliza la noción de *motivo* como procedimiento formal redundante [al igual que los formalistas], pero lo convierte en una figura semántica (diríamos cuasi metafórica), que teje su significación en relación con el cronotopo dominante. Aun cuando el tema que lo origina sea de índole general y abstracta (p. ej. el triunfo de la razón sobre la magia o la secularización del conocimiento), para concretarse y materializarse se articula en diferentes motivos (el camino, el encuentro, la naturaleza, la mujer misteriosa, etc.), logrando una nueva unidad semántico compositiva que remite a un orden histórico, temporalizado, y a una imagen del hombre de una época y hasta de *una filosofía de la historia*, lo que mostraría el cronotopo propiamente dicho como modo de representación artística de una imagen historizada del hombre».

despliegue en función de elementos cronotópicos particulares. Posiblemente, el eje argumental paradigmático del cronotopo que rige nuestro corpus –*el tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*– sea el del ligue callejero (*yiro* en argot gay argentino), que se manifiesta de múltiples formas desde las obras pioneras *Siranger* (1957) de Renato Pellegrini y «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas.

Los cronotopos, según Bajtín, determinarían no solo el argumento sino también el género: «están en la base de determinadas variantes del género novelesco, que se han formado y desarrollado a lo largo de los siglos» (401). Esta afirmación sugiere, para Olmos (2006: 71), la existencia de un puñado de cronotopos más o menos cristalizados, cuyas transformaciones a lo largo del tiempo constituyeron el objeto de interés del crítico. Las modalidades genéricas se enriquecen, se empobrecen o bien cambian de funciones; Bajtín recupera, en consecuencia, su génesis y evolución. Así demuestra, por ejemplo, cómo el cronotopo de la novela griega pasó a la novela de caballerías bajo la forma del «tiempo de la aventura en un mundo milagroso». Nuestro objetivo, evidentemente, es mucho más modesto y se limita a identificar y describir algunas modalidades genéricas que se vinculan de manera especial con los cronotopos específicos de una experiencia homosexual. Tal es el caso de la novela de iniciación, la novela urbana o la narrativa autobiográfica.

También la imagen del hombre en la literatura estaría determinada, para Bajtín, por los cronotopos. Se trataría de ver «cómo la temporalidad moldea la vida del hombre, del sujeto humano y su entorno espacial y cómo, a su vez, el hombre se lo apropia, le da entidad y lo historiza» (Olmos, 2006: 72). En el caso de la novela griega de aventuras y de prueba, Bajtín (1989: 258) observó: «la verdad es que el hombre es totalmente pasivo en su vida –el juego lo conduce el «destino»– pero *soporta* ese juego del destino. Y no solo lo soporta, sino que *cuida de sí mismo* y sale de tal juego, de todas las vicisitudes del destino y del suceso en *identidad*, intacta y plena, *consigo mismo*. Esa original *identidad consigo mismo*, es el *centro organizador* de la imagen del hombre en la novela griega». En el ensayo consagrado a la novela de educación, Bajtín se extendió sobre el tema de la imagen del hombre en la literatura como efecto del cronotopo. Allí afirmó que el principio de representación del héroe «se relaciona con cierto tipo de argumento, con una concepción del mundo, con una determinada composición de la novela» (1982: 200). A partir de estas premisas, proponemos una adaptación –o particularización– de la metodología bajtiniana: no tendremos como objetivo reconstruir la imagen del *hombre* que atraviesa las series cronotópicas analizadas, sino, en concreto, las imágenes de las diversas «personalidades» homoeróticas (*invertido*, *marica*, *loca*, *chongo*, etc.) que, aunque disten mucho de ser

monolíticas, reúnen, individualmente, un conjunto de características más o menos estables que emanan de cronotopos específicos. En una época y en un espacio donde las relaciones sexuales entre varones estaban sometidas a presiones sociales e institucionales de diversa índole, las identidades y las prácticas de quienes se involucraban en ellas asumieron formas determinadas, que la literatura asimiló y refractó. No se trata, en todo caso, de establecer generalizaciones estrictas, sino de marcar algunas tendencias sobresalientes, que permitan poner de relieve el impacto de las formaciones cronotópicas reales sobre las literarias.

Otra observación de suma relevancia en relación con los cronotopos se vincula a su modo de funcionamiento: cada uno de ellos, según Bajtín (1989: 402), incluiría en su interior un número ilimitado de cronotopos más pequeños: «en el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás». ⁴⁴ Arán (2009: s.p.) advierte, respecto de la virtual multiplicidad de cronotopos, que el reconocimiento y denominación del cronotopo dominante, así como de los motivos encadenados, «es en buena medida atribución del investigador, de su lectura e interpretación». Se trata, a su juicio, de una operación hermenéutica que parte de una categoría semiótica y no de un fenómeno espontáneo o fácilmente reconocible en su inmanencia textual. Esta sugerencia avala nuestra re-apropiación de la metodología bajtiniana.

El cronotopo, en suma, constituye una categoría analítica que consideramos puede resultar sumamente productiva para explorar la narrativa argentina de temática homoerótica que abordaremos a lo largo de la investigación. La espacialidad literaria de la cual nos ocuparemos refracta una espacialidad real que se consolidó durante la década de los cincuenta; incluso si la literatura dio cuenta, previamente, de posibles articulaciones entre espacio y deseo homoerótico, no fue sino a partir de ese momento que una serie de cronotopos específicos determinaron formas y contenidos textuales explícitamente vinculados a una experiencia homosexual. Ahora bien, desde el cronotopo se pueden iluminar algunas regulaciones argumentales, genéricas y temáticas de las obras que forman

⁴⁴ Juan Ginés (2004: 295 y ss.) desarrolla la propuesta de clasificación tipológica de los cronotopos sistematizada por Henri Mitterand en *Émile Zola: Fiction and Modernity* (2000). Se distinguen cronotopos culturales –unidades espacio-temporales que determinan la realidad que rodea al ser humano en unas coordenadas históricas concretas– (ej.: Guerra Civil Española); cronotopos de género, vinculados directamente a la obra de arte literaria (ej.: novela intelectual, novela simbólica); cronotopos de la obra individual, pues cada novela despliega una combinación cronotópica específica (ej.: cronotopo del mediterráneo en la obra de Manuel Vicent); y por último, cronotopos temáticos, que se distinguen de los cronotopos genéricos por constituirse como acontecimientos estables, con un alto grado de consistencia e invariabilidad (ej.: cronotopos del camino, del encuentro, del umbral, del castillo, del salón recibidor, de la ciudad de provincias, etc.).

parte de nuestro corpus, pero no el modo específico en que el espacio se representa textualmente.

Las diversas formas posibles de esa textualización han recibido una atención particular de parte de la investigación narratológica (Ryan: 2012). Deben destacarse, en este sentido, dos artículos señeros: «Towards a Theory of Space in Narrative» (1984) de Gabriel Zoran y «Space in Fiction» (1986) de Ruth Ronen. El primero describe la estructuración textual del espacio de acuerdo con los tres niveles del relato –historia, trama y discurso.⁴⁵ El segundo se ocupa de las relaciones entre los espacios ficcionales –concebidos como «constructos semánticos»– y las expresiones lingüísticas que les dan forma en el texto. Aunque algunas de las categorías propuestas por Ronen –como las de marco espacial (*spatial frame*) y escenario (*setting*)– resulten útiles y clarificadoras, el modelo que proponemos se basa principalmente en el trabajo de Zoran, incluyendo asimismo aportaciones de otros autores como Valles Calatrava (2008) y Nünning (2007).

Zoran (1984: 309) comienza su artículo acotando la definición de *espacio*: «the term *space* is used here to mean specifically the spatial aspects of the reconstructed world». La aclaración es importante, sostiene, ya que el término puede aplicarse a los textos literarios de formas diversas, por lo que dista mucho de ser inequívoco. Antes de desarrollar su propuesta de estructuración, el crítico dedica algunas páginas a tratar aspectos generales –y especialmente problemáticos– de la espacialidad literaria. Señala, en primer lugar, la asimetría de tiempo y espacio en la literatura, pues mientras en el campo extra-literario estas categorías pueden estudiarse en forma separada o conjunta, su relación en el texto narrativo carece de la claridad y de la simetría que posee cuando se aplica al campo de la realidad: «literature is basically an art of time. Although no one today would state this as baldly as Lessing [...] did, the dominance of the time factor in the structuring of the narrative text remains an indisputable fact» (310).⁴⁶ El espacio, a diferencia del tiempo, carece de un estatus definido en el texto y la investigación sobre el tema es bastante difusa; pocas postulaciones gozan de aceptación general. Mientras que se puede hablar del tiempo en términos de un correlato «between the structuring of the text and that of the world [...] it is impossible to speak about space in such terms» (ídem).⁴⁷ Una distinción básica, según

⁴⁵ Zoran (1984: 333) aclara expresamente que su investigación se limita a los modos de existencia textual del espacio y no a sus funciones: «No discussion about the functions of space could be worthwhile without analyzing first its mode of existence and its several aspects».

⁴⁶ El investigador se refiere a la distinción entre la poesía como arte temporal y la pintura como arte espacial, establecida por Gotthold Efraim Lessing (1729-1781) en su obra *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766).

⁴⁷ Zoran (1984: 310) observa que «whatever specific terms are used in discussing time, they will always be dominated by the basic opposition between the time of the text and that of the world (narrated time and time

Zoran, opera entre la consideración del espacio como dimensión del texto verbal en sí mismo o bien como el mundo reconstruido en el texto; en este último caso, al no haber una correlación con el mundo real, la información sobre el espacio se ordenaría en una especie de patrón espacial, de donde se podría deducir una cierta conexión entre los dos. El texto, sin embargo, se estructuraría, en primer lugar, en el tiempo: «the so-called “spatial pattern” is actually nothing other than a superstructure of a substance whose basic structure is in time. [...] The narrative, with all its components, is arranged in time, so that in certain sense one may speak of a temporal arrangement of space» (312).

El espacio, según aparece en la narrativa, constituye un patrón de alta complejidad y solo una pequeña parte de su existencia en el texto se basa en la descripción directa; se trata, en realidad, de una combinación de diferentes clases y niveles de reconstrucción. Zoran advierte que el lenguaje no puede expresar completamente la existencia espacial de ningún objeto. Al transferir las consideraciones sobre el espacio en general a la discusión sobre estructuras narrativas, se deben tener en cuenta, a su juicio, dos diferencias fundamentales. Por una parte, los objetos del espacio y del mundo en general no dependen del lenguaje, mientras que en el texto narrativo, ni el espacio ni el mundo tienen existencia independiente: de hecho, su existencia deriva del lenguaje mismo. Por otra parte, la tendencia a utilizar estructuras centradas en el espacio para organizar información puede tener un estatus central y dominante en el texto narrativo, a diferencia de lo que ocurre en el habla cotidiana, en la que se suelen preferir las estructuras centradas en el tiempo. La trama, aunque nunca se subordine al espacio, puede estar orientada *espacialmente*. La inclusión de rutas, movimientos, direcciones, volumen y simultaneidad constituye una parte activa en la estructuración del espacio en el texto.

Zoran distingue tres niveles de estructuración: el topográfico, el cronotópico y el textual, conectados respectivamente con la realidad, la trama y la organización textual.⁴⁸ En el nivel topográfico, el espacio se concibe como una «static entity» (315); el nivel cronotópico se vincula a la estructura impuesta sobre el espacio por los eventos y movimientos, esto es, por el espacio-tiempo (cronotopo); el nivel textual, finalmente, involucra la estructura impuesta en el espacio por el hecho de que este «is signified within

of narration [...]; time of presentation and presented time, and to a large extent also *fabula* and *sujet*) [...] The various possible relationships within these pairs of components can create a wide range of categories, based on the modes of correlation [...], and on specific types of deviation from the “natural” structuring of time (such as contraction, reversal of temporal order, etc.).

⁴⁸ Tiene en cuenta propuestas previas, en concreto, las de Robert Petsch y Julia Kristeva, pero se aparta de ambas en numerosos aspectos (cf. Zoran, 1985: 316n).

the verbal text» (ídem). Los tres niveles pertenecen al mundo reconstruido textualmente; constituyen, en este sentido, tres niveles de reconstrucción.

El nivel topográfico consistiría en una especie de mapa basado en elementos distribuidos a lo largo de todo el texto. Sin ser exhaustivo, ofrecería una idea bastante clara del mundo representado. Se trataría de un mapa basado en una serie de oposiciones, de diferentes grados de especificidad: dentro/fuera, cerca/lejos, centro/periferia, campo/ciudad. La unidad espacial correspondiente a este nivel sería el *lugar* (*place*): «a place is a certain point, plane, or volume, spatially continuous and with fairly distinct boundaries, or else surrounded by a spatial partition separating it from other spatial units» (323). Los lugares pueden ser casas, ciudades, calles, campos, montañas, bosques, etc.⁴⁹

El nivel cronotópico se relaciona con los efectos producidos por el cronotopo sobre la estructura y la organización del espacio, aunque Zoran utilice este concepto en un sentido mucho más restringido que Bajtín. Mientras que el cronotopo bajtiniano alude al complejo total de espacio y tiempo, incluyendo objetos físicos, eventos, psicología, historia, etc., el de Zoran se refiere únicamente a la integración de categorías espaciales y temporales como movimiento y cambio (318). El crítico distingue, en este sentido, relaciones sincrónicas y diacrónicas que impactan de manera diferente sobre la estructura espacial del texto. Así, una estructura que se presenta como dinámica «puede considerarse estática (o viceversa) en relación a un conjunto cronotópico más amplio en el que quede incluida» (Juan Ginés, 2004: 43).⁵⁰ Las relaciones sincrónicas se relacionan con el movimiento y el reposo. En diferentes puntos del texto narrativo, es decir, en cada corte sincrónico, algunos objetos están en movimiento y otros se mantienen en reposo. Aunque esta distribución puede variar, «one may generalize and state that there are certain objects in space which are characterized by their capacity for movement and others which remain at rest» (ídem).⁵¹ Las relaciones diacrónicas, por su parte, involucran direcciones, ejes y poderes. Desde el punto de vista topográfico, el espacio es pura potencialidad; desde el punto de vista cronotópico,

⁴⁹ Según Valles Calatrava (2008: 1989), «la serie de posibles lugares, de ámbitos topográficos concretos de localización de personajes y acontecimientos en los textos narrativos, es tan amplia como el ilimitado inventario de lugares reales, con el añadido de los emplazamientos absolutamente ficticios que pueden construirse a mayor o menor semejanza de los reales según las necesidades discursivas y el mismo modelo de mundo del texto». Puede haber, en consecuencia, espacios de distinta índole: geopolíticos (país, comarca, región, ciudad, pueblo), naturales (valle, montaña, jardín), sociales de carácter público (calle, bar, plaza, barrio), o privado (habitación, despacho, hotel), e incluso espacios simbólicos o metafóricos.

⁵⁰ Zoran (1984: 318) suscribe el ejemplo del episodio de los Cíclopes en *La Odisea* de Homero: «[they] can move about freely on his island but the structure of the work –based on Odysseus’s movement from place to place– determines the Cyclop’s island as a single context, and the Cyclops as a character at rest».

⁵¹ Juan Ginés (2004: 45-46) relaciona la estructura cronotópica de Zoran con el cronotopo de la vida cotidiana de Yuri Lotman (donde objetos y personajes quedan incluidos y determinados por una estructura cronotópica más amplia de signo estático) y con el cronotopo del idilio de M. Bajtín, caracterizado por la repetición, el hábito y los ciclos.

en cambio, las direcciones en el espacio están determinadas: «[in a given] one may move from point *a* to point *b*, but *not* vicevers; in another narrative, the movement may be reversible» (319).⁵² El espacio se concibe, en suma, como un «campo de poderes» (*field of powers*).⁵³ En el nivel cronotópico, la unidad espacial básica sería la «zona de acción» (*zone of action*), definida no por la continuidad espacial o por límites topográficos claros, sino más bien por las proporciones del evento que tiene lugar en su interior.⁵⁴

El tercer y último nivel considerado por Zoran, el nivel textual, «encompasses the structure which is imposed on space by the fact that it is formed within the verbal text» (319). La estructura en discusión no sería la del texto mismo como medio verbal, ni la de sus materiales lingüísticos, sino más bien el modo de organización del mundo reconstruido. En el nivel de la estructura textual, existen patrones de organización impuestos sobre el mundo reconstruido que no son naturales a él, sino que resultan del hecho de que se lo represente verbalmente. Esos patrones tienen que ver, básicamente, con tres factores: la selectividad esencial del lenguaje, o su incapacidad para dar cuenta de todos los aspectos de los objetos considerados; el continuo temporal, o el hecho de que el lenguaje solo transmita información a lo largo de una línea temporal y por último, el punto de vista perspectivista a la que el mundo representado se ve necesariamente obligado.

La unidad espacial correspondiente al nivel textual, el *campo de visión* (*field of vision*), constituye para Zoran la parte del mundo percibida como existente *aquí*: «other fields of vision which preceded it in the continuum, or which will follow it, and spatial units indirectly formed or unrealized as fields of vision –all these are perceived as “there”» (324). El campo de visión del texto se diferenciaría del campo de visión óptico pues el texto puede presentar como campos de visión una ciudad entera, un campo de batalla completo o una casa (sin tener en cuenta sus divisiones internas), entre otros posibles ejemplos. El crítico señala, asimismo, que se distinguiría de la escena descriptiva: aunque tanto el campo

⁵² En *La Odisea*, por ejemplo, existe la posibilidad de moverse entre Troya e Ítaca. Pero la dirección del movimiento está siempre determinada por la estructura cronotópica: un lugar se define como punto de partida y otro de llegada, otros actúan como instancias intermedias o desviaciones. El espacio se estructura, en definitiva, como una red de ejes con direcciones y carácter definidos.

⁵³ El crítico señala el ejemplo de *El Castillo* de Franz Kafka, donde la línea que se extiende entre el pueblo y el castillo constituye un eje central en la estructura espacial de la novela, a pesar de que el personaje principal nunca la atraviese.

⁵⁴ Zoran (1984: 323) explica que «the event itself has nothing to do with given spatial borders nor does it necessarily take place in a defined topographical unit; it is defined, rather, by its relationship to other events which occurred before or after it». Valles Calatrava (2008: 192) denomina esta misma unidad «ámbito de actuación» y la define como «extensión donde, de una parte, los acontecimientos aparecen en su desarrollo y ejecución procesal y concatenación y, de otra, los personajes se mueven en su papel de seres que se sitúan y desplazan por el ese espacio y que se definen así por ello a través de unas relaciones próximas fundamentalmente vinculadas al movimiento o reposo y a la direccionalidad».

como la escena sean unidades verbales definidas por su referencia al mundo ficcional, la escena constituye, a su juicio, solo una instancia particular dentro de un campo de visión.⁵⁵

En cuanto a la delimitación de los campos de visión, Zoran destaca la importancia del lector. En determinadas instancias de la lectura, hay únicamente una pequeña unidad o aspecto *frente* a él: la imagen total del espacio se compone entonces como una cadena de pequeños objetos. El investigador discute aquí la concepción atomística de la lectura de Lessing, para quien la función de la memoria se reduce a conectar unidades adyacentes; no hay lugar así para una sistema total de relaciones espaciales. Según Zoran, el espacio puede ser verdaderamente perceptible cuando se asume que la reconstrucción del mundo no es paralela solo a la interpretación verbal, sino que tiene que ver también con la acumulación en la memoria y varios «acts of linking» (327). El campo de visión se presenta como una combinación entre el momento presente de la lectura y la síntesis de la memoria: «is thus to a certain extent the point of intersection between the “here” of space and the “now” of the text» (ídem).⁵⁶

El análisis de la espacialidad literaria que llevaremos a cabo se centrará, básicamente, en el modelo presentado por Zoran, pero atenderá, también, a algunas observaciones y aportes de otros críticos –como Pimentel y Valles Calatrava– que lo amplían y enriquecen. En el nivel topográfico, se fijará como objetivo la reconstrucción del *mapa* o topografía del texto –los *lugares*, a través de lo que Barthes (1974: 21) denomina *informaciones*: signos que proveen información lingüística (sustantivos de lugar, topónimos, verbos de situación, adverbios de lugar) o gramatical (conjunciones y preposiciones). Se analizarán, por otra parte, las oposiciones binarias desplegadas y el modo cómo se semiotizan estableciendo relaciones de tipo ideológico y psicológico. Asimismo, se examinarán las funciones del espacio: en qué medida contribuye a reforzar o no el realismo y la verosimilitud, y su conexión con referentes reales y extratextuales. En el nivel

⁵⁵ Este se conforma sobre la base de escenas descriptivas, acciones, diálogos, sumarios, ensayos, etc.: «the concept of field of vision solves, in my opinion, the ambiguity caused by the classical dichotomy between *description* and *narration*, and its automatic parallelism with the pair *space* and *action*» (326). Un campo de visión no estaría confinado, en definitiva, a los sectores específicos del texto que contienen información explícita sobre el espacio; cada sección podría constituir un campo de visión desde el punto de vista de su referencia espacial, aunque esta sea de diferentes clases y grados.

⁵⁶ Valles Calatrava (2008: 185-187) desarrolla, a partir de la propuesta de Zoran, su propia teoría del funcionamiento del espacio narrativo, incorporando algunas dimensiones no contempladas en aquella. Siguiendo la distinción de Cesare Segre de tres estratos textuales –fábula, intriga y discurso– el crítico postula correlaciones de cada uno de ellos con las ordenaciones respectivas de los hechos (cronológica, narrativa, discursiva), las dimensiones textuales (funcional, escénica, representativa), los planos espaciales del texto (situacional, actuacional, representativo), las actividades espaciales específicas (*localización*, *ámbito de actuación*, *configuración espacial*) y las unidades espaciales particulares (situación, extensión, espacio). Considera, asimismo, las relaciones que se establecen en torno del espacio en el texto narrativo, tanto en lo que respecta a otros componentes de la narración (acción, personajes, tiempo) como al grado de intervención de instancias intratextuales (autor implícito, lector implícito, narrador).

cronotópico se estudiará el impacto del cronotopo sobre la estructuración del espacio, en otras palabras, de qué manera el desarrollo narrativo se entreteteje con él. Adaptaremos, para este fin, la propuesta de análisis de Zoran, que se limita al modo en que las relaciones sincrónicas y diacrónicas impactan sobre la estructura espacial del texto. Considerando el cronotopo en sentido amplio –según la definición de Bajtín– procuraremos, en primer lugar, identificar y relacionar cronotopías argumentales, temáticas y de género, como así también motivos y figuras centrales a ellas. En segundo lugar, indagaremos el modo en que los personajes y los acontecimientos se imbrican en *ámbitos de actuación*,⁵⁷ unidades que determinan la progresión *espacial* de la trama.

Finalmente, en el nivel textual, exploraremos la configuración de *campos de visión* específicamente homoeróticos a través de recursos verbales, entre ellos descripción, enumeración y narración. Se tendrán en cuenta, en este sentido, las aportaciones de Pimentel (2001) y la tipología descriptiva propuesta por Nünning (2007). Dado que, como bien afirma Sarlo (2009: 145), «la ciudad es siempre simbolización y desplazamiento, imagen, metonimia», el objetivo de este tercer nivel consiste en ofrecer una interpretación de las significaciones espaciales que activan los textos, las imágenes que proponen y los valores que se pueden asignar a las mismas. Si el espacio, por definición, nunca es neutro, se tratará de determinar *qué* y *cómo* significa, a través de qué estrategias textuales y en relación con qué tradiciones intertextos culturales posibles.

Cabe aclarar, finalmente, que aunque la exposición teórico-metodológica desarrollada en este capítulo se haya organizado en dos bloques, con un afán de claridad, el análisis de los espacios homoeróticos imbricará las dos dimensiones exploradas: por un lado, las características de esos espacios desde una perspectiva sociológica e historiográfica; por otro, sus heterogéneas representaciones en los textos literarios. Asimismo, se establecerán relaciones con el marco general aportado por estudios gais, lésbicos y queer, dado que, a nuestro juicio, solo un enfoque plural puede dar cuenta apropiadamente del objeto de estudio. Como todo espacio, el espacio homoerótico ha transformado –y ha sido transformado por– las prácticas sociales. Esta tesis pretende analizar esas transformaciones, leerlas *en y a través de* la literatura, al hilo de la sinuosa y dinámica relación entre los espacios vividos y los espacios representados.

⁵⁷ Descartamos denominar esta unidad *zona de acción*, como sugiere Zoran, y empleamos en cambio el nombre que le da Valles Calatrava, dado que el primer crítico no se ocupó, como advierte Juan Ginés (2004: 68), del aspecto funcional de esta categoría.

SEGUNDA PARTE

HACIA UNA GENEALOGÍA DE ESPACIOS HOMOERÓTICOS

El espacio genealógico

Las relaciones afectivas y sexuales entre personas del mismo sexo biológico constituyen una realidad intemporal, pero sus valoraciones están sujetas a un sistema de evaluación arbitrario y fluctuante, tal como expone Rubin (1989: 145): «la conducta homosexual ha estado siempre presente entre los humanos, pero en las diferentes sociedades o épocas ha sido recompensada o castigada, buscada o prohibida, experiencia temporal o de toda la vida».¹ Vale la pena interrogarse, entonces, sobre las funciones y significados de los espacios que sirvieron –y en muchos casos continúan sirviendo– de escenario a la disidencia (homo)sexual. De este modo, no solo se esclarecería cómo los hombres que se relacionan con otros hombres han hecho un uso estratégico del espacio, sino también, siguiendo a Suárez (2012: 122), de qué manera el espacio ha generado una «dimensión sexual que podríamos llamar insubordinada o heterodoxa».

Uno de los objetivos de esta investigación consiste en demostrar que las representaciones literarias de los espacios homoeróticos iniciaron su plena plasmación en la literatura argentina a partir de la década de 1950. Desde entonces, una serie de cronotopos específicos propiciaron la aparición de regularidades genéricas, temáticas, argumentales y estilísticas que permiten caracterizar un amplio corpus de obras narrativas. La proliferación textual de una espacialidad disidente estuvo ligada a una transformación progresiva de las subjetividades sexuales no hegemónicas, de sus modos de percepción y autopercepción y de las inestables pautas de sociabilidad que regían sus interacciones. Los cambios que desembocaron en la consolidación de identidades y subculturas homosexuales fueron resultado de un largo proceso que también dejó su marca en la producción literaria. Consideramos indispensable, por este motivo, trazar un recorrido por obras redactadas y publicadas antes de 1950, a fin de valorar la entidad de una encrucijada entre espacio y deseo homoerótico.

La genealogía desplegada en los capítulos que siguen procura ser cuidadosa al momento de abordar cuestiones relativas al deseo sexual entre varones en el periodo previo

¹ La investigadora coincide, en este sentido, con Weeks (1985: 23-24), quien afirma que «la idea de que existe una persona llamada “homosexual” (o, de hecho, “heterosexual”) es un fenómeno de aparición relativamente reciente, un producto de una historia de “definición” y “autodefinición”, que debe ser escrita y comprendida antes de que sus efectos puedan ser revelados. No existe una *esencia* de la homosexualidad cuyo despliegue histórico pueda ser iluminado. Solo hay patrones cambiantes en la organización del deseo cuya configuración específica puede ser decodificada».

a los años cincuenta.² Con frecuencia, análisis recientes caracterizan de «homofóbicas» –o bien de gais o queers *avant la lettre*– obras literarias de otras épocas, y si bien estas lecturas pueden resultar válidas, desatienden, a nuestro juicio, los contextos particulares en que emergieron esas obras, dentro de los cuales no siempre parece apropiado hablar de «homofobia», «homosexualidad» u otras categorías surgidas con posterioridad. En el caso que nos ocupa, consideramos que cada una de las piezas que integran la serie genealógica realizó un aporte a la construcción de espacios homoeróticos en la literatura argentina. La ausencia de cronotopos específicamente ligados a la experiencia homosexual hasta mediados del siglo XX obedece a particularidades históricas, sociales, culturales y espaciales que exigen un análisis atento e individualizado. Ahora bien, la inexistencia de una cronotopía particular no implica la ausencia absoluta de representaciones de esta espacialidad antes de 1950, según constataremos durante el análisis.

El título elegido para la sección –«Hacia una genealogía de espacios homoeróticos»– expresa el carácter exploratorio de nuestra operación crítica. Los avatares de la edición y la recepción son intrincados y complejos, circunstancia que puede dificultar el dominio de un corpus omnicompreensivo de obras que contribuyeron, en mayor y menor medida, a la construcción de un espacio de disidencia homoerótica. La recuperación –iniciada por Leland (1986)– de un «texto oculto» como «Riverita» (1925), de Roberto Mariani, lleva a pensar en la posibilidad de la existencia de otros casos similares, aún por descubrir. Denominamos «oculto» a un texto publicado –y en algunos casos, objeto de atención de la crítica– pero que por su tratamiento oblicuo del homoerotismo no ha suscitado lecturas gais o queers o, simplemente, que desvelen sus «recovecos».³ El caso de Mariani resulta paradigmático por partida doble, ya que no fue un autor canónico y su obra tampoco gozó de difusión similar a la de otros coetáneos. En el capítulo IV nos ocuparemos de otros «textos ocultos» de la literatura argentina, como *Álamos talados* (1942) de Abelardo Arias y *El retrato amarillo* (1956) de Manuel Mujica Lainez.

Las obras de que disponemos bastan, sin embargo, para proponer una cadena genealógica (abierta, claro está, a futuras incorporaciones). Conviene precisar, en este punto, la pertinencia metodológica de la «genealogía» en lugar de la aproximación histórica tradicional. Partimos necesariamente de la propuesta de Michel Foucault, quien en su

² En consecuencia, utilizaremos los términos «homosexual» y «homosexualidad» entrecomillados cuando remitan al periodo previo a la consolidación de la identidad y subcultura homosexuales, durante la década de 1950, excepto en aquellos casos en que sean otros/as investigadores/as quienes los empleen.

³ Adaptamos y ampliamos, en este sentido, el concepto de «texto escondido» de Brizuela (2002: 16-17), con el cual el escritor define la pieza de tema homoerótico incluida en una recopilación, pero cuyo título no anticipa el contenido.

artículo «Nietzsche, la genealogía, la historia» (2008: 41), sentó las bases para una reconfiguración del método historiográfico:

Si interpretar fuera sacar lentamente a la luz una significación enterrada en el origen, solo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apropiarse, violenta o subrepticamente, de un sistema de reglas que en sí mismo no tiene significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego y someterlo a reglas secundarias, entonces el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones.

La genealogía desestima la búsqueda de un «origen» y no se propone tampoco «remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad» (ibídem: 27). Rechaza la voluntad de identificar etapas o periodos y se aleja, de este modo, de la voluntad totalizadora de la Historia. Estas consideraciones resultan altamente productivas en el campo de la historiografía literaria, ya que propician operaciones de lectura basadas en la intertextualidad y el dialogismo. Según Luciano Martínez (2006: 30-31) el objetivo de la genealogía literaria sería «recorrer los textos y el pasado textual que configuran para hacer de la diferencia el objeto de estudio, reemplazando la sucesión lineal por el entrecruzamiento intertextual». El abandono de la cronología, la linealidad, la evolución y la influencia como principios articuladores de una serie literaria no implica, sin embargo, que se descarte por completo la historicidad: cada serie «traza su propia temporalidad dejando de lado el orden de la sucesión cronológica y el principio de causalidad y determina una regularidad que le es propia» (ibídem: 31-32). Martínez sugiere, siguiendo a Denilson Lopes, que las regularidades o ejes que atraviesan las series genealógicas pueden ser categorías estéticas, géneros, espacios y figuras.⁴ Nuestra lectura se centra precisamente en uno de los ejes mencionados por estos investigadores –el espacio– aunque su riqueza y complejidad obliga a establecer relaciones con los otros: no sería posible hablar del espacio sin remitir a las figuras que lo habitan; el análisis de la dimensión espacial del texto literario estaría incompleto si no se interrelacionara con cuestiones de estética y de género.

La perspectiva genealógica resulta particularmente apropiada para aproximarse a la literatura argentina de temática homoerótica por una razón adicional. Es un lugar común de la crítica afirmar que con *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, publicada en 1976, se produjo un cambio radical en torno a las figuraciones literarias de la homosexualidad; se trataría, siguiendo a Balderston y Quiroga (2005: 13), de «la novela que separa un tiempo de

⁴ El artículo de Lopes se titula «Notes Toward a History of Homotextuality in Brazilian Literature» y forma parte del volumen *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History. Volume I. Configurations of Literary Culture* (2004) editado por Mario J. Valdés y Djelal Kadir.

otro, que marca un antes y un después en la representación homosexual masculina». Consecuentemente, *El beso...* ocupa un lugar destacado en las genealogías textuales homoeróticas hispanoamericanas y argentinas (Balderston – Quiroga: 2005, Martínez: 2006, Maristany: 2010). La novedad que supuso el tratamiento del tema fue subrayada por el propio Puig en un seminario realizado en Göttingen en 1981:

No estaba previsto el personaje homosexual protagonista. Le huía a esto, porque siempre pensaba: «¿Cómo se puede hacer para situar a un lector medio ante un personaje homosexual, sin tener información sobre orígenes, causas de la homosexualidad?». Porque, cuando yo estaba planeando esta novela, en español no habían salido libros que trataran de homosexualidad. Sí, ensayos de psicología había, había alusiones, estudios, pero nunca un libro absolutamente dedicado a esto, un volumen en sí, y menos que menos, una revisión de las diferentes teorías sobre qué produce la homosexualidad, qué es. [...] Entonces, ¡qué difícil en una novela tener al protagonista del cual un lector medio no va a saber casi nada! (Puig en Amícola – Engelbert, 2002: 629)

En realidad, cuando Puig decidió escribir su novela, ya se habían publicado en Argentina volúmenes íntegramente dedicados a la homosexualidad, así como cuentos y novelas e incluso una antología, *Homosexuario. Antología del tercer sexo* (1969), que reúne textos científicos y literarios.⁵ Entre los antecedentes más cercanos cabe destacar el manual divulgativo *El homosexual en la Argentina* (1965) de Carlos A. Da Gris y la traducción de la antología de ensayos *La homosexualidad en la sociedad moderna* (1973) compilada por Hendrik M. Ruitenbeek; las novelas *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini, *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra, *De tales cuales* (1973) de Abelardo Arias y *Que los niños huyan de mí* (1973) de José María Borghello; y el libro de cuentos *Diálogo con un homosexual* (1974) de Dalmiro Sáenz. Esta literatura precedente está muy alejada del proyecto narrativo –y político/ideológico– del autor, pero pone en entredicho su afirmación de un vacío representacional alrededor de la figura del homosexual. Si *El beso de la mujer araña* señaló un hito fue por su eficaz articulación de problemas contemporáneos al momento de la escritura. Alan Pauls (2002: XVI) afirma que «el vértigo de la contemporaneidad» atraviesa y define la novelística completa del escritor y que *El beso de la mujer araña* constituiría «la gran novela argentina contemporánea sobre la contemporaneidad». El interés por dar cuenta de la situación actual de la homosexualidad se evidencia en las declaraciones de Puig (en

⁵ En esta antología pionera, los editores –anónimos– estructuraron el material en dos secciones: «Del lado de acá» (sobre homosexualidad masculina) y «Del lado de allá» (sobre lesbianismo). Sorprende la inclusión, junto a textos clásicos de Platón, André Gide, Sigmund Freud y Jean Genet, de fragmentos de novelas y cuentos de autores argentinos: *El juguete rabioso* (1925) de Roberto Arlt; *Dar la cara* (1962) de David Viñas; «La invasión» (1967) de Ricardo Piglia; «Sabor a pintura de labios» (1961) de Enrique Anderson Imbert y «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas.

Amícola – Engelbert, 2002: 630) sobre el «lector modelo» que tenía en mente durante la redacción. Resignado a que no se distribuiría en Buenos Aires, pensaba en un posible lector español, «un chico homosexual de quince años que está recién abriéndose los ojos a su condición en un pueblo», al cual la novela le aclararía cuestiones teóricas. Esta preocupación por lo inmediato distingue *El beso...* de novelas anteriores que se inscribían en un contexto histórico contemporáneo pero difuso (caso de *Siranger* o *Asfalto* de Pellegrini), o bien en un contexto histórico concreto pero lejano (caso de *La boca de la ballena* de Lastra, ambientada en 1953-1955 y publicada en 1973).

El diálogo entre homosexualidad y política escenificó una realidad inmediata muy diferente de la que retrataba la narrativa anterior a los años setenta. Fue tal el impacto de *El beso de la mujer araña* que otras tres novelas publicadas en Argentina en el mismo año y que tratan asimismo cuestiones homoeróticas han sido prácticamente ignoradas por la crítica. Nos referimos a *Sergio* de Manuel Mujica Lainez, *Función de gala* de Ernesto Schoo y *Ay de mí, Jonathan* de Carlos Arcidiácono.⁶ La narrativa previa debe ser explorada, sin embargo, para comprender cabalmente la compleja evolución de las conexiones entre espacio y deseo homoerótico en la literatura. No se trata de encontrar el *origen* de la espacialidad que se despliega desde 1950 en adelante –eso sería contrario a un proyecto genealógico– sino de estudiar cómo se construyeron literariamente antes de ese periodo los espacios de la disidencia (homo)sexual.

El recorrido genealógico apunta, en definitiva, a evidenciar las articulaciones entre espacio y deseo antes de la cristalización de identidades específicamente homosexuales. Al hilo del análisis se manifiesta una serie de constantes en el uso del espacio por parte de «invertidos», «manflorones», «maricas», «chongos» y otras personalidades eróticas previas al paradigma de la *gaycidad*.⁷ Estos testimonios corroboran que la espacialidad literaria homoerótica se gestó en el curso de un dilatado proceso, en el cual la cambiante realidad socio-sexual fue marcando las pautas acerca de lo que podía hacerse y decirse en el espacio, el «real» y el «literario».

⁶ Sobre la novela de Mujica Lainez solo se encuentran breves comentarios en estudios panorámicos sobre su obra (Cf. Cerrada Carretero, 1990: 948-489; Cruz, 1996: 183-187; Hernando, 2007: 100-108). Las novelas de Schoo y Arcidiácono han sido analizadas por Brant (2004b) y Foster (1991: 107-110) respectivamente.

⁷ Este término es empleado por Meccia (2011) en un estudio sobre la periodización de los paradigmas identitarios en Argentina, en el cual nos detendremos en la tercera parte de la tesis.

Espacios esquivos: de *El matadero* (c. 1839) a *Las fuerzas extrañas* (1906)

La reconstrucción de una genealogía centrada en espacios potencial o efectivamente homoeróticos, y no en temas o personajes o situaciones «homosexuales», supone un desafío complejo al momento de determinar qué obra debiera figurar como pieza inicial del recorrido. La crítica gay, lésbica y queer ha acudido con frecuencia a textos del pasado en busca de eslabones que precedan o anticipen la representación —explícita e implícita— de relaciones homoeróticas. En Argentina, los trabajos de Adrián Melo, y en particular su *Historia de la literatura gay en Argentina* (2011), constituyen un claro ejemplo de esta tendencia.⁸ Si nos atenemos a la tradición «homosexual» que tanto él como otros investigadores han elaborado en el marco de la literatura argentina, el primer hito a considerar sería uno que, a su vez, se considera fundacional: nos referimos a *El matadero* de Esteban Echeverría (1805-1851), escrito entre 1838 y 1840 (pero publicado póstumamente en 1871).⁹

Ambientado en Buenos Aires, el relato ofrece una alegoría del país durante el régimen despótico de Juan Manuel de Rosas (1832-1852). Por este motivo, las aproximaciones críticas han incidido fundamentalmente en el tratamiento de la conflictiva realidad política del periodo.¹⁰ Echeverría abordó por primera vez el juego de oposiciones entre civilización y barbarie, fijando los términos de una encrucijada ideológica y cultural que la literatura posterior —especialmente a partir de *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento— reconfiguraría una y otra vez.¹¹ La primera parte consiste en una extensa digresión en la que el narrador describe la situación de Buenos Aires en algún punto

⁸ Andrés (2007: 83) define esta tradición como «armario literario» y explica las tres modalidades empleadas por los académicos para su análisis: «algunos parten de la homosexualidad de los escritores para analizar cómo su sexualidad es crucial para obtener una nueva o más completa apreciación de su obra. Otros simplemente exploran determinados textos, independientemente de la sexualidad de su autor, que tratan del amor y/o sexualidad entre personas del mismo sexo. Finalmente, otros analizan textos que, independientemente incluso de la carga homosexual de su contenido, son significativos en la historia de la subjetividad y de la cultura homosexual».

⁹ Echeverría escribió el cuento a fines de la década de 1830 (Sarlo – Altamirano, 1991: 312) y posteriormente se exilió en Uruguay, como muchos otros intelectuales y políticos opositores al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Fue su compañero de exilio Juan María Gutiérrez quien dio a conocer el texto en la *Revista del Río de la Plata* en 1871, veinte años después de su composición. Salessi (2000: 56) vinculó la publicación con el contexto cultural, en el cual la obsesión por la salubridad, exacerbada por la epidemia de fiebre amarilla de ese mismo año, podía dotarlo de significaciones muy específicas: «*El matadero* permitió articular y separar dos grandes paradigmas de análisis de la cultura argentina de la segunda mitad del siglo diecinueve: civilización/ barbarie y salubre/ insalubre».

¹⁰ Desde el punto de vista literario, la discusión ha girado alrededor del problemático estatuto genérico del texto. Véanse, en este sentido, los trabajos de Cabañas (1998), Pupo-Walker (1969, 1973: 37-49) y Jitrik (1971: 63-98).

¹¹ Calabrese (2003) sugiere la existencia de «una genealogía discursiva de la barbarie» que, partiendo de *El matadero* y de *Facundo* de Sarmiento, se prolongaría en obras de Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh y Enrique Molina, entre otros autores y autoras.

impreciso de la década de 1830. A causa de unas intensas lluvias, la ciudad queda incomunicada, no se puede ingresar ganado y escasea la carne. La acción propiamente dicha se desencadena cuando, aplacado el diluvio, se logra llevar al matadero un total de cincuenta novillos. En ese escenario se producen entonces tres hechos violentos: la fuga, persecución y captura de un toro; la muerte de un niño y el atropello de un inglés que transita por los alrededores. Estas escenas anticipan el episodio final: la humillación y muerte de un joven unitario. Los carniceros federales, al identificar al muchacho —que pasa distraídamente por el matadero— como un enemigo político, se lanzan sobre él y lo arrastran al interior de una casilla. Una vez allí, el Juez del lugar ordena:

—Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.

Apenas articuló esto el Juez, cuatro sayones salpicados de sangre, suspendieron al joven y lo tendieron largo a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros.

—Primero degollarme que desnudarme; infame canalla.

Atáronle un pañuelo por la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre. (Echeverría, 1986: 113)

El joven monta en cólera ante la perspectiva de ser despojado de su ropa, se resiste con todas sus fuerzas a la vejación y muere poco después, aparentemente de una hemorragia interna. Para Bazán (2006: 69), a partir de esta escena, el honor se localiza para siempre y absurdamente «en el culo, que es lo que todo argentino sabe que no debe dejarse tocar». En términos similares se expresa Melo (2011: 47): «El temor está ligado a la penetración del esfínter. “Un torrente de sangre” brota de la boca y la nariz del unitario cuando están a punto de desnudarlo, pero su virtud masculina queda a salvo de la verga federal». Foster (2001: 443), por su parte, sostiene que el relato de Echeverría, además de inaugurar la representación de la diferencia política en términos de masculino *versus* femenino, agresor sexual *versus* víctima sexual, amo *versus* esclavo, articula «what continues to be a dominant sexual ideology in Argentina: the Mediterranean scheme whereby the inserter retains his masculine and heterosexist privilege». Aunque interpretaciones históricas posteriores, como la de Ben (2009: 189-190), pongan en duda que el esquema mediterráneo de la sexualidad sea útil para explicar y comprender la realidad socio-sexual argentina,

resulta indudable que el cuento de Echeverría desarrolla en forma germinal los términos fundamentales de ese paradigma.

Diversas investigaciones historiográficas han demostrado que la sodomización era una forma de tortura habitual utilizada por los federales para castigar a sus oponentes unitarios.¹² Esta práctica iba acompañada de mutuas acusaciones relacionadas con el género y la sexualidad. Según explica Salessi (2000: 61), los unitarios representaban a los federales como sodomitas activos, mientras que a la inversa, los federales señalaban a los unitarios como afeminados, maricones, pasivos: «en esa cultura aparentemente, ya en 1835, no era la elección del objeto sexual sino la posición insertiva adoptada en una pareja insertivo/receptiva lo que definía al género del hombre “masculino”» (ibídem: 62).¹³ Sin embargo, la supuesta transgresión del género «adecuado» y el ejercicio de la sodomía distan mucho de la noción moderna de «homosexualidad» como núcleo de sentido que define la personalidad completa de un individuo; forman parte, más bien, de un complejo entramado político cuyo eje sería la disputa por la masculinidad.¹⁴ De acuerdo con Skinner (1999: 218), la violencia sexual era el modo más dramático y poderoso que encontraban los federales para afirmar su superioridad sobre los unitarios. En este contexto, no parece apropiado pensar en términos de un deseo erótico entre varones.¹⁵ Algunos estudiosos, sin embargo,

¹² La mashorca o mazorca era el instrumento de tortura utilizada por la policía secreta de Rosas, que se conocía por el mismo nombre: «Rosas contaba con una organización llamada la Mazorca, un brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora formado por personas que trabajaban en la Policía, todos de extracción plebeya» (Di Meglio, 2008: s.p.). La tortura consistía en «introducir por el flanco de la retaguardia del enemigo unitario, el sabroso fruto del que ha tomado nombre, así es que toda aquella gente que recela este fracaso ha dado en usar el pantalón muy ajustado» (Gutiérrez citado en Bazán, 2006: 70). Tanto Bazán (ídem) como Salessi (2000: 61-62n) citan un *graffiti* extraído de una crónica publicada en 1835, donde se alude a esta práctica: «Viva la Mazorca! / Al unitario que se detenga a mirarla / Aqueste marlo que miras / De rubia chala vestido / En los infiernos ha hundido / A la unitaria facción; / Y así con gran devoción / Dirás para tu colete / Sálvame de aqueste aprieto / ¡Oh! Santa Federación / ¡Y tendrás cuidado! / Al tiempo de andar / De ver si este santo / Te va por detrás».

¹³ Descripciones similares de la pugna entre las dos facciones políticas aparecen en las historias de Sebrelli (1997a: 281), Bazán (2006: 69) y Ben (2009: 20).

¹⁴ Es de rigor citar aquí el conocido pasaje del primer tomo de *Historia de la sexualidad* en el que Michel Foucault (2005: 56-57), alude al nacimiento del homosexual moderno, cuestionando de este modo la existencia de una homosexualidad transhistórica: «No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó —el famoso artículo de Westphal sobre las “sensaciones sexuales contrarias” (1870) puede valer como fecha de nacimiento— no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir lo masculino y lo femenino. [...] El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie». Weeks (1993: 23) y Halperin (2000: 35-36), entre otros destacados investigadores, han sostenido posteriormente un argumento similar.

¹⁵ El hecho de que tanto en el cuento de Echeverría como en el poema «La refalosa» (1843) de Hilario Ascasubi la práctica de la sodomía se relacione con el enfrentamiento político entre unitarios y federales, no significa, lógicamente, que en la vida cotidiana las relaciones sexuales entre varones se redujeran a esa contienda. Bazán (2006: 41-66) ha constatado la existencia de «sodomitas» en Buenos Aires desde el periodo colonial. El historiador relata el caso de un hombre, Juan Madera, que en 1813 denunció ante el intendente general de Policía la existencia de sodomitas en la ciudad: «estoy convencido que esta clase de delitos se hacen ya sensibles en la tropa y aun en muchos particulares» (ibídem: 67). También refiere el caso de un soldado detenido en 1829 «por habérsele encontrado vestido con traje de mujer» (68).

se han basado en el episodio del unitario para dar una interpretación «homosexual» del relato. El activista Zelmar Acevedo (1985: 117), en una de las primeras «listas» de literatura argentina de temática homoerótica, afirma:

Esteban Echeverría, un reconocido homosexual de la época de la lucha por nuestra independencia, y encarnizado opositor al régimen de Rozas [sic], es quien escribe el primer cuento argentino, titulado *El Matadero* y publicado en 1840 [sic]. Y en él se narra precisamente un hecho homosexual, describiendo el intento de violación de un joven unitario por un grupo de mazorqueros que lo atan a una mesa por orden del juez del matadero, tildándolo de «cajetilla» (afeminado).

Acevedo no solo califica el hecho narrado como «homosexual» sino que además afirma rotundamente la «homosexualidad» de Echeverría, cuando en realidad no existen certezas acerca de las posibles relaciones del autor con otros hombres.¹⁶ Estas aseveraciones se comprenden mejor, sin embargo, si se tiene en cuenta que el volumen que las incluye, *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*, fue el primero en intentar establecer una genealogía –de figuras tutelares y de textos representativos– para la entonces naciente comunidad homosexual argentina. El origen de la narrativa argentina quedaba ligado así al homoerotismo, hecho que podía aumentar el viso de prestigio de una tradición «fuera de la norma». Diferentes propósitos pero similar punto de vista caracterizan las lecturas de Bazán (2006) y Melo (2005, 2011). Bazán (2006: 69) comenta el cuento en un apartado de su *Historia de la homosexualidad en la Argentina* y reitera el argumento de un origen común para la narrativa y las representaciones literarias de la homosexualidad: «Así quedaba fundada la literatura argentina: uniendo homosexualidad con violencia, honor con virginidad anal y sodomía con federales. Obsesivamente, la estigmatización del diferente firmaba la partida de nacimiento de la cultura nacional. La educación homofóbica había dado resultado». Aunque el investigador parece consciente, en otros apartados, de la inconveniencia de emplear el término «homosexualidad» en un momento histórico en el que esa categoría no había sido elaborada todavía,¹⁷ su comentario de *El matadero* superpone nociones con trayectorias, evoluciones y efectos semánticos muy diferentes. De esta manera, la práctica de la «sodomía», la identidad «homosexual» y el ejercicio de la «homofobia» se confunden en un mismo contexto, donde solo resultaría admisible, desde

¹⁶ Haberly (2005: 299) señala la estadía de Echeverría en París como un periodo «enigmático» sobre el cual el autor apenas escribió, circunstancia que constituye para sus biógrafos una omisión significativa. Sin embargo, ni este silencio ni el hecho de que nunca se casara son evidencia suficiente para hacer afirmaciones respecto de la «sexualidad» del escritor. Sobre este tema, véase también Fleming (1986: 27-30).

¹⁷ En el capítulo dedicado al prócer de la Independencia Manuel Belgrano (1770-1820), por ejemplo, escribe: «¿Belgrano era homosexual? [...] La primera respuesta es no. El general Manuel Belgrano murió en 1820 y la homosexualidad es un concepto posterior» (Bazán, 2006: 72).

el punto de vista histórico, la primera de los tres. Melo (2005: 115-116; 2011: 39-43) incorpora los planteamientos generales de Acevedo y Bazán pero se centra más específicamente en el aspecto literario. Propone el cuento como pieza inaugural de una serie que denomina «la tragedia homoerótica en la Argentina» y que continuaría en obras de Roberto Arlt, Manuel Mujica Lainez, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Guillermo Saccomano, entre otros:

La historia de la literatura sexual es, en Argentina, desde sus orígenes fundantes que pesan como un sino, la historia de los *coitus interruptus*, del sometimiento, de la culpa y de la represión. Y el cuerpo, lejos de ser gozado es ultrajado, torturado, reprimido o desaparecido.

La literatura argentina comienza oficialmente con el signo de la tragedia homosexual. El primer cuento argentino [...] narra la historia de un apuesto unitario «de veinticinco años, de gallarda y bien plantada figura» que, al pasar por un matadero de Buenos Aires, es secuestrado por un grupo de carniceros federales.

Para Melo, *El matadero* iniciaría la literatura argentina de temática «homosexual» y establecería, además, su rasgo más saliente: el énfasis en la tragedia. Mientras Viñas (1971: 15) metaforiza la escena de la violación en términos políticos, este investigador hace lo propio en términos sexuales. El cuerpo sacrificado del unitario no representa solo el triunfo de la barbarie sobre la civilización, sino también el de la represión sobre el placer. Melo asume la «homosexualidad» del personaje y traza la descripción del martirio que lo lleva a la muerte sobre una de las figuras ejemplares del suplicio homoerótico, San Sebastián,¹⁸ de allí que destaque el sufrimiento del cuerpo que se niega al goce erótico: «El muchacho es afeitado por los salvajes y cuando están a punto de desnudarlo para violarlo –lejos de relajarse y gozar–, muere de una hemorragia provocada por él mismo» (Melo, 2005: 116). Las «evidentes connotaciones eróticas, sadomasoquistas y vampíricas» que caracterizan el cuento le sugieren una fascinación subterránea de los civilizados por los bárbaros, tópico que narrativas posteriores explorarían de forma consciente y explícita: «Aquello que [el texto de Echeverría] no osa decir va a repetirse como un eco en toda la literatura argentina, al menos hasta [Manuel] Puig y más recientemente en [Guillermo] Saccomano» (ídem).

No se puede negar el impacto del episodio final de *El matadero* sobre textos muy diversos que vincularon metafóricamente homosexualidad y política a través del acto de la violación, caso de las novelas *Los años despiadados* (1956) y *Dar la cara* (1962) de David Viñas, *La boca de la ballena* (1973) y *Fredi* (1996) de Héctor Lastra o el cuento «El niño proletario»

¹⁸ San Sebastián, mártir cristiano, vivió entre 256 y 288 d. C.. Las diversas representaciones –literarias, pictóricas, cinematográficas– de su ejecución han contribuido a consolidarlo como icono homosexual. Xosé Buxán Bran (1996) ha estudiado esa tradición iconográfica en su tesis doctoral, titulada *Homoerotismo en la iconografía de San Sebastián Mártir. Una visión desde el presente*.

(1973) de Osvaldo Lamborghini. Estas obras emergieron, sin embargo, en un periodo en el cual la homosexualidad ya había sido construida como categoría conceptual e incluso algunos de los autores mencionados se autoidentificaron como homosexuales. Por otra parte, el espacio «real» que Echeverría reconstruye literariamente en su relato no contribuye en modo alguno a la conformación de la espacialidad que más tarde distinguirá la narrativa de temática homoerótica, una condición insoslayable al momento de valorar su inclusión en la genealogía que nos ocupa. Puesto que en *El matadero* no encontramos, en sentido estricto, ni homoerotismo ni espacios asociados a él, descartamos la posibilidad de considerarlo el primer hito de esta serie genealógica.

Existe una distancia temporal considerable entre el relato de Echeverría y *Los invertidos* (1914) de José González Castillo, primera obra que sienta antecedentes significativos para la representación literaria del espacio homoerótico. A pesar de que ningún texto publicado en ese periodo ofrece un aporte relevante a la genealogía que trazamos, conviene valorar algunos títulos donde se intuyen espacios de otredad homoerótica. Si ya a comienzos del siglo XIX algunos ciudadanos alertaban de la inquietante presencia de sodomitas en la ciudad de Buenos Aires, es dable suponer que las prácticas sexuales entre varones continuaron efectuándose en el resto del siglo, aunque sus huellas literarias sean más bien escasas. En *The Last Happy Men. The Generation of 1922, Fiction and the Argentine Reality* Christopher Leland (1986: 132) advirtió que existe una carga homoerótica en las relaciones intermasculinas en la literatura gauchesca. La vinculación de la homosexualidad con otros temas como la xenofobia, la misoginia, el anti-urbanismo y el anti-liberalismo aparecen también en algunas novelas urbanas, pero se trataría, para este crítico, de una combinación «more typical of the gauchesque than of any other genre» (ibídem: 133). Si bien su análisis se centra en la que se considera la última novela del ciclo gauchesco, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, este estudio abrió la senda de una aproximación crítica continuada más tarde por Geirola (1994, 1996) y Melo (2005, 2011).

Geirola combinó la propuesta del «continuo homosocial» de Sedgwick (1985) con perspectivas psicoanalíticas para sostener que en *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández las relaciones entre hombres se establecerían sobre la base de una identificación con el Otro que «comes about as an analogy and an excess: the stories of Fierro and Cruz on one hand, the challenges of the Blacks and Indios on the other» (1996: 322). Recordemos que en la primera parte del libro —que apareció en 1872— Martín Fierro, el gaucho protagonista, es reclutado para defender la frontera del ataque de los indígenas.

Cuando regresa, no encuentra ni su rancho ni a su familia. Se convierte así en un gaucho «matrero» (pendenciero), perseguido por la policía. En un enfrentamiento, uno de los agentes, el sargento Cruz, se pone de su lado; desde ese momento comienzan a huir juntos y se instalan en el desierto, entre los indios. Allí Cruz muere a causa de una epidemia y Martín Fierro decide regresar a la civilización, periplo que constituye el argumento de la segunda parte de la obra, publicada en 1879. Mientras la mayor parte de los enfrentamientos entre hombres se resuelven en forma letal, el duelo entre Fierro y Cruz se sublima en una amistad, un «homoerotic family “nest” beyond the frontier, beyond the law» (Geirola, 1996: 326). La utopía de un amor masculino solo podría realizarse y sostenerse en el espacio de la barbarie, ya que en la civilización «love between men requires forms of machismo and challenge» (ibídem: 327).

Melo (2011: 131-132) coincide con la interpretación de Geirola y afirma que «si bien no se señala una relación erótica [entre Martín Fierro y Cruz], la profundidad de la relación y la desmesura del dolor por la muerte del amigo no pueden pensarse en otros términos que no sean los de una relación amorosa». El lamento de Fierro retomaría, para el investigador, imágenes literarias de una tradición homoerótica o citadas con frecuencia para hablar de literatura gay. Los versos en que el gaucho llora la pérdida de Cruz evocarían quejas similares –de Aquiles por Patroclo; de David por Jonatán y de San Agustín por su compañero amado–:

Aquel bravo compañero
En mis brazos expiró;
Hombre que tanto sirvió,
Varón que fue tan prudente,
Por humano y por valiente
En el desierto murió.

Y yo, con mis propias manos,
Yo mesmo lo sepulté;
A Dios por su alma rogué,
De dolor el pecho lleno,
Y humedeció aquel terreno
El llanto que redamé. (Hernández, 2001: 308)

Melo analiza, además del clásico de Hernández, la novela *Juan Moreira* (1879-1880) de Eduardo Gutiérrez, cuyo protagonista homónimo mantiene una relación de profunda amistad con un joven llamado Julián. Ante la ausencia de «descripciones sexuales» (Melo, 2011: 134), la lectura acentúa la amistad masculina como modo de vida, según la formulara Michel Foucault en algunos de sus últimos trabajos: «las amistades apasionadas serán un

subterfugio y una metáfora en la literatura para expresar las relaciones de amor y las relaciones sexuales entre hombres en gran parte de la literatura argentina del siglo XIX».

De acuerdo con las interpretaciones precedentes, el espacio homosocial de la pampa podría asumir eventualmente contornos homoeróticos, aunque esta posibilidad presente mayor evidencia textual en algunas rescrituras del género gauchesco del siglo XX, como los cuentos «La intrusa» (1970) de Jorge Luis Borges y «Los intrusos» (1989) de Martha Mercader. En el primero, dos hermanos que comparten a una misma mujer deciden asesinarla para que no continúe interponiéndose entre ellos. Borges negó que hubiera una atracción sexual entre los protagonistas pero, fiel a su ironía habitual, encabezó el texto con una cita que remite al famoso lamento de David por la muerte de su amado Jonatán, dejando abierta la posibilidad de una interpretación homoerótica. En «Los intrusos» Mercader rescribió el cuento borgeano y llevó a primer plano aquello que en Borges apenas estaba sugerido.¹⁹ Sin embargo, la más corrosiva reelaboración en clave gay del género gauchesco se encuentra, a nuestro juicio, en la obra teatral *Cachafaz* (1978) de Copi.²⁰

Hacia el final del siglo, una breve escena de la novela naturalista *En la sangre* (1897), de Eugenio Cambaceres (1843-1888), dio cuenta de la sexualidad «anómala» de las masas inmigrantes, en pleno ascenso en ese momento. Cambaceres expresó el pánico de la oligarquía a la amenaza de esos nuevos actores sociales a través del retrato de Genaro, un arribista hijo de italianos. La tesis de la novela, en sintonía con el paradigma naturalista, sostiene que el protagonista lleva «en la sangre» el germen de la corrupción.²¹ Nada lo detendrá en su afán de escalar posiciones: el robo, la estafa, la especulación financiera e incluso la violación serán los medios utilizados para tal fin. En un breve episodio de la infancia del personaje, se describen las prácticas sexuales «anormales» en que se involucra junto con una pandilla de muchachos:

Jugaban a los *hombres* y las *mujeres*; hacían de *ellos* los más grandes, de *ellas* los más pequeños, y, como en un manto de vergüenza, envueltos entre tinieblas, contagiados por el veneno del vicio hasta lo íntimo del alma, de a dos por el suelo, revolcándose se ensayaban en imitar el ejemplo de sus padres, parodiaban las escenas de los cuartos redondos de conventillo, con todos los secretos refinamientos de una precoz y ya profunda corrupción. (Cambaceres, 2006: 4)

¹⁹ También la versión filmica del cuento borgeano —realizada en Brasil en 1979 por Carlos Hugo Christensen— explicitó el contenido homoerótico, según han analizado Melo (2011: 294-300) y Peralta (2011).

²⁰ Sobre esta obra, véanse los trabajos de Rosenzvaig (2003: 79-82), Muslip (2007) y Di Sarli (2008).

²¹ Solodkow (2011: 93-94) afirma que el proyecto naturalista de Eugenio Cambaceres, y fundamentalmente, el de la novela *En la sangre*, «puede ser considerado como una etnografía finisecular, el cual, bajo los imperativos ideológicos de la oligarquía vernácula, describe la inminencia de un peligro a conjurar: el Otro inmigrante. Esa alteridad representada por el flujo masivo inmigratorio planteará la necesidad de una (re)definición de la identidad nacional hacia el interior de la clase dirigente que, por lo general, además de dirigir el Estado, es dueña de la tierra y los medios de producción».

Entre los integrantes de estos «juegos» hay, además de inmigrantes, mulatos. Laera (citado en Melo, 2011: 69) señala que Genaro es uno de los pequeños «invertidos»: «en esta instancia ficcional de creación del estereotipo [...] el inmigrante de segunda generación se asocia con lo enfermo, con lo femenino y con lo híbrido (es débil, hace de mujer y se cruza con mulatos)». La novela emplaza —y estigmatiza— el sexo entre varones en un espacio social igualmente estigmatizado. Cambaceres continúa, en este sentido, la senda abierta por Echeverría. Como observó Maristany (2006-2007: 9), desde *El matadero* la representación de la cultura popular «ha estado íntimamente ligada al tema de la violencia y la anomalía sexuales». Aunque el principal objetivo del autor al incluir ese pasaje fuera fomentar la idea de que entre los niños de las clases bajas —especialmente los inmigrantes— la «homosexualidad» era una perversión «natural»,²² se perfila al mismo tiempo un espacio homoerótico situado en los márgenes de la moralidad dominante.²³ Se trata, sin embargo, de una escena breve y aislada que no permite una reflexión de mayor alcance sobre la problemática espacial.

En 1906, en el volumen de cuentos fantásticos *Las fuerzas extrañas*, Leopoldo Lugones (1874-1938) incluyó dos historias de inspiración apocalíptica, «La lluvia de fuego. Evocación de un desencarnado de Gomorra» y «La estatua de sal».²⁴ Ambas remiten al episodio bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, uno de los más poderosos fundamentos del discurso «antihomosexual» de la Iglesia Católica,²⁵ así como fuente de diversas re-lecturas y re-apropiaciones en clave homosexual, gay y queer.²⁶ Lugones parece menos preocupado por los vicios de los habitantes de esas ciudades legendarias que por el enorme potencial literario e ideológico que le brinda el tratamiento del tema. Así lo

²² Salessi (2000: 300) explica que para las clases burguesas, «el mal lo representaban maestros o celadores, sirvientes o peluqueros que entraban a pervertir los espacios burgueses predando en sus niños». En las clases bajas, por su parte, la homosexualidad aparecía en forma natural, «como una práctica significativamente asociada a una vida de libertad en la calle, es decir fuera del sistema disciplinario de asilos, hospicios, cárceles, prisiones, escuelas o cuarteles administrados por el estado».

²³ Melo (2011: 55) menciona otras obras narrativas del siglo XIX donde aparecen personajes sexualmente heterodoxos. En la novela *La novia del hereje o La inquisición de Lima* (1846) de Vicente Fidel López (1815-1903), ambientada en Lima en el periodo colonial, «se nos revela el mundo de los maricones casi como un sector incorporado a la dinámica social limeña». El investigador cita un fragmento en que se describe, en el contexto de una fiesta, a un grupo de «maricones» que visten con ropas masculinas pero reúnen «circunstancias especialísimas del sexo femenino» (ídem). En *La Bolsa. (Estudio social)* (1891) de Julián Martel (1867-1896), crónica de la aguda crisis financiera que azotó al país en 1890, se insinúa que el Barón de Mackser es, además de judío, «homosexual», una caracterización frecuente que asociaba a esta figura una serie de rasgos comunes, entre ellos afeminamiento, falta de honor y condición de paria (Melo, 2011: 81). Ambas novelas pueden consultarse en línea en la página *Biblioteca Digital Argentina*. <<http://goo.gl/0uulV>>

²⁴ «La estatua de sal» había sido publicada originalmente en 1898 en el diario *Tribuna*.

²⁵ Como señala Mérida Jiménez (2007: 91), «tanto en el *Antiguo* como en el *Nuevo Testamento* encontramos los textos fundacionales de las raíces *homofóbicas* de la moral cristiana, pues desde el episodio de la destrucción de la ciudad de Sodoma (*Génesis*, 19) hasta las proclamas del apóstol Pablo [...] se reproduce la misma idea derivada de un común referente urbano con leves variantes».

²⁶ Pueden citarse entre otros posibles ejemplos la novela *La ciudad y el pilar de sal* (*The City and the Pillar*, 1948) de Gore Vidal (1925-2012) y la autobiografía *La estatua de sal* del poeta mexicano Salvador Novo (1904-1974).

prueban las magníficas descripciones de «La lluvia de fuego», el eficaz y enigmático desenlace de «La estatua de sal» y el hecho que ambos cuentos plasmen una visión catastrófica propia del pensamiento finisecular (García Ramos, 1996: 15). No puede dejar de llamar la atención, sin embargo, que esos espacios tradicionalmente asociados al «pecado nefando» se representen literariamente en un momento en que el discurso médico y psiquiátrico sobre las inversiones sexuales crecía a ritmo sostenido en libros y artículos de reconocidos profesionales. Lugones, científico él mismo, debía estar al tanto de las teorías sobre la inversión sexual que difundían, coetáneamente, médicos, psiquiatras y criminalistas como Francisco de Veyga y José Ingenieros.²⁷

«La lluvia de fuego» describe en primera persona la catástrofe que abate la ciudad de Gomorra hasta reducirla a cenizas. El narrador protagonista, sorprendentemente un típico dandi decadente, sobrevive refugiado en la bodega de su casa a la primera oleada de fuego; esto le permite ofrecer una visión del espacio arrasado de la «vasta ciudad libertina» (Lugones, 1986: 113): «Techos, puertas, gran cantidad de muros, todas las torres yacían en ruinas. El silencio era colosal, un verdadero silencio de catástrofe. [...] la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver» (ibídem: 120). Cuando una nueva embestida de las llamas decreta el fin inminente, el personaje decide quitarse la vida con un licor venenoso. La posibilidad de elegir la propia muerte lo exime del final atroz reservado a sus conciudadanos, a pesar de que, al igual que ellos, ha llevado una vida licenciosa, que incluyó la pasión por los efebos.²⁸ Tal vez solo se trata de una estrategia para que el narrador pueda dejar su testimonio del desastre; sea como fuere, la visión general del cuento mantiene fidelidad a la imaginación apocalíptica del episodio bíblico que lo inspira. Si no es seguro que Lugones se propusiera aludir a las cofradías de «invertidos» que tanto inquietaban por esa época a científicos positivistas, resulta patente que la relación entre espacios y comportamientos «libertinos» reproduce la visión negativa establecida en el Antiguo Testamento.

«La estatua de sal» se vincula temáticamente con el cuento que lo precede. Sosistrato es un monje armenio cuyos compañeros de oración han ido muriendo uno tras otro. Un día Satanás lo visita disfrazado de peregrino y lo persuade de liberar a la mujer de

²⁷ Nos referimos a la labor de estos científicos al reconstruir el contexto de emergencia de *Los invertidos*, en el próximo apartado.

²⁸ Cuando en el comienzo del relato, la ciudad parece haberse salvado del desastre –pues cesa repentinamente el azote del fuego celestial– el narrador contempla desde la terraza el espectáculo callejero y sonríe «vagamente a un equívoco mancebo, cuya túnica recogida hasta la caderas en un salto de bocacalle, dejó ver sus piernas glabras, jaqueladas de cintas» (Lugones, 1986: 115).

Lot –que ha sido convertida en estatua– de su condena.²⁹ Sosistrato sigue el consejo: al contacto con el agua bendita, la efigie cobra vida y se convierte en una vieja andrajosa. En ese momento el monje tiene una revelación: la mujer le resulta conocida; él mismo fue uno de los habitantes de Sodoma. Trastornado, le implora que le diga lo que vio al volver la vista a la ciudad: «aquel espectro aproximó su boca al oído del cenobita, y dijo una palabra. Y Sosistrato, anonadado, y sin arrojar un grito, cayó muerto» (Lugones, 1996: 218). Según García Ramos (1996: 218n) este desenlace que escamotea la explicación de lo sucedido convierte el relato en el más moderno de cuantos escribió Lugones: «es el comienzo del juego con el lector en el cuento fantástico, un juego que se irá complicando en Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Bioy Casares, Borges». No cabe duda de que esa incertidumbre con que el escritor cancela el cuento marca un hito del género fantástico en la literatura rioplatense. Pero también sería posible relacionar el elocuente castigo del deseo por conocer con la tradición que ha hecho de la «homosexualidad» un pecado tan terrible que no puede siquiera nombrarse (de allí la expresión «pecado nefando»). Aquello que no alcanzamos a saber, pero que lleva a la muerte al protagonista, podría estar vinculado con la corrupción (homo)sexual que provocó la destrucción de Sodoma y Gomorra. «La estatua de sal» señalaría, en tal caso, la imposibilidad de romper el silencio en torno a uno de los tabúes más poderosos de la tradición cultural de Occidente. Con más fuerza aún que «La lluvia de fuego», mostraría entonces las funestas consecuencias de dar a conocer el secreto «homosexual».

Al margen de estas posibilidades interpretativas, y al igual que en otros ejemplos comentados previamente, los cuentos de Lugones no aportan elementos significativos para un linaje de espacios literarios homoeróticos. No existen, en nuestro conocimiento, nuevas versiones narrativas de las míticas ciudades del mal, aunque algunos autores emplacen la «homosexualidad» en ciudades imaginarias y/o épocas remotas, en lo que puede entenderse como un distanciamiento estratégico para incorporar la otredad representándola como algo lejano y por lo tanto inocuo, que a su vez tiende puentes hacia el *presente* en que esa forma de deseo está excluida o es objeto de desaprobación.³⁰

Interesa destacar, finalmente, una figura clave del fin de siglo argentino, Gabriel Iturri (1860-1905), cuya singular trayectoria biográfica permite vislumbrar nuevas

²⁹ En el episodio bíblico (*Génesis*, 19), Dios permite a Lot y a su esposa abandonar Sodoma antes de que la ciudad sea destruida, pero les prohíbe terminantemente mirar hacia atrás mientras lo hacen. A causa de su desobediencia, la mujer es convertida en estatua de sal.

³⁰ Sería el caso de *Bomarzo* (1962) y *El unicornio* (1965) de Manuel Mujica Lainez, *El placer desbocado* (1988) y *Ciudad sin noche* (1991) de Ernesto Schoo o *De tales cuales* (1973) de Abelardo Arias. Sobre el emplazamiento del homoerotismo en otros espacios y tiempos como estrategia para incorporarlo discursivamente, véase Llamas (1998: 132-139).

articulaciones entre espacio y deseo homoerótico.³¹ Si bien los testimonios literarios coetáneos pertenecen, en sentido estricto, a la literatura francesa, la biografía *El argentino de oro. Una vida de Gabriel Iturri* de Carlos Páez de la Torre (2011), constituye una valiosa fuente de información acerca de las importantes transformaciones que se estaban operando, en las postrimerías del siglo XIX, alrededor de las sexualidades heterodoxas.³² Iturri nació en la provincia de Tucumán, al norte del país, en el seno de una familia respetada por su antigüedad, pero que no poseía fortuna. En sus años de estudiante en el Colegio Nacional, representó papeles femeninos en diversas obras de teatro. Paul Groussac,³³ por entonces profesor en esa institución, dejó constancia de una de estas representaciones, notando que la «perversa naturalidad femenil» del muchacho, que no estaba en la pieza original, había causado inquietud a los «espectadores menos ingenuos» (citado en De la Torre, 2011: 12). En 1876, sofocado por la vida de provincia, Iturri decidió trasladarse a Buenos Aires; según el biógrafo, el hecho de que viejos y jóvenes lo miraran con «ojos de sospecha» contribuyó a que tomara esa determinación. Excusas similares esgrimirían décadas más tarde migrantes homosexuales como Renato Pellegrini y Oscar Hermes Villordo; se advierte, de este modo, que desde muy temprana época la capital representó un espacio de libertad —e infinitas posibilidades— para aquellos cuya sexualidad no seguía los cauces de la mayoría, situación en modo alguno inusual ya que, como advierte Eribon (2001: 349), «la distancia geográfica, la búsqueda de lugares distintos, la ubicación en otros espacios son necesarios para reconstruirse uno mismo».

Poco se sabe de la estadía de Iturri en Buenos Aires, se trata de un «tramo con muy pocos datos» (Páez de la Torre, 2011: 25). En 1881, el presbítero Kenelm Vaughan lo llevó a Portugal «para alejarlo de las malas influencias» (ibídem: 27). Tiempo después, el joven desembarcó en París. En 1883 se puso al servicio del barón Jacques Doasan, cuyo «gusto por los mancebos era conocido, [aunque] en público disfrutaba lanzando pestes y centellas contra los homosexuales» (32). Dos años más tarde, en 1885, el mismo Doasan le presentó en una fiesta al conde Robert de Montesquiou, uno de los dandis más conocidos de la época y presunto inspirador del célebre Charlus de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927)

³¹ Sebrelí (1997a: 304) menciona a Iturri en un apartado de su historia de la homosexualidad en Buenos Aires dedicada a argentinos que lograron ingresar en círculos aristocráticos del extranjero. Bazán (2006: 84-92), por su parte, resume su biografía en un apartado titulado «La musa de Marcel Proust: *quién era, de dónde venía, lo ignora*».

³² El libro de Páez de la Torre se publicó originalmente en 1992 con otro título: *El canciller de las flores. Una biografía de Gabriel Iturri*. El historiador aclara que en la nueva versión ha corregido y aumentado de forma considerable la anterior (Páez de la Torre, 2011: 23 n4).

³³ Groussac (1848-1949), francés, se radicó en Argentina en 1865. Fue escritor, historiador, crítico literario y bibliotecario de gran influencia.

de Marcel Proust.³⁴ Iturri abandonó a Doasan de inmediato y se convirtió en secretario privado del conde. Gracias a él, se codeó con la más selecta burguesía; mantuvo correspondencia con Proust y hasta mereció un soneto de Paul Verlaine. La intensa y apasionada relación que mantuvieron sobrevivió a las habladurías y gestos de desaprobación y solo llegó a su fin con la muerte de Iturri en 1905. En 1907, el conde dio a la imprenta un sentido homenaje fúnebre titulado *Le chancelier des fleurs. Douze stations de amitié*, libro que además de una reconstrucción narrativa de la amistad que los unió, incluía cartas y fotografías. A su muerte, en 1921, Montesquiou fue enterrado en la misma tumba que el argentino. Paéz de la Torre no incide demasiado en la «vida conyugal» (81) de la pareja. Se limita a señalar que las «relaciones íntimas [...] parecen fuera de toda duda» (141) y transcribe fragmentos de su correspondencia que confirman la naturaleza amorosa del vínculo.

El tucumano solo regresó a Argentina en una ocasión, en 1890, por pocos meses. En este sentido, su periplo existencial no arroja demasiada luz sobre los espacios homoeróticos argentinos. Su historia, sin embargo, llegó al conocimiento de sus compatriotas desde las páginas de *Caras y caretas* en 1910. Con motivo del centenario de la célebre revista, el periodista Juan José De Soiza Reilly envió un cuestionario sobre Argentina a diferentes celebridades europeas, entre ellas Montesquiou.³⁵ El conde respondió que no tenía demasiados conocimientos sobre el país, pero se explayó largamente sobre su relación con Iturri.³⁶ Acompañaba la nota una fotografía de los dos. Según Bazán (2006: 92), «en un tiempo en el que la prensa no podía hablar de relaciones homosexuales ni siquiera negativamente, se publicó el primer registro de una relación amorosa entre personas del mismo sexo». Al margen de esta curiosa publicación —que podría leerse, efectivamente, como una velada transgresión homoerótica— la figura de Iturri destaca también por otros motivos. En primer lugar, los desplazamientos espaciales que llevó a cabo en busca de un ambiente más favorable a su personalidad indican un cambio profundo en la manera de percibirse a sí mismos —y de ser percibidos por el entorno— de los hombres que se relacionaban con otros hombres entre finales del siglo XIX y comienzos

³⁴ Algunos biógrafos de Proust sostienen que el personaje de Jupien pudo estar inspirado, a su vez, en Iturri (Bazán, 2006: 89).

³⁵ Curiosamente De Soiza Reilly (1880-1959), en un libro titulado *La escuela de los pillos* (1920), escribió acerca de las «maricas» que se disfrazaban de mujer para comer actos delictivos. Ver Sebrelli (1997a: 291) y Ben (2009: 234-236).

³⁶ «La suerte, o mejor dicho, la providencia de un encuentro mundano, me lo hizo conocer en 1885; y desde entonces no cesó de prodigarme su fe en mis obras y su amistad y afección a mi persona con ingenioso cuidado casi genial; Gabriel Iturri me ayudó en todas las dificultades, y me ha sostenido en todas las pruebas por las cuales he tenido que pasar. El apoyo que mi familia me negó y la comprensión que me regateaban mis amigos, todo lo encontré en este extranjero» (Montesquiou citado en Bazán, 2006: 92).

del XX. Así lo demuestran las cofradías de «maricas» que florecieron en Buenos Aires en esa época y a las cuales nos referiremos en el próximo apartado.

Por otra parte, el singular microclima aristocrático que Iturri tuvo el privilegio de frecuentar –y que toleró sus *amistades particulares* con Montesquiou– constituye un espacio homoerótico que, en el contexto argentino, fue representado poco tiempo después en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo y algunas décadas más tarde en novelas y relatos de Manuel Mujica Lainez y Ernesto Schoo. Los refinados ambientes de la burguesía porteña son escenarios de disidencia (homo)sexual en varios títulos de estos autores: *Los ídolos* (1953), *La casa* (1954) y *El retrato amarillo* (1956) de Mujica Lainez³⁷ y *Función de gala* (1976) y *El baile de los guerreros* (1979) de Schoo. La excéntrica biografía de Iturri contribuye, en definitiva, a iluminar experiencias y espacios de los que no quedaron demasiadas huellas. En la transición hacia una espacialidad –real y literaria– homoerótica, la figura de este dandi *avant la lettre* supone un eslabón insoslayable.

Como hemos enfatizado a lo largo del recorrido, ninguna de las obras comentadas conecta de manera significativa la dimensión espacial con la del deseo homoerótico. La emergencia de sujetos que negocian el uso del espacio –y de obras literarias que dan cuenta de esa negociación– se produce en el marco de una profunda transformación del paisaje urbano de la ciudad, corroborando la hipótesis de Michael Sibalís (1999: 11) de que «urbanization is the pre-condition to [the] emergence of a significant gay culture». La serie genealógica que desarrollaremos en los próximos apartados está integrada, en consecuencia, por obras que transcurren en la metrópoli porteña entre las décadas de 1910 y 1950, con dos únicas excepciones: la novela *Álamos talados* (1942) de Abelardo Arias y la obra teatral *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias, ambas localizadas en San Rafael, provincia de Mendoza.

Entre «maricas» e «invertidos»: Buenos Aires en los comienzos del siglo XX

En sus investigaciones pioneras sobre historia de la homosexualidad en Argentina, Bao (1993: 208) y Salessi (2000: 179) señalaron la existencia de una subcultura de «invertidos» ampliamente desarrollada en la metrópoli porteña entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En ambos casos, las fuentes privilegiadas de información sobre esa subcultura fueron los artículos y libros escritos por médicos, psiquiatras, higienistas y criminólogos

³⁷ Mujica Lainez (1982: 331-350) llegó a ocuparse directamente de Iturri en un fragmento de *El escarabajo*, presentándolo como uno de los múltiples poseedores de la joya que da título al libro.

positivistas, entre los que cabe destacar a José María Ramos Mejía (1842-1914), José Ingenieros (1877-1925), Francisco de Veyga (1866-1948), Eusebio Gómez (1883-1954) y Víctor Mercante (1870-1934).³⁸ En trabajos más recientes, Ben (2007, 2009) ha cuestionado la tendencia a centrarse exclusivamente en los discursos de la elite, dejando en segundo plano la vida social y cultural de las clases populares. Si bien Bao (1993: 193) había puesto de relieve la dificultad de analizar la realidad social de los «invertidos» a causa de la escasez de testimonios de los propios sujetos implicados, Ben fue el primero en realizar un esfuerzo para echar luz sobre esa realidad.³⁹ Sus interpretaciones se distanciaron, en muchos aspectos, de las que habían ofrecido los investigadores precedentes.

Unos y otros coinciden, sin embargo, en que la emergencia de nuevas subjetividades sexuales estuvo íntimamente ligada a una serie de cambios demográficos, económicos y sociales que tuvieron lugar entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. La transición de la ciudad de Buenos Aires de «gran aldea» a metrópoli, intensificada con la inmigración masiva que comenzó a ingresar al país desde 1880, modificó la fisonomía del espacio y de la población que lo habitaba: «Between the 1869 census and the 1914 census, the total population of the country grew from 1,143,000 to 7,885,000 inhabitants. During that same time period, the economically active sector of the population grew from 923,000 to 3,360,000 people» (Ben, 2009: 95). El hecho de que los inmigrantes fueran en su mayoría jóvenes varones tuvo consecuencias decisivas sobre las formas de sociabilidad homosocial –y homoerótica– que se desarrollaron, especialmente entre las clases populares,⁴⁰ como constatan Salessi y Sebrelí:

³⁸ Estos científicos contribuyeron a estrechar los lazos entre la universidad –donde dictaban las cátedras de Higiene, Medicina Legal y Criminología– y la Policía Federal, con la cual colaboraban en la identificación de sujetos sociales considerados desviados. Un importante órgano de difusión de su pensamiento fueron los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines* (1902-1910), sobre los cuales pueden consultarse los trabajos de Bao (1993: 193-199), Salessi (2000: 276-346), Sebrelí (1997a: 287-288), Ben y Acha (2001), Weissman (1999), Barzani (2000), Ben (2000), Bazán (2006: 107-122) y Mendiara (2006).

³⁹ Una fuente importante a la que recurrió fueron los poemas, adivinanzas, cuentos y refranes de transmisión oral que el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) recogió en Argentina a fines del siglo XIX y que fueron editados por primera vez en Leipzig en 1923. Existe una edición española de 1981, titulada *Textos eróticos del Río de la Plata*.

⁴⁰ Utilizamos la noción de «clases populares» siguiendo la propuesta de Ben (2007: 439-440): «the notion of “working class” erases the diversity and flow of the historical process, and the concept of *sectores populares* ignores the logics of relations of production as well as the circulation of people. The concept “the popular classes” captures more closely the diversity of the processes shaping the plebeian world. At the same time, the use of the word “plebeian” [...] is largely for practical reasons, as an adjective referring to the noun “popular classes”. By using the adjective “plebeian” I want to stress how class played an important role in defining these groups, one in which lower strata groupings were understood in terms of their social relations. This usage [...] does not follow the connotations of “the irrational” and “the pathological” given to the world “plebeian” by positivist thinkers in turn-of-the-century Europe and the Americas».

La metropolis [sic] moderna con sus concentraciones, en el caso de Buenos Aires, de hombre solos, sin relaciones tradicionales de familia, favorecía la posibilidad de experimentación social entre hombres. (Salessi, 2000: 250)

Es indudable que la inmigración, con sus características de amontonamiento, de desarraigo, de soledad, perturbó las costumbres hogareñas de la sociedad patriarcal, violando las reglas morales tradicionales. En medio de ese torbellino incontrolable se dio el auge de la prostitución, el juego, la droga, lo que se llamó «la mala vida», y también con la mayor proporción de varones solos se incrementaron las relaciones sexuales no convencionales, entre éstas la homosexualidad. (Sebreli, 1997a: 283)

La «mala vida» fue el discurso transnacional que, en diferentes contextos urbanos – Roma, Madrid, Buenos Aires, Barcelona– se empleó para examinar la conexión entre criminalidad y conductas sexuales juzgadas «anormales». ⁴¹ Según Cleminson (2009: 461), se basaba en marcos de inteligibilidad comunes e interconectados, tales como la criminología, las ciencias sexuales y la naciente psiquiatría, y formaba parte de un proyecto biopolítico para criminalizar a los sujetos desviados y psiquiatrizarse los placeres perversos. Al integrar la «homosexualidad» en el amplio y complejo universo de la «mala vida», Sebreli anticipó la hipótesis central de Ben, para quien los hombres que se relacionaban sexualmente con otros hombres no constituían una subcultura «with a clear-cut “identity”» (2009: 190), sino que formaban parte del submundo de delincuencia y prostitución característico de las primeras décadas del siglo. Dado que ese submundo mantuvo una relativa autonomía respecto de la ideología oficial, no sería apropiado referirse a sus integrantes con el término científico «invertido»; este historiador emplea, en cambio, la palabra «marica», con la que ellos mismos se auto-identificaban, ⁴² aunque aclara que las «maricas» de aquella época eran muy diferentes de las actuales (Ben, 2009: 189). ⁴³ Un objetivo central de su trabajo consiste

⁴¹ En Argentina, *La mala vida en Buenos Aires* de Eusebio Gómez apareció en 1908. Lo había precedido *La mala vida en Madrid* (1901) de Constancio Bernaldo de Quirós y José M^a Llanas Aguilaniedo y le siguió posteriormente *La mala vida en Barcelona* (1912) de Max Bembo. Cleminson (2009: 469), en su estudio comparativo de los tres libros, señala que Bernaldo de Quirós había viajado a Sudamérica y residido por algún tiempo en Buenos Aires, donde colaboró intelectualmente con Gómez.

⁴² «The term *maricas* has been used throughout the Spanish-speaking world for centuries, and it is still used today in reference to effeminate gay men and transgendered people. The popularity of the term over time and distance could be misleading if taken as evidence of an unchanged *marica* identity» (Ben, 2009: 187). Aunque en algunos aspectos las «maricas» prefiguren a las «travestis», el historiador no utiliza nunca este término, que recién comenzó a difundirse en Argentina a partir de 1970. Salessi, en cambio, sí lo emplea: «desde fines del siglo XIX (me atrevo a decir que hasta fines del siglo XX), en Buenos Aires, la palabra “marica” era (y es) usada con frecuencia por homosexuales y gays para autoidentificarse» (2000: 281). Esta utilización transhistórica es, justamente, la que cuestiona Ben. También en Bazán (2006) diferentes categorías identitarias –«invertido», «travesti», «homosexual»– aparecen como sinónimos.

⁴³ Ben (2009: 206) especifica que usará el término «maricas» con dos significados posibles: «Sometimes I consider *maricas* as individuals who lost their male “status”, whereas in other contexts I refer to them as people with a specific kind of “sexual/gender identity”. I believe that the combination of these different concepts is not contradictory for this study». En el presente trabajo, seguiremos la propuesta de Ben y emplearemos el término «marica», anteponiendo artículos femeninos, para referirnos a los varones afeminados de las clases populares que se relacionaban sexualmente con otros varones en las primeras

en ofrecer una interpretación alternativa al paradigma mediterráneo de la sexualidad, según el cual el hombre que desempeña el rol activo en el intercambio sexual conserva su estatus masculino, mientras que el pasivo lo pierde y es feminizado. Las «maricas» porteñas se veían a sí mismas «as receptive partners, and they were portrayed as such by plebeian culture» (ibídem: 189), pero también encontraban placentero asumir el rol activo con hombres, tener relaciones sexuales con otras «maricas» e incluso, en algunos casos, con mujeres. Muchas de ellas estaban casadas y no consideraban la vida «marica» como una característica permanente, sino como una «temporary adventure that could come to an end under certain circumstances» (202).

Las «maricas» conformaban un grupo específico pero con muchos conflictos internos. Al estar integradas en la esfera amplia del «bajo fondo»,⁴⁴ muchas veces entablaban lazos más solidarios con prostitutas o «lunfardos» que entre sí.⁴⁵ La integración en ese submundo las caracterizaba tanto como sus roles sexuales, apariencia e identidad de género. Resulta claro, sin embargo, que se las reconocía principalmente por adoptar modales, nombres y vestimenta femeninos, lo que ha llevado a algunos investigadores a referirse a ellas como «travestis» (Salessi, 2000: 260; Sebreli, 1997a: 290-291). Esta caracterización se asemeja, en varios aspectos, a la que ofrece Chauncey (1994: 47-63) de las *fairies* neoyorkinas en el mismo periodo; aunque se trate de un contexto muy diferente, vale la pena constatar los puntos en común. Ya Bao (1993: 192), en su artículo pionero, había afirmado que Buenos Aires «shared many characteristics with other large European and U.S. cities of the time, including a large population of “sexual invert”, many brought along in the immigrant tide». Para Ben (2009: 198-199) los científicos y la cultura plebeya veían de manera muy diferente la transgresión genérica de las «maricas»: para los primeros, eran anormales y constituían una amenaza al orden social; para la segunda, eran simplemente «como mujeres» porque rechazaban la *performance* genérica y sexual que definía el privilegiado estatus masculino. Causaban perplejidad y eran objeto de risa y escarnio, pero no se las consideraba un problema social.

Mientras la cultura plebeya convivía con las «maricas» en el bajo fondo, los médicos y psiquiatras se empeñaban en explicar y clasificar sus comportamientos. Los informes que

décadas del siglo XX. Mantendremos, sin embargo, el uso de las comillas, para establecer una distinción con las «maricas», «locas» o «putos» de los años cincuenta, cuyas representaciones literarias se analizarán en los capítulos V y VI.

⁴⁴ Optamos por traducir el término *underworld* que usa Ben por «bajo fondo», expresión ya utilizada por Bazán (2006: 129) para referirse al mismo universo socio-cultural.

⁴⁵ «Lunfardo» era el término empleado para aludir, en general, a sujetos masculinos de las clases populares. Se los asociaba al mundo de la delincuencia, la prostitución y la homosexualidad. Ben (2009: 72-123) ofrece un análisis exhaustivo sobre este complejo tipo social. Véase también Bazán (2006: 164-168).

redactaron muestran la variedad de comportamientos, características y roles sexuales de los sujetos estudiados. En las investigaciones historiográficas se citan una y otra vez los casos de «maricas» como Aída, Manón, Aurora, Rosita de la Plata, la Bella Otero y la Princesa de Borbón.⁴⁶ Los intentos por establecer taxonomías claras fracasaban ante una compleja experiencia vital: «las maricas entremezclaban, superponían y confundían las categorías presuntamente fijas que habían inventado los sexólogos» (Salessi, 2000: 270). En medio de una imprecisa y a veces contradictoria vorágine conceptual, se definían con cierta nitidez dos posibilidades básicas: la inversión sexual congénita y la inversión sexual adquirida. Cada una de estas explicaciones se vinculaba a una clase social determinada: los «invertidos congénitos» eran plebeyos, sobre todo inmigrantes; los que *adquirían* la inversión pertenecían a las clases altas. Según Sebrelí (1997a: 295), «la explicación degeneracionista de la desviación sexual que habían adoptado resultaba inapropiada para miembros de las clases patricias, no podían hablar de la “mala sangre” cuando se trataba de descendientes de familias de abolengo».⁴⁷

Un aspecto que llamó poderosamente la atención de los científicos fue la asociación de las «maricas» en «cofradías». Así se refería a este fenómeno el jurista y criminólogo Eusebio Gómez (1908: 192) en *La mala vida en Buenos Aires*: «Ofrecen los homosexuales [...] una particularidad digna de ser señalada: es la tendencia á asociarse formando una especie de secta, designada por ellos con el pintoresco nombre de “cofradía”». Según Salessi (2000: 286), este término «era el que utilizaban una mayoría de maricas, homosexuales y uranistas para autoidentificarse como grupo». El historiador sostiene que esa «cultura homosexual» reunía a hombres de todas las clases sociales y cuestiona la posición del científico Francisco De Veyga, para quien la cofradía aludía, específicamente, a la cultura de la prostitución. Ben (2009: 237) mantiene otro punto de vista: la cofradía habría sido un grupo «propio» de las «maricas» pero integrado al bajo fondo de delincuencia y crimen.⁴⁸ Por este motivo, a pesar de que sus implicaciones religiosas sugieran una «solid, collective identity» (ibídem: 228) la palabra se habría usado fundamentalmente para señalarlas como un «group of prostitutes» (229). Dada la carencia de una *identidad* común, la unidad del grupo se habría logrado mediante diferentes tipos de rituales, como fiestas, bodas y simulación de embarazos y/o

⁴⁶ Bazán (2006: 109-122) dedica apartados biográficos a casi todas ellas, con excepción de la Princesa de Borbón, sobre la que puede consultarse Sebrelí (1997a: 291-293).

⁴⁷ Para una descripción más detallada de las categorías elaboradas por los sexólogos argentinos, véase Bao (1993: 192-199), Barzani (2000) y Salessi (1995).

⁴⁸ «The clearest indication of the strong relationship between *maricas* and the urban underworld was their coexistence in the same urban spaces. This coexistence illustrates the unity of the urban underworld and the integration of *maricas* into that world as opposed to isolation in a closed *cofradía*. Many observers explained how the activities of *lunfardos*, *maricas* and female prostitutes were interwoven in different parts of the city» (Ben, 2009: 237).

de cuidado de niños (230). Estos rituales, de los que no se tiene demasiada información (Bao, 1993: 234), habrían construido «a shared worldview and a common symbolic activity marking a separation between them and others» (ibídem: 230).

El estudio de las relaciones sexuales y afectivas entre varones en el periodo que nos ocupa presenta un aspecto particularmente problemático: las fuentes disponibles conciernen, casi en forma excluyente, a las «maricas» de las clases populares. Como apuntó Sebreli (1997a: 290),

los únicos homosexuales que quedaron registrados en los archivos psiquiátricos policiales de [De] Veyga pertenecían a la clase baja, frecuentemente inmigrantes y con características de imitación paródica del cliché femenino, incluido el travestismo; aunque este fuera un tipo muy difundido en la época, de ninguna manera era representativo de la mayoría de los homosexuales porteños, mucho menos los de la clase alta o los sectores industriales.

También Ben (2009: 212) aludió a esta dificultad: «the scarcity of sources describing the life of middle and upper class *maricas* for this period, however, makes it difficult to know the obstacles they faced when adopting this identity». Aunque según se deduce de unos pocos casos aislados, las preferencias eróticas de miembros de las clases medias y altas no siempre se mantenían fuera del conocimiento público,⁴⁹ resulta muy plausible la hipótesis de Sebreli (1997a: 298) de que «la homosexualidad aristocrática [...] era oculta, discreta, no se constituía en grupos separados. Formaba parte, más bien, de una suerte de bohemia chic, de *gommeuses* o dandis en la que homosexuales, lesbianas o bisexuales confraternizaban por igual con heterosexuales».⁵⁰ La pertenencia a una clase social privilegiada ofrecía ciertas ventajas –entre ellas, estar al margen de la vigilancia médico-psiquiátrica y policial– pero al mismo tiempo exigía respetar un rígido código de conducta.⁵¹ La desprejuiciada *performance* femenina de las «maricas» plebeyas no tenía cabida en ámbitos burgueses. Por este motivo, consideramos problemático emplear el término

⁴⁹ Entre los *dandis*, Sebreli (1997a: 302) menciona a Adolfo Mitre, Miguel Carlos Victorica y Arturo Jacinto Álvarez, mientras que en la lista de «homosexuales» que viajaron a Europa señala a Gabriel Iturri, Carlos Octavio Bunge –quien frecuentó el círculo de Antonio de Hoyos en España–, André Giot de Bardet, Germán Bemberg y José Evaristo Uriburu, amante del duque de Kent (ibídem: 303-304). Bazán (2006), por su parte, traza retratos biográficos de Iturri (84-92), Bunge (131-133) y Uriburu (179-182).

⁵⁰ Mira (2001a: 68) señala, en el contexto español de principios de siglo XX, la estrecha vinculación entre homosexualidad y dandismo. Es muy probable que un fenómeno similar se diera en Argentina, de acuerdo con las observaciones de Sebreli (1997a: 300). La disidencia (homo)sexual del dandi resultaba tolerable por ser menos evidente y escandalosa que la de las *maricas*. Su ambigüedad y androginia no delataban necesariamente una sexualidad heterodoxa, sino que se integraban en una esfera de refinamiento, frivolidad, diletantismo y extravagancia propias de ciertos sectores de la clase alta.

⁵¹ En *El retrato amarillo* (1956) de Manuel Mujica Lainez, novela corta ambientada a comienzos del siglo XX que estudiaremos en el capítulo IV, se observa con claridad la política de silencio y hermetismo que envolvía las relaciones sospechosas de homoerotismo en el ámbito de la burguesía.

«marica» para los personajes de esa clase. Consecuentemente, en el análisis de *Los invertidos*, optaremos por designarlos como «invertidos», reservando a los personajes de clases populares el término «maricas».

La reconstrucción de las «prácticas espaciales» de los hombres que se relacionaban con otros hombres en el Buenos Aires de las dos primeras décadas del siglo encuentra su mayor obstáculo en la ya mencionada escasez de testimonios en primera persona de miembros de las clases populares, como así también de fuentes documentales sobre la actividad homoerótica en las clases altas. No obstante, los estudios historiográficos contribuyen a señalar algunos espacios paradigmáticos: colegios, internados y domicilios particulares en el caso de los «invertidos»; y espacios públicos, especialmente aquellos emplazados en torno a la zona del Bajo, en el caso de las «maricas». En *La mala vida en Buenos Aires*, Gómez (1908: 190) apunta hacia los colegios como focos de contagio del vicio «homosexual»:

En las clases sociales más elevadas, especialmente entre los jóvenes que á ellas pertenecen, encuéntrase múltiples ejemplos de homosexualidad. [...] Se trata, aquí, casi siempre, de una homosexualidad adquirida en la vida del colegio, especialmente del colegio religioso. [...] El niño es corrompido en el internado, por sus propios mentores ó sus compañeros, sea por incitaciones directas, sea por la sugestión del ejemplo, que lo conduce á imitar las prácticas obscenas.

De acuerdo con Gómez, espacios homosociales como el colegio o el internado devendrían homoeróticos a causa de las prácticas que algunos sujetos «corrompidos» extenderían entre sus pares mediante influencia directa e indirecta. Esta idea aparece con frecuencia en la literatura escrita por médicos y criminólogos a un lado y a otro del Atlántico, según constatan Salessi (2000: 266) y Vázquez García y Cleminson (2011: 131 y ss.). Aunque carezcamos de testimonios directos, es dable suponer que los colegios e internados favorecían la actividad homoerótica en virtud de su homosociabilidad constitutiva. En cuanto a los domicilios particulares, tampoco contamos con demasiadas referencias. Sin embargo, los datos acerca de un famoso juez en el que, como veremos, González Castillo se habría inspirado para el protagonista de *Los invertidos*, permiten conjeturar que el espacio privado ofrecía mayor libertad para desarrollar una vida sexual heterodoxa. Gustavo González (citado en Gorbato, 1999: 156) recuerda que dicho juez se hacía llamar «Margarita» entre sus amigos más íntimos y que «por su lujosa residencia de la calle Uruburu desfilaba lo más granado de la juventud porteña». El estatus económico y social habría otorgado a los hombres de las clases altas ciertos privilegios *espaciales*, eximiéndolos de buscar a sus compañeros sexuales en la esfera pública.

La situación era diferente entre las «maricas» de las clases populares. Los historiadores destacan la zona del Bajo, especialmente el llamado Paseo de Julio, como «región moral» (Park: 1999) donde estos sujetos coincidían con toda clase de marginales: prostitutas, delincuentes, «lunfardos», inmigrantes. Bazán (2006: 97), por ejemplo, describe minuciosamente el circuito del «yiro» (término lunfardo que definía el ligue callejero)⁵² durante las primeras décadas del siglo XX:

Se «yiraba» en Buenos Aires por los jardines del Paseo de Julio, el espacio arbolado que separaba la Recova de la actual Avenida Alem y el río. El «yiro» iba desde la Casa Rosada, en donde se inauguró en 1903 la estatua de *Las Nereidas* de Lola Mora, hasta la calle del Temple, en donde estaba la Estación Central de Trenes. Grandes personalidades de la cultura argentina establecieron esa zona del Bajo, ese borde ciudadano, como sitio de encuentro, bohemia y descontrol. Allí estaban los bares, los «piringundines» de antes de que el tango fuera decente, los marineros [...]. En ese escenario de prostitución y música los homosexuales tenían un punto de encuentro, la estatua de mármol blanco de Giuseppe Mazzini en la plaza que, en ese momento, llevaba su nombre.

En *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos*, publicado en 1888, el comisario Adolfo Batiz (citado en Bazán, 2006: 98) señalaba la Plaza Mazzini como «refugio de pederastas pasivos». Esta circunstancia se explicaría, para Bazán, por la proximidad de dicha plaza con los cuarteles del Regimiento 5 de Línea: «no debe haber sido casualidad que los lunfardos, los pícaros de la época, se tiraran más para el lado de la estatua Mazzini que para el de Lola Mora». El siguiente mapa ilustra el recorrido trazado por Bazán; el Paseo de Julio se denomina actualmente Avenida Alem y la Plaza Mazzini ha sido rebautizada como Plaza Roma, aunque la estatua alrededor de la cual se reunían los «pederastas» continúa existiendo:

⁵² Según Salessi (2000: 309), «yirar» es el término «que hasta hoy los homosexuales de Buenos Aires utilizamos con el significado de movernos en los espacios y las zonas conocidas de la deriva homosexual». Proviene, de acuerdo con Gobello (1977: 276-277), del italiano *girare* y entre sus principales acepciones destacan: «callejear, andar vagando de calle en calle» y «callejear la buscona en procura de clientes». Ambos sentidos –vagar, prostituirse– confluyen en la definición del deambular/buscar callejero de los varones. La referencia pionera al yiro aparece en *La mala vida en Buenos Aires*: «[cuando el invertido ingresa a la cofradía] viste de mujer, se pinta, adopta un nombre femenino [y] comienza a “girar” es decir, a recorrer las calles en busca de clientes» (Gómez, 1908: 192).



Ben (2009: 121-122) corrobora y amplía la información aportada por Bazán en torno de los espacios homoeróticos porteños a comienzos del siglo. Además del Paseo de Julio, menciona algunas áreas donde los hombres que mantenían relaciones con otros hombres «could hide a little better»: parques y terrenos baldíos ubicados en las afueras de la ciudad. No obstante, según este investigador, «plebeian men did not seem shy when it came to choosing a space to have sex with each other, they would even do it in the city markets. Public urinals were also another famous place to seek for same-sex sexual adventures». También Sebrelí (1997a: 347) alude a los urinarios públicos, concretamente a los que se ubicaban en la Avenida de Mayo alrededor de 1900 y que, según explica, fueron «suprimidos años después precisamente por el uso que hacían los homosexuales». Como puede apreciarse, la ocupación de los espacios públicos que describe el discurso historiográfico se basa en estrategias de re-apropiación características de la espacialidad homoerótica. Las «prácticas espaciales» de muchos varones porteños se desviaban del comportamiento normativo que médicos, criminólogos y psiquiatras positivistas instituían desde sus artículos y libros. *La mala vida en Buenos Aires* se ofrece como ejemplo palmario de la espacialidad que juzgaban inadmisibles y contraria al proyecto de país –y de ciudad– en el que trabajaban con denuedo desde sus diferentes cargos. El análisis de la obra de González Castillo debe mostrar, por tanto, en qué medida la representación del espacio expresa una *apropiación* homoerótica, y si podría considerarse que mediante esa apropiación los «espacios representados» se transforman en «espacios de representación».

CAPÍTULO III. ESPACIO FUNDACIONALES

1. *Los invertidos* (1914) de José González Castillo: ámbitos secretos de la burguesía

Los invertidos inaugura la representación explícita del deseo sexual y del vínculo afectivo entre varones y constituye, en este sentido, una pieza excepcional, no solo en el marco de la literatura argentina, sino también en el contexto más amplio de la literatura escrita en español, a un lado y a otro del Atlántico.¹ Esto no significa que el drama de González Castillo pueda considerarse representativo de la realidad social y sexual del mundo hispanoamericano en su conjunto. Aunque el modo de concebir las identidades y prácticas sexuales apartadas de la norma comparta similitudes con el de otros países en el mismo periodo, la obra aborda problemas específicos del contexto socio-cultural argentino.²

El tratamiento directo de relaciones intermasculinas no implica un cronotopo general vinculado al homoerotismo. En primer lugar, no hay otras obras coetáneas similares y la existencia de una serie de textos que compartan regularidades temáticas, argumentales, estéticas e ideológicas constituye una condición indispensable para el reconocimiento y caracterización de los cronotopos literarios. Por otra parte, las subjetividades homoeróticas que proliferaron en Argentina entre finales del siglo XIX y comienzos del XX no pueden equipararse con las que surgirían en décadas posteriores. La «homosexualidad» cristalizó como categoría identitaria claramente definida recién en la década de 1950 (Ben: 2007, 2009). En consecuencia, la obra de González Castillo no

¹ Balderston (2009) analizó obras literarias latinoamericanas que muestran la emergencia de nuevos sujetos sexuales en el periodo que va desde 1895 a 1938. Los textos considerados fueron, además de *Los invertidos*, *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha (Brasil); «El hombre que parecía un caballo» (1914) de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala); *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924) de Augusto D'Halmar (Chile); *La vida manda* (1929) de Ofelia Rodríguez Acosta (Cuba); *El Ángel de Sodoma* (1929) de Alfonso Hernández Catá (Cuba) y *Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro (Cuba). Únicamente *Los invertidos* y «El hombre que parecía un caballo» se publicaron durante la década de 1910. En el cuento de Arévalo Martínez, la atracción del narrador por otro hombre se articula en términos de lo que Kosofsky Sedgwick (1998: 244) denomina «pánico homosexual»; se trata, por tanto, de un planteo muy diferente al de *Los invertidos*, donde la «inversión sexual» aparece como eje temático estructurante.

² Ben (2009: 188) considera un error remitir al paradigma mediterráneo de la sexualidad para interpretar la actividad sexual entre varones en Argentina —así procede, por ejemplo, Salessi (2000: 87). A su juicio, el análisis histórico debe explorar la peculiaridad del grupo constituido por los «invertidos» —o, para usar el término que prefiere el crítico, «maricas»— «in relation to their socio-cultural context» (Ben, 2009: 190).

responde a un cronotopo «homosexual»; debe ser comprendida dentro de sus coordenadas espacio-temporales concretas. Cabe preguntarse si el diferente grado de conciencia identitaria de los «invertidos» de principios de siglo y los homosexuales de los años cincuenta influyó en el hecho de que los primeros no dejaran testimonios de su experiencia y los segundos sí. De acuerdo con Oosterhuis (2000: 215), «a self-conscious sexual identity not only presupposes that one feels different but that one belongs to a group». La carencia de una identidad auto-consciente, sumada a que la difusión de textos relativos a la inversión sexual podía ser objeto de censura –como sucedió, por otra parte, con *Los invertidos*– podría explicar ese vacío discursivo.

Resulta pertinente analizar el texto a la luz del panorama histórico trazado en el apartado precedente, a fin de constatar que González Castillo no se propuso ofrecer un «reflejo» objetivo de los hombres que se relacionaban con otros hombres en el comienzo del siglo XX en Buenos Aires, sino que utilizó una parcela de esa realidad para ejercer una aguda crítica social contra figuras y ambientes de la burguesía corrupta que buscaba cuestionar. Esta circunstancia no disminuye el impacto y la significación de los espacios homoeróticos representados, tanto los que sirven de escenario a la acción como aquellos únicamente aludidos en el diálogo. A través de estos últimos se infiere un complejo universo de disidencia sexual fuera de los límites estrechos de la espacialidad burguesa. La tensión entre un orden espacial que excluye la posibilidad del homoerotismo y las prácticas de re-apropiación y re-significación por parte de sujetos que no se avienen a ese orden puede leerse en los términos de la tríada conceptual propuesta por Henri Lefebvre (1991: 38-39): podemos observar, en efecto, cómo algunas de las «prácticas espaciales» de los «invertidos» y «maricas» de las dos primeras décadas del siglo son oblicuamente mencionadas en la obra, mientras que los «espacios representados» de la metrópoli porteña se transforman, eventualmente, en «espacios de representación» que subvierten y contradicen la norma imperante.

1.1. Un espacio para la crítica social

Sería poco pertinente abordar la obra de González Castillo como testimonio «fiel» del universo de los «invertidos» burgueses. El motivo principal de la elección de protagonistas y escenarios de la clase alta fue, como intentaremos demostrar, la denuncia social. El autor pudo tener un conocimiento cercano de la realidad que retrató, o bien se documentó para

ofrecer una imagen lo más verosímil posible. En todo caso, los espacios donde se desarrolla la acción de la obra constituyen, como cualquier espacio literario, versiones imaginarias de espacios reales, proyecciones ficticias que guardan una relación con referentes de la realidad, pero que conservan su autonomía y tienen su propio modo de funcionamiento.³ En sintonía con la estética realista-naturalista en que se inscribió su producción dramática y al calor de motivaciones políticas e ideológicas, González Castillo proyectó literariamente muchos de los rasgos del universo de «invertidos» y «maricas» de comienzos de siglo XX descrito por los historiadores de la homosexualidad en Argentina. Sin embargo, no se debería sobrevalorar el tema homoerótico en la obra, ya sea que se la considere un dispositivo de diseminación de la homofobia (Salessi, 2000), ya sea que se encuentren en ellas elementos precursores de lo queer (Trerotola, 2011). La voluntad de denunciar una realidad social –sumada al hecho de que, hasta donde sabemos, el autor era heterosexual– sugiere que la tematización fue estratégica: *Los invertidos* no sería estrictamente ni antihomosexual ni queer *avant la lettre*, sino sencillamente, un dispositivo espectacular para desenmascarar la inmoralidad de los poderosos.

Podríamos afirmar que, probablemente sin proponérselo, el autor generó un espacio discursivo para la problematización del deseo entre varones, al tiempo que fundó – a través de la representación de la casa burguesa y de la *garçonnière*– una espacialidad homoerótica que se afirmaría en las décadas siguientes. Aun cuando el objetivo fuera cuestionar la hipocresía de la clase dirigente al endilgarle el «vicio homosexual» y cuando las disposiciones espaciales de la obra obedecieran a esa intención moralizante, el dramaturgo representó espacios de otredad sexual y, más importante todavía, sugirió la existencia de otros, aludidos pero no representados, donde la sociabilidad intermasculina no estaba sometida a los rígidos códigos morales de la burguesía. Son estas configuraciones las que, a nuestro juicio, justifican que *Los invertidos* deba considerarse la pieza inicial de una genealogía de espacios homoeróticos en la literatura argentina.

La obra se estrenó en Buenos Aires el 12 septiembre de 1914 y su representación fue prohibida una semana después (Salessi, 2000: 388).⁴ De acuerdo con Ezequiel Lozano

³ El espacio literario se concibe, fundamentalmente, como un fenómeno verbal, «una realidad textual que puede abarcar otros espacios dentro de sí mismo, transformarse y manifestarse a través de referencias y objetos» (Álvarez Méndez, 2002: 28). También Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar (2006: 241) mencionan entre los factores del espacio literario su naturaleza verbal, es decir, que se trate de un espacio construido con palabras.

⁴ En formato de libro, la obra se editó el mismo año del estreno –1914– y ha vuelto a imprimirse en cinco ocasiones. Foster (1989: 20) considera que no ha llamado la atención de la crítica literaria «in part because it represents a sort of thesis drama that, except for Florencio Sánchez [1875-1910], whose last works were contemporaneous with *Los invertidos*, does not attract much critical interest; perhaps in part because of the continued preference of Latin American scholars to shy away from the theme of homosexuality». Si bien es

(2010: 4),

la Municipalidad de Buenos Aires reaccionó ante lo que leyó como una clara apología de la *perversión*. Esta reacción consistió en retirar de cartel la obra y estableció un claro límite para representaciones futuras de ése u otros textos que abordaran temas semejantes. En su apelación ante el Concejo Deliberante, González Castillo argumentó que la obra era *moralizadora* y que perseguía el *mejoramiento social*, al tiempo que no atentaba contra las *buenas costumbres* ni contra la *moral media* de la sociedad; defendió también su *pedagogía social* que sí fue vista por la prensa metropolitana, pero no por la intendencia. Asimismo, le recordó al intendente que no estaba facultado para prohibir la representación de una obra así como tampoco autorizado para erigirse en juez y árbitro de las *cuestiones artísticas*. Pero todo esto no fue suficiente para cancelar la prohibición. Ni siquiera el final trágico del personaje central, Flórez, los convenció de revocarla.

La crítica suele acordar en que la obra fue censurada porque, a pesar de su «homofobia» y del desenlace adverso, hacía visible una realidad que era preferible mantener oculta. Según Amícola (1992: 195) «el pudor victoriano imperante por entonces impedía aceptar una obra de tesis con este tema». Una opinión similar vierte Salessi (2000: 388), para quien González Castillo «reinscribía una cultura homosexual, la documentaba, la rescataba, aunque deformada la hacía “real”, posible. Implantaba un pánico homosexual pero al hacerlo se veía obligada a representar la homosexualidad». Las reseñas aparecidas en el momento del estreno, comentadas por este investigador, ratifican –mediante el uso de eufemismos– la indecibilidad del tema tratado. Era una osadía de parte del dramaturgo anarquista mostrar el submundo de «maricas» e «invertidos», incluso si se sugería que el destino más apropiado para algunos de ellos era el suicidio.⁵

Antes de proceder con el análisis, conviene recordar el argumento de la obra. El doctor Flórez está casado con Clara y es padre de dos hijos –Julián y Lola– pero mantiene una relación secreta con su amigo Pérez desde la adolescencia. Ambos pertenecen a una cofradía integrada por otros «invertidos» burgueses como Fernández y por «maricas» de las clases populares, entre ellos Juanita y Emilio. En el primer acto, Fernández va a buscar a Flórez para que sea su padrino en un duelo, ya que otro «invertido» lo ha acusado públicamente de ser «maricón». Flórez lo acompaña y deja a Pérez solo en su casa, situación que propicia el encuentro de este con Clara, a quien intenta seducir. La mujer

cierto que la investigación consagrada a la obra no es abundante, los artículos y notas del mismo Foster (1989, 1998b, 2009: 143-145), Mazzioti y Ford (1991), Geirola (1995), Mira (2002: 425-416), Balderston (2009), Lozano (2009, 2010), Trerotola (2011a) y López Rodríguez (2011), han iniciado una revisión muy significativa.

⁵ Más adelante volveremos sobre lo que a nuestro juicio constituye una condena parcial en la que los críticos no han reparado suficientemente: los «invertidos» mueren, las «maricas» continúan su vida con normalidad o, al menos, en la obra no se indica que tengan un final similar al de Flórez y Pérez.

rechaza inicialmente el avance, pero luego promete a Pérez visitarlo en su piso de soltero. En el segundo acto, las «maricas» Juanita, Emilio y Princesa de Borbón esperan a Pérez en su *garçonnière*.⁶ Como se demora, deducen que ha acompañado a Flórez al duelo y deciden denunciarlo para que se cancele y puedan contar con sus amigos esa noche. Pérez llega al piso y ordena a su criado Benito que impida la entrada de las «maricas» cuando estas regresen. Poco después llega Clara. En pleno intento de seducción, los miembros de la cofradía irrumpen en el lugar y Benito no consigue cerrarles el paso. Pérez esconde a Clara e intenta deshacerse de las «maricas», sin éxito. Finalmente retornan Flórez y Fernández; Pérez admite ante todos que hay una mujer en la casa, por lo que deben retirarse. Al salir, de su escondite, Clara acusa a Pérez de haberla engañado. En el tercer acto, la mujer interroga sobre las costumbres de su esposo a Petrona, la criada, a su hijo Julián y a Benito, el criado de Pérez, que va a la casa con una carta para Flórez. Cuando el doctor regresa, descubre que la carta ha sido abierta. Al rato llega Pérez, pues Clara ordenó al criado que lo mandara a llamar. Los amantes se encuentran y discuten: Flórez está celoso por el engaño de Pérez y lamenta la fatalidad de ser un «invertido». Pérez intenta reconquistarlo: están a punto de besarse cuando ingresa Clara y hace fuego sobre ambos. Pérez muere en el acto, mientras que Flórez se suicida, exhortado por su mujer a concretar con ese acto su «buena evolución».

Alberto Ure (1994: 70-71), director del segundo montaje de la obra, estrenado en 1990,⁷ sostiene que González Castillo se inspiró en personas reales para componer el drama: Flórez estaría basado en un juez⁸ y la Princesa de Borbón en una conocida «marica»

⁶ Este término francés significa, de acuerdo con el diccionario *Larousse* (2008: s.v.), «petit appartement de célibataire, de personne seule». En otros momentos de la obra, este espacio es definido como un *bulín*, palabra del lunfardo que designa un «aposento, cuarto, habitación» (Gobello, 1977: 35) y también un «departamento que generalmente se reservaba para las citas amorosas» (DRAE, 2001: s.v.).

⁷ Un tercer montaje, bajo la dirección de Mariano Dossena, se presentó en febrero de 2011 en Buenos Aires.

⁸ Según testimonio de un amigo de Ure (1991: 71) el juez Jaime Llavallol «organizaba festicholas, se vestía de mujer y se hacía llamar la Reina Margot. Pero un hombre muy íntegro, un juez ejemplar». Ezequiel Lozano (2009: 5) se refiere a esta misma hipótesis: «En *Los invertidos* –según afirma Olga Cosentino– se alude (de forma sutil e indirecta) al juez Lavallol [sic], contemporáneo del autor. Dicho magistrado tenía una doble vida y jugaba a una doble identidad sexual». Se encuentra una referencia a este juez en el libro *La Argentina que yo he visto* del español Manuel Gil de Oto (c. 1914: 142), quien le dedica la siguiente copla, acompañada de una ilustración de una «mariquita»: «Su fama no es de camama/ como otras que lucen más;/ a éste le viene (la fama)/ muy de atrás./ Aunque duro se le encuentra/ yo sé que es benigno y flojo/ con cualquiera, si le entra/ por el ojo». Dado que el autor fue procesado por agravio, publicó después otro libro, *...¡Y aquí traigo los papeles! Alegato documentado del autor de «La Argentina que yo he visto»* (c. 1921) en la que refrendó su testimonio sobre el juez Llavallol en los siguientes términos: «Lo que dije de este... hombre es grave, muy grave: no lo niego. El señor Llavallol, es un miembro de la justicia porteña y yo he puesto en evidencia la pésima aplicación que de sus funciones hace este miembro pervertido. En Buenos Aires no hay quien ignore que el juez Llavallol mancha –y por qué sitio, Dios mío! – la toga que se le dió para administrar justicia. Parece lo natural que siendo notoria la aberración del mal juez, estuviera la gente normal y casta indignada con este hombre público [...] que tan mal parados deja a su sexo y a su clase. [...] Pero para que en este marrano asunto resulte todo invertido, los que no han acertado a indignarse con Llavallol *por lo que hace*, se indignan contra mí *porque lo dije*. Yo creo de buena fe que no revelé ningún secreto, porque el juez Llavallol se recata poco para descubrir su

de idéntico nombre.⁹ Cabe interrogarse, entonces, si la censura de la obra obedeció al retrato de los *viciosos* o al desvelamiento de la hipocresía de las clases dirigentes.¹⁰ Mazzioti y Ford (1991: 86) destacan que el ataque a la burguesía fue una constante en la dramaturgia de González Castillo, aunque no comprenden que haya cedido, en *Los invertidos*, a las explicaciones positivistas y mecanicistas que había evitado en otras obras: «¿Por qué quiso achacarle a las clases altas (“un vicio radicado en las más altas esferas sociales, que en las clases populares”, dirá en una conferencia pronunciada cuando la obra es prohibida) una realidad que él bien conocía en su dispersión social (“reos y manfloras”)?». Indudablemente, la visión del autor sobre la inversión sexual se vincula a su ideología anarquista.¹¹ La homosexualidad, ejemplo de sexo no reproductivo y por lo tanto peligroso para la salud sexual, era entendida por el anarquismo como el vicio que burgueses y aristócratas introducían en las clases bajas a través de la explotación. Este esquema suponía que los poderosos se beneficiaban de sus privilegios de clase para corromper a los más débiles; Foster (1989: 21) se ha referido a él como «teoría vampírica de la homosexualidad». Flórez y Pérez serían, en este sentido, «vampiros burgueses» que abusan de personas de estratos sociales más bajos para iniciarlas en el «vicio homosexual». La obra buscaría, a través de esta representación, convencer al lector de la legitimidad de la erradicación de los agentes sociales corruptos de la clase dominante. Sin embargo, el trato familiar entre «maricas» plebeyas e «invertidos» burgueses invita a reflexionar acerca del alcance real del concepto de «explotación» en la obra.

De acuerdo con Cleminson (2008: 176) la resistencia a la homosexualidad era habitual dentro de los grupos libertarios. El rechazo de afeminados, invertidos y

gusto; pero si también es falta decir lo que todos saben, yo me someto gozoso a ser juzgado por un tribunal en que todos sean hombres por delante y por detrás; quiero decir, en que no haya Llavallotes, con la cara viril y la espalda afeminada» (Gil de Oto, c. 1921: 52-53). Sobre este personaje, ver también Sebrelí (1997a: 297), Gorbato (1999: 157-158.) y Ben (2009: 212).

⁹ Sebrelí (1997a: 291-293) resume la biografía de la Princesa cuando se ocupa de los «homosexuales travestis y estafadores» que eran arrestados y sometidos a las investigaciones de médicos y criminólogos. Nacida en España, la Princesa de Borbón vivió en diferentes ciudades latinoamericanas, entre ellas Buenos Aires: «Inteligente y hasta con cierta cultura, solía citar a Nietzsche, cuya moral “más allá del bien y del mal” decía haber adoptado, y se jactaba de burlarse del amor y de salir triunfante de sus engaños [...]. Su agudeza lo llevó a administrar bien sus ahorros, y pasó sus últimos años como un aventurero retirado». Sobre este personaje ver también Ure (1991: 70-71), Ben (2009: 210) y Trerotola (2011a).

¹⁰ Ure (1991: 70) relaciona explícitamente la censura con el hecho de que González Castillo aludiera en ella al juez Llavallot: «Si en una época en que florecía el teatro pornográfico, abundaba el travestismo en el varieté y hasta había fumaderos de opio en el barrio de la Boca (a los que iban muchos niños bien), se decretó una prohibición yo deducía que se hacía referencia en esa obra a alguien que Anchorena protegía». José Joaquín de Anchorena (1876-1961) fue intendente de Buenos Aires entre 1910 y 1914.

¹¹ Mazzioti y Ford (1991: 77-79) apuntan que «acompañó las luchas obreras de principios de siglo. Preso con el público y los actores cuando estrenó *Los rebeldes* apoyando una huelga del sindicalismo ferroviario, tuvo más tarde que exiliarse en Chile. Ahí vivió en condiciones precarias y fue nuevamente perseguido por sus denuncias periodísticas. [...] [Defendió] el divorcio, los derechos de la madre soltera y de la mujer en general, [...] la protección de los hijos naturales, la legislación laboral, [y atacó] el sistema carcelario, la administración de la justicia y la estructura de las leyes».

homosexuales se imbricaba con una construcción general de la sexualidad que valoraba la virilidad y la fortaleza como constituyentes integrales de la identidad obrera: «La anatemización de la supuesta afeminación imperante en los círculos burgueses dedicados a la vida indolente y lujuriosa era moneda común a principio del siglo XX en España». Por otra parte, la visión de los anarquistas estuvo fuertemente marcada por lo que ellos consideraban natural: «No viendo la homosexualidad en la naturaleza, en los animales por ejemplo, consideraron que la única expresión correcta de la sexualidad era la heterosexual» (Cleminson en Guirao, 2011: 19). La lectura atenta manifiesta que las concepciones anarquistas sobre la (homo)sexualidad se proyectan sobre los personajes burgueses, mientras que los plebeyos desbordan el marco científico que contiene a aquellos. En el prólogo a una reedición de la obra, López Rodríguez (2011: 22), observa que «la escena en que intervienen los travestis, la Princesa de Borbón y la Juanita, es festiva, sin dramatismo, con la naturalidad propia de aquellos individuos que han podido escapar a la ideología de la heterosexualidad. No hay aquí desprecio ni condena».¹² Para esta investigadora, la «tesis» de González Castillo no se relacionaría con la homosexualidad, sino con la hipocresía social. Efectivamente, si el objetivo del autor hubiera sido la diseminación de la «homofobia» —tal la hipótesis de Salessi (2000: 374)— las «maricas» tendrían que haber recibido alguna clase de castigo. Por otra parte, en el ámbito burgués, no solo se cuestiona la conducta de estos personajes: Clara representa a la esposa potencialmente adúltera que «se permite juzgar como engaño lo que hace su marido y no lo que ella misma ha estado haciendo» (López Rodríguez, 2011: 23).

La elección de escenarios distintivos de la burguesía tuvo como objetivo reprobar y condenar su falsa moral. Si en otras obras el autor había mostrado y razonado «los espacios críticos de la ciudad: la fábrica, el cabaret, el buffet, las oficinas, los “departamentos grises”, las garçonieres, los talleres, los aguantaderos, los conventillos, los boliches, las calles del suburbio» (Mazzioti – Ford, 1991: 82), en *Los invertidos* se replegó hacia los interiores de la burguesía. La espacialidad de la obra se organiza en torno a la posibilidad de lo secreto que ofrece la sólida posición económica de los protagonistas. González Castillo dio cuenta de usos y apropiaciones del espacio que facilitaban la socialización entre varones, al tiempo que evidenció las dificultades inherentes al ejercicio de la doble vida. Que la representación

¹² En términos similares, pero desde una perspectiva más queer, se expresa Trerotola (2011a: s.p.): «los personajes trans, Juanita y la Princesa de Borbón, están muy adelantados a toda representación queer en la cultura argentina. [...] en el corazón de la obra, latiendo en el medio de los tres actos, se crea en 1914 una galería de personajes que Puig, Copi y tantxs otrxs imaginaron medio siglo después. Por eso se puede decir que *Los invertidos* fue el primer triunfo de la visibilidad anarcomarica del siglo XX porteño».

de espacios homoeróticos –la casa burguesa y la *garçonnière*– tuviera por finalidad denunciar la hipocresía de la clase dirigente no minimiza su significación; por el contrario, permite constatar, en fecha muy temprana, las posibilidades y los condicionamientos que presenta el espacio en relación con los deseos y las prácticas sexuales apartados de la norma.

La acción se desarrolla, en los actos I y III, en la oficina de Flórez, y en el acto II, en la *garçonnière* de Pérez. Es preciso mencionar, en primer lugar, otros espacios aludidos verbalmente, que tienen una relación directa con la «inversión» de los protagonistas y cuya caracterización se ajusta a los postulados científicos que sostienen y atraviesan la obra. Según Salessi (2000: 266), «[Francisco de] Veyga al especificar la inversión congénita la empezó a describir como una “latencia” que no se manifestaba inexorablemente. Su aparición dependía de “condiciones especiales de educación y ambiente”, o sea que también era una forma adquirida». Flórez responde al perfil del sujeto predispuesto congénitamente a la inversión, pero que la desarrolla a causa de una influencia negativa del medio. Esto se ve con claridad en las informaciones que vierte la criada Petrona sobre el doctor en dos pasajes del acto III, cuando la interrogan sobre el pasado del personaje primero Julián, su hijo, y más tarde Clara, su esposa:

JULIÁN: [...] ¿Y usted ha conocido algún otro de esos... mariquitas en la familia?...
PETRONA: No... en la familia no... Pero eso sí, pa que v'y a mentir... A casi todos los hombres que yo he criado o he visto criarse le gustaban las cosas de las mujeres... A su papá, no más, pa no ir más lejos... le gustaba jugar con las muñecas de las niñas, lo mismo que una mujercita... [...] Era apegao a las hermanas y las tías, y mocito ya, más le gustaba salir con ellas que andar solo o con amigos... (González Castillo, 1991: 13)¹³

[CLARA: [...] ¿Tú sabes cómo se conocieron?
PETRONA: Y... ¡cómo iba a ser!... En la calle, en la escuela; no sé, como se conocen los muchachos. Sabían ser amigos en los pupilos y, natural, como lo pasaban siempre juntos, se hicieron tan íntimos. [...]
CLARA: [...] ¿Así... que le gustaban las cosas de las mujeres?...
PETRONA: Eso sí, pa qué negar. Siempre andaba con muñecas, trapitos y chucherías de las niñas... Güeno: también jué criado por las hermanas y las tías, muy mimoso y pollerengo... Después, en el colegio, pareció componerse... y con ese amigo Pérez se fue olvidando de todo... (48)

La información de Petrona en estos parlamentos apunta, como puede observarse, a dos explicaciones diferentes, pero complementarias, de la inversión de Flórez, que se relacionan a su vez con dos espacios de sociabilidad opuestos. Por un lado, se establece una serie causal que vincula una inclinación *natural* hacia las cosas «de las niñas» con una

¹³ En adelante, citaremos la obra indicando únicamente el número de página correspondiente.

educación femenina (a cargo de hermanas y tías); por otro lado, se argumenta que en un espacio homosocial paradigmático entre las clases burguesas como el colegio, Flórez recibió la influencia nociva de un agente corruptor masculino (Pérez). Tanto el espacio *femenino* de la casa –y la influencia de un entorno de mujeres– como el espacio *masculino* del colegio –y la influencia de un entorno de varones– habrían colaborado e incidido sobre la «desviación» sexual de Flórez. Resulta de suma importancia la mención de estos espacios, sobre todo de la escuela, no solo porque esclarece el *origen* de la inversión sexual del protagonista, sino también porque ilustra las «prácticas espaciales» que, de acuerdo con el discurso médico-criminológico de la época, realizaban los jóvenes pertenecientes a la clase alta.¹⁴

En el caso de Pérez, nada se dice sobre un posible influjo ambiental; el retrato de Petrona lo presenta, por el contrario, como un sujeto inclinado al *vicio* desde la infancia: «era capaz de todo [...] a los diez años ya sabía fumar; a los once, se escapaba del colegio; [...] a los trece lo echaron del colegio por no sé qué “moralidad”» (48). No puede sorprender, trazado este perfil, que Pérez ejerza el papel de inductor a las prácticas homoeróticas –en el colegio primero y en la *garçonnière* después– y que por este mismo motivo su imagen sea mucho más negativa que la de Flórez.¹⁵

La oposición entre los protagonistas se explicita en la obra a través de los espacios representativos de uno y de otro.¹⁶ Indican, en principio, una gradación jerárquica dentro de la propia clase social. Flórez es descrito por uno de los personajes como «un individuo de posición social, de vinculaciones, casado, con hijos» (34), mientras que Pérez, de acuerdo con una de las didascalías, encarna «el prototipo del “oportunista”, elegante, desenfadado, “causueur” y espiritual» (18). Los espacios refractan esta antítesis: la casa de familia de Flórez, profesional con una reputación social, y la *garçonnière* de Pérez, de quien

¹⁴ La existencia de estas prácticas vuelve a mencionarse en el acto III, cuando Julián da cuenta ante Clara de la existencia de «invertidos» en su colegio (52-53). En su caso, la inversión potencial sería el resultado tanto de su participación en un ambiente «corruptor», como de la «herencia de vida» que los padres transmiten a los hijos «en una sucesión perpetua de amoralidades contradictorias» (14-15). Como explica Chauncey (1985: 109), los degeneracionistas consideraban que «una vez adquirida, la perversión sexual era hereditaria, y se agravaba en cada transmisión a la siguiente generación».

¹⁵ De hecho, cuesta encontrar en Flórez los rasgos de «vampiro burgués» que le atribuye Foster. A nuestro juicio, se atenúa la carga negativa del personaje al presentarlo como víctima de la influencia de Pérez. De acuerdo con Salessi (2000: 269), la inversión congénita era «rara, excepcional y “disculpable”»; en este sentido resulta evidente que aunque González Castillo se propuso atacar a la burguesía, colocó al protagonista principal bajo una luz más favorable que Pérez, un *víctimo* inexcusable.

¹⁶ Interesa señalar la similitud fonética de los apellidos de los protagonistas, Flórez y Pérez, prácticamente intercambiables, como si en ella se cifrara el carácter especular que se ha atribuido muchas veces al deseo homosexual (Murena: 1959). Alberto Ure (1991: 68-69) observa además la proximidad entre «Flórez» y el término «manflor» o «manflora» con que se aludía antiguamente a los hombres afeminados: «Para ser dicha en el hogar imaginario del Dr. Flórez, me pareció un hallazgo: Man-flor, flor de hombre-es-Flor-es, y se podría seguir un rato largo con los chistes».

no se especifica la ocupación pero cuyo estatus social es evidentemente inferior. Foster (1989: 22) señaló el contraste entre la elegante y respetable casa burguesa de Flórez –escenografía principal de la obra– y el amanerado piso de soltero de Pérez; remarcó, especialmente, el hecho de las «stage directions are designed to ensure that the decor is as exaggeratedly Wildean as possible». La casa lujosa y segura donde el doctor vive con su esposa e hijos se opone al burdel de «invertidos» y «maricas» donde su amante Pérez organiza las reuniones de la cofradía. González Castillo describe estos espacios enfrentados en los siguientes términos:

Oficina particular en casa del doctor Flórez, lujosamente amueblada. En el ángulo izquierdo, gran balcón, a través de cuyas puertas-vidrieras se verán los edificios del frente. En las paredes, colgados, cuadros y panoplias con armas diversas. A la derecha, mesa escritorio de las llamadas ministros, con libros y papeles. Juego de oficina marroquí. Estatuas. Una vitrina con utensilios de cirugía. Una biblioteca, etc. (11)¹⁷

Sala de una *garçonnière* elegante. A la izquierda, especie de apartament, con un piano, divanes, confidentes, etc. En la lateral izquierda puerta que se supone conduce a un dormitorio. En la sala, lujoso juego de sillas tapizadas, gran consola con espejo y útiles de belleza, rizadores, polveras, pinturas, etc. Todo el aspecto de la sala debe ser el de un camarín de artista de buen tono. El alumbrado, fuera del plafonier, debe ser compuesto por brazos eléctricos con lámparas de colores azules, rojas, etc. (31)

Estas indicaciones escénicas permiten distinguir dos formas espaciales claramente diferenciadas y diferenciables por una serie de signos que ligan a lo convencionalmente «masculino» y «femenino». Así, la oficina de Flórez –espacio de poder, conocimiento y estatus social– está decorada con armas, libros y utensilios de cirugía, mientras en la *garçonnière* de Pérez –comparada con el camarín de un artista– predominan objetos «de mujer»: rizadores, polveras y pinturas. Por otra parte, mientras desde la oficina del abogado se pueden visualizar los edificios de enfrente, el piso de soltero del amante constituye un ámbito cerrado, no conectado con el exterior, circunstancia que afianza su carácter secreto; se trataría, siguiendo a Brown (2000: 58) de una especie de «armario urbano», convenientemente oculto dentro de la esfera pública.

Las particularidades espaciales de la oficina y la *garçonnière* inciden de forma decisiva en lo que se cuenta y en cómo se lo cuenta. De acuerdo con Trancón (2006: 410): «todo espacio escénico es un espacio limitado. Como tal, establece posibilidades e impone limitaciones. [...] El espacio escénico es un espacio artificial construido, en primer lugar, en

¹⁷ Aclaremos que «oficina» es el término que se usa en Argentina para hacer referencia al mismo espacio que en España se designa como «despacho».

función de las relaciones que se establecen entre los personajes». Se impone, entonces, un análisis de los espacios homoeróticos representados, de los personajes que los habitan y de las acciones que llevan a cabo en ellos, con el fin de valorar cuáles son, en el caso de *Los invertidos*, los límites y las posibilidades de la dimensión espacial para aquellos que no se ajustaban a la norma sexual dominante.

1.2. La *garçonnière*: la suspensión del orden

En el capítulo II, caracterizamos el espacio homoerótico como un lugar *apropiado* a través de las prácticas de los sujetos y también como una heterotopía, espacio diferente que refleja –pero invirtiendo– el orden social. La *garçonnière* de Pérez responde a esta descripción en dos sentidos: se trata del lugar donde los «invertidos» organizan sus reuniones, transformando así el lugar en un espacio «propio» (lo llaman, de hecho, el «club»); por otro lado, cuanto ocurre allí supone una *inversión/subversión* de los valores y la ideología dominante, doblemente significativa en tanto se articula en el seno de la misma clase social que instituye las normas. Materialmente, se trata de un espacio que, de acuerdo con Betsky (1997: 18), «appropriates certain aspects of the material world in which we all live, composes them into an unreal or artificial space, and uses this counterconstruction to create the freespace of orgasm that dissolves the material world». Resulta reveladora la mención de la casa de Oscar Wilde como «the first self-consciously queer space» (ibídem: 26) dado que permite interpretar la artificiosidad femenina de la *garçonnière* como rasgo que manifiesta su carácter «construido». Pérez, como Wilde, ha creado, a través del espacio, un espejo «heavily decorated, theatrical, seductive» de su propia sexualidad. Los objetos «femeninos», las luces de diferentes colores y los lujosos muebles reflejan esa sexualidad «perversa» y establecen la atmósfera adecuada para los encuentros de la cofradía. Las transgresiones no asumen, sin embargo, un sesgo exclusivamente homoerótico, pues allí tiene lugar también el intento de seducción de Clara por parte de Pérez, escena que Geirola (1995: 81) define como una «réplica travestizada y paródica del orden heterosexual». En la *garçonnière*, en definitiva, se suspende la moralidad del respetable hogar burgués, dando lugar a una serie de *performances* que desafían los límites de lo prohibido.

Es importante destacar que la cofradía representada se asemeja más a la descripción de Salessi –como grupo integrado por hombres de diferentes clases sociales– que a la de Ben –como grupo de «maricas» vinculadas al bajo fondo. Se deduce que, por

obvias razones económicas, las «maricas» no podían disponer de una *garçonnière*, pero eran bienvenidas en casa de sus pares burgueses en función de preferencias eróticas comunes. El piso de soltero de Pérez se articula entonces como territorio donde las distancias de clase se anulan y los personajes fraternizan entre sí al margen de sus posiciones en la escala social.¹⁸

La primera escena muestra la animada tertulia de Emilio, Juanita y Princesa de Borbón mientras aguardan a Pérez, el propietario. El diálogo está precedido por la siguiente acotación: «*Al levantarse el telón, aparecerá Juanita, un jovenzuelo de 20 años, de bello rostro y rasgados ojos, sentado al piano, ejecutando un tango. En escena Emilio, tipo de sinvergüenza elegante, y Princesa de Borbón, otro invertido, bailando la danza con extremados movimientos. Pausa larga. La Princesa viste de mujer elegantemente, afectando todos los movimientos de una dama*» (31). Aunque solo Princesa vista y actúe femeninamente, el grupo en su conjunto resulta inconcebible en la casa de Pérez.¹⁹ La *garçonnière* habilita, por una parte, transgresiones de género excluidas en otros espacios – respetables y decentes– de la burguesía. El privilegio económico brinda, en este sentido, un privilegio espacial: en ese lugar expresamente destinado a la socialización (homo)erótica, las normas de la decencia y la observación de una conducta masculina pueden ser dejadas de lado momentáneamente. La inversión del orden se manifiesta, por otra parte, en el género musical elegido para la escena –el tango– y en el modo como se lo interpreta. En sus orígenes, el tango se bailaba en prostíbulos, muchas veces entre hombres solos, por lo cual poseía, a juicio de Salessi (1991: 47-48), «significativas connotaciones homosexuales y homoeróticas». El baile entre Princesa y Emilio evoca esos orígenes y sugiere a su vez la parodia de los binarismos de género, cuestionando la *brutalidad* de los hombres en contraposición a la *suavidad* de las mujeres, a quienes Princesa imita hasta la exageración:

PRINCESA: (*Con exagerada voz femenina.*) No, che... así no me gusta. Vos lo bailás muy a lo negro, che... más elegante, más fino... (*Al que toca.*) Che, Juanita... ¡Tocalo más lentamente!... (*Así dan algunas vueltas.*)

EMILIO: ¿Así, te gusta?

PRINCESA: ¡Ay!... Así, así concibo yo el tango... Lentamente, voluptuosamente... más voluptuoso, cuando más lento... Y el corte delicado, sutil, apenas insinuado... No esas compadradas brutales de los malevos... (31)²⁰

¹⁸ La tendencia a las relaciones interclasistas en el marco de la sociabilidad homoerótica será una constante durante varias décadas hasta que, con el advenimiento de la *gaycidad* entre las décadas de 1980 y 1990, se produzca un «desenclave relacional» (Meccia, 2011: 126-130) que establecerá rígidas fronteras, no solo de clase, sino también de edad e incluso de apariencia física.

¹⁹ Según Ben (2009: 189), «most *maricas* were cross-dressers, and the vast majority of them were prostitutes». En esta escena, sin embargo, solo la Princesa de Borbón usa indumentaria femenina, de modo que la representación de las *maricas* no se reduce (al menos en la obra) a este tipo específico.

²⁰ «Compadrada», término lunfardo, deriva de «compadrear», «hacer ostentación de las propias cualidades» (Gobello, 1977: 50). El «malevo», por su parte, era un «maleante, maligno» (ibídem: 129). La Princesa cuestiona la masculinidad agresiva de los hombres plebeyos, oponiéndole ciertos rasgos –delicadeza, sutileza– convencionalmente atribuidos a la mujer.

Finalizado el baile, tiene lugar una reveladora puesta en escena del universo discursivo e ideológico de las «maricas».²¹ El diálogo que sostienen muestra no solo la actitud diferente con que afrontaban su sexualidad respecto de los «invertidos» burgueses, sino que alude también a espacios de socialización entre varones no representados de forma directa en la obra:

PRINCESA: No te vayas a exagerar el maquillaje... Porque ya sabés que a Flórez no le gusta eso.

JUANITA: ¡Bah! Y a mí qué me importa de Flórez... El hombre serio... ¡Hipócrita!... No hace más que andar disimulando con su aspecto de sabio en conserva una cosa que todo el mundo sabe. ¡Rico tipo el Flórez ese! ¡Yo, ya hace tiempo que «tiré la chancleta!»...

EMILIO: Pero tiene razón, hombre... Es un individuo de posición social, de vinculaciones, casado, con hijos... ¿Qué querés?... ¿Qué ande como vos por la plaza Mazzini o los kioscos de la calle Callao, buscando aventuras?

JUANITA: Che... Che... ya te pasaste.... Yo no ando por la plaza Mazzini.

PRINCESA: Tiene razón Juanita... Se es o no se es... Para qué tanta hipocresía... Yo también he «tirado la chancleta».

JUANITA: ¡Personaje social! ¡Bah!... ¿Y Nerón? ¿No era emperador y salía de noche a buscar hombres por la vía Apia?... (34)

La expresión «tirar la chancleta» remitía, de acuerdo con Salessi (2000: 309) a lo «que hoy llamamos el destape, sacarse la máscara, asumir públicamente una identidad homosexual y empezar a defender el derecho a hacerlo utilizando los argumentos, ideas, explicaciones y discursos de los militantes».²² Médicos y criminólogos de la época habían observado esta actitud.²³ Francisco de Veyga aludía a una «pérdida del sentimiento del pudor, pérdida que se produce concomitantemente con la sistematización del delirio» (citado en Salessi, 2000: 308); mientras que Eusebio Gómez (1908: 191-192) señalaba: «...cuando un invertido ha “tirado la chancleta”, frase que en la jerga quiere significar que

²¹ Para Melo (2011: 104) esta escena evocaría la práctica y la política de la amistad según la ha caracterizado Didier Eribon (2001: 43), en tanto «círculo de amigos que ocupa el centro de la vida gay» y que ayuda a sus miembros a escapar del horizonte de la injuria y construir los primeros lazos de sociabilidad. En nuestra opinión y teniendo en cuenta la descripción que hace Ben del funcionamiento de la cofradía, la dimensión de solidaridad entre iguales a que apunta Eribon está muy alejada de la alianza entre «invertidos» y «maricas» que describe González Castillo, donde los vectores comunes serían el interés sexual y la diversión.

²² Salessi (2000: 276-279) dedicó un apartado de su libro a los «homosexuales militantes» del comienzos del siglo y aseguró que estaban al tanto de las teorías de activistas europeos pioneros como Havelock Ellis (1859-1939) y Magnus Hirschfeld (1868-1935). La evidencia aportada para demostrar tal afirmación resulta, sin embargo, muy precaria. Si hubo, efectivamente, una militancia, fue muy diferente a la que se desarrollaría varias décadas más tarde, también en sintonía con movimientos de reivindicación surgidos en otras latitudes.

²³ Es interesante notar que el *Diccionario de la Real Academia* (2001: s.v.) especifica –en el contexto argentino-uruguayo– dos significados de esta expresión muy similares al que tiene en la obra: «Dicho de una mujer: abandonar las pautas del comportamiento tradicional» y «Dicho de una mujer o de un hombre: Darse súbita o inesperadamente a una conducta más liberada». Posiblemente las «maricas» tomaron prestada la expresión a las mujeres y la invistieron de un nuevo significado, como sucedió, por otra parte, con el verbo *girar/yirar*, al que ya hemos aludido.

se han perdido los miramientos y que no hay escrúpulo alguno en practicar el vicio profesionalmente, ingresa a la cofradía». Se debe ser prudente, sin embargo, al momento de establecer una analogía excesivamente simplificadora entre los actos de «tirar la chancleta» y «salir del armario».²⁴ Ben (2009: 211) sostiene que «volverse marica» («*becoming 'a marica'*») presuponía estar dispuesto a enfrentar la desaprobación cultural y aceptar la posibilidad del escarnio, el abuso y aun la violencia. Según este historiador, *tirar la chancleta* significaba «coming to the terms with the cultural pressure inherent to losing male status». El diálogo de los personajes evidencia que las «maricas» de clase baja encontraban menos obstáculos que los «invertidos» burgueses al momento de tirar la chancleta. Para estos últimos, desvelar públicamente sus preferencias eróticas podía suponer la ruina económica y la condena social, mientras que las «maricas» se movían en un submundo donde la aceptación –y exhibición– de esas preferencias podían incluso beneficiarlas desde el punto de vista económico.²⁵ La crítica de Juanita a Flórez explicita el cuestionamiento que, de modo general, realiza la obra a la clase burguesa. El disimulo y la hipocresía del hombre que posee familia y una reputación que preservar se oponen a la franqueza y al desenfado de las «maricas» que no vacilan en mostrarse como son, no solo en el espacio *secreto* del piso de soltero de Pérez, sino también en la esfera pública.

Otro aspecto sobresaliente del diálogo es, precisamente, la mención de espacios públicos –la Plaza Mazzini y los kioscos de la calle Callao– que funcionaban como punto de encuentro para los hombres que buscaban establecer contacto sexual con otros hombres. Aunque esos espacios no se transformen explícitamente en «espacios de representación», de acuerdo con la tríada de Lefebvre (1991: 38-39), remiten a las «prácticas espaciales» descritas por el discurso historiográfico. La sola mención de estos lugares contribuye, además, a bañar de verosimilitud la existencia de territorios de otredad homoerótica más allá de los escenarios burgueses en que discurre la acción. Cuando Bazán afirma que el hipotético espectador «invertido» de la obra «se habrá achicado en su asiento. Se habrá arrepentido de haber ido» (2006: 168) no tiene en cuenta que esta escena podía

²⁴ Aunque entre ambos actos hay paralelismos evidentes, la «salida del armario» posee una dimensión política ausente en «tirar la chancleta». Es preciso tener en cuenta los contextos de emergencia y uso de cada una de estas expresiones y las identidades a las que remiten una y otra. «Tirar la chancleta» sugería la aceptación pública del interés sexual por otros hombres y la exhibición despreocupada de maneras femeninas, mientras que la «salida del armario» constituye una «revelation or acknowledgment that one is a member of a sexual minority» (Tamashiro, 2005: s.p.); en el segundo caso, la conciencia identitaria es mucho mayor y las repercusiones de darse a conocer públicamente también resultan más significativas. Véase también Mira (2002: 87-88).

²⁵ Ben (2009: 215-217) explica que, aparentemente, las *maricas* no fueron marginadas en el mercado laboral y se desempeñaron exitosamente en profesiones asociadas por lo común a la mujer, como peluqueras, costureras, manicuras, dependientas y limpiadoras. También se dedicaron a la prostitución o alternaron entre esta actividad y las anteriores.

tener un efecto altamente positivo sobre ese sujeto, al mostrarle circuitos y personajes alejados de la rígida –y falsa– moralidad del ámbito burgués.

El discurso de las «maricas» despliega, por otra parte, una puesta en cuestión de los límites del género y la sexualidad que anticipa en varias décadas algunos de los revulsivos postulados de las prácticas queers:

JUANITA: ¡Ay! ¡Quién hubiera nacido hombre!

PRINCESA: ¡Ay! ¡Quién hubiera nacido mujer!, decí mejor.

EMILIO: No se quejen, que no tienen razón. Al fin y al cabo mejor que ser hombre o mujer solamente, es ser las dos cosas a la vez, y ustedes no se pueden quejar. (32)²⁶

La acción continúa con la partida de Emilio, Juanita y Princesa, quienes intentarán impedir el duelo de Fernández para que él y Flórez (que actúa como padrino) formen parte de la reunión. El comentario del criado Benito una vez que estos personajes abandonan la escena pone de relieve la actitud de recelo por parte de representantes de las clases populares, como sucede con Petrona en el acto I: «¡Pedazos de maricones!... ¡Y vean cómo me dejan esto!» (35). Al apelar al público Benito lo hace partícipe de su indignación ante esas figuras con las que acepta convivir pero que también cuestiona.²⁷

El regreso de Pérez instala una nueva dinámica en la escena: ahora, el piso de soltero se metamorfosea en territorio de seducción heterosexual, doblemente anómala si se piensa que quienes intervienen en ella son la esposa y el amante de Flórez. Clara tiene de inmediato una sospecha en torno de ese espacio «extraño» adonde ha sido convocada por Pérez, además del miedo que le infunde su inminente adulterio: «Me parece que va a entrar Flórez, por ahí... que me miran mis hijos, que todo el mundo me ha visto llamar a la puerta y entrar en esta casa, rara, sí, porque la encuentro rara, con todas esas cosas tan femeninas... En verdad, Pérez, dígamelo... ¿qué es esto?». Pérez intenta justificar la indefinición de ese espacio, su rareza y carácter «femenino» en los siguientes términos:

²⁶ Para Geirola (1995: 83), la afirmación de la ventaja que implicaría ser hombre y mujer a la vez constituye «el límite ideológico del texto y probablemente del anarquismo: el malestar en la cultura aparece entonces como la imposibilidad de concebir una sociedad capaz de organizarse según dos legalidades, en la aceptación de “las dos cosas a la vez”». Trerotola (2011a: s.p.), por su parte, encuentra «impensable para cualquier expresión masiva de 1914 que alguien sostenga como algo mejor la encarnación de una relación dinámica con los géneros». Ure (1991: 68) relativiza la presencia de la «homosexualidad» en la obra afirmando que no hay en ella muchos hombres «ni alguno siquiera, que deseen a otro hombre, son hombres que quieren ser mujeres, lo que no es lo mismo». Aunque esto último sea debatible (Geirola, 1995: 74), sobre todo en el caso de Pérez, los tres críticos reconocen la audacia en los planteamientos sobre género, deseo y sexualidad. Reiterar el argumento de que la obra es «homofóbica» significaría ignorar estos significativos desvíos.

²⁷ Esta cita aporta evidencia en contra de la afirmación de Trerotola (2011a: s.p.) de que Benito «convive con ellos [invertidos] y ellas [travestis] sin dramatismo».

Es mi casa, Clara... Mi garçonnière, como dicen los franceses... Aquí no entra nadie más que yo, y todo eso que te parece tan femenino no es más que el refinamiento con que me gusta vivir, haciéndome la ilusión de que, solo y triste, hay en esta casa de soltero, un espíritu femenino, delicado y culto, como el tuyo, que todo lo ordena, lo dispone y lo rige... (37)

El personaje apela a una referencia culturalmente prestigiosa –Francia– y argumenta la necesidad de una atmósfera compensatoria de la ausencia femenina para explicar el amaneramiento que define a ese espacio impropio de un hombre.²⁸ Pero estas estrategias –efectivas en el momento de ser enunciadas– se desbaratan cuando Pérez avanza en el intento de seducir a Clara. Según indicación escénica, el hombre «*da vuelta la llave, con lo que se apaga el plafonier y se encienden las luces de colores, quedando la sala iluminada extrañamente*» (39). Como veremos, este juego con la iluminación es idéntico al que utiliza Flórez para acercarse a Pérez al final del acto I. En ambos casos, se trata de crear un clima propicio para el acercamiento físico. Pérez dice a Clara que esa luz es «la luz del amor..., la luz buena que no denuncia y que no acusa..., la luz del placer...» (39). La acción que tiene lugar inmediatamente desmiente, sin embargo, esas virtudes protectoras, pues ante el imprevisto regreso de Juanita, Emilio y Princesa, Pérez se ve obligado a esconder a Clara en otra habitación. Este recurso, habitual en la comedia de enredos, fragmenta el espacio y las posiciones de los personajes en el mismo.

Ahora, la esposa pasa a ocupar el rol de espectadora, en posición análoga a la del público. Pérez y el resto de integrantes de la cofradía, a los que pronto se suman Flórez y Fernández, ocupan por su parte la escena principal. Aquí se manifiesta que entre «invertidos» burgueses y «maricas» plebeyas las jerarquías son relativas. La comicidad reside en el hecho de que las «maricas» descubran que Pérez esconde algo «raro» y se sientan con derechos a reclamar explicaciones. La confianza que define el vínculo entre los personajes hace que la situación se extienda hasta dejar en evidencia la presencia de una mujer en la casa. La luz verde hace que la primera sospecha sea la de una «bolada» (*affaire* homoerótico)²⁹ pero un guante femenino termina delatando las verdaderas intenciones de Pérez. Flórez reacciona como la «esposa traicionada» (una didascalía lo describe «trémulo

²⁸ Apunta Mira (2002: 415): «La buena mujer no capta el doble sentido de esa explicación. La referencia al francés debería haberla puesto en guardia».

²⁹ Un detalle muy llamativo teniendo en cuenta que, como apunta Shaun Cole (2002: s.p.), «the primary signifier at the time of the Oscar Wilde trials in the 1890s was the green carnation. Indeed, the color green continued to have gay associations in clothing through the first part of the twentieth century. In his ground breaking study *Sexual Inversion* (1896), sexologist Havelock Ellis observed that homosexuals had a preference for the color green and that in Paris green cravats were worn as a badge». Posiblemente González Castillo estaba al tanto de la significación que tenía el color verde entre los «invertidos», pues recurre a efectos lumínicos semejantes en una escena del primer acto donde Flórez y Pérez se aproximan para besarse, según veremos más adelante.

de celos»), pero los otros lo convencen de retirarse: «Mientras medien mujeres en estas cosas estamos de más...» (43). Este pasaje jugado desde el humor contrasta en tono con el siguiente. Una vez que puede abandonar su escondite, Clara recupera su posición de fortaleza moral y acusa a Pérez de «degenerado» y «puerco». Si bien ha acudido a ese sitio para encontrarse con otro hombre, ese adulterio fallido queda opacado por un delito mucho más grave: la inversión sexual de su marido, de Pérez y de los otros personajes que han desfilado por la escena.

A lo largo de todo el segundo acto, en suma, el espacio de la *garçonnière* desactiva el dominio de la moralidad que rige la casa burguesa, invierte sus valores y exhibe en clave desenfadada y humorística la vida de las «maricas» de las clases populares. Al mismo tiempo, la acción desarrollada va preparando el terreno para la tragedia que definirá el acto final. De este modo, mientras las «maricas» quedan asociadas a un registro próximo al sainete, los invertidos «burgueses», por el contrario, encuentran el tono que define sus apariciones en el melodrama y la tragedia. Esta utilización de los códigos teatrales confirma la actitud mucho más benevolente de González Castillo hacia las «maricas». El énfasis de algunos investigadores en el trágico final de Flórez y Pérez pasa por alto que estas no siguen su mismo destino. Debemos suponer que, una vez abandonada la *garçonnière*, Emilio, Juanita y Princesa de Borbón regresan a sus propios espacios de socialización: las calles, bares, parques y plazas del bajo fondo. Esa zona de libertad no está expresamente mostrada, pero sí sugerida. A esto se refiere Foster (1998b: 78) cuando afirma que el piso de Pérez, ubicado «en pleno corazón de los espacios de la decencia, [...] tiene proyecciones hacia otros espacios sociales y culturales que quedan excluidos de la casa de Flórez». Esas proyecciones tangenciales hacia otras regiones de la disidencia homoerótica, resultan tan o más importantes que los espacios efectivamente representados, pues escapan a la explicación mecanicista que atraviesa estos últimos.

A la luz del análisis desarrollado hasta aquí, resulta posible valorar la *garçonnière* como un «espacio de representación» que desmantela el «espacio representado» dominante: la casa burguesa, símbolo de la institución familiar y del rígido orden moral que la sustenta. Recordemos que, según Pimentel (2012: 186), esa transformación ocurre cuando los personajes o el narrador atribuyen nuevas funciones o significaciones al espacio. En este caso en particular, la re-funcionalización y re-significación se producen a través de las acciones de los personajes: el baile y el diálogo de las «maricas» primero, el intento de Pérez de seducir a Clara después. Betsky (1997: 9) se refirió a los hombres queers (*queer men*) de la clase media como responsables de «queerizar» la ciudad. El segundo acto de la obra de

González Castillo permite conjeturar que los burgueses, al no poder desarrollar su actividad (homo)erótica en la vía pública, la emplazaban en el interior de sus domicilios particulares. La *garçonnière* se presenta, en este sentido, como un enclave «artificial» donde el deseo y la sensualidad fluyen en múltiples direcciones, al margen de la constrictiva moral que la misma burguesía impone y pretende sostener. Funciona, asimismo, como una heterotopía: un lugar-otro que refleja e invierte ese (falso) orden, que se sustrae —efímeramente— a él y que a su vez lo mantiene, pues solo la existencia de *lugares de otredad* garantiza el pleno funcionamiento de *lugares de lo mismo*.³⁰

1.3. La casa burguesa: de la norma a la transgresión

La elección de la oficina de Flórez como escenario principal de la obra no resulta arbitraria. Se trata de un espacio emblemáticamente masculino, centro de la actividad intelectual y científica del jefe de la familia, al cual el resto de los personajes —la esposa, los hijos, la criada— solo ingresan de forma circunstancial. Cortés (2010: 109-142) ha señalado que la construcción del espacio está subordinada a los principios de la masculinidad hegemónica. Según el crítico, la ciudad y la casa se organizan en función de los movimientos, tiempos y deseos de la masculinidad. Por ello resulta significativo que de todos los espacios posibles, González Castillo escoja uno que carece de las connotaciones afectivas o emocionales que podrían tener otros sectores como el salón, la cocina o las habitaciones. Los acercamientos físicos entre Flórez y Pérez al final del primer y del tercer acto no resultarían igualmente aceptables en ellos, de modo que, si bien se contraviene la institución familiar, esto ocurre en un dominio tradicionalmente asociado al hombre. La oficina sirve también como lugar idóneo para la puesta en escena del discurso médico-legal. El primer acto se abre con la lectura en voz alta a cargo de Julián, hijo de Flórez, de un informe pericial redactado por este último acerca de un «hermafrodita» asesino.³¹

No aparecen en él, después de un prolijo estudio orgánico, las deformaciones fisiológicas que a tales casos, por excepción, caracterizan y que inspiró a los griegos

³⁰ Entendemos aquí la heterotopía en términos de Lefebvre (1983: 45).

³¹ A lo largo de la obra se puede constatar el uso de términos muy diferentes para aludir a los personajes que mantienen relaciones homoeróticas: *invertido* (título), *mariquita* (p. 12, 13), *maricón* (p. 20, 35), *amoral* (p. 20, 51), *manflora* (p. 12), *mafrodita* (p. 12), *hermafrodita* (p. 12, 16), *minotauro* (p. 57). Esta diversidad terminológica permite visualizar por un lado el cruce entre el lenguaje científico y el popular, a la vez que la inestabilidad conceptual en torno de una figura en constante elaboración y reelaboración teórica. Esa inestabilidad también se manifestaba, como tuvimos ocasión de señalar, en los artículos publicados por médicos, psiquiatras y criminólogos en los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*.

el mito de Hermafrodita, pero sus hábitos, marcadamente femeninos, las sutilezas de su idiosincrasia, [...] la inflexión de su voz, suave y acariciadora, la misma constante manifestación de vagas coqueterías femeninas, nos hacen pensar en que estamos en presencia de uno de esos extraños fenómenos de desdoblamiento sensual, que, más que a una aberración del sexo, obedecen a una perversión del instinto, aguzada por el exceso de los placeres, la fragilidad de una insuficiente educación físico-moral y aun quizás, por las tendencias ancestrales de una herencia morbosa. (11-12)³²

La lectura del texto desencadena una serie de conversaciones en torno de los aspectos médico-psiquiátricos de la inversión sexual. Podría establecerse un paralelismo entre esta situación discursiva y la que protagonizan Juanita, Emilio y Princesa de Borbón en la *garçonnière*: la diferencia estriba en que nadie replica la posición de las «maricas» (salvo algún comentario aislado del criado de Pérez), mientras que aquí la voz de la ciencia se torna objeto de valoraciones diferentes y contrapuestas.

Flórez, que ha escrito el texto, y Julián, que lo reproduce –por escrito y oralmente, adoptan una actitud más bien defensiva. El primero confiesa a Clara que siente «una extraña simpatía, una especie de misericordiosa lástima por todos esos infelices» (18). Así, de forma velada, autojustifica (y anticipa) su propia inversión. La criada Petrona, por su parte, expresa asombro ante la compleja terminología empleada por los científicos para definir una realidad que ella encuentra mucho más «simple»: «Bah!... Los médicos y los procuradores siempre le han de inventar nombres raros a las cosas más sencillas... En mis tiempos se les llamaba mariquitas, no más, o maricón, que es más claro... Pa que [sic] tanto términos...» (12). Los discursos de la criada y de Benito, criado de Pérez, desestructuran para Trerotola (2011: s.p.), «la ampulosidad científica del informe sobre el hermafrodita del Dr. Florez. La homosexualidad, para la clase obrera, es una cuestión sencilla, y es verdad que en la duplicación de esa idea en la obra, adquiere una fuerza ideológica». Si bien resulta innegable que la mirada de los criados hacia «invertidos» y «maricas» carece de la tonalidad condenatoria de la elite, sería excesivo afirmar que no hay una mirada negativa en ellos: los consideran, ciertamente, parte de su realidad cotidiana, pero muestran también su recelo. Especialmente notable es el rechazo de Petrona de la aspiración a la maternidad: «Al muy chanco [se refiere a Lili, primo de Flórez] se le había antojado tener hijos también... ¡Qué cochino!... Tuvieron que echarlo para que no diera escándalo... ¡Asqueroso!» (13).

Las prevenciones de los sirvientes pueden alinearse con un imaginario popular que cuestiona las transgresiones de género –como en este ejemplo: tener hijos es «propio» de la

³² El informe guarda semejanzas con los que escribieron los más destacados teóricos de la inversión sexual en Argentina. Como señala Weissman (1999: s.p.), «el personaje central, el Dr. Flórez, es un perito médico-sexual especialista en invertidos; sus informes son una réplica casi idéntica de los de [Francisco] de Veyga».

mujer; que un hombre aspire a ese deseo constituye un escándalo genérico.³³ Aún así, se trata de una posición muy diferente de la de Clara, quien en tanto representante de su clase, ve en la inversión sexual un problema social: «Degenerados... para qué les necesita la sociedad... para qué...» (18). En las posturas asumidas por Clara y Petrona se aprecia nítidamente la distinción establecida por Ben (2009: 201): «from a scientific point of view, “inversion” was not only an abnormality, but also implied a threat to the social order. On the contrary, plebeian culture never represented *maricas* as a threat. *Maricas* were basically the object of perplexity and derision». A pesar de que el lenguaje de Clara no sea científicista como el de su marido, ampara valores idénticos a los de su grupo social.

Cuando aparecen en escena Pérez y Fernández, la oficina deja de funcionar como espacio de confrontación discursiva sobre la inversión para constituirse en escenario de un intercambio verbal que parodia las deliberaciones precedentes. Por primera vez en la obra, los «invertidos» se apropian del *lugar* para transformarlo en un *espacio* (Chauncey, 1996: 224). En ausencia de «oídos indiscretos» (23), emplean una retórica festiva donde abundan los códigos y sobreentendidos:

FLÓREZ: [...] y pasando al asunto... ¿No te sería lo mismo batirte a pistola que a sable?

FERNÁNDEZ: Sí; para mí es lo mismo.

PÉREZ: Es que el sable... lo maneja mejor el otro... Pega cada sablazo...

FERNÁNDEZ: Porque es de los tuyos...

PÉREZ: Qué quieres... ¡Pertenece a la plana activa! (22)

El tono humorístico de esta conversación contrasta con el dramatismo que, unos momentos antes, teñía la reflexión de Flórez sobre el «invertido» de su informe. En el círculo cerrado de la cofradía, los personajes no parecen ser víctimas de una fatalidad ineludible. El doble sentido de las frases apunta, de hecho, a desvelar sus preferencias sexuales mientras debaten sobre un duelo: la plana «activa» incluye a Pérez y Ricardo, contrincante de Fernández; la plana «pasiva» a Fernández y Flórez. Según Salessi (2000: 377), estas alusiones «sin ser explícitas, eran claras para la audiencia del Buenos Aires del periodo». La causa del duelo muestra, por otra parte, hasta qué punto los «invertidos» se esforzaban por mantener una fachada de masculinidad incluso en el interior de la

³³ Salessi (2000: 375) llama la atención sobre el comentario de Petrona acerca de que casi todos los «mariquitas» que conoció se acabaron suicidando. Esta sugerencia «aparecía al mismo tiempo como una noción popular y una pena divina». Puesto que Flórez refiere lo mismo en términos «científicos», este es otro ejemplo de cómo se solapan en la obra el discurso popular y religioso y el médico.

cofradía:³⁴ Fernández golpea a Ricardo (otro cofrade) cuando este lo acusa de ser un «maricón»; aunque tanto él como Flórez admitan su pasividad sexual, rechazan ser estigmatizados por ello: de allí el golpe de Fernández a Ricardo y la advertencia de Flórez a Pérez: «basta de ironías» (22). Una vez más, González Castillo cuestiona la comedia de las apariencias que sostienen los burgueses y que los lleva a mostrarse constantemente como otra cosa diferente de lo que en realidad son. Muestra, asimismo, la frágil frontera entre lo homosocial y lo homoerótico y el modo en que la primera de estas esferas preserva —y «disimula»— la segunda. Podemos afirmar que el «espacio representado» se convierte, a través de la acción de los personajes (en este caso, el diálogo) en un «espacio de representación» que desmantela ese orden instituido y muestra su lado oculto, si bien de una forma menos contundente que en la *garçonnière*.

El espacio vuelve a transformarse cuando Flórez acompaña a Fernández para ser su padrino en el duelo y Pérez se queda solo en la oficina. Poco después llega Clara y él aprovecha la ocasión para intentar seducirla. Geirola (1995: 82) considera este intento de seducción como uno de los numerosos ejemplos que aparecen en la obra de una visión de la sexualidad flexible y no reductiva.³⁵ También podría argumentarse que la variación responde a la intención crítica de la obra. El ámbito burgués constituye, desde este punto de vista, un foco de corrupción sexual e hipocresía: Flórez engaña a Clara; Clara engaña a su esposo; Pérez engaña a Flórez. Nadie en ese ambiente parece capaz de sentimientos nobles y auténticos. Por contraste, las «maricas» encarnan figuras mucho más sinceras.

En la escena final del primer acto, en la que intervienen únicamente Flórez y Pérez, la oficina asume un estatus explícitamente homoerótico. La acotación señala: «*La escena queda solamente iluminada por la tenue luz verde de la lámpara que está sobre la mesa*» (29).³⁶ El efecto lumínico crea un clima favorable al acercamiento de los amantes; articula, en otras palabras, un espacio homoerótico en el centro del respetable hogar burgués. La semipenumbra sirve de marco a la transformación de los protagonistas. La lectura en voz alta del informe pericial por parte de Flórez tiene ahora un efecto performativo; una vez terminada, los

³⁴ Respecto al mundo exterior a la cofradía, los «invertidos» corrían el riesgo permanente de ver arruinada su reputación social: «becoming a *marica* could certainly cause the ruin of professional men, state officials or merchants» (Ben, 2009: 211). Esto los obligaba a manejarse con extremas precauciones, lo que queda manifiesto en la obra cuando el criado de Pérez acude a la casa de Flórez para advertir de la presencia de un «grupo de jóvenes» en la *garçonnière*.

³⁵ «El texto parece decir que la práctica de una vertiente de la sexualidad no cancela la posibilidad de una variación: [...] Flórez puede tener relaciones sexuales con Pérez desde su adolescencia, sin que eso le haya impedido cumplir con los protocolos sociales de un matrimonio legal; Pérez puede mantener relaciones homosexuales con Flórez y probablemente con otros, sin menoscabo de que, en un determinado momento, pueda sentir deseos eróticos por Clara» (Geirola, 1995: 82).

³⁶ En el acto segundo, Juanita, integrante de la cofradía, vuelve a referirse a la luz verde como «nuestra luz» (41), corroborando la vinculación entre la práctica homoerótica y una iluminación que intensifica la atmósfera de misterio y secreto que debe rodearla.

personajes se convierten en aquello mismo que el texto ha descrito: «“La noche parece infundirles una nueva vida, como si en el misterio de su sombra se operara en sus organismos una transfusión milagrosa del sexo. Son, entonces, mujeres, como en el día han sido hombres”» (30). La oscuridad se manifiesta como condición necesaria para la metamorfosis: queda establecida así una continuidad semántica entre la noche, lo secreto y lo prohibido. La didascalía indica: «[Flórez] toma la cabeza de Pérez entre sus dos manos, acerca su boca a la de aquél, con la intención de besarlo. Entre tanto cae el TELÓN» (30). Este final de acto reviste importancia porque incorpora la primera representación explícita de un acercamiento erótico entre dos varones en la literatura argentina.³⁷ Según Trerotola (2011: s.p.) se trataría de un «soterrado gesto de vanguardia», una descripción precisa del «mundo queer» y hasta un posible indicio de la «homosexualidad» de González Castillo. Para nuestros intereses, se debe subrayar el hecho de que, nuevamente, los personajes *transformen* mediante sus acciones el «espacio representado» (burgués y heterosexual) en un «espacio de representación» homoerótico. Si bien Betsky (1997: 19) puntualiza que «queer space is not about building houses», aquí encontramos un ejemplo de que la transgresión (homo)sexual podía ejecutarse no solo en la «región moral» del Bajo, sino también en el corazón mismo de la arquitectura burguesa.

Lógicamente, sería erróneo pensar que la mostración del beso entre Flórez y Pérez constituye una forma de visibilidad «homosexual». Tiene más sentido que su inclusión haya obedecido al intento de exponer con el mayor realismo posible la depravación moral de los «invertidos» (intensificando, de ese modo, la voluntad crítica), o bien que se tratara de un simple recurso espectacular (orientado a la captación y el impacto del público espectador/lector). Ahora bien, ni el objetivo moralizante ni el efectismo teatral atenúan el potencial revulsivo de la escena. Aunque no fuera su propósito, el autor mostró una forma de deseo que había estado fuera del campo de la representación literaria hasta ese momento y que seguiría estándolo, prácticamente, durante más de tres décadas, con algunas excepciones que valoraremos más adelante.

En el tercer acto, cuyo escenario vuelve a ser la oficina de Pérez, el orden burgués interrumpido durante el segundo acto empieza a recomponerse. La acotación escénica de apertura señala: «*La misma decoración del acto primero. Clara, sola junto al escritorio revisa de pie, una carpeta de papeles.*» (45). Aquí vemos cómo Clara se introduce en el espacio de saber/poder «masculino» del marido y lo violenta en busca de pruebas de su anomalía sexual. Los sucesivos y extensos interrogatorios —a Petrona, a su hijo Julián y al criado de Pérez—

³⁷ Si bien se alude a prácticas homoeróticas en la novela naturalista *En la sangre*, ya comentada, *Los invertidos* es la primera obra en que el acercamiento erótico entre dos varones constituye el centro de la escena.

descubren la realidad que ese mismo espacio había velado hipócritamente.³⁸ Allí, Flórez redactó –e hizo que su hijo transcribiera– el informe que estigmatizaba a los «invertidos»; allí también, con un adecuado cambio de luces, creó el clima propicio para un acercamiento erótico con su amante.

Una vez que Clara confirma que Flórez «también es de esos» (57), el desenlace se precipita. Flórez regresa a la casa y poco después llega Pérez. Durante la escena que tiene lugar entre ellos se yuxtaponen las figuras del criminólogo y del criminal por primera vez en toda la obra. La inversión queda definida en este pasaje como una aberración que puede ser tanto congénita como adquirida, pero de la cual resulta imposible apartarse: «Lo que se recibe con la sangre –afirma Pérez– o se aprende en la niñez no se olvida ni se abandona sino con la muerte...» (62). Continuando este discurso de la irrevocabilidad del vicio que comparten, Pérez se aproxima a Flórez, apaga la luz –intentando crear el espacio adecuado para el contacto homoerótico– y lo abraza. Inmediatamente, Clara reaparece en la escena. Primero enciende la luz, desmantelando la atmósfera momentáneamente homoerótica donde los hombres se dan un «beso largo y lento» (63); luego hace fuego sobre ambos. Cuando los hijos de la pareja acuden alarmados por los gritos, Pérez ya ha muerto y Flórez ha desaparecido del escenario, obedeciendo a la exhortación de su esposa: «Ahora... ahora te queda lo que tú llamas la última evolución... ¡Tu buena evolución!» (63).³⁹

La negociación espacial de la tragedia concede a Flórez el privilegio relativo de que su muerte no sea contemplada por el público; la de Pérez, en cambio, reviste un carácter mucho más espectacular y por lo tanto ejemplar.⁴⁰ En este sentido no puede perderse de vista que Pérez ha sido insistentemente caracterizado como un *vicioso* –sobre todo a través de los testimonios de Petrona y Benito– mientras que a Flórez se lo ha intentado justificar

³⁸ En estos diálogos vuelven a evidenciarse las diferencias entre los discursos sobre la inversión sexual de representantes de la elite por una parte y de las clases populares por otra. Es especialmente interesante el contraste entre las observaciones de Julián y Benito. Mientras el primero, amparado en el marco científico al que ha tenido acceso a través de su padre, declara haber sentido asco, piedad y vergüenza por los «anormales» descritos en el informe, Benito muestra una actitud no condicionada por ese aparato teórico. Julián habla desde la ciencia –«desviación del instinto», «anormalidad» (51), Benito desde la cotidianidad «mujeres de “upa”», «ativos y pasivos», «varones de ambos “sesos”» (56). Estas respuestas divergentes ante un mismo fenómeno confirman una vez más la propuesta de Ben (2007: 437) de que las clases populares no internalizaron las normas elaboradas por la elite, sino que mantuvieron una relativa autonomía cultural frente a las mismas.

³⁹ Clara esgrime ante Flórez el mismo argumento sostenido por él en el primer acto: «Además... hay una ley secreta... extraña, fatal, que siempre hace justicia en esos seres, eliminándolos trágicamente, cuando la vida les pesa como una carga. Irredentos convencidos... el suicidio es su ‘última, su buena evolución’... como diría Verlaine» (18).

⁴⁰ Trerotola (2011a: s.p.) ofrece una hipótesis alternativa a las habituales para el suicidio de Flórez: «la razón del suicidio también puede ser el amor, porque en la misma escena, Clara, la esposa de Flórez, asesina a Pérez, el amante de toda la vida: al perder la posibilidad de ser invertido, de seguir amando a su manera, no valdría la pena vivir para Flórez. Por eso, puede ser visto como un suicidio romántico, una versión queer de Romeo y Julieta».

como víctima de una desviación instintiva y de nefastas influencias (tías y hermanas por un lado, Pérez por otro). El jefe y soporte de la familia burguesa no podía recibir el mismo castigo que el irresponsable e inescrupuloso soltero cuyo comportamiento había sido errático desde la adolescencia. Ambos mueren, sin embargo, en el espacio –la casa burguesa– cuyo código moral transgredieron y no en la *garçonnière* donde tal código carece de validez. Entre tanto, en otros espacios de la ciudad, las «maricas» plebeyas, ajenas a la tragedia de sus amigos burgueses, continúan recorriendo los kioscos de la calle Callao y la plaza Mazzini, en busca de nuevas aventuras.

El análisis de las conexiones entre espacio y deseo homoerótico en *Los invertidos* corrobora la pertinencia de su inclusión como hito inicial de la serie genealógica que reconstruimos. Aunque el objetivo principal de la obra no haya sido retratar o documentar la inversión sexual, sino cuestionar la falsa moralidad de la clase dirigente, para cumplir ese objetivo debió representar espacios homoeróticos y mostrar cómo «invertidos» y «maricas» socializaban en ellos. Los escenarios burgueses aparecen como enclaves privilegiados pues resguardan la intimidad de los hombres con buena posición económica, si bien en el curso de la obra se manifiesta que esa seguridad es precaria y no siempre garantiza la consecución de una doble vida. Por otra parte, habilitan la incorporación del discurso médico-legal que sustenta la obra, en sintonía con la literatura científica del periodo.

Los espacios representados, la oficina y la *garçonnière*, aparecen como el lugar donde rigen la norma y su transgresión respectivamente; conforme se desarrolla la acción observamos, no obstante, que el espacio normativo puede ser re-apropiado por los personajes para crear ambientes favorables a la socialización homoerótica. En el espacio transgresivo, los personajes cuestionan e invierten las reglas impuestas por la moral burguesa, no solo desde una perspectiva «homo» sino también «hetero». De este modo, los dos escenarios de la obra devienen «espacios de representación» que modifican –y cuestionan– los «espacios representados». La *garçonnière* es también el lugar donde se intuyen otros espacios homoeróticos que no están representados expresamente, a través de la intervención de las «maricas» que mencionan los circuitos de socialización propios de su clase. Algo similar ocurre en el caso de los colegios e internados, que se mencionan como focos de contagio «homosexual» de la clase alta y que permitirían explicar, por un lado, la inversión de Flórez y presuponer, por otro, la de su hijo Julián. Las «prácticas espaciales» de los hombres que se relacionaban con otros hombres a comienzos del siglo XX en Buenos Aires –y que fueron reconstruidas parcialmente por la investigación historiográfica– se aluden en forma oblicua en la obra, pero no constituyen el eje de la misma.

La compleja urdimbre de identidades y comportamientos sexo-genéricos que despliega la obra –y la estrecha vinculación de estos con la dimensión espacial– sientan, en definitiva, un antecedente decisivo de la literatura de temática homoerótica posterior. Aunque el desenlace trágico sugiera a un sector de la crítica intencionalidades «homofóbicas», nuestra lectura ha enfatizado la exposición pionera de un universo de disidencia sexual que hasta entonces no había tenido lugar en la literatura y mucho menos aún en el teatro. En este sentido, *Los invertidos* abrió un espacio de problematización discursiva que la literatura posterior retomaría de modos muy diversos. González Castillo no solo ofreció a los «invertidos» «una solución rápida y definitiva a su “problema”: el suicidio» (Bazán, 2006: 168). Por medio de Juanita, Princesa de Borbón y Emilio, señaló la existencia de otros espacios, físicos y discursivos, donde poblaciones homoeróticas posteriores continuarían transgrediendo la moral asfixiante de la mayoría.

2. Espacios de transición. De la homosociabilidad al homoerotismo

En el periodo que media entre la publicación de *Los invertidos* y 1957, cuando aparecen la obra teatral *Ser un hombre como tú* de Juan Arias y la novela *Siranger* de Renato Pellegrini, el homoerotismo está prácticamente ausente en el espacio literario argentino. Según Leopoldo Brizuela (2000: 16-17), «desde que en 1914 el intendente de Buenos Aires prohibió la tragedia *Los invertidos* de González Castillo, toda publicación de una obra con “tema homosexual” fue un acto de política editorial muy combativo y muy riesgosos». El escritor sostiene que los pocos textos que se publicaron estaban «escondidos» en medio de una colección, «sin referir el tema desde el título, y sin dar título, por supuesto, [a] casi ninguno de los volúmenes» (17n).⁴¹ Martínez (2006: 23) reitera el argumento de Brizuela y señala como excepciones notorias *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y «El cofre» (1949) de Manuel Mujica Láinez. Ese vacío representacional puede obedecer, en efecto, a maniobras de censura y autocensura, pero también, al hecho de que entre 1920 y 1950 las relaciones sexuales y afectivas entre varones se fueron reconfigurando, en sintonía con agudos cambios sociales y culturales. El bajo mundo donde las «maricas» convivían con prostitutas

⁴¹ La antología de relatos argentinos sobre erotismo homosexual preparada por Brizuela no incluye ningún texto anterior a 1949, aunque señala dos que debieron formar parte de la publicación: un fragmento de la novela *El juguete rabioso* de Arlt y el cuento «Quinto piso» (1926) de Salvadora Medina Onrubia (1894-1972), abuela de Copi. Del texto de Arlt nos ocupamos en el próximo apartado; el otro, titulado en realidad «El quinto» constituye un abordaje pionero del homoerotismo femenino, razón por la cual no nos ocuparemos de él en la presente investigación.

y delincuentes durante las primeras tres décadas del siglo entró en declive, al tiempo que desde el Estado y las instituciones se promocionó intensamente la vida familiar. Los hombres continuaban relacionándose con prostitutas y «maricas», pero esta actividad era menos visible y ya no involucraba esferas de sociabilidad en común (Ben, 2009: 248-249).

Históricamente, el año 1930 marcó un antes y un después. A la crisis económica internacional se sumó el golpe de estado con que José Félix Uriburu derrocó el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen, dando inicio, de esa manera, a un turbulento itinerario que alternaría regímenes democráticos y de facto hasta la década de 1980. Según Marcelo Benítez (1985: 228), unos y otros coincidieron, al margen de sus programas ideológicos contrapuestos, en una actitud represiva hacia la sexualidad, que dejó atrás la «plácida tolerancia» de gobiernos precedentes. Conforme se elaboraban y ejecutaban medidas específicas contra las formas de sexualidad que desafiaban los parámetros morales impuestos, emergió una conciencia identitaria, afianzada entre los años cuarenta y cincuenta. Dos escándalos —el llamado *affaire* de los cadetes del Colegio Militar en 1942 y la expulsión del cantante español Miguel de Molina en 1943— señalaron un punto de inflexión a partir del cual la «homosexualidad» empezó a hacerse visible, y que comportó una serie de cambios profundos e irreversibles en torno de la percepción y autopercepción de las subjetividades sexuales no hegemónicas.

En los años veinte se estaba muy lejos aún de esa circunstancia. Los «homosexuales» que aparecen en el cuento «Riverita» de Roberto Mariani y en un fragmento de la novela *El juguete rabioso* de Roberto Arlt preanuncian identidades y formas de sociabilidad posteriores, pero la realidad en la que se inscriben es muy diferente. Poco tienen en común estos personajes tanto con las «maricas» e «invertidos» de González Castillo como con los homosexuales, locas y chongos sobre los que escribirán Renato Pellegrini y Carlos Correas en los años cincuenta. Hay un elemento, sin embargo, que permite trazar conexiones entre las obras de Arlt y Mariani y la narrativa homosexual y gay posterior: la ciudad.

Como toda gran metrópoli, Buenos Aires propició la emergencia de sujetos cuyos deseos y prácticas sexuales se apartaban de la norma. Según Maristany (2010: 186-187) Mariani y Arlt habrían roto con la línea de representación anterior «al revelar comportamientos sexuales “diferentes” no ya en inmigrantes, proletarios o delincuentes, sino en sujetos pertenecientes a la clase media o media alta». Aunque el crítico pase por alto el antecedente de *Los invertidos*, resulta claro que a partir de los años veinte comienzan a delimitarse nuevos territorios del deseo homoerótico en la literatura argentina. La oficina,

en el primer caso, y la pensión, en el segundo, constituyen escenarios de dos episodios breves pero altamente significativos, pues señalan una tendencia que luego será dominante: lo urbano como emplazamiento paradigmático de los hombres que desean a otros hombres. Podemos afirmar, en este sentido, que «Riverita» y *El juguete rabioso* anticipan futuras cronotopías específicamente vinculadas a la experiencia homosexual.

En estos textos se configuran, a nuestro juicio, espacios homosociales que favorecen el acercamiento entre varones. Sedgwick (1985: 1-2) introdujo el concepto de «male homosocial desire» para aludir a un amplio espectro de relaciones intermasculinas: «to draw the “homosocial” back into the orbit of “desire”, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual –a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted». La homosociabilidad se articula con frecuencia en espacios o ámbitos paradigmáticamente «masculinos»: colegios e internados, academias militares, prisiones, seminarios, clubes deportivos. Bech (1997: 47) destacó que en estos espacios resulta menos importante lo que acontece en ellos que sus formas y estructuras, así como el elemento que los sostiene y organiza: «an interest between men in what men can do with one another». En cada uno de estos enclaves rigen códigos de conducta variables que establecen los límites acerca de lo que pueden hacer los hombres entre sí. Como tuvimos ocasión de señalar, algunos críticos han interpretado el espacio homosocial de la pampa como potencialmente homoerótico; a nuestro juicio, la oficina en «Riverita» y la pensión en *El juguete rabioso* se ofrecen como ejemplos mucho más contundentes de una espacialidad de transición «hetero»/«homo», donde el deseo se perfila, además, con mayor nitidez.

El homoerotismo, sin ser central en ninguna de las obras consideradas como totalidad, posee la importancia suficiente como para justificar su inclusión en la cadena genealógica que reconstruimos. La incorporación está avalada, asimismo, por el hecho de que tanto el cuento como el pasaje de la novela se desarrollen dentro de una misma unidad espacio-temporal: un único espacio –la oficina y la pensión– en el transcurso de una noche. Los dos textos forman parte de una estructura narrativa mayor donde se abordan muchos otros temas además del deseo entre varones; hay que esperar a las obras de autoría homosexual para que este tópico gane centralidad y estructure el discurso narrativo, a través tanto de la retórica ambigua de José Bianco, Abelardo Arias y Manuel Mujica Lainez, como del realismo más directo de Renato Pellegrini y Carlos Correas. Se advierte, así, más allá de las particularidades de las obras de Mariani y Arlt, un tratamiento similar del homoerotismo: en primer lugar, como fracción de una realidad urbana y social mucho más

amplia; en segundo lugar, como fenómeno que, al menos en el campo de la representación, permanece confinado en ámbitos secretos y clandestinos.

Valorar de qué modo estas breves piezas narrativas estarían remitiendo a «prácticas espaciales» determinadas resulta difícil dado que, como apuntábamos al comienzo, entre 1920 y 1950 las identidades y las pautas de sociabilidad de los «homosexuales» atravesaban un proceso de re-configuración. La investigación historiográfica ofrece menos información para ese período, carecemos de testimonios autobiográficos y los eventos y personajes mejor documentados son aquellos que ganaron publicidad por vía del escándalo: la existencia cotidiana de los hombres que se relacionaban con otros nombres en esas décadas de transición permanece, como consecuencia, en una suerte de penumbra. La hegemonía del «espacio representado» sofocaría, en última instancia, el intento de los personajes por apropiarse del espacio, circunstancia especialmente clara en «Riverita», pero también constatable en *El juguete rabioso*.

2.1. Hombres en la oficina: «Riverita» (1925) de Roberto Mariani

Las sucesivas olas de inmigrantes que ingresaron al país de forma sistemática desde 1880 propiciaron la formación de una pequeña burguesía urbana que comenzó a adquirir notoriedad durante los gobiernos de Hipólito Yrigoyen (1916-1922/1928-1930) y Marcelo T. de Alvear (1922-1928) (Falcón, 2002). Con *Cuentos de la oficina*, publicado en 1925, Roberto Mariani (1893-1946) introdujo en la literatura argentina un personaje prototípico de esa franja social, el «empleado», inaugurando de ese modo una serie literaria que luego continuaría en obras de Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y Roberto Arlt (Ojeda – Carbone, 2008: 47).⁴²

«Riverita», cuarta pieza del volumen, constituye una rareza dentro del conjunto.⁴³ Al decir de Martín Prieto (2011: 256), los cuentos se adentran «en el mundo de la oficina, de

⁴² Mariani y estos autores han sido vinculados tradicionalmente al grupo de Boedo, cuyo programa estético, ideológico y político se consideró opuesto al de los escritores y artistas del grupo de Florida, integrado entre otros y otras, por Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo y Norah Lange. Ojeda y Carbone (2008: 7n) retoman la propuesta inicial de García Cedro (2006) y ubican a Mariani, Arlt y otros *boedistas* en una zona intermedia entre ambas agrupaciones; dicha zona «no posee características propias, sino que se diluye en una especie de *sanguijuelismo* estético-político de los dos polos tradicionalmente reconocidos por la crítica especializada». Para la polémica Boedo vs. Florida véase Sarlo (2007). Acerca de Mariani, resulta imprescindible el estudio preliminar de Ojeda y Carbone (2008) a la reedición de su obra completa, que reactivó el interés por un autor poco visitado por la crítica, a diferencia de otros compañeros de su generación.

⁴³ El libro se compone de seis cuentos, una prosa introductoria y una breve pieza dramática final, que como explica Jordan (2006: 28), «is more properly regarded as narrative [...] since the greater part of the text consists

los, como se los llamaba entonces, “proletarios de cuello duro”», y desarrollan «los temas de uso del realismo social: huelgas, ascensos frustrados, conflictos entre trabajadores y jefes y entre trabajadores y patronos, y sobre todo, la alienación». «Riverita» aborda de manera tangencial esos temas pero desarrolla, fundamentalmente, el tópico –nada habitual para la época– de la atracción erótica entre dos hombres. Leland (1986: 81) destacó la audacia del autor al publicar, en fecha tan temprana, una historia de estas características: «while homosexuality was not all that exotic in the Cosmopolitan Buenos Aires of the 1920s, and the type of adventure which Mariani describes may not have been particularly unusual, the author’s decision to include it in this book has a certain radical significance».⁴⁴ Esa significación radica en el hecho de que, si bien la «homosexualidad» existía, no se la discutía en las conversaciones ni en la literatura «correctas»; en caso de tratarla se la localizaba en el bajo fondo, entre bohemios y lumpenes. Leland sugirió, por otra parte, que la penumbra que rodea la biografía del escritor, y que quienes le conocieron a fondo se empeñan en mantener, podría estar relacionada con un secreto (homo)sexual. La hipótesis resulta atendible: en el prólogo a una reedición de *Cuentos de la oficina* aparecida en 1965, su amigo y colega Leónidas Barletta señaló que Mariani «supo quedarse solo, antes de que desmenuzaran su pensamiento y entraran en su intimidad para injuriarla». La referencia a una «intimidad injuriada» podría constituir, en realidad, un eufemismo para no mencionar directamente la cuestión «homosexual». En todo caso, a diferencia de otros autores como José Bianco, Abelardo Arias y Manuel Mujica Lainez, las escasas certezas sobre la sexualidad de Mariani exigen cautela al momento de interpretar el texto según un patrón biográfico (que no es, de todos modos, el que orienta esta tesis). Quizás, como Arlt, el autor se limitó a dejar constancia de una nueva realidad: a fin de cuentas, tanto «Riverita» como *El juguete rabioso* muestran la opresión –externa e interna– que pesaba sobre los hombres que deseaban a otros hombres en el Buenos Aires de los años veinte.

Desde el título, el volumen anticipa la significación y la trascendencia de la dimensión espacial: *cuentos de la oficina*, es decir, historias que suceden en ese lugar, o que están vinculadas de algún modo con él.⁴⁵ La oficina –el uso del artículo enfatiza el carácter genérico– existiría al margen de sus versiones particulares: podemos suponer que las mismas dinámicas se reiterarán en cualquiera de ellas. La pieza que abre el volumen,

of explanations of the character’s thoughts, rather than dialogue». Aunque los cuentos sean independientes, algunos de los personajes reaparecen en diferentes tramas.

⁴⁴ En este sentido podemos concebir el cuento como «texto oculto», pues forma parte de una recopilación y su título no anticipa el tema homoerótico.

⁴⁵ Por tratarse de la obra más conocida de Mariani, *Cuentos de la oficina* es también la más analizada. Remitimos a los trabajos de Leland (1986: 74-92), Jordan (2006: 27-43) y Ojeda y Carbone (2008: 39-58).

«Balada de la oficina», destaca esta carga alegórica. La narradora, la oficina misma, se dirige a los empleados y los exhorta a cumplir con su trabajo, describiendo al mismo tiempo las diferentes etapas de una jornada laboral completa.⁴⁶ Entre las líneas finales leemos: «Ahora vete contento. Has cumplido con tu Deber. Vé a tu casa. No te detengas en el camino. Hay que ser serio, honesto, sin vicios. Y vuelve mañana, y todos los días, durante 25 años» (Mariani, 1965: 13).⁴⁷ Está a la vista el poder performativo de esta balada introductoria,⁴⁸ que establece la oficina «como el espacio del trabajo –avaro y rendido a la eficacia económica– y la repetición. Es el “aquí” opresivo que presupone un “allí” feliz» (Ojeda – Carbone, 2008: 40). Lejos de ser un escenario estático donde se desarrollan las acciones, la oficina asume, por medio de la prosopopeya, la entidad de *productora* de las mismas. En las sucesivas historias, se confirma una y otra vez la naturaleza coercitiva del espacio, que invade la vida de sus empleados y controla (o pretende controlar) sus comportamientos y reacciones. Resulta coherente que si se trata de un lugar «donde se hace, se ordena o trabaja algo» (DRAE, 2001: s.v.), no haya lugar para dispersiones de ningún tipo, como establece explícitamente uno de los jefes en el cuento «Rillo»: «Aquí se conversa demasiado, en perjuicio de la buena marcha de la oficina. Tienen la calle, los cafés para conversar. Aquí se viene a trabajar» (20). Trabajar –y ser infaliblemente eficaces– es el único guión que pueden seguir los grises oficinistas de Mariani. Y no solo esto: además, deben ser «serios, honestos, y sin vicios», prescripciones que desbordan el plano laboral para introducirse en sus existencias individuales, imponiéndoles un modelo de conducta que excluye, como se corrobora en «Riverita», los comportamientos sexuales «desviados».

Los protagonistas del cuento son dos empleados de la empresa «Olmos y Daniels»: Lagos y Julio Rivera, apodado «Riverita».⁴⁹ Ambos aparecen en un cuento anterior, «Rillo», donde Lagos oficia, al igual que en «Riverita», de narrador de la historia, aunque recién en este cuento el foco se coloque sobre la relación entre los dos personajes. El argumento, sencillo, podría resumirse como sigue: Lagos y Riverita deben realizar tareas administrativas fuera del horario de oficina. Una noche de calor sofocante, la conversación deriva en temas

⁴⁶ Según Leland (1986: 75), Mariani representa a La Oficina como una mujer vieja y adinerada que urge al empleado, proveniente de un mundo juvenil y sin orden, a penetrar en su matriz: «Seduction by the The Office means reabsortion into the womb, the abandonement of the physical mother for the greater institutional one».

⁴⁷ En adelante, citaremos el volumen de cuentos indicando únicamente el número de la página correspondiente.

⁴⁸ La referencia a un género lírico –la balada– que suele ser de tema amoroso intensifica la ironía: no hay nada «amoroso» en la relación entre la oficina y los empleados tal como se la plantea aquí.

⁴⁹ Los diminutivos con que se designa al personaje introducen una sospecha sobre el mismo, en la medida en que el diminutivo, según el *Diccionario de la Real Academia* (2012: s.v.), «tiene cualidad de disminuir o reducir a menos algo». En este sentido, «Riverita» puede aludir a que se trata de un adolescente –alguien «menor» en edad– pero también a alguien cuya masculinidad está «reducida».

sexuales. Lagos hace alarde de (inventadas) conquistas femeninas y Riverita cuenta la única anécdota que protagonizó con una mujer; luego arranca a su compañero la promesa de llevarlo a un burdel. El joven comienza a presumir de su atractivo físico, se aproxima a Lagos y lo impulsa a tocar su cabello y sus mejillas. El hombre entra, hasta cierto punto, en el juego pero súbitamente golpea a su compañero y lo acusa de vanidad. Al otro día, cada uno solicita, separadamente, que Riverita sea removido de su puesto.

La primera lectura de este texto desde una perspectiva homoerótica fue la que propuso Leland (1986: 79-83). Para este investigador, se trataría del más proustiano de los cuentos del autor,⁵⁰ pues la historia se desarrolla lentamente, a través de largos diálogos cargados de ambigüedades y dobles sentidos: «the meticulously observed action implies much more than it speaks» (ibídem: 80). La fascinación de Lagos por Riverita se manifiesta en la primera parte del cuento, cuando lo describe físicamente; luego, la seducción se construye a través de la narración y del diálogo. Aunque Lagos parece, en un comienzo, el iniciador del juego, resulta difícil determinar cuándo Riverita abandona su pose ingenua para empezar con una cierta «conquettishness» (81). Mariani debía ser consciente, según Leland, de que en el contexto de la oficina la realización del deseo subterráneo de Lagos implicaba un acto escandaloso y particularmente revolucionario. La idea de introyección, del control inconsciente que *La Oficina* ejerce sobre sus empleados, se introduce en el cuento a través de Riverita: «he expresses itself sexuality, and indeed, counterweights in the story the overt expression of homosexual longing, providing an alternate avenue of sexual release» (82). Si bien Lagos reitera en varias ocasiones la ventaja de trabajar sin la presión de los jefes, su ataque final a Riverita ejemplificaría la dificultad de escapar al poder de La Oficina: sería ella la que, metafóricamente, golpearía al cadete a través de él.⁵¹ Aunque menos interesado en el aspecto homoerótico, también Jordan (2006: 38) se refirió a la opresión (homo)sexual patente en el desenlace: «The incident certainly reinforces Rivera's oppression –but at least he understands his own nature and knows what he is up against. Lagos, by contrast, is alienated and confused, a collaborator in his own emotional and sexual oppression».

Más recientemente, Ojeda y Carbone (2008: 47-53) establecieron una comparación entre «Riverita» y el episodio homoerótico de *El juguete rabioso* de Arlt. En los dos casos, un

⁵⁰ Mariani no solo admiró la obra del novelista francés, sino que también escribió artículos sobre ella (Craig, 2002: 28).

⁵¹ El investigador concluye su análisis trazando una sugestiva relación entre la instancia inicial del diálogo, cuando el adolescente «se da un golpe en el brazo para aplastar al enemigo [un insecto]» (56), y la agresión de Lagos en el desenlace, pues el muchacho se convierte, en última instancia, en su enemigo, y para poder aplastarlo, debe aplastarse también a sí mismo: «for both him and for Riverita, the blow is the sign of their solitude and their enslavement» (Leland, 1986: 82).

adolescente protagoniza una situación de *otredad* sexual, pero mientras Silvio Astier, en la novela arltiana, siente al «homosexual» como otro, alguien «que a lo sumo puede llegar a compadecer» (49); Riverita «pone en la superficie sentimientos que avergüenzan al narrador, que este lucha por mantener ocultos» (52). Los críticos sostienen que habría una deliberada ambigüedad en la frase que cierra el cuento —«al día siguiente pedimos individualmente, al señor González, que él fuese despedido»— pues no está claro «quién es ese *nosotros* que sujeta al “pedimos”» (48). Argumentan que esa forma verbal involucraría a Lagos y a sus compañeros de oficina, pero también a los lectores, dado que Riverita transformaría la oficina en un «ámbito peligroso para todos (nosotros)».⁵²

Nos interesa partir, en nuestra lectura, de esta idea de «ámbito peligroso» y ahondar en los motivos por los cuales el espacio normativo de la oficina asume en el cuento un estatus semejante. Debemos aclarar, en primer lugar, que si bien el uso de la ambigüedad y de los dobles sentidos instalan en un dominio próximo al del espacio homotextual que analizaremos en el próximo capítulo, la tensión homoerótica evidente exige otro abordaje. Se trata de analizar cómo el espacio se desliza progresivamente, a través de las acciones de los personajes, de la homosociabilidad al homoerotismo. Tendremos ocasión de constatar, sin embargo, que a diferencia de *Los invertidos*, en «Riverita» el «espacio representado» —la Oficina— no deviene «espacio de representación»: los personajes no logran apropiarlo y resignificarlo. Así, Ojeda y Carbone (2008: 43-44) señalaron que Mariani, al igual que Arlt, llevó a cabo una resemantización del realismo, a través de la representación de

un mundo regido por otras categorías; que dependen del sujeto. Es así que la subjetividad o representación estética del sujeto adquiere un estatuto fundamental. Ésta es una de las principales características que marcan la diferencia [...] entre la dupla Mariani-Arlt y la muchachada [...] de Boedo. Mientras lo que éstos buscan son soluciones positivas, objetivas o moralizadoras, en el caso de los Robertos resulta pertinente hablar de un realismo cuya tónica es intimista. De corte introspectivo. [...] Cabe hablar de *realismo subjetivo*, entonces.

El realismo subjetivo incidiría, necesariamente, en la representación del espacio. Las calles no serían solo «un espacio productor de información. Casi no hay descripciones y lo que no emerge en el “afuera” es compensado inmediatamente por el “adentro”» (ibídem: 44). Estas consideraciones resultan sumamente productivas para pensar la construcción del espacio de la oficina en «Riverita», sobre todo teniendo en cuenta que la coincidencia entre narrador y focalización: Lagos cuenta la historia, *ve* y hace que el lector *vea*. La ausencia de

⁵² Para Leland (1986: 81), el «nosotros» se refiere al narrador y a Riverita: «the next day, both Lagos and Riverita act to assure no further opportunity for such a thing will arise».

secuencias descriptivas no significa que no haya espacialización: la hay, pero se trata de una espacialización que, acogiéndonos a la propuesta de Ojeda y Carbone, podríamos definir como «subjetiva». El espacio que construye Lagos no es el espacio físico de la oficina –con sus dimensiones, elementos, características– sino el espacio subjetivo que emana de su percepción durante el desarrollo de los acontecimientos. Constituye, en rigor, un «ambiente», algo que lo rodea y cerca. Por ese motivo adquieren importancia las posiciones de los personajes, las distancias que los acercan y separan y los movimientos que ejecutan: una especie de coreografía que, poco a poco, dota de entidad el peligro del deseo homoerótico.

Consideramos oportuno traer a colación la clásica propuesta del antropólogo Edward T. Hall en torno de la «proxémica» o «proxemia», esto es, la descripción de las distancias medibles en el curso de la interacción entre las personas. Según Hall (1972: 141), la percepción del espacio «es dinámica porque está relacionada con la acción –lo que puede hacerse en un espacio dado– y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente». El investigador distingue cuatro tipos de distancias, cada una provista de una fase cercana y una fase lejana: *distancia íntima* (15 a 45 cm.), *distancia personal* (46 a 120 cm.), *distancia social* (120 a 360 cm.) y *distancia pública* (más de 360 cm.). En «Riverita», el *crescendo* de la tensión sexual entre los personajes es paralelo a la reducción de la distancia proxémica, que pasa de ser social a íntima. Este proceso no hubiera tenido lugar, sin embargo, en circunstancias corrientes. De hecho, en otro cuento donde también aparecen Lagos y Riverita, no hay rastro de tensión erótica entre ambos; los vemos interactuar entre otros compañeros de oficina en el horario habitual de trabajo, padeciendo y desafiando la rigidez de los jefes. En «Riverita» la situación cambia. Desde el título se da centralidad a la figura del cadete⁵³ y los primeros ocho párrafos –algunos, considerablemente extensos– consisten en su descripción exhaustiva. De modo sutil, Mariani deja entrever la atracción del narrador hacia el muchacho: «La verdad es que le quedaba bien el uniforme a Julito, y él sabía llevarlo con gracia y cuidarlo con amor» (1965: 51-52).⁵⁴ El oficinista de más edad y el bello adolescente coinciden en el espacio de la oficina en horario nocturno para cumplir la tarea que se les encomienda de «levantar un nuevo libro de existencias de contaduría» (54); aunque les

⁵³ De los seis cuentos de la colección, cinco llevan por título el apellido del personaje alrededor del cual gira la acción.

⁵⁴ Por otra parte, Lagos arroja algunas pistas sobre la ambigüedad sexual del adolescente, al notar el esmero con que cuida su aspecto y su avidez por la literatura –«novelitas románticas o policiales o revistas de aventuras»– y la música –«los cantares y cuplés de las cancionistas españolas y las letras de los tangos de moda»– (52). Tanto en las aficiones literarias como en las musicales se reconocen dos vertientes, una donde predominan intereses relacionados, convencionalmente, con lo «masculino» –novelas policiales y de aventuras / tangos– y otra asociada a la esfera de lo prototípicamente «femenino» –novelas románticas/ cantares y cuplés españoles.

conceden el plazo de un mes, Lagos descubre que pueden terminar el trabajo en dos semanas y propone a Riverita «extender» el periodo dividiendo el tiempo entre las obligaciones y el ocio. Cuando el muchacho sugiere que sería mejor terminar lo antes posible, Lagos le responde: «Tendremos que volver a la oficina, y allí son de nuevo a once horas de trabajo. Aquí, trabajamos seis horas descansadamente, y sin jefes. ¡Sin je-fes, Julito, sin je-fes!...» (55). En principio, la causa principal de «estirar» el trabajo sería la posibilidad de escapar al yugo de los jefes, pero no puede descartarse que, al menos en un nivel inconsciente, la decisión de Lagos responda también al deseo de compartir un tiempo ocioso con ese adolescente cuya seductora estampa ha descrito con todo detalle al comienzo del texto. La rutina de las jornadas nocturnas lleva a pensar, en efecto, en una rutina de pareja: «Todos los días, durante dos horas, o tres, Julito cantaba y yo escribía. [...] Bajaba de la escalera y se acercaba a mi mesa a observar el trabajo realizado. [...] Charlábamos un poco y luego leíamos. [...] Estábamos en el rigor del verano. [...] Yo leía algún libro. Y Julito, revistas policíacas» (55). Este marco general sirve de introducción la acción específica, iniciada a partir de la expresión temporal «una noche... » (56).

Como en otras ocasiones, Lagos y Riverita aprovechan la ausencia de jefes –y por lo tanto, de reglas diurnas– y ocupan el tiempo leyendo. El narrador no da precisiones sobre el espacio, pero se demora largamente en la descripción del ambiente, especialmente tórrido: «el aire de la sala estaba caliente. El sudor me ponía nervioso» (56). El calor, sumado a la fastidiosa presencia de los insectos arremolinados junto a las bombillas de luz, desencadena un primer acercamiento entre Lagos y Riverita. El narrador señala que el joven se encuentra «sentado a cuatro metros de mi escritorio», pero como ninguno de los dos consigue concentrarse en la lectura, Riverita «acerca su silla a la mía, y conversamos» (56). Pasan así de una distancia social a una distancia personal.⁵⁵ Lagos describe luego cómo Riverita se coloca frente al ventilador y sonrío al recibir la caricia del viento: «El viento se le entraba entre la ropa y la carne y le hinchaba la camisa haciéndola palpitar como un corazón alegre» (56). A esta imagen de connotaciones eróticas evidentes sigue un diálogo a través del cual el cadete continúa acortando distancias con su compañero de oficina:

–Yo cuido mucho mi pelo. También me gustan mucho los perfumes, pero no los uso porque hacen caer el cabello. ¿No es cierto? ¿A usted no le gustan? [...]
–Mucho.

⁵⁵ La fase lejana de la distancia personal se sitúa, de acuerdo con Hall (1972: 150) entre 2 y 3.5 m.: «En las oficinas de las personas importantes, las mesas de despacho son lo bastante anchas para tener a los visitantes en la fase lejana de la distancia social. Incluso en una oficina con mesas de tamaño corriente, la silla del otro lado está a 2.5 o 2.74 m. del que se halla detrás de la mesa».

–A mí, el que más me gusta, de todos los que conozco, es el «Indian Hay», de Atkinson. ¿Usted lo conoce?
 –Yo conozco el agua Colonia y el agua corriente y el agua con permanganato.
 –Yo también; y el agua de la canilla es mi agua florida. Por eso conservo el cabello sedoso. Fíjese, toque, toque...
 Habíase aproximado a mí. Yo tomé un mechón entre mis dedos.
 –Sedoso, sí; lindo pelo.
 Él sonreía. (57)

Nótese cómo la percepción del espacio por parte de Lagos descansa, fundamentalmente, en la relación de proximidad y lejanía con el adolescente. Cuando toma entre sus manos el cabello de Riverita, se establece entre ambos la distancia íntima, en la cual, de acuerdo con Hall (1972: 143), «la presencia de otra persona es inconfundible [...]». La visión [...], el olfato, el calor del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y la sensación del aliento, todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo». La conversación adquiere, a partir de este punto, un cariz directamente sexual. Lagos declara: «Cuando seas más grande, las mujeres van a querer jugar con esa mata de pelo» (57), proyectando –podríamos decir, *desviando*– su propio deseo por el muchacho hacia las mujeres que este podría «tener» en el futuro. Luego alude a una experiencia amorosa del pasado que despierta la curiosidad de Riverita. Para oír las confesiones del narrador, el cadete se acerca aún más, en dos movimientos sucesivos: «Yo estaba sentado, lo más cómodo, en la silla giratoria, y [...] tenía los pies sobre el escritorio. [...] Julito se sentó, de un brinco, en una esquina del mueble, casi tocando mi calzado. [...] –¡Cuenta lo que iba a decir, no sea malo!... E inclinó su busto hacia mí, para escuchar» (57-58). Las historias de Lagos contienen, según él mismo indica, una buena dosis de fantasía: «yo conté mis amores, haciendo mis relatos interesantes y pintorescos con el aporte de mi rica fantasía, que aderezaba [...] la escueta vida sentimental de uno» (58).⁵⁶ Riverita escucha con atención: la coartada pedagógica –el narrador *enseña*, su interlocutor *aprende*– incrementa la tensión homoerótica, sobre todo porque está en juego el conocimiento sexual: «determiné correr todos los velos para que ese lindo muchacho de quince años supiese la cosas y no fuese sorprendido en ignorancias fatales» (58). Hasta dónde las intenciones de enseñar de Lagos y de aprender de Riverita son auténticas resulta difícil de determinar, pues así como el segundo miente sobre su vida sentimental, el segundo podría mentir sobre su desconocimiento de los secretos del sexo. Lagos llega a preguntarse: «¿Ingenuo o

⁵⁶ Ojeda y Carbone (2008: 50) destacan que la feminidad de Lagos se evidencia en el hecho de que luego de mentir sobre sus amores, afirme que las «mujeres siempre mienten» (68).

malicioso?» (61), corroborando la posibilidad de que la aparente inocencia del adolescente disfrace, en realidad, una estrategia de seducción.⁵⁷

Terminado el relato del narrador, Riverita cuenta a su vez una «aventura» que le ocurrió un año antes. No se especifican, en este segmento, cambios de posición de los personajes: el acercamiento sería estrictamente verbal. El muchacho explica que un día fue enviado a la casa de una señora de clase alta para entregar un paquete y que una vez allí la mujer intentó besarlo, ante lo cual él sintió miedo y se puso a llorar. Lagos se sorprende: «¡Caramba!... Yo, a tu edad... Bueno... ¿No entendiste nada, entonces? –No».⁵⁸ El narrador le explica que la mujer se había enamorado repentinamente de él; luego obtiene la confesión de su virginidad. La promesa de llevarlo a un burdel –rito de iniciación paradigmático– da lugar al discurso –y a la acción– con que Riverita convierte la oficina en un ámbito homoerótico:

–A mí me va a querer alguna [mujer], porque yo no soy feo, [...] y no es por decir, pero soy lindo muchacho. Tengo un cutis fino. ¡Fíjese, toque, vea, toque, Lagos!... [...] Me decía eso: toque, con tanta ingenuidad, que yo, sonriendo ante su insistencia, tuve que pasar las yemas de mis dedos por sus mejillas. Él sonrió y me miró dulcemente en los ojos, con inocencia, con confianza. Para que yo tocara otra vez su cutis, tuvo que inclinarse hacia mí.
–Les va a gustar a las chicas besarme. (61)

Con sus palabras, que reclaman el acercamiento de Lagos, y con su acción de inclinarse, Riverita instala entre ambos la fase cercana de la distancia íntima, que constituye, según Hall (1972: 143), «la distancia del acto del amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento. Predominan en la conciencia de ambas personas el contacto físico o la gran posibilidad de una relación física». La reducción de la distancia deriva de dos maniobras que el narrador describe con la misma expresión de obligatoriedad, pero que son efecto de voluntades antagónicas: Lagos *tiene que* rozar con sus dedos la mejilla de Riverita cediendo a la insistencia del muchacho –y su propia resistencia–; Riverita *tiene que* inclinarse sobre su superior para que este pueda tocarlo: uno desea seducir, el otro cede momentáneamente a la seducción. Esta manipulación de las distancias convierte al cadete en agente desestabilizador del orden de la Oficina, que reverbera súbitamente en la

⁵⁷ En el filme *Ausente* (Marco Berger, 2011) se plantea, salvando las distancias contextuales, una situación similar a la que relata «Riverita». Un adolescente intenta seducir a su profesor de educación física, adoptando una actitud ingenua. Confuso y perturbado ante los avances del muchacho, el profesor reacciona, como el protagonista del cuento de Mariani, de forma violenta, asestandole un golpe en la cara.

⁵⁸ Resulta sugestivo pensar en un uso ambiguo del término «entender» (sinónimo de «ser homosexual») en este pasaje del cuento, sin embargo, de acuerdo con Rodríguez (2008: 139), «la expresión empieza a difundirse en la década de los cincuenta», lo que desautoriza esta posibilidad. Las novelas de Oscar Hermes Villordo, publicadas a partir de la década del ochenta pero localizadas en la de 1950, sí harán un uso del verbo con connotaciones homoeróticas.

respuesta inesperada y agresiva de Lagos: «Yo no sé qué relámpago cruzó por mi mente. Movido por no sé qué resorte potente e inexplicable, le tiré de repente un puñetazo tan violento e inesperado, que Julio cayó al suelo. –Tu vanidad es un insulto» (61). Si la distancia íntima favorece tanto el amor como la lucha, en este caso la segunda triunfa sobre el primero, a pesar de que diversos elementos anunciaran la inminente concreción de un contacto homoerótico. Lagos sofoca el peligro que Riverita ha sembrado en el espacio erigiéndose en representante y defensor inconsciente de su ideología. Cuando el jefe les encarga la tarea, indica a Lagos que Julito debe seguir sus órdenes «para todo aquello de que hubiese necesidad» (54); en la instancia final del cuento, el narrador asume drásticamente esa autoridad. En ausencia de los jefes, él mismo debe impedir que la transgresión profane el espacio de la Oficina, aunque eso suponga, al mismo tiempo, renunciar a sus propios deseos.

En definitiva, la apropiación homoerótica de la oficina no llega a concretarse. La homosociabilidad inherente a ese espacio, reforzada por una serie de circunstancias específicas –el horario, la ausencia de terceros, el calor agobiante– favorece el acercamiento entre los protagonistas e instala la posibilidad de una subversión del «espacio representado». En este sentido, debemos entender la oficina como expresión metonímica de una espacialidad vinculada al trabajo y a una moral estricta. Al decir de Betsky (1997: 8), la clase media solo podía validarse a sí misma a través de modelos espaciales basados en la eficiencia, la organización y la utilidad, creando de ese modo «a perfectly proportioned and moral environment». Los personajes fracasan en su intento de desafiar ese orden dominante, razón por la cual la oficina no se transforma en «espacio de representación» en el sentido lefebvriano; más bien, el cuento corrobora la imposibilidad de sustraerse a un régimen espacial (y moral) que no deja espacio a la disidencia. «Riverita» debe destacarse, sin embargo, por mostrar nuevas tensiones entre espacio y deseo. No se trata tanto de la incorporación de lo urbano –puesto que al fin y al cabo, la ciudad ya estaba presente en *Los invertidos*– sino de la franja social sobre la cual se focaliza: la naciente clase media. Lagos y Riverita no guardan demasiada relación ni con las «maricas» que merodeaban por la Plaza Mazzini ni con los «invertidos» que organizaban reuniones privadas en sus *garçonnières*: encarnan, en cambio, a trabajadores corrientes y «respetables», circunstancia que vuelve más problemática aún la sospecha de su «homosexualidad»; ellos serían, siguiendo a Betsky (1997: 9): «the other side, or ob-scene, of the middle class scene».

Puesto que tanto en «Riverita» como en el fragmento de *El juguete rabioso* que comentaremos en el próximo apartado, el homoerotismo se emplaza en espacios cerrados y

nocturnos –reforzando así el carácter prohibido del deseo que escenifican– vale la pena mencionar una novela posterior de Ernesto Schoo, *Función de gala* (1976), ambientada en un contexto muy cercano al de estas obras –la década de los treinta– pero donde los personajes no se mueven exclusivamente en una espacialidad clandestina, ni viven en forma traumática su deseo por otros hombres. La referencia resultaría especialmente pertinente porque en una de las numerosas líneas narrativas que componen la trama, un personaje de clase alta, Lolo Irrázabal, se interesa por un empleado de oficina, Juan Muzzopappa, con quien luego mantiene una relación sentimental. Schoo, a través de una sofisticada estética camp –perceptivamente analizada por Brant (2004b)– contó, *retrospectivamente*, aquello que Arlt y Mariani no pudieron (o no quisieron) contar.

2.2. Muchachos en la pensión: *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt

El juguete rabioso, primera novela de Roberto Arlt (1900-1942), constituye una referencia obligada en los repertorios de literatura argentina de temática homoerótica elaborados hasta la fecha.⁵⁹ Aunque se limite a un episodio único y a un personaje secundario en el conjunto de la historia, su importancia radica, al igual que en el caso de *Los invertidos*, en la creación de un espacio discursivo para el tratamiento de un tema poco frecuente en otras obras argentinas e hispanoamericanas del periodo.⁶⁰ Ben (2009: 275) observa que las tiras cómicas publicadas en el diario *Crítica* incluían a menudo representaciones de «homosexuales» similares a la que presenta Arlt. Lamentablemente, se trata de un periodo problemático en términos de recuperación de la literatura popular, sobre todo teatro y novela, que circulaba en ediciones de muy bajo precio para el gran público. Existe un estudio de Sarlo (1985) sobre la difusión de novelas rosa entre 1917 y 1927, pero otros géneros permanecen inexplorados y su análisis podría modificar nuestras perspectivas actuales, en caso de que, como sugiere Ben (2011: comunicación personal), se abordara en ellos cuestiones relacionadas con el deseo erótico entre personas del mismo sexo biológico.

⁵⁹ Se la menciona en las recapitulaciones breves y fragmentarias de Acevedo (1985: 118), Jauregui (1987: 161), Sebrelli (1997a: 357) y Bazán (2004: 171-173); Melo (2011: 161-155), por su parte, dedica un análisis más extenso. De la crítica literaria consagrada a la novela, canónica en la literatura argentina, remitimos especialmente a los trabajos de Jitrik (1976), Carricaburro y Cuitino (1979), Gnutzmann (1985), Matamoro (1986), Prieto (1987), Smith (1995), Logie (2001), Amícola (2003), Shaw (2007) y Sorrentino (2007).

⁶⁰ Las novelas homoeróticas de autores latinoamericanos más importantes de la década de los veinte se publicaron en España. Nos referimos a *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924) del chileno Augusto D'Halmar y a *El Ángel de Sodoma* (1928) del cubano Alfonso Hernández Catá, sobre las que pueden consultarse Mira (2004: 122-128 y 195-200) y Balderston (2009).

En el «homosexual» creado por Arlt comienza a visualizarse un prototipo que se manifestará plenamente más tarde en la narrativa de Oscar Hermes Villordo y Manuel Puig, por citar solo dos ejemplos. En un ensayo consagrado a este último autor y centrado en la problemática de la recepción, José Amícola (1992: 196) propuso un esquema de «diálogo interliterario sobre la homosexualidad en la Argentina (1900-1932)» en el que estableció una continuidad entre *Los invertidos* de González Castillo, *El juguete rabioso* de Arlt, *¡Estafen!* (1932) de Juan Filloy y *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig.⁶¹ Para el investigador, el acierto de Arlt consistió en «haber sugerido el deseo homosexual de imitar una vida matrimonial heterosexual con todas las pautas pequeñoburguesas, sin exceptuar la fijación a un rol que sobrepase la pura conducta sexual», aunque «para un ahondamiento en el tema habrá que esperar al personaje de Molina en *El beso*» (30). Siguiendo a Ben (2009: 274-279), el personaje arltiano se distanciaría de la «marica» para prefigurar la identidad homosexual que emergió entre las décadas de los veinte y de los cuarenta y se consolidó en la de los cincuenta. A partir de 1930, los hombres que se relacionaban sexual y afectivamente con otros hombres habrían comenzado a diferenciarse como parte de un grupo separado y con una identidad específica. «Invertido» y «marica» no deberían entenderse, en consecuencia, como sinónimos de «homosexual» y «loca». Las formas de definir y auto-definir la otredad sexual dependieron de la interrelación de factores sociales, económicos, culturales y políticos que se modificaron en el curso del tiempo. De aceptar esta propuesta, *El juguete rabioso* expresaría la conflictiva transición identitaria propia de la época.

La dimensión espacial adquiere carácter decisivo en la novela pues con ella se inicia la tradición de la narrativa urbana en la literatura argentina (Mattalía, 2008: 97). Significativamente, el mismo año de su publicación apareció también *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, con la cual culmina el ciclo gauchesco.⁶² Aunque Buenos Aires había sido el escenario de varias novelas de la Generación del Ochenta –entre ellas, *La gran aldea* (1884) de Lucio Vicente López, *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres y *La Bolsa* (1891) de Julián Martel– *El juguete rabioso* incorporó la metrópoli desde un nuevo ángulo perceptivo, según expone Gnutzmann (1985: 48):

⁶¹ Amícola (1992: 195) sostiene que para pensar el modo en que se fue armando el diálogo literario-social sobre la homosexualidad en la Argentina, se debe tener en cuenta cómo entró dentro de cada obra la respectiva postura del público con sus tabúes, prevenciones o hallazgos. El énfasis en la recepción deja en segundo plano, a nuestro juicio, los factores históricos, culturales y sociales que también inciden poderosamente en la manera en que el deseo erótico entre varones se representa en distintos contextos.

⁶² A pesar de las notables diferencias entre los proyectos estéticos de Güiraldes y Arlt, el autor de *Don Segundo Sombra* no solo mantuvo una estrecha amistad con el joven autor, sino que también lo ayudó a corregir y publicar su primera novela e incluso le sugirió el título, que originalmente era *Vida puerca*: «Güiraldes [...] advised Arlt aesthetically, proofread and corrected the manuscript, and provided the book's eventual title, all while his own and greatest work, *Don Segundo Sombra*, was also in process» (Leland, 1986: 98).

La ciudad, para los realistas y naturalistas de fines del siglo pasado, servía en la novela de telón de fondo para la acción y los movimientos de los personajes ficticios. La calle, el centro y el barrio eran objeto de descripción, sin la menor correlación con la vida espiritual del personaje. Pagés Larraya señala la interdependencia entre el personaje y la ciudad en Arlt [...]. La ciudad –siempre Buenos Aires– es para el autor algo que sus personajes viven y, desde Erdsain [protagonista de *Los siete locos*] sobre todo, sufren. Es el entorno y la contrapartida del hombre moderno.

La compleja relación entre el entorno urbano y los personajes se manifiesta en *El juguete rabioso* a través de los intentos del protagonista, el adolescente Silvio Astier, por «llegar a ser alguien» en una ciudad que solo le reserva fracasos y decepciones.⁶³ Se ha discutido si la novela podría considerarse un ejemplo de *bildungsroman*. Para Morales Saravia (2001: 28-29), aunque se apoye genéricamente en el esquema de la novela de formación, *El juguete rabioso* se desvía de una de sus convenciones fundamentales: aquella que prescribe que los años de aprendizaje deben desembocar en la reconciliación del héroe con la sociedad y el mundo externo. Astier, por el contrario, «recapitula su acceso a la adultez como un proceso pleno de desilusiones que conduce al aprendizaje de lo abominable». Amícola (2003: 144) niega de forma más tajante la adscripción del texto –así como de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes– al género de la «novela de aprendizaje», tal como proponen, entre otros, Matamoro (1986) y Shaw (2007): «no existió, realmente, el subgénero de la “novela de aprendizaje” en el Río de la Plata, a menos que utilicemos los códigos literarios de una manera laxa».⁶⁴ El espacio asume, en el circuito de desengaños que recorre el protagonista, una presencia prácticamente corpórea: «la ciudad se muestra en cada episodio más hostil (por ejemplo, la experiencia en el conventillo de homosexuales) hasta que al final es él [Silvio] quien la rechaza» (Gnutzmann, 1985: 48). Esta apreciación corrobora, por una parte, que la ciudad se constituye en la novela como un *espacio-fuerza* (Gullón, 1980: 17); por otra, demuestra su vinculación estrecha con el homoerotismo. Ciertamente, resulta coherente que en el marco de una narrativa que da cuenta de la transformación del paisaje

⁶³ Sebrelli (1964: 132) observó que en el mundo del lumpen (al que pertenece Silvio), el que no podía cambiar el orden de su clase, aspiraba a cambiar de clase: «el verbo “llegar” es la clave: “va a llegar lejos”, “no va a llegar a nada”, “uno que ya llegó”, “está por llegar”, “no pudo llegar”».

⁶⁴ *El juguete rabioso* se opondría a la novela de Güiraldes en tanto «novela de la contra-utopía rural» (Amícola, 2003: 166) pero no sería, como sostienen muchos críticos, una anti-novela de aprendizaje, pues *Don Segundo Sombra* tampoco constituye, en sentido estricto, una novela de aprendizaje. Defendiendo los intereses de la clase dirigente a la que pertenecía, amenazada por las masas inmigratorias, Güiraldes ejecutaría «una puesta en mito de las virtudes argentinas del individuo llamado a encarnar el ideal argentino» (ibídem: 156), pero esto no se relacionaría, para Amícola, con la novela de aprendizaje europea que «contaba, en rigor, la vida espiritual de un individuo genial dotado poco a poco de mayor espíritu crítico, mediante los procedimientos de distancia e ironía con respecto a lo narrado» (149).

urbano se incorpore el tema de las relaciones eróticas entre varones, dado que, como señala Aldrich (2006: 89), las ciudades han sido siempre propicias a la expresión homosexual.⁶⁵

Buena parte de la crítica homo-gay-queer ha señalado que el retrato del personaje «homosexual» de la novela reitera un patrón negativo y estigmatizante. Para Acevedo (1985: 118) Arlt describe a «un joven homosexual con todas las características que le atribuía la sociedad de entonces, es decir corrupto, de clase acomodada, poco afecto a la higiene y admitiendo francamente su pretendida condición de enfermo mental». Jaúregui (1987: 161) considera *El juguete rabioso* un ejemplo de literatura «antihomosexual», mientras que Melo (2011: 162) detecta en la novela huellas del prejuicio de la década de los veinte hacia la figura del «amanerado marica». Bazán (2006: 172) matiza estas posiciones observando que la visión del escritor respondería a las particularidades del contexto: «¿Podría haber sido de otra manera? [...] Arlt cuenta lo que ve y lo que puede contar. Su sensibilidad, sin embargo, le permite saltar algunas de las abominaciones de la época». Masotta (1986: 86) acuerda con Bazán en que Arlt no muestra repulsión hacia el personaje, aunque considere que hay elementos puritanos y moralizantes en su abordaje. En nuestra opinión, resulta significativo que el personaje no reciba agresiones, ni físicas ni psicológicas. La reacción de Silvio oscila entre la sorpresa, la estupefacción y la piedad, pero no intenta humillar al otro o ridiculizarlo: en definitiva, se trata de un perdedor como él, que busca cumplir sus sueños y encontrar sus afectos. La lectura, en consecuencia, comprenderá el episodio homoerótico de la novela como un espacio donde se modulan contradicciones significativas respecto de las identidades sexo-genéricas. El personaje «homosexual» –que carece de nombre y puede ser entendido, por lo tanto, como prototipo que representa a muchos iguales a él– se antoja una figura de transición cuyo discurso evidencia las tensiones de la época en torno de su definición y valoración.

Respecto del espacio, deben señalarse varios aspectos de interés. En primer lugar, el lugar concreto donde se desarrolla la acción del episodio –una pieza de pensión– se ofrece como fracción «secreta» de un mosaico urbano más amplio, al igual que la oficina en «Riverita». La diferencia con el cuento de Mariani estriba en que la pieza de *El juguete rabioso* constituye un enclave *sexual* por definición, donde la intimidad compartida favorece doblemente la aproximación erótica de sus moradores. En segundo lugar, destaca la

⁶⁵ Párrafo aparte merece la caracterización del Gnutzmann del homoerotismo como un factor «hostil» al protagonista. Más adelante en su estudio, la investigadora insiste en definir lo «homosexual» como «lo más bajo» (49). Sin embargo, la «hostilidad» y la «bajeza» no se desprenderían objetivamente del texto: provendrían, más bien, de cierta manera de leerlo. Masotta (1982: 86) señala una actitud similar en un trabajo de Nira Etchenique, quien se refirió a la «hediondez viciosa» del personaje «homosexual»: «¿Pero Nira Etchenique, pensará en serio que la homosexualidad es un “vicio”, y además, un vicio “hediondo”?».

localización precisa—«calle Lavalle, cerca del Palacio del Justicia» (Arlt, 1985: 180)—⁶⁶ que señala la proximidad de la pensión con la zona donde «yiraban» las «maricas» de *Los invertidos*, según queda ilustrado en el mapa que reproducimos a continuación:



La cercanía entre la pensión y el Paseo de Julio, arteria fundamental del yiro porteño en las primeras décadas del siglo XX, no es arbitraria; tampoco que ambos espacios se ubiquen en pleno centro de la ciudad. Según explica Sebrelí (1969: 116), a finales del siglo XIX los prostíbulos más famosos se ubicaban muy cerca de allí, «por Junín a la altura de Lavalle». En 1908 el gobierno decidió suprimirlos, pero la zona continuó formando parte de una «franja arrabalera» a mitad de camino entre el puerto y la ciudad, «donde se amontonaban caóticamente, con aire de zoco oriental, hoteluchos, figones, teatros chinoscos, kinetoscopios, librerías de viejo exhibiendo tarjetas postales y libros pornográficos» (ibídem: 117). Más tarde, en «Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires», Sebrelí (1997a: 342) describió el centro de Buenos Aires como «región moral» por excelencia de los «homosexuales», en virtud de la concentración de gente que facilitaba el anonimato y una amplia variedad de intercambios: «el viaje al centro equivalía a una fuga simbólica de la monotonía cotidiana, hacia la libertad y la aventura, y para la óptica de la moral burguesa significaba la caída en la perversión y el vicio». Cabe destacar aquí la observación de Califia (1994: 205) de que las «zonas sexuales» de una ciudad están usualmente «superimposed upon another area: a deteriorating neighborhood where poor people, especially those who have recently arrived in the city, must live». Esta descripción

⁶⁶ En adelante, citaremos la novela indicando únicamente el número de página correspondiente.

general contribuye a esclarecer el encuentro (nada fortuito) del joven lumpen descendiente de inmigrantes y el adolescente de clase alta en la precaria pensión de la calle Lavalle. En esa zona de *mezcla*, habitada en general por personas de escasos recursos económicos, muchas de ellas recién llegadas a la ciudad, los hombres de clase media y alta iban en busca de placeres clandestinos, abandonando momentáneamente los imperativos de la moral ordinaria. Como tendremos ocasión de constatar, varias décadas más tarde, Carlos Correas (1959) volvería a narrar como «aventura» el descenso a los bajos fondos de un pequenoburgués en un relato titulado, significativamente, «La narración de la historia».⁶⁷

El lugar específico dentro de la «región moral» del centro donde coinciden Silvio Astier y el «homosexual» –una pensión– constituye un enclave homoerótico prototípico del contexto histórico y socio-cultural argentino. A diferencia de otros espacios como parques o baños públicos, re-apropiados en términos similares por hombres que se relacionan sexualmente con otros hombres en diferentes ciudades, las pensiones o «casas de inquilinato» emergieron como solución a una problemática habitacional característica de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, se trata de espacios asociados a un periodo concreto, cuando regían, además, otras pautas de sociabilidad «homosexual». No sorprende, por este motivo, que Gnutzmann (1985: 48) defina la pensión de *El juguete rabioso* como «conventillo de homosexuales», sugiriendo, así, que se trataba de sitios de socialización exclusivos. En realidad, no disponemos de evidencia histórica que corrobore la existencia de pensiones con esas características, aunque Ben y Acha (2004-2005: 17-18) han señalado la posibilidad de que algunas de ellas tendieran a una población mayoritariamente «homosexual», tanto en relación a los clientes como a dueños y empleados:

los homosexuales compartían con la población en general la dificultad de alquilar un departamento en un edificio de varios pisos, favorecedor de un mayor anonimato, que solo comenzaría a devenir posible en los últimos años de la década peronista con la reforma de la «propiedad horizontal». [...] Quienes residían en pensiones solían llevar a sus parejas ocasionales o duraderas a sus habitaciones, aunque esto implicaba ciertas tensiones: entrar sin hacer ruidos, tratar de que los vecinos de pensión y el dueño no notaran lo que ocurría. En algunas de las pensiones los autores sostienen que los trabajadores que se encargaban de las mismas también eran muchas veces homosexuales, con lo cual sería interesante preguntarse si no había pensiones que tendían en general a trabajar con varones homosexuales.

⁶⁷ Este relato incluye una referencia directa a otra novela de Arlt, *Los siete locos* (1929). Como veremos, el autor de *El juguete rabioso* ejerció una influencia decisiva sobre la obra de Correas, circunstancia que explica la similitud «estructural» del episodio que comentamos con «La narración de la historia». Analizamos este relato en el capítulo VI de la presente tesis doctoral.

Si bien el periodo investigado por estos historiadores –el primer peronismo (1943-1955)– es posterior al de la novela de Arlt, el conflicto habitacional que describen resulta similar. Los conventillos o pensiones, abundantes durante el último tercio del siglo XIX como consecuencia de la inmigración, habían disminuido notablemente en las dos primeras décadas del XX (Walter, 2003: 88), pero seguían siendo el lugar de residencia de sectores de la población con menores recursos. Nari (2004: 56) observa que, frecuentemente, las habitaciones de estas casas de inquilinato eran ocupadas por hombres solos; esta circunstancia habría podido facilitar una socialización «homosexual», tal como apuntan Ben y Acha (2004-2005). En todo caso, la novela de Arlt conecta por primera vez el espacio de la pensión con un personaje (y una *situación*) «homosexual», sentando un antecedente para numerosas obras que posteriormente volverán sobre el mismo tópico.⁶⁸ El episodio en cuestión sugiere menos una pensión *de* «homosexuales» que una de red de contactos donde las pensiones desempeñaban un papel importante. Según explica el «homosexual» a Silvio, «nosotras nos arreglamos con dos o tres dueños y en cuanto cae a la pieza un chico que vale la pena nos avisa por teléfono» (188). Podemos conjeturar que el dueño de la pensión y el mucamo pertenecen a una «cofradía» similar a la que retrataba González Castillo en su drama, o que simplemente aceptan esas transacciones por el beneficio económico reportado. Debe descartarse, sin embargo, la idea de una población *exclusivamente* «homosexual», pues varias veces en el episodio Silvio escucha voces de mujeres en las habitaciones contiguas.

El episodio forma parte del tercer capítulo de la novela. Conviene ofrecer una síntesis global del argumento a fin de situar mejor el fragmento en cuestión. En el primer capítulo, «Los ladrones» (87-125), Silvio tiene 14 años y se involucra en actividades delictivas menores con un grupo de amigos. Tras el frustrado asalto a una biblioteca, la «sociedad» de pequeños delincuentes se disuelve. El segundo capítulo, «Los trabajos y los días» (127-160), muestra a Silvio trabajando como ayudante en la librería de unos inmigrantes italianos, Don Gaetano y su esposa, quienes lo someten a toda clase de humillaciones. El joven abandona el trabajo después de intentar incendiar el lugar. El tercer capítulo, «El juguete rabioso» (161-194), narra el ingreso de Silvio a la Escuela Militar de Aviación. Al principio, todo parece ir sobre rieles, pero al poco tiempo lo despiden con la

⁶⁸ Algunas obras donde las pensiones aparecen como residencia de personajes homosexuales son las novelas *Siranger* (1956) y *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini –que analizaremos en el capítulo V– y *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo, así como el cuento «La pareja» (1970) de Marta Lynch. En *Rosaura a las diez* (1995) de Marco Denevi, novela ambientada en una pensión, el personaje protagonista, Camilo Canegato, podría ser un homosexual reprimido, según ha analizado Brant (1996b). También en *Los putos* (2008) de José María Gómez, la pensión constituye un enclave homoerótico.

excusa de que allí no necesitan «personas inteligentes, sino brutos para el trabajo» (178). Al salir de la Escuela, Silvio pasa la noche en una pensión, donde un «homosexual» trata de seducirlo. Al otro día, con el dinero que este personaje le ha facilitado, compra un arma y se dirige a la zona del puerto con la intención de suicidarse; sin embargo, el arma no se dispara. En el cuarto y último capítulo, «Judas Iscariote» (195-239), Silvio trabaja como corredor de papel. El Rengo, un individuo marginal, le propone participar del robo a un ingeniero, patrón de su amante. El adolescente acepta, pero finalmente decide delatar a su compañero y obtiene del ingeniero la promesa de un trabajo en el sur del país.⁶⁹ Gnutzmann (1985: 32) observa que «sería difícil concretar la fecha de los acontecimientos. En contra de lo que ocurre en las siguientes novelas, en ésta no aparece ninguna alusión inequívoca al tiempo». Algunos datos –el tono nostálgico e irónico del narrador, que hace pensar que ya no es tan joven; la mención de criminales franceses reales como Bonnot, Valet y Lacombe; referencias a la política de los conservadores– llevan a la investigadora a la conclusión «de que los cuatro años de la novela habrá que situarlos hacia principios de este siglo, más en concreto antes de 1916». A nuestro juicio, la evidencia presentada para fechar la acción en esos años resulta insuficiente. Consideramos pertinente, en consecuencia, situarla alrededor de la fecha en que se publicó –la segunda mitad de la década de los veinte–, ya que, en lo concerniente a la «homosexualidad», Arlt da cuenta de un cambio con respecto a las dos primeras décadas del siglo, según intentaremos demostrar.

La sinopsis corrobora que el episodio homoerótico constituye una secuencia clave en el desarrollo narrativo de la novela: Silvio llega a la pensión angustiado por su fracaso en la Escuela de Aviación y sale de ella dispuesto a quitarse la vida.⁷⁰ No resulta casual que el capítulo se titule como la novela, pues la *rabia* del personaje llega a su clímax en la escena final del intento de suicidio. Al decir de Carlos Correas (1995: 35), «en el revólver la cualidad de juguete y la cualidad de rabioso permanecen externas una a la otra; pero en Silvio Astier ser juguete y ser rabioso se contienen recíprocamente». El «homosexual», al

⁶⁹ Cada capítulo de la novela narra los hechos más significativos de la vida del personaje en el curso de cuatro años sucesivos, de modo que en el último capítulo, aunque no se lo explicita, Silvio alcanza los 17 años de edad (Gnutzmann, 1985: 31).

⁷⁰ Para Panesi (1998: 39), el encuentro de Silvio con el «homosexual» cumpliría «una función económica y, particularmente, una función en la economía narrativa, en la economía de la ficción, de la ley, de la ficcionalidad de la ley e incluso en la economía de la ley general. Astier no encuentra solamente a otro, a otra posibilidad del sexo a la que reviste con los signos de una repulsión [...], sino también a la encarnación misma de lo ficticio». Para este investigador, el dinero del «homosexual» pagaría deseos propios (ser escuchado, comprendido) y ajenos (la muerte de Silvio): «el deseo homosexual instala la ficción y los circuitos de venta de la ficción dentro de la novela» (ibídem: 40).

proporcionar a Silvio el dinero con el que posteriormente comprará un arma para matarse, lo empuja sin saberlo hacia la máxima expresión de su cólera: el deseo de no existir más.⁷¹

Valoraremos ahora el funcionamiento interno del episodio y el modo como se articulan en él espacio y deseo. Al igual que en «Riverita», el encuentro se produce en un escenario propicio para el acercamiento homoerótico, debido al horario —«noche ya» (180)— y a la intimidad que confiere la habitación. También, como en el cuento, un narrador homo-autodiegético —Silvio— tiene a su cargo la narración de los hechos: las voces de Riverita y el «homosexual» no nos llegan *directamente*, sino mediada por narradores que presumen de «heterosexualidad».⁷² La escena se inicia con la llegada del muchacho a la pensión. Luego de pagar al dueño el importe de su estadía, un mucamo lo conduce hacia su pieza. La descripción de este hombre podría contener una referencia oblicua a su «homosexualidad»: «el mucamo [...] me precedía, arrastrando el plumero, cuyas plumas desbarbadas barrían el suelo» (180-181). La mención de las plumas y del acto de «arrastrarlas» suscita una inmediata sospecha sobre el personaje, habida cuenta de que esa ha sido la metáfora por excelencia para señalar la conducta del «homosexual» amanerado.⁷³ De ser correcta esta interpretación, cobraría fuerza la hipótesis de un *staff* «homosexual» en la pensión; asimismo, el paso de Silvio por ese lugar estaría marcado desde el comienzo por una sexualidad indiferente a la norma. Destaca también la breve secuencia descriptiva de la habitación, que anticipa el clima opresivo en que se desplegará el encuentro con el «homosexual»: «La pieza: dos camas de hierro cubiertas de colchas azules, con borlitas blancas, un lavabo de hierro barnizado y una mesita imitación caoba. En un ángulo, el cristal del ropero espejaba la puerta tablero. Perfume acre flotaba en el aire confinado entre los cuatro muros blancos. Volví el rostro a la pared. Con lápiz, algún durmiente había diseñado un dibujo obsceno» (181). La descripción, sin ser exhaustiva, corrobora la precariedad del lugar —una característica que volveremos a observar en las pensiones de *Siranger* y *Asfalto* de Pellegrini— e incide en su carácter cerrado y sexual: el dibujo obsceno simbolizaría el erotismo que, a falta de un espacio mejor, debía consumarse en las habitaciones miserables de los conventillos y «amuebladas».⁷⁴

⁷¹ Para una reflexión más extensa sobre el intento de suicidio de Silvio, véase Correas (1995: 35-37).

⁷² Como veremos, recién en las obras de Manuel Mujica Lainez, Renato Pellegrini y Carlos Correas publicadas durante la década de 1950, irrumpen narradores en primera persona «homosexual».

⁷³ Rodríguez González (2008: 362) define «pluma» como «ademanos y gestos propios del homosexual amanerado y exhibicionista. La pluma se asocia con la suavidad, algo femenino. Y las plumas las sueltan las aves, metáfora que se repite en la imaginería homosexual». En las páginas siguientes, el investigador incluye numerosas frases hechas relativas a la pluma, así como palabras pertenecientes a su campo semántico (ibídem: 362-368). Ver también la definición de Pereda (2004: 151-152).

⁷⁴ Reflexionando sobre el tratamiento de la sexualidad en la obra arltiana, Masotta (1982: 53) señala que «un objeto percibido como sucio y como perteneciente a un determinado status económico, queda del mismo

Un sueño sirve de marco a la irrupción del «homosexual»: en él, la ciudad se fragmenta en formas geométricas amenazantes y un brazo «horriblemente flaco» (181) se alarga y persigue al protagonista. La transición hacia la realidad resulta difusa: «Allí estaba el rostro» (182), afirma Silvio, pero ignoramos a qué lugar remite el adverbio: podría tratarse tanto del alucinado paisaje onírico como de la habitación, donde *efectivamente* acaba de entrar el otro muchacho, alertado por el dueño de la pensión. La ligazón entre lo soñado y el breve encuentro posterior radicaría en el carácter amenazante que domina ambas escenas, si bien la reacción del joven es más dramática en el sueño: el brazo flaco lo «espanta»; frente al «homosexual» solo manifestará desconcierto y compasión.

Podemos distinguir dos momentos en el curso del episodio: en el primero, de mayor tensión, los personajes se conocen, el «homosexual» intenta seducir a Silvio y este reacciona negativamente; en el segundo, se instala un clima de relativa cordialidad que favorece el diálogo, las preguntas de Silvio y las respuestas –autojustificadoras– del otro. Mientras las «maricas» de la obra de González Castillo desplegaban su discurso en el marco de una –momentánea– comedia, el relato del «homosexual» de Arlt se integra en una situación dramática e ilustra una existencia marcada por carencias y frustraciones. En este sentido, podemos afirmar que además de representar a algunos «homosexuales» de la época, el personaje responde al perfil de los numerosos perdedores que recorren la narrativa del autor, como Erdosain en *Los siete locos* (1929) o Balder en *El amor brujo* (1942). A fin de cuentas, Silvio encuentra en su compañero de habitación un «espejo» donde ve reflejada su propia derrota, circunstancia que explicaría el cambio de actitud desde la hostilidad inicial al gesto más comprensivo del segmento final. En este, una elipsis significativa permite sospechar que podría haberse producido un contacto sexual entre los pensionistas, pues cuando Silvio despierta el «homosexual» ya se ha ido, pero le ha dejado dinero sobre la mesa.

La primera parte del episodio desarrolla, como indicáramos, el intento de seducción de Silvio por parte del «homosexual». Este se excusa de haber interrumpido el descanso del adolescente: «Como vamos a ser compañeros de pieza esta noche, me permití despertarlo» (182). Ya en esta frase se desliza una insinuación sexual: la expresión «compañeros de pieza» sugiere una ventajosa intimidad que el «homosexual» pretender aprovechar; caso

golpe impregnado de una tonalidad sexual, sugiere o reenvía a un cierto “estilo” de sexualidad, o para parafrasear a Merleau-Ponty, sobre un objeto sucio se bosqueja ya, como en filigrana, un determinado estilo de práctica sexual y es posible como palpar en él aristas de una sexualidad inquietante y promiscua». Esta afirmación podría extenderse al espacio y al modo en que un ambiente re/presentado como abyecto remite a una sexualidad igualmente abyecta; así sucede, claramente, en el caso de la pensión.

contrario, no hubiera despertado a Silvio. La pieza asume, de este modo, el estatus de espacio homosocial:⁷⁵ dos muchachos jóvenes—a solas—en una habitación—en horario nocturno. A partir de aquí, el «homosexual» ejecuta una *performance* que tiene por objetivo conseguir el favor sexual de Silvio: como Riverita, intenta transformar el espacio en homoerótico, a través de una serie de acciones.

Resulta interesante el progresivo desvelamiento de la identidad, sutilmente insinuada a través de algunos signos corporales que Silvio no sabe cómo interpretar; de allí que la descripción se construya por medio de sectorizaciones muy específica: el ojo, el párpado, la córnea, los labios. Más que mirar, Silvio «descifra» al otro, pero los elementos que encuentra se contradicen: el ojo es «un ojo de loco», el párpado hace «un guiño triste», la mirada «falsa» contiene un resplandor «aterciopelado», los labios lucen «demasiado rojos» en la cara blanca (182). El rasgo más incongruente, sin embargo, lo constituye el estatus económico que delata la indumentaria: «Vestía irreprochablemente, y desde el rígido cuello almidonado, hasta los botines de charol con polainas de color crema, se reconocía en él al sujeto abundante en dinero» (183). La tétrica pensión de la calle Lavalle parece un lugar poco apropiado para un joven de clase alta; no obstante otro rasgo —el olor a ropa sucia— contrarresta la elegancia «natural» de su clase y lo aproxima a la sordidez del bajo mundo en que ha decidido internarse. La «suciedad» podría entenderse como proyección metonímica del desorden moral del adolescente (según lo establece el discurso religioso y psiquiátrico) pero también como fetiche, según él mismo explica: «está de moda, a muchos les gusta la ropa sucia» (188).⁷⁶ La presencia del muchacho burgués en ese enclave lumpen supone, además, un trayecto inverso al que realizaban las «maricas» de González Castillo al visitar la *garçonnière*: aquí se podría aplicar con mayor fortuna la teoría «vampírica» de la homosexualidad que postulaba Foster (1991b: 21) para *Los invertidos*, en tanto se representa más nítidamente el intento «of corruption of the innocent by the blackguards of perversion».

La mirada desempeña un papel fundamental en la coreografía de la seducción: «de observé», dice Silvio antes de detallar el rostro del «homosexual»; más adelante, cuando el muchacho se despoja del sombrero y los guantes, apunta: «Volví a mirarle de reojo, pero aparté la vista de él porque vi que me observaba» (183). De acuerdo con Chauncey (1994: 188), la mirada constituye una estrategia clave para el reconocimiento de los homosexuales

⁷⁵ A diferencia de otros espacios que son intrínsecamente homosociales —como los internados o seminarios— aquí la homosocialidad es producto de la circunstancia.

⁷⁶ En la *nouvelle* «Los jóvenes» (1953) de Carlos Correas, que analizaremos en el capítulo VI, se vuelve a caracterizar la suciedad como fetiche erótico: «Cuanto más roña hay, más les gusta a los putos» (Correas, 2012: 30).

entre sí: «a “normal” men almost automatically averted his eyes if they happened to lock with those of a stranger, whereas a gay men interested in the man gazing at him returned his look». ⁷⁷ Silvio, al evitar la mirada del desconocido, establece una barrera, pero el otro insiste examinándolo «al soslayo con su mirada pesada» (183). Ante el fracaso de esta tentativa de acercamiento ocular, el «homosexual» recurre a otras tácticas para *revelarse* a sí mismo y dar a conocer su deseo. Primero, a través del diálogo:

- ¿Le ha hecho daño que lo despertara así?
–No, ¿por qué me iba a hacer mal?
–Es decir, joven. A algunos les hace daño. En el internado tenía un amiguito que cuando lo despertaban bruscamente, le daba un ataque de epilepsia.
–Un exceso de sensibilidad.
–Sensibilidad de mujer, diga usted, ¿no le parece, joven?
–¿Así que su amiguito era un hiperestésico? Pero vea, che, haga el favor, abra esa puerta, porque yo me asfixio. Que entre un poco de aire. Hay olor a ropa sucia aquí. (183)

La referencia al «amiguito» de sensibilidad «femenina» procura desvelar, por vía indirecta, la «feminidad» del propio desconocido. El diminutivo «amiguito» sugiere una intimidad sospechosa que se confirma cuando, más adelante, el personaje vuelve a emplear la palabra para remitir directamente a un «homosexual»: «Tengo un amiguito que hace tres años vive con un empleado del Banco Hipotecario...» (188). Por otra parte, la mención de los internados refuerza la insinuación de «homosexualidad»: como tuvimos ocasión de analizar, estos espacios homosociales podían asociarse a la actividad sexual entre varones (Bazán, 2006: 128-129). Silvio reacciona de inmediato ante estas evidencias verbales y se queja del mal olor que lo asfixia: «haga el favor, abra la puerta [...]. Hay olor a ropa sucia aquí» (183). El aire irrespirable metaforiza la sexualidad *sucia* que encarna el «intruso» (184) y que incrementa la sensación de encierro del protagonista. Acto seguido, el «homosexual» abre la puerta, pero no de la habitación, sino del «armario» que protegía su identidad: «Se dirigió a la puerta, pero antes de llegar a ellas una cartulina le cayeron del bolsillo [...]. Apresurado, se inclinó a recogerlas, y me acerqué a él. Entonces vi: eran todas fotografías del hombre y de la mujer, en las distintas formas de la cópula» (184). La calculada *performance* –el gesto distraído al arrojar las fotos, la fingida sorpresa, la aproximación física a Silvio– tiene como único objetivo *hacerse ver* de una vez por todas: «Volví el rostro al mancebo. Ahora estaba pálido, las pupilas voraces dilatadísimas, y en los párpados ennegrecidos una lágrima. Su mano cayó sobre mi brazo. –Déjame aquí, no me echés. –

⁷⁷ Para una profundización del tema de la mirada como estrategia de reconocimiento entre gays y lesbianas, véase el artículo de Nicholas (2004).

Entonces usted... vos sos...» (184). Este diálogo clave contendría una «salida del armario» *avant la lettre* en la literatura argentina. Hemos señalado que el acto de «tirar la chancleta» al que se alude en *Los invertidos* no debería asimilarse al contemporáneo de «salir del armario», pues carece de sus implicancias políticas. Lo mismo cabe decir en este caso, aunque el gesto del «homosexual» resulte más significativo, pues su reconocimiento de la diferencia implica una conciencia identitaria más marcada y también más arriesgada: las «maricas» de González Castillo, por pertenecer a la clase baja, no estaban expuestos a la sanción social que sí podía recaer sobre un burgués como el arltiano. Desde el punto de vista discursivo, vale la pena prestar atención a la respuesta del «homosexual» frente a la «identificación» de Silvio: «Sí, soy así, me da por rachas» (ídem). En ningún momento se mencionan las palabras –ni científicas ni populares– que designaban la «inversión» u «homosexualidad»: el lacónico «soy así» basta para significar la sexualidad *otra* del joven.⁷⁸

Descubierta su «verdadera» identidad o personalidad, el «homosexual» prosigue en su intento de seducción. La propuesta sexual se formula también de manera elíptica: «–¿Decíme, Silvio, no me despreciás?... pero no... vos no tenés cara... ¿cuántos años tenés? Enronquecido le contesté: –Dieciséis... ¿pero estás temblando? –Sí... querés... vamos...» (185). Los puntos suspensivos encierran, como el «vos sos...» de Silvio y el «soy así...» del «homosexual», los significados que no se expresan directamente, tal vez porque hacerlo supondría volver demasiado tangible el deseo que están negociando. Aquello que las palabras evitan se manifiesta, sin embargo, a través de los cuerpos; Silvio *ve*, finalmente, al «homosexual»: «De pronto le vi, sí, le vi... En el rostro congestionado le sonreían los labios... sus ojos también sonreían con locura... y súbitamente, en la precipitada caída de sus ropas, vi ondular la puntilla de una camisa sucia sobre la cinta de carne que en los labios dejaban libre largas medias de mujer» (185). En la segunda parte del episodio, el «homosexual» confesará que fue un antiguo maestro quien lo inició en el hábito de utilizar atuendo femenino (187). Sin embargo, según se desprende de la cita, las ropas de mujer están disimuladas bajo el traje masculino, circunstancia que sugiere el acto de travestirse como forma de fetichismo ocasional. Resulta oportuno traer a colación, en este punto, las consideraciones de Ben (2009: 276-277) acerca de la transición entre la «marica» de comienzos de siglo XX y la «loca» de las décadas de los veinte y siguientes: «By the 1920s

⁷⁸ Para Schäffauer (2001: 100-101), la indecisión de Silvio en el tratamiento del otro –«usted» y «vos»–, «revela una confusión sexual originada por la confesión indirecta de la homosexualidad del joven». En realidad, el primero en deslizarse desde el tratamiento formal del «usted» al voseo –generando una transición hacia cierta intimidad– es el «homosexual»; Silvio advierte el acercamiento y vacila entre las dos formas, pues no desconoce el grado de distancia que establecen una y otra. Durante el resto del diálogo, los personajes mantendrán casi exclusivamente el uso del «vos», fijando una igualdad lingüística vinculable a la edad.

the identity of some men who engaged in sex with other men seemed different from that of the *maricas* [...]. In the work of Roberto Arlt in the 1920s, there is already a representation of a homosexual man where the defining feature is effeminacy in dress, manners and speech. In Arlt's representation, there is no cross-dressing, and prostitution does not play a role as it did in the past». Si bien el «homosexual» arltiano constituye, sin lugar a dudas, una figura de transición, encontramos necesario matizar la idea de que «there is no cross-dressing». Como apunta Amícola (2003: 163) el personaje está «a medias travestido», descripción más precisa e ilustrativa de la frontera porosa entre «homosexualidad» y «travestismo» proyectada en el episodio.⁷⁹

El momento de la *revelación* de la sexualidad «rara» de su compañero de pieza suscita a Silvio el recuerdo inmediato de una novia de la adolescencia: «Una idea fría –si ella supiera lo que hago en este momento– me cruzó la vida. Más tarde, me acordaría siempre de aquel instante» (185). La evocación reviste importancia no solo por el paralelo –y contraste– entre el «rostro congestionado» del «homosexual» y el «semblante de imploración» de la antigua enamorada: muestra también la ambigüedad de Silvio frente a la proposición realizada. El pensamiento intercalado –«si supiera lo que hago...»– introduce la duda y podría interpretarse como una explicitación de que, en efecto, *va a hacer algo* (por lo cual le avergüenza pensar en un hipotético juicio moral de su ex-novia). En ese mismo instante, sin embargo, su reacción es de rechazo «instintivo». Según Correas (1996: 34), esto sucede porque Silvio se aferra a una moral de lo elevado y noble que resulta incompatible con la carnalidad ofrecida por el «homosexual»: «la marica es, por supuesto, un homosexual de pacotilla ante el cual Silvio juega al hombre correcto, a la vez que le recuerda a este, para confirmarlo aviesamente en su cobardía, que la contingencia de la vida puede alcanzarlo incluso en el fondo de la más sólida corrección». Negándose al comercio corporal con el «homosexual», Silvio se negaría, al mismo tiempo, a involucrarse en la *vida puerca* (título primitivo de la novela). No obstante, en vez de la respuesta «homofóbica» que cabría esperar, Astier no golpea al desconocido: su violencia se reduce a lo verbal y la orden de que se retire de la habitación no tiene un verdadero poder performativo; expresa, más bien,

⁷⁹ En su investigación sobre travestismo e identidad de género en Argentina, Fernández (2004: 30) se refiere a la fluctuación conceptual propia de las primeras décadas del siglo: «[no] hubo nombres específicos para distinguir homosexualidad de travestismo. Aún así, en el conjunto de los registros dejados por los médicos criminólogos, es posible rastrear diferencias entre un concepto y otro. [...] Quienes asumían el rol pasivo y, además, invertían otras costumbres como vestidos, modales y hábitos, padecían entonces del delirio de creerse una mujer en el cuerpo de un hombre. Estas personas [...] eran seguramente las travestis». Nótese, sin embargo, que el personaje de Arlt no encaja totalmente en esta última categoría, al no ser completa su inversión de vestidos, modales y hábitos. Más adelante declarará que le hubiera gustado ser mujer, pero no afirma, a diferencia de las «maricas» estudiadas por la criminología, ser una mujer encerrada en un cuerpo masculino. Por este motivo, su posición resulta liminar, a nuestro juicio, entre «marica»/«invertido» y travesti/homosexual.

su desconcierto e incredulidad: «Andáte, bestia. ¿Qué hiciste de tu vida?» (185). Dada esta actitud, el «homosexual» se «sumerge» en su cama y Silvio se acuesta vestido en la suya. Así, se crea una distancia corporal entre los personajes, que el «homosexual» pretende acortar entonando una canción directamente vinculada a su imaginario femenino: «Arroz con leche». La amenaza de Silvio —«si no te callás, te rompo la nariz» (186)— y el silencio que sobreviene marcan el límite de la primera parte del episodio. Resignado, el «homosexual» abandona sus intentos de seducción y se acuesta dando la espalda a Silvio.

La segunda parte del episodio se inicia con un desplazamiento de Silvio, quien al oír una discusión —y la probable agresión hacia una mujer— en la habitación contigua, sale para ver qué está ocurriendo, justo en el momento en que la puerta vecina se cierra. Entonces, decide dejar abierta la puerta de su habitación, apaga la luz y vuelve a la cama. La situación se invierte por completo y queda bajo su dominio: «En mí había ahora una seguridad potente», afirma, y sin duda el hecho de no estar ya «encerrado» con el «homosexual» ejerce una influencia decisiva en su cambio de ánimo. El diálogo que sigue muestra un giro hacia un tono mucho más cordial. Basta observar que su primera frase comienza con «che», interjección de uso extendido en Argentina que denota confianza y proximidad con el otro. Las preguntas que formula apuntan a desentrañar el enigma que encierra para él su compañero de habitación (al igual que en *Los invertidos*, el interrogatorio funciona como manera de acceder al *conocimiento* de la sexualidad transgresora): «¿sabés que sos un tipo raro? ¡Qué raro que sos! En tu familia, ¿qué dicen de vos?» (186). Ahora un adjetivo —«raro»— califica la personalidad del muchacho; la referencia a la familia concierne justamente a la reacción de ese entorno normativo frente a su diversidad. El «homosexual» evade las explicaciones del caso, pero da comienzo a un relato que va tomando forma a través de sus respuestas y que evidencian su naturaleza *transicional* entre las «maricas» de González Castillo y las «locas» de la literatura posterior. Cuenta, por ejemplo, que «se hizo así» (187) a causa de la influencia ejercida por un maestro particular, sugiriendo, de este modo, un tipo de «inversión adquirida»,⁸⁰ para luego referirse a su *modo de ser* como un destino inexorable: «a veces estoy en mi dormitorio, anochece, querés creerme, es como una racha... siento el olor de las piezas amuebladas... veo la luz prendida y entonces no puedo... es como si un viento me arrastrara y salgo...» (188). Interesa apuntar la coincidencia, en el personaje, de dos «fatalidades» de distinto orden: la propia del discurso

⁸⁰ Cabe recordar que en *Los invertidos* se calificaba negativamente la influencia de Pérez sobre Flórez. Aquí, en cambio, la descripción del maestro que seduce al adolescente incluye algunos aspectos positivos que matizan el retrato del personaje y lo dotan de una humanidad de la que Pérez carecía: «Era un talento [...]. También era un demonio, ¡pero cómo me quería!» (187).

médico imperante y la del universo narrativo arltiano, donde, con frecuencia, los personajes no consiguen escapar de su *fatum*.⁸¹

El relato sobre el maestro aporta algunas referencias espaciales dignas de mención. Por una parte, se indica que el personaje vivía «en un departamento de la calle Juncal» (187), es decir, en el centro de la ciudad. Este dato muestra el vínculo entre «homosexualidad» y espacio urbano ratificado en obras posteriores como *Asfalto* de Pellegrini o *La brasa en la mano* de Villordo. Asimismo, el adolescente explica que conoció al profesor en el Colegio Nacional. Esta institución paradigmática constituía, al decir de Melo (2011: 144), «un espacio privilegiado de circulación de los discursos positivistas, de la fabricación de ciudadanos para la nación y de formación de la élite política dirigente». ⁸² Si seguimos la hipótesis de Amícola (2003: 160) de que la novela de Arlt efectúa una crítica al sistema educativo de su época, podríamos entender la breve nota sobre la «corrupción» de los alumnos como parte de esa crítica; asimismo, se ratificaría que colegios e internados eran enclaves favorables a la «homosexualidad» entre las clases altas.

Otro aspecto destacado en el relato sobre el profesor es la equívoca información que el «homosexual» ofrece sobre su muerte. Primero declara que se «mató ahorcándose» en la letrina de un bar, luego lo desmiente y finalmente, a causa de la irritación de Silvio, valida la anécdota inicial (187). De esta manera, parece burlarse del tópico recurrente del suicidio como fin trágico e ineluctable del «homosexual». ⁸³ También el nombre del personaje, Próspero, encerraría una ironía. ⁸⁴ A diferencia de *Los invertidos*, donde el suicidio de Flórez y el asesinato Pérez se presentan en forma directa al lector/espectador, en *El juguete rabioso* la mediación discursiva distancia a los espectadores del hecho y además, relativiza su veracidad. Se confirma, en este sentido, la propuesta de Panesi (1998: 39-40)

⁸¹ Como apunta Foster (2009a: 149), el individuo arltiano «—fundamentalmente masculino y circunscrito por factores concretos de clase social— deambula por el mundo, obcecado por fuerzas que lo manipulan y estrujan, sin que nunca, realmente, sea capaz de entenderlas, modificarlas o superarlas».

⁸² Ya en *Juvenilia* (1884), la clásica autobiografía donde Miguel Cané (1851-1905) narró sus recuerdos del colegio, se aludía a la seducción ejercida por el vicerrector (además sacerdote) sobre algunos jóvenes internos (Cf. Melo, 2011: 100-101 y 144).

⁸³ Señala Foster (2000: 65): «el suicidio siempre ha sido una de las privilegiadas clausuras de la historia homosexual. [...] el suicidio tiende a ser la culminación de la degradación del individuo por el patriarcado, donde el quitarse la vida es tan solamente el único paso en un proceso de eliminación del *gay* que pone en marcha la homofobia: el homosexual se convierte en su propio verdugo, su mano suicida cumple con el argumento triunfalista de la homofobia, cuyo poder está en lograr que la víctima sea el verdugo». También Martínez Expósito (1998: 137 y ss.) habla de un *imperativo trágico* en la narrativa de tema homosexual.

⁸⁴ Según Morales Saravia (2001: 35), la elección de este nombre no es casual: «no solo encierra una referencia a bienestar y progreso, sino es sobre todo una directa alusión a una figura literaria que representa —en el cambio de siglo y en la región— el proyecto de grandeza nacional: la alusión es al maestro del mismo nombre que aparece en el libro *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. Las instituciones modernas, la juventud y sus maestros, es decir, sus proyectos aparecen como deficientes».

de que el «homosexual» «trama sus encuentros sexuales volviéndose otro, contando ficciones y comprando la posibilidad de su ficción».

El resto del diálogo manifiesta las posiciones disímiles de Silvio y del adolescente frente a la «homosexualidad». La valoración negativa del segundo sobre sí mismo se diferencia del tono festivo y desprejuiciado con que las «maricas» de González Castillo reivindicaban su sexualidad transgresiva: «—Usted es un degenerado. —Sí, tenés razón, soy un chiflado...» (188).⁸⁵ A su vez, la pregunta de Silvio —«¿por qué no se va a lo de algún médico... algún especialista en enfermedades nerviosas?» (187)— indica un cambio en la percepción popular de los «homosexuales»: en *Los invertidos* la clase baja no los veía como un problema sino como otra variante en un amplio espectro de conductas humanas. Quizás Arlt estaba al tanto de las teorías de la época sobre «inversión sexual». En todo caso, se aparta considerablemente de sus planteamientos morales. El retrato del «homosexual» abunda en sordidez y patetismo, pero no con la intención de condenar o estigmatizar; a través de él se denuncia, en definitiva, un orden social en el que las ilusiones de personajes como este no pueden ser satisfechas, del mismo modo que Silvio no consigue satisfacer las suyas. Como advierte Amícola (2003: 165), «el narrador y el protagonista tratan de penetrar el secreto de una vida que está más allá de su comprensión, y, aunque igualmente limitados y prejuiciosos ante lo diferente, se revelan avanzados para su época en el deseo de no dejar territorio inexplorado de las praxis humanas del conglomerado social de la gran ciudad». El esfuerzo de comprensión se intensifica hacia el final del diálogo, cuando el «homosexual» declara: «¿por qué no habré nacido mujer?... en vez de ser un degenerado..., hubiera sido muchacha de mi casa, me hubiera casado con algún hombre bueno y lo hubiera cuidado... y lo hubiera querido...» (188).⁸⁶ Referimos, en el análisis de *Los invertidos*, el deseo de varios personajes de «ser mujer». La diferencia con la novela de Arlt radica principalmente en el tono: el humor de la Princesa de Borbón se transforma, en el personaje de Arlt, en angustia y desaliento. La respuesta de Silvio ante su añoranza combina sorpresa e incredulidad — «¡Pero usted está loco! ¿Todavía se hace esas ilusiones?» (188). Sin embargo, ese desconcierto exterior se reconvierte luego en piedad: «¿Quién era ese pobre ser humano

⁸⁵ En la obra teatral, solo Flórez, a través de su informe científico y de algunos diálogos, hacía una valoración negativa de la inversión. El contraste entre discursos negativos y positivos que tiene lugar allí no resulta posible en la novela, puesto que no hay otro personaje «homosexual» además del adolescente.

⁸⁶ El personaje prefigura además, a las «locas» que poblarán varias décadas más tarde las ficciones de Oscar Hermes Villordo, Manuel Puig, Ernesto Schoo y José María Borghello, entre otros. En este sentido, Gnutzmann (1985: 71) señala que el protagonista de *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig, «con su aceptación del papel de la mujer subyugada, su búsqueda de comprensión y cariño, parece prolongación del homosexual de *El juguete rabioso*».

que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas?... ¿que no pedía más que un poco de amor?» (188-189).

El «homosexual» no alcanza a comprender por qué su anhelo de ser mujer y madre le está vedado, mientras que Silvio queda perplejo ante la mera formulación de ese deseo. Las «palabras nuevas» de su compañero de pensión lo enfrentan a una realidad que desconocía, pero que puede integrar en el mapa de tribulaciones humanas sufridas por otros o por él mismo. Tal vez el reconocimiento de ese fracaso común lo alienta a aproximarse al desconocido: «Me levanté para acariciarle la frente. –No me toques – vociferó–, no me toques. Se me revienta el corazón. Andate» (189). La dinámica de rechazo se modifica: ahora es Silvio quien regresa a su cama, pero bien podría tratarse de una nueva estrategia del «homosexual» para lograr su objetivo de seducción: fingir desdén a fin de que el otro insista. La significativa elipsis posterior a ese diálogo nos impide saber si finalmente los muchachos mantienen relaciones sexuales. Según Correas (1995: 33), «no vemos [...] que nuestro Silvio acceda a los deseos de la joven marica», pero el hecho de no lo veamos no implica que no haya ocurrido. De hecho, la intensa compasión y la certeza de que ambos comparten «el silencioso dolor de la especie» (189) sugiere una aproximación que bien pudo haberse traducido en una cercanía erótica.⁸⁷ La retribución económica encontrada por Silvio al día siguiente podría fortalecer esta hipótesis: el «homosexual» habría pagado de ese modo sus servicios. El episodio se cierra con el abrupto «despertar» de Silvio al oír el ruido de una puerta cerrándose: «Encendí apresuradamente la lámpara. El adolescente había desaparecido, y su cama no conservaba la huella de ningún desorden» (189). Todo vuelve a la normalidad una vez que el «homosexual» abandona la pensión: el orden se rehace. Su figura queda así asociada a la noche, a lo oscuro y a lo secreto, como si se tratara de una aparición que requiere ese espacio fantasmático para poder articularse. Llama la atención, además, que recién en ese momento Silvio mencione la existencia de una ventana: «abrí la ventana que daba al patio. Una ráfaga de aire mojado me estremeció» (190). La descripción inicial de la pieza no nombraba ese elemento y esto contribuía a dar la idea de un espacio cerrado y opresivo, impresión que las observaciones intercaladas de Silvio reforzaban una y otra vez.

⁸⁷ Amícola (2003: 164) descarta esta posibilidad: «En mi opinión [...] Silvio Astier no se inicia sexualmente en la pensión símbolo de la decadencia urbana ni en ninguna otra parte; y por lo tanto, el paso que dan algunos críticos [...] llamando a esta “novela de iniciación” es una trivialización de las denominaciones de los géneros literarios». El crítico no explicita, sin embargo, por qué motivo considera que no hay iniciación sexual. Cabe señalar que en la versión cinematográfica de la novela realizada por Pablo Torre en 1998, el episodio finaliza con la relación sexual entre Silvio y el «homosexual», bautizado Tristán en el filme.

Según Amícola (2003: 166), la novela de Arlt daría sentido «a una idea (tímida) de iniciación sexual como pasaje de fronteras. Un rito de pasaje implica, entonces, un secreto y un tabú que debe revelarse, hasta cierto punto, para lograr la entrada del varón joven a la vida adulta, y así encarnar una ruedecilla en la maquinaria social». El investigador afirma que dado que Silvio rechaza ese rito, «se precipita a su propio sinsentido como persona»; la traición final evidenciaría su negativa a formar parte de cualquier sector social claramente definido. Aunque a nuestro juicio puede discutirse que Silvio acepte o no el «rito de pasaje»; consideramos oportuno rescatar la propuesta de Amícola de la iniciación sexual como cruce de fronteras. La ciudad, en general, y la pensión, en particular, se presentan como espacios donde ese cruce resulta factible. En este sentido, *El juguete rabioso* «inaugura los cambios que se anuncian en el siglo XX en torno de una sexualidad maleable de los individuos y que solo habrían de ser tematizados mucho más tarde en autores marginales al canon como Puig o Copi» (ídem). Ese es uno de los valores, para nuestra lectura, del episodio analizado en relación con la genealogía que intentamos reconstruir: forjar un espacio discursivo para el tratamiento del deseo erótico entre hombres en un momento histórico en el que escasean los testimonios literarios sobre el tema.

Por otra parte, como hemos señalado en el curso del análisis, esta fragmento de la novela arltiana permite constatar una realidad social y sexual específica de su contexto, que se distancia de la que retrataba González Castillo en su obra teatral, pero que tampoco tiene relación con la que aparecerá más tarde en la narrativa de Carlos Correas, Renato Pellegrini, Oscar Hermes Villordo y Manuel Puig, entre otros autores. El discurso del personaje de Arlt da cuenta de las complejas transformaciones sociales y culturales que se estaban produciendo en esos años y que desembocarán, según Ben (2009), en la consolidación de la identidad homosexual durante la década de los cincuenta. El espacio adquiere relevancia en ese proceso en la medida en que posibilita y al mismo tiempo condiciona el deseo. En Mariani, la oficina se transformaba en un ámbito *peligroso* para dos trabajadores de la clase media, pues se deslizaba de la homosociabilidad al homoerotismo. En *El juguete rabioso*, la sórdida pensión congrega al «homosexual» de clase alta y al joven lumpen, pero no queda claro si, efectivamente, se lleva a cabo el mismo movimiento desde una espacialidad a otra. En términos de la tríada sugerida por Lefebvre (1991: 38-39), no podríamos hablar, entonces, de «espacios de representación», porque aunque tanto Riverita como el «homosexual» procuren transformar los espacios, terminan fracasando en su empresa (y en la novela arltiana, si la transformación se realiza, no se narra). Se impone, en ambos casos, un «espacio representado» propio de la clase media o pequeñoburguesía, que excluye el

homoerotismo y lo confina en micro-espacios urbanos secretos, oscuros y «clandestinos». Todavía parece inevitable que, al menos en el terreno de la representación, ciertos cuerpos y deseos no ganen la esfera de lo público. No obstante, estas obras apuntan hacia, o permiten entrever, las «prácticas espaciales» de los hombres que se relacionaban con otros hombres durante la década de los 1920, a través de referencias a espacios, recorridos, hábitos y características de estos personajes.

Arlt volvería a tratar, brevemente, personajes y situaciones «homosexuales» en la novela *Los siete locos* (1929) y en el cuento «Las fieras», incluido en el volumen *El joirobaidito* (1933). En la novela, el autor describe brevemente el lígüe «homosexual» en los baños públicos, cuando el protagonista, el atormentado Erdosain, evoca la «multitud de hombres terribles que durante el día arrastran su miseria vendiendo artefactos o biblias, recorriendo al anochecer los urinarios donde exhiben sus órganos genitales a los mozalbetes que entran a los mingitorios acuciados por necesidades semejantes» (Arlt, 2000: 113). Esta descripción, aunque breve, remite a una espacialidad «real» de la que apenas hay testimonios antes de 1950, circunstancia que aumenta su significación.⁸⁸ El cuento, por su parte, consiste en el relato en primera persona de un «cafishio» –término lunfardo equivalente al español «chulo»– que desgrana anécdotas sobre sí mismo y otros cafishios (las *fieras* del título). De uno de ellos, Cipriano, señala que «nada le agrada tanto como violar un muchachito o acostarse con un marinero de la Martinica. [...] Y si alguien para mofarse le pregunta qué es lo que prefiere, una muchacha o un muchachito, Cipriano, que se jacta de haber “desmayado grandes”, entrecierra los ojos y hace rechinar los dientes» (Arlt, 2008: 106-107). Se trata, como vemos, de menciones circunstanciales, pero no por ella exentas de interés, sobre todo considerando que durante los años treinta las representaciones del homoerotismo son más bien escasas.

Algunos años más tarde, Bernardo Kordon ofrecería una visión –también fragmentaria, pero mucho más contundente– de la espacialidad homoerótica de finales de la década de 1930, donde los personajes ya no están confinados en un ámbito secreto. Con las breves viñetas de *Reina del Plata* (1946), la calle empieza a ganar terreno como espacio –real y literario– paradigmático de la socialización entre varones.

⁸⁸ Sobre el baño público como enclave de interacción sexual nos detendremos en el análisis de *Asfalto* de Renato Pellegrini, en el capítulo V.

3. Primeras imágenes del yiro: los bosques de Palermo en *Reina del Plata* (1946) de Bernardo Kordon

En *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Bazán (2006: 173) sostiene que después de *El juguete rabioso* «hubieron de pasar veinte años para que en la novela argentina aparezcan [sic] otros rasgos de homosexualidad. En 1946 Bernardo Kordon publicó *Reina del Plata*. [...] El tono ya no sería el de asombro de Silvio Astier. Ahora era simplemente asco». Habría que relativizar, sin embargo, la idea de una ausencia tan rotunda de «rasgos de homosexualidad» en la producción literaria de esos años. Aunque se trate de pasajes muy breves y escasamente significativos desde el punto de vista del espacio, los pasajes ya comentados de *Los siete locos* y «Las fieras» de Roberto Arlt, así como la novela *¡Estafen!* (1932) del escritor cordobés Juan Filloy (1894-2000) incluyen personajes y/o situaciones relacionadas con la «homosexualidad». En la novela de Filloy, ambientada en una cárcel –espacio homosocial por excelencia- una de las figuras secundarias es un muchacho al que los otros señalan como «pederasta» o «invertido», y que ofrece ayuda al protagonista para que pueda llevar a cabo su plan de fuga del establecimiento carcelario (Amícola 1992: 75-76). Estos ejemplos demuestran que, si bien lateralmente, el homoerotismo está presente en el periodo extendido entre *El juguete rabioso* y la novela de Kordon.

Por otra parte, Bazán afirma que «si en la década del 20 las cosas no habían sido demasiado fáciles para los “invertidos”, en el 30 iban a empeorar. Y en los 40 iba a comenzar para los homosexuales el periodo más negro del siglo XX» (175). Ben y Acha (2004-2005: 5), por el contrario, afirman que no hubo represión hasta los años del peronismo (1946-1955). Un decreto de 1933 habría marcado el primer paso en esa dirección, al ordenar la detención de «los homosexuales que transitaran por la vía pública acompañados de menores de edad». También a comienzos de la década de los cuarenta tuvieron lugar dos publicitados escándalos, sintomáticos de nuevas formas de percepción y autopercepción de los hombres que se relacionaban con otros hombres: el escándalo de los cadetes del Colegio Militar en 1942 y la expulsión del cantante español Miguel de Molina en 1943. Vale la pena referirse brevemente a ellos para esclarecer el contexto de emergencia de *Reina del Plata*.

El «escándalo de los cadetes» sacudió, al decir de Sebreli (1997a: 310), «la vida relativamente apacible de los homosexuales» porteños. Las múltiples versiones sobre el

episodio abundan en contradicciones,⁸⁹ pero todas coinciden en señalar que su epicentro fueron las reuniones y fiestas que organizaban jóvenes pertenecientes a la aristocracia, quienes pusieron en práctica «un original sistema de leva homosexual» (Esteso Martínez, 2005: 75); a través de distintos mediadores –hombres y mujeres– atraían al departamento en cuestión a jóvenes cadetes del Liceo Militar. Algunos aceptaban participar de las reuniones y otros no; en todo caso, para evitar futuros chantajes, los organizadores fotografiaban a los muchachos desnudos, únicamente cubiertos por algún elemento que delatara su condición militar. El problema surgió cuando uno de los jóvenes que se habían negado a participar de estos encuentros secretos presentó la denuncia en el Colegio Militar. Estalló entonces un escándalo sin precedentes: se ordenó una investigación, se hicieron numerosas redadas, algunos cadetes fueron expulsados, otros dados de baja o arrestados; algunos incluso se exiliaron o suicidaron. Según Sebreli (1997a: 312), el escándalo tuvo insólitas repercusiones políticas, pues fue utilizado por los conspiradores del golpe militar de 1943 como una justificación de la necesidad de sanear la moral del país; también contribuyó a fomentar el mito populista de una oligarquía corrompida. Sobre todo, el episodio dio a la «homosexualidad» una visibilidad pública sin precedentes. La prensa se ocupó extensamente del caso, llegando a publicar los nombres de las personas implicadas (Esteso Martínez, 2005: 77).

Casi un año más tarde, tras el golpe militar de 1943, se produjo, según Sebreli (1997a: 313), «el primer operativo antihomosexual de gran repercusión»: el arresto y expulsión del país de Miguel de Molina.⁹⁰ El investigador explica que el día 31 de julio la policía interrumpió el espectáculo que brindaba el cantante en el Teatro Avenida. Fueron detenidos, junto con él, los demás integrantes de la compañía, el personal del teatro y el público del paraíso, «sitio habitual de reunión de homosexuales» (ídem). En su autobiografía, *Botín de guerra*, Molina (1998) ofrece una versión muy diferente de los hechos, mucho menos espectacular. Relata que la policía se presentó en su casa y lo condujo al Departamento Central, donde un comisario le comunicó –bastante contrariado, pues se confesó su admirador– que tenía órdenes de «invitarlo a abandonar el país» en un barco que saldría esa misma noche (Molina, 1998: 208). Sin embargo, el viaje se canceló a causa

⁸⁹ De las numerosas reconstrucciones historiográficas y periodísticas del episodio remitimos a Benítez (en Acevedo, 1985: 228-229), Sebreli (1997a: 310-311), Ben y Acha (2004-2005: 5-6), Melo (2005: 306-308), Esteso Martínez (2005), Bazán (2006: 186-190) y Modarelli (2009). En la novela *Lisboa. Un melodrama*, Leopoldo Brizuela (2010: especialmente 369 y ss.) incorpora tangencialmente a la trama el escándalo de los cadetes.

⁹⁰ La llamada Revolución del 43 derrocó el gobierno democrático de Ramón Castillo (1942-1943), poniendo fin de ese modo a la llamada Década infame (1930-1943), caracterizada por el fraude electoral y la corrupción generalizada (Cf. Sebreli, 2011: 53-55 y Barroetaveña *et al.*, 2006: 41-70).

de una huelga de estibadores y el artista debió pasar una semana en la cárcel de contraventores de Villa Devoto. Allí compartió celda con un comunista que intentó convencerlo de las bondades del marxismo, en una escena que parece anticipar el argumento de *El beso de la mujer araña* de Puig.⁹¹ Una vez en España, Molina supo la verdadera causa de su expulsión. Un antiguo conocido le reveló que un importante funcionario de Relaciones Exteriores y «alto cargo de jefe de la Falange para el Exterior» (ibídem: 219) se había puesto en contacto con los militares argentinos para lograr ese objetivo. Dicho personaje era «un homosexual retorcido y resentido contra todo [...]». Llegué a pensar en una rebuscada idea psicológica respecto a su condición de homosexual y mis triunfos, con una carrera que a él le hubiera encantado vivir» (219-220). Este relato desautorizaría la versión de Sebrelí y otros historiadores, según la cual Molina habría sido expulsado del país a causa de las orgías que organizaba en su casa. Cuando el comisario lo acusa, él responde: «eso es ridículo. Un disparate. Estoy trabajando en el Teatro Avenida y, cuando vuelvo a casa, llego solo, muerto de cansancio y me voy directamente a dormir» (208).⁹²

Ben y Acha (2004-2005: 5) observan que si bien no es posible saber si el *cantaor* participaba en orgías o no, resulta plausible que la expulsión se haya debido a los motivos que detalla, más que a una campaña elaborada desde la prensa. En todo caso, el impacto mediático del escándalo fue notable. Sebrelí señala que se comentó «en todo el país, al punto de que por primera vez en todos los sectores sociales se habló públicamente del fenómeno homosexual» (314).⁹³ La decisión política estaba a tono, en definitiva, con el carácter represivo del gobierno militar recientemente implantado.⁹⁴ Según Benítez (en Acevedo, 1985: 230), «si el estrepitoso caso de los cadetes revelaba al sorprendido sistema de valores la existencia de la homosexualidad, la publicidad dada a lo ocurrido en el [teatro]

⁹¹ Molina (1998: 210) comenta que fue una relación surrealista: «Él no parecía entender nada de mi asunto, incluso ni siquiera había oído hablar nunca de la existencia de un individuo llamado Miguel de Molina. Y mientras yo le contaba mis cuitas y él me hablaba de Lenin, Marx y compañía, lejos de allí una bandada de buitres se estaban repartiendo mis propiedades sin importarles que estuviera encerrado en la cárcel a la espera de la salida de un barco». Curiosamente, el protagonista homosexual de la novela de Puig se llama Molina, circunstancia que incrementa la semejanza.

⁹² Aunque no organizara fiestas en su casa, al parecer Molina sí participó en fiestas de homosexuales en Buenos Aires, más concretamente, en aquellas en que estaban involucrados los cadetes. Modarelli (2009: s.p.) cita las declaraciones de Fernando Noy, a quien Paco Jaumandreu le comentó que había asistido a esas reuniones en compañía del cantante español: «Yo lo llevaba a Miguel de Molina, que no soportaba a esas conchetas [pijas]».

⁹³ En su autobiografía, Sebrelí (2005: 109) alude nuevamente al hecho: «la primera vez que oí hablar abiertamente sobre la sexualidad, curiosamente, se refería al tema tabú por excelencia, la homosexualidad. El desencadenante fue el escándalo de Miguel de Molina [...]. Tenía doce años y no escuchaba hablar de otra cosa, en la calle, en la escuela, en mi casa, en todas partes. [...] Fue nuestra versión local del caso Oscar Wilde».

⁹⁴ Molina regresó al país tres años más tarde, en 1946, gracias a la intervención a su favor de Eva Perón (Molina, 1998: 244). Residió en Buenos Aires hasta su muerte, en 1993.

Avenida, la ratificaba ampliamente un año después». Esta inflexión respecto de la visibilidad «homosexual» tuvo efectos paradójicos, pues por un lado dio lugar a la persecución, pero por otro, creó los cimientos de una experiencia comunitaria: «las locas en el closet ya no debían sentirse los únicos ejemplares de una especie que solo vive en las páginas de los libros» (Modarelli, 2009: s.p.). Las memorias de Malva, que llegó a Buenos Aires desde Chile en 1939 junto con otros «diferentes sexuales», ratifican que ya en esa fecha existía una red de sociabilidad «marica».⁹⁵

La novela de Bernardo Kordon (1925-2002), publicada en 1946, se divide en dos partes: la primera transcurre en 1930 y la segunda en 1943.⁹⁶ Los episodios homoeróticos aparecen en los capítulos 1, 4 y 5 de la primera parte, es decir que están muy próximos, contextualmente, al cuento de Mariani y a los textos narrativos de Arlt. Esto obliga a reflexionar sobre los cambios operados en el curso de las dos décadas que separan las publicaciones de unas obras y de otra, manifiestos en el modo diferente en que abordan el tema. Kordon escribe a mediados de la década de los cuarenta sobre «homosexuales» de comienzos de los años treinta, pero su representación no es ambigua, como en Mariani, ni está marcada por la perplejidad y el patetismo, como en Arlt. Sus personajes parecen vivir la sexualidad sin conflicto y sus espacios de socialización incluyen también la esfera pública. Aunque tomando como referente la misma realidad que los escritores precedentes, Kordon presenta una imagen mucho menos excepcional. Esta puede entenderse como visión distanciada y objetiva de la misma experiencia que ellos habían emplazado bajo el signo de lo insólito, o bien como una mirada influida por la creciente visibilización de sujetos y prácticas «homosexuales». Sea como fuere, la «homosexualidad» tal como aparece en *Reina del Plata* posee más puntos de contacto con la narrativa escrita a partir de 1950 que con las obras de Mariani y Arlt. Uno de esos puntos sería, justamente, la cuestión del espacio. Si bien en la novela de Kordon el tema continúa siendo marginal en el conjunto de la trama, la perspectiva espacial que aporta resulta mucho más rica y anticipa en varios aspectos la espacialidad homoerótica posterior.

Antes de avanzar en la lectura de la novela, consideramos importante señalar algunas características generales de la narrativa del autor. La afirmación categórica de Bazán de que los «homosexuales» de *Reina del Plata* producen «asco» sugiere una actitud «homofóbica» que debería matizarse. Kordon forma parte, en la actualidad, de una larga lista de autores marginales –y marginados– del sistema literario argentino. El título de uno

⁹⁵ En el capítulo titulado «La llegada», Malva describe el recorrido que hizo guiada por una *marica* amiga a través de «distintos lugares que tenían que ver con los diferentes sexuales» (2011: 47). Así descubrió un «mundo inimaginado» (48).

⁹⁶ Las fechas se indican al inicio de cada sección.

de los escasos estudios consagrados a su obra –«No se olviden de Bernardo (Kordon)» (Romano, 2006)– evoca precisamente esa marginalidad. Paradójica situación para un escritor cuya narrativa se alimentó de figuras y espacios habitualmente excluidos de la representación literaria. Sebreli (1997b: 146-147) observó que «los personajes preferidos de Kordon son vagabundos, mendigos, prostitutas, ladrones, estafadores, vividores, trabajadores de cosas impuras, seres cuya vida misma es un fragmento, sin pasado y sin futuro, sin relaciones con nadie, sin lugar fijo donde vivir». No resulta probable que en un universo narrativo tan sensible a personajes ajenos a la norma, los «homosexuales» constituyan una *otredad* absoluta. Al igual que Arlt –un autor al que le unen múltiples afinidades (Romano, 2006: 2)–, Kordon exhibió ciertos prejuicios o limitaciones propias de la época, pero no parece pertinente evaluar esta actitud desde la categoría posterior de la «homofobia». Por otra parte, en el relato «El sordomudo» (1966), la ambigua relación entre un camionero y un muchacho con problemas de audición admitiría una lectura homoerótica, según propuso Melo (2011: 182).⁹⁷

Además de su tendencia a retratar personajes y espacios marginales, otro rasgo saliente de la narrativa kordoniana radica en la centralidad de lo urbano: «se considera a Kordon el narrador por excelencia de la ciudad de Buenos Aires» (Sebreli, 1997b: 145). Florencia Abbate (2004: 581) destacó a este respecto que

probablemente su mayor hallazgo consiste en haber concebido la ciudad que le era contemporánea, no ya como un escenario, sino como un núcleo productor de relatos. Si es cierto que su narrativa registra los cambios de Buenos Aires entre los treinta y los cincuenta, abordando con insistencia algunas problemáticas ligadas a ellos –la industrialización, la migración interna, la marginalidad, la anomia, la masificación y otros fenómenos concomitantes–, no menos cierto es que dicho registro no fue hecho al modo de un trabajo postal. El autor fue pionero en sumergirse en la ciudad de Buenos Aires con la convicción de que ella es la más extraordinaria fuente de múltiples ficciones, la mejor fábrica de personajes y argumentos, y no meramente un lugar donde los hechos se «ambientan».

La dinámica de la ciudad *produce* una dinámica narrativa que se aleja de la voluntad totalizadora de la novela tradicional y se estructura, en cambio, en torno de fragmentos, pequeñas secuencias que recortan personajes y espacios específicos de un todo urbano imposible de abarcar en forma exhaustiva. Para Sebreli (1997b: 142) novelas como *Reina del Plata* y *De ahora en adelante* (1952) no serían «sino una conjunción de relatos». El sociólogo señaló también que el elemento esencial del relato kordoniano, el encuentro fortuito, suele

⁹⁷ También se ha notado un subtexto homoerótico en la película basada en el cuento, *El ayudante* (Mario David, 1971); Rodríguez Pereira (2008: 387) lo incluye en su trabajo «*El cine argentino sale del clóset. Cronología de películas con personajes gay. 1933-2007*».

ocurrir en lo que el mismo autor denominó el «remolino»: el lugar donde a causa del amontonamiento pueden darse contactos inesperados (ibídem: 146). Esos contactos constituyen a menudo los ejes que estructuran los «fragmentos» de los relatos y las novelas de Kordon. Tal el caso, por ejemplo, de *Reina del Plata*. La novela se centra en las experiencias de un grupo de jóvenes de clase media y baja en dos fechas históricas muy significativas para la política argentina: 1930 y 1943. La agitación social que desencadenaron los golpes militares ocurridos en esos dos años, está presentada, según Abbate (2004: 583), desde una perspectiva sumamente original, pues muestra las repercusiones que tuvieron los acontecimientos en el pequeño mundo de marginados y pícaros. Cada una de las partes que componen la novela consta de diferentes capítulos, titulados con el nombre del personaje en que se focaliza la acción. Kordon no desarrolla su trayectoria biográfica completa, sino que hilvana algunas anécdotas concretas o «viñetas».

Como se anuncia desde el título, Buenos Aires se erige en la gran protagonista de la novela, la *reina del Plata* que cambia a ritmo acelerado, «de mes a mes. Sé que están construyendo un subterráneo en la calle Corrientes. Y habrá más de una novedad...» (Kordon, 1966: 27).⁹⁸ Esos cambios y novedades se refractan metafóricamente en la imagen de una «madre ruda e indiferente, [que] deja alejarse a sus criaturas con una mueca burlona». Abbate (2004: 583) subrayó, sin embargo, que Kordon no sobreimprime a la ciudad una interpretación moralizante: «el espacio resulta terrible pero al mismo tiempo apasionante; por ser la sede de los encuentros fortuitos, la mezcla, la simulación y el exceso». Por otro lado, el espacio urbano aparece claramente sectorizado. En sintonía con los personajes retratados, Kordon se interna en bordes ciudadanos o «regiones morales»: hoteles de mala muerte, cines sórdidos, estaciones ferroviarias, villas miserias, cafetines, parques de diversiones, etcétera. En este sentido podemos afirmar que el autor anticipa la espacialidad marginal que escritores como Carlos Correas, Héctor Lastra y Oscar Hermes Villordo, entre otros, vincularán explícitamente con personajes y situaciones homosexuales. Esa vinculación se encuentra en forma germinal en *Reina del Plata*, ligada a la lógica del «encuentro fortuito» descrita por Sebrelí. A pesar de la brevedad de los pasajes en cuestión, la referencia a la novela resulta insoslayable pues funda, ni más ni menos, el espacio del yiro, centro neurálgico de las representaciones espaciales en la narrativa de temática homosexual y gay posterior.

Como señalamos, los episodios homoeróticos de *Reina del Plata* aparecen en la primera parte de la novela, ambientada en 1930. En el capítulo 1, titulado «Alejandro

⁹⁸ En adelante, citaremos la novela indicando solo el número de página correspondiente.

Aguilera», el grupo de amigos compuesto por Aguilera, Alberto Fiacini, Jose Yampol y José Ferreira merodea por la ciudad. Este último cuenta entonces una «hazaña» cometida por su hermano mayor, Sixto, un muchacho de veinte años:

La otra noche salió con Aguilera. Se fueron al bosque de Palermo. Villanueva se paró frente al Monumento de los Españoles [...]. Pasó un auto, bien despacito. Era una «voiturete». La manejaba un pituco, un turrito. Villanueva lo chistó, habló con el tipo y terminó subiendo al auto. Anduvieron un rato y se detuvieron en un lugar oscuro. Mi hermano venía detrás. Y le pegaron una paliza al pituco ese y le sacaron la cartera. Llevaba cincuenta pesos. (20)

Fiacini, que luego será protagonista del episodio homoerótico más importante de la novela, reacciona a la anécdota de Ferreira con el siguiente comentario: «en el bosque de Palermo estas cosas pasan a cada hora. ¿Y los que asaltan a las parejas? ¿Y qué van a hacer? Ni siquiera denuncian a la policía. ¿O no se dan cuenta que prefieren callarse?» (20). Detengámonos, en primer lugar, en el espacio. Como bosques de Palermo se conoce popularmente el parque Tres de Febrero, inaugurado en 1875. Todavía hoy constituye una zona clave de ligue y prostitución,⁹⁹ circunstancia que respalda la hipótesis de Betsky (1997: 147) de que los espacios de *cruising* se articulan en lugares –parques, callejones o edificios abandonados– donde «the supposed rational of the urban structure falls apart because it is not functional». Como el mapa que mostramos a continuación permite visualizar, se trata de un sector alejado del centro de la ciudad:



⁹⁹ Sabsay (2011: 103), en su investigación sobre espacio urbano y ciudadanía sexual en la ciudad de Buenos Aires, explica que, tras largas negociaciones, en 2004 se creó «una “zona roja” oficial en el área del Rosedal de los bosques de Palermo [...]». Dada la extensión del parque, a pesar de su ubicación en el corazón de la trama urbana, la medida iba a suponer el aislamiento de las trabajadoras del sexo que se desempeñan en las calles. Con la creación de esta “zona roja”, en realidad la primera de una serie programada, que finalmente nunca llegó a buen término, se pretendía exiliar el trabajo sexual a la invisibilidad de las profundidades del bosque».

Los parques y jardines, al decir de Cortés (2010: 156), han sido lugares propicios a la actividad erótica entre varones, aunque habría que aclarar que no solo para ellos. En el caso de los bosques de Palermo, se trataba de un enclave favorable a la sexualidad tanto «homo» como «hetero»; de hecho, una zona donde las parejas mantenían relaciones dentro de los automóviles se conocía popularmente con el nombre de «Villa Cariño» (Sebreli, 2003: 95; Nogués, 1994: 91).¹⁰⁰ El fragmento de la novela alude, entonces, a unas «prácticas espaciales» clandestinas a través de la cual se desafiaban las normas impuestas sobre la sexualidad al margen de las preferencias eróticas de los sujetos. Los bosques pueden comprenderse, en este sentido, como espacios heterotópicos donde la actividad sexual «clandestina» encontraba un «refugio», pero a su vez se mantenía convenientemente apartada o excluida, según expuso Foucault (2010: 78-79).

En cuanto a los personajes y la situación que se describe, hay varios aspectos de interés, aunque se trate de una escena muy breve. La interacción involucra personajes de clases sociales diferentes: Sixto y su amigo Avellaneda pertenecen, como otros protagonistas de la novela, a la clase baja, mientras que el «pituco» o «turruto» al que asaltan reúne las características de un burgués, como evidencian la «voiturete» y la importante suma de dinero que lleva consigo. La «homosexualidad» de este personaje se denota con los dos términos lunfardos que emplea Ferreira: «pituco» y «turruto». El primero define, según Gobello (1977: 169), a un «niño bien», pero también a un «joven elegante, afectado, y a veces afeminado, delicado, suave»; el segundo constituye el diminutivo de «turro», que refiere al «pícaro, granuja, maligno, perverso, cobarde, apocado» (ibídem: 212). Rasgos diversos –todos ellos negativos– del «homosexual» confluyen en estos significados (afeminamiento, perversidad, cobardía), pero el robo y la posterior agresión no indicarían, a nuestro juicio, una actitud homofóbica, como sugiere Bazán (2006: 173). Los jóvenes saben que pueden obtener dinero fácil de los «homosexuales» y la golpiza sería un modo de asegurarse el silencio de sus víctimas, que no los denunciarán. Décadas más tarde, Da Gris (1965: 72) señalaría la doble vulnerabilidad de los homosexuales, frente aquellos que abusan de ellos y frente a un sistema jurídico que les niega protección.¹⁰¹ Atacar a un *pervertido* no constituiría, a fin de cuentas, un delito grave: de allí que Ferreira se apresure a afirmar que su hermano no es un delincuente. Se trata, como vemos, de algo muy diferente a las

¹⁰⁰ Se filmaron, incluso, dos comedia eróticas ambientadas en los bosques: *Villa Cariño* (Julio Saraceni, 1967) y *Villa Cariño está que arde* (Emilio Vieyra, 1968).

¹⁰¹ «¿Cuántas víctimas son silenciadas diariamente por el temor de ser denunciadas por los chantajistas como homosexuales? ¿Cuántas víctimas tienen que pagar el tributo del dolor y la humillación por estas circunstancias de la vida?» (Da Gris, 1965: 72).

agresiones o crímenes de odio derivados de la homofobia, donde se castiga directamente la orientación sexual de las víctimas (Tin, 2012: 9-15).

El fragmento citado demuestra, asimismo, que había un código compartido en torno del reconocimiento y la seducción entre «homosexuales» y jóvenes lúmpenes, similar al practicado en la prostitución hetero: el auto que avanza lentamente, el gesto de aproximación, el paseo y finalmente la búsqueda de un lugar oscuro que favorezca la «intimidad». Aquí advertimos con nitidez la transición de los bosques de *lugar* a *espacio* homoerótico a través de la práctica social, y el modo en que la apropiación derriba –o reconfigura– las fronteras de lo público y lo privado. Como señala Binnie (2001: 108), en los espacios sexualizados se materializan los deseos, pero el deseo a su vez «impacts on the physical, material urban environment». Así, el bosque se transforma y asume, durante la noche, la forma de un laberinto sexual que altera sus funciones diurnas. Kordon ilustra, con una anécdota mínima, una estrategia de resignificación del espacio urbano donde se cruzan (homo)sexualidad y clase social, aunque el tratamiento del mismo tema gane extensión en el segundo episodio que comentaremos, protagonizado por Alberto Fiacini.

Sebrelí (1997b: 154) describió este personaje, que reaparece en otras obras del autor, como un «pícaro porteño, vendedor ambulante, estafador, prostituto, producto de la desorientación económica y moral de la clase media de los años treinta». En el primer capítulo, que lleva su nombre, Alberto se va de su casa y empieza a probar suerte como vendedor de jabones. En el segundo, tiene ya 18 años y el narrador señala que «creía en su seguro triunfo en Buenos Aires» (63). Dispuesto a aprovechar todas las oportunidades que le brinda la gran ciudad, Fiacini resuelve no «pasar por algo ningún llamado de la aventura». Entonces sobreviene un encuentro fortuito: «Una tarde de verano, cansado ya de caminar, se entretenía observando como una veintena de muchachos jugaban al fútbol en un terreno baldío de Belgrano, cuando se le acercó un hombre maduro, irreprochablemente vestido de gris, de cabellos visiblemente rizados y ennegrecidos artificialmente. Extrañamente llorosos eran los ojos que se clavaron en Fiacini» (63-64). El lugar donde se desarrolla esta escena – un terreno baldío– constituye, eventualmente, un espacio homoerótico (Betsky, 1997: 147; Martínez Oliva, 2004: 55), pero en este caso se trata, en realidad, de un espacio homosocial, asociado a una actividad especialmente significativa en la cultura argentina, como es el fútbol (Archetti, 1997). En ese enclave masculino –y a priori, «heterosexual»–, el «homosexual» de clase alta va en busca de su *presa*. De hecho, según deduce Fiacini, «la presencia del invertido» debía relacionarse con la de los muchachos que jugaban al fútbol,

algunos de ellos semidesnudos.¹⁰² La mirada insistente vuelve a ser –como en Arlt– la estrategia de aproximación empleada por el seductor. En un primer momento, Alberto siente el impulso de irse: «De pronto tuvo miedo, una angustia que le entorpecía la respiración. Hubiese echado a correr. Sin embargo sonrió» (64). Chicho, tal el nombre del «invertido», lo invita a dar un paseo en su «voiturete» y él acepta. La escena que sigue reproduce y amplía la anécdota contada inicialmente por Ferreira. Ahora, el espacio se describe con algo más de detalle, conforme los personajes se desplazan en él: «después de atravesar los puentes, el auto dobló hacia la izquierda, internándose en las avenidas del parque, entre los lagos con cisnes y las largas pérgolas del Rosedal. Llegaron al bosque por una avenida de pedregullo» (65). Los frondosos bosques ocultan a la pareja y se convierten, por la circunstancia, en enclave de seducción «homosexual»: las limitaciones del espacio, como afirma Betsky (1997: 145), desaparecen a favor de la intimidad del sexo.¹⁰³ Alberto conoce la intenciones de Chicho y se debate entre el deseo de golpearle y robarle y un miedo que lo hace sentirse «un animalito indefenso en poder de ese hombre» (65). La proximidad de parejas heterosexuales que han ido al bosque con los mismos propósitos que ellos le señalan la existencia de «otro mundo» que no es el suyo en ese momento, pues el viejo aprieta sus piernas contra las de él y su mano deja el volante «para hurgarle la ropa». En este momento, contemplamos cómo el «espacio representado» se convierte en «espacio de representación» en función de la actividad sexual –homo y hetero– que se desarrolla en la oscuridad, en el interior de los coches. Los bosques de Palermo encarnan así una heterotopía urbana donde se suspende la racionalidad de los espacios socialmente aceptados (Betsky, 1997: 147). Sin embargo, el narrador omite la descripción explícita del encuentro sexual entre Chicho y Mario. A la altura de 1946, la mostración de una escena semejante continuaba siendo un tabú. La diferencia con *El juguete rabioso* radica en que en este caso no quedan dudas acerca del contenido narrativo elidido.

En la escena posterior, que según se infiere tiene lugar unos días después, el adolescente acude a Chicho para pedirle auxilio económico, puesto que lo han expulsado

¹⁰² Nótese que, a casi a finales de la década de 1940, Kordon utiliza el mismo término –«invertido»– que González Castillo a la altura de 1914. La palabra volverá a ser empleada en *Asfalto* de Pellegrini en 1964, aunque en esta novela coexista ya con «homosexual». La convivencia de diferentes vocablos proyecta, en definitiva, la inestabilidad conceptual en torno de los hombres que se relacionaban con otros hombres y sugiere, también, la formación e ideología de los personajes.

¹⁰³ Según apunta Suárez (2012: 127), «la sexualización del espacio externo borra la distinción entre interiores y exteriores, lo íntimo-privado, por un lado, y lo público y colectivo, por otro. [...] El *crúising* [...] convierte a la calle en un espacio de intimidad».

de la pieza de conventillo en que vivía.¹⁰⁴ Resulta evidente que a cambio de ese favor, el muchacho ofrecerá sus servicios sexuales. La transacción redonda en el alquiler de una nueva habitación en la calle Paraná, en el centro de la ciudad. El arreglo, no obstante, dura poco: otro día, Mario vuelve a visitar a su protector para «sacarle varios billetes “prestados”» (68), Chicho reclama su compañía y él reacciona con inusitada violencia: «sintió un impulso loco de hacerlo callar. Hasta entonces, lo había dominado siempre una mezcla de repulsión y temor, pero ahora le maduraba un sorprendente odio. Avanzó con los puños cerrados y trémulos» (68). Después de la golpiza, el hombre llega a insistir una vez más –presentándose en la pensión– pero Fiacini no cede en su rechazo. Dos días después, recibe la visita de otro «protegido» de Chicho, que le da varios puñetazos en la cara.

En esta parte final del episodio, los espacios que podrían haber servido de escenario al intercambio homoerótico –el departamento de Barrio Norte de Chicho, la pensión céntrica de Fiacini– escenifican, por el contrario, el desencuentro y la violencia. Si la reacción de Alberto ante Chicho recuerda en algunos aspectos la de Silvio Astier frente al «homosexual» –recordemos que también en este caso hay una amenaza de agresión física– Alberto se muestra, en última instancia, mucho menos comprensivo y conciliador. Esto no significa que el objetivo de Kordon haya sido estigmatizar la «homosexualidad» y alertar a los lectores sobre el peligro que representan para la juventud los «pitucos» que pasean por los bosques de Palermo en sus «voituretes», pues el escritor evitó los trazos moralizantes. Más bien, *Reina del Plata* da cuenta de relaciones desiguales y complejas en las que tanto los «homosexuales» como los jóvenes proletarios son a la vez víctimas y verdugos. Chicho encarna, ciertamente, una figura casi caricaturesca, pero tampoco Fiacini representa valores *positivos* (más bien al contrario); por otra parte, resulta explícito que con otros muchachos el hombre ha conseguido acuerdos mucho más satisfactorios.

La última alusión a la «homosexualidad» en la novela aparece en una escena muy breve situada en un campamento de desocupados.¹⁰⁵ Allí se instalan dos de los protagonistas, Mario Laferrere y el Correntino, al volver a Buenos Aires tras un viaje por varias provincias del interior: «Mario observó varias figuras que aparecían en las puertas de ciertos ranchos, luciendo gastados quimonos y medias largas. –¿Mujeres?–preguntó

¹⁰⁴ Al abordar a Alberto, Chicho había buscado seducirlo contándole que un jugador de boxeo, aparentemente de cierta fama, había sido su protegido: «Pudo hacerse socio de un club, le compré un equipo de box, le alquilé una pieza en San Isidro, cerca del río» (64).

¹⁰⁵ Cabe destacar que la misma escena había aparecido, con variaciones mínimas, en el relato «Los crotos», incluido en el volumen *La vuelta de Rocha. Brachazos y relatos porteños*, publicado en 1936. En *Reina del Plata*, Kordon solo cambió el nombre de uno de los personajes, Ramón por Mario Laferrere. Cf. Kordon (1936: 71-72).

ansioso. —No, son maricones. Abundan como moscas» (70).¹⁰⁶ Poco después, uno de estos personajes se acerca a los amigos. El narrador señala la «vocesita aflautada» y «el rostro envilecido con colorete» del muchacho. Mario le pide que se vaya, bajo amenaza de «bajarle un diente». El Correntino comenta: «¡Pobres cosos! Los criollos los aguantan para robarles. No les dejan ni la ropa. Y los polacos calman los nervios pegándoles tamañas palizas» (71). Sebrelí (1997a: 309) esclareció el contexto en el que se desarrolla esta escena señalando que durante los años treinta, con motivo de la crisis económica, muchos «homosexuales» se trasladaron al barrio de ranchos de lata improvisados en Puerto Nuevo, conocido como Villa Desocupación y precursor de las villas miseria (Ratier: 1985). Las reacciones de Mario y el Correntino ante los «homosexuales» pobres recuerda la de Fiacini, Villanueva y Sixto ante los ricos. Resulta útil valorar en qué medida estas actitudes pueden estar reflejando el cambio de las clases populares hacia una menor tolerancia de la «homosexualidad», tal como argumenta Ben (2009: 293): «In the eyes of the working class, homosexual seemed very different from turn-of-the-century *maricas*; they continued to be amusing and in some cases, they still succeeded as artists, dancers and musicians [...]. But now working-class culture developed a tension in relation with homosexual. Their visibility was considered dangerous». Aunque esta tensión se intensifique en los años cuarenta para afirmarse en los cincuenta, Ben nota que ya en los años treinta los «homosexuales» eran percibidos como un grupo de personas con una identidad definida y da como ejemplo, precisamente, los personajes de Kordon en *Reina del Plata*. La última escena comentada remite, sin embargo, a un espacio y a unas figuras muy diferentes de las que encontramos en los dos primeros episodios. El punto común reside, sin duda, en la *visibilidad*: los «invertidos» adinerados que recorren en sus autos los bosques de Palermo y los «maricones» pobres que «abundan como moscas» en Puerto Nuevo forman parte, en igual medida, del paisaje social de ciudad y el resto de los personajes los reconocen e identifican claramente por su «diferencia».

Para nuestros intereses, la última escena se presenta escasamente relevante, además de su brevedad, porque el espacio en que se desarrolla no sienta un antecedente significativo respecto de la espacialidad homoerótica posterior.¹⁰⁷ En cambio, los bosques

¹⁰⁶ En la versión de esta escena en «Los crotos», el término empleado no es «maricones» sino «putos» (Kordon, 1936: 71). En nuestro conocimiento, se trata de la primera aparición en la literatura argentina de este término de uso popular. Otra diferencia notable entre las dos escenas se encuentra en la nota al pie que acompañaba, en el cuento, el diálogo citado: «Los que hayan conocido por referencias personales las habas que se cocían en el ya disuelto campamento, podrán asegurar que el Correntino no se equivocaba en sus apreciaciones». De este modo, el autor enfatizaba el valor testimonial de la referencia a los «putos», apelando a lectores que podían corroborarla.

¹⁰⁷ Debería valorarse, sin embargo, como antecedente de una tendencia mucho más reciente en la literatura de temática homoerótica, donde se explora la disidencia sexual en el ambiente de las villas miserias; sería el caso

de Palermo y sus circuitos de yiro entre burgueses y proletarios puede ponerse en relación con los recorridos que estructuran cuentos y novelas de Renato Pellegrini, Oscar Hermes Villordo, Carlos Correas y Héctor Lastra, entre otros. Kordon muestra cómo los varones gestionaban el uso del espacio público con fines (homo)eróticos, a partir de un realismo riguroso que consigna con exactitud los lugares concretos de la acción, una tendencia que Correas llevará al extremo en «La narración de la historia» (1959) y «Rodolfo Carrera: un problema moral» (1984). Los encuentros fortuitos en el espacio urbano que constituyen un hilo narrativo secundario en *Reina del Plata*, funcionarán como motor narrativo a partir de *Stranger* (1957) de Pellegrini. La novela de Kordon anuncia, en síntesis, la espacialidad callejera, pública, interclasista y clandestina que será paradigmática de la socialización entre varones a partir de la década de 1950.

de los volúmenes de relatos *Loma hermosa* (2009) y *Pija, birra, faso* (2010) de Ioshua o de la novela *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara.

CAPÍTULO IV. ESPACIOS RETÓRICOS

1. La espacialidad homotextual

Este capítulo, que clausura la cadena genealógica de espacios homoeróticos en la literatura argentina hasta la década de 1950, supone a la vez un *desvío* y un *punteo*. Un *desvío* en tanto la perspectiva sobre la dimensión espacial varía respecto de los análisis precedentes. Un *punteo* porque las obras que analizamos inician la exploración de los límites de lo decible en torno al homoerotismo, preparando el terreno para empresas narrativas más arriesgadas y personajes y espacios mucho más explícitos. Las obras de González Castillo, Mariani, Arlt y Kordon contribuían, de modo muy diverso, a fundar una espacialidad que luego sería distintiva de la narrativa de temática homosexual y gay. Las obras de José Bianco, Abelardo Arias y Manuel Mujica Lainez ejemplifican, en cambio, modos de enunciación en los que el homoerotismo se incorpora al texto a través de la alusión y la ambigüedad; aun cuando se dan relaciones significativas entre espacio y deseo entre varones, este se espacializa, fundamentalmente, a través del discurso. Puede llamar la atención que algunos de los textos tratados aquí se superpongan a otros que constituyen su *superación*: así, con apenas un año de diferencia ven la luz *El retrato amarillo* (1956) de Mujica Lainez, una delicada *nouvelle* sobre un niño que podría o no ser «homosexual» –y cuyo padre pudo o no serlo también– y *Siranger* (1957) de Renato Pellegrini, donde aparece el primer personaje protagonista abiertamente homosexual de las letras argentinas. Esta coexistencia manifiesta, más allá de las particularidades estéticas e ideológicas propias de cada caso, el interés de muchos escritores que se llegaron a identificar como homosexuales por encontrar un nuevo cauce expresivo que les permitiera hablar del «amor que no osa decir su nombre».¹ Como bien señala Llamas (1998: 79),

la gran mayoría de artistas que quisieron dejar constancia del papel que jugaron en sus vidas unas preferencias afectivas y sexuales heterodoxas, encontraron las formas de adecuarse al régimen de representación, sin renunciar por ello (en ocasiones de manera críptica) a sus inquietudes y pasiones. La ambigüedad calculada, la metáfora,

¹ Esta frase, clásica definición eufemística de la homosexualidad, consiste en una traducción de un verso de Lord Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde –«the love that dare not speak his name»– perteneciente al poema «Two loves» (1882). Puede leerse en versión original y traducción española en Harris (1944: 263-269).

el simbolismo y la experimentación formal, la selección de la audiencia, el seudónimo o el anonimato son [...] algunas de las posibilidades.

En sentido estricto y explícito, no hay una espacialidad homoerótica en *Sombras suele vestir* de José Bianco, ni en *Álamos talados* de Abelardo Arias, ni en *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez, si entendemos por ella la representación literaria de espacios donde se llevan a cabo interacciones sexuales y afectivas entre varones. Pero estas novelas constituyen un eslabón indispensable de la genealogía que reconstruimos en tanto la presencia velada del deseo articula espacios retóricos que desafían —y vuelven problemáticos— los límites de lo decible.

El modo ambiguo en que se inscribe la atracción homoerótica en la narrativa de Bianco, Arias y Mujica Lainez se interrelaciona con una serie de problemas frecuentemente tratados por la crítica literaria homo-gay-queer.² La propuesta de una textualidad homosexual u «homotextualidad» ofrece, a nuestro juicio, un esclarecedor punto de partida para el análisis. Las formulaciones pioneras en torno de este método analítico se deben a Jacob Stockinger (1978), quien en el artículo «Homotextuality. A Proposal» planteó posibles modos de estudiar la imbricación entre literatura y homosexualidad. El crítico sostuvo que existe una «asunción heterosexual» según la cual se da por hecho que todos los textos son *heterosexuales*: «no one speaks of “heterosexuality” because there is no need to. The idea of textual sexuality implies textual heterosexuality» (Stockinger, 1978: 138). Stockinger pretendía, por un lado, llamar la atención sobre estas asunciones tácitas de la crítica dominante; por otro, minimizar los abusos de los defensores de las minorías sexuales, que extraen la homosexualidad literaria de fuentes biográficas y sociales.³ El investigador cuestionó particularmente la «falacia biográfica», es decir, aquellas lecturas que consideran los textos literarios como meras transposiciones de hechos de la vida del autor. Incluso en aquellos casos —como André Gide o Jean Genet— en que los mismos escritores han reconocido una estrecha relación entre sus obras y su vida, los resultados de este enfoque resultarían necesariamente limitados (ibídem: 137). En el acercamiento sugerido se

² A partir de este capítulo, emplearemos los términos «homosexual» y «homosexualidad» sin entrecomillado, coherentes con la hipótesis de que entre los años cuarenta y cincuenta se consolida la identidad homosexual. Somos conscientes de que, en el caso de Arias, la aplicación es problemática, pero preferimos un uso homogéneo de la terminología, para evitar enojosas confusiones.

³ Martínez Expósito (1998: 13) señala, sin embargo, que al basarse exclusivamente en ejemplos de autores homosexuales (entre ellos/as Gide, Whitman, Mishima, Woolf), Stockinger acaba sugiriendo la idea de un «homoescritor». En su opinión, «el uso de temas, personajes y motivos homosexuales no es privativo de los autores homosexuales, y [...] no hay motivo para conceder a los responsables pragmáticos de la comunicación literaria (autor y lector) una influencia exclusiva y excluyente sobre la interpretación del texto. El mismo Stockinger señala, aunque con cierta timidez, la vía adecuada: homotextualizar una obra literaria es iniciar una vía interpretativa, solo una entre las muchas posibles».

trataría de hallar la especificidad «homosexual» en el texto mismo. El «homotexto» –o texto *homosexual*– manifestaría las tensiones derivadas de la compleja dinámica entre la revelación y el ocultamiento de la identidad. En este sentido, un tropo muy poderoso y frecuente sería el espejo; entre los espacios homotextuales, se destacarían los lugares cerrados (habitaciones, celdas de prisión) y los espacios fluidos del viaje, en los cuales el itinerario externo sería paralelo a un viaje interno de auto-descubrimiento (144). También revestirían importancia las jergas de los homosexuales y la tradición intertextual propia. En relación con el lenguaje, Stockinger observó que como toda subcultura, los homosexuales han creado «a minority code out of majority symbols, a minority “speech” within a majority “language”» (145). La forma más evidente –y accesible– de esta comunicación minoritaria consistiría en la jerga o argot homosexual, aunque estudios futuros podrían determinar «more significant linguistic properties shared only by “homotexts”» (ídem).

En el ámbito hispánico, se destacan dos aproximaciones muy diversas a la homotextualidad, que demuestran que el dispositivo teórico sugerido por Stockinger ha dado lugar a aplicaciones y re-apropiaciones heterogéneas. Para Ruiz Esparza (1990: 233) la homotextualidad consistiría en una «textualización de la homosexualidad [...] que se convierte en escritura que (como nos dice Derrida) a su vez se convierte en diferencia o diferimiento». El crítico analizó la «discursivización» de la homosexualidad en la novela *Las púberes canéforas* (1983) del mexicano José Joaquín Blanco, a partir de las reflexiones de Foucault sobre sexualidad y poder, y concluyó que el texto se presentaba al mismo tiempo como instrumento y obstáculo ideológico: «hay una tensión entre el deseo de explorar la homosexualidad y los límites a esa exploración puestos por las instituciones que controlan el discurso» (íbidem: 246). Textualmente, la incertidumbre de niveles y sujetos narrativos, las alteraciones temporales, la voz evasiva del narrador (que nunca se presenta directamente al lector) y la intertextualidad constituyen los medios a través de los cuales la novela obligaría «a la homosexualidad a expresarse» (239).

Ingenschay (1999-2000), por su parte, señaló que los estudios sobre literatura y homosexualidad se centraron, hasta los años setenta, en los rasgos biográficos de los autores (aspecto en el que coincide con Stockinger). La situación mejoró con los trabajos de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida y Lee Edelman.⁴ Aunque la escritura

⁴ Edelman (1994) introdujo un concepto clave, homografesis (*homographesis*), que enfoca la escritura de la identidad homosexual desde la deconstrucción. A través del proceso homografético, se inscribiría textualmente la homosexualidad y al mismo tiempo se denunciaría la exigencia de una marca que la hiciera legible. Esta propuesta ha tenido amplia resonancia en el contexto anglosajón; en el ámbito hispánico, Martínez Expósito (2004) y Fajardo (2009) la han aplicado en sus estudios de la poesía de Juan Gil-Albert y la narrativa de Álvaro Pombo respectivamente. Ellis (1997), por su parte, se basa en los postulados de Edelman

homosexual, a su juicio, haya sido menos estudiada que la escritura lésbica, que tuvo un gran impulso gracias a los estudios feministas, «durante los últimos años existen también varios esfuerzos prometedores en cuanto al discurso gay» (1999-2000: 49). El investigador recogió los aportes de otros críticos –en especial, de Paul Julian Smith (1998)– y presentó su propia definición de homotextualidad, entendiendo por ella

un modelo de investigación científica de textos literarios que transportan de manera explícita o implícita, retórica o temática experiencias de la vida o de lo imaginario homosexuales. Este modelo abarca tres perspectivas: a) la teoría del discurso [...] b) la tradición cultural, literaria e imagológica en que radica cada expresión homotextual, y c) la relación entre el texto y los hechos de «ciertas realidades sociales» que contribuyen a la articulación y a la comprensión de dicho texto. (ibídem: 52)⁵

En su análisis, Ingenschay recorría las imágenes homosexuales de un heterogéneo conjunto de novelas españolas de los años ochenta y noventa del siglo XX,⁶ contrastándolas con el análisis sociológico de Guasch (1995) sobre los cambios en la vida gay desde 1975. Llegaba, así, a la conclusión de que esas imágenes, a menudo contrapuestas, «no podrían ofrecer “un reflejo verdadero de la realidad”. [...] Si se busca dentro del marco de la homotextualidad el nexo entre la obra y la vida cotidiana, se nota que las metáforas literarias corresponden a transposiciones selectivas, es decir que muchas veces acusan diferencias con la “realidad empírica”» (63). Sí estarían relacionadas, en cambio, con las transformaciones de la sociedad española desde la muerte de Francisco Franco y dependerían de las realizaciones discursivas posibles.

Las diferentes consideraciones teóricas en torno de la homotextualidad nutren nuestra propia formulación de espacios homoeróticos retóricos, por los cuales entenderemos aquellas instancias textuales donde se articula de manera sutil y alusiva el deseo y el amor entre varones. *Espacios*, entendidos aquí en su estricta materialidad textual

para una propuesta teórica en torno de la autobiografía gay, estableciendo diferencias entre esta, la autobiografía queer y lo que denomina *homobiografía* (Ellis, 1997: 12-16).

⁵ Ingenschay aclaró que su definición se diferenciaba de la propuesta de Perrin (1987: 75), quien se concentraba en la red metafórica y en el sistema de tropos del «laberinto homotextual» y definía la homotextualidad como «una escritura de la desviación, fundada sobre el autoengendramiento y la autonomía del texto de cara a lo real, que subvierte todas las instancias narrativas tradicionales» y como «la conexión entre sexualidad y escritura» (ibídem: 78). Las definiciones de «homotextual» y «homotextualidad» ofrecidas por Rodríguez González (2008: 216-217) se basan únicamente en las de Perrin.

⁶ El investigador se ocupaba, fundamentalmente, de *Letra muerta* (1984) de Juan José Millás, *Los alegres muchachos de Atzavara* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán, *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* (1985) de Vicente García Cervera, *Los delitos insignificantes* (1986) de Álvaro Pombo, *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes, *La comunidad de los atletas* (1989) de Vicente Molina Foix, *Garras de astracán* (1991) de Terenci Moix, *Fuera del mundo (Una novela romántica)* (1992) de Luis Antonio de Villena, *Los novios búlgaros* (1993) de Eduardo Mendicutti, *El juego del mentiroso (El joc del mentider)*, 1994) de Lluís Maria Todó e *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas.

(como segmentos o fracciones dentro de una estructura narrativa mayor); *retóricos* por cuanto representan un esfuerzo expresivo particular, cuya eficacia depende de una adecuada manipulación de los significados que se desea connotar; se trataría, en suma, del transporte retórico al que alude Ingenschay. En los trabajos de este mismo investigador y de Stockinger, el espacio homotextual se despliega fundamentalmente como un eje temático; en el espacio retórico, en cambio, el tema aparece indisolublemente vinculado al modo cómo se lo expresa.⁷ Las prescripciones sobre la posibilidad de comunicar el deseo de un hombre por otro obligaron a los escritores a utilizar sofisticados dispositivos de codificación de ese deseo. La ambigüedad, el escamoteo y la sugerencia constituyeron, en consecuencia, elementos básicos del discurso sobre un amor todavía inefable. Lógicamente, en los espacios retóricos homoeróticos se remite con frecuencia a espacios materiales y simbólicos relacionados de manera significativa con la experiencia homosexual, pero el énfasis está siempre en lo verbal, en las estrategias para llevar al discurso aquello que debería permanecer silenciado.

En cuanto a la delicada cuestión de la autoría, ciertamente sería problemático acometer la interpretación de estos espacios desde un punto de vista biográfico, como objeto Stockinger. No obstante, el hecho de que dispongamos de información acerca de las preferencias homoeróticas de Arias, Bianco y Mujica Lainez agrega un plus de sentido al momento de leer sus *homotextos*.⁸ Con excepción de Mariani —el único caso «dudoso»— todos los escritores tratados hasta aquí fueron heterosexuales; si ese dato contribuye a esclarecer algunos aspectos de la configuración del homoerotismo en sus obras, lo mismo puede decirse respecto de las novelas, *nouvelles* y cuentos de Arias, Bianco y Mujica Lainez. Las circunstancias biográficas refrendan, a fin de cuentas, una lectura homotextual ya avalada por los textos.

Ahora bien, los espacios retóricos homoeróticos se modulan de forma diferente en las obras de los autores escogidos. En *Álamos talados* de Arias se presentan como pequeñas fracturas transgresivas en el marco de una «heterotextualidad» dominante, mientras que en las *nouvelles* de Bianco se integran a la red de ambigüedades y sobreentendidos que caracterizan, de manera general, la prosa del autor. En *Los ídolos* y *El retrato amarillo* de

⁷ El análisis textual que lleva a cabo Ruiz Esparza no sería pertinente en nuestro caso, básicamente porque en las obras de Arias y Mujica Lainez se trata de una textualización de la homosexualidad mucho más codificada, que responde a su vez a un contexto donde resultaba imposible el grado de franqueza que emplea José Joaquín Blanco en *Las púberes canéforas*.

⁸ En el caso de Arias, estas preferencias fueron manifestadas por el propio autor en sus libros de viaje de los años cincuenta (aspecto sobre el que volveremos más adelante); en el caso de Bianco y Mujica Lainez, su «homosexualidad» se conoce, fundamentalmente, por los testimonios de sus amigos más cercanos. Véase, para Bianco, Balderston (2004: 82-83) y Paz Leston (2006); para Mujica Lainez, Puente Guerra (1994) y Cerrada Carretero (1990: 1226-1230).

Mujica Lainez, por su parte, la identidad y el deseo homoeróticos pueden valorarse a la manera de vectores estructurantes. Dada esta función de motor o fuerza principal del desarrollo narrativo, el homoerotismo –a pesar de estar velado o aludido oblicuamente– posee una repercusión textual mucho mayor y, en consecuencia, los espacios retóricos homoeróticos se multiplican. En sintonía con este funcionamiento divergente de la homotextualidad, los espacios «reales» que podrían servir de escenario a interacciones eróticas entre varones son más numerosos en las novelas de Mujica Lainez. A su vez, las conexiones materiales y/o simbólicas con una dimensión de transgresión (homo)sexual resulta mucho más contundente que en *Álamos talados* o en las *nouvelles* de Bianco.

2. *Álamos talados* (1942) de Abelardo Arias: un paraíso (im)posible

Abelardo Arias (1908-1991) ha permanecido al margen de la discusión en torno de la literatura argentina de temática homoerótica, a diferencia de otros escritores de su generación –José Bianco, Manuel Mujica Lainez– que abordaron el tema de forma similar y cuya adscripción a un posible canon homo-gay-queer en el país está avalada por diversas obras de referencia.⁹ Como excepción a la regla, debe mencionarse la inclusión del texto autobiográfico «Mar del Plata o el amor» (1969) en la antología *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*, editada por José Quiroga (2010: 155-165). El desinterés por las configuraciones del homoerotismo en la narrativa de Arias puede explicarse como consecuencia de su escasa presencia explícita, pero también estaría relacionado con la tendencia crítica que prefiere obviar la cuestión, sobre todo si no está «a la vista».

En un extenso ensayo consagrado a analizar la poética del autor, Ivars (2007: 77) señaló su afinidad con el novelista francés Marcel Jouhandeau (1888-1979), pero aclaró que se apartaba de este por «su reserva en cuanto a la homosexualidad, tanto en sus declaraciones como en sus escritos. Solo existe una excepción que se permite el autor a los sesenta y cinco años [...]: la publicación de su novela *De tales cuales*». Llama la atención que la investigadora dé por cerrado el asunto tan sencillamente, pues uno de los rasgos más destacados de la poética de Arias sería, a su juicio, que todas sus obras han sido inspiradas por un hecho real «experimentado por el propio autor como protagonista, o bien como

⁹ Bianco y Mujica Lainez figuran en las enciclopedias de Foster (1994: 63-64 y 266-273 respectivamente) y Mira (2002: 119-120 y 538-539), así como en la historia de la literatura argentina de temática gay de Melo (2011: 171-175 y 277-292). Además, dos cuentos de Mujica Lainez, «El cofre» (1949) y «La larga cabellera negra» (1978), fueron incluidos en la antología de relatos argentinos de temática homosexual compilada por Brizuela (2000: 39-48 y 224-228).

testigo del sufrimiento de otros» (ibídem: 48). Debemos suponer, si aceptamos la interpretación de Ivars, que la homosexualidad no tuvo consecuencias sobre la escritura de Arias más allá de *De tales cuales*. Ahora bien, una lectura atenta revela que la cuestión del deseo homoerótico está presente desde su primera novela, *Álamos talados*, y que no siempre el tratamiento es tan crítico como para impedir su reconocimiento. Más aún: los libros de viajes que publicó en la década de los cincuenta, *París-Roma, de lo visto y lo tocado* (1954) y *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana* (1956), describen –con distintos grados de franqueza– sus ligues callejeros en ciudades europeas. Ivars (2007: 73) pasa por alto también que Tirso, el sello editorial fundado por el escritor en 1956 junto con Renato Pellegrini, tuvo una clara orientación homófila; se limita a comentar que «estaba destinada a la publicación de importantes obras de literatura contemporánea europea y norteamericana [...] y a promocionar libros de jóvenes autores argentinos».¹⁰ Es claro, en suma, que pese a la perspectiva biográfica que asume, la investigadora prefiere no indagar en el posible contenido «homosexual» de la obra. Resulta lícito preguntarse, sin embargo, si la «poética de lo monstruoso» que considera representativa del corpus narrativo ariano no adquiriría matices nuevos desde una perspectiva gay o queer, habida cuenta de la relevancia de la figura del «monstruo» en relación con las representaciones artísticas y literarias de la homosexualidad (Giorgi, 2004: 49 y ss.; Melo, 2005: 156-171).

En las novelas de Arias, especialmente en *Álamos talados*, el deseo homoerótico constituye un elemento lateral y subterráneo en el *corpus* textual, pero que basta para poner en entredicho su presupuesta «heterosexualidad». Interesa constatar cómo en determinados momentos el orden «hetero» que rige los textos se ve amenazado por una tensión «homo» que convoca significados insospechados.¹¹ En la novela que comentaremos, la ambigua inscripción textual del deseo entre varones desafía la lógica que obligaba a mantenerlo fuera de la representación literaria. Al analizar esa inscripción a la luz de la espacialidad –material y simbólica– que despliega el texto, se manifiesta la potencialidad del espacio representado –el idílico paisaje natural sanrafaelino– como enclave homoerótico. Arias incorpora, en un ámbito rural gobernado por fuertes imperativos patriarcales, la posibilidad de una forma de deseo que escapa a la rígida moral predominante.

¹⁰ Analizaremos la labor conjunta de Abelardo Arias y Renato Pellegrini al frente de Ediciones Tirso en la tercera parte de esta investigación.

¹¹ Otra novela del autor donde se inscribe críticamente el homoerotismo es *El gran cobarde* (1956), que podría abordarse desde una perspectiva psicológica o psicoanalítica, ya que la «homosexualidad latente» del protagonista constituye uno de los principales vectores temáticos. Por «homosexualidad latente» entendemos, siguiendo a Rodríguez (2008: 213), la «condición del heterosexual o bisexual que muestra impulsos homosexuales en sus actos o deseos, los cuales pueden manifestarse en forma de sueños, fantasías, etc., o, si se reprimen, mediante una reacción extrema o incluso violenta en contra de la homosexualidad».

Álamos talados narra el despertar sexual de un adolescente de quince años, Alberto Aldecua, presunto alter-ego del autor (Ivars, 2006: 148),¹² en el idílico contexto de una finca familiar ubicada en San Rafael, provincia de Mendoza. La obra, publicada en 1942, tuvo una favorable recepción crítica, mereció varios premios y fue reeditada en numerosas ocasiones, convirtiéndose en la más popular de Arias junto con *Polvo y espanto* (1960), además de una lectura frecuente en los programas de estudio de literatura del nivel secundario. En 1960, el cineasta italiano radicado en Argentina Catrano Catrani realizó la versión cinematográfica, con guión del propio Arias y del escritor mendocino Antonio Di Benedetto. Estamos, por tanto, ante un texto relativamente canónico, a pesar de que, en general, el interés del público por la obra del escritor haya decaído a partir de la década de 1980 (Ivars, 2007: 74) y de que la crítica no se haya ocupado demasiado de ella.¹³

La lectura homotextual de algunos pasajes de *Álamos talados* puede aportar, por este motivo, una perspectiva novedosa sobre una novela que no activa, en principio, una interpretación «homosexual».¹⁴ Resulta pertinente, como punto de partida del análisis, la propuesta de Brizuela (2006: 80) de que existiría una estrategia propia de la homotextualidad, en que la narración albergaría dos historias, una primera, superficial, y otra segunda, sutilmente subsumida en la anterior. Esta segunda historia estaría destinada «a un lector muy específico, opuesto al lector de la “primera historia”, un lector “entendido”, entrenado por la subcultura gay para detectar tales signos». Siguiendo este razonamiento, podemos determinar que la novela de Arias desarrolla dos líneas narrativas paralelas e interrelacionadas: la iniciación sexual del protagonista y el ocaso de la sociedad terrateniente representada por su familia. Los «álamos talados» del título condensan simbólicamente el derrumbamiento de dos mitos: la inocencia que «cae» ante la revelación de la sexualidad y el poderío de la aristocracia criolla que se ve obligada a ceder terreno a los hostiles inmigrantes: «gringos» y «turcos».¹⁵ Las «dos historias» se enlazan alrededor de la primera de

¹² El personaje reaparece –también como protagonista– en *La vara de fuego* (1947) y en roles secundarios en otras dos novelas: *El gran cobarde* (1956) y *La viña estéril* (1968). Cf. Ivars (2006: 148).

¹³ Escasean, en efecto, los estudios críticos. En los últimos años, se han realizado algunas investigaciones sobre la obra del autor en el seno del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza de la Universidad Nacional de Cuyo (como los citados de Lorena Ivars). Arias, aunque nació en Córdoba y residió durante el resto de su vida en Buenos Aires, estuvo muy ligado a Mendoza; además de *Álamos talados*, ambientó en esa provincia la novela *La viña estéril*. Esta recuperación a nivel «regional» resulta valiosa, pero no compensa el notorio desinterés hacia el autor de parte de la crítica en general.

¹⁴ En nuestro conocimiento, solo Peter Telstcher (2002), en su estudio sobre las representaciones de la masculinidad en la literatura argentina, se ha ocupado de la novela de Arias, aunque la imposibilidad de acceder a esta investigación no nos permite dar cuenta de sus consideraciones al respecto.

¹⁵ El título alude concretamente a la tala de los álamos que circundan la propiedad de la abuela del protagonista, quien se ve obligada a venderlos a un «turco» para poder afrontar las deudas de la finca. La frase final de la novela, «uno, tras otro, caían los álamos de mi adolescencia» (Arias, 1958: 189), remitiría, por un lado, al declive de una clase social que conoció periodos de esplendor y, por otro, al fin de una etapa en la vida del personaje, tras la revelación de la sexualidad.

estas líneas narrativas. En la historia «superficial», Alberto y su familia viajan a San Rafael desde Buenos Aires –donde residen habitualmente– para pasar el verano; en el marco de ese escenario natural, el joven conoce a Dolores, una muchacha con la que tiene sus primeras experiencias sexuales. La «segunda» historia se centraría en la amistad –y la atracción mutua– entre Alberto y Cirilo, un peón de la finca familiar. Arias juega con una ambigüedad deliberada ocultando, durante buena parte de la novela, que Dolores y Cirilo son en realidad hermanos, pero cuando esta revelación se produce, se resignifican los vínculos entre los personajes y la compleja dinámica deseante en que se han visto involucrados. Muchos años más tarde, Manuel Mujica Lainez (1976) recurriría a una estrategia similar –que podríamos llamar la «coartada de los dos hermanos»– en su novela *Sergio*, donde el adolescente protagonista se siente perturbado por la belleza de dos jóvenes, Soledad y Juan Malthus, aunque en su caso el contexto le permita concretar la unión homoerótica, mientras que en *Álamos talados* esa unión está mediada por la mujer.¹⁶

Los espacios retóricos homoeróticos de la novela se organizan en torno de tres ejes fundamentales: en primer lugar, una retórica de la amistad en la que los límites entre ésta y el amor se tornan altamente imprecisos;¹⁷ en segundo lugar, una retórica de descripción de la belleza masculina que proyecta subrepticamente el deseo; finalmente, una retórica de afirmación constante de la masculinidad que puede interpretarse como índice de «pánico homosexual» según la clásica formulación de Sedgwick (1998: 244). El análisis de estos discursos, en permanente diálogo con la espacialidad material y simbólica, permitirá mostrar que el espacio consiente un muy limitado margen de disidencia (homo)sexual, aunque esta limitación deba leerse más como una consecuencia de las coerciones contextuales a la expresión del homoerotismo que como «reflejo» más o menos objetivo de la realidad socio-sexual representada.

La retórica de la amistad emerge, principalmente, en los breves episodios que conforman la «segunda historia». En un primer momento, la relación entre el muchacho llegado de la ciudad y el joven peón es de mutuo y llano afecto, si bien la distancia de clase modera las demostraciones del segundo:

–¡Cirilo! –grité llenó de alegría.

El muchacho bajó de un salto, sonreía vergonzosamente, mostrando los dientes que parecían más blancos en la cara curtida por el sol.

¹⁶ Mujica Lainez (en Vázquez, 1983: 118) declaró que había usado este recurso para «disimular» la homosexualidad: «Por primera vez me atreví [en *Sergio*] a contar una historia más abiertamente homosexual. [...] es una historia de amor donde se utiliza ese truco de la hermana y el hermano que ya había usado antes. [...] También está en el final de *Los ídolos*».

¹⁷ Sobre el tópico de la amistad como modelo de relación «homosexual» ver Mira (2002: 68-70).

-Mi'alegro e verlo bueno, joven—dijo, tendiendo la mano.
Sin poderme contener, le estreché en un fuerte abrazo. (Arias, 1958: 10)¹⁸

Esta breve escena inicial muestra el modo sutil en que la retórica amistosa permite sugerir cierta ambigüedad en el vínculo. En principio, no hay nada «extraño» en la efusiva alegría de Alberto ante el reencuentro con el otro muchacho; sin embargo, no está de más recordar que «contener» significa «reprimir o sujetar el movimiento o impulso de un cuerpo» e incluso «reprimir o moderar una pasión» (DRAE, 2001: s.v.), razón por cual se podría interpretar que Alberto contiene o reprime el deseo que le inspira el adolescente.

El episodio clave y de mayor carga homoerótica entre los personajes tiene lugar en el capítulo 2. Alberto llega hasta el río y se tiende al sol; poco después aparece Cirilo y lo invita a bañarse. Totalmente desnudos, los jóvenes se zambullen en el agua; para demostrar su hombría ante el peón, Alberto se aleja hacia una zona donde la corriente es más intensa, pero esta lo arrastra y Cirilo debe ir en su auxilio:

Cuando abrí los ojos, el sol rodeaba con halo rojizo la cabeza chorreante de Cirilo. [...] friccionaba con fuerza mi pecho y mi estómago.
—Gracias, Cirilo..., ya estoy bien —pude balbucir al fin. Había visto en el cine que, en parecidas circunstancias, era casi obligado decir: *Te debo la vida*. Yo le debía la vida a Cirilo. Tuve vergüenza y callé la frase. [...]
—No... ¡Nadita me debes! —gritó y, estallando sus nervios en un sollozo, se dejó caer sobre mí. Me apretó con desesperación, como si de nuevo hubiera de escurrirse mi cuerpo en el agua turbia. (24-25)

En este pasaje se intensifica la complicidad de los personajes y aumentan las dudas acerca de la naturaleza de sus deseos y sentimientos. Antes de entrar al agua, Alberto observa que el cuerpo moreno de Cirilo «brillaba al sol, como un pedazo de río. A pesar de que le llevaba algunos meses, él parecía mayor; era fuerte como esos álamos que chicotean al viento del amanecer. Debía sentirme seguro a su lado» (21). La retórica de la amistad se solapa con una retórica de la descripción de la belleza masculina. El cuerpo resplandeciente y fuerte del peón —que «parece» más grande— se asimila a los álamos y al río con su corriente tumultuosa: la elaborada metáfora posee connotaciones fálicas evidentes. Cirilo representaría la fuerza (lo activo) y la naturaleza; Alberto, en cambio, la debilidad (lo pasivo) y la ciudad.¹⁹ El rescate en el río supone el contacto físico más intenso de los personajes en toda la novela, circunstancia que sugiere un potencial homoerótico no

¹⁸ En adelante, citaremos la novela indicando solo el número de página correspondiente.

¹⁹ En varios momentos Alberto explicita su «sumisión» al peón: «Cirilo me tenía de la mano con el cuidado con que se lleva a un niño; tuve ganas de gritarle: *¡Te crees que soy un chico!*, pero no dije nada, le seguía dócilmente» (22); «sin decir palabra obedecí, puse en sus manos la varilla de guindo» (36); «le seguí con docilidad» (37).

desarrollado completamente. Esta hipótesis gana peso si tenemos en cuenta las observaciones del propio Arias (1989b: 105) a propósito del rodaje de esta escena para el film basado en la novela:

C. C. [Catrano Catrani, director] no se atreve a penetrar hondo en el tema, por temor a la censura. Yo mismo, no me atrevo a insistir. Me siento particularmente cobarde. Filmar lo que dice e insinúa claramente la novela, ante ese grupo de ojos dispuestos a la autodefensa del chiste procaz, hubiera tenido algo del tono de un sacrilegio contra la pureza natural del río y su gente desnuda; un sacerdote divulgando a gritos el secreto de confesión de un adolescente.²⁰

Se aprecia que Arias, tanto en la novela como en la película, no quiso –o no pudo: la mención a la censura resulta elocuente– mostrar más de lo que muestra: todo queda en insinuación, sugerencia; el secreto de confesión del adolescente permanece sin revelar. El episodio en el río desvela entonces el potencial homoerótico de un paisaje edénico –el río, el sol, los álamos, los muchachos desnudos, que solo se expresa parcialmente en algunos gestos (las fricciones de Cirilo a Alberto al rescatarlo, el desesperado apretón del final) y en las palabras de agradecimiento –«te debo la vida»– que Alberto calla por vergüenza y que poseen una fuerte implicación sentimental.

Al presentar el río como escenario de un probable encuentro sexual entre varones, Arias apela a un imaginario de larga tradición en la literatura de temática homoerótica. Remite, en efecto, a la Arcadia, edén literario que podría ser, de acuerdo con Fone (1983: 13), «a happy valley, a blessed isle, a pastoral retreat, or a green forest fastness».²¹ Este mismo investigador sostiene que la tradición literaria homosexual ha empleado el ideal de la Arcadia en tres modalidades fundamentales:

1) to suggest a place where is safe to be gay: where men gay can be free from the outlaw status society confers upon us, where homosexuality can be revealed and spoken of without reprisal, and where homosexual love can be consummated without concern for the punishment or scorn of the world; 2) to imply the presence of gay love and sensibility in a text that otherwise make no explicit statement about

²⁰ La escena de la película transmite, no obstante, un fuerte homoerotismo. Se trata, en nuestro conocimiento, del primer desnudo masculino posterior del cine argentino. Arias (1989b: 105) comenta las dificultades técnicas de la realización: «Discusión sobre si los muchachos deben bañarse desnudos, como figura en la novela y como es común verlos hoy todavía. Transacción: Cirilo se bañará desnudo, Alberto con calzoncillos. Problemas de cámara para que ésta no muestre demasiado. Luego de maquillarle las nalgas a Cirilo, para que no se note el continuado uso del pantalón en Mar del Plata, el seudopeoncito entra en acción. C. C. ordena que se alejen todas las mujeres del equipo».

²¹ Según Cuadra García (2009: 129), «Virgilio fue el verdadero descubridor de la Arcadia, tierra de ensueño poético, de pastores y paisajes idealizados: el poeta de Mantua sustituye la Sicilia de los *Idilios* de Teócrito, una región que desde hacía tiempo había dejado de ser un país de ensueño, por una Arcadia ideal, ya que la verdadera Arcadia era también una agreste región del Peloponeso. En esa Arcadia virgiliana se inspirarían todas las Arcadias renacentistas».

homosexuality; and 3) to establish a metaphor for certain spiritual values and myths prevalent in homosexual literature and life, namely, that homosexuality is superior to heterosexuality.²²

En el caso de Arias, la modalidad utilizada sería la segunda, pues sugiere un deseo que nunca llega a ser explicitado. No obstante, los lectores «entendidos» podrían haberlo decodificado vinculando la escena a la tradición que menciona Fone. La idea de un *locus amoenus* homoerótico, tímidamente entrevista en este pasaje de *Álamos talados*, sería desarrollada en toda su extensión por Oscar Hermes Villordo (1993) en el relato autobiográfico *Ser gay no es pecado*, donde el autor narró sus recuerdos de infancia en un pueblo de la provincia de Chaco. La evocación de sus encuentros sexuales con un muchacho llamado Alegre declara aquello que Arias se limitó a sobreentender.²³

En los siguientes capítulos de la novela, la retórica de la amistad continúa aflorando en breves pasajes. En el capítulo 3, los jóvenes van a pescar al río y observan cómo un viejo, completamente borracho, arroja piedras a un grupo de adolescentes. Cirilo protege a Alberto escudándolo con su cuerpo; él reacciona «emocionado» ante esta actitud y agrega: «mi cabeza bullía, se me anudaba la garganta y no encontraba palabras para expresarme» (39). En fragmentos como este, la frontera entre amor y amistad resulta difícil de determinar. El hecho de no encontrar palabras para expresarse sugiere sentimientos inefables que se mantienen en la órbita de lo secreto, o bien sublimados en gestos de afectuosa camaradería: «emprendimos el regreso apareados; con el brazo derecho rodeaba su cuello» (40). En el capítulo 9, cuando ya ha entablado contacto con Dolores (ignorando que es hermana de Cirilo), Alberto y el peón conversan cerca de un árbol, por la noche, antes de irse a dormir. Primero, hay un sutil acercamiento físico: «Sin pensarlo, estiré la mano que fue a caer sobre la cabeza de Cirilo. Inconscientemente, me puse a enmarañarle el pelo» (96). Luego, como en el curso de la charla Alberto trata al muchacho de «pedazo de tonto», este se resiente. Tiene lugar entonces una mutua declaración de afecto:

²² Algunas de las obras analizadas por Fone en su artículo son la «Égloga II» (c. 42 a. C.) de Virgilio, «The Affectionate Sheperd: The Teares of an Affectionate Sheperd Sicke for Love, or the Complaint of Daphnis for the Love of Ganimedes» (1594) de Richard Barnfield, *Joseph and his Friend. A Story of Pennsylvania* (1870) de Bayard Taylor, *Maurice* (1913/1971) de E. M. Forster, *La ciudad y el pilar* (*The City and the Pillar*, 1948) de Gore Vidal, *The Divided Path* (1949) de Nial Kent, *Imre: A Memorandum* (1906) de Xavier Mayne (seud. de Edward Irenaeus Prime-Stevenson), *Muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*, 1912) de Thomas Mann y *Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*, 1855-1892) de Walt Whitman.

²³ En un pasaje especialmente revelador, leemos: «Nos internamos en el bosque para desandar el camino por la picada desconocida. Entonces comenzó el largo momento de alegría porque el monte se transformó en el Bosque Encantado de que hablábamos mi amigo y yo empujados por nuestra imaginación, acicateada más por las historietas que por la lectura, y por el deseo de compartir el lugar donde estuviéramos solos y fuéramos depositarios, el uno del otro, del afecto que nos teníamos» (Villordo, 1993: 56).

–¡Pero si lo dije en broma! Si...
 –Es que me dolió, que lo dijera usted, joven Alberto... Es como el granizo: a según de'ande venga daña más.
 –¡Hombre! ¿Acaso te importa tanto? –pregunté.
 –¡Más que naides! –fue su instantánea respuesta; luego, como avergonzado agregó–: ¡La sabe que no tengo mama –se detuvo un momento–, ni tata, ni perro que me ladre,... Soy un *guacho* [...].
 –¡Cirilo! –grité dolorido–. No seas así... ¡No digas esas cosas! Yo... yo también te quiero. ¡Más que a ningún amigo! Créelo... (96-97)

Se debe insistir en que lo característico de la retórica de la amistad, en el homotexto, consiste en la modalidad de apropiación de los códigos del discurso amoroso, sin que se pueda afirmar categóricamente que se habla de «amor».²⁴ Luego de estas fervientes declaraciones de afecto –y de afecto privilegiado, pues cada uno señala al otro como el amigo «más» importante– sobreviene la ruptura. Alberto confiesa a Cirilo que ha conocido a Dolores y este reacciona con sequedad. Cada vez que vuelven a encontrarse, el peón evita el contacto con el narrador o mantiene una actitud distanciada.²⁵ Hacia el final, conocemos la causa de este retraimiento: Dolores es su hermana.²⁶ Muy probablemente, la ofuscación de Cirilo provenga de los celos que siente por Alberto; hipótesis muy atendible considerando el afecto que ha confesado sentir por él. La reconciliación final vuelve a apoyarse en la retórica amistosa: el protagonista pide perdón a su amigo, a lo que Cirilo responde: «Alberto, io no tengo nada que perdonarte... naides en las casas me ha tratado como usted...» (178). El acercamiento verbal no tarda en traducirse en un acercamiento físico: «Cirilo se levantó; los ojos irritados aún, resplandecían. Lentamente, y mirando a los míos, alargó su mano derecha, la apreté con fuerza» (178-179).

Si la retórica de la amistad se caracteriza por la ambigüedad, la retórica de la descripción del cuerpo masculino proyecta una inequívoca mirada deseante. Alberto describe y exalta con más detenimiento la belleza de Dolores, pero las breves observaciones sobre su hermano resultan muy significativas: «Vi un instante sus piernas morenas, tensos los músculos de las pantorrillas» (76); «Cirilo suspiró profundamente. Su espalda recia y morena tenía la tersura de un bronce patinado. Permanecí largo rato mirándole» (100). En

²⁴ Borges (en Ferrari, 2005: 236) ha llegado a definir a la amistad como una «pasión» característicamente argentina; curiosamente, el cuento que escribió para expresar esta idea, «La intrusa» (1970), ha sido objeto de lecturas homoeróticas, como señalamos en el capítulo III.

²⁵ «[Cirilo] continuaba esquivándome y no lograba comprender por qué razón era el único incapaz de perdonarme» (151); «Cirilo guardó silencio, su mirada ya no era la misma de otras veces, tenía una dureza que me desconcertaba» (162).

²⁶ En el estricto sistema de valoraciones morales que rige la sociedad retratada en la novela, Dolores es juzgada negativamente por haberse ido de la casa con un hombre, Tubalcáin, con el cual tuvo un hijo. Su padre Modón, renegó de ella y también de Cirilo. En el final, la abuela de Alberto ordena el casamiento de Dolores con el padre de su hijo (ambos son sus empleados en la finca); es precisamente durante la boda cuando el protagonista descubre el vínculo familiar entre la joven y el peón.

ambos casos, se trata de una contemplación –aparentemente «objetiva»– del muchacho, pero una lectura «entendida» no puede pasar por alto el evidente homoerotismo que desprende su figura: resulta difícil imaginarse a otros personajes heterosexuales de la novela recreándose, como Alberto, en la visión de las piernas y la espalda del adolescente.²⁷ El deseo por Cirilo se incorpora también a través de la estrategia que hemos dado en llamar la coartada de «los dos hermanos». La primera vez que ve a Dolores, el narrador se queda subyugado por la belleza de sus ojos, «unos grandes ojos negros, suaves y brillantes» (64). Poco después agrega: «¡aquellos ojos eran iguales a los de Cirilo!» (64). Finalmente, cuando descubre el vínculo que une a los jóvenes, Alberto se explica que fue su propia la ceguera la que le impidió «comprender la razón de la semejanza de aquellos ojos cuyo parecido me turbaba» (176). Tal vez, ante la imposibilidad de expresar abiertamente el deseo por Cirilo, el narrador lo desplaza hacia su hermana; la posesión de la muchacha sería, desde este punto de vista, un modo oblicuo de poseer al peón. No es casual que el primer encuentro sexual con Dolores tenga lugar después de un baño en el río, en el mismo escenario donde Cirilo lo había rescatado de morir ahogado. La duplicación –de los ojos, de las escenas del río– sugiere las dos formas de deseo –hetero/homo– que recorren la novela, aunque solo la primera se manifieste plenamente.²⁸

Detengámonos, por último, en la retórica de afirmación de la masculinidad. Esta retórica no está necesariamente vinculada a identidades o experiencias homoeróticas, pero en el caso de Alberto, la tenaz y a menudo angustiada necesidad de demostrar en forma permanente que es un «hombre» podría vincularse con su deseo hacia Cirilo. En tal caso, expresaría, como ya se ha apuntado, el «pánico homosexual» del personaje, la «forma más íntima y psicologizada en que muchos hombres occidentales experimentan su vulnerabilidad a la presión del chantaje homofóbico» (Sedgwick, 1998: 244). La retórica de afirmación de la masculinidad atraviesa toda la novela. En reiteradas ocasiones, Alberto evoca las burlas de que lo hizo objeto un compañero de clase de Buenos Aires, Osvaldo Sierra, acusándolo de «marica».²⁹ La presión sobre su hombría aumenta en el entorno rural

²⁷ Arias prefigura de este modo la fascinación que personajes de Carlos Correas, Oscar Hermes Villordo y Guillermo Saccomano, entre otros, sentirán por los muchachos de clase social inferior –normalmente obreros y de piel más oscura–, los míticos «chongos» que entran en escena durante los años peronistas como resultado de la migración interna desde las provincias a Buenos Aires.

²⁸ Sin embargo, no debería perderse de vista el dato adicional de que *Álamos talados* haya sido reeditada por Arias en su propio sello editorial, Tirso, en 1958 y 1960. La clara orientación homófila de la editorial constituye una importante clave para una interpretación homoerótica de la novela.

²⁹ «Instintivamente descrucé la pierna, temeroso de que alguien me hubiera visto en postura tan poco masculina; sin desearlo me ruboricé al pensar en Osvaldo Sierra. ¡Lo sabía! Riéndose hubiera soltado uno de sus «¡Mirá al marica!», y continuaría con una ristra de palabra y gestos obscenos, porque para eso era *bien macho*» (20); «de nuevo me pareció escuchar la risa ladina de Osvaldo Sierra» (100); «¡Y cómo hubiese reído Osvaldo Sierra si me hubiera visto! No eran cosas de hombre pegarse a un pedazo de mampostería y hasta

en el que se encuentra; sirva de ejemplo el diálogo que sostiene con Victorio, un peón inmigrante:

–¡Vaya con el hombre, si tiene las piernas peladas... como una mujer! –agregó de pronto, Victorio– ¡Mire las mías!... [...]
–¡Solo tengo quince años y medio –contesté amoscado– ya tendré pelos cuando tenga diecinueve, como vos!
Riendo y con inesperada confianza, pasó la mano por mi cara.
–Tampoco tiene barba... ¡Bonito como una mujer!
–¡Qué mujer, ni qué diablos! Soy bien hombre, ya verás cuando me bañe en el río esta tarde. (33)

Alberto es contemplado con ironía por Victorio y otros muchachos de la zona no solo por su edad y apariencia, sino también porque proviene de la ciudad: representa al «niño bien» poco acostumbrado a las rudezas de la vida campesina. Esto se ve claro en la escena en que un tío los obliga –a él y a su hermano– a arar: «los peones nos contemplaban con sonrisita burlona; con esa expresión sin igual con que la gente de campo mira a los de la ciudad» (62). En un ámbito homosocial donde se hacen «cosas de hombres», resulta inadmisibles comportarse como un *gallina*. De allí que Alberto deba ocultar sus debilidades y conformarse al patrón de comportamiento que impide cualquier atisbo de feminidad: «Tuve miedo, pero me hubiera guardado bien de confesarlo» (20). Expresar las emociones está terminantemente prohibido: «me habían enseñado a esconder esas manifestaciones que se antojaban excesivas» (42). A tal punto se estigmatiza todo lo relacionado con la mujer, que la abuela –dueña y administradora de la finca– ostenta la dureza de carácter propia de los «hombres». Por eso Alberto se sobrecoge cuando, en el final, tras una tormenta que destruye la cosecha, la ve llorar por primera vez. La búsqueda de afirmación de la hombría puede interpretarse, por lo tanto, como la respuesta que da Alberto a las exigencias de un entorno opresivo, pero también como síntoma de una sexualidad no hegemónica.

Los espacios retóricos analizados señalan los límites de la decibilidad del deseo homoerótico en la literatura argentina en ese momento histórico concreto. Recordemos que el mismo año que se publicó la novela –1942– tuvo lugar el célebre escándalo de los cadetes del Liceo Militar. Hay cierta audacia en sugerir una atracción sexual entre varones en un contexto donde las relaciones homoeróticas comienzan a ser objeto de persecución, tanto del Estado, como de la prensa y la sociedad civil. *Álamos talados* no puede considerarse un texto *subversivo* pero destaca por su tratamiento del tema en el marco de un

llorar... ¡y qué no haría él por realizar solo cosas de hombres! ¡Cómo odiaba a ese ser inmundo y repugnante!» (152). El comportamiento de Osvaldo Sierra se asemejaría a lo que actualmente se define como acoso escolar –*bullying* en inglés.

género –la novela costumbrista-regionalista– que generalmente tiende a excluirlo. Por otra parte, desde el punto de vista del espacio material y simbólico donde se desarrolla la acción, Arias muestra la potencialidad de enclave homoerótico que asume el paisaje rural. Allí parecen darse las condiciones apropiadas para el acercamiento sexual entre muchachos. Si esto no sucede es porque, a nuestro juicio, Arias no *podía* narrar ese acercamiento. No se trataría, entonces, de que en ese idílico escenario natural el homoerotismo sea imposible –aunque esté amenazado por las exigencias de la masculinidad hegemónica– sino que resulta imposible contarlo, verbalizarlo. El ámbito rural se asimila a un edén donde dos muchachos *podrían* amarse, si bien esa unión solo se consuma, en última instancia, a través de la mediación de una mujer. Estamos, evidentemente, ante una espacialidad muy diversa de la que hemos analizado en el capítulo precedente. No obstante, el *locus amoenus* que sugiere Arias comparte con los espacios homoeróticos urbanos un rasgo fundamental: se trata, en ambos casos, de enclaves que permiten abandonar la norma dominante y crear un ámbito donde el deseo fluya libremente. La transgresión (homo)sexual se incrementaría incluso en la novela dado el entorno predominantemente homosocial –y patriarcal– en que se mueven los personajes, y donde la mera insinuación de un interés homoerótico implicaría infringir el orden masculino imperante (y la conducta a la que obliga).

Álvarez (2010: 202) ha señalado que algunos poetas españoles del siglo XX reformularon en clave homosexual el *locus amoenus* de la poesía bucólica, re-localizándolo en entornos urbanos. La novela de Arias lo aborda, en cambio, en su forma tradicional, pero no llega a convertir el «espacio representado» en «espacio de representación», objetivo que, en relación con la misma espacialidad, sí cumpliría Villordo muchas décadas más tarde en *Ser gay no es pecado*. Allí, los personajes *efectivamente* se apropian de un escenario «natural» con fines homoeróticos, desafiando la espacialidad rectora que excluye esa forma de deseo.³⁰ Considerando que tanto la novela de Arias como el relato de Villordo contienen un sustrato autobiográfico, podemos conjeturar que el «despertar del amor homosexual» (Villordo, 1993: 64) constituyó una «práctica espacial» en el marco de pueblos y ciudades de provincia, aunque los testimonios literarios sobre esa experiencia sean escasos y dificulten, en consecuencia, un estudio más sistemático. Se confirmaría, en su lugar, la hipótesis de que la ciudad ofrece a los homosexuales mejores perspectivas para encontrarse y

³⁰ Esa exclusión queda ilustrada en la novela cuando los niños, que se relacionan libremente en el espacio idílico del río, contemplan una escena atroz: los cadáveres de dos muchachos que aparentemente han sido víctimas de un crimen de odio: «Se habló de cartas que la policía encontró en los bolsillos de los muertos, cartas llenas de malas palabras que la pareja de amantes dirigía a la autoridad en su furia suicida, pero nada de eso convenció a nadie y todos dijeron que tanto Fernando como su amigo habían sido asesinados. “¿Por quiénes? ¿Por qué?”, me preguntaba Alegre» (Villordo, 1993: 83).

relacionarse, ya que tanto Arias como Villordo abandonaron sus lugares de origen para trasladarse a la metrópoli porteña.

En *La vara de fuego* (1947), continuación de *Álamos talados*, el homoerotismo ocupa un espacio marginal. Se reitera un esquema triangular, que involucra a Alberto, a un amigo –Bernardo– y a María Elisa, muchacha relacionada sentimentalmente con ambos, pero el vínculo entre los hombres se presenta como un acontecimiento del pasado: «me decía que cuando Bernardo regresara volveríamos a ser tan amigos como antes; con esa apasionada amistad que a los quince años comenzó siendo amor; pues lo había amado recelosamente, pero ¡de qué manera distinta a la que amaba ahora!» (Arias, 1968: 130). Aunque cabe la posibilidad de que Alberto reprima o contenga sus sentimientos hacia Bernardo, son pocos los datos textuales que afirmen esa hipótesis. La novela se centra en los infructuosos intentos de Alberto por entablar relaciones con diferentes mujeres; se trata, desde este punto de vista, de un «heterotexto». No hay visiones erotizadas del cuerpo masculino ni se insiste en la afirmación de la masculinidad, como en *Álamos talados*. Si bien el espacio representado –el tumultuoso Buenos Aires de finales de la década de 1930– constituye un enclave idóneo para el contacto entre varones, el autor no incide en este aspecto de la ciudad.³¹ El homoerotismo se considera una fase transitoria de la adolescencia, sobre la cual el narrador no ofrece mayores detalles. Arias focaliza, una vez más, la cuestión de la amistad apasionada entre dos jóvenes, una tradición prestigiosa –y sutil– dentro de la literatura de temática homoerótica. Como veremos, también Mujica Lainez utilizará este tópico, de donde se deduce que entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, la expresión literaria del deseo homoerótico se circunscribía, en general, a códigos y patrones narrativos que permitían tratar veladamente un tema tabú. Aun cuando los espacios retóricos homoeróticos de *Álamos talados* sean escasos en comparación con los que aparecen en las novelas de Mujica Lainez –o en una novela posterior del mismo Arias, *De tales cuales*– destaca su valor al introducir, en forma germinal, una enunciación homosexual en primera persona.

* * *

³¹ Alberto vive en una pensión de la Avenida de Mayo, al igual que el protagonista de *Asfalto* de Renato Pellegrini. Hay otros espacios coincidentes entre las dos novelas –la zona del puerto, cafetines, calles del centro– aunque Arias, a diferencia de Pellegrini, no vincule esta espacialidad con una experiencia homoerótica.

Consideramos oportuno cerrar este apartado con un breve comentario de la pieza teatral *Ser un hombre como tú* de Juan Arias, publicada en 1957 en un volumen titulado *Teatro* junto con otros dos títulos, *Jacq* y *El sumidero*.³² Aunque el abordaje directo de la homosexualidad impida un análisis desde la perspectiva homotextual, el hecho de que no se representen, en sentido estricto, espacios homoeróticos, supone el predominio de una espacialidad «retórica»: en la obra se habla extensamente de la identidad sexual del protagonista, pero no se lo observa interactuando con otro hombre: ese aspecto de su existencia se mantiene fuera de la escena, únicamente aludido a través del diálogo. Por otra parte, la íntima y significativa conexión de la pieza con *Álamos talados* y con su espacialidad provinciana sugiere que la referencia se efectúe aquí y no en los capítulos consagrados a la metrópoli porteña. La coincidencia «espacial» con la novela de Abelardo Arias no resulta azarosa: el autor, Juan Arias, era su hermano y la obra se publicó en Ediciones Tirso, el sello creado por Abelardo en los años cincuenta, sobre cuya orientación homófila nos explayaremos en la tercera parte de esta tesis.³³

Ser un hombre como tú se emplaza en el mismo escenario que *Álamos talados* —la zona de San Rafael en la provincia de Mendoza— pero explicita el homoerotismo apenas sugerido en la novela. La obra, en nuestro conocimiento nunca representada, puede leerse como una versión «tierra adentro» de *Los invertidos*, pues también se centra en el escándalo que desata en el seno de una familia de clase alta el desvelamiento de la identidad sexual de uno de sus miembros. La similitud del desenlace —la inducción al suicidio del protagonista— no implica, sin embargo, que su significado sea idéntico: en *Los invertidos*, la muerte de Flórez ilustraba un castigo ejemplar a la aristocracia corrompida (recordemos que el autor era militante anarquista); en *Ser un hombre como tú*, la trágica muerte de Jorge constituye menos una condena de la homosexualidad que una denuncia de la brutal intolerancia familiar y social. En línea con la homofilia sutil de su hermano Abelardo, Juan Arias expone a través de Jorge y de algunos personajes secundarios un discurso que posiciona al homosexual como víctima de una moral coercitiva. No obstante, la voz de Mario, el hermano «homóforo», ocupa un primer plano que diluye —o disimula— la potencia del contra-discurso homófilo y que proyecta los prejuicios de la mayoría.

³² No hemos encontrado información adicional sobre el autor. En nuestro conocimiento, *Teatro* es su único libro publicado.

³³ Cabe destacar que Abelardo Arias escribió el prólogo del volumen, en el cual destacó la familiaridad —«sanguínea» y literaria— con el autor: «Porque somos así, doblemente hermanos, quiero callar mis juicios; la crítica ya se encargará de exaltarlos. Pero sí quiero decir, a los contados que conocen mi obra personal, que si en estas piezas de teatro se encuentran dos o tres palabras que me pertenecen, ello se debe a un inmerecido y fraternal homenaje; también es justo consignar que si en el futuro hubiera semejanzas y consonancias en nuestras obras y en nuestros seres literarios, será porque al transvasarlos no dejaron la condición humana que los regía: la fraternal» (Arias en Arias, 1957: 9).

Resumiremos sucintamente el argumento a fin de comentar los aspectos más destacados de la obra en relación con el espacio. Mario, uno de los tres hijos de la familia Amezaga, regresa a la casa familiar en Mendoza tras haber finalizado la carrera de Filosofía en Buenos Aires. Poco después de llegar, confirma la sospecha de que Jorge, su hermano mayor, es homosexual (razón por la cual ha perdido su puesto de trabajo en el Ministerio). A partir de este descubrimiento, se empeña en convencer a su hermano de que se suicide. El viaje a una finca de la familia ofrece la circunstancia propicia para la «eugenesia social»: Jorge se encuentra con su amigo Ignacio en una casona que pronto será arrasada por una crecida del río; ante esta circunstancia, Mario resuelve no advertir a su hermano del peligro, a pesar de las reiteradas objeciones de sus otros hermanos y de la novia de Jorge. Finalmente, se comunica por teléfono con él, pero no cambia de actitud y lo exhorta al suicidio. Jorge acaba por «aceptar» su sino fatal: sus últimas palabras —reproducidas por Mario— expresan el deseo de haber sido *un hombre como él*. La interrupción de la llamada indica que el joven y su amigo han muerto a causa del desborde del río. Tardíamente arrepentido, Mario se acusa de haber arrastrado a su hermano a la muerte.

Los dos primeros actos se desarrollan en un «amplio living-comedor de un hogar provinciano no exento de señorío» (Arias, 1957: 13); el tercero, por su parte, en una «sala de estar de la casa de campo de los Amezaga» (ibídem: 55): se trata, como en *Álamos talados*, de una espacialidad provinciana burguesa, manifiestamente inspirada en la vivencia autobiográfica de los autores.³⁴ *Ser un hombre como tú* se distancia de la novela, sin embargo, porque no describe una iniciación erótica-amorosa: Jorge, el protagonista, tiene 30 años al momento de la acción y ya ha asumido una identidad homosexual: el conflicto reside, precisamente, en su forzada «salida del armario» a causa de un episodio sobre el que no se ofrecen mayores precisiones, pero que se vincula a un escándalo —y a una posible delación— en el ámbito laboral. El impacto de la revelación sobre Mario, hermano que encarna el modelo «correcto» de masculinidad, estructura la obra y deja en segundo plano la vida sexual y sentimental de Jorge, sobre la cual apenas se sabe nada. El ejemplo palmario son sus relaciones con un muchacho llamado Ignacio, al que invita a la finca familiar y con el cual mantiene, al parecer, un vínculo conflictivo, según se deduce de algunas escasas referencias.³⁵

³⁴ En el prólogo de la obra, Abelardo Arias (en Arias, 1957: 9) señala que él y su hermano han compartido «el techo, la mesa, el campo y el cielo en nuestro San Rafael del Diamante, en nuestra ciudad de Mendoza».

³⁵ En el tercer acto, el criado informa a la madre de Jorge de las discusiones de su hijo con Ignacio: «parece qu'estaban muy enojaos porque el niño Inacio cuando io ia'estaba en el sulqui pa'venir pa'cá, me dijo que tenía que ievarlo mañana de güelta pa la'estación» (Arias, 1957: 59). Previamente, en el acto II, Mario ha dicho a Jorge que Ignacio fue uno de sus «delatores», según informa el expediente sobre su conducta remitido desde

Por su misma organización argumental, la posibilidad de que se articulen espacios homoeróticos queda anulada. Se menciona que Ignacio comparte habitación con Jorge en la casa que sirve de marco a la acción en los dos primeros actos, y que está a su lado en la casona del río durante el tercer y último acto,³⁶ pero esos escenarios no se representan directamente. A diferencia de *Los invertidos*, donde contemplábamos la eventual transformación de la casa burguesa en refugio homoerótico de los protagonistas, aquí el «hogar provinciano» solo actúa como emplazamiento de la norma. Así lo manifiesta Mario en la discusión que mantiene con Jorge en el acto III: «en nuestro mundo no puedes vivir» (Arias, 1957: 73). Previamente, en diálogo con un amigo de Jorge, el mismo personaje había afirmado: «Y todavía tiene [Jorge] razones para tratar de destruir esta moral nuestra, estos principios nuestros, para que todo quede llano, a la altura de esa mano podrida que apenas emerge de su infamia» (ibídem: 45). Mario apela a establecer una frontera con la *otredad* que representa la preferencia erótica de su hermano marcando la pertenencia a un mundo donde esa preferencia no tiene cabida. Formula, de este modo, una estrategia de *distanciamiento* que coloca a Jorge en el dominio del *afuera*, mientras él y los otros miembros de su familia quedan automáticamente asociados a un *adentro* donde la homosexualidad no *debe* existir.³⁷ De allí que la única solución para su hermano radique en el suicidio: «Hay un solo camino: cortar la mano para que todo acabe de una vez; es más fácil soportar el recuerdo de esta infamia que tolerar a quien la hace posible» (46).

Si en *Álamos talados* el río aparecía como enclave potencialmente homoerótico, en *Ser un hombre como tú* constituye, en cambio, el entorno donde el personaje homosexual encuentra su trágico fin: se produce, así, un desplazamiento desde la utopía homófila a la cruda realidad de la «homofobia», tanto la que manifiesta Mario como la que el propio Jorge ha internalizado bajo la presión de un ambiente hostil. Sus últimas palabras expresan, en efecto, un sometimiento de última hora al discurso imperante: «Perdón – el río lavará – mi alma oscura – mi carne sucia – Mario: qué bueno hubiera sido – ser un hombre como tú... →» (Arias, 1957: 73). El río ya no se presenta como el marco favorable al acercamiento homoerótico, sino que funciona, a nivel metafórico, como el elemento destinado a erradicar el cuerpo del homosexual, contrario a la *naturaleza* y al orden moral establecido. La

el Ministerio (ibídem: 35); podemos inferir, a partir de esto, que la discusión posterior está relacionada con la traición del amante.

³⁶ Ignacio también muere, de hecho, junto con el protagonista, quien se niega a salvar su vida, posiblemente como venganza por haber declarado en su contra.

³⁷ Tomamos el concepto de «prácticas de distanciamiento» de Llamas (1998: 94), quien sostiene que «constituyen otra manifestación recurrente y aparentemente articulada de prejuicio anti-lésbico y anti-gay. Lo que se produce entonces no es una negación absoluta, sino una negación en el marco de referencia privilegiado. Así, “la homosexualidad” puede existir, pero se evitará reconocerla, por ejemplo, como parte del propio país o de la propia clase».

muerte de Jorge adquiriría, siguiendo a Giorgi (2004: 23) «un sentido cívico y la legitimidad de una defensa o de la necesidad de un retorno de un orden “natural” mítico y normativo».³⁸ Resultaría inapropiado, sin embargo, otorgar a este desenlace una importancia desmedida. Si bien el homosexual acaba *cumpliendo* su destino prefijado, esta circunstancia no consigue ocultar por completo el velado objetivo del autor: denunciar la intolerancia de quienes, como Mario, son incapaces de aceptar y convivir con aquellos cuya sexualidad se desvía de la norma.

El discurso homófilo se enhebra sutilmente en *Ser un hombre como tú* a través de algunos personajes que ofrecen una réplica a los inapelables argumentos «homofóbicos» de Mario. En primer lugar, se ubican los numerosos parlamentos en que el propio Jorge justifica su *forma de ser* como una transformación dolorosa que su hermano, atado a la moral ordinaria, no puede siquiera concebir: «te dije que eras un estúpido..., y lo repito: estúpido, como todos los hombres... normales [...]; un hombre normal, muy normal, podado y recortado a la medida en que tu sociedad lo quiere y lo exige. [...] No sin dolor me he dado a vivir según la sed de ese engendro que a tu juicio me ha nacido aquí (*Se toca el pecho*). Sí (*Repite muy lento*) No sin dolor...» (Arias, 1957: 38). Como puede apreciarse, Jorge no cede aquí a las imposiciones de la sociedad patriarcal y heteronormativa que representa su hermano; antes bien, las cuestiona y se burla de ellas, evidenciando su carácter letal: «¡Tus principios te obligan a reclamar mi muerte, no sin complacencia, como una liberación! ¡Tus principios!» (ibídem: 43). Aunque como los «invertidos» de González Castillo y el «homosexual» de Arlt, Jorge hable de «una fuerza, una naturaleza oculta» (41) que lo obliga a ser como es, en sus palabras no se advierte un sentimiento de culpa, sino más bien de resignación ante lo inevitable: «¿Escapar...?, ¿de mí...? ¿de los demás...?» (ídem). Se trata de una actitud muy diferente a la que exhibirá en el final de la obra, cuando acepte que hubiera sido preferible parecerse a su hermano, un «hombre de verdad».

Otros personajes que cuestionan la «homofobia» de Mario son Eusebio y Susana, un amigo y la novia de Jorge respectivamente.³⁹ Ambos condenan la determinación de

³⁸ En el caso de *Ser un hombre como tú*, la hipótesis de Giorgi (2004: 9-13) de que la representación literaria de la homosexualidad se vincula a figuraciones del «exterminio» tiene plena vigencia. Sin embargo, como intentamos demostrar, la obra ofrece asimismo un discurso que resiste sutilmente la violencia antihomosexual.

³⁹ El primero censura la idea del suicidio como única solución para el personaje: «Lo que dices es muy serio y reprochable. No creo que esa sea la solución. Y si lo fuera, estaría lejos de lo que debes hacer, de lo que es lícito que hagas» (Arias, 1957: 46). Susana, por su parte, no justifica a su novio pero aboga por comprenderlo: «Solo reclama de mí esa adhesión que debemos prestar a los seres que debemos y que están condenados a cumplir un destino doloroso» (ibídem: 68). Cuando se entera de que Mario está dispuesto a dejar morir a Jorge en la casona del río, reacciona indignada y se dirige al lugar con la intención de impedirlo.

Mario de no salvar la vida de su hermano. Para Eusebio, esta postura inflexible pone en entredicho la pretendida «hombría» del personaje:

Hasta me irritas viéndote así, con tus anchas espaldas, tus fuertes puños y con tus implacables principios en esa frente que debiera ser más clara y generosa...! [...] ¿De qué te sirve tu hombría, es decir, tus sueños, tu limpieza de ánimo, tu conducta, si no has sido capaz de tender la mano a tu propio hermano...! Por esto estoy con Jorge. (*Pausa*) Oyeme: aún estás a tiempo de portarte como un hombre..., como un hombre verdadero... (66)

A lo largo de la obra, Mario ha sido caracterizado como un hombre de conducta intachable; en palabras de Rosa, su madre, «un hombre “hecho y derecho”» (49). En el desenlace, sin embargo, su integridad moral queda seriamente relativizada a causa de la falta de compasión que exhibe hacia Jorge. Por este motivo, la declaración final de este último – «qué bueno hubiera sido – ser un hombre como tú»– parece contradictoria e incluso irónica: la concesión a los mandatos de la masculinidad hegemónica entrañaría, necesariamente, la incapacidad de aceptar y comprender a quienes no consiguen plegarse a ellos. Esta dificultad de «ser un hombre» adquiere matices mucho más conflictivos en los ámbitos específicos en los que transcurre la obra: el cerrado universo de la provincia, en general, y de la familia, en particular. No importa que Jorge, según una indicación escénica inicial, dé la sensación de «ser un hombre como los demás»: lo importante es que lo *sea* verdaderamente. La obra de Arias se distingue porque en lugar de confirmar ese orden social excluyente, muestra su perverso mecanismo y lo cuestiona: el auténtico crimen no sería, a fin de cuentas, la homosexualidad de Jorge, sino la intolerancia de Mario, a quien Eusebio llega a calificar de «criminal» (Arias, 1957: 62).⁴⁰ Así se justifica, por otro lado, la publicación en una editorial de tendencia homófila como Tirso.

Álamos talados sugería la potencialidad de enclave homoerótico del escenario natural sanrafaelino; *Ser un hombre como tú* da cuenta de las adversidades que debía afrontar un varón homosexual en ese mismo ámbito. Ambas obras manifiestan las presiones de un entorno adverso a la *diferencia*, pero la segunda resulta mucho más explícita: postula que en la provincia no habría lugar para los hombres que desean a otros hombres, sobre todo

⁴⁰ La interpretación de Álvarez (2010: 69) de la muerte del personaje homosexual en *El público* (c. 1930) de Federico García Lorca, puede extenderse a la muerte de Jorge en *Ser un hombre como tú*, pues las dos constituyen «un acto de liberación y rebeldía frente al poder tanto como la condición de posibilidad de un orden sexual diferente en el espacio social». Para justificar su propuesta, Álvarez remite a las observaciones de Terry Eagleton sobre la idiosincrasia trágica del héroe, que para transformar radicalmente el poder, debe participar en una lógica de muerte y regeneración. Así, la desaparición de una vida «que es en esencia abusiva» puede dar lugar a otra mucho más justa.

cuando ese deseo ha sido revelado públicamente.⁴¹ Más allá de sus diferencias, los textos de los hermanos Arias corroboran la improbable existencia del homoerotismo en un espacio donde las demandas de la heteronormatividad tenían mucho más peso que en la metrópoli, cuyo anonimato podía favorecer la actividad erótica entre varones. *Ser un hombre como tú* ofrece un contundente contraste, en este sentido, a otros textos coetáneos como «La narración de la historia» de Correas o *Asfalto* de Pellegrini, pues advierten que durante el mismo periodo histórico, la homosexualidad que florecía en los enclaves urbanos de la ciudad de Buenos Aires continuaba vedada en el asfixiante universo de la provincia.

3. Los «límites» de José Bianco

La situación de José Bianco (1908-1986) en el campo de los estudios sobre literatura argentina de temática homoerótica resulta paradójica: por una parte, no deja de señalarse su relevancia; por otra, escasean las investigaciones sobre ese aspecto particular de su producción. En un ensayo pionero, Balderston (2004: 81) señalaba: «si bien es cierto que en las obras publicadas de José Bianco domina la retórica del “secreto abierto”, no hay textos que sean más sugerentes del deseo homoerótico en lengua castellana». No obstante, a excepción de los breves trabajos del mismo Balderston (1994, 2004), Amícola (2006) y Melo (2011), las referencias de los estudiosos al homoerotismo en la narrativa del autor son tangenciales o anecdóticas; no constituye, en general, el eje discursivo del análisis.

Los testimonios de quienes lo frecuentaron coinciden en destacar que llevó una vida homosexual nada problemática. Tanto Balderston (2004: 82-83) como Paz Leston (2006) ofrecen detalles sobre el círculo de amistades que le rodeaba e incluso mencionan anécdotas sobre sus amantes masculinos, que el mismo Bianco convertía en «historias hilarantes» (Balderston, 2004: 83).⁴² Se sabe, asimismo, que colaboró tímidamente con el Frente de Liberación Homosexual. Uno de los fundadores de esta asociación, Héctor Anabitarte (en Rapisardi – Modarelli, 2001: 145) recuerda que el escritor «estaba en desacuerdo con la conformación de un movimiento por los derechos de los homosexuales. Pensaba que reivindicar la homosexualidad era un disparate, porque era apenas un asunto

⁴¹ Varias décadas más tarde, José María Borghello (1985) publicaría una novela, *Plaza de los lirios*, ambientada en un espacio próximo al de las obras de los hermanos Arias, la ciudad de Mendoza. En esta obra vuelven a constatarse los rigores de la vida homosexual provinciana, aunque el momento histórico retratado –los años sesenta y setenta– permite un margen de libertad mucho más amplio.

⁴² Otro testimonio de la intervención de Bianco en el ambiente homosexual porteño aparece en la mención de Sebreli (2010: 322-323) de una velada compartida con el escritor y Enrique Pezzoni en Teleny, famoso bar abierto tras el retorno de la democracia en 1983.

individual, algo personal, de lo que no había motivos para enorgullecerse. Era un intelectual de clase alta, que a pesar de sus opiniones prestaba su casa para nuestros encuentros y traducía artículos del inglés de los grupos norteamericanos». ⁴³ Aunque para Anabitarte la actitud de Bianco fuera contradictoria, su recelo hacia una reivindicación de la homosexualidad, así como el pudor de sus obras al momento de abordar el deseo sexual entre varones, resultan coherentes con la tendencia «moderada» de los homosexuales de su generación. Bianco podía fantasear con escribir una novela «más audaz que las de Mishima» (Balderston, 2004: 82), pero lo cierto es que su literatura se plegaba a un «pudor narrativo» (Amícola, 2006: 135), que exigía evitar las escenas directamente escabrosas y el tratamiento explícito de relaciones homosexuales.

La negativa a participar activamente en una «militancia» no significa que Bianco no haya contribuido, de modo mucho más sutil, a crear un espacio para la disidencia sexual en la cultura argentina. Brizuela (2000: 17) destacó su labor –entre 1938 y 1961– como jefe de redacción de la revista *Sur*, «un discreto pero fuerte foco de resistencia» donde se traducían y publicaban textos veladamente homoeróticos –como la novela *Olivia* (1958) de Dorothy Bussy (seudónimo de Olivia Strachey)– o de autores abiertamente homosexuales: ejemplar, en este sentido, es la traducción y publicación de *Las criadas* (*Les bonnes*, 1947) de Jean Genet, con la que Bianco introdujo al polémico autor francés en Argentina. ⁴⁴ Larkosh (2007: 66) analizó detenidamente la actividad de Bianco como traductor en relación con su homosexualidad y llegó a sugerir que *Sur* podría entenderse como una especie de «literary closet». Habría que considerar, asimismo, el apoyo que el escritor brindó a jóvenes autores que por su intermedio publicaron en la célebre revista sus primeros artículos y colaboraciones literarias. Cabe mencionar en este sentido a Enrique Pezzoni, Juan José Hernández, Oscar Hermes Villordo, Edgardo Cozarinsky y Juan José Sebreli. ⁴⁵ La centralidad de Bianco en la tertulia «gay» porteña entre los años cuarenta y ochenta puede comprobarse, por lo demás, en novelas que se inspiran implícita o explícitamente en su figura, caso de *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy –donde el personaje de Samuel Valverde reúne algunos de sus rasgos– o *Majestad caída* (2012) de Luis Antonio de Villena,

⁴³ Bazán (2006: 298) corrige el dato erróneo de que las reuniones del FLH se realizaran en casa de Bianco, pues este vivía con su madre. En realidad, el intelectual que brindaba su casa era Blas Matamoro, quien luego se exilió en España.

⁴⁴ Schwartzman (1996: 79) explica que la obra se publicó en el número 166 (agosto de 1948) de la revista *Sur*, sin información de traductor. En 1959, la editorial asociada a la misma revista la publicó en forma de libro «en versión castellana firmada por Bianco». Victoria Ocampo no estuvo de acuerdo con la publicación –consideraba «sórdida» la literatura de Genet– pero no se opuso a la decisión de Bianco de difundirla.

⁴⁵ Pezzoni asumió el cargo de jefe de redacción de la revista en 1961, cuando Bianco renunció a él por desavenencias con Victoria Ocampo.

biografía apócrifa de un escritor español exiliado en Buenos Aires en la que aparece como personaje con nombre y apellido.

En su literatura, el autor prefirió sugerir el deseo homoerótico antes que nombrarlo en forma explícita. A diferencia de Arias y Mujica Lainez, que en obras de los años setenta se permitirían ser un poco más audaces –Arias en *De tales cuales* (1973) y Mujica Lainez en *Cecil* (1972) y *Sergio* (1976)– el escritor mantuvo una modalidad reticente hasta su último texto narrativo publicado, *La pérdida del reino* (1972).⁴⁶ Los espacios homotextuales de su obra no son demasiado numerosos ni destacan especialmente, en tanto la ambigüedad constituye un rasgo saliente de la escritura en general y no solo en lo que respecta a las (posibles) relaciones eróticas entre hombres. Al decir de Prieto Taboada (1983: 717), «la ambigüedad de la narrativa de José Bianco comprende los más mínimos detalles –un pronombre, un adjetivo–, así como las cuestiones más generales, y desempeña un papel fundamental en el diálogo que representa la obra literaria para el autor».

Ciñéndonos únicamente a los espacios retóricos homoeróticos, conviene destacar, en primer lugar, la figura que los define paradigmáticamente: el límite. Para Sylvia Molloy (2006: 21), el autor tenía plena conciencia «del *límite* ante el cual había de detenerse, límite autoimpuesto que era, en cierto modo, su medida». Esta observación resulta apropiada para describir la línea –nunca totalmente atravesada– que aparece con frecuencia en la obra bianquiana y que impide determinar si *efectivamente* las relaciones entre varones contienen o no un matiz erótico. Ya en uno de sus primeros cuentos, titulado precisamente «El límite» (1931), se plantea esta incógnita.⁴⁷ El texto finaliza con la siguiente observación del narrador: «Ante nuestros ojos se extiende un velo pintado de colores inofensivos con el cual nos hemos familiarizado. No intentemos recorrerlo. En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. Respetemos el límite, si no queremos lanzarnos extraviados por senderos que no tienen fin» (Bianco, 1988a: 17-18). Podemos conjeturar, a la luz de estas reflexiones, que la explicitación del homoerotismo habría supuesto, para Bianco, una forma de extravío, de

⁴⁶ Incluso en sus ensayos sobre Marcel Proust o Julien Green las referencias a la homosexualidad son escasas o marginales. Como significativa excepción, cabe citar un breve fragmento del artículo «Centenario de Proust»: «Salvo el homosexualismo, que por respeto humano –tan explicable en aquella época– se cree obligado a disimular, trata siempre de mostrarse tal cual es». En nota al pie, el escritor agrega: «En vano Gide se indigna cuando la N.R.F. anticipa el capítulo inicial de *Sodome*, donde hacen su primera aparición los “hombres-mujeres”. Más que los falaces argumentos de *Corydon*, las consideraciones trágicas de este “maestro de la simulación” han contribuido, en la medida de lo posible, a que el mundo tenga un actitud menos irracional con la minoría perseguida de los homosexuales» (Bianco, 1988d: 173). La defensa de la «disimulación» proustiana frente a la apología explícita de la pederastia efectuada por Gide resulta coherente con la actitud moderada que el propio Bianco asumió en relación con el homoerotismo.

⁴⁷ El cuento fue publicado inicialmente en el diario *La Nación* en 1931; más tarde apareció en el volumen *La pequeña Gyaros* (1932) y finalmente, en versión corregida por el autor, en la antología *Ficción y reflexión* (1988: 13-18). Citamos de esta última edición.

caos. Cuando, en calidad de editor, rechazó un cuento de tema homosexual que le presentara Oscar Hermes Villordo, su justificación fue que le correspondían «las generales de la ley» (Zeiger, 2010: 121): el límite (auto)imponía, entonces, un orden, permitía mantenerse en el dominio de la legalidad. A su vez, dejaba entrever zonas de «vaguedad y misterio», deseos nunca confesados, imágenes equívocas, sutiles tensiones que contenían un germen de subversión.

La exigencia de un límite a la expresión del deseo se traduce, textualmente, en una manipulación tan delicada que apenas deja huellas en la escritura: la mayor parte de las veces, la sospecha de una atracción homoerótica deriva de una interpretación global de la obra en cuestión. Aunque, por este motivo, resulte difícil distinguir nítidamente secciones homotextuales, señalaremos algunas significativas excepciones en tres textos: el cuento ya mencionado «El límite» y dos novelas cortas o *nouvelles*, *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943).⁴⁸ En cada caso, se pueden establecer relaciones con una espacialidad real – fundamentalmente burguesa– que más tarde aparecerá con características similares en la narrativa de Mujica Lainez. Los ambientes refinados y decadentes de una aristocracia venida a menos constituyen el escenario donde ambos autores emplazan la posibilidad (perturbadora) del homoerotismo.

El cuento «El límite» narra una anécdota mínima: en un colegio pupilo de Buenos Aires, dos adolescentes –el narrador, Carlos Horacio, y un inglés que sufre de epilepsia, Jaime Meredith– entablan amistad. Las largas conversaciones que mantienen giran, de manera insistente, en torno de la fascinación compartida por Bebé, prima de Carlos, a quien él visita regularmente (para luego relatar sus encuentros al amigo). Cuando un día Carlos comunica a Jaime que la muchacha se va a vivir a Europa, este padece un ataque y al cabo de una semana muere. A fin de comprender de qué modo la relación entre los protagonistas podría albergar un matiz homoerótico, debe tenerse en cuenta la centralidad, en la obra de Bianco, de la figura del intermediario o *go-between*, sobre la cual el propio autor se explayó en una entrevista con Hugo Beccacece (1988: 377):

En casi todos mis libros hay un personaje que ejerce una especial atracción sobre el héroe. Rufo, en *La pérdida del reino*, se enamora de las mismas mujeres que Sagasta, pero no comprende que, en verdad, la persona que lo obsesiona es Sagasta. De tal modo la realidad queda relegada, alejada. Los héroes no tienen contacto con lo que

⁴⁸ Excluimos deliberadamente la novela de mayor extensión *La pérdida del reino* (1972), publicada fuera del marco cronológico de nuestra investigación, pero que también ofrece interesantes perspectivas para una interpretación homoerótica, según han analizado Amícola (2006) y Melo (2011: 286-292).

desean sino a través de un intermediario. [...] Es una forma vicaria de la atracción. No pueden librarse de ella, pero tampoco pueden manifestarla directamente.⁴⁹

En «El límite», la prima evocada continuamente en las conversaciones de Carlos y Jaime desempeñaría la función de *go-between*. Hablando de ella, el narrador puede aproximarse a quien verdaderamente le interesa: su compañero de internado.⁵⁰ Solo un fragmento del cuento permite advertir, bajo la forma de una retórica de la amistad o camaradería, cierta atracción subrepticia, aparentemente correspondida:

Cuando [Jaime] entró al colegio fue el motivo de todas las bromas, hasta que una vez mis puños salieron en defensa de ese muchacho desteñido, de mirada transparente y ojeras casi blancas, sonrosadas por las pecas. Más tarde, cuando supe que era enfermo y presencié uno de aquellos extraños ataques que padecía, después de los cuales quedaba rígido en el suelo y los labios orlados de espuma, concebí por él un afecto lleno de compasión y de buenos deseos. Nos hicimos amigos: en los recreos, durante el estudio y sobre todo por las noches, antes de dormirnos, conversábamos largamente, en voz muy baja, por temor a que nos sorprendieran. (Bianco, 1988a: 15)

Como en *Álamos talados* de Arias o *Los ídolos* de Mujica Lainez, la amistad profunda posee límites imprecisos con el amor. Carlos, cuya familia lo ha dejado pupilo para hacer un viaje de dos años por Europa, encuentra en el joven inglés un confidente que torna más agradable su estadía en el colegio, descrito al comienzo como un lugar frío y hostil (ibídem: 13). Los internados, según tuvimos ocasión de analizar a propósito de *Los invertidos*, favorecían la intimidad homoerótica de los jóvenes aristócratas: en este sentido, el cuento de Bianco remite a una espacialidad real tradicionalmente asociada a prácticas homosexuales, aunque sus personajes solo puedan unirse vicariamente a través de la prima de Carlos y, una vez desaparecida esa mediación, el vínculo se torne imposible. Al final, el narrador se pregunta: «¿Es posible que una persona, sin saberlo, llegue a pesar tanto en la vida de otra? ¿Es posible que a gran distancia, pueda su influencia trabajar secretamente en un desconocido?» (Bianco, 1988: 17). El supuesto magisterio de Bebé sobre el adolescente epiléptico parece improbable, pero el narrador no avanza otras hipótesis: se detiene justo en el *límite*, reacio a internarse en «senderos que no tienen fin».

⁴⁹ En diálogo con Balderston (2003: s.p.), Bianco reconocía que la figura del intermediario aparecía por primera vez en «El límite», donde «ya había esa especie de ambigüedad que me reprochan... No me reprochan, pero que señalan como una influencia de Henry James. Te aseguro que en 1931 yo no había leído a Henry James».

⁵⁰ Melo (2011: 277) señala que en el cuento «dos compañeros de colegio se erotizan con el recuerdo de una mujer a la uno de ellos ni siquiera conoce y de la que el otro inventa atributos». A nuestro juicio, en el texto no hay evidencias tangibles de esa *erotización*.

Sombras suele vestir, primera *nouvelle* de Bianco, fue escrita por encargo: debía formar parte de la *Antología de la literatura fantástica* que Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares publicaron en 1940. Sin embargo, el autor no llegó a tiempo y la obra se dio a conocer en la revista *Sur* en 1941 y en formato de libro en 1943.⁵¹ Se trata, según Balderston (2004: 81), «de una breve exploración del deseo, donde se unen el deseo del otro con el deseo de saber». La trama, compleja a pesar de la corta extensión, involucra a cuatro personajes principales: Jacinta Vélez, joven prostituta; su hermano Raúl; Bernardo Stocker, agente financiero y cliente de Jacinta y Julio Sweitzer, socio de Stocker. En cada una de las tres secciones que componen la *nouvelle*, la narración se focaliza en un personaje diferente: Jacinta en la primera, Bernardo en la segunda y Sweitzer en la tercera. La historia se centra en una serie de hechos ocurridos tras la muerte de la madre de Jacinta. De acuerdo a lo narrado en las dos primeras secciones, el día que su madre muere la muchacha acepta la propuesta de su ex-cliente Stocker y se traslada a vivir con él, dejando a su hermano, que padece problemas mentales, en la pensión donde vivían. Más tarde, Stocker ingresa al muchacho en un sanatorio por pedido de Jacinta. En la tercera sección, Sweitzer recibe una carta de Stocker, quien le informa que se encuentra en un sanatorio haciendo una cura de reposo, y decide visitarlo. En ese encuentro, Stocker le informa de la desaparición de Jacinta y le explica que se internó junto a Raúl con la esperanza de que ella regresara para ver a su hermano. Al salir del sanatorio, Sweitzer se encuentra con Doña Carmen, dueña del inquilinato donde vivía Jacinta; en diálogo con ella se entera de que la muchacha se suicidó el mismo día que murió su madre, circunstancia que parece desmentir todo el relato de Bernardo. Posteriores averiguaciones de Sweitzer acrecientan la sospecha en torno de la existencia de Jacinta, pero el personaje no consigue determinar si la mujer existe o si se trata de una mera alucinación mental de su socio.

El subtexto homoerótico residiría en la ambigua relación entre Stocker y el hermano de Jacinta. Según Balderston (2004: 81), «nunca se nos dice –como nunca llega a saberlo Sweitzer– la naturaleza del vínculo que une a Stocker con Raúl». En palabras del médico que recibe a Sweitzer en el sanatorio, «el señor Stocker siente por este muchacho un afecto verdaderamente *paternal*» (Bianco, 1988b: 39). El fragmento más significativo desde una perspectiva homotextual abarca buena parte de la entrevista de Sweitzer con su socio en el patio del sanatorio:

El señor Sweitzer había distinguido, más allá del tabique de boj, a un muchacho alto, corpulento, en compañía de una anciana. De pronto el muchacho avanzó hacia

⁵¹ Fue incluida en la antología de Borges, Ocampo y Bioy Casares en una reedición de 1965.

ellos y al llegar al tabique, en vez de dar la vuelta, tomó directamente el sendero [...]. Caminaba con los ojos fijos en Bernardo. Bernardo lo miraba a su vez. Una sonrisa lenta y profunda se había dibujado en su rostro. Pero sucedió un incidente imprevisto. El viento hacía volar un papel de diario que fue a caer a los pies del muchacho. Este se detuvo a pocos metros de ambos hombres, recogió el papel, [...] lo dobló cuidadosamente, lo guardó en el bolsillo y, girando sobre sus talones, se alejó. [...]

—¿Es Raúl Vélez?

—Sí—dijo Bernardo—. Ya ve usted: acude espontáneamente a mí. Pero siempre habrá de interponerse algo entre nosotros. Ahora ha sido ese maldito papel. (ibídem: 41)

Para Balderston (2004: 82) ese «algo» que se interpone entre los personajes no sería solo el autismo de Raúl, «sino una especie de silencio íntimo de Stocker». Melo (2011: 283-284) sugiere la posibilidad de que Bernardo ame a Raúl y sostiene que en el fragmento que acabamos de citar se evidencia «la imposibilidad de vivencia feliz de los amores homosexuales en el momento en que Bianco escribe». Los investigadores no llaman la atención, sin embargo, sobre el hecho de que Bernardo y Raúl se miren fijamente (y Bernardo sonría), un detalle importante que puede interpretarse como signo de atracción, dada la centralidad de la mirada y de la sonrisa en la dinámica de la seducción homosexual. La idea de que algo *se interpone* entre los personajes constituye, a nuestro juicio, la forma en que el *limite* se materializa en la *nouvelle*. Si bien los personajes han conseguido reunirse gracias a la mediación de un intermediario —en este caso, Jacinta— la súbita e inexplicable desaparición de la muchacha supone, como en el cuento analizado anteriormente, que su vínculo ya no puede realizarse satisfactoriamente.

Desde el punto de vista del espacio, destacan dos enclaves: el departamento de Bernardo y el sanatorio. Según Bastos (2006: 60), la localización del primero evidencia la posición económica del personaje, pues «en la zona de la plaza Vicente López solo vivían familias distinguidas o extranjeros ricos». El confortable departamento constituye el escenario donde Jacinta y Bernardo comparten, aparentemente, una vida en común. Sin embargo, la sospecha instalada al final, cuando se señala la posibilidad de que Jacinta solo exista en la imaginación de Stocker, refuerza para Melo (2011: 283) la idea de un espacio sin mujeres, ya que también la madre y la esposa de Stocker han muerto y «solo viven desde los retratos». El investigador apunta asimismo un posible intertexto con *Drácula*, basándose en la coincidencia entre los apellidos del protagonista y del autor de la novela. *Sombras suele vestir* sería, desde esta perspectiva, una historia de vampiros y de regreso de los muertos con veladas referencias homoeróticas. En términos de espacialidad real, la casa de Stocker podría comprenderse como ejemplo de espacio burgués asociado a un personaje de

sexualidad ambigua. *Las ratas* y algunas obras de Mujica Lainez volverán luego sobre este mismo tópico.

El sanatorio se ubica, siguiendo una vez más a Bastos (2006: 62), en el barrio de Flores, «todavía remoto en la década de 1920, época en que se puede ambientar el relato». Si efectivamente Bernardo se traslada a este lugar para poder estar cerca de Raúl, no resultaría inapropiado considerarlo una especie de refugio homoerótico *sui generis*. Según explica el director del sanatorio, Bernardo ha sido alojado «en el último pabellón. El señor Stocker ocupa un cuarto, Raúl Vélez el otro» (Bianco, 1988b: 39). La disposición de las habitaciones favorecería la proximidad física de los personajes, aunque la escena en el patio ponga de relieve la dificultad del acercamiento. En todo caso, no deja de llamar la atención que sea en un espacio asociado a la enfermedad donde dos personajes potencialmente *homosexuales* encuentren finalmente su morada: Bianco se estaría burlando, en este sentido, de las tradicionales asociaciones entre homosexualidad y patología.

La tercera y última *nouvelle* que comentaremos, *Las ratas*, fue publicada en 1943. Delfín Heredia, un adolescente de 14 años, narra en primera persona una intrincada historia familiar centrada en la cadena de acontecimientos que desembocan en el aparente suicidio de su hermanastro Julio. Al final de su relato Delfín confiesa que, en realidad, fue él quien causó la muerte de su medio hermano, envenenándolo. Aunque no explique las causas, la narración previa provee algunas hipotéticas razones. El adolescente se desplaza, conforme avanza su historia, desde la veneración absoluta por Julio hasta el odio y la repugnancia. Podemos conjeturar que asesina a su medio hermano por celos, al descubrir que mantiene relaciones con su madre, pero también, como apunta Balderston (2004: 80), por un odio que lo paraliza y que está cargado de deseo.

Las huellas textuales de la atracción de Delfín por Julio son, como habitualmente en la narrativa de Bianco, escasas y esquivas. Cuando el adolescente practica sus lecciones diarias de piano, imagina que el autorretrato ubicado en el vestíbulo corresponde a Julio, aunque se trate, en realidad, de una imagen de su padre. La descripción del hermanastro resalta su belleza, de matices efébricos: «Un mechón dorado de pelo rubio le cae sobre la frente, y los ojos se destacan dorados, muy risueños, entre una confusión de pestañas y cejas parduscas» (Bianco, 1988b: 56). El diálogo imaginario con el retrato de Julio actúa, para el narrador, como sustituto de un diálogo que en la realidad no se produce, ya que el hermanastro apenas pasa tiempo en la casa y su interés erótico no se dirige hacia Delfín, sino hacia su madre y una muchacha, Cecilia Guzmán, que vive temporalmente con la

familia. El adolescente describe elípticamente el contenido de las conversaciones ficticias con Julio:

Yo hablaba, insisto, con la mayor soltura. Y a veces no dudaba en consultarlo sobre ciertas circunstancias que perdían, al enunciarse, todo carácter escabroso, confesional. Dejaban de ser revelaciones impúdicas. Las obsesiones de los catorce años subían a la superficie, me abandonaban, y después, todavía después, las sentía flotar a mi alrededor despojadas de su residuo oscuro, venenoso, del maléfico imperio que ejercían sobre mí. (Bianco, 1988b: 61)

Según Juan José Hernández (2006: 87-88), Delfín poseería un don de fabulación que le permitiría crear, a través del retrato (especie de icono ritual) y de la música, «un mundo a la medida de su deseo en el que Julio y él eran amigos entrañables y confidentes».⁵² Sin embargo, el contenido exacto de los diálogos no se revela al lector. ¿Aluden las «revelaciones impúdicas» y las «obsesiones de los catorce años» a un posible deseo homosexual? Tal vez, solo en esa artificial intimidad con su medio hermano, Delfín consigue manifestar un sentimiento nunca expresado abiertamente en su ambigua narración de los hechos.

En efecto, solo al final de la *nouvelle* se detecta un pasaje nítidamente homotextual, citado tanto por Balderston (2004: 79) como por Melo (2011: 279). Conviene contextualizarlo: Delfín sube al departamento/laboratorio de Julio, separado del resto de la casa por un patio, con la intención de despedirse de él, ya que al día siguiente se irá de viaje por unos meses. El hermanastro no está, pero Delfín entra en su dormitorio y lo explora visualmente. Al advertir el regreso imprevisto del otro, se esconde tras los armarios de las ratas y aguarda:

Pasaré dos meses, tres meses, sin verlo. Tengo derecho a contemplarlo esta tarde. Entregado a mi función de espectador, hasta llegué a olvidarme de ser espectador para no tener conciencia sino de ese hombre alto y rubio, parado frente a mí, que observaba con fastidio una puerta y en el cual estaba yo encarnado, quizá por última vez. Lo vi desaparecer en el dormitorio, oí el ruido del agua que caía en la bañera y el ruido de sus pasos que hacían crujir los tablones del piso, esos pasos blandos, torpes, confiados, de las personas que andan desnudas entre cuatro paredes, sin sospechar que las miran. En efecto, cuando Julio entró al laboratorio estaba desnudo y llevaba en la mano la camisa que se acababa de quitar. Al sentarse, se refregó la camisa por las axilas y la tiró lejos. Así, ante su mesa, abstraído, sudado, escultórico, ligeramente obeso, repugnante, se puso a tallar con el cortaplumas el minúsculo cráneo de una rata. La carne húmeda, en contacto con el cuero de la silla y la dura superficie de la mesa, así como el vello lustroso que a uno y otro lado le

⁵² En el análisis de las obras de Mujica Lainez observaremos que los retratos de personajes masculinos también se ofrecen como claves para la identificación del deseo homoerótico.

acentuaba el modelado del pecho, contribuían a darme esta sensación de repugnancia. (Bianco, 1988c: 79)

Destacan, en esta escena, las posiciones que asumen los personajes: Delfín, espectador escondido detrás de unos armarios; Julio, objeto de deseo sin conciencia de su condición. El hecho de que el narrador se juzgue «con derecho» a penetrar visualmente la intimidad de su hermanastro deriva, quizá, de la profunda identificación con este, pero puede entenderse asimismo como un «abuso» de su ventajosa posición. La serie escalonada de adjetivos calificativos con que describe el cuerpo de Julio expresan con elocuencia su oscilación entre el deseo y el rechazo: resulta casi contradictorio que lo presente a la vez como «escultórico» y «repugnante». Para Balderston (2004: 80) habría una analogía entre la repugnancia del narrador hacia Julio y la que expresa hacia sí mismo poco después: «el rechazo que siente por el otro, por lo tanto, es una faceta del odio que siente por sí mismo». Se trataría, para el investigador, de un ejemplo de homofobia internalizada y de una «incomodidad frente a [...] deseos homosexuales nunca expresados», al punto de que el escondite desde donde Delfín observa a Julio se podría comparar al armario donde el homosexual esconde su sexualidad vergonzante.

Los acontecimientos inmediatamente posteriores refuerzan la hipótesis de que Delfín asesina a su hermano como resultado de una compleja combinación de odio y deseo. El narrador presencia, desde su «guarida», la tensa conversación entre Julio y su madre, que se ha enterado de los amoríos del muchacho con Cecilia Guzmán y, atormentada por los celos, le exige que abandone la casa. Cuando la mujer se va, Delfín enfrenta a Julio y este, que sospecha que fue él quien delató sus amores con Cecilia, lo insulta y golpea. El adolescente aprovecha un descuido de su hermano para volcar veneno en su vaso de limonada y luego se retira. Coherente con su tendencia a la ambigüedad y al establecimiento de un *límite*, Bianco no explicita si Delfín mata a Julio por celos hacia su madre o porque no soporta que sea ella –y Cecilia– quienes lo atraigan sexualmente. De acuerdo con Hernández (2006: 89) carece de sentido intentar esclarecer la «verdad», ya que la *nouvelle* constituye, a su juicio, un «homenaje al poder creador de la mentira. No de la mentira en el sentido moral, como engaño perjudicial al otro, sino como capacidad para no aceptar pasivamente una realidad exterior, capacidad para falsearla, y en ese proceso cambiar su significación». Acaso, cuando la presión de la «realidad» torna insostenible la «ficción» que creaba Delfín en diálogo con el retrato de Julio, la única salida posible es destruir el secreto objeto de deseo.

Al igual que *Sombras suele vestir*, *Las ratas* despliega una espacialidad burguesa. Podlubne (2011: 208), en su análisis del primer volumen de cuentos de Bianco, observó la representación recurrente de «viejas casonas venidas a menos, testimonios de una época de esplendor, que el paso de los años convierte en ridículas y agobiantes». En *Las ratas*, el escenario principal consiste en una casa de estas características, que Delfín describe minuciosamente y de la que llega a afirmar: «Gravita sobre mí como un personaje de esta historia, no menos esquivo que los otros, y se sustrae a cualquier tentativa de objetivación» (Bianco, 1988c: 55-56). La casa, con sus diversos recovecos, habitaciones y pasillos, se presenta como el territorio idóneo para la ambigua trama de enigmas y ocultaciones que desgrana Delfín: en la soledad del vestíbulo, el personaje «dialoga» con Julio a través de un retrato; en el laboratorio ejecuta el crimen que a los ojos de los demás será interpretado como suicidio. El espacio nunca adquiere un estatus explícitamente homoerótico, pero se manifiesta receptivo a secretos de carácter sexual: tanto el deseo inconfesado de Delfín por Julio, como el vínculo incestuoso que une a este con su madre. Como bien señala Manzoni (2006: 76), «en un espacio familiar y social en el que “las buenas maneras son una forma de la moral”, el deseo se esconde, es casi irreconocible entre los disfraces y las máscaras».

El recorrido a través de la narrativa breve de José Bianco permite advertir que los pasajes homotextuales son escasos y nunca atraviesan el *límite* que el autor impone a la manifestación del deseo homosexual. No obstante, en cada unas de las piezas analizadas, la posibilidad del homoerotismo se disemina sutilmente en el texto y cobra fuerza a partir de una interpretación global de la obra. Tanto en el cuento «El límite» como en las *nouvelles Sombras suele vestir* y *Las ratas*, se intuyen corrientes de atracción entre varones, vinculables a una espacialidad real fundamentalmente burguesa. Bianco resulta muy próximo, en este sentido, a Mujica Lainez: ambos retratan personajes «excepcionales» de una aristocracia decadente que a comienzos del siglo XX se encontraba en plena crisis: un imaginario muy alejado, por razones obvias, del que nutriría la narrativa de tema homosexual a partir de los años cincuenta. En *Las ratas*, al referirse a las pinturas de su padre, Delfín afirma: «En sus cuadros intentaba decirlo todo. Cuando un artista intenta decirlo todo, acaba muy a menudo por omitir lo fundamental; no toma partido, corre el peligro de diluirse, de perderse. [...] le faltaban límites» (Bianco, 1988c: 54). La literatura de Bianco nunca cedió a la tentación de «decirlo todo»: los *límites* (auto)impuestos evitaron el riesgo de «perderse» o «diluirse» pero sugirieron, simultáneamente, zonas opacas, imprecisas, donde ciertos deseos inefables encontraron la manera de insinuarse y agitar, así, las rígidas y opresivas estructuras literarias y sociales.

4. Manuel Mujica Lainez: *otras historias, otros espacios*

Manuel Mujica Lainez (1910-1984) constituye una referencia obligada al momento de pensar en figuras que podrían formar parte de un canon de literatura argentina de temática homoerótica. El tratamiento del tema en la obra del autor se remonta a los cuentos «El cofre (1648)» y «La viajera (1840)», incluidos en *Aquí vivieron. Historia de una quinta de San Isidro, 1583-1924* (1949) y a «Las ropas del maestro (1608)», «El amigo (1808)», «Memorias de Pablo y Virginia (1816-1852)» y «El salón dorado (1904)», de *Misteriosa Buenos Aires* (1951). El abordaje más o menos explícito de relaciones homoeróticas en estos volúmenes de cuentos supone un primer gesto provocativo del escritor, si se tiene en cuenta que ambos procuraban dotar de una mitología propia a la ciudad de Buenos Aires. El deseo ajeno a la norma se dota de «historicidad» y se integra en una tradición nacional que no figura en los libros y manuales de Historia.⁵³ Esta incorporación fundamentalmente temática –a través de personajes y situaciones homosexuales y lésbicas– se complementa a partir de *Los ídolos* (1953) con una incorporación discursiva. Ya no se trata de que un personaje –protagonista o secundario– sea identificable como «homosexual» o «lesbiana», sino de que se le otorgue la palabra, o bien, que un narrador en tercera persona dé cuenta de sus deseos, conflictos y ansiedades. *Cecil* (1972), *Sergio* (1976) y *Los cisnes* (1977) son las obras donde esa puesta en discurso resulta más contundente, aunque encontremos espacios homotextuales en una parte considerable de la extensa narrativa del autor:⁵⁴ *La casa* (1954), *El unicornio* (1965), *Bomarzo* (1967), *Crónicas reales* (1967), *El laberinto* (1974), *El viaje de los siete demonios* (1974), *El gran teatro* (1979), *El escarabajo* (1982), *Un novelista en el Museo del Prado* (1984) y *Los Libres del Sur* (1984), novela en la que trabajaba cuando falleció.⁵⁵

Llama la atención, habida cuenta de la omnipresencia del homoerotismo en la obra del escritor, que los estudios de género y sexualidad hayan comenzado a reparar en ella hace relativamente pocos años. Según Zangrandi (2011b: s.p.) las «rarezas» y el abierto conservadurismo político de Mujica Lainez generaron resistencias dentro y fuera de los círculos intelectuales. A partir de los años sesenta, cuando los escritores y críticos de izquierda ganaron terreno en el campo intelectual, se le consideró un representante de «la

⁵³ El tratamiento de la (homo)sexualidad resultó incómodo para los cánones morales de la época. En una entrevista, Mujica Lainez comenta que los editores de sus primeros libros rechazaron *Aquí vivieron* «porque dijeron que era un libro inmoral» (Mujica Lainez en Puente Guerra, 1994b: 63). Posteriormente, el manuscrito fue aceptado por Editorial Sudamericana, que dio a conocer, en lo sucesivo, muchas obras del autor.

⁵⁴ De acuerdo con Brizuela (2006: 81), quien quisiera analizar el tema homosexual en la narrativa de Mujica Lainez «debería detenerse en, por lo menos, un ochenta por ciento de sus obras».

⁵⁵ Los dos capítulos que alcanzó a escribir fueron publicados el mismo año de su muerte en el diario *La Nación*. Posteriormente, Jorge Cruz los incluyó en *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* (1996: 215-235).

decadencia artística, amaneramiento de clase y frivolidad de la literatura». Esto no le impidió ser reconocido y exitoso, pero después de su muerte el interés por su obra se debilitó: «El curso político y cultural del país motiva olvidos y hallazgos de los escritores; y en este sentido, durante dos décadas fueron excepcionales las lecturas novedosas y, más aún, los debates sobre Mujica Lainez. Aquel universo de sutilezas estéticas y sexuales de sus narraciones quedó oculto detrás del relegamiento de su figura» (ídem). Zangrandi señala que la revalorización del escritor fue impulsada por el rescate que hicieron de su obra Roberto Bolaño, Fernando Vallejo y Sylvia Molloy; el primero en un prólogo a una reedición de *Bomarzo*; el segundo en diversas entrevistas; la tercera en un breve artículo.⁵⁶ La revisión más significativa, sin embargo, la llevó a cabo Alejandra Laera en dos publicaciones antológicas de textos del autor, *Los dominios de la belleza* (2005) y *El arte de viajar* (2007). En la introducción al primero de estos volúmenes, la investigadora observa que los aspectos más revulsivos de la producción de Mujica Lainez solo cobraron entidad como objeto de estudio a partir del impacto que tuvieron en la literatura las cuestiones de género y los estudios queer desde la década de 1980 (Laera, 2005: 21). En este nuevo contexto, fue (y es) posible dejar de lado las posiciones políticas del autor para concentrarse en el potencial transgresivo de sus obras, donde la subversión de los roles y las identidades sexuales aparece como una constante.

Para Puente Guerra (1994a: 269-270), las técnicas evasivas empleadas por Mujica Lainez en su representación del homoerotismo podrían ser interpretadas de dos maneras:

On the one hand, such an indirect treatment of the theme can be viewed as a concession to the strict conventions of the times. On the other hand, it represents a strategy intentionally employed by the author, cognizant that the only way to treat this theme was to minimize its visibility. Mujica Lainez opted for the use of allegory, thus permitting another reading of the text; this alternative reading draws its strength from what is not said.

En un momento histórico en el cual la homosexualidad se consideraba un factor de desestabilización de la estructura familiar y social, el autor escogió incorporarla textualmente a través de una sofisticada codificación. Si de ese modo acataba, hasta cierto punto, las convenciones de la época, al mismo tiempo deslizaba posibilidades alternativas

⁵⁶ Molloy (2000: 818) sugirió «una relectura *llamativa*, en el doble sentido de este término, es decir notable, escandalosa si se quiere, y a la vez eficazmente interpelladora; una relectura no tanto para rescatar textos olvidados o “mal leídos” [...], sino para fisurar lecturas establecidas». Entre las propuestas concretas para lograr este objetivo, todas formuladas a modo de interrogante, la investigadora incluyó a Mujica Lainez: «¿cómo analizar desde el género la popularidad de ciertos intelectuales –pienso en un Salvador Novo, un Manuel Mujica Lainez, esos Liberaces de la cultura latinoamericana– quienes visibilizan a ultranza una sexualidad disidente a través del trabajo de pose a la vez que son reconocidos, incluso celebrados, como portavoces de un estado conservador cuya *doxa* propagan?» (ibídem: 819).

de interpretación, poniendo a prueba la habilidad de sus lectores. Como observa Brizuela (2006: 87), «tradicionalmente, entendemos por literatura gay la transmisión de determinadas “historias secretas”, cuando en realidad [...] se trata también de transmisión de capacidades y hasta de competencias para comprendernos y comunicarnos, para solidarizarnos, para vivir y construir y fortalecer un colectivo». Mujica Lainez heredó no solo un conjunto de historias que «secretamente» osaban hablar del deseo erótico entre hombres, sino también, un conjunto de *claves* para poder acceder a esos significados subrepticios. No cabe duda, por lo tanto, de que uno de los aportes capitales de obras pioneras como *Los ídolos* y *El retrato amarillo* fue forjar un espacio discursivo para la expresión del homoerotismo que, a diferencia de *Los invertidos* o *El juguete rabioso*, posee sus propios códigos textuales y se destina a un público lector también específico. La presencia en *Los ídolos* de un narrador en primera persona al cual podemos identificar como «homosexual» marca una distancia considerable con el drama de González Castillo o el episodio de la novela de Arlt, donde el discurso de los personajes de sexualidad transgresiva dependía de una instancia enunciativa «heterosexual». En esta novela, el deseo se *espacializa* no solo temáticamente, sino también a través de la escritura y de la voz que la sostiene. De modo similar, *El retrato amarillo* presenta un narrador en tercera persona que describe los conflictos identitarios del protagonista desde una perspectiva empática, circunstancia que permitiría al lector «entendido» reconocerse en el drama de su definición personal. Ambas novelas, en definitiva, erradican el homoerotismo del terreno de la enfermedad y la patología para mostrarlo, en cambio, como una forma legítima de deseo que *debería* tener espacios igualmente legítimos donde desarrollarse y expresarse.

El análisis de la espacialidad homotextual podría extenderse a un amplio corpus de obras de Mujica Lainez. Hemos escogido dos, *Los ídolos* y *El retrato amarillo*, que se dieron a conocer en la misma década –1950– en la que el paradigma de representación del homoerotismo en la literatura argentina comenzaba a transformarse. De este modo se puede verificar la convivencia, en un mismo periodo de tiempo, de dos formas de enunciación homosexual opuestas. Tanto en *Los ídolos* (1953), primera entrega de la denominada «saga porteña»,⁵⁷ como en *El retrato amarillo* (1954), novela inconclusa publicada inicialmente en la revista *Ficción*,⁵⁸ el deseo homoerótico se incorpora al texto por

⁵⁷ Integrada además por *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en El Paraíso* (1957). Para un análisis de esta saga, véanse, entre otros, los trabajos de Frances Vidal (1986), Schanzer (1986) y Cerrada Carretero (1990).

⁵⁸ La segunda edición, a cargo de la fundación Amigos de Manuel Mujica Lainez, se publicó en 1987. En 1993 fue incluido en *Cuentos inéditos*, editado por Planeta. La primera edición española, por Ollero y Ramos, apareció en 1994.

medio de una elaborada retórica donde prevalecen la alusión y los significados indirectos. Renato Pellegrini y Carlos Correas apostarían, en cambio, por una textualización explícita. Desde el punto de vista cronotópico, también se constatan diferencias notables: Pellegrini y Correas sitúan la experiencia homosexual en la «actualidad» y en los espacios públicos y clandestinos de las clases medias y bajas, mientras que Mujica Lainez ancla sus narraciones en el pasado, en los escenarios de la aristocracia decadente que recorre buena parte de su obra: *El retrato amarillo* transcurre a principios del siglo XX en la zona del Tigre; *Los ídolos* reparte la acción entre Buenos Aires y algunos pueblos y ciudades europeas entre los años treinta y cincuenta.⁵⁹

La multiplicación de espacios retóricos homoeróticos en las novelas escogidas permite establecer conexiones con la espacialidad real y simbólica que se despliega en una y en otra. Observamos, en este sentido, algunos núcleos temáticos recurrentes vinculados al espacio: la preeminencia de la casa como territorio plurivalente en relación con las sexualidades no normativas –refugio, garantía de secreto, espacio hostil; la localización de la relación homoerótica en lugares alejados como coartada distanciadora; el desplazamiento continuo de los personajes a modo de estrategia de postergación del deseo; la concentración simbólica –y el cifrado– de lo homoerótico en objetos relativos a la esfera de la literatura y el arte (fundamentalmente, libros y fotografías). Estos temas espaciales se vinculan a su vez con temas homoeróticos de carácter más general: la amistad rayana en el amor entre dos adolescentes; la belleza fascinadora de los efebos; el conflictivo auto-descubrimiento de la otredad sexual; la transferencia y/o sustitución del deseo; la literatura y el arte como baluartes de los «diferentes». La retórica alusiva de Mujica Lainez hilvana con sutileza todas estas líneas temáticas, de modo que el análisis de los espacios retóricos debe dar cuenta necesariamente de ellas. No nos proponemos, sin embargo, un estudio exhaustivo, pues la extensión y complejidad de las obras exigirían un desarrollo mucho más amplio. El objetivo de los siguientes apartados consiste en destacar, por una parte, los modos en que la textualización del deseo homoerótico enmascara, pero no oculta por completo, sus múltiples formulaciones narrativas. Por otra parte, señalaremos en qué medida esos espacios retóricos permiten vislumbrar espacios reales y simbólicos donde el amor y el deseo entre varones no solo serían posibles sino también realizables.

⁵⁹ Aunque en *Los ídolos* la narración finalice el mismo año en que la novela se publica –1953– el ambiente y los personajes evocados resultan inevitablemente anacrónicos: de allí las críticas que despertó la novela en las nuevas generaciones críticas nucleadas alrededor de las revistas *Contorno* y *Centro* (Zangrandi, 2011a).

4.1. *Los ídolos* (1953) y la escritura del secreto

Mujica Lainez concibió inicialmente *Los ídolos* como una novela breve, pero su editor le aconsejó ampliarla; al capítulo inicial, titulado «Lucio Sansilvestre», se sumaron entonces otros dos, «Duma» y «Fabricia». Esta circunstancia explicaría, para Fleming (1999: 42), que la novela resulte «despareja». Interesa observar, en todo caso, que en su versión original, *Los ídolos* se concentraba en la figura de Sansilvestre, poeta presuntamente «homosexual» cuya obra deslumbra y obsesiona a un adolescente –Gustavo– que a su vez es objeto de deseo del narrador de la historia, cuyo nombre ignoramos. Los dos capítulos añadidos completan la biografía de Gustavo y de su familia, especialmente de la tía Duma, excéntrico personaje en el cual se cifra de forma paradigmática el ocaso del patriciado rioplatense.⁶⁰ Los tres episodios se vinculan, a pesar de que pueden leerse independientemente, por la voz del narrador, pues el rasgo que cohesiona la novela es la manifiesta devoción de este último por aquel amigo que, aun muerto, sigue ejerciendo sobre él una extraña fascinación. Todo el libro constituye un homenaje, una operación de rescate literario del muchacho amado; escribir sobre él implica salvarlo del olvido, reconstruir el paraíso perdido de la adolescencia y sus amores singulares. No casualmente, las frases que abren y cierran la novela aluden al profundo vínculo que unía a los jóvenes: «Gustavo y yo éramos inseparables en la época en que le regalaron *Los Ídolo*» (Mujica Lainez, 1999: 67)⁶¹; «Cualquier día puedo morirme con *Los Ídolos* entre las manos y será como si continuara leyendo. Ni me daré cuenta. Será como si continuara leyendo, con Gustavo junto a mí» (256).

Puede observarse que la novela de Mujica Lainez recorre el tópico de la amistad apasionada entre dos adolescentes, ya tratado por Arias en *Álamos talados* y por Bianco en «El límite». A este tópico general el autor le añade un matiz particular: la mediación, en esa amistad, de la literatura y del arte. No se trata solo de una actitud *estetizante*, sino más bien de una codificación del deseo a través de objetos culturales que, al mismo tiempo, disfrazan y permiten entrever la pasión que originan. La naturaleza fetichista de libros y retratos resulta coherente con el planteo de la idolatría como estrategia relacional de los personajes. La vinculación de estos con los objetos se proyecta, a fin de cuentas, en la dimensión personal: los otros también constituyen objetos, ídolos creados y adorados como conjuro contra la extinción de aquello que se tuvo y ya no se tendrá: la adolescencia, por una parte,

⁶⁰ En la novela *Redacciones perdidas* (2009) de Claudio Zeiger, la figura de Emilia Gauna, tía de uno de los protagonistas, recuerda a este personaje de Mujica Lainez, pues también desempeña un papel fundamental en la formación literaria de dos adolescentes.

⁶¹ En adelante, citaremos la novela indicando solo el número de página correspondiente.

y el esplendor de la aristocracia por otra. Nótese que, aún en contextos muy apartados uno del otro (provinciano/metropolitano), tanto Arias como Mujica Lainez modularon temas similares.⁶²

En «Lucio Sansilvestre», la historia de la amistad del narrador y Gustavo se teje – tras una breve síntesis de los años adolescentes– alrededor del viaje que los reencuentra en 1948 en Stratford-on-Avon, y finaliza con una serie de cartas que el narrador recibe de Gustavo en diferentes ciudades europeas a las que se traslada por razones de trabajo. En Estocolmo le llega la noticia de las extrañas muertes de su amigo y Sansilvestre, el célebre poeta cuya búsqueda obsesiva había marcado la existencia del muchacho. «Duma», por su parte, constituye una vuelta al pasado, en el cual el narrador se consagra a reconstruir «la singular atmósfera» (133) que envolvió la vida de Gustavo; para este fin, se vale fundamentalmente de un par de viajes realizados a la estancia de la tía Duma en la época de la adolescencia, a finales de los años treinta. El tercer y último capítulo, «Fabricia», se localiza en el presente, exactamente en 1953. El narrador tiene ya treinta y dos años. Una situación azarosa vuelve a ponerlo en contacto con la familia de su amigo; la crónica sucesiva muestra la decadencia del clan antiguamente liderado por Duma y el frustrado intento del narrador de «recuperar» a Gustavo a través de Fabricia, joven heredera. Los capítulos añadidos se deslizan, como podemos ver, hacia núcleos argumentales muy alejados de la atracción homoerótica entre el narrador, Gustavo y Sansilvestre que tematiza el capítulo inicial, si bien se mantiene la devoción del primero por el segundo como origen y justificación de la empresa narrativa en su totalidad.

El espacio retórico homoerótico que atraviesa y cohesiona todos los demás da cuenta de los deseos –nunca confesados explícitamente– del narrador por Gustavo, de este por Sansilvestre y de Sansilvestre por Juan Romano, amigo de la adolescencia del viejo poeta. En ese juego de desplazamientos continuos, los arabescos verbales de Mujica Lainez trazan un complejo microcosmos homoerótico que ha sido señalado por algunos críticos. Puente Guerra (1994: 269), por ejemplo, destacó una «hidden dimension of homoeroticism between Gustavo and the narrator»; mientras que Fleming (1999: 14) sostuvo que «la inclinación prohibida complica la dirección del deseo. No se puede amar y desear abiertamente, por lo que el camino hacia el ser deseado se vuelve laberíntico, a través de una serie de transposiciones». Otros investigadores, como Schanzer (1986: 56-63) o Frances Vidal (1986: 35), pasaron por alto las connotaciones homoeróticas de la novela,

⁶² La relación entre el narrador y Gustavo en *Los ídolos* se presenta, sin embargo, más «igualitaria» que la de Alberto y Cirilo en *Álamos talados*, donde la diferencia de clase marcaba una distancia mayor.

centrando su atención en el retrato de la aristocracia decadente que domina los capítulos segundo y tercero. Más recientemente, Zangrandi (2011b: s.p.) describió al personaje narrador de *Los ídolos* como «enamorado y erotizado por otro muchacho».

La espacialización retórica de lo homoerótico encuentra su pilar fundamental en el tema de la estrecha amistad adolescente. La narración asume la forma de unas memorias centradas en la vida del amigo; se trataría, siguiendo a Pimentel (2005: 137), de una narración homodiegética testimonial, pues su objeto «no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro». La escritura misma ha sido marcada por la influencia de ese *otro*, en este caso Gustavo: cada nuevo capítulo surge como resultado de la imposibilidad de sustraerse al magnetismo ejercido por su figura en diversas instancias de la vida del narrador. «Lucio Sansilvestre», primera entrega, es concebido poco tiempo después de la muerte del muchacho; dos años más tarde le sigue «Duma», escrito «para contribuir a justificar la desconcertante actitud de mi amigo y a comprender el hechizo que gobernó su existencia» (133); otros dos años transcurren hasta la composición de «Fabricia», intento de aclarar «por qué secretos designios la sombra de mi amigo sigue proyectándose sobre mí que soy un hombre maduro» (202). La idea de lo «secreto» se asocia continuamente con lo narrado: «Quisiera que estas memorias no vieran nunca la luz» (131); «Hace dos años que escribí la parte de mis recuerdos de Gustavo, en la que evoco a su familia y en especial a Duma, su tía abuela. Había guardado los cuadernos bajo llave, en el fondo de un cajón» (202); «Nadie debe enterarse de estas cosas. ¿Para qué? Son demasiado raras y demasiado sencillas» (258). La necesidad de preservar los escritos de eventuales lectores se comprende mejor si se tiene en cuenta otra observación: «¿A quién dirijo, en verdad, estas memorias? [...] Las empecé con el objeto de explicarme a mí mismo, de aclararme aspectos esenciales de mi formación en torno de Gustavo. Escribí para mí, y ahora siento que estoy escribiendo para otros. Pero yo, yo mismo, ¿acaso no soy “otros”? [...] Mi público soy yo. Escritor y lector en mí conviven» (224). Esta idea recuerda la sugerencia de Stockinger (1978: 141) de que «the ultimate homotextual mirror is of course the text itself». Para el narrador, reconstruir la crónica biográfica del amigo supone al mismo tiempo ordenar su propia biografía. Numerosas autobiografías se fundan en ese afán de auto-explicación al que se alude aquí, pero el hecho de que esa auto-explicación esté fuertemente ligada a la figura del amigo y de que los eventos narrados sean «raros» y convenga mantenerlos ocultos, refuerzan la hipótesis de un deseo homoerótico como origen de la escritura. Por otro lado, la alusión al carácter múltiple del «yo» del narrador sugiere una fragmentación identitaria que podría vincularse con una experiencia conflictiva de la sexualidad. Este

conflicto se evidencia de forma especial en el tercer episodio: convencido de que Fabricia mantuvo una relación sentimental con Gustavo, el narrador cree hallar en ella un modo de recobrar simbólicamente a su amigo. Sin embargo, cuando descubre que ese romance no se produjo, debe admitir que nunca sintió amor por la muchacha *en sí misma*. Se trataría de una reformulación de la «coartada de los dos hermanos» comentada a propósito de *Álamos talados* o de la figura del *go-between* según la definiera José Bianco:

supe que Fabricia me importaba menos que la recuperación de las sensaciones de plenitud feliz que me habían envuelto en la época remota de mi intimidad con Gustavo; y supe también que si de algún modo Fabricia pudo figurar dentro de ese cuadro (y hasta aspirar a ser uno de sus elementos primordiales), fue por el vínculo que la había asociado con Gustavo y que nos aislaba a los tres –a ella, a Gustavo y a mí– dentro de una misma atmósfera. (256)⁶³

La narración se postula, a fin de cuentas, como una operación memorística para rescatar al amigo muerto, pero también a la relación que los unió en la adolescencia. Esa relación explicaría, por un lado, la «rareza» de Gustavo y de su clan; por otro, la «rareza» propia de quien cuenta la historia. Si la novela propone con insistencia que las relaciones ambiguas entre personajes masculinos están mediatizadas por productos culturales, no cabe duda de que el primer ejemplo de esa mediación es la novela misma: una textualidad producida por un personaje masculino a partir de su deseo por otro. Aquello que el narrador busca explicarse a sí mismo –y por eso no quiere que nadie lea sus memorias– sería precisamente ese deseo. Ahora bien, en la época en que Mujica Lainez escribió la novela, los sentimientos de los personajes solo podían expresarse a través de la retórica de la amistad, un patrón prestigioso dentro de la tradición literaria homosexual.⁶⁴ Esa retórica precisaba, como bien señala Fleming (1999: 55), de la ambigüedad y de la sugerencia: «el homoerotismo, más o menos cripto, que se resuelve en sucesivas transposiciones, está sustentado por un lenguaje afectado, cargado de insinuaciones, acompañado por una subrayada gestualidad». Encontramos un ejemplo de estos usos lingüísticos al inicio del primer episodio:

⁶³ Señala Fleming (1999: 14): «En la tercera parte de la novela, muerto Gustavo en extraña circunstancia, el narrador se “deslumbra” con Fabricia, la joven heredera de la familia principal, pero su enamoramiento obedece a la sospecha de que entre ella y Gustavo hubo algo más que parentesco y, a través de Fabricia, en una nueva transferencia erótica, busca en realidad a Gustavo, su primer amor».

⁶⁴ Cabe señalar, entre otros posibles ejemplos, las novelas *Bajo las ruedas* (*Umter Rad*, 1906), *Demian* (*Demian*, 1919) y *Narciso y Golmundo* (*Narziss und Golmund*, 1930) de Herman Hesse; *El viajero sobre la tierra* (*Le voyageur sur la terre*, 1927) de Julien Green; *Las amistades particulares* (*Les amitiés particulières*, 1944) de Roger Peyrefitte y *Reencuentro* (*Reunion*, 1971) de Fred Uhlman.

Mi devoción por el amigo de la adolescencia estuvo a punto de torcer el curso de mi propia vida, pues en el momento en que la Universidad nos llamaba, casi lo acompañé en los azares de una carrera hacia la cual él no sentía inclinación alguna y que había escogido por pereza. No lo hice y eso me alejó de Gustavo. Mi madre, que hasta entonces había hecho cuanto dependía de ella para estimular nuestra amistad, parecía ahora tercamente empeñada en separarnos. (74)

Téngase en cuenta que el diccionario ofrece, entre otras acepciones, los siguientes significados de «devoción»: «amor, veneración y fervor religiosos» e «inclinación, afición especial» (DRAE, 2001: s.v.). Al señalar que la devoción por el amigo pudo torcer el curso de su propia vida, el narrador manifiesta la posibilidad de una *desviación* inquietante. Por otra parte, la actitud de la madre se asemeja a la de alguien que se interpone entre dos amantes y no entre dos amigos: así como la posición social más alta de Gustavo pudo influir para que al principio incentivara la amistad, luego el rumbo tomado por la misma la impulsa a distanciar a los jóvenes; el beneficio económico pasa a segundo plano cuando el *recto* camino del hijo se ve amenazado por la proximidad del excéntrico aristócrata. Los ejemplos de referencias a la vaga frontera entre sentimientos amistosos y románticos se suceden en la novela.⁶⁵ Así como Gustavo y gran parte de los integrantes de su familia se consagran a alguna clase de ídolo –ya sea una persona o una cosa– «en un afán desesperado por justificar una existencia vacua» (Fleming, 1999: 45), también el narrador construye su blanco de idolatría: el amigo muerto. Solo el recuerdo de Gustavo –y su recuperación simbólica a través de la escritura– le otorgaría sentido a su monótona rutina de hombre de ciencia.

El homoerotismo también se espacializa, en la esfera discursiva, en torno de una atracción que, siguiendo a Fleming (ibídem: 48), sería al mismo tiempo estética y erótica. Aunque la literatura desempeñe un papel importante en el vínculo entre el narrador y Gustavo, esa atracción define ejemplarmente las relaciones entre Gustavo y el poeta Lucio Sansilvestre. A la amistad entre iguales se suma, de este modo, otro modelo clásico de relación homosexual: la de un muchacho joven y un hombre mayor, herencia de la tradición griega revisitada con frecuencia en la literatura occidental (Gilabert Barberà: 2010). La admiración exacerbada de Gustavo por el libro de poemas *Los Ídolos*, único texto publicado por el enigmático Sansilvestre, funciona como motor del desarrollo narrativo del

⁶⁵ El primer capítulo es muy ilustrativo al respecto. Baste como ejemplo la descripción que hace el narrador de su amigo, próxima al modelo de efebo que aparece en varias obras del autor: «Gustavo tenía el pelo negro, renegro, y la piel casi dorada; negros también los ojos. Ninguno de sus rasgos era puro y, sin embargo, surgía de él, como un aura, algo que no era solamente el encanto de la juventud ni de la hermosura y que envolvía su largo cuerpo desgalichado que no se sentaba sino se derrumbaba, se volcaba en los muebles. Pero acaso su mayor atractivo residiera en su voz, en un periodo en que los que lo rodeábamos aflautábamos desesperadamente la nuestra. Era una voz baja, a la que el entusiasmo enriquecía de súbito» (69).

primer episodio. El poemario, que el muchacho recibe como regalo de parte de su tía Duma, trastoca por completo su existencia: «No pudimos sospechar entonces la extraordinaria influencia que ejercería sobre la vida de Gustavo el volumen de tapas rojas» (67). La fascinación por la obra de Sansilvestre le confiere un carácter mítico, especialmente debido al misterio que rodea a su creador, quien no solo no publicó ningún otro libro, sino que además reside en Inglaterra desde hace años y se niega a conceder entrevistas. El *racconto* de la amistad entre el narrador y Gustavo con que se inicia el primer capítulo se centra en el impacto de este libro sobre la vida de los jóvenes. Una anécdota que podría resultar banal –el regalo de cumpleaños del narrador a Gustavo poco tiempo después de que este adquiriera *Los Ídolos*– constituye, sin embargo, una clave fundamental para comprender la codificación del deseo homoerótico en la novela. Aconsejado por un primo, el narrador obsequia a su amigo un retrato del admirado poeta, «la única efigie conocida de este autor de un solo libro» (71). En la imagen, Sansilvestre no es el viejo poeta que se nos describe de modo general en el capítulo, sino un hombre joven, de unos treinta años, «de ojos claros, de barba rubia, con el pelo luminoso, revuelto» (71). Las fotografías de personajes masculinos aparecen, tanto aquí como en *El retrato amarillo* y en «El retrato», incluido en *El brazalete y otros cuentos* (1978), como espacios donde se concentra y cifra simbólicamente el homoerotismo.⁶⁶ El narrador nota, en efecto, que la imagen de Sansilvestre guarda un cierto parecido con Gustavo, pero la espontaneidad de este último se convierte en «una reserva, un misterio» en aquél; no menos significativa sería la expresión «máscara nórdica, cincelada» (71) que completa la descripción. Misterios y enmascaramientos definen desde el comienzo la figura de Sansilvestre; el espacio retórico articulado en torno de él –y de su joven admirador– incidirá continuamente en el campo semántico de lo «extraño».

La síntesis de la amistad adolescente entre el narrador y su amigo finaliza con la mención a la distancia que pone entre ellos la universidad primero y el trabajo después. El narrador insiste además en que la madre fue una de las causas principales de que se rompiera «la intimidad extraordinaria que había existido entre nosotros» (75). El relato

⁶⁶ Sobre *El retrato amarillo* nos extenderemos más adelante; en cuanto a «El retrato», se trata de un cuento fantástico que narra los extraños sucesos que se desencadenan en el caserón donde vive un joven muchacho cuando recibe como herencia el retrato de un arquitecto, caracterizado al igual que Sansilvestre como un hombre rubio, de barba, cuyo rostro se asemeja a una «máscara» (Mujica Lainez, 1978: 107). A partir de ese momento, la casa sufre inexplicables transformaciones que alejan a los amigos del protagonista, quienes solían visitarlo a diario. Esta circunstancia lo convence de vender el cuadro a un anticuario. Sin embargo, cuando el comprador se presenta, por la mañana, para retirar el retrato, encuentra al joven muerto. La descripción del cadáver permite inferir que el asesino no sería otro que el arquitecto del cuadro. El desenlace autoriza a suponer que este último intentó, en primer lugar, «apoderarse» del joven modificando fantásticamente la fisonomía de la casa para alejar a sus visitantes habituales y que luego, en esa noche fatídica, a solas con su víctima, no logró seducirla, por lo cual le dio muerte.

retoma a los amigos varios años después, exactamente en 1948, cuando una circunstancia fortuita los reúne en Inglaterra. El narrador ha viajado a Europa para trabajar como médico en París, pero pasa unos días en Londres y decide visitar la ciudad natal de Shakespeare. Allí se encuentra casualmente con Gustavo, en una representación de *El mercader de Venecia*.⁶⁷ Su amigo le explica los motivos que lo han llevado hasta ese lugar: la obsesión por Sansilvestre no lo ha abandonado, al punto de que gracias a sus contactos ha obtenido la dirección del poeta y está decidido a visitarlo. El narrador será testigo del primer encuentro de Gustavo con el anciano escritor,⁶⁸ pero cuando su trabajo lo reclame, seguirá la crónica del extraño vínculo que se establece entre admirador y admirado a través de las cartas que Gustavo le envíe regularmente. Fleming (1999: 55) ha destacado la importancia de esta producción epistolar en relación con el homoerotismo: «Las cartas de Gustavo al narrador, que van dando las pistas de su peligroso acercamiento deslumbrado a Sansilvestre, son el mejor testimonio del discurso admirativo, al borde del delirio, en que los términos de la pasión literaria y amorosa se confunden». Proponemos a continuación una descripción del contenido básico de cada una de las cartas junto con los indicios verbales de atracción homoerótica que aparecen en ellas:

Carta primera: Encuentros en lugares públicos con Sansilvestre y su esposa, sin conseguir hablar con él. Investigaciones en Warwick sobre el esquivo poeta. Visita de Sansilvestre en el hotel de Gustavo e invitación para que lo visite en su casa al otro día: «¡Ay, no he escuchado su voz más que un instante y, sin embargo, he podido comprobar nuevamente qué recio es el imperio que ejerce sobre mí este hombre viejo, de traza tan frágil! [...] La sola idea de que mañana estaré con él, en su casa, en su intimidad, me turba y me obliga a cerrar esta carta aquí». (97)

Carta segunda: relato del primer encuentro con Sansilvestre. El poeta se muestra renuente a hablar de *Los Ídolos*. Confiesa a Gustavo que le recuerda a un joven amigo de su adolescencia, Juan Romano, de quien le muestra un retrato. El regreso imprevisto de la esposa frustra la conversación.

Usted me ha sido simpático desde el primer día, desde que lo vi delante de la puerta... y he querido volver a verlo... excepcionalmente... Hay en usted... es como si usted irradiara... eso es... irradiara... ¿me entiende? Yo creo que mientras usted habla, aunque uno, por cualquier razón, no lo escuche, esa irradiación opera, está ahí, y es más poderosa que el discurso...

⁶⁷ La referencia a esta obra de Shakespeare podría dirigirse a los lectores «entendidos», pues se ha señalado una tensión homoerótica en la amistad entre Antonio y Bassanio, protagonistas de la tragedia (cf. Kleinberg, 1983; Woods, 1998: 105-106 y Mira, 2002: 679).

⁶⁸ La descripción de Sansilvestre alude explícitamente a la belleza del poeta, sugerida en el comentario de su retrato al comienzo del capítulo: «Los años habían trabajado como escultores refinados sobre el rostro de Lucio Sansilvestre, macerándolo, despojándolo de cuanto no fuera imprescindible para mantener su piel delicada sobre la fina arquitectura de los huesos; pero esto, que en otros casos puede ser hasta macabro, no incidía sobre la hermosura de esa cara anciana» (90).

[...] Y además –continuó– usted se parece extraordinariamente... extraordinariamente... a un muchacho que fue mi inseparable amigo cuando teníamos más o menos su misma edad... [...] lo que en usted me recuerda a aquel muchacho amigo mío, a Juan Romano, es su irradiación, su luz... él, cuando algo lo conmovía, era como un fanal encendido... (103-105)⁶⁹

Carta tercera: Informa de la amistad creciente entre Gustavo y Sansilvestre. El poeta se ha impuesto sobre la resistencia de su esposa, que rechaza al muchacho, y ve a este con frecuencia. El tema de *Los Ídolos*, que Sansilvestre prefiere evitar, crea tensión a veces. El escritor promete a Gustavo que le prestará la obra consagrada a Milton en la que ha trabajado durante décadas.

Mi relación con Sansilvestre avanza día a día y ha alcanzado zonas de intimidad que nunca pensé entrever. Tengo la certidumbre de que nadie, desde la publicación de *Los Ídolos* (con excepción de su señora, pero como comprenderás, el vínculo es muy diverso), ha estado tan cerca de su confianza como yo. (110)

¡Qué sueño de tardes y de tardes de verano es esto para mí! Lucio Sansilvestre no es locuaz en el primer momento, pero después se desata, se libera, y entonces me habla suavemente y yo lo escucho, sin saber si estoy dormido o despierto [...]. Casi siempre me habla de Juan Romano [...] a mi admiración por Sansilvestre se suma su admiración por Juan Romano, el del retrato sin rostro, que fue poeta también y que según Sansilvestre se me parecía tanto, que a veces, no sé si alucinado, me llama Juan. (111-112)

Lo peor es que no acierto a definir, a delimitar su misterio, si misterio hay. (112)

¿Qué me importa nada que no sea Lucio Sansilvestre? (114)

Carta cuarta: Gustavo narra su descubrimiento, dentro del manuscrito sobre Milton que le facilita Sansilvestre, de unos poemas del autor fechados en 1911. Luego de leerlos detenidamente, abraza la hipótesis de que Sansilvestre no es el autor de *Los Ídolos*, pues la calidad inferior de los textos descubiertos delata la presencia de otra figura autorial detrás de la obra que lo ha obsesionado toda su vida. Concluye que el verdadero autor de *Los Ídolos* es Juan Romano, razón por la que Sansilvestre se negaba a hablar del libro. Ese mismo día, indagará al poeta sobre el asunto: «No sé qué va a ser de Lucio Sansilvestre y tampoco sé qué va a ser de mí después de esa conversación». (126)

Este recorrido manifiesta la ambigüedad de las relaciones entre Gustavo y Sansilvestre. Así como el discurso del narrador se apoyaba en una retórica de la amistad, el de Gustavo se apoya en una de la retórica de la admiración, que desdibuja como aquella los

⁶⁹ Nótese, en este fragmento, el uso insistente de los puntos suspensivos, como si en ellos se cifrara la indecibilidad del deseo aludido. Por otra parte, la relación Sansilvestre-Juan Romano funciona como espejo de la del narrador con Gustavo, que ha comenzado su relato usando el mismo término que Sansilvestre – «inseparables»– para definir su amistad de la adolescencia.

límites con el amor erótico. El narrador, consciente de la frágil frontera entre el fervor literario y el sentimental, no deja de observar que puede haber algo «anormal» en la pasión desmedida de Gustavo por el poeta: «Hasta entonces no había recapacitado en la posibilidad de que Gustavo fuera un enfermo» (98); «Cabía la posibilidad de que Gustavo fuera un obseso, de que lo que comenzó como una atracción estética se hubiera transformado monstruosamente, invadiendo el campo de conciencia» (99). Otras expresiones como «anormalidad de su conducta» (98), «algo vecino de lo morboso» (98), «manía» (98), «anomalía sospechosa» (99), «exacerbación enfermiza» (99), contribuyen a formar un campo semántico de lo patológico, en el cual se mantiene la ambigüedad de si lo «enfermo» reside en el modo específico en que Gustavo se relaciona con Sansilvestre o en la «homosexualidad» en sí misma. Mujica Lainez parece servirse del mismo discurso que contribuyó a estigmatizar y condenar a los homosexuales para sembrar la sospecha sobre la identidad de sus personajes.⁷⁰ Los comentarios a la carta tercera,⁷¹ el resumen de los acontecimientos anteriores a la recepción de la cuarta⁷² y el pasaje final⁷³ son los más elocuentes respecto de la tensión homoerótica entre el amigo y el poeta. En todos ellos, el narrador introduce una retórica del enigma que a través de extensas y laberínticas preguntas baraja la posibilidad de una pasión que excede los límites de la literatura. La muerte de Gustavo y Sansilvestre en el río Avon incrementa el clima de misterio en torno de sus figuras y del vínculo que los unió. Al igual que las retóricas de la amistad y de la admiración, la del enigma mantiene un margen de ambigüedad; así, «lo más oculto de la naturaleza» (114) de Sansilvestre podría ser –o no– su «homosexualidad»; en todo caso, la formulación como interrogante exime al narrador de afirmaciones categóricas. Del mismo modo, el trágico fin de los personajes se interpreta, por una parte, como consecuencia de la atracción

⁷⁰ Sobre el proceso de metafóricación de la homosexualidad en términos de enfermedad remitimos a los trabajos de Martínez Expósito (1998: 94-98; 2004: 163-165).

⁷¹ «¿Ocultará todo esto [...] algo equívoco? ¿Ocultará algo que Gustavo no ve porque su entusiasmo lo ciega y le veda hasta imaginarlo? [...] ¿qué buscaría [Sansilvestre] en Gustavo para abrirle su intimidad tan pronto y entregarle sus manuscritos inalcanzables? ¿Cuál habría sido su relación con ese Juan Romano de su adolescencia que dejó en él huella tan honda, ese Juan Romano a quien había reencarnado, evidentemente en mi amigo? El recelo de Matilde Sansilvestre, ¿tendría por origen una causa que yacía, solapada, en lo más oculto de la naturaleza de su marido?» (114).

⁷² Nos referimos a la muerte en circunstancias nunca aclaradas de Gustavo y Sansilvestre en el río Avon, donde se precipita el automóvil en el que viajaban: «El anonadamiento primero fue suplantado por la necesidad imperiosa de saber qué había sucedido, porque de inmediato se filtró en mi ánimo, aterradora, la sospecha de que la solución simple –el volante que falla, la escasez de visibilidad en la noche, o lo que fuera– disfrazaba la verdad. [...] detrás de esa apariencia afectadamente lógica, otra lógica se escondía, más profunda, algo que venía germinando hacía muchos años y que estaba metido, con su veneno, en las raíces de Gustavo y Lucio Sansilvestre» (119).

⁷³ «¿Debemos calcular [...] que Gustavo no se dio cuenta de que lo iba envolviendo una ambigua penumbra, hasta que el poeta le confió su manuscrito, porque este encerraba la evidencia de un sentimiento que mi amigo comprendió solo entonces? ¿Sería ése el auténtico secreto de Lucio Sansilvestre, y no el otro, el que con la paternidad de *Los Ídolos* se asocia?» (127).

homoerótica,⁷⁴ por otra, como resultado de la obsesión –rayana en la locura– del amigo por el libro de poemas de Sansilvestre.⁷⁵

Cada retórica utilizada contribuye a rodear de misterio los vínculos eróticos. Se forja así un «secreto» que, paradójicamente, ve vulnerada su condición, pues el destinatario último de la escritura no es el narrador (como se sugiere en algún momento), sino el público lector. *Los ídolos* juega con un *secreto a voces*: muestra y oculta a la vez, sin ser nunca lo suficientemente explícito, como señala Zangrandi (2011a: 125): «la particularidad de la novela de Mujica [...] es su habilidad para utilizar el secreto sexual como elemento de intriga siempre dejando una pregunta sobre la relación entre uno y otro personaje». El estudio del investigador sobre la recepción de la novela muestra que los signos de disidencia sexual no pasaron desapercibidos para la crítica coetánea, aunque tanto los sectores de izquierda como los liberales reaccionaran con recelo: «para los jóvenes contestatarios [funcionaron como] la evidencia de los *modos* patológicos de los hombres de clases hegemónicas que han conducido el país hasta entonces, mientras que para la tribuna liberal serán las marcas de los vicios y excesos ilegibles de una aristocracia que necesariamente ha quedado en el pasado argentino» (126).

Las retóricas de la amistad, la admiración y el enigma configuran, como hemos intentado demostrar, espacios textuales donde se codifican el amor y el deseo entre varones. Examinaremos ahora en qué medida esos espacios retóricos podrían conectarse con los espacios reales y simbólicos articulados en la novela. Fleming (1999: 43), en su estudio preliminar, observa que lo espacial tiene una función decisiva en *Los ídolos*: «cada parte se desarrolla en un espacio [con un alto valor] autobiográfico y simbólico». De los «lugares-clave» en la trayectoria vital y narrativa del escritor especificados por la investigadora, *Los ídolos* centraliza su acción en Buenos Aires y Europa; más exactamente, en una casona del barrio sur que transfigura literariamente la casa natal; en una estancia que simboliza «la antigua preeminencia basada en el dominio de la tierra» y en Londres,

⁷⁴ Dentro de lo que define como sendas interpretativas «oscuras», el narrador postula que un «matiz equívoco en el afecto de Sansilvestre» (127) por Gustavo pudo producir el rechazo de este último. Dentro de tal hipótesis, baraja otras opciones: los poemas «nuevos» que indujeron a Gustavo a pensar que Sansilvestre no era el autor de *Los Ídolos* formaban parte, en realidad, de una producción reciente, inspirada por él, aunque llevaran la fecha de 1911. A esa altura, el genio poético de Sansilvestre habría decaído, generando la duda de Gustavo sobre la autoría de la obra maestra anterior. Otra interpretación es que Gustavo llegó a comprender que los poemas le estaban dedicados, se sintió turbado y no fue capaz de registrar la misma emoción ante ellos que ante *Los Ídolos*, aunque no fueran inferiores en calidad a esta obra.

⁷⁵ En este caso, el narrador conjetura que Gustavo pudo enloquecer ante la idea de que su ídolo –el libro de Sansilvestre– fuera en realidad apócrifo, y provocar su muerte ante la imposibilidad de sobrellevar esa decepción. Sin embargo, como esta hipótesis le parece extrema, propone que Sansilvestre se violentó al ser desenmascarado por el muchacho. Otra opción es que viera en Gustavo a la reencarnación de su amigo Juan Romano, y buscara el perdón de este a través de aquel –en un vínculo sin matices homoeróticos. En tal caso, al ver que el muchacho no lo perdonaría, habría preferido morir, arrastrando con él al inocente admirador.

representante del «mítico viaje a Europa» (ídem). En efecto, Mujica Lainez siempre fue muy preciso respecto de la correspondencia entre los espacios representados en sus diferentes obras y los referentes reales; en esa correlación hay, indefectiblemente, connotaciones (auto)biográficas.⁷⁶ Ahora bien, esa información extra-literaria agrega poco a la interpretación del funcionamiento textual del espacio. Los vínculos que pudo mantener el escritor con los diversos escenarios de la acción en su vida real⁷⁷ no contribuyen a explicar cómo esos espacios inciden en la progresión narrativa de la novela ni en sus implicaciones simbólicas e ideológicas.

La casa se destaca, en la narrativa de Mujica Lainez, como espacio polivalente en relación con las sexualidades no normativas: aparece alternativamente como refugio, como garantía de secreto o como territorio hostil. Esto se observa con mayor nitidez en *El retrato amarillo* o en la novela titulada, precisamente, *La casa* (1954), donde también se plantean relaciones ambiguas entre hombres y entre mujeres. En *Los ídolos*, la única escena donde se atisba cierta intimidad homoerótica no transcurre en una casa, sino en una cueva cercana al castillo de la tía Duma, donde el narrador pasa unos días con Gustavo en la época de la adolescencia: «Gustavo me había hablado de un subterráneo que su tío, el constructor del castillo, hizo cavar en la barranca cuando se realizaban las obras, aprovechando una cueva natural [...]. Y una tarde me condujo hasta él» (154). La elección de este espacio resulta coherente con la lógica del secreto que rige la atracción entre hombres. En esa zona subterránea, donde no pueden alcanzarlos las miradas del mundo exterior, los amigos se aproximan física y verbalmente por única vez en toda la novela. Fleming (1999: 14) define este momento como «iniciación erótico-amorosa»:

Debo confesar ahora que nunca, ni antes ni después, me he sentido tan cerca de Gustavo como en esa ocasión [...].

Gustavo puso su mano sobre la mía, sin apretármela, y murmuró:

—¿No es verdad que siempre seremos amigos, suceda lo que suceda?

Me volví hacia él, asombrado, porque su pudor (y el mío también, multiplicados ambos por el horror al «sentimentalismo» de los catorce años) nos vedaba aludir a la intimidad que se había creado entre nosotros. [...]

Permanecemos mudos unos instantes. Yo lo hubiera abrazado, hubiera deseado asegurarle que nunca más iba a estar solo [...]. Sin embargo, quedé en silencio. Apenas me atreví a mover un poco mi mano bajo la suya, que se dijera abandonada, olvidada sobre el dorso de la mía, como si esperara que él me la tomara y pudiera

⁷⁶ Interrogado por Puente Guerra (1994b: 62) acerca de la abundancia de familias y casas opulentas en su narrativa, Mujica Lainez respondió: «eso es lo que me ha tocado ver a mí».

⁷⁷ El ejemplo más notable sería el de *Bomarzo* (1962): se sabe que a Mujica Lainez se le ocurrió la idea de esta novela al conocer el lugar del mismo nombre en la región de Lacio, Italia (Villordo, 1991: 214). El autor contribuyó a alimentar la idea de un paralelismo entre esta obra y su propia biografía: «El duque de Bomarzo y yo hemos quedado mezclados. Ya no sé cuál es cuál» (ídem).

expresarle entonces, calladamente, lo que no osaba decir. Pero él nada hizo. (155-156)

El elusivo tratamiento del lenguaje ofrece aquí otro ejemplo de retórica amistosa que sirve para sugerir –y al mismo tiempo desdibujar– el vínculo erótico entre los amigos. El predominio de formas verbales del modo subjuntivo enfatiza la no-concreción del deseo; por otra parte, el narrador –en un nuevo guiño al lector «entendido»– cita la clásica definición de Oscar Wilde de la «homosexualidad» como «el amor que no osa decir su nombre». En cuanto al espacio «real», la cueva, destaca su similitud con otros espacios «naturales» (el río, en *Álamos talados*, los parques y terrenos baldíos en obras posteriores de Correas y Pellegrini) que pueden ser apropiados por los sujetos con fines sexuales. Aunque no se produzca un contacto sexual explícito, la potencialidad de enclave homoerótico de la cueva resulta manifiesta. Este episodio puede contrastarse, por el peso simbólico de su emplazamiento, con el episodio del desván en el capítulo tercero, donde el narrador y Fabricia, principal heredera de la familia de Gustavo, protagonizan un acercamiento físico. De las profundidades de la tierra en la estancia de Duma a las alturas de la antigua casona del barrio sur, el espacio funciona siempre como resguardo de pasiones prohibidas (en el segundo caso, la relación entre el narrador y Fabricia debe esconderse del hermano de ésta, Andrés, secretamente enamorado de ella). *La casa*, novela inmediatamente posterior a *Los ídolos*, profundiza esta particularidad espacial, incluyendo, entre otras relaciones homoeróticas, la de dos personajes, Tristán y el Caballero, quienes solo después de la muerte encuentran al anhelado compañero. La narradora de la historia –la casa misma– explicita su naturaleza protectora respecto de estos y otros disidentes sexuales.⁷⁸

Los escenarios más relevantes como enclaves de disidencia homoerótica se ubican en el continente europeo. Mujica Lainez volvería a servirse de esta estrategia en *Sergio* (1976); mientras que en *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965) y *El laberinto* (1972) sumaría la distancia temporal a la espacial, ambientando las novelas en el Renacimiento, la Edad Media y el Barroco español respectivamente. Tales subterfugios le permitieron abordar el deseo homoerótico como si se tratara de un fenómeno sin relación con el aquí y el ahora.⁷⁹ En *Los ídolos*, la ciudad natal de Shakespeare, Stratford-on-Avon, constituye el «arquetípico

⁷⁸ El episodio mencionado se ubica en el primer capítulo de la novela. A finales del siglo XIX, en el marco de una celebración familiar, el joven Tristán –que reúne todos los atributos de un efebo– es asesinado por su hermano Paco, celoso del encanto y la gracia que caracterizan a su hermano. Poco después, el muchacho «regresa» bajo la forma de un fantasma y se convierte en compañero inseparable de un misterioso caballero, que la narradora identifica como otro fantasma (Mujica Lainez, 1983: 13-22).

⁷⁹ De acuerdo con Llamas (1998: 133), «una forma peculiar de connivencia con el ocultamiento de las relaciones entre personas del mismo “sexo” en el presente es el emplazamiento anacrónico (un emplazamiento que, casi siempre, requiere además un desplazamiento geográfico)».

escenario» (Fleming, 1999: 47) donde el narrador reencuentra a su amigo de la adolescencia, mientras que en Warwick, pueblo del condado de Warwickshire, se inicia, desarrolla y acaba trágicamente la relación entre Gustavo y Sansilvestre. Europa se presenta, por una parte, como el espacio lejano donde el extraño vínculo entre los personajes se mantiene a salvo de la mirada y del juicio del resto de los protagonistas; por otro lado, como señala Fleming (ibídem: 37), supone «la utopía, el paraíso perdido de la civilización, el arte, el linaje, la cultura». Las locaciones distancian el romance homoerótico del Buenos Aires que podría serle hostil; cabe recordar, en este sentido, que durante los años en que transcurre la novela –1937-1953– la represión de la homosexualidad fue en aumento, especialmente a partir del gobierno de Juan Domingo Perón, iniciado en 1946. Por otra parte, Europa otorga el prestigio de una tradición cultural considerada superior, a la que solo puede acceder una elite privilegiada. El espacio ideológico del homoerotismo se define, en la narrativa del autor, en torno de una aristocracia culta y eurocentrista, como corroboran abundantemente otras obras. Incluso Sergio, protagonista de la novela homónima, de origen humilde, acaba refinándose o europeizándose: el deseo no se concibe fuera de los modelos de una tradición que aún en decadencia (o a causa de ella) sigue siendo objeto de la más alta estimación.

Simbólica o alegóricamente se destacan dos espacios, de muy diversa índole: los objetos y la muerte. En los primeros se concentra y cifra, como hemos señalado en el curso del análisis, el homoerotismo que no puede ser expresado abiertamente por otras vías. El libro de poemas de Sansilvestre, el retrato de este mismo poeta que el narrador obsequia a Gustavo y la fotografía de Juan Romano se ofrecen como claves interpretativas del deseo de los personajes. Especialmente significativo resulta este último cuadro, que Sansilvestre extrae de un armario cerrado bajo llave para mostrar a Gustavo:

Desde el retrato desvaído, una instantánea tomada en un parque, se sumó a nosotros un muchacho delgado, cuyo traje se había vuelto gris. El tiempo había esfumado sus rasgos casi por completo. Solo conservaba su nitidez el pelo negro, lacio, que volcaba hacia la izquierda sobre la insinuación de un rostro fino.
–Ya no se lo ve–murmuró Sansilvestre como si para sí mismo hablase–; se diría que el retrato ha muerto también. (105)

Como observa Caballero (2000: 44), el cuadro constituye a menudo el punto de partida de la historia o eje estructurante de la narrativa de Mujica Lainez (basta pensar en uno de sus últimos libros, *Un novelista en el Museo del Prado*, de 1984). Los retratos de *Los ídolos*, sin embargo, no estructuran toda la narración, sino que constituyen elementos reveladores de los circuitos de atracción homoerótica que la recorren. El retrato de Juan

Romano –amigo de la adolescencia de Sansilvestre– sería el más elocuente desde esta perspectiva, en tanto se rodea de un secretismo que no se justificaría si no se asociaran a él significados comprometedores. Cuando la esposa del poeta regresa de improviso, interrumpiendo la conversación entre el adolescente y su marido, este esconde de inmediato el retrato.⁸⁰ Debe resaltarse, además, que la fotografía fue tomada en un parque: ese *locus amoenus* representa –aquí y en *El retrato amarillo*– un espacio idílico en el cual los hombres que aman a otros hombres se refugian de una sociedad que condena sus relaciones. Como en *Álamos talados* de Arias, la referencia a esta espacialidad veladamente homoerótica entronca con una tradición que podía ser reconocida por el público lector «entendido». Se trata, menos de un espacio «real» –aunque hemos visto que los parques constituyen habitualmente zonas de ligue homosexual– que de un espacio idealizado a través de las lecturas e interpretaciones de ciertas obras literarias.⁸¹

El deterioro del retrato de Romano llama la atención –como lo hará también el «retrato amarillo»– pues todo apunta a que la dificultad de percibir con claridad los rasgos del retratado proyecta simbólicamente la dificultad de acceder al significado «homosexual». Se trata, como dice más adelante Gustavo, de un «retrato sin rostro» (112), o en otras palabras, de un significante sin significado. La imagen escamoteada debe completarse –cosa que el lector «entendido» sabrá hacer– a través de otras pistas textuales. Estos retratos –y el elogiado libro de Sansilvestre, del cual no llegamos a conocer ningún verso– son objetos/espacios que muestran y ocultan a la vez el deseo entre varones; que mediatizan las relaciones entre éstos pero –especialmente en el caso del poemario– terminan anulándolas, como si una fuerza superior se impusiera a través de ellos: «aunque [Duma] no le hubiera dado *Los Ídolos*, Gustavo no hubiera tardado en llegar al libro que fue su veneno, en dejarse hechizar, porque estaba dispuesto secretamente que su existencia enredaría su trama con el hilo de los poemas deslumbrantes» (67).⁸²

Otro espacio simbólico relacionado con el homoerotismo sería el de la muerte. Martínez Expósito (1998: 53-54), Foster (2000: 65-66) y Giorgi (2004: 23), entre otros, han observado la obligatoriedad del desenlace trágico en las tramas homosexuales (a menudo

⁸⁰ Por el contrario, el retrato de Sansilvestre está siempre a la vista entre las cosas de Gustavo y se conserva en perfectas condiciones.

⁸¹ Se constata, de este modo, la pertinencia de un abordaje homotextual en Mujica Lainez, en la medida en que el homoerotismo gana espacio en sus obras a través de la *textualidad* y, en este caso concreto, también de la intertextualidad.

⁸² La idea de «destino» vuelve a ser mencionada por el narrador cuando regala a Gustavo el retrato de Sansilvestre: «De esa manera, después de la tía Duma, fui yo, su amigo más cercano, quien contribuyó a representar ante Gustavo el papel de agente del Destino, de anunciador, al ir creando la propicia atmósfera para lo que luego vendría, como si el Destino insistiera, mezclando la ironía con el refinamiento, en servirse para sus fines crueles de quienes lo queríamos más, haciendo que nosotros fuéramos los mensajeros oscuros» (73-74).

bajo la forma del suicidio). La eliminación del cuerpo «disidente» fue, durante mucho tiempo, la clausura habitual de las historias que los tenían como protagonistas. La pareja que forman Gustavo y Sansilvestre en *Los ídolos* se suma a otras de la narrativa del autor cuya unión definitiva también se produce en la muerte.⁸³ En el capítulo III, el narrador asiste a una ceremonia en la que se descubre una placa dedicada a Gustavo en el mismo monumento que, desde tiempo antes, rendía homenaje a Sansilvestre: «advertí después que no era un absurdo que el nombre de Gustavo permaneciera al pie del de Sansilvestre, como un noble, heráldico lebril junto a su dueño, por las centurias y centurias» (205). El monumento reúne simbólicamente a los (supuestos) amantes; inmortaliza, en cierta forma, su vínculo. El narrador destaca que de todos los asistentes a la ceremonia, solo él conoce los entresijos de la historia que involucró al poeta y a su amigo: «pensé con una mezcla de orgullo y de desazón, cuánto se hubieran asombrado los graves oradores que habían redactado muchas carillas, y las señoras aristocráticas y tiritantes, y el público fantasmal, si hubieran presumido solo una parte mínima de lo que sabía yo acerca del autor de *Los Ídolos*. Mientras pronunciaba el primer discurso, gocé una voluptuosidad extraña al valorar mi posición única» (203). La cita subraya el privilegio epistemológico del narrador: él sabe, conoce *—entiende—* información que el público de afectados aristócratas ignora. Con sutil ironía, se convoca al homenaje de una «pareja» masculina a un grupo de personas que muy posiblemente hubieran desaprobado sus relaciones en vida. El contenido de la placa, «A GUSTAVO DE N...../ 1920-1948/ DISCÍPULO DE SAN SILVESTRE/ MUERTO CON ÉL EN EVESHAM,/ GRAN BRETAÑA», ratifica la ambigüedad. En el término «discípulo» reverbera la idea de amor griego que unía al viejo maestro y al joven alumno, en un intercambio a la vez pedagógico y erótico. «Muerto con él» solo refiere, en principio, una circunstancia objetiva, pero enfatiza, al mismo tiempo, la conexión simbólica entre los personajes, alcanzada solo después de morir. No hay espacio *—ni siquiera en la lejana Gran Bretaña—* para las «amistades particulares», parece decir el texto. Pero Mujica no se limita a señalar esa imposibilidad con la muerte de los amantes: la denuncia congregando en torno del monumento a la misma sociedad biempensante para la cual los «homosexuales» constituyen un peligro.

En *Sergio*, su novela más explícitamente homoerótica, el autor reiteraría el desenlace fatídico. Sergio y Juan Malthus regresan de Europa para vivir en Buenos Aires, pero mueren poco después de salir del aeropuerto, en medio de un tiroteo. El violento escenario político de finales de los años setenta en Argentina irrumpe súbitamente quebrando el tono

⁸³ «El cofre» (1949), *La casa* (1954) y *Sergio* (1976) recogen, a nuestro juicio, los ejemplos más significativos de uniones homoeróticas después de la muerte.

ligero y humorístico con que el autor había descrito el despertar (homo)sexual del protagonista (Zeiger, 2010b: 18). La novela se cierra del modo que sigue: «Ya se desenredaban sus almas perplejas de la trabazón de los bellos cuerpos acibillados; ya se unían sus manos espirituales; ya se sumaban, sin comprender a un torbellino de almas silenciosas, y ya continuaban su avance hacia la arcana meta, como dos hojas que arrastra el vendaval de otoño, como dos pájaros que acosa el frío. Pero juntos» (Mujica Lainez, 1977: 240). Aunque el contexto varíe, la posibilidad de una unión permanente vuelve a postularse como realizable solo después de la muerte. La frase final, «pero juntos», atenúa, sin embargo, la carga negativa. Idéntica función desempeña el monolito en *Los ídolos*: preserva el amor «homosexual» en un espacio simbólico donde nadie podrá juzgarlo ni estigmatizarlo. Más aún, los «entendidos», como el narrador, disfrutarán con el conocimiento que otros no poseen: escribir desde/sobre él implica desafiar la lógica que niega un espacio al homoerotismo en la sociedad y en la cultura. La novela misma puede leerse, de hecho, como un *monumento textual* donde el recuerdo del amado origina y da forma al discurso: «¿Qué valor tenía la figura de bronce [...] que no fuera el valor de una alegoría, una imagen? El monumento legítimo era otro, invisible. [...] En ello pensaba y pensaba en Gustavo y en mí: en Gustavo, dorado, fino; en sus ojos negros» (205).

4.2. *El retrato amarillo* (1956): territorios del (auto)descubrimiento

Probablemente, *El retrato amarillo* sea una de las obras menos conocidas de Mujica Lainez. Puente Guerra (1994: 270) la incluye entre los ejemplos más claros de alegorización de la homosexualidad en la narrativa del escritor y explica de este modo sus particulares orígenes:

At the beginning of the 1950s, Mujica Lainez conceived an idea for a novel that would take place in El Tigre, a resort area in the province of Buenos Aires. He was enthusiastic about the work; however, after talking with his wife about the project and showing her his manuscript in progress, she advised him to abandon it. Her objections were based on its controversial theme, a posture hardly surprising in view of the times. Thus, *El retrato amarillo* was not published until 1956, in the third issue (September-October) of the now defunct magazine *Ficción*, and was not republished until 1987, when it was printed privately by the Amigos de Mujica Lainez (Friends of Mujica Lainez).⁸⁴

⁸⁴ El mismo autor se refirió en una entrevista a los motivos por los cuales dejó inconclusa la novela: «Empecé a escribir una novela, que transcurría en el Tigre y que se llamaba *El retrato amarillo* (hace muchos años), y le di a leer a Anita unas páginas y ella me dijo: “¿Cómo te metés con ese tema, con esas cosas tan ambiguas?” Entonces, me sacó todas las fuerzas para escribir y abandoné el libro. [...] Lamenté no haber seguido con esa novela porque, por lo menos, lo que había hecho estaba bien; tenía un clima verdaderamente poético, era el

La publicación de la *nouvelle* en la antología *Cuentos inéditos* –aparecida en 1993 en Argentina– y en un volumen independiente –difundido en 1994 en España– contribuyó a ampliar su difusión, hasta entonces muy limitada.⁸⁵ Si comparamos esta situación con la de *Sergio*, que conoció tres ediciones entre 1976 y 1977 pero no ha vuelto a ser impresa,⁸⁶ podemos conjeturar que uno de los mayores problemas de las obras más explícitamente homoeróticas de Mujica Lainez reside en la difícil circulación y el exiguo interés que han despertado entre la crítica. En el caso de *Sergio*, suele argumentarse que se trata de una obra menor,⁸⁷ mientras que *El retrato amarillo*, acaso por su accidentada trayectoria editorial, no ha sido suficientemente estudiada todavía.⁸⁸ Ambos pueden considerarse como «textos ocultos» en la profusa bibliografía del autor.

A diferencia de *Los ídolos*, que se dispersaba en varias líneas narrativas paralelas, el descubrimiento progresivo de las identidades homoeróticas del niño protagonista –Miguel– y de su padre constituyen el vector dramático principal de *El retrato amarillo*. Por esta razón, los homotextos ganan peso y su conexión con la espacialidad material y simbólica de la novela resulta mucho más dinámica y significativa. Ya desde el título se anticipa la preeminencia del objeto que codifica el homoerotismo: el retrato donde el padre de Miguel aparece junto a otro hombre. Las claves para sacar a la luz el secreto se alojan también en un libro, con lo cual los productos culturales vuelven a espacializar simbólicamente el deseo. La retórica del enigma eslabona la investigación de Miguel: a medida que averigua más sobre su padre, el niño sabe más también sobre sí mismo. De allí que la retórica de la alienación a través de la cual se manifiesta su *diferencia* vaya disminuyendo a medida que el conocimiento fortalece su subjetividad.

La novela se estructura en cuatro partes que narran apenas unos días en la vida del personaje. La obsesión por recabar información acerca del padre, muerto cuando él tenía

Tigre de mi infancia. Quizá fui un poco tonto, pero yo soy enormemente influenciable» (Mujica Lainez en Vázquez, 1983: 111-112).

⁸⁵ Hay divergencias respecto del estatuto genérico de la obra. Puente Guerra (1994: 270) propone adscribirla al género de la *nouvelle* dada su extensión. Caballero (2000: 44) la define como «incipiente novela -o más bien, relato abierto sin centro-». Considerando que se trata de un texto inconcluso, optamos por definirlo como *nouvelle* o novela corta.

⁸⁶ Las tres ediciones que referimos se difundieron en Argentina. De acuerdo con la información que ofrece el ISBN español, *Sergio* no ha sido publicada en España hasta la fecha.

⁸⁷ Es la opinión, por ejemplo, de Brizuela (2006: 85-86): «estas novelas últimas [posteriores a la «trilogía europea» finalizada en 1972 con *El laberinto*] son obras menores, en todos los sentidos». Para Schanzer (1986: 113) se trata de «a conventional book with few unconventional features».

⁸⁸ Solo hemos encontrado un estudio dedicado a la *nouvelle* (Prinkey: 2002), además de breves análisis o referencias en Puente Guerra (1994: 270-271), Caballero (2000: 42-46), Mira (2001a: 297; 2002: 539) y Quesado Portero (2010: 317-321). Llama la atención, sin embargo, la omisión de *El retrato amarillo* en los trabajos de Melo (2005, 2011), cuya investigación del homoerotismo en la obra de Mujica Lainez se limita a *Los ídolos*, *Bomarzo*, *El unicornio* y *Sergio*. Para Prinkey (2002: 49) la desatención crítica hacia la novela se relaciona por un lado con la subestimación general de la ficción breve del autor, por otro con la resistencia a discutir la homosexualidad en sus obras.

cuatro años y «a quien no se nombraba nunca» (Mujica Lainez, 1994: 21),⁸⁹ constituye, como señalamos, el eje fundamental de la narración. El otro gira en torno de la compleja relación con la madre, su nueva pareja –Francisco– y el abuelo, Don Boní. Mientras el universo familiar se presenta con rasgos hostiles, fuera de él se destacan aliados y confidentes: las señoritas Valdés, la criada Cándida, su hijo Isidro y Marcos, un amigo siete años mayor que Miguel. En sus interacciones con estos personajes se manifiestan su sensibilidad aguda, temores y ansiedades. De acuerdo con Prinkey (2002: 50), el estado de confusión mental «is a leit motiv in the narration, and comes to be representative of Miguel’s discomfort with his own sexuality and yearning for his father’s presence». La configuración textual de los estados mentales del protagonista se efectúa a través de una retórica de la alienación que domina numerosos pasajes del texto, desde las reveladoras primeras líneas: «Esa extraña sensación de separarse de sí mismo, desdoblándose, y de que una parte suya, aérea, flotaba blandamente entre los árboles oscuros, se aguzaba al regresar por las calles de la ribera, a la hora en que el Tigre dormía» (9). El repertorio de motivos a través del cual se deja constancia de la *rareza* de Miguel se asemeja al de otras narrativas de iniciación homosexual: los desdoblamientos y la fractura del «yo» expresan la idea frecuente de *no ser igual a los demás* y, por lo tanto, no tener la capacidad de integrarse satisfactoriamente.⁹⁰ Si bien la ambigüedad de estos pasajes sugiere múltiples lecturas, el sesgo homosexual se va intensificando en el curso de la narración (Prinkey, 2002: 50-53). Entre los postulados fundamentales de los homotextos podemos señalar algunos núcleos temáticos relevantes: la tendencia a la soledad y el aislamiento: «se aislaba de lo que alrededor acontecía, para espiarse. Era como si una campana de vidrio lo cubriera, dejándolo solo dentro de un aire raro, muy sutil, difícil» (10); la sensación de «estar loco» o «ser diferente»: «volvía a plantearse la insoluble cuestión: ¿qué me pasa? ¿Por qué soy tan distinto? ¿soy yo el distinto, o lo son ellos? ¿Existen grupos de gente en los cuales, si apareciera cualquiera de ellos ése sería el distinto, el proscrito, mientras yo formaría parte de un total homogéneo?» (100); la sensibilidad excesiva: «Lloraba por él, por el pobre Miguel exiliado como un leproso, porque tenía una sensibilidad intolerable y, aunque se dominara, habría un momento en que nadie lo soportaría» (55); y la ansiedad –y angustia– frente a lo desconocido o difícil de comprender: «¡“Las cosas”!, ¡“las cosas”! ¿Había muchas “cosas” más? ¿Le faltaría mucho por aprender? [...] Él no quería saberlas, porque

⁸⁹ En adelante, citaremos la *nouvelle* indicando solo el número de página correspondiente.

⁹⁰ En el capítulo V, dedicado al análisis de dos novelas de Renato Pellegrini, profundizamos en los rasgos del género narrativo centrado en la iniciación homosexual.

las “cosas” impulsaban a la locura, ésa que está escondida en algún repliegue de nosotros, pronta para abalanzarse» (55).

Los ejemplos de cada uno de estos nudos retóricos proliferan a lo largo de la novela y adquieren una significación particular en las instancias de revelación que enfrenta el niño: el descubrimiento del sexo y de la relación homoerótica que habría mantenido su padre con un amigo. Prinkey (2002: 52) ha mostrado con agudeza el uso ambiguo del término «amigos» en relación con estos descubrimientos; efectivamente, con esa palabra se define el vínculo entre Maximina y Absalón –empleados a quienes Miguel sorprende manteniendo relaciones sexuales en una de las primeras escenas de la novela– y entre el padre de Miguel y Max van Arenbergh: «The purposeful semantic confusion created by Mujica Lainez here is obvious: the tutor’s initial description of van Arenbergh as the «friend» of Miguel’s father, and Isidro’s ironic description of Maximina and Absalón merely as friends, when the reader fully knows that it is highly sexual, must force Miguel to subconsciously wonder about the extent of the friendship between van Arenbergh and his father». «Amigo» es asimismo la palabra que utiliza Miguel para referirse a Isidro y a Marcos, los personajes de quienes se siente más cerca emocionalmente. De lo anterior cabe deducir que los espacios homotextuales que manifiestan la compleja psicología del protagonista devienen fundamentales en la comprensión de su problemática identitaria. Constituyen, para los lectores «entendidos», territorios de descubrimiento donde se consigna, con delicada ambigüedad, un proceso subjetivo que se desvía de los cauces habituales. Habría una conexión, asimismo, entre ese homoerotismo codificado textualmente y los escenarios *reales* donde transcurre la acción de la *nouvelle*.

Debemos mencionar, en primer lugar, el marco general de localización, la ciudad de Tigre, ubicada a 30 km. de Capital Federal y famosa por su atractivo turístico. Fleming (1999: 21) establece un paralelismo autobiográfico, pues el Tigre fue el lugar de veraneo del escritor durante la infancia: «el agua, la pesca, las regatas, el contacto directo con la naturaleza y la proximidad del mundo campesino suponen nuevas motivaciones para el niño de físico apocado pero enormemente perceptivo». Para nuestros intereses, resulta más sugestivo señalar que esta obra temprana de Mujica Lainez inaugura la visión del Tigre como territorio de disidencia (homo)sexual. De acuerdo con Rapisardi y Modarelli (2001: 122), no sería posible «una reconstrucción arqueológica de la vida cotidiana de las locas de Buenos Aires sin tomar seriamente sus referencias al Tigre». Dado que la policía de la provincia de Buenos Aires no tenía jurisdicción en esa zona, durante los años de la última dictadura militar (1976-1983), homosexuales y lesbianas solían trasladarse allí para realizar

reuniones y fiestas. En la novela *Ay de mí, Jonathan* de Carlos Arcidiácono (1976: 148), el narrador afirma que el Tigre «está sembrado de pasiones furtivas»; más adelante, evoca el precipitado desenlace de una fiesta de locas ante la llegada de la policía: «Y había que ver el monte poblado de marquesas, de reinas y princesas despavoridas y alguna que otra bailarina sobre los charcos y la paja brava» (ibídem: 149). Resulta tentador trazar una línea genealógica entre el sutil relato de iniciación que ofrece *El retrato amarillo* y la celebración interrumpida que describe Arcidiácono.⁹¹ Así, el espacio del Tigre, geográficamente marginal en relación con la metrópoli porteña, se revela como enclave alternativo donde las subjetividades no normativas encontraron su refugio en momentos históricos diversos.⁹²

En un nivel más específico, se debe hacer referencia a la casa, espacio que encierra diferentes valores respecto de la problemática subjetividad del protagonista. Bachelard (2000: 23), en su estudio fenomenológico de los «espacios felices», sostiene que la casa «es nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo». La casa de Miguel se presenta, sin embargo, como fundamentalmente negativa, pues está asociada a la familia, con quien el niño mantiene una relación distante –llega a describir a sus miembros como «personajes de cuadros» (26). Solo la habitación o la cocina representan lugares *protectores*. En uno de los primeros episodios, a sabiendas de que irá de visita el abuelo, el niño se demora tanto como puede para evitar cruzarse con él: da un rodeo por la quinta de los vecinos y luego ingresa en la cocina: «Ahí se sentía seguro. En el resto de la casa andaba perdido, como andaba perdido siempre, en todas partes. Solo ahí y en lo de las señoritas Valdés, donde le daban clases de repaso tres veces por semana, gozaba de una efímera tranquilidad» (20). La cocina, lugar convencionalmente «femenino», es también el espacio de la servidumbre, por la cual el niño siente especial simpatía. El inevitable encuentro con Don Boní en la sala principal de la casa ilustra el abismo entre la sensibilidad del niño y la insultante prepotencia del anciano, quien lo somete a continuas «pruebas»: el francés, primero; sus lecturas actuales después y la elección del mantón más adecuado para una futura salida de su madre en último término. El espacio se vuelve cada vez más opresivo para Miguel: «se miraba, con los tres libros bajo el brazo, como si fuera un extranjero y estuviera en una sala de un país cuyo idioma ignoraba» (30). La retórica de la alienación insiste en presentarlo como alguien que está «fuera de lugar», de allí que no tarde en emprender la fuga hacia la habitación: «la serenidad de los objetos familiares lo calmó un poco» (33). Al igual que la cocina, el cuarto

⁹¹ Sobre el episodio real que pudo haber inspirado a Arcidiácono ver Rapisardi y Modarelli (2001: 120-121), quienes concluyen que «en la memoria de las locas porteñas [el Tigre] parece constituir en sí un mito de libertad y de diversión».

⁹² Más recientemente, en los poemas en prosa de su libro *Increíble*, Mariano Blatt (2007) recupera el espacio del Tigre como enclave favorable al homoerotismo.

constituye un espacio de recogimiento, donde el niño se mantiene a salvo del acechante mundo exterior.

Esta característica se intensifica en el capítulo segundo, que transcurre íntegramente en la habitación, durante la noche. La idea de que la casa posee vida propia, insinuada en una de las primeras descripciones,⁹³ reaparece en este segmento:

en el cuarto, el taladro que vivía dentro del mueble que había sido del padre de Miguel continuaba su tarea infinita, socavando galerías inaccesibles que ablandaban al escritorio, que humanizaban su decrepitud opulenta; y su trabajo se confundía con el latir de la habitación, de modo que se dijera que el corazón de la casa estaba oculto en ese gran mueble portugués de irritadas maderas, de ondulados cajones, de gráciles perillas. (40)

Es ciertamente significativo que «el corazón de la casa» se localice en un mueble que había pertenecido al padre. La imagen del taladro produce un fuerte contraste con el silencio tenaz que rodea a este personaje, tal como si, de manera simbólica, el padre pretendiera romper el secreto con que se lo condena desde su muerte. Pero si la habitación conforma un territorio que aísla y protege, el resto de la casa adquiere caracteres siniestros, a través de la metáfora del «miedo» que recorre sus distintas estancias amenazando con atravesar los límites seguros de la habitación: «el miedo que hasta entonces vagara por el piso bajo, atenaceando el piano y las cómodas hasta que los hizo quejarse sordamente, empezó a subir los escalones que rechinaron uno a uno» (47). En el curso de esa noche solitaria Miguel intenta vencer la aprensión y se dirige a otro cuarto. Así observa, desde la ventana, una extraña escena: Maximina –hija del quintero de los vecinos– se acerca a una cabra y entreabre el escote de su bata, donde el animal hunde la cabeza. En el primer capítulo, el niño ha visto al mismo personaje manteniendo relaciones sexuales con Absalón –hijo de una de las empleadas de su casa. Estas visiones monstruosas⁹⁴ quedan asociadas al traumático descubrimiento de la propia sexualidad: para doblegar el miedo que le inspiran debe vencer la resistencia a su propio deseo: «el miedo que en la casa atendía, el miedo de nada y de todo, fue pasajera y vencido por un sentimiento misterioso, desatado por eso que acababa de ver» (53). En esa breve suspensión del temor, Miguel se aproxima a una

⁹³ «La casa, construida a trozos por sus dueños sucesivos, tenía el encanto de los edificios que no han surgido de una vez de la escueta frialdad de un plano. Mariana decía que el tiempo había sido su arquitecto y que es el mejor de todos. No le faltaba razón. Mientras Miguel avanzaba por las galerías y atravesaba el comedor y el vestíbulo donde se empinaba la escalera, las diferencias de niveles delatadas por inesperados peldaños traicioneros, la irregularidad de los techos y de las cornisas, documentaban caprichos y necesidades de muchos años. [...] la idea de que la casa era algo vivo, en perpetuo movimiento y metamorfosis, se mantenía con anuncios que no llegaban a cumplirse» (23). Casas con características similares aparecen en *Aquí vivieron* (1949) y «El retrato» (1978).

⁹⁴ «[La] traza obscena [de la cabra] era inseparable de la del otro animal fabuloso, el bicéfalo, el que lo perseguía desde que lo descubrió en la caballeriza, con sus ocho tentáculos» (48).

estatua de Venus que adorna la habitación y besa sus pechos. Sin embargo, la sensación de desamparo vuelve a apoderarse de él inmediatamente: «el miedo recobró su imperioso dominio y acometió desde los rincones, desde los muebles erizados» (53). El regreso a la habitación reinstala el orden de la seguridad, aunque las dudas continúen asaltando al niño, que se formula infinidad de preguntas acerca de sí mismo. Poco a poco, al hilo de las cavilaciones, el miedo se aleja: «andaba ahora por otras regiones de la casa» (57). La lectura de *La Ilíada* acaba por convocar el sueño, de modo que Miguel ya está dormido cuando su madre y Francisco regresan.⁹⁵

Otra casa importante es la de las señoritas Valdés, que dan clases de refuerzo a Miguel tres veces a la semana. Este espacio se connota positivamente en dos ocasiones. En el capítulo III el narrador la describe como «una casita en la que nada malo podía ocurrir, pues ni siquiera las mareas lograban meterse dentro, cuando el río crecía» (56). Las valoraciones positivas se reiteran en la descripción inicial del capítulo IV:

Era el comedor un cuarto hospitalario, de inmediata simpatía. [...] Miguel se sentía cómodo allí, más cómodo aún que en la cocina de Cándida. La solidaridad que ligaba a los moradores de la casita revieja, de inverosímil tejado y fabuloso parral, le transmitía una tibieza que no experimentaba en otras partes y que [...] lo fortalecía y lo hacía sentirse integrante de un grupo afirmado y cordial. [...] Esa sensación de estar guarecido, si lo aliviaba y alentaba transitoriamente, agravaba más aún la soledad de la otra casa, de la suya. (66-67)

Mientras la casa familiar se asocia al miedo, a la soledad, a la ausencia del padre (y en cierta medida también, de la madre), la casa de las Valdés aparece como un espacio de contención y de fraternidad, además de ser el escenario clave en la ruta de acceso al padre. En efecto, las maestras entregan al niño el retrato amarillo del título, pieza decisiva para el desciframiento del «enigma» paterno. Las revelaciones que se van acumulando desde este momento –y hasta el final– refuerzan la subjetividad de Miguel y modifican su relación con el espacio. Así, las páginas finales vuelven a describir la casa del niño como «hostil» (124), pero él ya «no oía los pasos del miedo, que rondaba allá abajo, probando los picaportes. No tenía miedo» (125).

Simbólicamente, el homoerotismo se espacializa, como en *Los ídolos*, en una fotografía y en un libro. El tratamiento del tema del retrato resulta similar: la fotografía del

⁹⁵ Esta escena final del segundo capítulo es la única que desvía el punto de vista de Miguel hacia su madre. Significativamente, la mujer lo observa durmiendo y no puede «eludir un sentimiento de envidia» (62). Se marca, de este modo, un contraste entre el niño que «tiene toda la vida por delante» (60), y Mariana, para quien «la vida ya no podía considerarse como una aventura... porque nunca lo había sido en realidad» (62). La imagen final de las hormigas ambulando «de arriba abajo, con sus cargas inmensas, como los hombres» (*ídem*) subraya la opresión de la vida burguesa, que Miguel también padece y denuncia continuamente a lo largo de la novela.

padre en compañía de su amigo Max se ha borrado con el paso del tiempo, como la de Juan Romano, pero solo la imagen del primero resulta difícil de distinguir. Esta opacidad de la imagen simbolizaría tanto la dificultad de acceder al padre como a su «homosexualidad». Interesa observar el paralelismo entre las imágenes «nítidas» de Sansilvestre y van Arenbergh y las imágenes «borradas» de Juan Romano y el padre de Miguel, que permite reflexionar acerca del enmascaramiento parcial de lo homoerótico, o del modo en que al mismo tiempo se lo exhibe y se lo oculta:

Era un retrato rectangular, amarillento. [...] [...] se esforzó por distinguir los rasgos de su padre, pero aunque María le ofreció la lupa con la cual consultaban la cartografía, no lo consiguió. Apenas persistían, velados por el encuadramiento de la barba y del sombrero. Era como uno de esos rostros que vemos en sueños y que luego tratamos de reconstruir y se nos escapan. Estaba ahí, bajo el ala del pajizo, pero se esfumaba, se escurría. [...] Junto al padre de Miguel, otra figura completaba la fotografía. [...] ambos personajes, recortados sobre un fondo de arboleda indecisa, resultaban muy románticos y hasta anacrónicos, como si no pertenecieran a su generación sino a una más remota en el tiempo. (73-75)

Nótese que la inaccesibilidad de la figura paterna se asocia con el carácter evanescente de los sueños. Más adelante, el niño se referirá al padre como «ese ser sin rostro» (94), insistiendo en la dificultad de hacerse una idea clara de su fisonomía. En la misma imagen, sin embargo, otros signos no revisten la misma ilegibilidad: se trata, manifiestamente, de dos hombres retratados en una arboleda, ámbito que adquiere connotaciones especiales cuando se lee que los personajes «resultaban muy románticos». Se sugiere, de este modo, que el parque puede constituir un *locus amoenus* propicio al amor «homosexual», aunque las coordenadas cronotópicas aligeren la carga subversiva del vínculo: las relaciones entre el padre de Miguel y van Arenbergh habrían ocurrido en un tiempo muy anterior al presente de la narración; no supondrían, por lo tanto, un peligro «actual».

La fotografía funciona como «key to the mystery» (Puente Guerra, 1994a: 270) pues a partir de ella Miguel realiza una serie de averiguaciones que le permiten arrojar un poco de luz sobre la figura de su padre. La observación atenta del retrato lo lleva a recordar que el hombre que acompaña a su padre aparece en otra fotografía, encontrada en el escritorio heredado de él.⁹⁶ Las señoritas Valdés, por su parte, le informan que van Arenbergh era un

⁹⁶ «—Este escritorio era de su padre. Él quiso que usted lo conservara [...]. El chico se abalanzó sobre la oportunidad, para continuar interrogando, pero su madre ya entornaba la puerta como si hubiera cometido una indiscreción. [...] Adentro había varias plumas oxidadas, un retrato de su madre, [...] y la fotografía de un

amigo que pasaba mucho tiempo en casa de su padre.⁹⁷ Miguel percibe de inmediato la reticencia de las tutoras a proporcionar más información sobre el tema y les pide permiso para quedarse con la fotografía. Carlota accede, pero bajo la condición de que no la muestre a nadie. La observación del narrador: «el chico entendió lo que quería decir» (79) manifiesta la conciencia de que esa imagen debe estar protegida por el secreto, como la de Juan Romano en *Los ídolos*. Más adelante, cuando se encuentra en el río con Isidro, Miguel comparte con él la fotografía: «Desde el secreto del papel amarillo, los dos señores jóvenes los contemplaban indolentes: dos jóvenes señores contemplaban a dos niños» (80). Resultan evidentes las connotaciones homoeróticas de este fragmento: al significativo juego de proyecciones entre las imágenes de los «señores jóvenes» que miran a los «niños» desde el pasado, pero en un entorno natural semejante, debe añadirse la atracción manifiesta de Miguel por Isidro: «con solo bajar un poco la vista, [Miguel] apercibía las piernas doradas del hijo del quintero; veía su camisa abierta [...] y veía el pelo amarillo de Isidro y sus manos fuertes, afianzadas en los remos» (82). La visión del padre en compañía de otro hombre parece autorizar la mirada deseante del niño, a quien las «cosas» del sexo han causado, hasta ese momento, un sentimiento de profundo rechazo. Por otra parte, al igual que en *Álamos talados*, el espacio del río se presenta como enclave homoerótico potencial.

Más tarde, al llegar a la casa, el niño enfrenta a Mariana y a Francisco con una mentira que los impacta: declara haber visto a van Arenbergh en la estación de trenes. Para Prinkey (2002: 52) el triunfo de Miguel en esta escena consiste en que Francisco admita no haber conocido al amigo de su padre: «ahora van Arenbergh estaba salvado, para su padre y para él. Era algo suyo, puesto que había sido de su padre» (94). De este modo, el niño no solo se identifica con el progenitor, sino que lo reemplaza metafóricamente en su relación con van Arenbergh. Las pesquisas llegan a su término en el capítulo IV. Tras una visita al Museo Histórico con el colegio, Miguel decide visitar a su abuelo. El hombre se encuentra en compañía de Julia, una amiga que azarosamente menciona el nombre de van Arenbergh. Esto da pie a que el niño haga preguntas sobre el extranjero y la relación que mantuvo con su padre. El curso que toma la conversación lo obliga a repetir la mentira que ha dicho el día anterior a Mariana y Francisco. Don Boní se sorprende: «¡Qué raro –exclamó destacando las palabras–. Yo tenía entendido que había muerto» (114). Estas palabras confirman a Miguel que el amigo de su padre ya no vive; luego, a solas con Julia, quien lo alcanza a la estación de trenes, confiesa a la mujer que ha mentido. Su respuesta,

hombre que en el primer momento, supuso sería de su padre, hasta que, al no reconocer en él ni uno de sus rasgos, desechó la idea» (75-77).

⁹⁷ Como en *Los ídolos*, el homoerotismo se asocia con miembros de la elite; el origen europeo agrega un plus de prestigio al amigo del padre.

«muchacho extraño!... como su padre... su padre también era extraño... y simpático... muy simpático... como Max... Bueno, no se preocupe que no revelaré el secreto... pero... ¡qué extraño!» (115) parece encerrar una velada referencia a la «homosexualidad» del padre, del hijo y de Max. El uso de los puntos suspensivos, de los adjetivos «extraño» y «simpático» para designar a los personajes y la promesa de guardar el «secreto» fortalecen esta hipótesis.

Las consecuencias del descubrimiento del «retrato amarillo» en el proceso de reconocimiento de la otredad sexual de Miguel aparecen en las páginas finales de la novela. De regreso a casa, el niño siente que el «monstruo» –asociado a lo largo de la narración con el sexo– «ya no lo obsesionaba». Ahora «pensaba en su padre y en van Arenbergh caminando juntos por una avenida de álamos» (116). Este sutil desplazamiento evidencia que Miguel no solo ha vencido el pánico a lo (homo)sexual: también acepta la posibilidad de una comunicación –emocional e intelectual– entre dos hombres. La literatura, como en *Los ídolos*, vuelve a ser el modo de mediación cultural en esa relación.⁹⁸ Cándida, la cocinera, proporciona al niño un dato crucial en este sentido: su padre y van Arenbergh pasaban horas encerrados en el escritorio leyendo en inglés. Después de la cena, el niño descubre en la biblioteca un volumen de poemas de Keats en cuya primera página figuran las iniciales de van Arenbergh y la fecha «1916». Al hilo de la lectura, da con unos versos subrayados con la misma tinta del monograma; se trata de la séptima estrofa de la *Oda a un ruiseñor*. Prinkey (2002: 53) ofrece la siguiente interpretación de este intertexto: «The verses underlined by the couple concern the biblical figure, Ruth “amid the alien corn” and “sick for home”. This longing for a sense of belonging is one that has haunted the entire narration». La cita adquiere pleno significado más adelante, cuando Miguel encuentra la nota que le ha dejado Marcos durante su ausencia. En ella, se lamenta de no haberlo podido despedir antes de su viaje a Europa. Miguel siente una gran tristeza a causa del desencuentro, pero en este momento se produce también el reconocimiento de su «extranjería»: «Antes de que las lágrimas asomaran a sus ojos, divisó una vez más a su padre y a Max van Arenbergh, alejándose con los trajes blancos por la vaguedad de una fotografía; pero ahora sus formas fantasmales se confundían con la suya y la de Marcos, de suerte que eran Marcos y él quienes iban por el parque misterioso» (123). Si a lo largo del todo el relato Miguel ha estado, como Ruth, «entre el trigo extranjero», buscando anhelosamente un sentido de pertenencia, este pasaje muestra que el niño ha encontrado por fin ese sentido, proyectando

⁹⁸ Esto también puede verse en la relación entre Miguel y Marcos, quien regala a su amigo un ejemplar de *La Ilíada* de Homero. El libro se menciona en el primer capítulo, cuando Don Boní «examina» las lecturas de Miguel, y en el segundo, pues para combatir el miedo que lo subyuga en la noche solitaria, el niño recurre al clásico homérico. Prinkey (2003: 50-51) señala las connotaciones homoeróticas de esta referencia intertextual.

sobre él y Marcos las figuras de su padre y de Max. El «parque misterioso» por el cual se alejan los dos pares de figuras se antoja un *lugar otro*, una heterotopía liberadora que aleja y desdibuja la amenaza del orden social imperante.

El hecho de que se trate de un texto inconcluso nos impide saber qué rumbo habrían podido tomar los acontecimientos. Tal como ha llegado hasta nosotros, *El retrato amarillo* ofrece el desenlace más auspicioso entre las obras de temática homoerótica de Mujica Lainez. Aunque la muerte vuelva a afirmarse como el dominio simbólico donde se reúnen los amantes masculinos —el padre de Miguel y van Arenbergh están muertos y el silencio de quienes los conocieron contribuye a invisibilizarlos— la situación de Miguel parece prometedora: en las líneas finales, aferrado al «retrato amarillo», siente que el miedo lo ha abandonado y llora emocionado repitiendo los versos de la *Oda a un ruiseñor* de Keats. El arduo proceso de (auto)descubrimiento ha llegado a buen puerto en la medida en que le ha permitido conocer a su padre y, por esa vía, conocer algo más sobre sí mismo. El paseo imaginario en compañía de Marcos diseña un espacio utópico que desafía las rígidas normas de la casa familiar. A fin de cuentas, la imaginación y la literatura han sido siempre lugares de importancia vital para los hombres que aman y desean a otros hombres; como bien señala Rodrigo Andrés (2010b: 7), la lectura pudo *salvar* a varias «generaciones de lector@s hambrient@s de referencias a su realidad afectiva, erótica, sexual, en contextos y a lo largo de décadas hostiles a sensibilidades homoeróticas o, sencillamente, criminalmente homófobas».

* * *

En la introducción a este capítulo señalábamos la funcionalidad de su contenido como *desvío* y como *punte* respecto de la cadena genealógica de espacios homoeróticos de la que forma parte y que clausura. En efecto, la perspectiva analítica se ha centrado sobre todo en una espacialidad retórica o discursiva, mientras que en las obras analizadas previamente y en las que estudiaremos en los próximos capítulos se explora la espacialidad «real» vinculada a la experiencia homosexual. Era necesario, sin embargo, considerar la transición hacia una textualización del deseo homoerótico más directa y explícita a través de obras que incorporaron ese deseo en forma ambigua y alusiva.

Indudablemente, el tratamiento del homoerotismo en *Álamos talados* de Arias, en las *nouvelles* de Bianco y en *Los ídolos* o *El retrato amarillo* de Mujica Lainez está muy lejos, por

diversos motivos, del que llevarán a cabo Carlos Correas y Renato Pellegrini. Estos autores representarán espacios físicos donde se producen interacciones homosexuales; en Arias, Bianco y Mujica Lainez reconocemos una espacialidad esencialmente retórica: por medio de narradores en primera y tercera persona, los escritores dan a entender, realizan guiños cómplices, codifican «el amor que no osa decir su nombre», pero no abandonan en ningún momento la política de pudor y ambigüedad que garantiza su pertenencia al sistema literario y social. Manifiestan, en ese sentido, una clara filiación con la figura del «entendido»: el homosexual que manipula estratégicamente su discurso a fin de *sugerir* la disidencia, sin nombrarla nunca explícitamente. Por otra parte, la atracción general de estos autores por los ambientes refinados de la aristocracia venida a menos contrasta con la espacialidad urbana, clandestina y muchas veces marginal donde Correas y otros creadores coetáneos ambientan sus relatos de seducción homosexual.

Si por una parte Arias, Bianco y Mujica rompieron con la tradición de representaciones de la «homosexualidad» de autoría heterosexual –en la línea de González Castillo, Arlt o Kordon–, por otra desarrollaron una modalidad discursiva que no tardaría en entrar en declive, pues a partir de los años sesenta la expresión directa del deseo erótico entre varones sustituyó la enunciación críptica y vacilante que la había precedido. Resulta de suma importancia, sin embargo, valorar sus obras sobre la base de las estrategias empleadas para espacializar literariamente el homoerotismo en un momento histórico en que constituía un riesgo exponerse a la identificación –de uno mismo o de su literatura– como «homosexual». Aunque la espacialidad homotextual no haya tenido prácticamente continuidad en la literatura posterior, la serie genealógica que presentamos estaría incompleta sin ellos. No se comprende cómo Correas, Pellegrini o Villordo desafiarán los «mandatos del buen decir» (Maristany, 2010: 216), si no se tiene en cuenta que, desde muchos años antes, esos mandatos estaban siendo sutilmente cuestionados en la escritura ambigua de los «maestros» entendidos.⁹⁹

⁹⁹ Empleamos el término «maestros» en tanto Bianco, Arias y Mujica Lainez apadrinaron a jóvenes escritores homosexuales, entre ellos Pellegrini, Villordo, José María Borghello y Juan José Hernández, circunstancia que afirma la hipótesis de Balderston (2006) de que existiría una «tradición literaria queer» basada en redes de solidaridad e intertextualidad.

TERCERA PARTE

**CONSTRUCCIONES DEL ESPACIO
HOMOERÓTICO PORTEÑO**

Entre «homosexuales» y «chongos»: Buenos Aires en los años cincuenta

Las relaciones sexuales y afectivas entre varones no constituyen un fenómeno novedoso en el Buenos Aires de la década de los cincuenta, como hemos procurado demostrar a través del recorrido genealógico desplegado en los capítulos precedentes. La novedad radica en cómo empiezan a ser percibidos –y a percibirse a sí mismos– los sujetos que se apartan de la norma sexual dominante. Establecer un continuo entre las «cofradías de invertidos» de comienzos del siglo XX y la «subcultura homosexual» que se consolidó entre las décadas de los cuarenta y los cincuenta sin atender a los contextos en que emergieron unas y otra supondría asumir una visión ajena a las tensiones y transformaciones propias de todo devenir histórico. El carácter decisivo que asume el espacio en relación con el homoerotismo a partir de los años cincuenta no puede interpretarse como mero dato circunstancial: la proliferación de enclaves específicos, así como la producción –y en algunos casos publicación– de obras narrativas que los representan literariamente, indican de forma contundente la relevancia que adquirió la dimensión espacial respecto de la afirmación y del fortalecimiento de identidades y prácticas homoeróticas.

Durante esta década crucial, la representación de espacios reales donde los hombres se encontraban y relacionaban con otros hombres convivió con la creación de una espacialidad discursiva en la cual el deseo se expresaba por medio de códigos, alusiones y ambigüedades. Los *espacios retóricos* de Manuel Mujica Lainez, ya analizados,¹ resultan contemporáneos de los *espacios vividos* de Renato Pellegrini y Carlos Correas, cuyas diversas configuraciones textuales constituyen el objeto de análisis de esta tercera parte de la tesis. No hubo una tendencia unívoca a la hora de construir el espacio homoerótico en la literatura; por el contrario, esa construcción se articuló desde paradigmas estéticos e ideológicos muy distintos e incluso contradictorios. El título elegido, «construcciones del espacio homoerótico porteño», alude precisamente a esa pluralidad de miradas. La tensión entre un contexto histórico, social y cultural adverso a la homosexualidad en términos generales y la progresiva emergencia de subjetividades que diseñan estrategias de supervivencia y resistencia definen el escenario en el que escriben y/o publican Pellegrini y Correas. No sorprende que «La narración de la historia» (1959), del primero y *Asfalto* (1964), del segundo sufrieran procesos judiciales y relegaran a sus autores a la periferia del sistema literario argentino durante décadas. Sin embargo, la existencia misma de estas obras

¹ Excluimos a Abelardo Arias y José Bianco, en cuyas obras también se manifiesta una espacialidad homotextual, dado que estas se publicaron en la década de 1940.

revela un cambio en torno a la posibilidad de representación del homoerotismo que se intensificaría en el curso de los años siguientes.

El surgimiento de este discurso explícitamente homosexual se produjo en un momento histórico particularmente complejo, cuyas tensiones y rupturas anticiparon la agitación de las décadas de los sesenta y los setenta. La caída de Juan Domingo Perón en 1955 acentuó la fractura entre defensores y detractores del régimen (Torre, 2002: 73). La turbulenta e irregular vida política del país en los años posteriores estuvo marcada por esta oposición radical, que, en cierta medida, evocó la de unitarios y federales en el siglo XIX y anticipó la de kirchneristas y anti-kirchneristas durante la primera década de este milenio. Culturalmente, fueron años de inquietud y renovación. El existencialismo, que había empezado a difundirse a finales de la década de los cuarenta a través de las traducciones de Editorial Losada, se convirtió en la corriente de pensamiento más influyente de los años cincuenta.² La crítica literaria se polarizó en dos revistas emblemáticas: *Sur* (1931-1992), dirigida por Victoria Ocampo –representativa de la aristocracia liberal– y *Contorno* (1953-1959), dirigida por los hermanos Ismael y David Viñas, donde se reunía la joven intelectualidad de izquierda. El auge de los cine-clubes, que impusieron la moda del cine europeo, especialmente francés, y la aparición de la televisión conforman otros hitos destacados de la escena cultural de la década.³

Los principales desencadenantes de la consolidación de una subcultura homosexual en la ciudad de Buenos Aires deben buscarse, a nuestro juicio, en las importantes transformaciones espaciales y sociales que se venían gestando desde la década de los treinta.⁴ El paso de la ciudad de «gran aldea» a metrópoli cosmopolita así como nuevas formas de sociabilidad fundadas sobre una ideología familiarista y heterosexista contribuyeron a la progresiva diferenciación de los homosexuales como un grupo «aparte». En el espacio urbano, los sujetos cuya sexualidad no se plegaba a los imperativos oficiales

² Observa Sebrelí (2005: 154): «algo parecido al existencialismo estaba en todas partes». Véase el artículo de este mismo crítico sobre Jean-Paul Sartre (Sebrelí, 1997c: 515-570) y el libro de Eiff (2011), quien estudia el impacto del pensamiento de Sartre y Merleau-Ponty sobre los debates culturales argentinos de las décadas de los cincuenta y los sesenta. También en los artículos sobre Carlos Correas de D’Odorico, Eiff y Fraguas (en Fraguas – Muslip, 2011) se analizan las repercusiones de la filosofía existencialista en el país.

³ Sobre *Sur*, remitimos a los trabajos de King (1989), Hermes Villordo (1994), Gramuglio (2010) y Podlubne (2011); sobre *Contorno*, a los de Croce (1996) y Barreras (2011). En cuanto al cine, la televisión y otras manifestaciones culturales de la década de los cincuenta, véase Goldar (1980, especialmente 100-160) y Luna (1992: 629-638).

⁴ Aunque se trate de un contexto muy diferente, el análisis de D’Emilio (1983) sobre la formación de subculturas urbanas homosexuales y lesbianas en los Estados Unidos posee sugestivos puntos de contacto con la situación que analizamos. El historiador sostiene que «during the 1920s and 1930s, they acquired a measure of stability, slowly grew in number, and differentiated themselves to allow for specialization by social background and styles. Gradually a subculture of gay men and lesbians was evolving in American cities that would help to create a collective consciousness among its participants and strengthen their sense of identification with a group» (D’Emilio: 1983: 12-13).

encontraron puntos de fuga donde expresarse y desarrollarse. El Buenos Aires que recorren Gerardo Lení en *Siranger*, Eduardo Ales en *Asfalto* o Ernesto Savid en «La narración de la historia» durante los años cincuenta ya no es el Buenos Aires que recorrían Silvio Astier en *El juguete rabioso* o Mario Fiacini en *Reina del Plata* entre 1925 y 1930. En las páginas introductorias de su ensayo *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación*, publicado en 1964, Sebrelí (1969: 21-22) señalaba algunos aspectos destacados de este cambio:

Después de la primera guerra mundial, la ciudad agrandada por la inmigración comienza a volverse anónima e impersonal: el prójimo que no es ya el conocido, se vuelve inquietante, la ciudad se llena de caras extrañas y nada puede saberse sobre el vecino. Cada uno desempeña una multiplicidad de papeles en una multiplicidad de situaciones, surgiendo de ese modo una escisión entre la vida pública y la vida privada, y existiendo aún la posibilidad de una vida secreta. La calle, de patio familiar que era, pasa a ser una tierra de nadie, una encrucijada, donde cualquier cosa puede ocurrir a la vuelta de cada esquina. El anonimato asegurado por la aglomeración y las inusitadas posibilidades de ocultación y secreto en la gran ciudad, similar en esto a una jungla enmarañada, con todos sus recovecos, sus vericuetos, sus escondrijos, son condiciones favorables para una vida más múltiple, variada y peligrosa, con conflictos y antagonismos agudizados, con infinitas oportunidades para el drama y la aventura.

La metáfora de la ciudad-jungla ilustra con claridad la nueva fisonomía que adquirió Buenos Aires,⁵ y que resulta inseparable de su arrollador incremento demográfico. La renovación del paisaje urbano fue de la mano de la renovación del paisaje social. En términos materiales, la ciudad se expandió e incorporó tecnologías; la aparición de lo «nuevo» rigió la experiencia de la modernidad urbana. De acuerdo con Beatriz Sarlo (2007: 16), «los cables del alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene. Los medios de transporte modernos (sobre todo el tranvía [...]) se habían expandido y ramificado; en 1931, [...] se autoriza el sistema de colectivos. [...] La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modelan un nuevo electo de imágenes y percepciones».⁶ El proceso de mezcla iniciado en el último tramo del siglo XIX como consecuencia de la inmigración trasatlántica se acentuó con el nuevo fenómeno de la migración interna a partir de 1930. Jóvenes de las clases populares, sobre todo mujeres, llegaron a la ciudad en busca de nuevas oportunidades. Ben (2009: 250) considera que no se

⁵ En su libro más reciente, *Cuadernos*, Sebrelí (2010: 183-187) incluye una sección titulada «Ciudades» y dentro de esta un apartado, «Cosmópolis y modernidad», donde vuelve a reflexionar sobre las transformaciones de la ciudad de Buenos Aires en el curso del siglo XX, centrándose especialmente en el eclecticismo arquitectónico que fue, según él, la característica más saliente de la metrópoli porteña.

⁶ Para un estudio exhaustivo sobre las transformaciones de la ciudad porteña a partir de la caída de Perón —y sus proyecciones en cine y literatura— véase Podalsky (2004). Asimismo, vale la pena consultar la guía de la ciudad editada por la Editorial Peuser en los años cincuenta, pues las espléndidas fotografías de Grete Stern ofrecen un completo panorama visual del Buenos Aires de la época (cf. Klappenbach – Stern: 1956).

ha reparado lo suficiente en los efectos de esta migración sobre la sociabilidad de las clases trabajadoras. El desequilibrio de género que había sido la marca distintiva de Buenos Aires en las primeras décadas de la centuria y que había propiciado una intensa actividad sexual entre varones, fue cediendo de manera progresiva. Las «cofradías» de *maricas* de los años diez y veinte no pueden equipararse, para este historiador, con la subcultura homosexual de la década de los cincuenta. Esta hipótesis supone un punto de vista alternativo al de Sebreli (1997a) y Bazán (2006), quienes no distinguen entre unas y otras y las describen como fases sucesivas dentro de una misma historia de la «homosexualidad» en el país.⁷ La frontera entre lo que hoy definimos como prácticas homosexuales y heterosexuales era muy difusa en el contexto de las clases populares a finales del siglo XIX y comienzos del XX, como tuvimos ocasión de analizar al reconstruir el contexto de producción de *Los invertidos* (1914). Hombres y mujeres, aunque unidos por el vínculo matrimonial, se mantenían en esferas separadas. La vida social de los varones se desarrollaba, fundamentalmente, entre otros varones, en espacios que facilitaban esta sociabilidad: «salvo las prostitutas, ninguna mujer circulaba por las calles al caer la noche, y había innumerables lugares públicos, como los cafés, donde éstas no entraban. Las relaciones sexuales extramatrimoniales eran casi inexistentes, y la amistad se daba entre individuos del mismo sexo; estos hábitos daban a Buenos Aires el aire sospechoso de una ciudad de varones solos» (Sebreli, 1997a: 307).⁸

Sedgwick (1985) introdujo el concepto de «continuo homosocial» para hacer referencia a un amplio espectro de relaciones entre varones a partir del siglo XIX. Desplazando el foco de la cuestión sexual, esta investigadora propuso la posibilidad de un componente de deseo homoerótico en esas relaciones, destinadas a fortalecer los lazos intermasculinos, con una lógica exclusión de las mujeres: «to draw the “homosocial” back into the orbit of “desire”, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual—a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted» (Sedgwick, 1985: 1-2). En el contexto homosocial porteño, los hombres buscaban la compañía de prostitutas y ocasionalmente mantenían relaciones sexuales con *maricas*, hombres afeminados que se

⁷ Ben (2009: 249) aclara, sin embargo, que su exploración del periodo 1930-1950 no es exhaustiva y requiere profundización: «rather than presenting a final interpretation of the historical transformation of sexuality in Buenos Aires, my goal in this chapter is to trace some of the probable major trends suggested by a limited number of sources. The evidence and the picture of Buenos Aires I infer from these sources throughout the chapter are far from conclusive and require further research».

⁸ Chauncey (1994: 136) también describe Nueva York en los comienzos del siglo XX como una ciudad donde la concentración de hombres solteros propiciaba la creación de un mundo homosexual: «the existence of an urban bachelor subculture facilitated the development of a gay world». De modo similar, Sebreli (1997a: 307) apunta que para los homosexuales porteños era fácil pasar desapercibidos en contextos mayoritariamente masculinos.

travestían parcial o completamente. Estas características no implicaban un interés exclusivo en los hombres, pues con frecuencia se involucraban en relaciones sexuales con mujeres. El hecho de que muchas *maricas* declararan haber mantenido —o ser capaces de mantener— relaciones sexuales con unos y otras provocó el desconcierto de médicos y criminólogos positivistas que intentaban establecer taxativamente la sexualidad de los «invertidos» (Salessi, 1995b: 270). Por otra parte, las *maricas* no poseían su propia subcultura sino que se integraban en el espacio social de prostitutas, ladrones y rufianes conocidos como *lunfardos*. Ese submundo no estaba excluido de la sociabilidad más amplia de las clases populares; por el contrario, debido a la inestabilidad que caracterizaba el mercado laboral de la época, hombres y mujeres plebeyos/as entraban y salían de él permanentemente. Las relaciones entre este submundo y el grupo integrado por los trabajadores eran fluidas; el sexo entre hombres llegó a formar parte, de modo general, de la sociabilidad de las clases populares. Esta realidad histórica cambió significativamente entre las décadas de 1920 y 1940.

Durante ese periodo, la sociabilidad familiar —promocionada insistentemente desde el Estado— se fortaleció, mientras que el submundo de prostitutas, *maricas* y *lunfardos* entró en declive. Las diferencias entre prácticas heterosexuales y homosexuales se acrecentaron y estas dejaron de integrarse en la misma sociabilidad. En la esfera heterosexual, la prostitución ya no ocupó un lugar destacado. Los varones continuaban en la búsqueda de prostitutas, pero esta actividad no volvió a tener la misma visibilidad que en el pasado (Carella, 1966: 48). En la esfera homosexual ocurrió algo semejante: los varones de las clases trabajadoras seguían relacionándose sexualmente con otros hombres, pero ya no compartían con ellos más que el sexo furtivo. A diferencia de las *maricas* que se incorporaban en la sociabilidad de la vida plebeya de su época, los homosexuales empezaron a desarrollar su propia subcultura. Hacia 1940, el mercado laboral se había modificado considerablemente: muchos trabajadores tenían puestos estables (a diferencia de los antiguos trabajos por temporada) y dedicaban su tiempo libre a los deportes y a sus propias familias. Los homosexuales, por su parte, ya no participaban, en general, en la prostitución y la delincuencia: «they have become “decent”. This transformation contributed to the gradual isolation of homosexuals from working-class sociability, which in time encouraged homosexuals to assert their identity and form a separate subculture» (Ben, 2009: 249).

La creación de un espacio de sociabilidad propio de los homosexuales ocurrió en un contexto en el que las diferencias entre heterosexualidad —como sinónimo de vida normal y saludable— y homosexualidad —equivalente de anormalidad y patología— se

tornaban cada vez más profundas. Numerosas circunstancias contribuyeron a fortalecer la vida de familia: estabilidad laboral y aumento de salarios; medidas del gobierno tendientes a la protección de mujeres y niños y transformaciones en la concepción de la masculinidad; por ejemplo, el incremento de los sueldos permitió que los hombres se responsabilizaran de la economía familiar. En el aspecto legal, se crearon leyes para defender a los niños de la explotación laboral y de otras formas de abuso social y sexual; a diferencia de lo que sucedía a comienzos de siglo, la sociabilidad infantil pasó a centrarse en la casa y en la escuela y no en las calles. La Ley de Profilaxis Social (1936) puso fin a la reglamentación de la prostitución por parte del Estado, modificando sustancialmente el ejercicio de esta actividad. Carella (1966: 32-35) afirma que dicha ley «trastocó y alteró las costumbres eróticas de Buenos Aires y de casi todo el país. [...] Con el cierre de los prostíbulos termina una era». Si antes la masculinidad se probaba a través de la «penetración» del Otro – prostitutas y *maricas*–, ahora se demostraba con la capacidad de satisfacer las necesidades familiares. Los hombres continuaban relacionándose con otros hombres, pero estos pertenecían a grupos sociales más circunscriptos.

Bajo este nuevo régimen de códigos y de jerarquías, irrumpió la figura paradigmática del «chongo». Según Gobello (1977: 66) el término define, en el lenguaje de los homosexuales, al «hombre joven y viril». Sebrelí (2003: 26) se considera responsable de su divulgación: «lo usé por primera vez, en su verdadera acepción, en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*; luego fue incorporado a diccionarios de lunfardo». En su ensayo sociológico pionero, el crítico observaba: «en general, puede decirse que en el proletariado se da muy frecuentemente el individuo que participa indistintamente de relaciones heterosexuales y homosexuales. Resulta muy significativo al respecto que la expresión lunfarda “chongo”, que originariamente designaba al obrero, pasó con el tiempo a ser sinónimo de homosexual activo» (1969: 82-83).⁹ Décadas más tarde, en «Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires», Sebrelí presentó una descripción más elaborada y completa del chongo. Explicó que se trataba de un proletario, «en algunos casos con límites imprecisos hacia la clase media baja, y en otros hacia el lumpen» (1997a: 350) y que su

⁹ También Da Gris (1965: 50) se refirió al chongo: «el homosexual se prostituye [...] porque encuentra a su vez el camino más fácil para relacionarse con los “hombres” o lo que el vulgo en su léxico les llama “chongos”, lo que en España y Francia se los [sic] denomina “chulos”». Esta caracterización contradice, sin embargo, la que presentan otros investigadores, según la cual eran los homosexuales los que pagaban a los chongos para tener relaciones sexuales con ellos y no a la inversa.

aparición se remonta a finales del siglo XIX; tendría como antecedente al «compadrito».¹⁰ El chongo se caracterizaba, según el sociólogo, por

el esfuerzo de representar el estereotipo de la masculinidad, hasta convertirse en casos extremos en una caricatura del «macho» [...]. El chongo se jactaba de ser heterosexual, aduciendo su papel activo en el acto sexual e identificando unilateralmente solo al pasivo con la homosexualidad. [...] Para reforzar su identidad genérica, el chongo, solo en algunos casos, era prostituto profesional, acostumbraba cobrar a su pareja ocasional para hacer ver que no se lo hacía por deseo. (Sebreli, 1997a: 351-352)¹¹

En este tipo convergían poderosamente masculinidad y clase social.¹² Sus relaciones con homosexuales y *maricas* se basaban en una jerarquía rígida, que reproducía –pero al mismo tiempo, deformaba e invertía– el esquema del matrimonio heterosexual, con su distribución de roles y actitudes características.¹³

La homosexualidad, en definitiva, cristalizó en categoría identitaria como resultado del progresivo afianzamiento de nuevas formas de sociabilidad, centradas en un núcleo familiar-heterosexual. Fuera de él, se ubicaban las sexualidades reconocidas como *otredad* y combatidas en tanto amenazas al orden social dominante. En este punto se vuelve necesario hacer algunas precisiones respecto de la conflictiva relación entre peronismo y homosexualidad.¹⁴ Las investigaciones históricas de Sebreli (1997a: 316 y ss.), Ben y Acha (2004-2005: 27) y Bazán (2006: 218), coinciden en señalar el régimen liderado por Juan Domingo Perón como el primero en llevar a cabo una persecución sistemática de

¹⁰ Este término definía, según Conde (2003: 46) al «joven suburbano perteneciente al pueblo bajo, imitador de las actitudes de los compadres», que eran, a su vez, gauchos asentados en las ciudades o sus arrabales, con modos de comportarse, hablar y vestir característicos.

¹¹ Ben (2009: 271-272), en sintonía con la descripción de Sebreli, sostiene que la categoría de chongo «emphasized masculinity in relation to class, as many homosexual men believed that working-class men were more masculine. However, *chongos* were not only represented as workers; they were also portrayed usually (but not exclusively) as darker people from the hinterlands. They were frequently young, single, migrant workers and 18-year-old boys who had been drafted from the provinces to serve in the military facilities of Buenos Aires for one year. From the prejudiced point of view of *porteños*, especially among the middle-class, people from the hinterlands were brutes. Homosexual men sometimes eroticized this prejudice associating men from the hinterlands with a rough type of masculinity».

¹² Chauncey (1994: 16) describió en el contexto neoyorkino de las primeras décadas del siglo XX la figura del *trade*, que contenía rasgos similares a los del chongo: «many fairies and queer socialized into the dominant prewar homosexual culture considered the ideal sexual partner to be “trade”, a “real man”, that is, ideally a sailor, a soldier, or some other embodiment of the aggressive masculine ideal, who was neither homosexually interested nor effeminately gendered himself but who would accept the sexual advances of a queer. While some gay men used the term *trade* to refer only to men who insisted on payment for a sexual encounter, others applied it more broadly to any “normal” man who accepted queer’s sexual advances». Los chongos que aparecen en las novelas de Villordo *La brasa en la mano* (1983) y *El Abijado* (1990) responden de forma contundente a la descripción de Chauncey: se trata, en general, de marineros o soldados que aceptan tener relaciones sexuales con maricas a cambio de una recompensa económica.

¹³ Sobre el chongo y su evolución histórica véase también Rapisardi y Modarelli (2001: 79-81).

¹⁴ Las aproximaciones historiográficas más relevantes a este tema son las de Guy (1991: 180-204), Ben y Acha (2004-2005), Miranda (2005) y Gorza (2010).

homosexuales –o de varones «sospechosos» de serlo–; hasta ese momento, no existían sanciones legales contra las personas que mantenían relaciones con otras de su mismo sexo (Miranda, 2005: 464). De acuerdo con Gorza (2010: 199), el discurso médico de la época trazó fronteras claras entre una sexualidad deseable –basada en un modelo de género binario y heterosexual– y una sexualidad indeseable y abyecta, en la que se incluían todas aquellas identidades que no respondían al modelo «correcto»: homosexuales en primer lugar, pero también lesbianas y travestis e incluso «personas que pueden definirse como varones o mujeres pero con características anatómicas o comportamientos que no corresponden a los asignados socialmente a su género». La preocupación que generó la homosexualidad tanto al Estado peronista como a numerosas instituciones normativas – entre ellas la Medicina, la Iglesia o la Prensa– y que derivó en medidas concretas contra sujetos que se *desviaban* de la norma, no constituyó un fenómeno aislado; su interpretación se enriquece si tenemos en cuenta situaciones similares que tuvieron lugar en otras latitudes. Rubin (1989: 114) sostiene que aunque el sexo siempre sea político, hay periodos históricos en que la sexualidad «es más intensamente contestada y más abiertamente politizada. En tales periodos, el dominio de la vida erótica es, de hecho, renegociado». La investigadora cita como ejemplos las postrimerías del siglo XIX en Inglaterra y Estados Unidos, y los mediados del XX, también en Estados Unidos:

las ansiedades de los cincuenta tuvieron como tema central la imagen de la «amenaza homosexual» y el ambiguo fantasma del «delincuente sexual», [...] [término que se aplicaba] en ocasiones a los violadores, otras a los «pederastas» y, de hecho, funcionaba como clave para referirse a los homosexuales. [...] Desde finales de los años cuarenta hasta principios de los sesenta, las comunidades eróticas cuyas actividades no encajaban en el sueño americano de la postguerra fueron objeto de intensa persecución.

John D’Emilio (1983: 49) ofrece una interpretación próxima a la de Rubin: «throughout the 1950s gays suffered from unpredictable, brutal crackdowns. [...] A gnawing insecurity pervaded the lives of gay men and women». También en España la legislación relativa a la homosexualidad se endureció durante los años cincuenta. Mira (2004: 320) señala que «el 15 de julio de 1954 se aprueba una enmienda a la Ley de Vagos y Maleantes [...] para poder castigar con mayor dureza los comportamientos homosexuales».¹⁵ Estos ejemplos permiten constatar que en contextos socio-históricos muy diferentes se propagó

¹⁵ Para una descripción y análisis detallado de estas reformas cf. Mira (2004: 320-324).

un recelo semejante respecto de las sexualidades heterodoxas, materializado en el incremento de la homofobia y el endurecimiento de las leyes.¹⁶

En Argentina, las primeras disposiciones legales y razias datan de los años en que Perón gobernó el país.¹⁷ En 1944, el Reglamento Interno de las Fuerzas Armadas incorporó la homosexualidad «como causa de prisión y expulsión» (Sebreli, 1997a: 316), medida ratificada por el Congreso en 1952, «donde ya no solo se condena el “acto” sino aun el “ser” homosexual, siendo causa de baja en las filas del ejército». La prohibición del voto a los homosexuales en la provincia de Buenos Aires, por su parte, se impuso mediante un decreto de ley en 1946 y, salvo un breve periodo, continuó en vigencia hasta 1991 (Miranda, 2005: 473). El principal instrumento de persecución de los homosexuales fue, sin embargo, el Reglamento de Procedimientos Contravencionales dictado por el decreto n° 10.868/46 del Poder Ejecutivo, que autorizaba a la policía a «sancionar y aplicar edictos que reprimían actos no previstos por las leyes en materia de seguridad, entre ellos la homosexualidad, que no existía como delito en el Código Penal» (Sebreli, 1997a: 318).¹⁸ Benítez (en Acevedo 1985: 230-231) y Jáuregui (1987: 163-167) se han referido con detalle a esta legislación que durante años facultó a la policía para detener y arrestar a homosexuales. El edicto más utilizado en el ejercicio de esta clase de persecución era el de «Escándalo», especialmente a través del artículo 2°, inciso H, que condenaba a «personas de uno u otro sexo que públicamente incitaran o se ofrecieran al acto carnal» (Jaúregui, 1987: 164). Dicho decreto se aplicaba de forma exclusiva contra homosexuales y prostitutas, «y nunca a varones heterosexuales que provocaran a mujeres en la vía pública» (Sebreli, 1997a: 318). Conocido sencillamente como 2° H, aparecen menciones a este edicto en las novelas *La brasa en la mano* (1983) y *La otra mejilla* (1986) de Oscar Hermes Villordo y en *Ay de mí, Jonathan* (1976) de Carlos Arcidiácono, entre otras. También Malva (2011: 73-98) describe

¹⁶ Ugarte Pérez (2011: 127-158) propone la existencia de una primera generación de identidades homoeróticas que se extendería entre finales del siglo XIX y los años sesenta y analiza la situación en cuatro contextos: la Alemania Nazi, la Unión Soviética, Estados Unidos y España; sus observaciones sobre la persecución y represión de disidentes sexuales durante los años cincuenta refrenda cuanto hemos expuesto.

¹⁷ El primer mandato se extendió entre 1946 y 1952; el segundo, entre 1952 y 1955. De la abundante bibliografía consagrada al régimen remitimos a los trabajos extensos de Luna (1992) y Benavent (2006) y a los estudios de carácter panorámico de Horowicz (1985: 105-155); Torre y De Riz (2001: 223-238) Romero (2004: 97-131) y Tello (2006: 173-236).

¹⁸ Según Sabsay (2011: 63), «al resguardo de estos edictos redactados por la misma fuerza policial, la policía contaba, por así decirlo, con poderes legislativos y judiciales. [...] Estos edictos facultaban a la policía para determinar discrecionalmente el carácter de las conductas sancionables que no estaban catalogadas en los códigos penales y civiles nacionales y proceder a la privación de la libertad de las personas por 48 horas sin causa imputable, así como proceder al arresto por más tiempo cuando la misma persona imputaba alguna causa sin mediación jurídica de ningún tipo. Evidentemente funcional y acorde con las necesidades de los gobiernos dictatoriales, esta era de hecho una facultad que dotaba a las fuerzas de seguridad de total impunidad para proceder a la detención infundada e indiscriminada de personas».

en sus memorias varias estadías en la cárcel a causa del 2º H y cabe suponer que por el mismo motivo Sebrelí acaba en prisión en 1957, en un episodio narrado en una crónica.¹⁹

Las relaciones del peronismo con la Iglesia repercutieron en las políticas sexuales llevadas a cabo por el Estado.²⁰ De acuerdo con Sebrelí (1997a: 317) hubo una «luna de miel» entre las dos instituciones durante el periodo 1946-1949.²¹ Ben y Acha (2004-2005: 8), por su parte, observan que en los primeros tiempos la represión contra las desviaciones a la heterosexualidad no fue más intensa que en la década de los treinta, pero que a partir de la ruptura con el catolicismo «la homofobia latente del peronismo [...] se expresó con virulencia y de modo masivo». Según estos historiadores, tanto en el momento más tolerante como en el más represivo, el ideal familiarista del gobierno de Perón determinó las actitudes respecto de la homosexualidad.²²

La primera campaña antihomosexual fue llevada a cabo en la última semana de diciembre de 1954 y pretendía demostrar, según Benítez (en Acevedo, 1985: 231), «que la inexistencia de prostíbulos, en aquellos años cerrados por imposición del clero, obligaba al varón a volcarse a la pederastía [sic]». Se ha relacionado, en efecto, la sistematización del acoso policial a los homosexuales con los esfuerzos del gobierno peronista por modificar la Ley de Profilaxis Social de 1936 y autorizar la reapertura de prostíbulos, reforma que se concretó ese mismo año –1954–.²³ Donna Guy (1991: 182-183) explica que los defensores de esta reforma consideraban la clausura de los prostíbulos como uno de los factores determinantes en la propagación de comportamientos sexuales «desviados»: «homosexuals

¹⁹ Titulada «Crónica de la prisión, 1957», fue publicada en la revista *Centro* en 1959. Posteriormente, Sebrelí la incluyó en el volumen *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (1997). Se trata de un texto curioso, por cuanto se aparta del género ensayístico característico del autor. Podría considerarse, junto con el poema «Eclair», del mismo volumen, parte de su pequeño pero significativo aporte a la topografía homoerótica de Buenos Aires al margen de los escritos sociológicos y filosóficos.

²⁰ Sobre el conflicto entre peronismo e Iglesia ver Luna (1992: 839-871) y Caimari (2002).

²¹ Similar punto de vista ofrecen Ben y Acha (2004-2005: 25): «en los primeros años del gobierno peronista, existió un apoyo recíproco entre el nuevo régimen y la jerarquía católica. Sin embargo, hubo un lento pasaje de una alianza inicial a un enfrentamiento larvado sobre todo a partir de 1949».

²² Este ideal fue continuado, según Manzano (2005: 441), por el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962): «the Frondicist project of refoundation of the Argentine nation according to the image of the developed countries entailed the location of the nuclear, “well-integrated” family at the center of the social organization. In this vein the middle-class family constituted the ideal of respectability and stability that the country needed in order to prevent social chaos and cultural decay».

²³ Hay numerosas alusiones a este hecho. Goldar (1980: 180) uno de los primeros en comentarlo, apunta que según la prensa oficial, los homosexuales serían «los que “convierten” a los que no son, los que mediante su hábil corruptela llevan a la juventud al vicio. Por consiguiente, si se quiere que los varones argentinos no se desvíen por la falta de posibilidades, hay que “abrir los quilombos” –como los llama la gente, asombrada– “y en esos establecimientos será donde la juventud levante su moral sexual desahogándose con higiénicas mujeres de la vida”. Para que los jóvenes (y los viejos) no se vuelvan “amorales”, Perón idea los prostíbulos. Jáuregui (1987: 165) sostiene que «entre 1954 y 1955, en pleno conflicto con la Iglesia, el gobierno peronista desató una verdadera cacería de homosexuales como pretexto para legalizar la prostitución femenina, cuya clandestinidad, se argüía, condenaba a los jóvenes a la perversión». Bazán (2006: 240), finalmente, afirma que «la idea que se pretendía demostrar era que la ciudad y el país estaban tomados por hordas de homosexuales y que la reapertura de los burdeles era un clamor de la población».

and independent men, rather than prostitutes and independent women, became the outcasts and the medically dangerous within the body politic». Aunque Ben y Acha (2004-2005: 27) y Gorza (2010: 197) sostengan que para Guy la reapertura de burdeles fue una medida destinada a provocar a la Iglesia, la propuesta de la investigadora posee un alcance mucho mayor:

Traditionally the Peronist bordello decree has been seen as part of an attack against the Catholic Church. [...] Although his decree antagonized the hierarchy of the Catholic Church, it was compatible with earlier Catholic attitudes towards prostitution. Thus the Peronist experiment with legalized prostitution was not an aberrant effort to harass the church, but rather another politically motivated effort to impose government control over sexually unacceptable women and men. (Guy, 1991: 204)

La interpretación que Ben y Acha (2004-2005: 28) presentan como «sustancialmente diferente» coincide, en realidad, con la de Guy: «los *amorales* fueron mucho más que las víctimas propiciatorias del régimen peronista en crisis. Ya constituían otro exterior al orden familiarista en construcción». ²⁴ Por otra parte, esta idea ya había sido formulada en términos similares por Benítez (en Acevedo, 1985: 231), cuando afirmaba que al margen del interés por irritar a los católicos, la política sexual del peronismo estaba orientada de manera amplia «a la estricta vigilancia de la vida cotidiana y el control de las costumbres». Parece claro, entonces, que la persecución de los homosexuales trascendió el conflicto entre peronismo e Iglesia católica. ²⁵ A fin de cuentas, ambos poderes «excluían a los *amorales* con similar saña, porque eran una expresión identificable de una preocupación más honda y discernible: el de la imposibilidad de una sexualidad retenida en el marco de la familia nuclear» (Ben – Acha, 2004-2005: 28). Todo lo que se apartara del familiarismo propuesto como base de la estructura social pasaba a formar parte del dominio de lo abyecto y condenable. Los homosexuales ocupaban un espacio privilegiado en esa esfera,

²⁴ Los investigadores explican que la designación de «amorales» «era utilizada por la prensa por lo menos desde 1940. Intentaba definir a los varones atraídos sexualmente por personas del mismo sexo. El carácter transicional de la nominación en la década peronista que identifica a los homosexuales como un grupo particular se observa por la multiplicidad de marbetes empleados (homosexuales, uranistas, amorales, anormales) y por el hecho de que no era raro que los tratantes de blancas, en general tildados de “tenebrosos”, fueran ocasionalmente llamados amorales» (Ben – Acha, 2004-2005: 38 n59).

²⁵ Caimari (2002) en su exhaustivo recorrido histórico alrededor de las relaciones entre peronismo e Iglesia no menciona en ningún momento la problemática homosexual; Luna (1992: 868-869), refiere la detención masiva de «amorales», integrándola en el conjunto de medidas a través de las cuales Perón buscaba hostilizar a la Iglesia. Bazán (2006: 240) cierra su análisis del episodio con una pertinente reflexión: «en la pelea por los burdeles, los homosexuales fueron chivos emisarios o causa real, poco importa. Lo cierto es que para ninguno de los dos bandos los homosexuales fueron personas cuya dignidad debía ser, en modo alguno, respetada».

junto con las «patotas»: unos y otras estaban excluidos del modelo de vida postulado por el Estado.²⁶

Gorza (2010: 197), extendiendo la discusión, cuestiona que Ben y Acha solo estudien la homosexualidad masculina, dejando de lado otras identidades de género que tampoco encajaban en el patrón familiarista. Señala asimismo la propuesta de Miranda (2005) de que la reforma de la Ley de Profilaxis significó un esfuerzo conjunto –del Estado y del poder médico– para controlar a quienes desafiaban el orden establecido y amplía la interpretación del conflicto afirmando que la represión de la homosexualidad, junto con la legalización de los prostíbulos, además de ser intentos de controlar a los desafiantes del orden social, pueden interpretarse como las dos caras de una misma moneda: la necesidad de los hombres de afirmar su masculinidad públicamente (198).²⁷

Con la gran *razia* realizada a fines de 1954 en diferentes espacios –públicos y privados,²⁸ el régimen peronista sentó el primer hito de una política represiva que se iría endureciendo con el paso de los años. Los homosexuales encarnaron, entre 1946 y 1955, la *otredad* que había que perseguir y eventualmente eliminar. En palabras de Malva (2011: 108), «la homofobia demostrada por el aparato represivo peronista siguió incólume. La misma rigidez, los mismos atropellos y el mismo sentimiento antiputo». Sin embargo, resulta simplista reducir el análisis del periodo a una dinámica de represión y persecución. De ese modo no solo se oscurecería, como sostiene Ben (2009: 285), «the historical constitution of sexual identities», sino que además se soslayaría que el peronismo significó, a causa de su impronta popular, «cierto encuentro y carácter festivo» (Melo, 2011: 212). Al ganar el centro de la ciudad, los obreros se encontraron con los homosexuales: las míticas relaciones entre chongos de las clases populares y maricas de clase media y alta son, en rigor, un *producto* del peronismo.

²⁶ Las «patotas» consistían, en palabras de Ben y Acha (2004-2005: 12), en «grupos de jóvenes que se reunían para pasar juntos un tiempo de ocio, en formas que a veces se tornaban violentas. Algunas atacaban sexualmente a mujeres, a varones adultos y, más raramente, a niños. En bandas de tres o cuatro jóvenes, atracaban a homosexuales para efectuar robos menores. En las crónicas de la época las patotas y la homosexualidad estaban estrechamente relacionadas». Sintomáticamente, varios filmes de la época retratan esta nueva realidad; cabe citar entre ellos *La patota* (1961) de Daniel Tinayre, también conocida como *Ultraje*.

²⁷ Al respecto observa Bazán (2006: 239): «al poder heterosexual le costaba muchísimo aceptar que hubiera hombres homosexuales que simplemente preferían el sexo homosexual, más allá de las oportunidades que hubiera o no para la práctica heterosexual».

²⁸ «La brigada de investigaciones de la Policía Federal inició una gran *razia* de cafés, baños, cines, playas, calles y aun casas privadas donde cayeron cientos de homosexuales y aun algunos que no lo eran, siendo alojados en la cárcel de Villa Devoto y en el Departamento de Policía. El día de Navidad fue aprovechado para realizar una de las mayores cacerías» (Sebreli, 1997a: 321). También Ernesto Goldar (1980: 180) comenta este episodio: «El miércoles 29 de diciembre [de 1954] por la noche son arrestados 500 homosexuales y llevados a Villa Devoto». Malva (2011: 95) data la *razia* «más amplia e inhumana de la que tenga memoria» a finales de 1952 y 1953, aunque no hemos encontrado referencias a la misma en las investigaciones historiográficas sobre el tema.

La escena cultural e intelectual también estuvo marcada por actitudes contradictorias. En un mismo medio podían aparecer, como fue el caso de *Contorno*, una reseña negativa de *Los ídolos* (1954) de Manuel Mujica Lainez, cuestionando su homoerotismo esteticista y artificioso, y el cuento «El revólver» (1954) de Carlos Correas, que acaso por su tendencia a vincular la homosexualidad al mundo del lumpen, sí recibió la aprobación de los intelectuales de izquierda (Zangrandi, 2011: 140-141).²⁹ Algo similar sucedió en la revista *Sur*, que difundió un artículo homofóbico de H. A. Murena, pero también numerosas colaboraciones de jóvenes homosexuales y lesbianas: si el discurso oficial no admitió matizaciones de ninguna índole, el discurso literario y crítico se fragmentó en posiciones encontradas: la existencia de distintas «homosexualidades» mostraría, a fin de cuentas, una distancia considerable entre los viejos «maestros», pudorosos y precavidos –José Bianco, Manuel Mujica Lainez, Abelardo Arias– y una nueva generación más audaz y desafiante –Juan José Sebrelli, Carlos Correas, Renato Pellegrini, Oscar Hermes Villordo, Blas Matamoro, entre otros.

Los años cincuenta marcaron, en suma, el inicio de un nuevo paradigma de representación que se afianzaría en las décadas de los sesenta y los setenta. Las obras narrativas publicadas durante este periodo no ofrecieron un discurso completamente alternativo y cedieron, en muchas ocasiones, a los «mandatos del “buen decir”» (Maristany, 2010: 216), aunque sin atenuar su naturaleza transgresora. Pellegrini y Correas no solo representaron espacios homoeróticos sino que también los crearon: generaron nuevos campos discursivos donde hablar de aquello que, tradicionalmente, había sido innombrable e irrepresentable. Explorar las *posibilidades de decibilidad* del deseo homoerótico y de sus espacios característicos a través de la narrativa de estos autores debe arrojar luz sobre cómo empezó a construirse, en la literatura argentina, una respuesta contundente a la heteronormatividad y al machismo imperantes en nuestra cultura. No pueden comprenderse, sin estos aportes pioneros, los proyectos radicales que Manuel Puig, Sylvia Molloy, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher, entre otros y otras, llevarían a cabo desde la década de los sesenta en adelante.

²⁹ Ampliaremos esta cuestión al analizar la obra de Correas en el capítulo VI.

Ediciones Tirso: un espacio para la disidencia

Las coordenadas históricas que acabamos de presentar aportan un marco general para la emergencia de las obras de Renato Pellegrini y Carlos Correas. Pero dicho marco estaría incompleto sin dar cuenta de la actividad llevada a cabo por Ediciones Tirso, sello que bajo la dirección de Abelardo Arias y el mismo Pellegrini, difundió literatura extranjera y argentina de temática homoerótica entre mediados de la década de los cincuenta y mediados de la década de los sesenta.³⁰ La hegemonía de interpretaciones históricas basadas en el punto de vista de la represión ha producido, a nuestro juicio, mecanismos de lectura limitados. Parece inconcebible, desde esa perspectiva, hallar en la literatura, el cine y otras manifestaciones culturales previas a 1970, miradas sobre la sexualidad en general y el homoerotismo en particular que no reproduzcan el discurso oficial sobre estos temas propagado a través de distintas instituciones, fundamentalmente el Estado y la Iglesia. Tirso supuso, en este sentido, una especie de grieta a través de la cual se desafiaban, aunque fuera tímidamente, las ideologías oficiales. Llama la atención, por este motivo, que no se haya reparado hasta el momento en el valor y la significación de esta singular empresa cultural. Su llamativa ausencia en las diversas investigaciones sobre homosexualidad en Argentina obedece, quizás, al prejuicio de que la resistencia se inició muchos años después, en el marco de un activismo intransigente con los discursos hegemónicos.³¹ Un análisis más detenido puede mostrar, sin embargo, que a pesar de no tener una vocación abiertamente subversiva –algo improbable en un contexto represivo– Tirso expresó una clara voluntad de resistir la hostilidad creciente del periodo hacia homosexuales y otros sujetos apartados

³⁰ Parte del contenido de este apartado ha sido publicado, con variaciones, en sendos artículos (Peralta: 2010, 2012).

³¹ No hay referencias a la editorial en los trabajos de Acevedo (1985), Jockl (1984) y Jaúregui (1987). Los primeros en dar cuenta de su existencia –pero a modo anecdótico– son Sebreli (1997a: 357) y Brizuela (2000: 17). Más recientemente, Maristany (2010: 211-212) señala que Tirso «era el sello editorial creado por Abelardo Arias y [Renato] Pellegrini en la segunda mitad de los 50 y en el que publicaban no solamente sus obras y las de otros autores argentinos [...] sino también traducciones de escritores franceses pertenecientes al canon galo de la sensibilidad y temática homoeróticas». Aunque el crítico reconoce que la editorial tenía una vertiente explícitamente homosexual, no analiza su impacto en el campo cultural de la época, ni su influencia y significación para el lector al que implícitamente estaba destinada. Sorprende también el virtual desconocimiento de Tirso que se desprende del artículo de Giorgi y López Seoane (2012: s.p.) sobre la presencia de lo queer en *Sur*. Allí los críticos postulan que a través de las traducciones de Jean Genet, Virginia Woolf, Vita-Sackville West y Dorothy Bussy, entre otros y otras, la editorial fundada por Victoria Ocampo abrió «una posibilidad de visibilidad y reflexión que no abundaba en la cultura argentina de esas décadas»; más adelante mencionan *Contorno* como otra zona cultural que «le hizo lugar a la disidencia sexual», pero no hay ninguna mención a Tirso, cuyas intervenciones culturales fueron mucho más abiertamente homoeróticas que las de *Sur* y *Contorno*. Tampoco Larkosh (2007), en su estudio sobre traducción y homosexualidad en el ámbito de *Sur*, se ocupa de Tirso.

de la norma.³² Las audacias y limitaciones de la editorial se comprenden mucho mejor, por otra parte, si se tienen en cuenta sus filiaciones con la tradición homófila y con la figura del «entendido».

La tradición homófila hunde sus raíces en la obra de autores europeos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), John Addington Symonds (1840-1893), Edward Carpenter (1844-1929) y Magnus Hirschfeld (1868-1935), quienes desde la literatura y/o el activismo político defendieron en forma pionera los derechos de las minorías sexuales.³³ Estos primeros reclamos por la legitimidad fueron importantes, pero el principal impulso del movimiento homófilo se encontraría, según Mira (2004: 178), en la publicación de *Corydon* (1924) de André Gide (1869-1951).³⁴ En este hito de la cultura homosexual, el reconocido novelista francés presentó una defensa de la homosexualidad que, a partir de este momento, «se convierte en algo más que un mero “modo de ser”: ahora ya es una categoría cultural, y una posición discursiva desde la que es posible hablar en primera persona» (Mira, 2004: 178). Gide cuestionó las visiones patologizadoras y estigmatizantes que atravesaban otros discursos –religiosos, científicos, legales– y afirmó la *naturalidad* del deseo erótico entre varones, pero estableciendo a su vez una distinción entre individuos comprensibles, tolerables e incluso admirables y otros viciosos y repugnantes, en lo que constituye para Mira (2004: 213) un error estratégico de la tradición homófila, luego extendido al movimiento gay. En palabras de Gide (1971: 51), «la homosexualidad, lo mismo que la heterosexualidad, tiene sus degenerados, sus corrompidos y sus enfermos; he observado como médico, lo mismo que otros muchos colegas, numerosos casos penosos, desconsoladores o dudosos; se los ahorraré a mis lectores; una vez más, mi libro tratará del uranismo saludable, o, como decía usted antes, de

³² Seguimos, en este sentido, a Ben (2011: comunicación personal): «cuando se piensa en momentos reivindicativos de la homosexualidad, a nadie se le ocurre pensar en los años cincuenta. Tirso fue la primera editorial que explícitamente intentó presentar la homosexualidad de manera positiva, promoviendo una gran cantidad de obras que iban en este sentido, tanto de autores/as locales como internacionales. Sin embargo, cuando la gente piensa en una literatura homosexual autoafirmada, se le ocurre localizarla en otros momentos históricos. Los cincuenta y sesenta parecen ser un momento imposible para algo como Tirso, al menos en la imaginación de mucha gente. La razón de esto, en parte tiene que ver con la misma ideología del silenciamiento que supone que en el pasado era todo represión. Y entonces la reivindicación de la homosexualidad solo se la puede pensar para décadas recientes. En la historia del movimiento GLTTB, además, la imagen es que no hubo nada antes de la CHA en los ochenta y el FLH surgido en los tardíos sesenta. Y es cierto que no hubo organizaciones políticas, pero Tirso fue un movimiento cultural con un propósito político en torno al cuestionamiento de la homofobia. Eso sí está silenciado, y en general está silenciado desde la historia misma del movimiento, desde el activismo, desde el discurso de quienes estudian la homosexualidad».

³³ Sobre la labor de estos autores pioneros puede consultarse el trabajo de Zubiaur (2007), que analiza y traduce por primera vez al español textos de Ulrichs y Hirschfeld.

³⁴ De acuerdo con Eribon (2001: 298), «la obra, en su versión definitiva, se compone de cuatro diálogos entre un narrador (“yo”) que representa el sentido común –homófobo– y un médico llamado Corydon que defiende la homosexualidad, o más exactamente la “pederastia”».

la pederastia normal». ³⁵ Este discurso no defendía, entonces, a *todos* los homosexuales, sino únicamente a los que cumplían con ciertas exigencias de respetabilidad, esto es, a los que eran viriles y castos. ³⁶ En el polo extremo se ubicaban los afeminados, promiscuos y escandalosos, que no merecían compasión ni simpatía. Otro rasgo destacado del modelo homófilo sería su relación con el lenguaje. Según Mira, en otros modelos conceptuales de la homosexualidad como el malditista y el camp, ³⁷ hay ironía y ambigüedad frente a los conceptos de masculinidad y feminidad, mientras que el homófilo considera que dichos conceptos poseen una fundamentación biológica. De allí que esgrima una retórica masculinista según la cual «el homosexual es un hombre y debe comportarse como tal» (Mira, 2004: 222). El énfasis en la normalidad y en el carácter respetable del homosexual llevó a muchos homófilos a elaborar listas de personalidades célebres con el objetivo de dotar de prestigio a su grupo. En español, un ejemplo temprano de esta tendencia se halla en dos obras del escritor uruguayo Alberto Nin Frías (1878-1937), *Alexis o el significado del temperamento urano* (1932) y *Homosexualismo creador* (1933), ambas publicadas en Madrid. ³⁸

El movimiento homófilo tendió, en general, a manifestarse de manera sutil (Mira, 2004: 222). Se crearon grupos y organizaciones, como la francesa «Arcadie», que funcionaban en secreto y que estaban imbuidos en las mismas contradicciones del mensaje

³⁵ Esta clasificación gideana corrobora, para Mira (2004: 215), que incluso en posiciones declaradamente homófilas se puede encontrar el lenguaje de la homofobia. El argumento de dos clases de homosexuales se reitera una y otra vez en distintos discursos homosexuales del siglo XX. En el caso específico de Argentina, la oposición entre homosexuales masculinos y locas constituyó un debate importante al interior de los movimientos reivindicatorios de los años setenta y ochenta (Modarelli, 2008: 988).

³⁶ Eribon (2001: 300) apunta que «si Gide quiere oponerse al discurso psiquiátrico, no es para rechazarlo en bloque, para denunciar su homofobia y su violencia cultural. Por el contrario, su objetivo en este libro consiste en distinguir entre la homosexualidad “patológica”, la de los “enfermos” –de los que se ocupan los médicos y los psiquiatras– y la homosexualidad noble que se inscribe en la filiación de la homosexualidad griega, de la “pederastia”».

³⁷ Mira (2004: 24-27) describe y analiza estos tres modelos de expresión y articulación de la homosexualidad partiendo del supuesto de que no existe «una» homosexualidad simple y monolítica», aunque destaca al mismo tiempo que se trata de una distinción convencional, empleada como herramienta para comprender no solo los estereotipos sino también el hecho constatable de que entre los propios homosexuales se producen diferencias irreconciliables. Resumiendo al máximo los argumentos del crítico, señalaremos que el modelo malditista, a diferencia del homófilo, no busca la integración del homosexual en la sociedad, sino que se ubica voluntariamente –y como declaración de rebeldía– en la marginalidad impuesta. Al elegir lo que la sociedad define como el mal, los malditistas muestran su desacuerdo con los pilares que la sostienen. El modelo camp, por su parte, cuestiona la validez de la oposición entre la rebeldía malditista y la asimilación homófila, disolviendo los imperativos morales a través de la ironía y del cuestionamiento de cualquier intento de seriedad: «lo camp se opone a la ciencia, a la verdad, a la sinceridad y a la razón, se relaciona con la ironía, el sentido del humor, la frivolidad, el exceso, el juego lingüístico, la teatralización y cierto hedonismo» (ibídem: 26). Aunque Mira revisa las manifestaciones de estos diferentes modelos en la cultura española, consideramos pertinente evaluar sus posibles correlatos en Argentina. Como veremos, si Arias y Pellegrini se vinculan al modelo homófilo, Correas resulta muy cercano al modelo malditista, mientras que el camp se habría iniciado, en lengua castellana, con la obra de Manuel Puig, según apunta el mismo investigador (530).

³⁸ Mira (2004: 219-220) comenta brevemente *Homosexualismo creador*, al que considera un libro valiente «pero flojo en contenidos», pues al remontarse a ámbitos ajenos a la contemporaneidad no llega a enfrentarse al pensamiento homofóbico. Por otra parte, no parece haber ejercido impacto en los debates contemporáneos sobre homosexualidad. El crítico también se ocupa de esta obra en una entrada de su enciclopedia *Para entendernos* (2002: 392-393).

gideano.³⁹ En Estados Unidos, entre 1950 y 1970, desarrollaron su actividad la «Mattachine Society» y «Daughters of Bilitis», dos antecedentes insoslayables de los movimientos de emancipación gais y lésbicos respectivamente (D'Emilio, 1983: 57-125; Pettis, 2008). Al decir de Llamas (1998: 361),

los discursos homófilos, típicos de la militancia semiclandestina en Europa y Norteamérica durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, postulan la integración y reclaman la tolerancia alejándose de cualquier excepcionalidad y renunciando (al menos formalmente) a cualquier especificidad. Para ello, comulgan con frecuencia con los argumentos de los discursos moral y científico, y tratan de lograr que éstos, sin modificar sus presupuestos, integren de forma menos represiva las realidades homófilas. La homofilia es, en última instancia, una versión de «la homosexualidad» aceptable en primera persona y encuadrada en un contexto particularmente hostil.

En cuanto a la figura del «entendido», consideramos oportuno remitir a Rodríguez González (2008: 138-139) quien explica que la palabra *entender* «refleja una actitud, connota una posición activa y voluntaria de la persona», distinto de lo que sucede con las expresiones «ser homosexual/ser marica», que designan una condición y clasifican a la persona como objeto pasivo de una circunstancia inevitable.⁴⁰ Por otra parte, hay una connotación positiva en «entender», ya que este verbo «implica conocimiento, de donde se deriva una superioridad, la de los que conocen unos códigos y rituales que les dan cohesión como grupo» (139). Los «entendidos» establecen normas y comparten claves que les permiten comunicarse sin que se percaten aquellos que no forman parte de su círculo.

Tanto en la labor editorial como en la literaria, Abelardo Arias y Renato Pellegrini revelan su sintonía con los presupuestos de la tradición homófila y con la figura del «entendido». En el caso de Arias, encontramos numerosas huellas de su homofilia en los libros de viaje que dio a conocer durante los años cincuenta: *París-Roma, de lo visto y lo tocado* (1954) y *Viaje latino. Francia, Suiza, Toscana* (1956). Además de referirse a Marcel Proust y André Gide como sus «padres» (1956: 17),⁴¹ el escritor relata en estas obras sendos encuentros con Roger Peyrefitte (1977: 212-129; 1956: 55-62),⁴² novelista polémico que

³⁹ Sobre Arcadie, véase Jackson (2009, especialmente 55-167) y Gianoulis (2011).

⁴⁰ Pereda (2004: 75), en su diccionario de argot gay, lesbi y trans, define «entender» como «ser gay o lesbiana, haber optado por la homosexualidad. Entiende quien disfruta del placer sexual con personas de su mismo sexo. Entiende todo aquel que practica de la homosexualidad. [...] Como es lógico, alguien que no es gay y no conoce el argot no sabrá el significado de la palabra entender».

⁴¹ El *Corydon* de Gide se había publicado en Argentina en 1938 y muchas otras obras de este autor se dieron a conocer en las décadas posteriores (para un listado completo, véase nota 65).

⁴² Ver asimismo los relatos de sus encuentros con otros escritores homosexuales como Julien Green (1977: 37-46), Carlo Coccioli (1956: 41-55, 63-74 y 76-78) y Henry de Montherlant (1956: 96-104).

había hecho pública su homosexualidad y pertenecía a la organización «Arcadie».⁴³ Vale la pena citar un fragmento de la primera entrevista, pues expresa de manera contundente la adscripción homófila de Arias (1977: 213):

le digo [a Peyrefitte] mi admiración por un Hermes, un mármol de comienzos de la época helenística, y del cual no he visto ni reproducciones ni fotografías.

—Entonces, ¿a usted le gustan estas cosas?

Ante mi asentimiento, agrega:

—¡Ah! si me permite, ¿puedo decir, entonces, que usted es de los míos?

—¡Imagínese, mi primer amor en literatura fueron los clásicos griegos!

Se observa claramente cómo determinados referentes culturales —en este caso, un personaje mitológico del arte greco-romano— obraban como código de reconocimiento entre los «entendidos»: así, cuando Peyrefitte designa a Arias como «uno de los suyos» lo hace en función de saberes compartidos que sirven, al mismo tiempo, para aludir veladamente a preferencias eróticas.⁴⁴ Ben (2011, comunicación personal) sostiene que el elitismo cultural europeizante distinguió la identidad homosexual de clase media. Los códigos de los «entendidos» no excluían solo a los heterosexuales sino también a los «maricas» de clase baja que eran más «escandalosos» y no tenían el mismo nivel cultural.⁴⁵

Pellegrini, discípulo de Arias, compartió con este la admiración por Proust y Gide y, como tendremos ocasión de constatar, utilizó la retórica de las dos homosexualidades —una casta y viril frente a otra promiscua y afeminada— en su novela *Asfalto*. Sin embargo, es preciso subrayar que se apartó de algunos postulados homófilos: a diferencia de Peyrefitte y de Arias, su «embajador» en Buenos Aires (Arias, 1956: 61), el joven Pellegrini no vaciló en incluir descripciones sexuales bastante explícitas, que rompían con la modalidad pudorosa y respetable característica de estos autores.⁴⁶ En Tirso predominó, no obstante, una

⁴³ Según Mira (1999: 590), «reaccionario y defensor encarnizado de la homosexualidad en la vida pública, luchador contra la hipocresía y el silencio, pero antisemita e imperialista, Peyrefitte es una figura controvertida y difícil de apropiarse por parte del movimiento gay». Ver también Moreno (2009: s.p.).

⁴⁴ El deseo homosexual es aludido en forma oblicua —y no tanto— en los dos libros de viaje mencionados. En *París-Roma* hay referencias constantes a un «tú» del que nunca se especifica el género, situación que se reitera en la descripción de un encuentro sexual efímero durante una estadía en París (Arias, 1977: 73-75). Una escena muy similar a esta última —pero situada en Grenoble— se encuentra en *Viaje latino* (1956: 186-187). Es claro, para el lector «entendido», que el género que no se menciona es el masculino y que las situaciones referidas —ya sea en clave sentimental o sensual— contienen un matiz homoerótico. La misma indefinición genérica se aprecia, por otra parte, en «Mar del Plata o el amor» (Arias, 1989: 169-176), capítulo de su libro autobiográfico *Viajes por mi sangre*.

⁴⁵ Según Ben, los homosexuales utilizaban el verbo *entender* especialmente «en referencia a entender idiomas europeos. Por ejemplo, “fulanito, ¿entiende francés?”. Una forma más evidente de preguntar era “fulanito, ¿es entendido?”. El hecho de que entender idiomas europeos fuera parte de la pregunta sobre la identidad homosexual muestra hasta qué punto esta identidad de clase media se fundó en la cultura como expresión de refinamiento inherente a un varón que tiene interés sexual en otro varón» (2011: comunicación personal).

⁴⁶ En *París-Roma*, Arias (1977: 63) comenta que ha leído *Notre Dame des Fleurs* (1942) de Jean Genet y se describe asombrado por su impudicia. En *Viaje latino*, por su parte, cita la siguiente opinión de Peyrefitte:

cosmovisión homófila, especialmente en el trabajo de traducción. La editorial inició sus actividades en 1956, un año después de la caída de Juan Domingo Perón, y se mantuvo activa por algo más de una década, hasta 1967.⁴⁷ En esta fase inicial,⁴⁸ Arias y Pellegrini tradujeron en forma conjunta un amplio repertorio de obras de autores extranjeros, entre los que cabe destacar a Roger Peyrefitte, André Gide, Julien Green, Henry de Montherlant, Roger Martin Du Gard, Marcel Jouhandeau, Carlo Coccioli, Francis Richard-Bessière y B. R. Bruss.⁴⁹ Exceptuando a los dos últimos, todos los mencionados abordaron cuestiones homoeróticas en sus libros, aunque no necesariamente en los editados por Tirso, como en el caso de Du Gard. En cuanto a los argentinos, además de las obras de Arias y Pellegrini, Tirso dio a conocer títulos de otros escritores en diferentes géneros: poesía, narrativa, teatro y ensayo.⁵⁰

Ya desde el nombre, la editorial apelaba a un lector «entendido»: el tirso, de acuerdo con Hans Biedermann (1993: 448), era «un atributo del dios de la embriaguez y del éxtasis, Dionisos», lo que habilita su interpretación como símbolo fálico. Tanto esta referencia culta como el catálogo de autores –conocidos por su audacia en el tratamiento de cuestiones sexuales, funcionaban a modo de claves para establecer contacto con un público determinado. La homofilia de Tirso se evidencia en su asociación de la homosexualidad con valores y modales muy alejados de la mariconería escandalosa y promiscua de clase

«jamás he escrito nada pornográfico, detesto la pornografía literaria» (Arias, 1956: 60). En ambos casos se pone de relieve la adhesión a un paradigma representacional que, a pesar de incidir en cuestiones homoeróticas, se acoge al «buen gusto» y evita el tratamiento directo de temas sexuales.

⁴⁷ Esta información ha sido extraída de la página web de la editorial, <<http://goo.gl/c5ij>>. Aunque no ofrece un catálogo de los títulos publicados en esta primera etapa de actividad, una exhaustiva búsqueda en catálogos de diferentes archivos y bibliotecas nos permite corroborar que la fecha de inicio de la fase inicial fue 1956. Basándonos en esa misma búsqueda, sugerimos 1967 como fecha de finalización.

⁴⁸ En 1992, Pellegrini reflató el sello con el apoyo de Anteo Silvio Savi. La segunda etapa –que llega hasta la actualidad– se distingue de la anterior por consagrarse en forma exclusiva a la difusión de autores y autoras argentinos/as, además de adoptar una política de ediciones por encargo.

⁴⁹ La lista completa de las mismas incluye *Les amitiés particulières* [1944] (*Las amistades particulares*, 1957), *Du Vésuve à l'Etna* [1952] (*Del Vesubio al Etna*, 1960) y *Les amours singulières* [1949] (*Los amores singulares*, 1961) de Roger Peyrefitte; *Les Caves du Vatican* [1914] (*Las cuevas del Vaticano*, 1961) y *Le Retour de l'Enfant Prodigue* [1907] (*El regreso del hijo pródigo*, 1962) de André Gide; *L'histoire d'amour de la rose de sable* [1954] (*La historia de amor de la rosa de arena*, 1956) y *La Ville dont le prince est un enfant* [1951-1967] (*La ciudad cuyo príncipe es un niño*, 1958) de Henry de Montherlant; *Touchez pas au Grisbi!* [1953] (*¡Grisbi!*, 1956) de Albert Simonin; *Chroniques maritales* [1938] (*Crónicas maritales*, 1961) de Marcel Jouhandeau; *Confidence africaine* [1930] (*Confidencia africana*, 1957) de Roger Martin Du Gard; *L'autre sommeil* [1931] (*El otro sueño*, 1958) de Julien Green; *Los fanáticos. Auto de Fe* (1959, solo editado en español) de Carlo Coccioli; *Escale chez les vivants* [1957] (*Escala entre los humanos*, 1962) de Francis Richard-Bessière y [1959] *An- 2391 (2391, 1963)* de B. R. Bruss. Entre las traducciones anunciadas en algunos ejemplares, pero nunca publicadas, cabe destacar otros libros de temática y/o autoría homosexual como *El Sabbat (Le Sabbat, 1946)* de Maurice Sachs, *Diario de un desconocido (Journal d'un inconnu, 1953)* de Jean Cocteau y *Juan Pablo (Jean-Paul, 1953)* de Marcel Guersant.

⁵⁰ Cabe mencionar a los poetas Héctor Viel Temperley, Horacio Armani, Héctor Miguel Ángeli, Miguel Ángel Viola y Antonio Requeni; a los narradores Nicolás Olivari y Diego Baracchini y a los dramaturgos Juan Arias y Raúl Horacio Burzaco. De Arias, hermano de Abelardo, publicaron el volumen *Teatro* (1957), que incluía la pieza de tema homosexual «Ser un hombre como tú», comentada en el capítulo IV. De Burzaco se dio a conocer *Un dios para Lesbia. Pieza teatral en siete movimientos* (1961), una de las primeras obras teatrales argentinas de temática lésbica (cf. Lozano, 2010: 7).

baja.⁵¹ Los libros traducidos y publicados sustentaron esa concepción, pues aunque representaran una literatura «escandalosa», lo hacían en un sentido muy diferente al que podríamos darle a esos términos desde la actualidad. Trataban temas entonces espinosos como la homosexualidad, el incesto o las relaciones intergeneracionales, pero siempre desde los «buenos modales» y la «elegancia», evitando los detalles desagradables o pornográficos. Maristany (2010: 212) utiliza una afortunada expresión al referirse a los autores elegidos por Tírso como integrantes del «canon galo de la sensibilidad y temática homoeróticas».

La línea dominante de la editorial se organizaba alrededor de ese canon, cuyos títulos aparecían en una colección titulada «La novela universal. Los contornos del hombre».⁵² En general, se trataba de obras editadas originalmente pocos años antes. Arias viajaba con frecuencia a Europa y aprovechaba esas estadias para informarse de las últimas novedades. Cuando era posible, traducía y publicaba en Buenos Aires muchos de esos libros. En los relatos de viaje ya citados, encontramos interesantes testimonios de sus encuentros con grandes figuras del panorama literario francés e italiano de la época, como Jean Paul Sartre, Albert Camus, Julien Green, François Mauriac, Gabriel Marcel, Roger Peyrefitte, Julien Green, Henry de Montherlant y Carlo Coccioli, entre otros.⁵³ Algunos de estos autores, particularmente los que abordaron temas homoeróticos o sexualmente transgresivos, fueron publicados en Tírso.⁵⁴ Las frases promocionales incluidas en las solapas de algunos ejemplares —«Lo más decidido en la literatura actual y permanente» (Arias: 1956); «La problemática de hoy en la literatura» (Pellegrini: 1964)— parecen aludir indirectamente al tratamiento de esos temas.

⁵¹ El «entendido» no pertenecía únicamente al ámbito intelectual. En sus memorias, el diseñador de modas Paco Jaumandreu (1976: 92) también marca distancia entre dos formas de homosexualidad: «Yo odié siempre el mariconeo. El homosexual es un ser normal, correcto. El maricón me da asco»; más adelante: «nada tiene que ver homosexualismo con mariconería. La gente en todo el mundo confunde. Son cosas muy diferentes. [...] El homosexualismo es una cosa muy respetable y muy normal. Si Dios la ha hecho, desde luego no es una deformación» (144).

⁵² Las otras colecciones eran «Poesía», «Dyonisos» (teatro) y «Anticipación», según informa el catálogo incluido en la edición de *Asfalto* (1964) de Pellegrini.

⁵³ A André Maurois (1977: 96-97), Gabriel Marcel (1956: 128-130), Albert Camus (1977: 208) y Jean-Paul Sartre (1977: 225-226) Arias los interroga sobre el «floreamiento» del tema homosexual en la literatura de la época, evidenciando su interés por el asunto.

⁵⁴ La temática homoerótica aparece en libros de Peyrefitte, de Montherlant, Green, Gide y Coccioli. El libro de Roger Martin du Gard *Confidencia africana* (1930) trata el incesto. Tírso no tradujo la obra de este autor con tema homosexual, el drama *Un taciturne* (1932). *Crónicas maritales* de Jouhandeau, por su parte, describe la tumultuosa intimidad de un matrimonio burgués. Jouhandeau fue un autor polémico; como de Montherlant y Green, su visión de la homosexualidad estuvo siempre vinculada con el conflicto religioso. *Crónicas maritales* es uno de los pocos libros traducidos al español de su vastísima obra, más explícita respecto de la cuestión homosexual en *Chronique d'une passion* (1944), *Tirésias* (1954) y *Du pur amour* (1955), entre otras. De Coccioli, autor de una de las novelas homoeróticas más populares de los años cincuenta, *Fabrizio Lupo* (1952), Tírso editó la obra teatral *Los fanáticos. Auto de fe* (1959).

La editorial se inauguró en 1956 bajo el signo del escándalo, con la traducción de la novela *Las amistades particulares* de Roger Peyrefitte. Hoy en día, pocos lectores recuerdan las obras de este autor y la polémica que rodeó su figura –incentivada por él mismo con entusiasmo– pero hasta mediados de los ochenta fue muy leído, tanto en Europa como en Argentina.⁵⁵ Se trata de un hecho que resulta sorprendente si se tiene en cuenta que buena parte de su obra gira alrededor de la pederastia, como él mismo afirmó en una entrevista: «todos [mis libros] tienen un capítulo o una alusión a la pederastia o la homosexualidad, porque no puedo dejar aparte ese ambiente. Así, que creo realmente puedo decir: “Todo lo que sea gay es mío”» (Gunn, 1982: 183). *Las amistades particulares*, su primera novela, se editó en 1944 y recibió elogiosos comentarios de Jean Cocteau y André Gide; en ella el autor narra el trágico romance de dos adolescentes en un internado católico durante la década de los veinte. La «amistad particular» consistía, para Peyrefitte, en una «una clase de presexualidad pura» (ibídem: 169). Aunque las relaciones entre los personajes fueran absolutamente castas y en el final uno de ellos se suicidara, la novela ostentaba un potencial revulsivo al no presentar el amor homosexual bajo el estigma del vicio, el pecado o la degeneración; razón suficiente, en aquella época, para manifestar reparos frente a su publicación. En efecto, Sudamericana poseía los derechos de todas las obras de Peyrefitte, pero no se animaba a publicar *Las amistades particulares*. Fue esto lo que permitió a Arias y Pellegrini imprimir su traducción para Tirso.⁵⁶

Otras obras de temática homoerótica editadas fueron *Los amores singulares*, también de Peyrefitte, *La ciudad cuyo príncipe es un niño* de Henry de Montherlant y *El otro sueño* de Julien Green. *Los amores singulares* incluía dos *nouvelles*: «La profesora de piano» –centrada en la iniciación sexual de un adolescente con la madre de su mejor amigo– y «El barón de Gloeden», biografía novelada de Wilhem von Gloeden (1856-1931), fotógrafo alemán famoso por sus desnudos de niños y adolescentes sicilianos. A pesar de tener entre manos un tema virtualmente escabroso, Peyrefitte se cuidó mucho de caer en detalles explícitos; la frase que pone en boca de uno de los personajes, «el arte solo tiene por fin la belleza y no la moral» (Peyrefitte, 1961: 181), resume el tono del libro: una glorificación de hermosos modelos masculinos y una defensa «artística» de aquel que los fotografiaba, sin abundar en

⁵⁵ Observa de Villena (2000: 7): «aunque abundantemente leído por los gays (o criptogays) como es lógico, Peyrefitte con su obvia temática –a veces centrada en personajes históricos, como en la novela *El exiliado de Capri*– llegó a todos los lectores, fuera cual fuese su opción sexual, con muchas ediciones, largas tiradas y populares ediciones de bolsillo». En Argentina, Editorial Sudamericana editó entre las décadas de los cincuenta y de los ochenta casi todos los libros publicados por el autor en Francia.

⁵⁶ El libro fue prohibido de inmediato por la intendencia de la ciudad de Buenos Aires, aunque seis meses más tarde se permitió la distribución y, seguramente a causa de la polémica desatada por la censura, resultó un éxito de ventas.

los pormenores de las relaciones que establecía con ellos y que trascendían, muy probablemente, el ámbito del arte. «El barón de Gloeden» se inscribe, en consecuencia, en una tradición de literatura homoerótica que sublima el deseo entre hombres en nombre de la Belleza, dotándolo así de una espiritualidad que se juzga superior a las debilidades de la carne.

La obra teatral *La ciudad cuyo príncipe es un niño* de Henry de Montherlant presenta un argumento similar al de *Las amistades particulares* de Peyrefitte: el casto y desdichado romance entre dos muchachos en un colegio religioso.⁵⁷ Montherlant y Green, al igual que Peyrefitte, habían sido educados en el catolicismo. Los tres coincidían en la presentación de personajes escindidos entre la obsesión por la pureza y las inevitables tentaciones de la sensualidad, pero solo Peyrefitte logró desembarazarse por completo de la herencia católica.⁵⁸ Paradójicamente, de las obras publicadas en Tirso, *El otro sueño* de Green llegaba mucho más lejos que las de Peyrefitte y Montherlant con sus púdicos romances de internado. Mientras esos personajes y situaciones podían parecer, ya en aquel momento, irremediabilmente anacrónicos, *El otro sueño* describía un drama cercano y reconocible: el de un adolescente, Dionisio, que aceptaba al cabo de un complicado proceso el deseo largamente reprimido hacia su primo Claudio. Debía resultar revelador, para un lector homosexual de la época, leer una confesión de deseo homoerótico tan directa.⁵⁹ Por otro lado, el tema de la religión no tenía mayor presencia en la obra, a diferencia de novelas posteriores del mismo autor, como *Moira* (1950).

Arias y Pellegrini utilizaron diferentes estrategias para introducir estos libros polémicos. La inclusión de obras de los mismos autores pero que no trataban el homoerotismo era una forma de desorientar a quienes pudieran objetar sus criterios de selección.⁶⁰ Un recurso mucho más evidente consistió en acompañar las ediciones de

⁵⁷ Según Woods (2001: 336), «como en *Las amistades particulares*, [en *La ciudad cuyo príncipe es un niño*] la historia de dos muchachos es vista como un triunfo de la espiritualidad juvenil sobre la hipocresía moral de los adultos. La amistad aparece como un sacramento matrimonial de los espíritus, en el que el sentimiento y la hidalguía hacen que el alma se eleve sobre el cuerpo, cuya belleza no es sino una pálida imitación de aquélla». Cabe destacar que la obra de teatro tuvo diferentes versiones antes de la definitiva y que *Les garçons* (1969) es una variación narrativa de la misma historia.

⁵⁸ Consultado sobre Green, respondió: «no me gusta esta gente acomplejada. Yo no tengo complejos. Todos estos católicos que siempre están en lucha consigo mismos, mirando por la cerradura para ver qué ocurre en la habitación contigua» (Gunn, 1982: 192).

⁵⁹ Sirva como ejemplo el fragmento en que el personaje extrae de un bolsillo el retrato de su primo y declara: «durante un segundo todo lo que vacilaba en mí desde hacía años cedió de golpe. Luego, deshecho de angustia, posé los labios en esa cara mohína y altanera que temblaba ante mis ojos» (Green, 1958: 147).

⁶⁰ De Peyrefitte publicaron, además de *Las amistades particulares* y *Los amores singulares*, el libro de viajes *Del Vesubio al Etna*. En el caso de De Montherlant, editaron la novela anticolonialista *La historia de amor de la rosa de arena*. De André Gide, cuyos libros más explícitos respecto del homoerotismo —*El inmoralista* y *Corydon*— ya habían sido editados en Argentina, dieron a conocer la sátira *Las cuevas del Vaticano* y *El regreso del hijo pródigo*, precedido de cinco tratados que, aunque pueden leerse en clave «homo», se alinean junto con *Los alimentos*

abundante información paratextual, habitualmente dispuesta en las solapas de los libros. En esos espacios, los editores daban las razones que los habían llevado a publicar las obras. En el ejemplar de *Las amistades particulares* (1956) leemos, por ejemplo:

Ediciones TIRSO ha dudado mucho sobre la conveniencia de publicar este libro. Opiniones de escritores, maestros y psicólogos nos han decidido a ello. [...] Peyrefitte nos presenta este problema de la EDAD AFECTIVAMENTE INDIFERENCIADA que *debe y puede interesar a padres y educadores*, a todos aquellos que creen que el conocimiento de la *persona humana*, por medio del planteo de sus problemas, es la manera más noble de cooperar en su progreso, de alejarse de intolerancias y fanatismos, por sobre todas las cosas: *de comprender*. Solo nos resta indicar, (pues Ediciones TIRSO prefiere rechazar a sorprender a un lector) que *no es un libro para todos*.

Esta retórica evasiva caracteriza también la presentación de *La ciudad cuyo príncipe es un niño* (1957) de Montherlant:

EDICIONES TIRSO, que no ha nacido para ser una editorial más, ni únicamente para mostrar los más altos valores de hoy; que no cree en la ocultación como método para solucionar problemas, se honra en agregar este libro a la serie de grandes obras literarias que ha dedicado a tales problemas [sic]. Nuestros libros de esta Colección no son para los hipócritas, ni los pacatos, ni los conformistas. Ni tampoco pueden colocarse en todas las manos.

En los dos casos, se advertía que los libros en cuestión no estaban destinados a todos los públicos. Los editores se adelantaban así a las críticas que pudieran formularles desde posiciones homófobas y reivindicaban, al mismo tiempo, una superioridad cultural característica de los «entendidos». Otro recurso interesante lo constituía la referencia oblicua a la homosexualidad como «problema humano»: integrándola en un espectro de preocupaciones generales del ser –en un momento, además, de apogeo del existencialismo en el país– procuraban erradicarla del territorio semántico de la enfermedad y el delito en el cual la situaban otros discursos contemporáneos.⁶¹ En el paratexto de *Los amores singulares*, los editores destacan una característica que podría hacerse extensiva a todos los libros sobre temas (homo)sexuales publicados: «la perfecta distinción y gusto» que impiden a Peyrefitte

terrenales en una serie de libros que cuestionan de forma general las coerciones de una moral excesivamente rígida y opresiva.

⁶¹ Esta intencionalidad resulta explícita en el texto de presentación incluido en la solapa de *Los fanáticos. Auto de fe* (1959) de Carlo Coccioli: «Coccioli, fascinado por ese México que ama y conoce como pocos, ha sabido ver en él ese planteo social de las dos Américas: la criolla y la rubia [...]. Sobre el fondo de ese choque, estalla el tema de la HOMOFILIA, con esa dignidad en el tratamiento de la que Coccioli dió muestra en FABRIZIO LUPPO». Se trata, en nuestro conocimiento, de la única referencia directa a la tendencia homófila de la editorial. *Fabrizio Lupo*, como ya señalamos, fue una de las novelas sobre homosexualidad más populares de la década de 1950.

caer en lo «procaz y pornográfico». Esta contención, distintiva de la tradición homófila, así como el esfuerzo por justificar las publicaciones en nombre de la gran literatura de la época no impidió, sin embargo, que Tirso tuviera problemas frecuentes con la justicia.⁶² En la escena literaria la reacción inmediata contra Tirso se manifestó en el artículo «La erótica del espejo» de H. A. Murena publicado en la revista *Sur* en 1959,⁶³ entonces dirigida por José Bianco.⁶⁴ El crítico iniciaba su texto con la siguiente observación:

Hace un par de años surgió en Buenos Aires una nueva editorial. Se dedica a editar obras literarias de autores extranjeros y nacionales, de calidad por cierto decorosa, con una periodicidad no menospreciable. Se me preguntará qué encuentro de extraño en ello. Respondo: el detalle de que todos los libros que dicha editorial publica son de carácter homosexual. (Murena, 1959: 20)

Estas líneas exhiben los prejuicios homofóbicos de Murena. No todos los libros publicados por Tirso contenían temática homosexual, como hemos tenido ocasión de mostrar, y los que sí contenían no llegaban a los extremos de obscenidad que denuncian sus páginas. Por otra parte, el crítico no da nombres: ni de la editorial ni de sus responsables. Confía, probablemente, en que el público lector sepa a qué se está refiriendo, pues si bien otras editoriales publicaron obras de temática similar, ninguna tuvo el perfil claramente homófilo de Tirso.⁶⁵ Esta «orientación» indigna a Murena, pero no como fenómeno en sí

⁶² Pellegrini declara: «Tirso fue perseguida por tener una línea homosexual, ya que publicamos a André Gide, Carlos Cocholi [sic], etc.» (Fernández Turitich, 2008: s.p.). La web de la editorial solo consigna las complicaciones judiciales relacionadas con *Las amistades particulares*, pero posiblemente hubo otras.

⁶³ Posteriormente, fue incluido en el volumen *Homo Atomicus* (1961). En relación con el título, Larkosh (2007: 68) y Zangrandi (2011a: 135-136) destacan el recurso al tópico del espejo como metáfora de la homosexualidad, en tanto fenómeno de «auto-idolización». Debe apuntarse que, casi una década antes, en 1950, Sebreli había publicado un artículo sobre Oscar Wilde en el cual acudía al mismo imaginario: «Mirándose mirar siempre, termina por no verse más que a sí mismo, perdido en un laberinto de vanos espejos que siempre le devuelven su propia imagen y a ella se pega con la lengua rozándose a sí mismo» (Sebreli, 1997d: 25). El mismo tropo que sirvió a Murena para condenar la homosexualidad, fue utilizado por Sebreli en un texto que puede considerarse como hito inicial de un contra-discurso de defensa.

⁶⁴ Rapisardi y Modarelli (2001: 89) apuntan que el escritor respondió al ataque de Murena «oponiéndole en la misma página un cuento de Juan José Hernández que desarma esos argumentos». Brizuela ya había presentado esta hipótesis: «sin enunciar una sola teoría [el cuento] rebatía cada postulado de Murena» (idem). Hernández (1931-2007), escritor y periodista tucumano, abordó el homoerotismo en su obra lírica y narrativa. El cuento publicado en *Sur* fue «El disfraz», donde el autor narra la fascinación inicial y el posterior rechazo y venganza de una enana hacia una joven de belleza deslumbrante. Algunas observaciones de la narradora sobre su pertenencia a una «raza» milenaria (rechazada pero poderosa) y su propio deseo manifiesto por la joven, habilitan la interpretación que hacen Modarelli & Rapisardi y Brizuela acerca del carácter contestatario del cuento en relación con el artículo de Murena.

⁶⁵ Dos «clásicos» como Oscar Wilde y André Gide habían sido abundantemente traducidos en Argentina. En la década de los cuarenta se dieron a conocer las obras más significativas de Wilde en relación con el homoerotismo: *The Picture of Dorian Gray* [1891] (*El retrato de Dorian Gray*, Sopena, 1943) y *De Profundis* [1905] (*La tragedia de mi vida*, Tor, 1944). El emblemático *Corydon* (1924) de Gide fue publicado en 1938 por la Editorial Losada, en traducción de Julio Gómez de la Serna y volvió a editarse en 1955 en la Editorial Bergeré. Otros libros de Gide traducidos y publicados entre las décadas de los cuarenta y los sesenta fueron *Perséphone* [1934] (*Perséfone*, Sur, 1936); *Retour de l'U.R.S.S.* [1936] (*Regreso de la U.R.S.S.*, Sur, 1937); *Retouches à mon Retour d'U.R.S.S.* [1937] (*Retoques a mi regreso de la U.R.S.S.*, Sur, 1937); *Pages de Journal 1939-1942* [1939-

mismo, sino como índice de una transformación de mayor alcance: «pienso en la militancia y en la difusión que el homosexualismo han alcanzado en los últimos años. [...] La homosexualidad se pasea ahora por las calles y salones a cara descubierta, sin asomo de la inseguridad que la distinguía antaño» (1959: 20-21). Tirso, según la visión del ensayista, ejemplificaba de modo paradigmático el cambio de actitud de los homosexuales con relación al pasado; ahora no solo no se avergonzaban de sí mismos sino que hacían público su deseo:

alcanzan al número de multitudes el número de aquellos –en su mayoría heterosexuales– que se exhiben llevando bajo el brazo la novelas de un Peyrefitte para quien la homosexualidad no es más un motivo de cautela ni una posición por la que haya que quebrar lanzas, sino un tema sobre el que resulta posible explayarse con un desenfado que roza lo obsceno. ¿Cómo menospreciar, pues, el sentido de nuestra editorial especializada en sodomía? (21)

La tendencia a la hipérbole que caracteriza el artículo vuelve a evidenciarse en estas líneas. Pero aun si los lectores de Tirso hubieran conformado efectivamente «multitudes» (algo bastante improbable), resulta por lo menos contradictoria la observación de que en su mayoría fueran heterosexuales: escaso interés podían tener estos últimos en una editorial «especializada en sodomía». Como bien señala Larkosh (2007: 68), «For Murena, homosexuality becomes a problem precisely when it becomes articulated in language, is written down and enters the space of literature». Las críticas del escritor a Tirso oscilan entre la paranoia y la exageración pero no son sino el punto de partida de una argumentación atravesada en su totalidad de dramatismo apocalíptico. Carece de relevancia

1942] (*Páginas de diario*, Siglo XX, 1943); *Interviews Imaginaires* [1943] (*Reportajes imaginarios*, Emecé, 1944); *Morceaux choisis* [1921] (*Trozos escogidos*, Poseidón, 1945); *La puerta estrecha* [1909] (*La porte étroite*, Poseidón, 1947); *El inmoralista* [1902] (*L'Inmoraliste*, Argos, 1947); *Oscar Wilde* [1910] (*Oscar Wilde*, Argos, 1948); *L'École des femmes* [1929] (*La escuela de las mujeres*, Poseidón, 1948); *La symphonie pastorale* [1919] (*La sinfonía pastoral*, Poseidón, 1948); *Si le grain ne meurt...* [1926] (*Si la semilla no muere...*, Sudamericana, 1951); *Correspondance Paul Claudel/ André Gide* [1949] (*Correspondencia Paul Claudel/ André Gide*, Emecé, 1952); *Et nunc manet in te* [1951] (*Et nunc manet in te* seguido de *Diario Íntimo* Losada, 1953); *Correspondance. André Gide et Rainer Maria Rilke, 1909-1926* [1952] (*Correspondencia con Rainer María Rilke. 1909-1926*, Ed. Central, 1953); *Ainsi soit-il ou Les Jeux sont faits* [1952] (*Así sea o la suerte está echada*, Sudamericana, 1953); *Les cahiers d'André Walter* [1891] y *Les Poésies d'André Walter* [1892] (*Los cuadernos y las poesías de André Walter*, Schapire, 1954); *Littérature engagée* [1950] (*La literatura comprometida*, Schapire, 1956); *Robert* [1949] y *Geneviève* [1936] (*Roberto. Genoveva*, Poseidón, 1958); *Théâtre: Saül, Le Roi Candaule, Edipe, Perséphone, Le Treizième Arbre* [1942] (*Teatro: Saül, El rey Candaules, Perséfone, El árbol número trece*, Sudamericana, 1958); *Les nourritures terrestres* [1897] y *Les nouvelles nourritures* [1935] (*Los alimentos terrenales. Los nuevos alimentos*, Losada, 1962) y [1939, 1950]; *Journal 1888-1839* [1939] y *Journal 1942-1949* [1950] (*Diario 1888-1949*, Losada, 1963). Muchos de estos títulos, especialmente *El inmoralista*, *Si la semilla no muere...* y *Et nunc manet in te* seguido de *Diario íntimo* abordaban frontalmente la temática homoerótica. También se editaron, en los años cincuenta, dos novelas que trataban personajes y/o situaciones «homosexuales»: *El malhechor* (*Le malfiteur*, 1956) de Julien Green apareció en 1958 a través del sello Emecé y *La antorcha apagada* (1935) del español Eduardo Zamacois, fue publicada en 1955 por Santiago Rueda. Ver los comentarios a estas novelas de Eribon (2004: 167-182) y Mira (2004: 200-201) respectivamente.

que ni la editorial ni los homosexuales de la época tuvieran la presencia pública que se les adjudica. La visibilidad tímidamente insinuada en esos años bastaba para sostener que la homosexualidad se había convertido «en un constitutivo esencial de la atmósfera de nuestro tiempo» (21). Para el crítico esto no podía considerarse un buen augurio, en la medida en que esta conducta tenía «carácter demoníaco» y tendía, cerrando el horizonte de la procreación, al fin de las generaciones.⁶⁶

Casi cuatro décadas más tarde, en *La vidente no tenía nada que ver* (1993), Carlos Arcidiácono volvió a efectuar una crítica a la editorial. La novela se divide en dos partes: la primera consta de siete capítulos y la segunda de una serie de ensayos o «referencias» a los que el autor reenvía desde los capítulos ficcionales.⁶⁷ La «referencia» que incluye una valoración de Tirso consiste en una discusión teórica sobre la homosexualidad donde el novelista rebate los postulados del artículo de Murena:

«La erótica del espejo» viene a contestar la audacia totalmente inédita de Abelardo Arias, que como nunca se atrevió a escribir una historia abiertamente homosexual, por lo menos fundó una editorial dónde [sic] y como un gran escándalo, se pudiera publicar a [Roger] Peyrefitte y otra serie de obras nefastas –como *Cemento*, una novela realmente increíble de Aldo Pellegrini– no por ser homosexuales, sino porque eran pésimas. No es que, ahora, en este punto las cosas hayan cambiado demasiado, pero es interesante observar aquel panorama [...]. Es cierto que la editorial era algo absurda, que Peyrefitte es una loca ridícula y Aldo Pellegrini no se podía creer, pero también es verdad que Murena dice: «en el carácter demoníaco de la homosexualidad se manifiesta su actitud nihilista de odio a la obra del creador, porque no hay nada más parecido a un comunista que un homosexuab». (Arcidiácono, 1993: 226-227)

El novelista polemiza con Murena respecto de su teoría de la homosexualidad pero coincide con él en la apreciación negativa de las obras publicadas en Tirso; llega incluso más lejos que su antecesor, pues si aquel hablaba de la «calidad decorosa» de las mismas, él las juzga «nefastas» y «pésimas». El sarcasmo se percibe especialmente en las citas erróneas del título de la novela de Pellegrini, a la que llama *Cemento* en vez de *Asfalto*, y de su nombre de pila, que no era Aldo sino Renato.⁶⁸ También llaman la atención las observaciones sobre

⁶⁶ Como observa Giorgi (2004: 9) «desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de *cuerpos terminales*: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes».

⁶⁷ La referencia que comentaremos es la n° 19 y Arcidiácono remite a ella en un momento en que la protagonista (que posee dotes de vidente), angustiada por la indiferencia sexual de su marido, solicita «respuesta» a este interrogante y obtiene una visión en la que Oscar Wilde conversa con su amante Lord Alfred Douglas. El novelista inicia la «referencia» de este modo: «La idea de Oscar Wilde como un personaje que explicara a Leticia la índole de las incertidumbres sexuales de su marido, surgió de la lectura de un capítulo de “Homo Atomicus”, donde al tratar el tema de la homosexualidad en la sociedad contemporánea, H. A. Murena cree que Wilde fue su promártir» (Arcidiácono, 1993: 224).

⁶⁸ Aldo Pellegrini (1903-1973) fue un reconocido poeta y ensayista y uno de los principales difusores del surrealismo en Argentina.

Abelardo Arias, de quien señala que nunca se atrevió a escribir abiertamente sobre homosexualidad: los comentarios sobre el tratamiento tangencial del tema en *El gran cobarde* (1956) son pertinentes, pero Arcidiácono parece pasar por alto que una de las principales líneas narrativas de *De tales cuales* (1973) se centra en una pareja de homosexuales revolucionarios. Al margen de estas inexactitudes, lo que irrita al escritor no es, como en el caso de Murena, la orientación sexual de Tirso, sino el escaso valor literario de lo que publicaba. Valdría la pena considerar si esta opinión no se basa, en realidad, en un prejuicio ideológico. Arcidiácono acusa a Arias de presentar al protagonista de *El gran cobarde* —un homosexual reprimido— como «onanista desquiciado» y «egoísta irredento» (227); se deduce fácilmente que le molesta su anclaje en una política representacional que considera anacrónica.⁶⁹ A fin de cuentas, por diferentes motivos —desenfado obsceno según Murena; escasa valentía según Arcidiácono— Tirso resulta objeto de descrédito en los dos únicos textos que hemos encontrado donde las referencias a la editorial exceden mínimamente el comentario circunstancial.

Sería oportuno, sin embargo, valorar el aporte realizado por Arias y Pellegrini a través de su editorial evitando las tipologías derivadas de una concepción actual de la(s) sexualidad(es). Cuando Giorgi y López Seoane (2012: s.p.) aluden a la existencia de un dispositivo represor que obligaba a la editorial Sur a implantar un régimen de silencio, decoro y elegancia en torno de la disidencia (homo)sexual, vuelven a enfatizar una dinámica opresora en vez de reconocer el valor estratégico de ese régimen. Desde nuestro punto de vista, lo que estos críticos consideran «las reglas de la casa» constituyen, en realidad, las reglas de la época: muchos colaboradores homosexuales y lesbianas de Sur entendieron, como los editores de Tirso, que la condición de decibilidad del «amor que no osa decir su nombre» en un contexto adverso era emplear una retórica que desafiara la norma sin enfrentarse a ella de manera directa. Por otra parte, los investigadores no sopesan la posibilidad de que el «buen decir» y el «decoro» que distinguen el tratamiento de las sexualidades disidentes en Sur y Tirso fueran no solo el resultado de una imposición, sino rasgos conscientemente buscados por los propios autores, en tanto representantes de la tradición homófila. Probablemente, ni Bianco ni Mujica Lainez ni Arias pretendían ser explícitos: los parámetros ideológicos del «entendido» diferían, como hemos visto, de los que animarán los posteriores paradigmas gay y queer. Resulta problemático denunciar actitudes represivas o reclamar visibilidad en un escenario en el cual los mismos homosexuales preferían mantenerse invisibles o, al menos, en una pseudo-visibilidad no

⁶⁹ Su novela *Ay de mí, Jonathan* (1976) se ubica, en efecto, en las antípodas del proyecto editorial de Tirso, mucho más próxima al futuro paradigma gay.

comprometedora. Piénsese que Mujica Lainez escribió el prólogo de *Asfalto* de Pellegrini pero se negó a firmarlo, aduciendo que con esa obra su autor acabaría preso. La certeza de que transgredir ciertos límites podía acarrear consecuencias negativas determinó la prudencia de los homosexuales de más edad. Aun cuando esa voluntaria auto-marginación derivara de una dinámica del armario, no parece pertinente pensar las identidades y prácticas –sexuales y culturales– de los años cincuenta y sesenta con categorías elaboradas en épocas posteriores.

Por todo lo apuntado, no cabe duda de que los modelos de representación de homoerotismo que pueden rastrearse en las obras publicadas por Tirso se superaron ampliamente con el paso del tiempo. Sin embargo, el pequeño canon difundido por la editorial abrió un espacio anómalo en el contexto cultural argentino, ofreciendo una visión alternativa a la de otros discursos científicos y literarios de la época. Las traducciones de autores extranjeros ampliaron un campo discursivo donde el deseo erótico entre varones ya no estaba asociado a la enfermedad, el pecado o el delito. Dentro de ese campo, las novelas de Renato Pellegrini se insertaron de manera bastante excéntrica: aunque alejadas de la tradición francesa representada por Peyrefitte, no tuvieron tampoco, por razones obvias, el potencial revulsivo de la literatura de temática gay.

Ahora bien, ni Tirso, ni la tradición homófila, ni la figura del «entendido» resultan familiares al universo literario e ideológico de Carlos Correas. Recurriendo nuevamente a la propuesta de Alberto Mira de los modelos de homosexualidad que se articularon durante el siglo XX en España, podemos afirmar que el autor de «Los jóvenes» está más próximo al modelo malditista o decadentista, tradición homosexual que exalta o incluso asume la marginalidad, que reivindica los aspectos menos asimilables del homoerotismo y que no busca normalización alguna. Mientras que Pellegrini encuentra un espacio para dar a conocer sus novelas en la editorial co-dirigida junto con Arias –y en la que ya se ha establecido, sutilmente, una *tradición* homosexual– los relatos de Correas reciben acogida en dos revistas –*Centro* y *Contorno*– donde la disidencia posee carácter político, no sexual. El escritor se beneficia de la tendencia general de esas revistas –conducidas por jóvenes intelectuales de izquierda– a desafiar la tradición, pero sus textos no dejan de representar una especie de rareza, de excepción tolerada. Frente a un paradigma homófilo que garantiza, hasta cierto punto, la expresión homosexual, Correas elige insertarse en un medio donde esa expresión carece de antecedentes. Se revela, de este modo, como una figura mucho más solitaria y marginal que Pellegrini; ajeno a todo sistema y a toda posibilidad de integración.

No obstante, el proyecto grupal de Tirso y el proyecto individual de Correas se vinculan por una misma voluntad: la de incorporar a la literatura argentina voces, cuerpos y espacios que discutan y resistan las normas de un contexto opresivo. Desde diferentes posicionamientos ideológicos, uno y otro procuraron dar voz a aquellas subjetividades que, hasta entonces, habían sido contadas por el Otro –heterosexual y/u hostil al homoerotismo. Sus obras ilustran la tendencia descrita por Mira (2004: 221) como fruto del surgimiento de la conciencia homófila: «el homosexual puede ahora hablar en primera persona, y puede hablar de sí, en lugar de limitarse a ser un personaje en narrativas escritas por otros. [...] A partir de ahora, la homosexualidad no es simplemente cosa de médicos. También crea la conciencia de una “voz” homosexual que condena la expresión de que es objeto a partir de argumentos contundentes». Tiene sentido, en consecuencia, que Correas haya titulado uno de sus relatos de los años cincuenta «La narración de la historia»; como sostiene Bernini (2012: 206), el autor buscaba «justamente *narrar la historia* del homosexual y no, como los escritores liberales, connotarla, sublimarla, sobreentenderla». Estas palabras podrían hacerse extensivas a la obra de Pellegrini y servirían para explicar, al mismo tiempo, las nefastas consecuencias de que ambos autores escribieran y/o publicaran, entre 1953 y 1964, narrativas de temática abiertamente homosexual. A diferencia de los viejos «maestros» (Bianco, Mujica Lainez), ellos se permitieron ser audaces, aunque esta actitud les valiera la persecución de la justicia y el olvido de sus pares.

Hacia una «ciudad homosexual»

En el capítulo II hemos valorado la posibilidad –y la pertinencia– de aplicar la categoría bajtiniana de cronotopo al estudio de las obras que conforman el corpus de esta investigación doctoral. Propusimos, luego de revisar los principales postulados teóricos del filólogo ruso y de ajustarlos a nuestra perspectiva analítica, que una serie de cronotopos específicamente homoeróticos producen, a partir de la década de 1950, obras narrativas vinculadas en función de regularidades genéricas, argumentales y temáticas. Sugerimos, asimismo, que un cronotopo rector –*el tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*– atraviesa ese grupo textual heterogéneo, en el que cada obra presenta, a su vez, sus propias formaciones cronotópicas. La inexistencia, en el periodo previo, de una tendencia que permita asociar las diversas obras de temática más o menos homoerótica publicadas obedece, según argumentamos, al hecho de que los homosexuales recién se consolidaron

como una subcultura con características distintivas durante la década de los cincuenta, aunque el proceso de diferenciación se hubiera iniciado aproximadamente dos décadas atrás. En otras palabras, la fusión de un tiempo histórico concreto –el periodo que va de 1940 a 1960– y de un espacio geográfico determinado –la ciudad de Buenos Aires– moduló un conjunto de obras narrativas que comparten características y que proyectan una imagen relativamente estable del homosexual de la época o, para ser más exactos, de algunas identidades o personalidades homoeróticas representativas.⁷⁰ Exceptuando las novelas *Que los niños huyan de mí* (1973) y *Plaza de los lirios* (1985) de José María Borghello y *El ingeniero* (1975) de J. R. Wilcock –localizadas en Mendoza– y algunos cuentos de Juan José Hernández –reunidos en *La ciudad de los sueños. Narrativa completa* (2005) y ambientados en pueblos o ciudades de provincia–, la mayor parte de ficciones homoeróticas escritas en – y/o sobre– este lapso, transcurren en la metrópoli porteña. Esta se configura, en las narrativas que nos ocupan, como una «ciudad homosexual». Traducimos y adaptamos, con esta expresión, la propuesta de Chisholm (2005: 10) de «ciudad queer» (*queer city*), que demarca

a historical, demographic, geographic, and poetic reconceptualization of the city that places queer-lesbian and gay, homosexual and transsexual-experience and exchange at the center and margins of urbanization. Queer city is a city of queer sites –buildings, streets, quarters, and neighborhoods that have a history of gay and/or lesbian occupation and that historians cite from city archives and sources not yet archived. Where queer public presence can be shown to be subversively ubiquitous and generally galvanizing, the city itself is described as queer.

Desde el punto de vista historiográfico, el análisis de Chauncey (1994) en torno de la construcción de un «gay male world» en Nueva York entre 1890 y 1940,⁷¹ constituye una valiosa orientación para pensar en nuestro propio objeto de estudio. El historiador se propuso, de hecho, «to reconstruct the topography of gay meeting places, from streets to saloons to bathhouses to elegant restaurants, and to explore the significance of that topography for the social organization of the gay world and homosexual relations

⁷⁰ El chongo, por ejemplo, no se consideraba a sí mismo homosexual, pero forma parte de la galería de personalidades homoeróticas que florecieron en el marco cronológico considerado.

⁷¹ El investigador utiliza el término «gay», cuyo uso se generalizó a partir de finales de la década de 1930 (Chauncey, 1994: 19). Así lo constató Cory (1952: 155) a comienzos de los años cincuenta: «durante años se sintió la necesidad de una palabra corriente, que correspondiese a la realidad y expresase el concepto de homosexualidad sin glorificarlo ni condenarlo, y que no suscitase el odio del afeminado estereotípico. Esa palabra existe hace mucho tiempo, y en los últimos años ha ganado mucha popularidad. Es la palabra *gay* (alegre)». En Argentina, las identidades sexuales y las formas de designarlas siguieron derroteros muy diversos, como hemos tenido ocasión de constatar. Dado que «gay» no se impuso hasta bien entrada la década de los ochenta (Jockl, 1984: 105-106; Bellucci, 2010: 100n), emplearemos el término «homosexual» así como palabras y expresiones populares –«marica» «puto», «loca»– con que aludían a sí mismos –o eran señalados por los demás– los hombres que se relacionaban sexual y afectivamente con otros hombres.

generally» (Chauncey, 1994: 23). Los homosexuales, según Chauncey, se apropiaron de espacios públicos que no estaban identificados como tales; en otras palabras, reterritorializaron la ciudad a fin de construir una «ciudad homosexual» en medio de (y a veces invisible para) la ciudad normativa. Por otra parte, el cuestionamiento de los mitos del aislamiento, la invisibilidad y la internalización de los homosexuales durante el periodo anterior a Stonewall (ibídem: 3-6) se verificará al hilo del análisis de la narrativa tanto de Pellegrini como de Correas. Salvando las obvias distancias entre el contexto neoyorquino y el porteño, se podrá corroborar que los homosexuales –y de manera más general, los hombres que sin identificarse a sí mismos como tales mantenían relaciones con otros hombres– no estaban aislados ni invisibilizados; por otra parte, si bien algunos internalizaban la visión negativa de la homosexualidad propagada por la cultura dominante, existía también una clara resistencia a esas imposiciones.⁷²

En Argentina, no existe una reconstrucción análoga a la de Chauncey, pero los trabajos de Da Gris (1965) y Sebrelí (1969, 1997a, 2005), así como algunas autobiografías (Jaumandreu: 1976; Bianciotti: 1996; Malva: 2011), brindan una valiosa e insoslayable fuente de información acerca de la «prácticas espaciales» de los varones que se relacionaban con otros varones en Buenos Aires a partir de 1940. Tanto desde el ensayo sociológico como desde la evocación autobiográfica, se han ofrecido significativos aportes que permiten recuperar los espacios –calles, bares, estaciones ferroviarias, parques, cines, teatros, baños públicos, etc.– donde se encontraban y socializaban. En palabras de Sebrelí (2005: 214), «para el conocedor, Buenos Aires ofrecía un itinerario secreto, invisible. La deriva por las calles de la ciudad, el *cruising* norteamericano, la *drague* francesa, el *yiro* en el lunfardo porteño, no era sino una forma especial de la *flânerie*, el caminar sin rumbo por el dédalo de la gran ciudad con la posibilidad de innumerables contactos impersonales, oportunos también para encuentros eróticos».⁷³ La idea de que, a causa de la persecución y el oprobio, los homosexuales conformaban una «sociedad dentro de la sociedad» (1997a: 338) aparece formulada en términos muy similares en el clásico de la literatura homófila *El homosexual en Norteamérica. Estudio subjetivo* de Donald Webster Cory (1952: 165): «una minoría se retrae en sí misma, forma un mundo dentro de un mundo, obligada por la reprobación de la plebe en general y estimulada de otro por la miríada de intereses y

⁷² Como advierte Weeks (1985: 287), las *culturas de resistencias* han sido «demasiado fácilmente olvidadas en el análisis de la sexualidad, [aunque constituyan] la roca sobre la que se han estrellado no pocas formas de control sexual».

⁷³ Sobre los espacios concretos que formaban parte del «itinerario secreto» al que alude Sebrelí nos extenderemos en los análisis de las diferentes obras narrativas en consideración.

actividades comunes al grupo». ⁷⁴ La similitud no deriva solo de que ambos describan la vida homosexual de un mismo periodo histórico (los años cincuenta); Sebreli (2003: 27) declaró que el libro de Cory –traducido al español en 1952, junto con la obra de Marcel Proust, lo impulsaron a tratar el tema homosexual en su ensayo pionero de 1964 *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. ⁷⁵ A través de los escritos de Sebreli se descubre no solo la existencia de una topografía y una subcultura homosexuales, sino también el interés que algunos jóvenes intelectuales como él, Pellegrini y Correas, ⁷⁶ manifestaban por la literatura sobre homosexualidad que se escribía en otros países y que a veces resultaba accesible en Argentina. ⁷⁷

La influencia del libro de Cory fue más acusada aún en el caso de *El homosexual en la Argentina* de Carlos A. Da Gris, publicado en 1965 y que remite desde el título al estudio norteamericano. ⁷⁸ En esta obra, defensa de la homosexualidad desde una perspectiva homófila –aunque el investigador se auto-presente como heterosexual, se afirma una vez más la existencia de sujetos y espacios homoeróticos en la ciudad: «en este mundo humano de la gran ciudad de Buenos Aires hay otros mundos menores que buscan superponerse y desplazar a los otros o, por lo menos, poder convivir. En uno de esos mundillos el homosexual en la Argentina se desplaza por la gran ciudad con fuerzas extraordinarias, gravitando cada día más en la vida de sociedad» (1965: 150). Al igual que Cory y Sebreli, Da Gris destaca el conflicto espacial de los homosexuales: «¿adónde ir?... Es la eterna pregunta que surge como una respuesta a sus sentimientos, a sus deseos. Porque, ¿dónde pueden ir

⁷⁴ Según D'Emilio (1983: 33) «one important indication that changes had occurred in gay life during the 1940s was the publication of *The Homosexual in America*, by Donald Webster Cory. [...] He described the hostility gay men encountered, the persecution and discrimination they faced, the variety of homosexual lifestyles, and the institutions of the gay subculture». Sobre Cory (seudónimo que alude al *Corydon* de Gide), puede consultarse la reseña biográfica de Summers (2004).

⁷⁵ El sociólogo mencionó también la influencia decisiva de la obra de Alfred Kinsey, a quien llegó a través del libro *Kinsey y la sexualidad* de Daniel Guérin, publicado en Buenos Aires en 1956 (la obra capital del sexólogo estadounidense, *Comportamiento sexual del hombre*, se tradujo recién en 1967): «mi verdadero maestro de pensamiento, en cuanto a sexología, fue Alfred Kinsey [...]. Leí deslumbrado *El comportamiento sexual del hombre* (1945) y descubrí la incidencia de las clases sociales, y aun de la ocupación de los padres, en la conducta sexual de los individuos; ése era el aspecto marxista, indeliberado, de Kinsey» (Sebreli, 2003: 27).

⁷⁶ Otra obra decisiva –en el caso de Sebreli y Correas– fue *San Genet, comediante y mártir* (1952) de Jean-Paul Sartre, como ha puesto de relieve Maristany (2012). Trataremos esta cuestión en el análisis de la obra de Correas en el capítulo VI.

⁷⁷ La emergencia de nuevas subjetividades sexuales se evidencia también en sectores ajenos a la intelectualidad. En la sección «Correspondencia» de la revista *Los Amoraes*, publicada durante los años cincuenta, se encuentran valiosos testimonios de hombres y mujeres que buscaban una respuesta a sus inquietudes (homo)sexuales. Bazán (2006: 220-228) ha transcritto algunos de las cartas de lectores y lectoras que Rodolfo Alberto Seijas, director de la revista, respondía echando mano de presuntas «certezas científicas». No puede sorprender que estas devoluciones estén atravesadas de prejuicios e inexactitudes; lo interesante, como resalta Bazán, es que incluso si las cartas no fueran verdaderas, las historias que cuentan «suenan verosímiles y seguramente ocurrían en la Argentina de los años 50».

⁷⁸ En la bibliografía final, Da Gris consigna únicamente dos referencias: *La vida sexual contemporánea* (1906) de Iwan Bloch –en traducción publicada en Argentina en 1942– y *El homosexual en Norteamérica* de Cory, traducido y editado en México en 1952.

los homosexuales, como no sea a otro sitio frecuentado por homosexuales?» (ibídem: 84). Ante la necesidad de eludir las persecuciones sociales y la sanción social, los hombres que se relacionaban con otros hombres deambulaban, según el investigador, por «los lugares más públicos de la ciudad, tales como Retiro, Constitución, Plaza Miserere, estaciones terminales de ómnibus y lugares públicos, cafés, cines, bares» (49). La idea de que existe una subcultura homosexual perfectamente establecida se reitera en varios pasajes del libro: «los homosexuales en la Argentina tienen, como todos, sus centros de reuniones, sus amistades homosexuales, tratan de ayudarse recíprocamente en la vida que llevan. Fomentan entre ellos las relaciones artísticas y culturales» (56). Aunque Da Gris establezca continuamente, en sintonía con el pensamiento homófilo, una distinción tajante entre homosexuales respetables (que aspiran a la estabilidad y la monogamia) y homosexuales condenables (entregados a la delincuencia y/o la promiscuidad), *El homosexual en la Argentina* es un libro valioso porque refuerza la hipótesis de que dentro de las coordenadas espacio-temporales que nos ocupan la homosexualidad tenía un estatuto central.

El aporte de Meccia (2011) contribuye a sostener la propuesta desde una perspectiva sociológica. El crítico distingue en Argentina tres periodos sociohistóricos: el «homosexual» (hasta 1983), el «pre-gay» (mediados de los años ochenta a mediados de los años noventa) y el «gay» (mediados de los años noventa hasta la actualidad).⁷⁹ Según argumenta, en el primero de estos periodos la homosexualidad era una experiencia pre-reflexiva, incomparable con la experiencia gay, dado que en aquellos momentos los homosexuales

no tenían a disposición un capital cognitivo alternativo al dominante del discurso heterosexista. Se trataba de una experiencia predicada mayormente por los heterosexuales; no era aún el tiempo en que la diversidad sexual fuera predicada por sus mismos protagonistas. Complementariamente, la vida vivida sobre todo en secreto y la escasez de alternativas más la fijeza de los lugares de socialización, coadyuvaban para que se sintiera que estaban atados a los mismos avatares relacionales y existenciales: he aquí el significado de «colectividad de destino». (Meccia, 2011: 104-105)⁸⁰

⁷⁹ El investigador sitúa el comienzo de la «era homosexual» a finales de la década de 1960, pero en la medida en que sus observaciones resultan pertinentes también para la década de 1950, hemos considerado oportuno recurrir a ellas. Por otra parte, Meccia no justifica por qué marca el inicio del periodo en esa fecha, como sí hace con relación a los periodos pre-gay y gay.

⁸⁰ Meccia (2011: 105-106) diferencia entre grupo, colectividad y categoría social. El grupo se define por la posesión de objetivos en común y por la entrada voluntaria. Los indicadores principales de la colectividad, por su parte, son la existencia de personas que tienen un sentido de membresía y/o solidaridad en virtud de compartir valores y/o situaciones comunes. Las categorías sociales, finalmente, se presentan como agregados de personas marcadas por situaciones sociales de similares de posesión (edad, lugar de residencia, nivel socioeconómico, pautas de consumo, etcétera). El sociólogo argumenta que la experiencia homosexual permitió la constitución de la «colectividad homosexual» y que, posteriormente, la experiencia de la gaycidad

El investigador caracteriza esta colectividad como «sufriente».⁸¹ Los testimonios autobiográficos de Bianciotti (1992) y Malva (2011) corroboran el sufrimiento como componente significativo de la experiencia homosexual en Buenos Aires durante la década de los cincuenta y los sesenta. No obstante, sería preciso tener en cuenta que la misma Malva, o Villordo en su novela semi-autobiográfica *La brasa en la mano*, dejaron constancia de otros aspectos de la vida homosexual porteña, no necesaria o únicamente marcados por el dolor. Meccia (2011) señala además el vínculo entre los miembros de esta colectividad y un repertorio de espacios específicos y sostiene que hasta bien entrada la década de 1990, tales enclaves fueron «auténticos paraísos interclasistas e intergeneracionales, en los cuales una muda lógica de la bienvenida y la hospitalidad no hacía lugar –tendencialmente– a los marcadores duros de la vida en sociedad». La observación resulta especialmente pertinente pues, como tendremos ocasión de constatar, los espacios homoeróticos representados por Pellegrini y Correas anulan la distancias generacionales, de clase e incluso políticas. En Buenos Aires, entre las décadas de 1940 y 1960, muchachos del interior y homosexuales de la capital, chongos y maricas, «cabecitas negras» y «entendidos» hicieron de las calles, plazas, parques, cines, bares, pensiones, mingitorios y otros espacios públicos y privados, el escenario paradigmático de sus encuentros e interacciones. El análisis pondrá de relieve como estos sujetos contestaban el «espacio representado» que excluía, perseguía y condenaba el homoerotismo, y lo hacían propio mediante diferentes estrategias. Los «espacios de representación», en términos de Lefebvre, se multiplican en estas obras y confirman su teoría del espacio como producto social, continuamente (re)producido a través de la actividad humana y de complejas dinámicas de poder y resistencia.

limó notoriamente el sentido de pertenencia y la adscripción, transformándola en una categoría social. El capítulo 3 está consagrado al análisis de estas transformaciones.

⁸¹ Afirma, en este sentido, que «la falta de recursos cognitivos alternativos para hacer frente al dolor (o al menos para objetivarlo) hacía que todos imaginaran algo en que en realidad existía: que el infortunio estaba simétricamente distribuido, con la aclaración central de que muy probablemente esta carencia de recursos de contestación a la homofobia circundante hubiera producido el inquietante efecto de “etificar” el dolor, de darle un “valor” a la desgracia homosexual; en suma: de tratar el sufrimiento casi como un dogma a cumplimentar en silencio en la vida cotidiana» (Meccia, 2011: 110).

CAPÍTULO V. ESPACIO URBANO E INICIACIÓN

Las narrativas del aprendizaje callejero

La iniciación literaria de Renato Pellegrini constituye, significativamente, una iniciación homosexual. No hay un antecedente directo de novelas como *Siranger* (1957) y *Asfalto* (1964) en la literatura argentina;¹ tampoco, acaso por el olvido y la indiferencia de la que fueron objeto, existen obras posteriores que recojan su legado. Ni las novelas *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra y *Sergio* (1976) de Manuel Mujica Lainez, ni las *nouvelles* «Las tres carabelas» (1983) de Blas Matamoro y «Rodolfo Carrera: un problema moral» (1984) de Carlos Correas, que cuentan asimismo historias de iniciación entre varones, pueden afiliarse ideológica o estéticamente con las novelas de Pellegrini. A excepción de los relatos de Correas, no hallamos en la literatura argentina del periodo nada semejante; hay que esperar varias décadas para que otros autores vinculados generacionalmente con Pellegrini publiquen sus obras autobiográficas. Nos referimos, entre otras, a *Lo que la noche le cuenta al día* (*Ce que la nuit raconte au jour*, 1992) de Héctor Bianciotti; *Ser gay no es pecado* (1993) de Oscar Hermes Villordo y *Cuadernos de la sombra* (2001) de Ernesto Schoo. La novela más próxima argumental y temáticamente, *La vara de fuego* (1947) de Abelardo Arias, resulta incomparable con *Siranger* y *Asfalto* por múltiples motivos, el más importante de ellos, que narra una iniciación heterosexual: recordemos que en ella el homoerotismo aparece como una fase de la adolescencia del protagonista, luego superada a favor de la «normalidad».

El carácter manifiestamente autobiográfico de las novelas puede conducir, sin embargo, a la tentación de analizar las posibles correlaciones entre «ficción» y «realidad». Esta mirada, a nuestro juicio, dificultaría la interpretación de algunas informaciones textuales incongruentes con el sustrato biográfico. En efecto, si nos atenemos rigurosamente a él, debemos situar la acción de ambas obras en los primeros años cuarenta, mientras que tanto una como otra contienen abundantes referencias –históricas, políticas y

¹ Exceptuando una posible pero más bien improbable relación con *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. En una entrevista realizada al autor, Aldo Fernández Turitich (2008: s.p.) le preguntó si podía visualizarse una impronta de Roberto Arlt en su escritura, a lo que Pellegrini respondió: «estoy de acuerdo porque considero a Roberto Arlt uno de nuestros mejores escritores». Más allá, sin embargo, de ciertos ambientes urbanos comunes, las relaciones que pueden establecerse entre las novelísticas de estos dos escritores son más bien escasas. En cambio, las correspondencias entre Arlt y Correas resultan mucho más significativas, como tendremos ocasión de constatar en el análisis de la narrativa de este último.

culturales— a la década de los cincuenta. Al margen de estas inconveniencias, no es nuestro objetivo analizar las novelas de Pellegrini desde una perspectiva autobiográfica. Este aspecto solo adquiere relevancia como índice de la aparición de una voz homosexual en primera persona en la literatura argentina. Si bien Mujica Lainez la había prefigurado en *Los ídolos* (1953), Correas y Pellegrini lograrán su afirmación y consolidación. Con escasas excepciones de menor relevancia, entre ellas *El gran cobarde* (1956) de Abelardo Arias, *El profesor de inglés* (1960) de Jorge Masciángioli, *La boca sobre el mármol* (1961) de Diego Baracchini y *La pérdida del reino* (1972) de José Bianco,² el discurso literario homosexual se vuelve explícito a partir de este momento, incluso en el caso de narrativas de autoría heterosexual.³

Siranger y *Asfalto* fundan una topografía homoerótica porteña a partir de un argumento similar, que determina la construcción del espacio y las relaciones que los personajes establecen dentro de él. En ambos casos, un adolescente se traslada desde un asfixiante pueblo de provincia a la monstruosa Buenos Aires. El conocido tópico del «muchacho provinciano que llega a la gran metrópoli», de larga y prestigiosa tradición en la literatura occidental,⁴ se reconfigura en estas novelas incorporando la cuestión de la identidad (homo)sexual. Si el tópico señalado suele vincularse a lo que Emiliano Ilardi (2004: 6) denomina el «mito de la ciudad de las infinitas posibilidades»,⁵ esa ciudad representa, para personajes homosexuales, no solo la esperanza de un ascenso económico y social sino también una vía para una experiencia sexual y afectiva inconcebible en el espacio de origen. Como hemos señalado en el capítulo II, la migración a los centros urbanos se presenta como fenómeno frecuente entre gais, lesbianas y otros sujetos sexualmente disidentes, en tanto esos espacios les ofrecen condiciones de vida más acordes con sus identidades, deseos y prácticas (Eribon, 2011: 32-40).

² Aunque las novelas de Arias, Masciángioli y Baracchini mencionadas podrían haberse considerado —por la fecha de publicación— como objeto de análisis en el capítulo dedicado a espacios homotextuales, obviamos su inclusión dado que, si bien presentan personajes de sexualidad ambigua, el deseo homoerótico no constituye un motivo relevante. En cuanto a Bianco, su novela se publicó fuera del marco cronológico delimitado para nuestra investigación, según hemos señalado.

³ Pueden citarse, entre otros ejemplos, los cuentos «La invasión» (1967) y «El Laucha Benítez cantaba boleros» (1969) de Ricardo Piglia; «La pareja» (1973) de Marta Lynch; «Michel» (1974) de Marco Denevi; «Diálogo con un homosexual» (1974) de Dalmiro Sáenz; «La invitación» (1976) de Jorge Asís y «El dormitorio» (1985), también de Marta Lynch.

⁴ Títulos clásicos que canalizan este tópico son *Las ilusiones perdidas* (*Illusions perdues*, 1837-1843) de Honoré de Balzac y *La educación sentimental* (*L'Éducation sentimentale*, 1869) de Gustave Flaubert.

⁵ «En los inicios de la metrópolis moderna, la novela contribuyó a crear el que se puede considerar el más duradero de los mitos urbanos: la ciudad de las infinitas posibilidades. Un mito que permitió a generaciones enteras aceptar la dureza, la imprevisibilidad y la conflictividad del contexto metropolitano» (Ilardi, 2004: 6). Sobre las relaciones entre el fenómeno urbano, la modernidad y la representación literaria, puede consultarse también Matas Pons (2010).

Desde el punto de vista genérico, *Siranger* y *Asfalto* pueden valorarse como ejemplos de *narrativa de iniciación homosexual*. Esta denominación amplia procura evitar las restricciones que supondrían otras etiquetas tales como «novela de aprendizaje» (*bildungsroman*), «novela de desarrollo» (*entwicklungsroman*), «novela de salida del armario» (*coming out story*) o «novela picaresca». Menos que responder en forma individual a cada una de estas formas, las novelas que analizamos poseen características, más o menos evidentes, de todas ellas. El *bildungsroman*,⁶ subgénero novelístico de origen alemán ampliamente estudiado, ha sido definido por Marchese y Forradellas (2000: 44) como

un tipo de relato en que se narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral y sentimental entre la juventud y la madurez. Lukács y, tras él, Goldmann, especializan el término para designar a la novela que acaba con una autolimitación voluntaria por parte del héroe que acepta contentarse con los valores que le parecen empíricamente realizables, y que normalmente corresponden a una ideología dominante. Como ejemplo de *Bildungsroman* se pueden citar el *Wilhelm Meister* de Goethe, [...] *La educación sentimental* de Flaubert, el *Lazarillo*, *El camino de perfección* o *La sensualidad pervertida* de Baroja.

Si tenemos en cuenta la reflexión de Bajtín (1988) acerca del modo como las matrices genéricas se renuevan y actualizan en el curso de la historia,⁷ podríamos afirmar que las novelas de Pellegrini constituyen ejemplos de *bildungsroman* pues narran, en términos generales, un proceso de formación individual en diversas etapas.⁸

Muy próximo al *bildungsroman* hallamos otro subgénero novelístico de cuño germánico, el *entwicklungsroman*.⁹ Las fronteras entre uno y otro resultan, sin embargo, muy difusas, ya que el *entwicklungsroman* o «novela de desarrollo», «sigue la formación psicológica

⁶ Advierte Fernández Vázquez (2003: 11): «el término *Bildungsroman* puede ser traducido de diversas maneras; entre ellas: “novela de educación”, “novela de aprendizaje”, “novela de madurez”, “novela de iniciación”, “novela de formación” o “novela de juventud”. Sin embargo, ninguna de estas expresiones incorpora todas las connotaciones que están presentes en el término alemán».

⁷ «Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del *arcaísmo*. Ciertamente, este se conserva en aquel tan solo debido a una permanente *renovación* o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente. Siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado» (Bajtín, 1988: 150).

⁸ La discusión en torno de este género novelístico en Argentina ha girado de manera insistente sobre dos obras clásicas aparecidas en 1926, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (cf. Matamoro, 1986; Amicola, 2003; Shaw, 2007). José Luis de Diego (1998, 2000) se ocupó extensamente del asunto en dos artículos, ampliando la discusión a otras obras, como *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) de Roberto Payró, *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís.

⁹ Existen, asimismo, otros géneros de origen alemán relacionados con el *bildungsroman* y el *entwicklungsroman*: el *erziehungsroman* («novela de formación») «describes works that deal specifically with problems of schooling or education more than generally with growth and development» (Marianne Hirsch citado en Iversen, 2009: 42); el *künstlerroman* («novela de artista») es la novela «about the growth of a novelist or other artist into the stage of maturity that signalizes the recognition of artistic destiny and mastery of artistic craft» (M. H. Abrams citado en Iversen, 2009: 198).

y social de un personaje hasta su completa madurez, ilustrando con ella los conflictos con el mundo exterior sitos en un amplio marco historicocultural [sic]» (Marchese – Forradellas, 2000: 126). De acuerdo con Lagos (1996: 31-32), el *bildungsroman* describe un tipo de formación humanista integral, mientras que el *entwicklungsroman* enfatiza el crecimiento en general y no tanto el desarrollo emotivo e intelectual. Roberta Seelinger Trites (2000: 10) propone una diferenciación más precisa aún: «I tend to refer to *Bildungsroman* as novel in which the protagonist comes of age as an adult. If I refer to a novel as an *Entwicklungsroman*, that is because the protagonist has not reached adulthood by the end of the narrative». Como puede observarse, las definiciones de la «novela de desarrollo» difieren e incluso llegan a contradecirse. Solo ciñéndonos a la última de ellas, obtendríamos como resultado que tanto *Siranger* como *Asfalto* son «novelas de desarrollo» y no «de aprendizaje», dado que los protagonistas no alcanzan la madurez al final de la narración.

Similares problemas de adaptación genérica se evidencian en el caso de las *coming out stories*. Esta expresión, traducible al español como «narrativas de la salida del armario» (aunque se anule, inevitablemente, la variedad de matices que posee en inglés), alude a aquellos textos donde se narra el descubrimiento de –y las primeras experiencias asociadas con– una sexualidad «diferente». De las numerosas características que Tony McNaron (2004: s.p.) adjudica al subgénero, destacaremos especialmente tres:

Coming out stories recount the teller's initial recognition of themselves as «different» emotionally or sexually.

Coming out stories most often focus on a «first time» erotic or sexual experience with someone of the same sex.

Coming out stories are usually quite short, the shortest unit of shaped autobiographical writing.

Las novelas de Pellegrini presentan, en efecto, narradores que se reconocen a sí mismos como «diferentes» sexual y emocionalmente, si bien el grado en que llegan a relacionar esa diferencia con un deseo homosexual explícito varía de una a otra; en cuanto a la «primera vez» de los protagonistas con alguien de su mismo sexo, esta situación solo se concreta en *Asfalto*, aunque en *Siranger* se describen dos intentos de seducción; finalmente, ambas obras pueden caracterizarse como piezas de carácter autobiográfico, aunque no sean breves. El principal inconveniente a la hora de asimilar *Siranger* y *Asfalto* al subgénero de la «coming out story» es el hecho de que, como señala Esther Saxey (2008: 36), «the identity the coming out story produces is not universal or ahistorical. It is a highly specific version of gay identity, embedded in its time and culture». Producto de la radicalización política de

la sexualidad que tuvo lugar en Estados Unidos e Inglaterra a partir de la década de los setenta, la etiqueta de «narrativa de salida del armario» no resulta fácilmente aplicable a obras escritas en un periodo previo y, en nuestro caso, en un contexto histórico, político y sociocultural muy diferente. En sentido estricto, los personajes de Pellegrini no *salen del armario*, pero atraviesan un proceso de auto-descubrimiento que podría haber tenido como corolario un acto similar a esa «salida».¹⁰

También con suma prudencia se puede trazar una relación entre las novelas de Pellegrini y el subgénero picaresco. Maristany (2010: 213), por ejemplo, define *Asfalto* como «especie de picaresca-existencialista con rasgos de novela de aprendizaje», expresión que manifiesta la convergencia de diferentes modalidades genéricas afines y no el predominio de una de ellas sobre las demás. De la picaresca, género surgido en España durante el Siglo de Oro, se reconocen en las obras que analizamos algunos rasgos muy generales: la impronta autobiográfica, el carácter anti-heroico del protagonista y la búsqueda de ascenso social, constantemente fracasada.¹¹ Lo específico de esta modalidad se diluye, sin embargo, al tratarse de un contexto temporal y espacialmente divergente; solo forzando en exceso los términos podríamos considerar a los protagonistas de Pellegrini como «pícaros», figuras representativas de una sociedad muy alejada de la que retratan *Siranger* y *Asfalto*.

Adscribir las novelas de Pellegrini –así como otras obras narrativas posteriores, similares argumental y temáticamente– a alguno de los subgéneros reseñados cuando participan, en realidad, de casi todos ellos, supondría una desafortunada limitación. La formulación genérica que proponemos –*narrativa de iniciación homosexual*– tiene la ventaja de que puede aplicarse a un conjunto amplio de textos que comparten una serie de características, aunque difieran en muchos otros aspectos. Entre las obras asimilables al subgénero cabe mencionar las novelas *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig; *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra y *Sergio* (1976) de Manuel Mujica Lainez; los volúmenes autobiográficos *Lo que la noche le cuenta al día* (1992) de Héctor Bianciotti y *Ser gay no es pecado* (1993) de Oscar Hermes Villordo; las *nouvelles* «Rodolfo Carrera: un problema moral» (1984) de Carlos Correas y «Las tres carabelas» (1984) de Blas Matamoro; los cuentos «El marica» (1972) de Abelardo Castillo, «Michel» (1974) de Marco Denevi y

¹⁰ Cabe señalar, sin embargo, que tanto en *Siranger* como en *Asfalto* hay personajes, al margen de los protagonistas, que sí pueden considerarse «fuera del armario», pues son conscientes de poseer una identidad diferenciada a causa de sus deseos y prácticas homosexuales. Los discursos de Jorge en *Siranger* y de Ricardo Cabral, Barrymore y Marcelo en *Asfalto* inauguran la auto-reflexión sobre el deseo homoerótico en la literatura argentina, incorporando incluso una genealogía que la justifica y dota de prestigio. Volveremos oportunamente sobre este asunto.

¹¹ Klaus Meyer-Minnemann (2008: 22) revisa la extensa bibliografía previa en torno de la definición del género y señala como sus rasgos fundamentales «la trayectoria de la vida del pícaro y su presentación narrativa autobiográfica».

«Cinismo» (2004) de Sergio Bizzio. Un ejemplo más reciente y queer de esta modalidad genérica lo constituye la novela corta *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira.¹²

Hemos descartado, en nuestra formulación, el término «novela», que suele integrar el núcleo de numerosas denominaciones («de aprendizaje», «de educación», «de artista», etcétera) en beneficio de «narrativa». El criterio de extensión no es decisivo, a nuestro juicio, al momento de establecer las fronteras de un género, pues un mismo nudo temático puede desarrollarse en ficciones de mayor y menor brevedad. En el caso que nos ocupa, tanto la novela como el cuento y la *nouvelle* canalizan matrices argumentales vinculadas al proceso de desarrollo de una subjetividad homosexual, aunque sea muy diferente, por razones obvias, el alcance que ese desarrollo logra en los modelos extensos y en los breves. «Narrativa», en consecuencia, se entiende como rótulo amplio que ampara las diversas formas textuales en que se actualiza el eje temático de la iniciación homosexual. En segundo lugar, optamos por el término «iniciación» en vez de otros que con frecuencia se presentan equivalentes: «educación», «aprendizaje», «formación»: en todos ellos hay una fuerte connotación pedagógica que no necesariamente encontramos en las novelas de Pellegrini. La «novela de iniciación», asimilada con frecuencia al *bildungsroman* alemán, podría relacionarse, más apropiadamente, con la *coming of age novel* en lengua inglesa, que Chris Baldick (2008: s.p.) define del modo que sigue:

an English term adopted as an approximate equivalent to the German *Bildungsroman*, although with an implied distinction in terms of time-span. Whereas a fully developed English *Bildungsroman* or «education novel» such as Dickens's *David Copperfield* (1849-50) will follow the maturation of the protagonist from infancy [...] to early adulthood, a coming-of-age novel may be devoted entirely to the crises of late adolescence involving courtship, sexual initiation, separation from parents, and choice of vocation or spouse.

De acuerdo con esta definición, la «novela de iniciación» se concentra en el complejo pasaje de la infancia o adolescencia a la juventud y no en el proceso más dilatado de aprendizaje que finaliza con la entrada en la adultez y/o la vida social, característico del *bildungsroman* tradicional. Del Prado Biezma (1999: 56) plantea otro modo de diferenciar ambos subgéneros; a su juicio, en la «novela de iniciación» la divinidad o el sacerdote suplantando al educador y revelando a los jóvenes los secretos de la vida y de la verdad en forma incuestionable. En la «novela de aprendizaje», por el contrario, el joven es responsable de su propia educación: de él depende que el proceso resulte satisfactorio. Prado Biezma tiene

¹² También varios cuentos de *Continuadísimo* (2008) y *Batido de troló* (2012) de Naty Menstrual pueden leerse como historias de iniciación, aunque en estos casos se trate, más bien, de una iniciación «trans».

en cuenta, al formular esta distinción, los ritos que en algunas comunidades tribales propiciaban el acceso de los jóvenes a la sociedad adulta, tema que ha sido estudiado por disciplinas como la etnología, la antropología y el psicoanálisis.¹³ Siguiendo a Bruno Bettelheim (1974: 23) «los ritos de iniciación, con muy pocas excepciones, se caracterizan por el hecho de ser llevados a cabo durante o alrededor de la pubertad»; este hecho reviste importancia pues en esa etapa no hay todavía una separación precisa entre el carácter masculino y femenino. Uno de los propósitos fundamentales de los ritos sería, en consecuencia, «la separación definitiva entre la niñez y la adultez» (ibídem: 24).

Resulta pertinente valorar estas consideraciones a la luz de la definición que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001: s.v.) del término «iniciar», ya que de la confluencia de ambas se extraen conclusiones valiosas para la formulación genérica que postulamos: «introducir o instruir a alguien en la práctica de un culto o en las reglas de una sociedad, especialmente si se considera secreta o misteriosa. Proporcionar a alguien los primeros conocimientos o experiencias sobre algo. Dar comienzo». Los protagonistas de las novelas de Pellegrini responden, en efecto, al perfil del adolescente que realiza un tránsito hacia la adultez.¹⁴ La «iniciación», en su caso, tiene que ver con una serie de prácticas, experiencias, reglas y saberes que garantizan el acceso a una sociedad «secreta» y «misteriosa»: la subcultura homosexual. Por ella entendemos, siguiendo a Mira (2004: 62), un grupo de sujetos unidos por un interés común, con cierta conciencia de grupo y que, a causa de la opresión, codifican rituales de manera que no sean visibles para el profano –y sí para los «entendidos». En *Siranger*, pero sobre todo en *Asfalto*, aparecen figuras –Jorge Retio, Ricardo Cabral, Barrymore– que ejercen una función didáctica: enseñan a los protagonistas a «entender», a ver aquellos signos que el resto no consigue interpretar, pues como observó Da Gris (1965: 80) «los homosexuales tienen sus claves de identificación». Esas claves subculturales abarcan, según Chauncey (1994: 41), «meeting places, institutions, argot, norms and traditions, and neighborhood enclaves».

La construcción del espacio en las novelas se vincula con las particularidades argumentales y genéricas apuntadas. Ambas derivan, de manera incontestable, del cronotopo del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*; son, junto con las obras de Correas, las primeras que dan cuenta de ese entrelazamiento espacio-temporal.

¹³ Los ritos de iniciación fueron estudiados, entre otros, por Arnold van Gennep en *Les rites de passage* (2009); Victor Turner en *The Ritual Process* (1969) y Bruno Bettelheim en *Symbolic Wounds. Puberty Rites and the Emissary Male* (1954).

¹⁴ Sería interesante pensar que el rito de la mutilación física, habitual en muchas sociedades tribales, se reconvierte en las novelas que analizamos en una mutilación psicológica o moral, vinculada con la dificultad de asumir una identidad que facilitaría el ingreso a una subcultura de «iguales».

Identificamos, sin embargo, un cronotopo más específico aún: el del *descubrimiento y/o exploración de la (homo)sexualidad en el circuito urbano*. En las dos novelas, la dimensión espacial está fuertemente ligada al proceso iniciático que realizan los personajes. Al arribar a la metrópoli porteña, Gerardo Lení –en *Siranger*– y Eduardo Ales –en *Asfalto*– ignoran la existencia de un circuito de lugares que propician el contacto social, sexual y emocional entre varones. El grado en que llegan a conocer y frecuentar esos espacios difiere entre una novela y otra; como consecuencia, también varían las experiencias de los personajes respecto de la (homo)sexualidad. Una espacialidad homoerótica no garantiza, *per se*, una afirmación plena y positiva de la identidad; como sostiene Brant (2004a: 123), «but while the rise of the urban metropolis may be responsible for fomenting nascent homosexual subcultures and identities, the city is also the source of great suffering and misery for many of its residents». Los espacios homoeróticos abarcan solo una parte del mapa gigantesco que compone la metrópoli y aunque resulten indispensables para el desarrollo y el fortalecimiento de subjetividades heterodoxas, no pueden contrarrestar los efectos opresivos de otros espacios, físicos y simbólicos. De allí que los *lugares* que frecuentan los personajes no siempre se transformen, siguiendo a Lefebvre (1991: 39), en «espacios de representación». Pellegrini expone, en sus novelas, el dilema existencial de unos personajes que encuentran en las calles porteñas, en su duro asfalto, el signo de una liberación y al mismo tiempo de una derrota.

Fuera de lugar: la novelística de Renato Pellegrini

A diferencia de otros autores colegas y amigos, como Abelardo Arias y Manuel Mujica Lainez, Pellegrini ocupó un lugar periférico en el campo cultural argentino. Sería posible, sin embargo, introducir algunos matices en la caracterización de su trayectoria y distinguir, dentro de la misma, algunos periodos diferenciados por la situación del escritor en relación con su contexto. Entre 1957 –fecha de publicación de *Siranger*– y 1967, fecha en que finalizó el proceso judicial a su segunda novela, *Asfalto*, se extiende un primer periodo de relativa integración en el sistema literario de la época. Pellegrini se dio a conocer con sus traducciones para Tírso y obtuvo una buena repercusión entre la crítica con su primer libro. El éxito augurado por *Siranger* no se reiteró, sin embargo, con *Asfalto*, publicada siete años más tarde. El escritor se vio privado del apoyo de sus pares, incluso de los más cercanos: Arias no asistió a la presentación del libro y Mujica Lainez escribió el prólogo pero se

rehusó a firmarlo (Sabino, 1994: 310). Con excepción de la revista *Gente*, ningún medio registró la publicación de la novela, que poco después sufrió un complicado proceso judicial.¹⁵ Aunque la resolución del caso resultara favorable para Pellegrini, marcó su retiro del mundillo literario y coincidió aproximadamente con el cese de las actividades de la editorial Tirso.¹⁶

Entre 1967 y 1994 el escritor se mantuvo al margen de la literatura: esas fechas delimitan un paréntesis en su carrera, caracterizado por el silencio y el olvido de la crítica. La re-fundación de Tirso en 1992 no logró ninguna repercusión.¹⁷ En 1994, la inclusión de una reseña bio-bibliográfica en *Latin American Writers on Gays and Lesbian Themes*, coordinado por David William Foster, rescató al autor como figura clave en el terreno de la literatura de temática y autoría homosexual escrita en Argentina.¹⁸ Pasaron diez años, sin embargo, hasta que sus novelas comenzaron a reeditarse y apareció el primer artículo consagrado al análisis de una de ellas, *Asfalto* (Brant, 2004a). Podríamos describir este segundo periodo como de progresivo, aunque modesto, reconocimiento. Tras la reedición de *Asfalto*, en 2004, abundaron las entrevistas y los homenajes. Sin embargo, posteriormente, Pellegrini volvió a desaparecer de los medios. Los proyectos de edición de otras novelas inéditas continúan sin concretarse y tampoco ha prosperado el plan de una edición de *Asfalto* en España, que sin duda contribuiría a un mejor conocimiento del escritor en el ámbito hispánico.¹⁹

La crítica gay, lésbica y queer argentina no ha mostrado demasiado interés por recuperar la obra de Pellegrini, con excepción de los análisis breves de Maristany (2010: 211-219) y Melo (2011: 176-182) en el marco de investigaciones de carácter panorámico. El primero presenta un interesante acercamiento crítico a *Asfalto*, mientras que Melo (2011: 176-182) incluye un apartado dedicado al autor en su historia de la literatura gay en el país.

¹⁵ Para los detalles del proceso, véase el testimonio de Pellegrini (2004: C72-C86). También Sabino (1994: 310), Sebrelí (1997a: 357), Bazán (2006: 245) y Maristany (2010: 214-216) hacen referencia a los problemas judiciales que acarreó al escritor la publicación de la novela.

¹⁶ Sobre este retiro observa Sabino (1994: 311): «Unfortunately, the legal cases, censorship, the confiscation of *Asfalto* and critical silence have resulted in the suspension of Pellegrini's writing». En términos similares se expresa Brant (2004a: 120): «as a result of the devastating legal proceedings, Pellegrini abruptly stopped publishing and has since been relegated to the periphery of the Argentine and Spanish-American literary canon, his work remaining almost completely unknown both inside and outside of Argentina».

¹⁷ Pellegrini publicó, en esta nueva etapa del sello, dos libros de viaje coescritos con María Luisa Rubertino: *Por España a la buena de Dios* (1992) y *Por Italia a la buena de Dios* (1999). Además de las reediciones de *Asfalto* y *Siranger*, en 2004 y 2006 respectivamente, el otro libro del autor publicado por la nueva Tirso fue *El cantar de París e Imágenes vagabundas de Francia* (2005), poemas e prosa escritos a la manera de los cantares de gesta franceses.

¹⁸ Pellegrini (2004: 230) reconoce su deuda con Osvaldo Sabino, autor de esta reseña, dedicándole la reedición de *Asfalto*: «el mentor de esta edición fue el escritor Osvaldo Sabino al publicar su nota sobre *Asfalto*».

¹⁹ En abril de 2010, tuvimos ocasión de entrevistar al autor en Buenos Aires. Comentó que esperaba publicar una novela que llevaría por título *El encanto de la obscenidad*. Sin embargo, problemas de salud determinaron su ingreso en un centro geriátrico y se ignora si este proyecto verá la luz en algún momento.

Si este libro constituye, en rigor, el primer intento de sistematización de un contra-canon gay, lésbico y queer argentino, la incorporación de Pellegrini aparece como síntoma positivo. Debe señalarse, sin embargo, que la insistencia en inscribir su narrativa en un continuo de «tragedia homosexual» y el espacio cuantitativamente menor que se le concede en comparación con otras obras, la resitúan en una suerte de periferia dentro del mismo contra-canon propuesto. Por una parte, se la juzga como ejemplo de representación «negativa» de la homosexualidad; por otra, se presta mayor atención a figuras «contra-canónicas» más populares y estudiadas, de Manuel Puig a Carlos Arcidiácono, de Néstor Perlongher a Osvaldo Lamborghini. En definitiva, Pellegrini continúa ocupando «un lugar solitario y curioso en nuestra literatura actual»: teniendo en cuenta que esta descripción fue realizada por Mujica Lainez en el prólogo a la primera novela del autor, en 1957, resulta evidente que entre esa fecha y la actualidad no se han producido cambios realmente importantes en la recepción crítica de nuestro autor. Se han modificado, sin embargo, los motivos subyacentes a la marginación: en el marco de su contexto de producción, las obras de Pellegrini representaban lo «irrepresentable»; nombraban un deseo que no debía osar nombrarse; mostraban una ciudad, una serie de personajes y un conjunto de circuitos urbanos que convenía mantener fuera del conocimiento público (no debe olvidarse, en este punto, que *Asfalto* fue procesada por «obscenidad»).

Tras el advenimiento de nuevos paradigmas de comprensión e interpretación de las relaciones afectivas y sexuales entre varones, la narrativa de Pellegrini parece responder a modelos representacionales ya caducos, excesivamente fieles al discurso hegemónico de su tiempo e improductivos, en consecuencia, para las políticas gays y/o queer características de nuestros días. En suma, *Siranger* y *Asfalto* se muestran continuamente des-colocadas, fuera de lugar: o bien demasiado «avanzadas» o bien demasiado «atrasadas» en relación con un contexto literario y cultural cuyo sistema de valoraciones no es fijo ni estable. Este desfasaje debe considerarse, en nuestra opinión, al momento de una lectura espacial de las obras, por cuanto ofrece importantes pistas sobre los modos de situar y re-situar los fenómenos literarios. A fin de cuentas, Pellegrini ha representado una espacialidad «otra» desde un espacio también «otro»; esta continua filiación con la *otredad* contribuye a esclarecer sus distancias no solo con la narrativa argentina contemporánea de temática homoerótica sino, de manera más amplia, con la narrativa argentina contemporánea en general, de modo que resulta difícil su posicionamiento, sea cual sea el paradigma que se elija para llevar a cabo ese propósito.

1. *Siranger* (1957): del mar al asfalto

La escasa atención crítica consagrada a la obra de Renato Pellegrini se ha concentrado casi de manera exclusiva en su segunda novela, *Asfalto*. A pesar de que Sabino (1994: 309) señala *Siranger* como «the first Argentine novel that [...] openly presents the theme of homosexuality», no se le ha dedicado hasta la fecha un estudio individual y generalmente se la comenta en relación con *Asfalto*, con la que mantiene importantes puntos de contacto. Osvaldo Sabino y el propio autor observan que en *Siranger* el abordaje de la homosexualidad resulta menos explícito que en *Asfalto*:

Although neither the themes nor the characters in *Asfalto* are significantly different from those in *Siranger*, the view of sexuality is completely opposite from that in the earlier novel. In *Siranger*, the discovery of same-sex attraction is presented under a burden of guilt and shame that can only culminate in suicide. (Sabino, 1994: 310)

Yo había hecho una novela antes que fue *Siranger* en la que lo único que existía de raro eran los tiempos. La hice sin tiempo. Causó sorpresa pero gustó muchísimo. Cosa que después los críticos rechazaron con *Asfalto* porque era una situación más complicada. Esta primera novela era más light pero ya rozaba el tema homosexual. (Bastida, 2007: s.p.)

Estas afirmaciones subrayan algunas características generales de la novela: menor franqueza (homo)sexual, final acorde con la ideología dominante de la época, «rareza» respecto al uso de los tiempos; rasgos que están, a nuestro juicio, mucho más relacionados de lo que parece a simple vista. Antes de entrar de lleno en el análisis conviene retrotraernos brevemente al momento de aparición de la novela y a la recepción de la que fue objeto. Según informa Sabino (1994: 309), Pellegrini escribió *Siranger* durante 1955. Fue la primera obra de un autor joven publicada por Ediciones Tírso, tal como destaca Abelardo Arias en el comentario incluido en la solapa de la primera edición: «con ella [la editorial] inicia la serie de obras de novelistas inéditos, de esta novísima generación que va afirmando la existencia de una novelística argentina de valor universal». La reedición, publicada en 2006, incluye además de este comentario de Arias (ubicado ahora en la contraportada), el prólogo ahora firmado de Manuel Mujica Lainez y un comentario, en solapa, del escritor mendocino Antonio Di Benedetto. Aunque desconocemos si estos paratextos incluidos en la nueva versión se divulgaron a través de otros medios en el momento de aparición de la novela,²⁰ llama la atención que los tres coincidan en resaltar sus

²⁰ El prólogo de Mujica Lainez a *Siranger* apareció en la edición de *Asfalto* de 1964, sin firma. Ignoramos si en el momento de publicación de la novela fue difundido en algún periódico o revista. Parece claro que tanto

virtudes técnicas, aludiendo al argumento y a los temas solo de manera tangencial, como si evitaran ser demasiado concretos al respecto. Arias caracteriza al autor como «novelista innato y de precoz madurez» y advierte que «recién en las páginas finales de *Siranger* se podrá comprender la tremenda realidad de los sucesos relatados en ella». Mujica Lainez sostiene que se trata de un libro «indiscutiblemente porteño, bien armado», que «se adentra en los laberintos del amor y del deseo y pasa, de zonas desérticas [...] a zonas donde el aire se enrarece, se torna filoso y las penumbras se pueblan de monstruos fascinadores y tristes. Pellegrini ha domesticado a esos monstruos». Di Benedetto, finalmente, observa que *Siranger* «se va poblando de incógnitas –que en su mayoría quedan sin aclarar– y destaca que la novela, de técnica hábil, «requiere facultades asociativas y de ordenamiento cronológico de quien la tiene en las manos». Puntualiza, además, que hay predominio de la acción y pocas descripciones, aunque la «novela intercalada abunde en poesía de la expresión».

Las diversas reseñas de la novela, incluidas en la reedición, mantienen la tendencia de Arias, Mujica Lainez y Di Benedetto a centrarse en los aspectos formales de la novela. Bernardo Korembli (en Pellegrini, 2006: 201-203) la califica de «extraña», pondera su «asombrosa» técnica y la adscribe a una estética de «neto corte surrealista».²¹ Arturo Cuadrado (203-205) elogia la «precoz madurez» del autor y describe a *Siranger* como «obra de incalculables valores, audaz, valiente, nerviosa». Adolfo Mitre (205-206) deplora la influencia de Jean Genet pero reivindica «su verismo audaz en la enunciación neonaturalista». Para Julio S. Retamar (209-211), la diversidad de géneros no resta méritos a una «bien hilvanada trama» claramente influenciada por William Faulkner, aunque el «estilo invariable y por demás parejo no se pliega a las diversas situaciones». A. D. R. (211-212) considera *Siranger* un relato «extraño y angustiado», narrado «a contrapunto», lo cual provoca una desorientación inicial que luego se revela esencial para la configuración de la novela. Salomon Wapnir (212-213) encuentra que la superposición de elementos, argumentos y recursos atentan «contra la ilación y lucidez del conjunto» y confía que en nuevos trabajos Pellegrini debe menos influencia de climas y ambientes extranjeros. Celia de Diego, autora de la más extensa de las reseñas, es la única en referir directamente el tema de la homosexualidad; a su juicio (207), hay en los escritores jóvenes «un deseo de abordar temas hasta ahora soslayados en la literatura en sus aspectos más crudos». Pellegrini habría escrito una novela «original», cuya arquitectura no sigue una progresión lógica: «se diría que

este como los otros paratextos mencionados fueron escritos cuando la novela se publicó, pues muestran precauciones similares al momento de hacer referencias directas a la homosexualidad.

²¹ En adelante, solo señalaremos las páginas de la novela de donde ha sido extraída la cita, excepto en los textos del Compendio Evocador, donde aclaramos el/la autor/a correspondientes.

construidos uno a uno sus capítulos, el autor los entremezcló adrede para presentar los acontecimientos no como se ven después de transcurridos, con una hilación [sic] metódica, sino tal como se presentan en el transcurso de la existencia dejándonos con el interrogante de porqué [...] vinieron y cómo acabarán» (208). Parece haber consenso en torno a la idea de que *Siranger*, a pesar de sus múltiples hallazgos formales, resulta una novela imperfecta. Solo Di Benedetto y de Diego perciben una relación determinante entre los aspectos temáticos y estructurales, aunque por las lógicas restricciones de formato del comentario y la reseña, no exploren en profundidad esa conexión. La «extrañeza» que varios comentaristas atribuyen a la novela provendría de los mecanismos a través de los cuales el autor ha manipulado la materia narrativa, manipulación indesligable de las diferentes matrices temáticas desplegadas. El mismo Pellegrini declaró la obligatoriedad de una estructura anómala en *Siranger* en una entrevista radial concedida en 1957 y transcripta en la reedición:

Sra. DE BORTOLI: Su relato contrapuntístico tiene pocos antecedentes en nuestra novelística. ¿Lo arquitecturó [sic] a medida que escribía la novela, o le dio forma posteriormente?

Sr. PELLEGRINI: La arquitectura de *Siranger* es completamente natural y la única que convenía a este tipo de relato. No es una novela prefabricada, sino escrita de un tirón y construida en base a situaciones enlazadas entre sí. (Pellegrini, 2006: 193-194)

La arquitectura «desordenada» de la novela conviene, en definitiva, para abordar un tema hasta entonces tabú en la literatura argentina. Las incógnitas irresueltas a las que alude Di Benedetto o la humanización de los «monstruos» que describe Mujica Lainez son otros recursos a través de los cuales Pellegrini inscribe la homosexualidad en su texto. Solo humanizando y rodeando de misterio a sus figuras; solo desorganizando el encadenamiento lógico de los sucesos —«desviando», podríamos decir, el curso de la acción— el autor logra incorporar a la novela personajes homosexuales (o que podrían o desearían serlo). Este trabajo sutil en torno de significantes y significados oblicuos ha llamado menos la atención, sin embargo, que el tratamiento directo del mismo tema en *Asfalto*.

En la bibliografía más reciente, los críticos apenas se detienen en *Siranger*. Maristany (2010: 212) no la incluye en la serie del «mal decir» en la que sí incorpora a *Asfalto* y se limita a señalar que tuvo una buena recepción crítica. Brant (2004a: 120) califica de controvertidas ambas novelas, pues presentan el problema existencial del ser en el contexto de un oscuro y siniestro Buenos Aires; la controversia deriva, para el autor, de que exploren ese problema asociándolo con el deseo homoerótico «from within a strongly homonegative

Argentine society». A su juicio, sin embargo, *Siranger* «presents an early and more understated treatment of homosexuality –relegated primarily to secondary characters».²² Melo (2011: 177), finalmente, resume el argumento –siguiendo muy de cerca la síntesis de Sabino (1994: 309-310)– y observa que «el melodrama como pedagogía moral y el final trágico de los potenciales amantes masculinos fue el que posibilitó quizás, que la novela viera la luz». Esta observación contradice su tesis dominante de que la representación literaria de la homosexualidad va siempre de la mano de la tragedia, pero se trata de un comentario aislado, rematado con una curiosa inexactitud: «distinto fue el caso de *Asfalto*, en donde se elimina la discreta y culpógena relación entre los hombres presente en *Siranger*». No hay, en sentido estricto, una relación homosexual entre los protagonistas de la novela y el elemento de la culpa, que sí está presente, no se vincula de manera exclusiva con el deseo homoerótico. Melo parece glosar, en este punto, al propio Pellegrini (citado en Sabino, 1994: 310, traducción nuestra): «[en mi segunda novela] las relaciones discretas y cargadas de culpa de *Siranger* dejaron de ser discretas y culposas».

La marginalidad de *Siranger* con respecto a *Asfalto* se origina, entonces, en su condición de matriz potencial de esta última. *Asfalto* explicita y muestra sin ambages aquello que la novela anterior disimulaba o torcía en estratégicas vueltas de tuerca. Las múltiples similitudes argumentales y temáticas contribuyen a dar la impresión de que la segunda obra constituye una versión «perfeccionada» de la primera, no solo por su unidad estilística (que «supera el desorden» de *Siranger*) sino también por su mayor grado de franqueza (homo)sexual: para expresarlo con un par de metáforas, donde *Siranger* apenas balbuceaba, *Asfalto* se atreve a nombrar en voz alta. Esta particularidad llevó a que en su momento *Siranger* fuera recibida con entusiasmo: no era lo suficientemente explícita como para escandalizar y su poderosa técnica se podía poner por delante de los aspectos temáticos. En la actualidad, por el contrario, leída a la sombra de *Asfalto*, *Siranger* pierde fuerza por su ambigüedad y mediana «osadía». En el tránsito entre una y otra la configuración del espacio sufrió una transformación sustancial. El análisis de esa transición permitirá explicar por qué *Asfalto* construyó una espacialidad homoerótica completa mientras *Siranger* se limitó a insinuar su existencia.

²² El artículo de Brant apareció inicialmente en inglés, en 2004, en la revista *Confluencia* con el título: «Homosexual Desire and Existential Alienation in Renato Pellegrini's *Asfalto*». El mismo año se publicó una versión abreviada y traducida al español dentro de la reedición de la novela, con el título: «Subjetividad y cultura gay en la novela *Asfalto* de Renato Pellegrini». Citaremos, a lo largo del trabajo, la versión original en inglés, de mayor extensión.

1.1. Dos topografías temporales

La relación inevitablemente dialéctica entre *Siranger* y *Asfalto* adquiere nuevas dimensiones si la contemplamos desde una perspectiva espacial. La diferencia se manifiesta ya desde los títulos de una y de otra: «Siranger» y «asfalto» remiten, en efecto, a dos espacios muy diferentes, que en un primer acercamiento se identifican con dos nociones de carácter general: lo indefinido y lo concreto. Un nombre poético, desconocido, que designa una realidad igualmente desconocida, frente a una palabra cotidiana que designa una realidad también cotidiana. Cualquier lector/a sabe qué es el «asfalto»; desconoce, en cambio, el significado de la palabra «siranger». Así despejó Pellegrini (2006: 193) este interrogante en la entrevista radial ya citada: «Siranger es el nombre de un barco de carga noruego. Hace su recorrido entre Buenos Aires y San Francisco, y cada dos o tres meses es posible encontrarlo en nuestro puerto». Al margen de este dato empírico,²³ la palabra puede descomponerse para dar con otros sentidos: «sir» y «anger», en noruego, significan «señor» y «remordimiento» respectivamente. En la medida en que el remordimiento se erige en motivo fundamental de la novela, resulta seductora la hipótesis de que el título alude a él en forma indirecta.

En todo caso, la elección de una palabra extranjera como título de la novela refleja la voluntad del autor de distanciarse de lo cotidiano y de trazar las fronteras del espacio anómalo en que se va a ubicar la obra desde el momento de su aparición. *Siranger* constituye, antes que nada, un nombre raro, un significante al que cuesta asignar significado, un espacio que interpela y seduce desde la otredad y lo no familiar. Por contraste, «asfalto» es una palabra de uso frecuente sobre la que no hacen falta explicaciones adicionales. La referencia directa que inspiró la elección del término como título de la novela es igualmente conocida (Bastida, 2007: s.p.): se trata del film *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950).²⁴ Entre la indefinición asociada al mar y la concreción propia de lo urbano se crea una primera distancia espacial que se extiende al interior de los textos: en *Siranger* la metrópoli porteña comparte protagonismo con Pinamar, conocida ciudad balnearia ubicada a 400 km. de distancia; en *Asfalto*, con excepción de los cinco capítulos iniciales que transcurren en Córdoba, la acción se desarrolla exclusivamente en Buenos Aires.

²³ Si bien la palabra «siranger» no aparece en ningún diccionario en lengua española, al rastrear el término en diferentes buscadores de internet se accede a información similar a la que ofrece Pellegrini. «Siranger» designa, efectivamente, un tipo de buque de carga de origen noruego. Cf., por caso, la siguiente web: <<http://goo.gl/mUrur>>

²⁴ Cabe aclarar que en Argentina el filme se estrenó con el título de *Mientras la ciudad duerme*.

Otro elemento paratextual acentúa las diferencias: tanto en la primera como en la segunda edición, la portada de *Siranger* ofrece la reproducción de un óleo de Carlo Carrá (1881-1966) titulado *Mattinata al mar*. La ilustración presenta una melancólica postal portuaria: dos barcos (uno más visible que otro) se desplazan sobre el mar contra un cielo atiborrado de nubes. Esta imagen «poética» se vincula de forma directa con el título (que alude al barco)²⁵ y remite a dos espacios –la playa y el puerto– muy significativos en el curso de la novela. La información paratextual, en síntesis, ofrece valiosa información sobre la configuración espacial de las novelas: la serie «siranger»/indefinido/mar, se opone a la serie «asfalto»/concreto/calle. Las dicotomías apuntadas distan de ser terminantes y absolutas: se proponen como una orientación general para un primer acercamiento al problema del espacio en *Siranger* y *Asfalto*. Sostener que en la primera predomina la «poesía» y en la segunda lo prosaico supone una peligrosa simplificación. Sin embargo, una lectura atenta de los modos de construcción literaria del espacio en ambas muestra el pasaje desde lo indefinido a lo concreto, directamente relacionado con la afirmación –o no– de la identidad homosexual de sus protagonistas. Las reseñas y comentarios de la primera novela de Pellegrini pusieron el acento en la manipulación del orden cronológico de los acontecimientos narrados. Vale la pena recuperar, en consecuencia, las escasas pero significativas referencias de los distintos críticos a la cuestión del espacio:

Los jóvenes sienten el peso de los siglos en esta Buenos Aires no envejecida todavía pero llena ya de la abrumadora y plúmbea pesadez anímica –siglo XX en toda su dimensión, en su principal dimensión. (Koremblyt en Pellegrini, 2006: 203)

En *Siranger* no existe la monotonía de un ambiente o un tema. La cárcel, la calle, el bar [...], las habitaciones sucias, las cercanías del puerto, las gentes de diversas condiciones, están contempladas sin prevención pero desde un mirador único: el alma de un adolescente que no quiere o no puede entregarse. (de Diego en Pellegrini, 2006: 209)

Imágenes, experiencias encontradas en la mentalidad de ese joven adolescente que es Gerardo Lení, constituyen el bagaje fundamental del relato de Pellegrini denso y pleno de escepticismo que la gran ciudad –nuestro Buenos Aires en este caso– deja siempre en el alma de los más jóvenes. (A. D. R. en Pellegrini, 2006: 212)

Llaman la atención, en primer lugar, las menciones explícitas a Buenos Aires como soporte de la acción. Si bien se infiere, durante la lectura, que se trata de esta ciudad y no de otra, la ausencia del topónimo instala un margen de ambigüedad; también podría entenderse como un intento de generalización: la «ciudad» sería cualquier ciudad, lo que

²⁵ Por otra parte, *Siranger* es el nombre de la protagonista metanovela que escribe el protagonista, Gerardo.

sucede a Gerardo Lení le sucedería a cualquier joven que se traslada desde una provincia a una metrópoli. Esta hipótesis resulta débil, sin embargo, pues como señalan varios comentaristas, entre ellos Mujica Lainez (en Pellegrini, 2006: 9), el libro es «indiscutiblemente porteño». El hecho de que no se mencione Buenos Aires expresamente y de que escaseen, en general, las referencias a espacios físicos reales, no impide su reconocimiento, que puede efectuarse a través de otros datos textuales, al fin y al cabo, se trata del tipo de identificación indirecta del marco espacial que describe Ronen (1986: 422). En todo caso, los comentarios críticos delimitan con precisión el espacio donde transcurren los acontecimientos y, más importante todavía, lo caracterizan: en sintonía con las percepciones existencialistas en pleno auge, los críticos hablan de «pesadez anímica» y de «escepticismo». No conviene perder de vista, sin embargo, la observación de Celia de Diego sobre la existencia de un «mirador único» (209); al mismo hecho se refiere A. D. R. cuando habla de «imágenes encontradas en la mentalidad de ese joven adolescente» (212): no hay visiones alternativas de la ciudad a las que ofrece el protagonista. La construcción hostil y opresiva del entorno urbano deriva, por tanto, de una actividad perceptual filtrada y condicionada por la subjetividad. Esta situación se reiterará —e incluso se intensificará— en *Asfalto*: que no se prestara demasiada atención a la dimensión espacial en *Siranger* resulta comprensible, pues la ciudad no tiene en esta obra excesivo protagonismo, a diferencia de la segunda novela, que anuncia desde el título la preeminencia de la urbe. Por otra parte, las alteraciones del orden cronológico afectan la percepción del espacio en su totalidad; solo a partir de una ordenación retrospectiva se logra determinar con nitidez la particular estructuración de los espacios de la novela y sus relaciones con otros elementos narrativos como el tiempo o los personajes.

La determinación de los espacios homoeróticos y el análisis de su impacto en el proceso de subjetivación del protagonista requieren, en primer lugar, que se establezcan algunas características generales en torno de la representación espacial. En un orden estrictamente topográfico, debe señalarse la tendencia de Pellegrini a la imprecisión, resultado de la escasez de topónimos y otras informaciones textuales que permitirían esclarecer con exactitud el mapa referencial de la novela. Esta opacidad se hace extensiva al tiempo, de modo que resulta difícil fijar el marco temporal. Algunos datos cruciales —entre ellos diversas alusiones al existencialismo y al peronismo— ratifican el anclaje de la acción en la década de los cincuenta, lo que obliga a dejar de lado la interpretación autobiográfica, según la cual los hechos deberían situarse en los primeros años cuarenta (cuando Pellegrini llegó a Buenos Aires desde Córdoba). Esta datación no resulta plausible dado que el

existencialismo comenzó a difundirse en Buenos Aires a finales de la década de los cuarenta y se impuso plenamente en la década siguiente (Goldar, 1980: 109-111). Perón, por su parte, llegó al poder en 1946, pero el famoso eslogan «Perón cumple, Evita dignifica» –aludido en la novela–²⁶ no se difundió hasta finales de esa década, cuando Eva comenzó a ganar un paulatino protagonismo en el gobierno (Navarro, 2002: 340).

Las referencias a lugares concretos, aunque poco abundantes, son suficientes para delimitar los espacios fundamentales donde se desarrollan los hechos. El autor utiliza tres modalidades localizadoras básicas: sustantivos comunes que remiten a los espacios de manera general –«ciudad», «provincia», «calle», «playa», «puerto»–; nombres propios que designan espacios sin referentes reales –«Vilma», «Hospital Pasteur», «Teatro Magallanes», «Bar La Náusea»– y, con menor frecuencia, nombres propios que designan espacios con un correlato real –«Avenida de Mayo», «Maipú», «Pinamar». Estos últimos contribuyen a determinar dos de los escenarios principales de la novela: Buenos Aires y Pinamar. En el primer caso, aunque no se nombre la ciudad explícitamente sí se alude a dos conocidas arterias de su microcentro –Avenida de Mayo y Maipú–; en el segundo caso, la referencia es directa.²⁷ La convivencia de espacios localizables en la realidad con otros productos de la imaginación del escritor –caso del pueblo llamado «Vilma»– destaca como procedimiento clave en el diseño espacial de *Siranger*. En *Asfalto*, una más acentuada intención realista deja de lado esta oscilación entre referencias reales e inventadas.

Para avanzar en el deslinde topográfico de la novela, señalaremos una serie de correspondencias entre espacio, tiempo y acontecimientos. La novela se estructura en tres «periodos» que remiten, de forma no lineal, a dos momentos claramente diferenciados en la trayectoria del protagonista y narrador.²⁸ Entre uno y otro media una considerable distancia temporal (aproximadamente cinco años); asimismo, varía el marco de la acción. La historia se centra, en el primer momento, en las experiencias de Gerardo Lení poco después de arribar a la metrópoli porteña; en el segundo, el joven relata una serie de hechos que se desarrollan, básicamente, en un pueblo llamado Vilma y en Pinamar. En cada uno de los bloques temporales predomina una espacialidad determinada. Conviene, a fin de profundizar en el análisis de cada una de ellas, ofrecer mayores precisiones en torno a la

²⁶ En un diálogo entre Gerardo y Jorge, este dice: «María cumple [...] Yo dignifico» (102). El personaje se refiere a su amiga, quien luego de un encuentro sexual con Gerardo, le consigue una entrevista de trabajo. La alusión a Perón y Evita rezuma ironía, pues se utiliza el eslogan político en el marco de un sórdido comercio sexual.

²⁷ Cabe aclarar, sin embargo, que en la primera edición de la novela, Pellegrini utiliza para este mismo espacio un nombre propio sin referente en la realidad, «Río Mall».

²⁸ Cada uno de ellos se compone de 34, 25 y 10 capítulos respectivamente. Basamos esta descripción en la segunda edición de la novela. Oportunamente, comentaremos las diferencias con la edición original, abundantes y en muchos casos altamente significativas.

diégesis, lo que permitirá asimismo echar luz, más adelante, sobre su intrincada presentación efectiva por medio de la trama.²⁹

El primer bloque, que denominaremos *Pasado*, transcurre en aproximadamente tres meses. Pocos días después de llegar a Buenos Aires, Gerardo Lení conoce a Jorge Retio, un hombre de treinta y dos años, que le invita a compartir su habitación en una pensión del centro.³⁰ Jorge ayuda a Gerardo a buscar trabajo y a desenvolverse en la ciudad. Por su consejo y pese a haber encontrado empleo en un almacén, Gerardo visita a una mujer – María Robledo– que le ofrece contactos profesionales a cambio de sexo. Como consecuencia de este encuentro, el joven contrae ladillas y para combatirlas se aplica una pomada que le produce una intoxicación cutánea. Tras varios días en el hospital, obtiene el alta y consigue un nuevo trabajo como limpiador de pantallas cinematográficas. La ambigua relación entre Gerardo y Jorge toma un rumbo inesperado cuando Gerardo descubre a su protector en la cama con un niño de doce años; posteriormente, Jorge le hace una insinuación sexual que Gerardo rechaza: acuerdan seguir viviendo juntos como amigos. El adolescente no tiene buena relación con su nuevo jefe –Juan Bocchio– y abandona su puesto un día que este le golpea por «vago». Tras una entrevista con un ingeniero, facilitada por María Robledo, Gerardo obtiene un nuevo empleo en una fábrica. Jorge insiste, sin embargo, en reclamar a Bocchio el dinero adeudado, para lo cual deciden ir a su oficina. La violenta discusión que mantienen finaliza de manera trágica con la muerte de Bocchio. Días después la policía va en busca de los amigos; sin embargo, solo Jorge queda detenido. Gerardo lo visita una única vez en la cárcel. Gracias a unos amigos consigue alojamiento en una nueva pensión e inicia una relación con Edith Carelli, concertista de piano a quien había conocido poco antes de la detención de Jorge.

El segundo bloque, que llamaremos *Presente*, transcurre en el curso de unas pocas semanas. Gerardo comparte departamento con un muchacho llamado Roberto en el pueblo de Vilma, tiene un trabajo estable y trata de llevar adelante su primera novela, que se titulará *Siranger*.³¹ Sus intentos de relacionarse sentimentalmente con Iris Day, cantante que le ha presentado Roberto, fracasan completamente durante un viaje a Pinamar y ella se suicida. De regreso en Vilma, Gerardo recibe una carta de Jorge anunciándole que en breve

²⁹ Utilizamos los términos «historia» o «diégesis» con el sentido que les da Gérard Genette (1989: 83), diferenciándolos de «relato» y «narración»: «propongo [...] llamar *historia* el significado o contenido narrativo, [...] *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce».

³⁰ A diferencia de *Asfalto*, donde se explicita que la provincia de origen es Córdoba, en *Siranger* la referencia a ese espacio carece de precisión. En su primer encuentro, Gerardo y Jorge mantienen el siguiente diálogo: «¿De dónde venís? –De la provincia, llegué hace unos días» (40).

³¹ Los capítulos 43, 45, 46, 48, 50, 52, 54, 55 y 58 del «Segundo Periodo» consisten en *apuntes* para esta novela, viñetas más descriptivas que narrativas, de tono poético.

saldrá de la cárcel e irá a visitarle; dado que lo acusa de haber respondido con ingratitud a su amistad, debemos suponer que tiene la intención de vengarse.³² En todos estos años, Gerardo no ha ido a ver a Jorge a la cárcel y cree que la causa de su condena es el crimen de Bocchio; ignora que, en realidad, Jorge ha ido preso por corrupción de menores.³³ Cuando finalmente se encuentran, Gerardo huye hacia las vías del tren; Jorge intenta alcanzarlo, y ambos mueren bajo las ruedas del ferrocarril.³⁴ El contenido narrativo se articula, como podemos ver, en dos bloques temporales –*Pasado* y *Presente*– con su propio universo topográfico. El cuadro que sigue especifica los lugares y acontecimientos más relevantes de cada uno de ellos:

PASADO		PRESENTE	
Lugares	Acontecimientos	Lugares	Acontecimientos
Pensión de la Gallega	-Vida en común de Gerardo y Jorge -Encuentro sexual Jorge y chico de 12 años -Insinuación sexual de Jorge a Gerardo -Detención de Gerardo y Jorge	Departamento de Gerardo y Roberto	-Encuentros con Iris Day -Reencuentro con Jorge
Almacén	-Empleo de Gerardo	Bodegón La Náusea	Encuentros con Roberto e Iris Day
Departamento de María Robledo	-Encuentro sexual con María Robledo	Boîte Bagatelle	Encuentros con Iris Day
Hospital Pasteur	-Estadía de Gerardo por infección de la piel	Pinamar	-Viaje con Roberto e Iris Day -Fracaso relación con Iris -Suicidio de Iris
Cine Gran Norte	-Empleo de Gerardo -Discusión de Gerardo con Bocchio, golpiza	Teatro Magallanes	-Asistencia a concierto de Edith -Intento de ligue homosexual
Confitería Gaumont	-Entrevista de Gerardo con el ingeniero Ibarra	Pieza de caserón	-Intento de relación sexual con prostituta
Oficina de Juan Bocchio	-Asesinato de Juan Bocchio	Vías del tren	-Suicidio de Gerardo y muerte de Jorge
Zona del puerto	-Encuentro con Edith -Desaparición del arma	Puerto Playas	-Acontecimientos de la metanovela «Siranger»

³² También en *Asfalto* la llegada de una carta –en este caso del padre del protagonista– acelera el desenlace.

³³ En el capítulo 71 de la primera edición –suprimido en la segunda– Pellegrini introduce una información clave. Gerardo lee en un periódico que el crimen de Juan Bocchio se ha aclarado: «Carlos Trieste, socio de la víctima, luego de un hábil interrogatorio, confesó haber dado muerte a Bocchio en un rapto de celo al encontrarlo con su mujer en situación sumamente comprometedor» (Pellegrini, 1957: 170-171). Gerardo, según esta versión, llega a deducir que Jorge ha ido a la cárcel por sus prácticas sexuales con niños y no por el asesinato que cometieron conjuntamente.

³⁴ La compleja forma narrativa que Pellegrini utiliza para contar esta historia puede conducir a confusiones. Sabino (1994: 309) en su síntesis argumental, señala que a partir del «Tercer Periodo» «a homosexual theme is most openly developed». En realidad, como analizaremos más adelante, el tema homosexual al que alude el investigador se desarrolla, desde el punto de vista cronológico, al comienzo de la historia, solo que Pellegrini reserva la narración/revelación de esos eventos para el final. Melo (2011: 176-177), en su propio resumen, reitera casi textualmente las consideraciones de Sabino.

	Homicida		
Teatro Magallanes	-Salida con Edith		
Pensión	-Mudanza tras detención de Jorge		
Cárcel	-Visita de Gerardo a Jorge		
Departamento de Gerardo	-Interrogatorio policial		

En el bloque del *Pasado*, el soporte espacial de la acción es fundamentalmente la ciudad de Buenos Aires; se trataría, siguiendo la clasificación de Álvarez Méndez (2002: 82) de un «espacio único» dentro del cual se distinguen otros espacios vinculados con diferentes esferas de acción del personaje: la pensión donde vive, el almacén, la oficina y el cine donde trabaja, la zona portuaria por la que suele vagabundear, la cárcel donde visita a Jorge, el hospital donde pasa una temporada, el departamento donde intenta mantener relaciones sexuales con una mujer... Esta topografía, esencialmente urbana, posee escasos referentes reales pero su articulación literaria se presenta coherente y verosímil; anticipa, en muchos aspectos, la forma de construcción del espacio en *Asfalto*. En el bloque del *Presente* el espacio ostenta, en cambio, carácter plural: la acción transcurre en el departamento de Gerardo ubicado en Vilma,³⁵ en algunos bares y teatros de Buenos Aires y en un chalet de Pinamar. De los emplazamientos porteños debe destacarse el bodegón La Náusea, por cuanto remite a un ambiente histórico real, contradiciendo la tendencia general de la novela a desdibujar las correlaciones entre espacio literario y espacio referencial. Según el testimonio de Sebrelí (2005: 162) la joven bohemia intelectual se reunía en bares céntricos, próximos a la Facultad de Filosofía y Letras. La Náusea, sin embargo, no parece inspirarse en ellos, puesto que se ubica en la zona del puerto. Tal evoca el Chez Tatave, «reducto existencialista» (Goldar, 1980: 108) ubicado en la calle Tres Sargentos.³⁶

Un paisaje marítimo similar al de Pinamar aparece en los fragmentos del libro que escribe Gerardo y que se titula como la novela misma. En esta metanovela, sin embargo, las referencias reales desaparecen por completo, como si Pellegrini hubiera resuelto llegar al más alto nivel de indeterminación espacial. La topografía del bloque, en consecuencia –y aunque algunos emplazamientos sean urbanos– está regida por un ambiente que podríamos denominar «marítimo», pues abarca significantes relacionados entre sí como la zona portuaria de Buenos Aires, la playa de Pinamar y el espacio de la metanovela. Considerando

³⁵ No se dan mayores precisiones sobre este pueblo. La única referencia al mismo aparece en la entrevista que Gerardo mantiene con el ingeniero Ibarra en el capítulo 33: «mi fábrica queda en Vilma, a unos quince minutos de aquí en tren. Mi secretario tiene allí un departamento que le gustaría compartir con alguien» (109). Solo se señala que se trata de un «pueblito suburbano y simpático» (110).

³⁶ Curiosamente, el narrador se refiere a La Náusea con la misma expresión empleada por Goldar: «Roberto, gran admirador de Sartre, un habitué diario de ese reducto existencialista, nunca había logrado hacerme ir» (121).

las configuraciones topográficas de cada uno de los bloques se advierte una oposición binaria fundamental alrededor de los ejes urbano/marítimo. No se trata solo de localizaciones de distinto orden, sino de que cada una origina o proyecta nuevas oposiciones que se trasladan de lo estrictamente topográfico a lo simbólico-ideológico: paisaje urbano/paisaje natural, centro (ciudad)/periferia (puerto), caos (ciudad)/reposo (playa), multitud (ciudad)/soledad (playa), etcétera. Como advierte Valles Calatrava (2008: 188), solo la descripción del espacio en calidad de enmarcamiento o coordenada arroja importantes datos sobre las diversas significaciones del espacio en la novela. Sin embargo, la reconstrucción de la historia ratifica que la trama altera permanentemente la linealidad del espacio, de modo que su aprehensión global se vuelve compleja. El mar, la ciudad y los distintos espacios asociados a ellos aparecen como simultáneos cuando, en realidad, el ordenamiento cronológico de los acontecimientos desvela la ascendencia progresiva del primero sobre la segunda. La exploración del espacio de la trama contribuirá a explicar ese predominio y su incidencia en el proceso de iniciación (homo)sexual del protagonista.

1.2. Una trama *desviada*

Señalábamos al inicio que tanto *Siranger* como *Asfalto* pertenecen al subgénero de *narrativa de iniciación homosexual*. El tipo de trama que presentan modula, en clave homoerótica, el tópico del «muchacho de provincias que arriba a la gran metrópoli», de honda raigambre en la tradición literaria occidental. El surgimiento de estas configuraciones de género y argumento específicas no es azaroso; depende de los cronotopos que hemos identificado como dominantes en la literatura de temática homoerótica del periodo. Tanto el cronotopo del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad* como el del *tiempo del descubrimiento y/o exploración de la (homo)sexualidad en el circuito urbano* producen variantes genéricas, disposiciones argumentales, figuras y motivos cronotópicos fuertemente relacionados entre sí, que permiten describir un conjunto amplio de obras literarias, desde las novelas de Pellegrini que nos ocupan a *Sergio* de Mujica Lainez o «Las tres carabelas» de Blas Matamoro. Sin embargo, tal como sostiene Pampa Arán (2009, s.p.), «las redes de motivos o figuras cronotópicas surgen del análisis particularizado de cada novela».³⁷ *Siranger*

³⁷ La investigadora aclara además que «el reconocimiento y denominación del cronotopo dominante, así como la selección de sus motivos encadenados, es en buena medida atribución del investigador, de su lectura e interpretación, así como del *corpus* disponible» (Arán, 2009: s.p.).

comparte con otras obras una misma matriz argumental, pero la desarrolla por medio de motivos y figuras textuales específicos.

Cabe señalar, en primer lugar, que el componente homosexual del proceso de búsqueda identitario del protagonista no es consciente, a diferencia de lo que sucede en *Asfalto* y en otras novelas y relatos posteriores. Gerardo intenta una y otra vez relacionarse con mujeres; en todos los casos –Edith Carelli, María Robledo, la prostituta Tota e Iris Day– fracasa en términos similares, pero nunca se plantea la posibilidad de probar con un hombre. Más aún, rechaza enérgicamente las dos propuestas que recibe en este sentido: la primera proviene de Jorge, la segunda de un muchacho que conoce en un teatro. Considerando lo anterior, parece poco pertinente señalar esta novela como ejemplo de narrativa de iniciación homosexual: en sentido estricto, Gerardo jamás llega a plantearse *su* homosexualidad, mucho menos a tener una práctica relativa a ella. Pero son justamente los motivos cronotópicos derivados de este modo específico de articular la trama de iniciación los que avalan que se la incluya: la caracterización del «yo» como enigma,³⁸ el sentimiento de anormalidad e impotencia,³⁹ la intensa misoginia,⁴⁰ la perturbación ante cualquier manifestación cercana de homoerotismo⁴¹ y la obsesión de un amor puro liberado de las corrupciones de la carne⁴² constituyen elementos que, entrelazados, dan el perfil de un *homosexual latente* que no consigue aceptar su deseo. Mención aparte merece la crítica

³⁸ «Nunca he podido asomarme por entero a mi superficie: hay cosas en mí que ni yo comprendo» (Pellegrini, 2006: 129); «No sé qué pasa en mí. Nunca puedo explicarme» (132); «pienso en mi vida, en mi propio yo, en lo que soy. Tengo que encontrarme un sentido, una explicación» (140). En *Asfalto*, el protagonista reflexiona de modo similar pero da un paso más allá al admitir que esa incógnita ontológica puede estar relacionada con la homosexualidad (Cf. Pellegrini, 2004: 193).

³⁹ Luego de su intento de relación sexual con María Robledo, Gerardo pregunta a Jorge: «¿No has notado en mí nada raro, nada distinto de los demás, distinto de vos?» (78). Similares interrogantes asaltan al personaje durante el periodo en que se relaciona con Iris Day. Al manifestar a su amigo Roberto que tiene miedo del cuerpo desnudo de Iris, este le responde: «entonces sos impotente o virgen» (134).

⁴⁰ El miedo y/o el asco hacia las mujeres es un motivo recurrente en la novela, generalmente asociado a una imaginería sangrienta: «Los labios de Edith me parecieron un trozo de pulpa sangrante. [...] La mujer desnuda me horroriza, tengo miedo de ese cuerpo del que nace la vida. No puedo resistirlo. No quiero sentirme nunca más al lado de un cuerpo desnudo de mujer» (62-63).

⁴¹ Cuando descubre a Jorge en la cama con un niño, Gerardo queda estupefacto: «Di media vuelta, salí. Me parecía que el suelo iba a faltarme. En vano traté de arrancarme la visión de los dos cuerpos desnudos» (169). En otro momento, tras deshacerse del homosexual que intenta ligar con él a la salida de un teatro, el protagonista recuerda las palabras de su amigo Roberto: «*Estos Plumas nunca disimulan lo que sienten, a veces dan asco, ni una mujer por más puta que sea se calienta tanto*. En verdad, el deseo le chorreaba de la boca al decir ‘Vení, vamos hasta el ascensor’» (145).

⁴² Este motivo, fundamental sobre todo en el «Segundo periodo», reaparecerá en *Asfalto*: «Hay algo de rebajante en la manifestación física del amor que, por otra parte, no es ninguna manifestación del amor» (129). Gerardo desarrolla esta teoría en la novela que intenta escribir y en sus conversaciones con Iris Day y Roberto.

formulación de ambigüedad sexual en las páginas de la novela que escribe Gerardo y cuyos fragmentos se intercalan como capítulos independientes a partir del «Segundo periodo».⁴³

En cuanto al motivo del remordimiento, funcional a la novela desde el título, sería inexacto enlazarlo directamente con la homosexualidad. Gerardo no puede sentirse culpable de *ser* homosexual, pues ni siquiera consigue imaginarse como tal. Tendría sentido, sin embargo, conjeturar que justamente esta incapacidad dispara el mecanismo del remordimiento: al no asumir su «auténtico» deseo, Gerardo destruye involuntariamente sus relaciones con hombres y mujeres; con los primeros, porque no se atreve a desearlos, con las segundas, porque insiste en relacionarse con ellas a pesar de que no las desea.⁴⁴ *Siranger* encarnaría, a nuestro juicio, una primera y compleja organización argumental propia del cronotopo del *tiempo del descubrimiento y/o exploración de la (homo)sexualidad*: la interrelación de tiempo y espacio histórico reales comenzaba a producir narrativas sobre deseo homoerótico, pero la naturaleza inherentemente conflictiva de la homosexualidad en ese cronotopo específico se proyectaba en la dificultad de su afirmación tanto en la literatura como en la vida cotidiana. Así lo confirma el siguiente testimonio, publicado en la revista *Los Amoraless* durante la década de los cincuenta:

Tengo 29 años y hasta ahora no experimenté el contacto carnal con ningún hombre ni mujer. Las mujeres no me atraen. Puedo observarlas cuando son bellas, pero la sola idea de tener un contacto carnal con ellas me repugna. En cambio, me gustan con locura los hombres y, sin embargo, no me atrevería a tener contacto con ellos, los temo. Quisiera ser igual que los demás y, aparentemente, quizás lo sea, pero nadie sospecha que pesa sobre mí una cruz de la cual no sé cómo librarme. (citado en Bazán, 2006: 220)

Incluso cuando este testimonio pudiera no ser verdadero, como especula Bazán, el planteamiento se asemeja al que presenta Pellegrini en su novela. También en *El homosexual en la Argentina*, de Carlos A. Da Gris, la homosexualidad se conceptualiza como una experiencia conflictiva: «todos los homosexuales sueñan y desean convertirse en heterosexuales, para terminar con esa larga condena de su manera de ser» (1965: 57-58). El investigador observa, más adelante, que los «provincianos llegados desde los más diversos

⁴³ La metanovela se compone, en su mayor parte, de los fragmentos de diario de un personaje femenino llamado Siranger, que Gerardo describe como «una mujer ansiosa de un amor puro y verdadero» (120). En sus capítulos finales, la metanovela sugiere una relación lésbica entre Siranger y una mujer a la que conoce en la zona del puerto. Las discusiones de Gerardo con Iris Day (152-154) sobre este proyecto literario sugieren la posibilidad de una identificación entre el muchacho y Siranger; en tal caso, el lesbianismo de la metanovela podría interpretarse como una proyección cifrada de su homosexualidad.

⁴⁴ En su reseña de la novela, Celia de Diego (209), describe a Gerardo como «un adolescente que no quiere o no puede entregarse. Jamás se confunde Gerardo con las vidas en cuyo contacto está –a veces– íntimamente [sic]. Permanece lúcido, a la expectativa de una unión que jamás se produce».

puntos del país van engrosando sus listas [se refiere a los homosexuales de Buenos Aires]» (124); resulta interesante constatar, a la luz de estas consideraciones, que *Siranger* –y más tarde *Asfalto*– proyecta literariamente muchos rasgos del cronotopo real. Este contribuye a identificar la modalidad genérica dominante en la novela. Extrapolando la premisa de Arán (2009: s.p.) de que el motivo del crimen «suele desembocar argumentalmente en el género de enigma o investigación»; sostendremos que en *Siranger* los motivos imbricados de inquietud existencial, búsqueda de identidad sociosexual, imposibilidad de relación exitosa con las mujeres y miedo o rechazo hacia las manifestaciones directas de homoerotismo desembocan argumentalmente en una singular variación de lo que hemos denominado narrativa de iniciación homosexual. Esa singularidad radica en que se trata de una iniciación *negativa*, nunca lograda, pero trazada sobre una serie de estadios que podrían haber conducido al personaje a reconocerse homosexual.⁴⁵

En cuanto a las figuras cronotópicas, sobresale la del joven provinciano, que vuelve a aparecer más tarde en *Asfalto* y *Sergio*. Desde luego no se trata de una figura exclusiva del cronotopo que estudiamos, pero el fenómeno de la migración interna característico de la época peronista convirtió a los jóvenes de provincia en personajes emblemáticos de ese período. En su autobiografía, Malva (2011: 106) consigna que a partir de 1948 arribaron a la capital

contingentes humanos procedentes del interior, quienes aprovechaban el traslado gratuito en los trenes dispuestos para este fin, como una contribución a los clásicos festejos peronistas. El 1º de mayo y el 17 de octubre fueron las fechas indicadas para el arribo a Retiro de una gran cantidad de muchachos jóvenes y solteros que, según ellos, deseaban estar junto al líder de los trabajadores. Pero ocurría que muchos se olvidaban de regresar a su lugar de origen, engrosando de a poco la población capitalina.⁴⁶

Las clases altas y medias se referían a estos jóvenes con la fórmula racista «cabecitas negras».⁴⁷ Sebreli (1969: 123) explica que si bien la prostitución organizada llegó a su fin en la época peronista, la «industrialización y su consiguiente migración interna de las provincias a la ciudad, provoca la organización de una prostitución alrededor de ese nuevo solitario en la gran ciudad, que es el “cabecita negra”». Sus espacios representativos, agrega,

⁴⁵ Como tendremos ocasión de analizar, la trama de *Asfalto* es estructuralmente similar: llegada del adolescente a la gran ciudad, encuentro fortuito con un hombre que le ofrece protección, diversos empleos y tentativas sexuales, desenlace violento. La diferencia radica en el hecho de que en la segunda novela la iniciación homosexual se produce *efectivamente*.

⁴⁶ Las fechas a las que alude la autobiografía –1 de mayo y 17 de octubre– corresponden al Día del Trabajador y al Día de la Lealtad Peronista respectivamente.

⁴⁷ De las diversas obras literarias donde aparece este tipo social cabe citar los cuentos «Las puertas del cielo» (1951) de Julio Cortázar y «Cabecita negra» (1962) de Germán Rozenmacher y las novelas *La ciudad de los sueños* (1977) de Juan José Hernández y *Fredi* (1996) de Héctor Lastra.

eran Plaza Italia, el Jardín Zoológico, el parque de diversiones La Rural y dos salas de baile famosas, La enramada y Palermo Palace. Ahora bien, ni Gerardo en *Siranger* ni Eduardo en *Asfalto* –ni, mucho más tarde, Sergio en la novela homónima de Mujica Lainez– responden al perfil del «cabecita negra», ni ingresan en los circuitos de prostitución a los que aluden Sebrelí y Da Gris. Este último sostiene que algunos muchachos, «la mayoría escapados o fugados de sus hogares, viven con el cansancio que les hace reclinar sus huesos en cualquier sitio o en la casa de algún homosexual de turno, a cambio de un momento de placer con quien les da albergue y dinero» (1965: 140). Aunque los personajes de Pellegrini se vean involucrados en situaciones como las descritas, su pureza está fuera de duda; en esta caracterización se evidencia el sesgo homófilo del autor: el homosexual defendible es aquel que busca la estabilidad de una pareja monógama y que rechaza la promiscuidad y la mariconería. Los adolescentes intachables de *Siranger* y *Asfalto* no retratan, podría conjeturarse, al provinciano real, sino su versión idealizada.

Otra figura cronotópica relevante es la del homosexual. *Siranger* presenta por primera vez en la narrativa argentina un personaje protagonista que asume abiertamente su deseo hacia otros hombres.⁴⁸ Ese protagonismo posee, a nuestro juicio, una explicación histórica: puesto que en la década de los cincuenta se afirmó una subcultura homosexual que había empezado a gestarse dos décadas atrás, tiene sentido que la literatura de la época se haya hecho eco de esa nueva figura. Como se ha expuesto oportunamente, la realidad socio-sexual que proyectaban obras como *Los invertidos* y *El juguete rabioso* a comienzos del siglo difiere de la que aparece en la narrativa producida a partir de 1950. Ni los personajes de González Castillo ni el de Arlt pueden describirse como *homosexuales* ni, por el contrario, sería adecuado definir a los personajes de Pellegrini o Correas como *invertidos*.⁴⁹ Las categorías identitarias se redefinieron al hilo de importantes cambios sociales y culturales. La subjetividad homosexual se afianzó, de manera paradójica, en un periodo de creciente hostilidad institucional y social, desafiando –al principio tímidamente– la imagen de delincuente sexual o amoral que propagaban ciertos discursos y que pueden rastrearse coetáneamente en otros contextos. En Estados Unidos, por ejemplo, Cory (1952: 46) deploraba las ideas estereotipadas que constituían, para él, una fuente de animadversión:

Un homosexual es detenido por practicar la prostitución, por consiguiente todos los homosexuales son prostitutas. Un homosexual es asesinado por un joven con

⁴⁸ En *El juguete rabioso*, *¡Estafen!* y *Reina del Plata* los *homosexuales* eran personajes secundarios.

⁴⁹ Esta palabra es utilizada, sin embargo, en la narrativa de ambos autores para designar a los homosexuales afeminados. La coexistencia de diferentes términos a la hora de definir al hombre que se relaciona con otros hombres se manifiesta también en la investigación de Da gris (1965), que utiliza indistintamente palabras como «homosexual», «invertido», «uranista» y «pederasta».

el que tenía relaciones, por consiguiente todos los homosexuales son sádicos y sus vidas están llenas de violencia. Un homosexual ha compartido su habitación y su lecho con seis hombres diferentes en el curso del último año, pensando cada vez que había encontrado el amor de su vida, por consiguiente todos los homosexuales son promiscuos, volubles, tornadizos. Un homosexual se sienta en el banco de un parque público y se da polvos en la cara, por consiguiente todos los homosexuales son un atajo de maricas que imitan a las mujeres y se exhiben públicamente.

Esta observación reviste interés porque lleva implícito el programa homófilo defendido por el autor. La figura del homosexual se construye en el seno de una disputa discursiva: para negar o matizar las visiones estigmatizantes propagadas desde la medicina, la ley o la prensa, los homófilos elaboran visiones «positivas» que intentan neutralizar los aspectos más «sórdidos» de la vida homosexual. Sin embargo, esta re-elaboración aséptica reproduce la misma hostilidad que se propone combatir. La distinción entre un homosexual viril y monógamo y otro vicioso, promiscuo, afeminado y escandaloso implica, como bien apunta Mira (2004: 214), un debilitamiento del discurso apologético, pues su función es justificar aquello que la homofobia rechaza y la introducción de limitaciones o subcategorías «indignas» solo consigue socavar los efectos de la defensa. En *El homosexual en la Argentina*, Da Gris (1965: 43) reitera los planteos de Cory y diferencia entre el homosexual «verdadero» y el afeminado:

¿Es que el mundo juzga a los homosexuales por lo que representa la más diminuta minoría, la de los tipos afeminados, que pululan por doquier? ¡No! Esos seres son otra clase de homosexuales que en realidad sienten el placer en llamarse como mujeres y actuar como tales en su vida pública y privada. [...] El verdadero homosexual no difiere en absoluto del hombre netamente viril y hay muchos que son más viriles que cualquier heterosexual.

Aunque Pellegrini proyecte en sus novelas esta categorización homófila, la antítesis no siempre resulta nítida y se advierten matices significativos. La figura del homosexual se ajusta, en términos generales, al patrón negativo imperante y hay una clara intención de presentar como más deseable la homosexualidad viril y monogámica, pero esto no impide que ciertos personajes que encajan en el perfil del delincuente sexual –caso de Jorge Retio en *Siranger*– posean al mismo tiempo virtudes y valores que el discurso tradicional les negaría en forma rotunda.

Los principios cronotópicos rectores de *Siranger* inciden, en definitiva, en la particular organización argumental del tópico del «muchacho de provincias que arriba a la metrópoli»; en la forma en que la modalidad genérica de la *narrativa de iniciación homosexual* se

concreta a través de la novela y en algunas figuras cronotópicas destacadas dentro de la misma. Al momento de analizar el espacio de la trama, se deben tener en cuenta estas singularidades. El espacio de la historia y el espacio de la trama se diferencian, de acuerdo con Garrido Domínguez (1993: 210), porque el primero contiene los personajes y se convierte, con frecuencia, en signo de valores y relaciones muy diversas, mientras que el segundo «al igual que el material global del texto, se ve sometido a focalización y, consiguientemente, su percepción depende fundamentalmente del punto de observación elegido por el sujeto perceptor». Así como la perspectiva del narrador puede coincidir o no con la de un personaje, la perspectiva del espacio se asocia estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador. En el caso de *Siranger*, estamos en presencia, siguiendo la propuesta de Genette (1989: 299-300), de un narrador homodiegético-autodiegético, mientras que la focalización del relato es interna y asume una perspectiva figural, centrada en el «yo» narrado y no en el «yo» que narra (Pimentel, 2005: 106).⁵⁰ Gerardo no sabe, mientras cuenta su historia, más de lo que sabía en el momento cuando sucedieron los hechos.

Las restricciones temporales, espaciales, cognitivas, perceptivas, estilísticas e ideológicas que impone la focalización predominante en la novela, repercute, de manera ineludible, sobre el mundo narrado. Puesto que no hay otra perspectiva que la de Gerardo, estamos limitados a lo que él *ve, percibe, sabe, conoce, siente o piensa*; podemos citar, entre muchos ejemplos posibles, aquellos pasajes en los que el adolescente acaba de despertar y no termina de comprender cabalmente lo que sucede a su alrededor.⁵¹ Centrándonos en la dimensión espacial, la existencia de un único foco perceptor determina que las valoraciones simbólicas e ideológicas del espacio sean también unívocas. De allí que podamos distinguir entre un espacio de la historia objetivo –Buenos Aires– y un espacio de la trama subjetivo –la «ciudad-monstruo»: no hay configuraciones alternativas a esta y la gran metrópoli aparece como un ente implacable dispuesto a triturar a las incautas víctimas llegadas desde la provincia.⁵²

⁵⁰ Pimentel (2005: 99) indica que en esta focalización «el *foyer* del relato coincide con una mente figural, es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejen entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural». La focalización puede ser *fija* (centrada en un solo personaje), *variable* (el foco se desplaza hacia diferentes personajes) o *múltiple* (una misma historia o segmento de historia es narrada de forma *repetitiva* por distintos personajes). La investigadora distingue además entre la focalización interna *consonante* y *disonante*, según se pueda –o no– distinguir «la “voz”, la “personalidad” del narrador como diferente de la del personaje» (102).

⁵¹ De esta manera, en efecto, empieza la novela: «desperté en una claridad de ventana abierta. El color azul hirió mis ojos. Las voces se entremezclaban» (11). En los capítulos siguientes esta situación vuelve a retirarse con similares características: el personaje despierta, no sabe dónde está y narra lo que escucha o ve desde esa limitada posición perceptual.

⁵² Seguimos la distinción entre *espacio de la historia* y *espacio de la trama* que propone Chatman (1990: 103-112). El primero contendría «existentes como el tiempo de la historia contiene sucesos» (104). Mientras que en el cine este espacio se presenta *literalmente* –los objetos y dimensiones son análogos, al menos en dos

El espacio de la trama se vincula a la forma específica que asume el contenido narrativo –la historia cronológicamente ordenada. La desorganización temporal del relato impone una estructura anómala que afecta la percepción unitaria del espacio. Las continuas «anacronías», que Genette (1989: 92) define como «diferentes formas de discordancia entre el orden temporal de la historia y el del relato», impactan sobre la presentación fragmentada del espacio. Para poder visualizarlo globalmente, se debe restaurar la sucesión de los acontecimientos según un criterio cronológico. Además, puesto que en la novela se narran dos series de hechos correspondientes a dos temporalidades diferentes, cada una con su propia espacialidad, resulta indispensable ordenar los espacios de acuerdo con el tiempo y los acontecimientos correspondientes. Este orden aclara que algunos hechos cruciales en el proceso de iniciación (homo)sexual del protagonista aparecen al final de la novela a pesar de haber ocurrido, cronológicamente, al comienzo. La trama se caracteriza como «desviada» en un doble sentido: las *desviaciones narrativas* demoran, estratégicamente, la revelación de las *desviaciones sexuales*, obligando a una re-construcción y re-interpretación de la novela en su totalidad. A través de esa actividad se recompone el orden espacial y sus diversas significaciones.

Pellegrini organiza la trama de *Siranger* en tres *periodos* compuestos de 34, 25 y 10 capítulos respectivamente. No es casual que el autor utilice el término «periodo» en vez de los habituales «parte» o «sección», ya que de ese modo acentúa la relevancia de la dimensión temporal: el primer *periodo* coincide con el bloque temporal del *Pasado* y el segundo con el bloque temporal del *Presente*, mientras que en el tercero se yuxtaponen secuencias de uno y de otro.⁵³ El desorden no proviene únicamente de esta brusca inserción del pasado en el presente, sino de que dentro de cada periodo el autor altere la sucesión de los acontecimientos. La novela comienza *in media res*, narrando los sucesos previos a la detención de Jorge por corrupción de menores; a partir de allí se pone en marcha un mecanismo narrativo que avanza y retrocede permanentemente. En muchas ocasiones cuesta precisar la ubicación exacta de algunos hechos.

En el apartado precedente señalábamos el predominio, en cada bloque temporal, de una espacialidad determinada: urbana en el bloque del *Pasado*, «de mar» en el bloque del

dimensiones, a los del mundo real– en la narrativa verbal posee una naturaleza abstracta y debe ser reconstruido mentalmente. El espacio de la trama, por su parte, estaría sometido a focalización, sería «la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se “comenta” o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del objetivo de una cámara; literalmente, como en el cine, o figurativamente, como en la narrativa verbal» (110). La percepción del espacio dependería, en consecuencia, del punto de vista de observación escogido por el narrador o por el personaje. El lector crearía un espacio en su imaginación sobre la base de las informaciones suministradas por ellos.

⁵³ Un *periodo* consiste en un «espacio de tiempo que incluye toda la duración de algo» (DRAE, 2001: s.v.).

Presente. La exploración de diferentes «ámbitos actuacionales» directamente vinculados con la trama de iniciación,⁵⁴ debe echar luz sobre cómo el ordenamiento efectivo de los acontecimientos distorsiona la percepción de estas espacialidades, claramente diferenciadas y diferenciables. El siguiente cuadro cinco ámbitos de actuación homoeróticos, los actores que intervienen, el tiempo y el espacio en que se desarrollan y su ubicación cronológica dentro de la novela:

Ámbito de actuación	Actores	Tiempo/espacio	Ubicación
Primer encuentro de Gerardo y Jorge	Gerardo, Jorge	Una noche/Calles de la ciudad - Pensión de la Gallega	Cap. 12, Primer periodo
Descubrimiento de acto sexual entre Gerardo y niño	Gerardo, Jorge, niño de doce años, Gallega, Viejo	Una tarde/kiosco – calle - pensión de la Gallega	Cap. 61, Tercer Periodo
Intento de seducción de Jorge a Gerardo	Gerardo, Jorge	Una tarde/Pensión de la Gallega	Cap. 62, Tercer Periodo
Visita de Gerardo a Jorge en la cárcel	Gerardo, Jorge, policías	Una tarde/Cárcel, calle	Caps. 4, 7, 11, Primer Periodo
Intento ligue homosexual a la salida del teatro	Gerardo, desconocido	Una noche/Teatro Magallanes, calle	Cap. 44, Segundo Periodo

Se aprecia que Pellegrini reserva para el final de la novela –que consta de 69 capítulos– los episodios explícitamente «homosexuales». Hemos considerado que los otros ámbitos de actuación revisten importancia, sin embargo, porque cuanto ocurre en ellos cobra otro sentido en una lectura global. De acuerdo con el orden de la trama, la *visita de Gerardo a Jorge en la cárcel* sería el primer ámbito relevante para la trama homoerótica.⁵⁵ Pellegrini desarrolla esta secuencia en el curso de tres capítulos no sucesivos (4, 7, 11) pero el público lector ignora por qué ha sido detenido Jorge y sobre todo, que intentó seducir a Gerardo. Este desconocimiento juega a favor de la interpretación del vínculo que une a los personajes como ambiguo punto medio entre la amistad y el amor. La retórica verbal y corporal que manifiestan posee, en efecto, una textura fuertemente sentimental que habilita ambas posibilidades:

⁵⁴ Recordemos que un ámbito de actuación, según Valles Calatrava (2008: 186), es «una dimensión escénica y una ordenación efectiva de los acontecimientos; por ello, el cambio de un ámbito de actuación a otro no viene directamente generado por el de emplazamiento –aunque suele coincidir– sino por la sustitución de un elemento central por otro o la aparición o salida trascendente de actores».

⁵⁵ La cárcel desempeña una función mucho más decisiva en novelas posteriores como *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig y *La otra mejilla* (1986) de Oscar Hermes Villordo. Jorge prefigura, sin embargo, al Molina de Puig, ya que ambos son condenados por corrupción de menores.

Capítulo 4: Nos miramos. [...] Al hablar algo me apretaba la garganta. [...] Sonrió. La sonrisa de Jorge, esa sonrisa definitivamente suya, se deshizo contra mis ojos, mientras la tarde de nuestra separación crecía con sus rebeldes colores de angustia. (21)

Capítulo 7: Mis manos, entre barrotes redondos y negros, apretaron las suyas. (27)

Capítulo 11: El encuentro era lo más hermoso que podía ocurrirnos. La sonrisa de Jorge revoloteaba zigzagueante frente a mí [...]. Entre los dos barrotes, los labios inflados de Jorge se apoyaron en mi frente; sus manos apretaron con fuerza las mías. (39-40)

No hay otro episodio en la novela donde la relación entre Gerardo y Jorge asuma estas características. ¿Cómo explicar, entonces, que el muchacho no regrese nunca más a visitar a su amigo, incluso cuando este le escribe diciéndole que está enfermo? La única pista para interpretar esta traición aparece al final de la escena, cuando el muchacho abandona la cárcel. La posibilidad de una «una vida distinta, una vida humana, simple, feliz» (40) lo asalta súbitamente; se cree «bueno. Capaz de luchar, de realizar los actos más nobles y heroicos».⁵⁶ Resulta más que probable que ese futuro diferente, noble y heroico hacia el cual Gerardo busca proyectarse solo sea posible rompiendo los lazos con su pasado y con Jorge. Una significativa observación espacial adelanta, sin embargo, que va a fracasar en su propósito pues, al cruzar la calle, la acera por la que camina se oscurece: «por la vereda sombreada me alejé de árboles y hombres. Del lado del sol, quedaba Jorge». Al ubicar a Jorge en el sol –lo bueno, positivo– y a Gerardo en la sombra –lo malo, negativo, Pellegrini parece señalar que el rechazo de la homosexualidad y la aspiración a la normalidad solo conducen, con el tiempo, a la tragedia.

El siguiente ámbito de actuación retrotrae a los inicios de las relaciones entre Gerardo y Jorge, pero su ubicación en la trama es posterior a la escena de la cárcel que acabamos de comentar. Se trata de una analepsis que esclarece cómo se conocieron los personajes,⁵⁷ aunque sigan ignorándose los aspectos más controvertidos de su relación. El episodio describe el primer encuentro y exhibe las características típicas de un lígüe homosexual callejero. En este caso, Gerardo camina «en la noche de luces y de gente» (41), sospecha que alguien lo sigue y se detiene en una esquina: «la vida, mi vida, estaba a punto de abandonarme». El adolescente se refiere, con estas palabras, a su precaria situación económica, pues apenas le queda dinero para sobrevivir. Aunque la estrategia para establecer contacto con un desconocido –y potencial compañero sexual– suele ser la

⁵⁶ Recordemos que en *El juguete rabioso*, cuando Silvio Astier rechaza al «homosexual», se expresa en términos similares a los de Gerardo: «y yo no atinaba a decirle en ese instante todas las altas cosas, preciosas y nobles que estaban en mí, y que instintivamente rechazaban su llaga» (Arlt, 1985: 189).

⁵⁷ Empleamos el concepto de «analepsis» siguiendo la propuesta de Genette (1989: 95): «toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos».

mirada, según exponen Chauncey (1994: 188) y Bech (1997: 104-108), el narrador no aclara si se produce un intercambio de este tipo y hace referencia, inmediatamente, a la táctica desplegada por Jorge para acercarse a él: preguntarle si espera a alguien. Esta pregunta convencional –y otras como pedir fuego o consultar la hora– son utilizadas habitualmente por los hombres en sus interacciones públicas: «in order to confirm the interest indicated by eye contact, or as a way of initiating contact, men made use of a number of utterly conventional gestures» (Chauncey, 1994: 188).⁵⁸ Una vez que Gerardo reconoce hallarse solo y no tener dónde dormir, Jorge le ofrece pasar la noche con él en su pensión. Inicialmente, el muchacho reacciona sorprendido –«Usted no me conoce, señor. No sabe quién soy» (42)– pero acepta; aunque todo apunte a que lo hace por motivos económicos, no se debe descartar la posibilidad de una secreta e inconfesable atracción sexual.⁵⁹

El encuentro con Jorge propicia, en todo caso, un significativo cambio de atmósfera: de la desesperación ante la perspectiva de dormir otra vez en la vía pública a la tranquilidad de saberse acogido en «una piecita bastante simpática» (44). Nótese cómo el ámbito de actuación abarca diversos emplazamientos, desde la calle a la pensión, hilvanados mediante el desplazamiento de los personajes. Ya en la pensión y contra lo que cabría esperar, dado lo ambiguo del encuentro, Jorge no se insinúa sexualmente a Gerardo, aunque este observa: «sentado en el borde de la cama, me miró desvestirme. Sonreía» (45). La mirada y la sonrisa, elementos claves en la retórica gestual de la seducción homosexual, prefiguran con sutileza el episodio posterior en el que Jorge confesará al muchacho la verdadera causa de haberlo invitado a vivir con él. Es difícil calcular exactamente cuánto tiempo transcurre entre la llegada de Gerardo a la pensión y los episodios del *descubrimiento* y el *intento de seducción*, pero se trata, cabe suponer, de un periodo inferior a tres meses.⁶⁰ Tampoco queda claro si estos hechos ocurren antes o después del asesinato de Juan Bocchio,⁶¹ cuestiones secundarias en relación con su ubicación en el orden de la trama: al estar localizados en el «Tercer periodo», obligan a interpretar retrospectivamente otros

⁵⁸ Esta coreografía de seducción homosexual ya había sido analizada por Cory (1952: 168): «algunos [homosexuales] se detienen delante de un escaparate, fingiendo mirarlo, generalmente con las manos en los bolsillos. Otros pasean lentamente, se vuelven, miran, siguen andando, dan la vuelta. [...] En ocasiones, el terreno común queda establecido rápidamente; pero la mayor parte de las veces, acuden a circunloquios. – Dime, amigo, ¿tienes hora?».

⁵⁹ La hipótesis gana peso si se piensa que en *Asfalto* hay situaciones idénticas pero donde el deseo homosexual del protagonista se manifiesta con mayor nitidez.

⁶⁰ Cuando la policía va a la pensión por primera vez e interroga a Gerardo y a la Gallega, esta informa que el adolescente vive en la pensión «hace unos tres meses» (11). Esa misma tarde, Gerardo y Jorge son detenidos.

⁶¹ Un único dato apunta a que el descubrimiento ocurre luego del asesinato. Cuando Gerardo ve a Jorge en la cama con el niño, Jorge le pregunta: «¿Hiciste lo que te encargué?» (169). Aunque no se aclare la naturaleza del encargo, puede tratarse de la desaparición del arma homicida, narrado en el capítulo 67. Resulta claro que el descubrimiento precede al intento de seducción: una vez que Gerardo toma conocimiento de sus preferencias sexuales, Jorge se atreve a insinuársele sexualmente en forma directa.

acontecimientos. Si Gerardo *ya* sabe que Jorge es homosexual y mantiene relaciones con niños en el momento en que lo detienen, resulta desconcertante que no relacione la condena con esas inclinaciones; asimismo, llama la atención que cuando la policía lo interroga, niegue las costumbres «anormales» de su amigo. Como observa con acierto Di Benedetto (2006: solapa), hay muchas incógnitas que no llegan a resolverse en la novela. Los episodios del *descubrimiento* y el *intento de seducción* importan, además, porque representan el momento estrictamente «iniciático» en el itinerario (homo)sexual personaje: lo enfrentan en forma directa con un conocimiento perturbador para su propia identidad. Recuerdan, en cierta medida, el episodio «homosexual» de *El juguete rabioso*, aunque en el caso de Gerardo, cuya sexualidad ha sido insistentemente problematizada durante toda la novela, la toma de conciencia de esa forma de deseo sea mucho más reveladora y trascendente.

La narración de los episodios se realiza en capítulos sucesivos –61 y 62–, de modo que aunque el lugar físico –la pensión– no varíe, el ámbito de actuación sí se modifica, en función de los procesos desarrollados en cada uno.⁶² Entre ambos se establece, sin embargo, una suerte de continuidad temática que consolida la pensión como escenario paradigmático de interacción homosexual. La calle, por contraste, se presenta como instancia previa de interacción homosexual: constituye el umbral público de una sociabilidad que, en caso de ser exitosa, debe continuarse en un espacio de mayor privacidad (el intento de ligue homosexual que Gerardo protagoniza más adelante confirma dicha premisa). Ben y Acha (2004-2005: 15-17) señalaron que durante el régimen peronista la mayor parte de los homosexuales residentes en la ciudad de Buenos Aires, especialmente los que provenían de las provincias, se alojaban en pensiones. Malva (2011: 105) corroboró este dato en su recuento autobiográfico:

desde mucho antes de la década del cuarenta, la única forma de paliar el problema habitacional de aquella época fue asegurarse de alguna manera un lugar en el conventillo, conocido a la vez como «convoy» (en alusión a los vagones de trenes cargueros). [...] Al poco tiempo de vivir en esta gran ciudad, pude constatar que muchos maricones eran habitantes de estos verdaderos guetos en los que la mugre, el olor y el abandono edilicio [...] eran la carta de presentación.

Como se analizó oportunamente, Arlt fue el primero en ligar el espacio de la pensión con la «homosexualidad». Pero mientras en *El juguete rabioso* un muchacho de clase

⁶² En la edición original de la novela, estos episodios se narran en los capítulos 63 y 64 y algunas frases han sido modificadas, aunque los cambios afectan más el estilo que el contenido. Citamos un ejemplo: «me resulta extraño, simplemente, pero eso es todo. Nada puedo reprocharte. Sé que conmigo has sido siempre bueno» (Pellegrini, 1957: 155); «Me resulta extraño, simplemente. Nada puedo reprocharte. Conmigo fuiste siempre bueno» (172).

alta pagaba al dueño de la misma para intentar seducir al joven lumpen, en *Siranger* el personaje de clase media reside allí en forma estable y lleva con él al adolescente provinciano. Figuras similares aparecerán luego en *Asfalto* –y en novelas de Oscar Hermes Villordo–, ratificando la tendencia de los homosexuales a establecerse (por necesidad en la mayoría de los casos) en estos espacios donde la escasa privacidad dificultaba la socialización con otros varones. En las pensiones, según Ben y Acha (2004-2005: 17-18), se controlaba la entrada y salida de personas y los homosexuales debían tomar numerosas precauciones cuando invitaban a un amante.

En el episodio del *descubrimiento* el ámbito de actuación se extiende de la pensión a la calle: Gerardo sale de un kiosco exultante de felicidad pues Jorge y él han ganado un premio de lotería. Esta atmósfera de entusiasmo –«éramos ricos. [...] subía yo de dos en dos los escalones» (168)– se quiebra en forma abrupta al entrar en la habitación: «asombrado, la boca abierta, me quedé mirando. En la cama, desnudos, estaban acostados Jorge y un chico de unos doce años» (169). La revelación brutal paraliza al personaje, que no logra desprenderse de la visión de los cuerpos desnudos y tiene la sensación de que se funden «en uno solo» (170), imagen donde se proyectan el miedo y el rechazo hacia lo desconocido.⁶³ Edelman (citado en Giorgi, 2004: 53-54), al hablar del espectáculo de la sodomía masculina, observa que «cualquier representación de la sodomía entre hombres es una amenaza contra la seguridad epistemológica del observador, –sea un hombre heterosexual o alguien identificado con la masculinidad heterosexual–»; en este caso, al tratarse de un observador cuya propia sexualidad está en proceso de definición, la amenaza resulta aún más problemática. Jorge, por su parte, asume los rasgos de delincuente sexual o amoral y encarna, concretamente, el prototipo más demonizado por los discursos oficiales: el de corruptor de menores. Al comparar el personaje con el criminal pedófilo de la película coetánea *Si muero antes de despertar* (1952) de Carlos Hugo Christensen, las diferencias saltan a la vista: no hay un solo rasgo positivo en la figura del siniestro seductor de niñas, que aguarda su salida del colegio para atraerlas con chuches y tizas de colores.⁶⁴ Jorge, en cambio, ha sido presentado como un hombre generoso y amable; así lo reconoce el mismo Gerardo más adelante: «conmigo siempre fuiste bueno» (172). La escena finaliza con la

⁶³ La escena recuerda el momento en que Miguel, protagonista de *El retrato amarillo* de Mujica Lainez, descubre el acto sexual de dos criados, y prefigura un episodio similar narrado en el cuento «La invasión» (1967) de Ricardo Piglia. Giorgi (2004: 49-71) analiza este texto relacionando la visión monstruosa de la homosexualidad con las figuraciones políticas en torno del peronismo.

⁶⁴ Melo (2009b: 52) subraya el subtexto homosexual del film: «si bien el corruptor de menores secuestra y asesina niñas, toda la película describe el camino del monstruo para llegar a su verdadera presa y enemigo: Lucho Santana, un niño vivaz [...] a quien atrae a su casa después de matar a sus dos mejores amigas y potenciales enamoradas».

salida de Gerardo de la pensión. El muchacho se cruza, como al entrar, con la Gallega y con un viejo que, inferimos, denuncia más tarde las prácticas pedófilas de Jorge.⁶⁵ La extrema fragilidad de las fronteras entre lo público y lo privado nunca se manifiesta con tanta nitidez como en este episodio, donde ese «adentro» en el que Jorge practica libremente su sexualidad recibe constantes amenazas desde el «afuera», tanto a través de la dueña de la pensión y del viejo, como de Gerardo. La incorporación de la calle como emplazamiento complementario de este ámbito de actuación resulta significativa no solo por el brusco cambio de atmósfera, sino también porque simbólicamente, el desplazamiento del adolescente responde al esquema *afuera/adentro/afuera*; hay un dinamismo entre las dos instancias que no se reitera en la episodio de la seducción, inmediatamente posterior. Se confirma, así, la hipótesis de Fuss (1999: 119) acerca de «las movedizas, infinitas y permeables fronteras entre dentro y fuera», con sus incalculables efectos y riesgos.

La escena en que Jorge se insinúa a Gerardo transcurre dentro los límites estrictos de la habitación que comparten los personajes y se inicia, como otros episodios anteriores, con el «despertar» del adolescente: «me había dormido mientras él se bañaba. Ahora, al despertarme, veía sus ojos fijos en mí, cargados de algo extraño, algo que nunca había visto» (170). La recurrencia de la acción de «despertar» podría vincularse con el proceso, nunca completado en la novela, que desemboca en lo que hoy denominamos «salida del armario».⁶⁶ Pensamos en las posibles equivalencias entre «dormir» y «despertar» y estar «adentro» y «afuera» del armario: la continua oscilación de Gerardo entre los dos estados se articularía como símbolo de su difusa sexualidad. Pero mientras en la escena previa el adolescente asiste a la revelación del homoerotismo como *otredad*, ahora esa revelación lo afecta en forma directa. No hay, en consecuencia, un afuera —la calle— al cual regresar; ni la posibilidad de posicionarse en forma exterior al acontecimiento. Antes Gerardo contemplaba los cuerpos desnudos a la distancia, ahora él mismo es uno de ellos: «su cuerpo se inclinó aún más. Lo sentí casi pegado al mío. Los pechos desnudos se rozaban».

⁶⁵ «Al salir, la Gallega continuaba en la puerta, hablando con el viejo. “Estoy seguro que entró aquí con ese hombre, esperaré hasta que salga. Denunciaré a ese inquilino suyo a la...” Las últimas palabras del viejo se perdieron al doblar la escalera. ¿Sospecharía el hombre que Jorge estaba acostado con el chico?» (179).

⁶⁶ Algunos ejemplos: «Desperté en una claridad de ventana abierta» (11); «Desperté sobresaltado. Inútilmente traté de recordar dónde me hallaba» (15); «Por segunda vez en pocas horas, una cara se torcía sobre mi sueño, despertándome» (17); «Desperté. Una leve oscuridad comenzaba a invadir la pieza» (22); «Un sonido prolongado me despertó. Tardé en comprender dónde me hallaba» (45); «Desperté sobresaltado. Una débil claridad solidificaba los objetos» (51); «Voces apagadas llegaban hasta mí. Abrí los ojos» (64); «Desperté. Durante unos segundos traté de ubicarme» (74).

Lo *otro* contamina el interior: no se registra un cambio de atmósfera sino una atmósfera única, regida por la sensación de peligro y miedo: «me pareció que un desconocido peligro me acechaba» (170), «tuve miedo» (171). El intento de Jorge de apropiarse de la pensión y transformarla en espacio homoerótico fracasa: así, en vez de volverse abierta y ambivalente (Cortés, 2010: 203), la habitación se torna opresiva y perturbadora.

La relación con el episodio del chico queda explicitada cuando Gerardo observa que la voz de su amigo era «apretada como la tarde en que lo había sorprendido con el chico» (170). El Jorge de siempre parece desaparecer momentáneamente para dejar espacio a un ser bestial: «había algo de animal en su mirada», «su cara pareció transformarse», «boca de Jorge llena de espuma» (171). De forma más contundente que en el episodio anterior, Pellegrini traza la imagen del homosexual sobre el modelo negativo construido desde la psiquiatría y la ley. Ahora bien, si por un lado confirma la validez de ese modelo, por otro invierte la posición enunciativa tradicional. Concediéndole la palabra al «monstruo», el autor le da la oportunidad de manifestar su deseo: «he esperado demasiado tiempo, sufriendo en silencio tu indiferencia, hoy no aguanto más. ¿Qué te creías? ¿Que te cuidaba por amor al arte? [...] No. Lo hacía porque me gustaste desde el primer momento. [...] Hoy no aguanto más, quiero besarse, sentirte mío» (171). Gerardo rechaza con decisión este avance y Jorge lo expulsa de la pieza; cuando el joven está a punto de irse recapacita y, otra vez «humanizado», emprende su justificación:

Soy un bruto. No sé por qué lo hice. Casi diría que fue un impulso involuntario. Algo que nació en mí a pesar mío. [...] No tengo la culpa de ser así. Es algo más fuerte que yo. No puedo explicártelo; ni yo me lo he podido explicar nunca: las mujeres no tienen para mí ninguna atracción, con ellas nunca he sentido nada. [...] En cambio, los muchachos me atraen, sacuden mi cuerpo de deseo. (173)

Este discurso se inscribe dentro de las coordenadas de la tradición homófila; recordemos que, según Mira (2004: 221), la aparición de este modelo habilita al homosexual a hablar en primera persona «en lugar de limitarse a ser un personaje en narrativas escritas por otros». Al comparar la confesión de Jorge con la del «homosexual» de *El juguete rabioso* no observamos diferencias sustanciales en el contenido –ambos enfatizan la inevitabilidad de su condición;⁶⁷ sin embargo, ha cambiado considerablemente la situación comunicativa. Las palabras de Jorge no se emplazan en un horizonte de *otredad* absoluta. Gerardo manifiesta, a lo largo de la novela, similar indiferencia hacia las mujeres, asco incluso, por lo cual la experiencia de su amigo debe resultarle, hasta cierto punto, cercana (para Silvio, en

⁶⁷ La diferencia principal estriba en que Jorge no manifiesta, como el «homosexual» de Arlt, un deseo de ser mujer. Se perfila, en cambio, como el homosexual viril, modelo paradigmático de la ideología homófila.

cambio, la «homosexualidad» constituía una revelación). Todavía carece, sin embargo, de referencias que le permitan localizar el deseo homoerótico en un imaginario positivo: «no comprendo esa clase de cariño, ni tampoco me molesta». Cuando Jorge le pregunta si lo cree un monstruo, él responde: «me resulta extraño, simplemente» (172). No le molesta, pero no la comprende, le resulta «rara»: la homosexualidad se articula, en la voz de Gerardo, como significante enrarecido, imposible de ser integrado a su discurso y a su práctica. El personaje la rechaza en el marco del único emplazamiento físico favorable a la intimidad homoerótica en la novela —la pensión— y vuelve a marcar frontera con ella en el episodio del *intento de ligue homosexual callejero*.

Dicho episodio se desarrolla en un ámbito de actuación que abarca diferentes emplazamientos: el Teatro Magallanes, varias calles y finalmente la entrada de un edificio céntrico. La acción se circunscribe al capítulo 44, tanto en la primera como la segunda edición; por lo tanto, en el orden de la trama, este episodio precede a los comentados anteriormente (capítulos 61 y 62), aunque sea posterior al primer encuentro de Jorge y Gerardo (capítulo 12), con el que guarda algunas similitudes. El adolescente asiste al teatro a un concierto de Edith Carelli, mujer con la que había mantenido una breve relación en la época en que Jorge fue procesado; sin embargo, no tiene el coraje suficiente para volver a verla, tras el fracaso de su relación.⁶⁸ Al final del espectáculo, durante los aplausos, inicia una conversación con un hombre, con quien se retira de la sala: «al llegar a la calle permanecemos indecisos unos segundos, vacilando en despedirnos» (143). Esta vacilación inicial, característica del ligue homosexual callejero, constituye el único indicio de cierto interés de parte de Gerardo por entablar relación con el desconocido. Sin embargo, durante el resto de la escena y conforme la insistencia del otro va en aumento, el muchacho se retrae cada vez más, hasta que, en el momento de máxima tensión —cuando el hombre insiste en que suban a su departamento— huye aterrado.⁶⁹ El desconocido representa, como Jorge, un modelo de homosexual «monstruoso», suerte de depredador que acecha implacable a su frágil víctima: «sería capaz de cualquier cosa», «el deseo le chorreaba de la boca al hablar» (145).

⁶⁸ En el capítulo 40, Gerardo recuerda a Edith al ver la publicidad de su concierto en el periódico y hace una reveladora observación: «Edith, aquella noche única y última de nuestros dos cuerpos desnudos. Después, me aparté de ella. Miedo de su cuerpo desnudo. Al partir para Europa no fui a despedirla. Inútilmente trató de encontrarme; sé que me había buscado. Pobre Edith. La quería tanto. [...] Lo mismo me sucede con Jorge. Daría cualquier cosa por verlo otra vez, sin hacer nada para que eso ocurra» (132). La incapacidad de restablecer los vínculos afectivos con estos personajes del «pasado» se encuentra en la base del sentimiento de culpa que se va agudizando en el personaje durante el «presente» que narran el «Segundo» y el «Tercer» periodos.

⁶⁹ Vale la pena señalar que al igual que en *El juguete rabioso*, en este episodio el hecho de que el seductor pase del tratamiento de usted al tuteo implica una reducción de la distancia que genera inquietud en el seducido: «Su repentino tuteo me sorprendió» (Pellegrini, 2006: 144).

En esta primera novela Pellegrini no postula, como en *Asfalto*, una contaminación metonímica entre homosexualidad y espacio urbano, pero la insinúa al señalar que el desconocido vive «en pleno centro» (144).⁷⁰ Una escueta descripción, «Gente rumorosa. Cines. Teatros» (144), complementa ese dato: como en muchas novelas y relatos posteriores, el ligue entre varones ocurre en el espacio público por excelencia, la calle, en medio de la gente, las luces y los ruidos característicos de ese emplazamiento. Los teatros, como los cines, eran puntos estratégicos para el yiro (Sebreli, 1997a: 343-344). Gerardo se rehúsa, sin embargo, a abandonar ese «afuera» para introducirse en el «adentro» —el departamento— donde la interacción homosexual podría pasar a una instancia superior. Simbólicamente, renuncia a la homosexualidad en el límite entre ambos territorios —la puerta del edificio del desconocido; desecha la última posibilidad que se le presenta de atravesar ese umbral. El circuito urbano y sus hombres-monstruos quedan atrás, pero más adelante, Gerardo comprueba que tampoco el mar y sus mujeres melancólicas lo ayudan en su búsqueda de sentido existencial.⁷¹ La ubicación de los ámbitos actuacionales más explícitamente homoeróticos en los capítulos finales, vuelve indispensable re-leer y re-significar la novela desde el comienzo, como señalan Arias y Di Benedetto: «recién en las últimas páginas de *Siranger* se podrá comprender la tremenda realidad de los sucesos narrados en ella» (Arias en Pellegrini, 2006: contratapa); «*Siranger* es una novela de técnica hábil que requiere facultades asociativas y de ordenamiento cronológico de quien la tiene en las manos» (Di Benedetto en Pellegrini 2006: solapa).

Examinemos ahora las consecuencias del orden de la trama la percepción del espacio. Hemos señalado la correspondencia entre los bloques temporales del *Pasado* y del *Presente* y dos clases de espacialidad: urbana en el primer caso y «marítima» en el segundo. Dado que el bloque del *Pasado* coincide con el «Primer Periodo» y el del *Presente* con el «Segundo Periodo», podemos afirmar que la espacialidad urbana cede terreno, según avanza el relato, a la «marítima»; incluso en el «Tercer Periodo», donde se narran hechos del bloque del *Pasado*, domina la lógica narrativa del bloque del *Presente*. La supuesta simultaneidad de las dos espacialidades, producida por la alternancia de pasado y presente en el último tramo de la novela, se desvanece al recuperar la cronología de los

⁷⁰ Este personaje en concreto, culto y económicamente sólido (posee su propio departamento), anticipa a Marcelo de *Asfalto*, cuya caracterización es, sin embargo, mucho más positiva. En *Siranger*, el autor parece haber preferido retratar a los personajes abiertamente homosexuales como pedófilos u obsesos sexuales, quizá porque figuras más *humanas* hubieran resultado intolerables para la época.

⁷¹ Sirva como ejemplo la observación que hace el personaje sobre su estadía con Iris Day en Pinamar: «los días del mar transcurrieron lentamente. Mi fracaso con Iris me llenaba de vergüenza. [...] Algo en esa mujer y en ese mar me ahogaba» (166).

acontecimientos. Esta constatación resulta crucial al momento de establecer conexiones entre el espacio y el proceso de subjetivación (homo)sexual del protagonista.

Los espacios potencialmente homoeróticos —la calle, la pensión, la cárcel— pertenecen casi de manera excluyente (con excepción del episodio del ligue homosexual callejero) al bloque temporal del *Pasado*. El paso de un escenario urbano a otro marítimo refleja, a nuestro modo de ver, el triunfo progresivo de una espacialidad heterosexual, asociada a lo femenino, sobre una espacialidad homoerótica, vinculada con la ciudad y lo masculino. En el *presente*, Gerardo busca dejar atrás los espacios y los personajes que, en el *pasado*, lo acercaron a una forma de sexualidad imposible de incorporar de manera satisfactoria a su propia experiencia. La huida de la ciudad representa en definitiva la huida de la homosexualidad, como expresa con vehemencia la escena final, cuando el joven intenta desesperadamente escapar de Jorge tras su salida de la cárcel.

El predominio del imaginario asociado con el mar sobre el imaginario urbano tiene como consecuencia una menor presencia de la espacialidad homoerótica. A diferencia de *Asfalto*, donde en consonancia con la centralidad de la metrópoli, esta clase de espacios se multiplica y ofrece, por tanto, una visión global de la topografía homoerótica porteña, *Siranger* solo permite conocer una muy reducida porción de la misma. No sería impertinente suponer que esta circunstancia incide en el fracaso de la búsqueda identitaria del protagonista. Jockl (1984: 81), en los albores de la democracia, denunció la ausencia de lugares de reunión homosexual alegando que «son los lugares de donde nace una identidad». Ignorar o frecuentar apenas estos lugares dificultaría, en buena medida, el proceso de subjetivación. Gerardo se mantiene en una suerte de limbo entre el mar y la ciudad, la heterosexualidad y la homosexualidad: nunca consigue hacerse un *mundo propio* en ninguna de las dos esferas. Vale la pena, en este punto, citar las consideraciones del propio autor:

Sr. FALVO: ¿Y por qué razones usó el tema homosexual como elemento de suspenso, pudiendo haberlo explotado abiertamente desde el encuentro de Gerardo [...] con Jorge? [...]

Sr. PELLEGRINI: El tema homosexual, presente a lo largo de toda la novela, resulta elemento de suspenso, como usted dice, debido a la vacilación del protagonista en tratarlo directamente, y al escamoteo a que lo somete en su conciencia. En ningún momento yo, como autor, busqué lograr ese efecto.

Sra. De BORTOLI: ¿Y debemos deducir, del final de su novela, que Gerardo es un homosexual y eso lo lleva a matarse?

Sr. PELLEGRINI: [...] No creo [...] en la muerte de Gerardo por el simple hecho de ser homosexual, en el caso de que lo fuese. [...] El hombre contemporáneo vive en una tierra arrasada: la desilusión, el desapego, la tristeza por las cosas diarias que debe vivir obligatoriamente en su impotencia material para evadirse de ellas y

crearse un mundo propio, originan en muchos jóvenes como Gerardo el deseo de una evasión definitiva y, creo, única. (194-196)

Pellegrini liga la revelación de la homosexualidad en la instancia final de la novela con la indecisión del propio personaje. El reconocimiento de que la imposibilidad de asumir plenamente una identidad homoerótica constituye un aspecto clave de la novela, al punto de determinar su singular estructura narrativa, no resulta coherente con la hipótesis suscrita como explicación de la muerte de Gerardo. Aun cuando el personaje manifieste reiteradamente inquietudes existenciales, tales inquietudes no pueden desvincularse de lo sexual, como ha estudiado Brant (2004a) a propósito de *Asfalto*. El «mundo propio» –el espacio propio– que Gerardo no consigue crear y que lo lleva a la muerte comprende, decisivamente, el espacio de su (homo)sexualidad: de allí que la espacialidad homoerótica de *Siranger* sea proporcionalmente menor y fragmentaria. En contraste, *Asfalto* presenta, pocos años después, una visión mucho más amplia de Buenos Aires y de sus circuitos homosexuales y un protagonista que llega mucho más lejos que Gerardo en la exploración de su deseo hacia otros hombres.

1.3. Entre el mar y la ciudad

Hemos analizado, hasta aquí, la topografía de la novela y el impacto del orden de la trama en la percepción del espacio. El análisis de los procedimientos descriptivos y de los campos de visión específicamente homoeróticos constituye la última instancia de nuestro recorrido de lectura. Di Benedetto señalaba en la solapa de *Siranger* el predominio de la acción sobre las descripciones. Este predominio se evidencia desde el comienzo mismo de la novela: «Desperté en una claridad de ventana abierta. El color azul hirió mis ojos. Las voces se entremezclaban: “Acaba de acostarse, pasó toda la noche afuera”. “¿Desde cuándo vive aquí?”. “Desde hace unos tres meses”» (11). El diálogo continúa. La breve nota descriptiva localiza muy vagamente al personaje (puede inferirse que se trata de una pieza), para dejar luego paso a la acción. Esta modalidad descriptiva, económica y funcional, caracteriza buena parte de la novela, excepto cuando se trata de paisajes portuarios o marítimos, donde la austeridad cede paso a un registro poético-simbólico de mayor densidad:

Descripción urbana: En la esquina había un bar automático. Pared del fondo, letrero. Letras mayúsculas, blancas, lista de bebidas, comestibles, precios. (29)

Descripción portuaria: Noche en el río. Humedad de estrellas. Sensualidad morbosa en el achatamiento neblinoso de las luces sobre la calle. Los barcos parecen dormir acunados por invisibles manos de marineros muertos. [...] En el fondo del agua, estrellas y peces juegan con guiños de luz. (139-140)

Estas modulaciones estilísticas no dependen solo del espacio percibido sino y, sobre todo, del sujeto perceptor. Desde el punto de vista de lo que Nünning (2007: 102-102) considera el nivel discursivo o comunicativo, las descripciones de la novela pueden caracterizarse como homodiegéticas –las produce el narrador-protagonista– e internamente focalizadas, pues brotan de un punto de vista subjetivo y resultan inseparables, en consecuencia, del modo cómo Gerardo percibe e interpreta el espacio que lo rodea. La clasificación de los procedimientos descriptivos de la novela de acuerdo con la tipología sugerida por el investigador alemán deriva en gran medida de la voz narrativa y de la focalización predominante.

Así, podemos determinar que en el nivel lingüístico las descripciones son explícitas en lo que refiere al paisaje urbano –se trata de información directa, literal, mientras que en el paisaje portuario o marítimo hay cierta tendencia a la descripción metafórica. Debemos tener en cuenta que la iniciación del personaje no es solo sexual sino también literaria y que en las descripciones (y metadescripciones) hay una huella de su formación como lector: lo prueban las referencias directas e indirectas al poema de Arthur Rimbaud «El barco ebrio» («Le bateau ivre», 1871). En el nivel estructural, las descripciones de *Siranger* se destacan sobre todo por ser breves, integradas y motivadas: rara vez superan las cuatro o cinco líneas, se integran dinámicamente con pasajes narrativos y dialógicos y mantienen una relación directa con lo anterior y posterior: nunca aparecen como mero ornamento. Incluso en los fragmentos de la metanovela, las secciones descriptivas –de tonalidad marcadamente poética– tienen una existencia justificada, pues contribuyen a realzar la dimensión simbólica del universo literario proyectado por el protagonista; ese espacio imaginado refracta, a fin de cuentas, sus miedos y obsesiones. En cuanto a su distribución textual, las descripciones suelen ser marginales: se sitúan al comienzo o al final de cada capítulo; excepcionalmente hay algunas centrales, como en el capítulo 12, donde Gerardo describe la pensión. Respecto del nivel temático, encontramos descripciones selectivas, pues solo se mencionan algunas características aisladas del espacio percibido. Con frecuencia, las indicaciones espaciales son mínimas: «calles largas, vacías» (95); «calle. Solitaria» (184). La tendencia a nombrar y caracterizar de forma sumamente escueta el espacio donde se desarrollan las acciones –similar a los «encabezados de escena» de los guiones cinematográficos– ganará homogeneidad en *Asfalto*, pero su empleo ya destaca en la novela que nos ocupa. En este

nivel, las descripciones son además afirmativas: Gerardo no vacila en cuanto a lo que ve y transmite la misma confianza y seguridad. Finalmente, en el nivel orientado a la recepción, hallamos descripciones funcionales –al servicio de la acción– y compatibles con la estética de la ilusión referencial. A pesar de la incidencia de la subjetividad del protagonista en la percepción del espacio, las secciones descriptivas contribuyen a afirmar el «efecto de realidad» al que aludía Roland Barthes:⁷² aun si las referencias reales escasean, la ciudad, la pensión, la cárcel, el puerto, la playa, entre otros lugares, se describen siguiendo una lógica propia del realismo.

Respecto de los campos de visión a través de los cuales han sido construidos los espacios homoeróticos podemos determinar, en primer lugar, la existencia de dos grandes campos que se corresponden, de manera bastante aproximada, con los dos bloques temporales distinguidos en el nivel topográfico: un *campo de visión urbano* –bloque del *Pasado*– y un *campo de visión portuario y/o marítimo* –bloque del *Presente*. Las diferencias entre estos campos se evidencian especialmente en el «Tercer periodo», donde el autor alterna la narración de hechos de uno y otro bloque. Los/las lectores/as reconocen con facilidad el cambio entre campos en virtud de las operaciones descriptivas características de cada uno de ellos, ejemplificadas previamente. Puesto que la espacialidad homoerótica predomina en el campo de visión urbano, en su interior se articulan campos de visión específicos como la pensión, la calle y la cárcel. Sin embargo, estos espacios admiten dicha connotación en la medida en que existen otros campos –dentro del campo de visión portuario o marítimo– que funcionan como su exterior «heterosexual»: el puerto, la playa, el departamento en Vilma, la *boîte* Bagatelle;⁷³ recordemos que, según Fuss (1999: 114) «cualquier identidad se establece de forma relacionada, constituyéndose con referencia a un exterior o (a)fuera, que define los propios límites interiores del sujeto y sus superficies corpóreas». Conforme avanza la novela, la espacialidad heterosexual gana terreno sobre la homoerótica, situación prefigurada, en cierta manera, desde el título, que remite al mar y no a la ciudad. Considerando que el campo de visión se reconoce como lo que en determinados momentos del texto aparece «aquí» o en primer plano frente a un «allí» o algo que se ubica

⁷² En un conocido artículo, el investigador reflexiona sobre los «detalles insignificantes» –a primera vista inútiles desde el punto de vista de la estructura del relato– que contribuyen a fortalecer la ilusión referencial: «La verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimido de la enunciación a título de significado de denotación, lo ‘real’ reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo [...] dicho de otro modo, la carencia misma de lo significado en provecho solo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad» (Barthes, 2002a: 220-221).

⁷³ Las *boîtes*, locales nocturnos donde se podía escuchar música y bailar, tuvieron su auge entre las décadas de los cincuenta y los sesenta. Según Sebrelí (2003: 58), eran frecuentados por la clase media.

en segundo plano y que no «vemos» (Zoran, 1984: 327), podríamos distinguir en *Siranger* cinco campos de visión donde se conectan espacio y deseo homoerótico. El cuadro que sigue localiza los campos de visión en los bloques temporales y capítulos/periodos correspondientes a cada uno de ellos e indica además los lugares y ámbitos de actuación con que se relacionan:

Campo de visión	Ámbito de actuación	Lugar	Período/ Capítulo	Bloque temporal
General: urbano Particular: calle y Pensión	Primer encuentro de Gerardo y Jorge	Calles de Bs. As. Pensión de la Gallega (Av. de Mayo)	Primer Periodo/ Capítulo 12	Adolescencia/ Pasado
General: urbano Particular: calle	Intento de ligue de un desconocido	Calles del centro de Bs. As	Segundo Periodo/ Capítulo 44	Juventud/ Presente
General: urbano Particular: pensión	Descubrimiento acto sexual Gerardo y niño	Pensión de la Gallega	Tercer Periodo/ Capítulo 61	Adolescencia/ Pasado
General: urbano Particular: pensión	Intento de seducción de Jorge a Gerardo	Pensión de la Gallega	Tercer Periodo/ Capítulo 62	Adolescencia/ Pasado
General: urbano Particular: cárcel	Visita de Gerardo a Jorge en la cárcel	Cárcel	Primer Periodo/ Capítulos 4,7 y 11	Adolescencia/ Pasado
General: urbano Particular: bodegón/ mesa de Homosexuales	Primer encuentro Gerardo e Iris	Bodegón La Náusea	Segundo Periodo/ Capítulo 37	Juventud/ Presente

Adviértase que ningún campo de visión vinculado con lo homoerótico se integra en el campo de visión general portuario o marítimo, escenarios donde Gerardo mantiene –o intenta mantener– relaciones afectivas y sexuales con mujeres. En cambio, dentro del campo de visión urbano sí hay campos de visión particulares «heterosexuales», como el departamento de María Robledo o el tugurio al que acude con la prostituta Tota. Dado que las secciones descriptivas se caracterizan fundamentalmente por la brevedad, selectividad y carácter funcional, los campos de visión conformados resultan difusos y fragmentarios antes que exactos y totalizadores: sabemos donde «está» Gerardo pero no vemos todo lo que ve; solo lo que él se limita a especificar. El campo de visión de la calle –que tiene un protagonismo decisivo en *Asfalto*– es el más débilmente construido, como muestran los siguientes ejemplos: «caminaba en la noche de luces y de gente» (escena de encuentro Jorge y Gerardo, 41); «Gente rumorosa. Cines. Teatros» (escena de ligue desconocido y Gerardo, 144). En ambos episodios, los campos de visión no están construidos sobre la base de

descripciones sino por medio de narración y diálogo. «Seguimos» a los personajes en sus recorridos callejeros, pero ignoramos las calles exactas por donde se desplazan y el aspecto de las mismas.⁷⁴ En el caso de la pensión, en cambio, Gerardo ofrece muchas más precisiones:

entramos a una salita discretamente iluminada, dos o tres silloncitos tirados a la marchanta, una mesita descolorida y no sé qué otro armatoste con espejo. La cruzamos, desembocamos en un pasillo largo, estrecho, iluminado pobremente, mesita con el teléfono. Llegamos a él por una escalerita de madera. Cuatro escalones, rellano; la escalera doblaba hacia la izquierda; otros cuatro escalones, corredorcito al cual daban tres puertas, dos de ellas cerrada y una, la del medio, abierta de par en par. El hombre abrió la puerta, estaba sin llave, encendió la luz, me encontré, de pronto, en una piecita bastante simpática, en la cual una cama, un ropero, una mesa, una silla, no dejaban mucho lugar que digamos para deambular. «¿Qué te parece mi cotorro?».
«Agradable; muy limpio, bien arreglado»—dije, echando una mirada en derredor. (43-44)⁷⁵

Un primer aspecto interesante de este fragmento es la alternancia de narración y descripción, que genera la sensación de que nos desplazamos y aprehendemos visualmente espacios y objetos junto con el personaje; se trata de un efecto casi cinematográfico: desde los ojos-cámara del protagonista se proyecta nuestro campo de visión. Si habíamos señalado oportunamente las tensiones entre el «adentro» y el «afuera» con respecto al espacio de la pensión, el movimiento desplegado a lo largo de esta escena enfatiza la dimensión simbólica de la entrada/iniciación: para llegar a la habitación (el «adentro»), Gerardo se mueve desde la calle (el «afuera»), a través de distintas instancias intermedias (la salita, el pasillo, la escalerita, el rellano, otros escalones, el corredorcito) de la mano del guía —Jorge— que al llegar a la habitación enciende la luz (antes se nos indica que la iluminación es en general deficiente). Sin embargo, Gerardo nunca entra *efectivamente* en el «adentro»,

⁷⁴ La vaguedad de Pellegrini contrasta con la obsesiva exactitud de Carlos Correas. Como veremos, en «La narración de la historia» la descripción del recorrido de los personajes es tan preciso que se lo puede trazar perfectamente sobre un mapa de la ciudad.

⁷⁵ En la edición original, este fragmento contiene numerosas variaciones, que subrayamos: «entramos a una salita discretamente iluminada, y cuyos muebles eran dos o tres silloncitos tirados a la marchanta, una mesita descolorida y no sé qué otro armatoste con espejo. La cruzamos y desembocamos en un pasillo largo y estrecho, también iluminado muy pobremente, en el cual había una mesita con el teléfono. Caminando por él llegamos a una escalerita de madera. Subimos: cuatro escalones y el rellano: allí, la escalera doblaba hacia la izquierda; otros cuatro escalones, y terminamos en un corredorcito al cual daban tres puertas, dos de ellas cerradas y una, la del medio, abierta de par en par. El hombre abrió la primera puerta, que estaba sin llave, encendió la luz y me encontré así, de pronto, en una piecita bastante simpática, en la cual una cama, un ropero, una mesa y una silla, no dejaban mucho lugar que digamos para deambular. “¿Qué te parece mi cotorro?”. “Muy agradable; todo está muy limpio y bien arreglado”, dije echando una mirada en derredor» (Pellegrini, 1957: 37). Como puede apreciarse, en la versión corregida Pellegrini procuró eliminar verbos y conectores, de modo de lograr una prosa económica y despojada. Sin embargo, la primera versión es más clara respecto a qué puerta abre Jorge (la primera), mientras que en la segunda, al suprimir esa indicación, se produce una ambigüedad.

rechaza al guía y su «iluminación», escoge la sombra (recuérdese, en este sentido, el significativo cierre de la escena de la visita en la cárcel).

Otro aspecto que merece comentario en este campo tiene que ver con las valoraciones que hace Gerardo del espacio al que acaba de ingresar. Como señala Pimentel (2001: 27), frecuentemente los adjetivos y frases calificativas no dan cuenta de propiedades del objeto sino más bien «de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor». Hemos subrayado algunos diminutivos, adverbios y adjetivos y frases calificativas que funcionan, en esta descripción, como «operadores tonales»: ⁷⁶ *salita, silloncitos, mesita, escalerita, corredorcito, piecita, discretamente, pobremente; descolorida, simpática, agradable, muy limpio, bien arreglado*. Los diminutivos se emplean para disminuir el valor de un objeto o bien con una intención emotiva o apelativa. En este caso, ambas posibilidades se entrecruzan: la pensión es, sin duda, un espacio de calidad irregular, pero esa noche, para Gerardo, posee un valor inconmensurable: recordemos que antes de encontrarse con Jorge, sus perspectivas de alojamiento se reducían a plazas o monumentos públicos. Los adjetivos y frases calificativas contribuyen a caracterizar la pensión como espacio acogedor.⁷⁷ Esta percepción se modifica durante los episodios del «descubrimiento» y el «intento de seducción»: en esos casos, el campo de visión sigue siendo la pensión pero ya no hay descripciones espaciales y la atmósfera generada por los acontecimientos carga de valores negativos el espacio, que deja de ser «acogedor» para volverse amenazante y peligroso.

El campo de visión de la cárcel también ha sido conformado sobre la base de la alternancia de descripción y narración, siguiendo el desplazamiento del protagonista a través del espacio. Una vez más, Gerardo debe atravesar varias instancias (calles de la ciudad, portalón de entrada, patiecillo, habitación, patio, pabellón de celdas), antes de llegar al «adentro»: «frente a mí, un pabellón compuesto por quince o veinte celdas daba a una galería abierta protegida por barrotes de hierro» (21). Este «adentro», a diferencia de la pieza de la pensión, no tiene carácter privado: Gerardo y Jorge hablan a través de las rejas negras, Gerardo desde la galería y Jorge desde la celda, por lo que cabe suponer que otros presos y los agentes de policía presencian el encuentro. Sin embargo, estos actores (y sus posibles reacciones) quedan fuera del campo de visión durante la mayor parte de la escena, hasta el momento en que el guardián anuncia que las visitas deben retirarse. Durante toda la

⁷⁶ Estos operadores, en función de su redundancia semántica, pueden generar isotopías disfóricas y desvalorizantes o bien eufóricas y valorizantes. Funcionan, según Pimentel (2001: 27), como punto de articulación «entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico».

⁷⁷ Es interesante señalar que tras la detención de Jorge, el adolescente se aloja en otra pensión, valorada en términos muy diferentes: «carcomida escalera», «lúgubre pieza», «sillas desfondadas» (35). También la pieza del almacén donde trabaja por un breve tiempo es objeto de una descripción desvalorizante: «el panorama no podía ser más desolador» (51).

secuencia previa –desarrollada en capítulos no consecutivos– Gerardo narra la entrevista prescindiendo del «exterior» y produce así una especie de esfera íntima dentro de la pública: en ella vemos cómo la intensa emoción del reencuentro se manifiesta en las sonrisas, las manos que se entrelazan con fuerza a través de los barrotes y el beso final que da Jorge a Gerardo sobre la frente. Solo en el momento de la despedida, el muchacho da cuenta de la existencia de los otros presidiarios: «aplastadas contra las rejas, las caras de los presos nos miraron partir» (40). La curiosidad, tal vez incluso el desconcierto de los testigos, se proyecta con elocuencia en la acción de «aplastar» la cara contra las rejas para obtener una mejor visión.

Pellegrini desafía la visión habitual de la interacción entre varones en el ámbito carcelario al despojarla de matices sexuales, aunque no afectivos.⁷⁸ En un espacio caracterizado por la lucha en torno de la masculinidad y el poder sexual, el autor incorpora una viñeta netamente sentimental, lo más parecido a un encuentro «romántico» entre Gerardo y Jorge en el curso de la novela. Al recortar el campo de visión sobre los personajes, prescindiendo casi por completo del entorno, se enfatiza su capacidad de hacer usos no previstos de determinados espacios, característica que narrativas posteriores, explícitamente homoeróticas, llevarán mucho más lejos que *Siranger*.

El último campo de visión que comentaremos apunta en la misma dirección. Constituye, en rigor, un pequeño campo –la mesa de homosexuales– integrado a otro mayor –el bodegón existencialista, reconocible porque ocupa momentáneamente un primer plano y luego la secuencia se desplaza hacia otros pequeños campos sin relación con él. Este episodio y el del intento de ligue del desconocido son los únicos explícitamente homoeróticos del «Segundo Periodo». Ambos se desarrollan en el curso de episodios mayores donde el protagonista busca integrarse en la norma heterosexual: en el primer caso observa a dos homosexuales en el bodegón antes de encontrarse por primera vez con Iris Day; en el segundo entabla diálogo con un desconocido a la salida de un concierto de Edith Carelli. El campo de visión de la mesa de homosexuales se recorta, entonces, dentro de un campo mayor, el bodegón pseudosartreano La Náusea. El protagonista no describe este lugar físicamente, pero reconstruye su historia y hace comentarios irónicos sobre sus

⁷⁸ Mira (2002: 610-611) sostiene que «las cárceles han sido uno de los entornos en que la imaginación homosexual ha desarrollado sus tramas en el siglo XX [...], algo que no puede sorprender a nadie». El investigador pasa revista a algunos abordajes narrativos de este espacio: visiones erotizadas de la vida carcelaria –las novelas de Jean Genet; obras moralistas donde se liga la sordidez de la prisión con la sordidez de la homosexualidad –*El Sexto* de José María Arguedas; obras donde la *homosexualidad situacional* se desliza hacia auténticas pasiones –*Cast the First Stone* (1953) de Chester Himes; *Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro– y textos donde el mundo carcelario sirve como marco para la relación homosexual –*El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. Sobre la vida en la cárcel en Argentina para los «disidentes sexuales» véase Sebreli (1997a: 329-330) y Malva (2011: 76-98).

concurrentes: «la moda del existencialismo, al invadir la ciudad, había hecho de ellos seres muy originales. [...] nuestra juventud existencialista, chicas de cabellos a lo Juana de Arco, camisas negras, blue-jean del mismo color; los muchachos, en cambio, cabello largo, cejas depiladas, uñas pintadas» (121).⁷⁹ El lugar está «repleto» y mientras Roberto busca una mesa, Gerardo se entretiene «mirando a esos ejemplares existencialistas tan de moda» (122).⁸⁰ Los homosexuales que descubre en una mesa junto a él son, cabe inferir, existencialistas y encarnan, por lo tanto, un modelo muy diferente al de Jorge:

«No me explico tu insistencia, Hugo; yo ya soy viejo, tenés que buscarte alguien más joven, alguien que».

«No, Edgardo, a mí me gustás vos. Imaginate, alguien más joven, solo sería para mí una botellita de Coca Cola, en cambio, vos sos una botella de champagne, una deliciosa botella de champagne importado».

Absortos, embelesados, solo tenían ojos para mirarse el uno al otro. Sus manos, encima de la mesa, se buscaban y apretaban o jugaban con los dedos. (122)

Estos personajes invierten el modelo con el que Gerardo está familiarizado, en el que un hombre mayor –Jorge/el desconocido– seduce (o intenta seducir) a alguien más joven –el chico de 12 años/él mismo. En este caso, el muchacho insiste en seducir al hombre de más edad. No hay un «monstruo» buscando llevar a la víctima a un espacio privado sino, aparentemente, dos iguales que manifiestan su afecto en el espacio público, a través de las miradas y de los gestos de las manos «por encima de la mesa»; ilustran en este sentido, la afirmación de Betsky (1997: 22) de que los hombres queers «are masters of the hidden gesture, the theatrical walk, the creation of close physical connections through the most fleeting motions of the body». Acaso el carácter libre y abierto de la relación hace que Gerardo se quede ensimismado en la contemplación y no escuche a su amigo cuando vuelve. El campo de visión se cierra con el comentario de Roberto al ver a las «botellitas de Coca Cola»: «infiltrados». Inmediatamente, se abre un nuevo campo donde el primer plano lo ocupan los amigos y la cantante Iris Day. Esta escena manifiesta nítidamente la rígida separación entre las esferas de la homosexualidad y la heterosexualidad: los homosexuales están «infiltrados», se apropian, podemos afirmar, de un espacio que nos les pertenece

⁷⁹ Desde el punto de vista histórico, este ambiente juvenil moderadamente «rebelde» anticipa lo que Manzano (2009: 657) denomina «the Blue Jean Generation». La investigadora señala el cambio del negro como color predominante en los años cincuenta al azul que se impone, a partir de los años sesenta, a través del uso de los pantalones vaqueros: «the blue of the jeans [...] marked a new lifestyle, developed by young people, that spread to transform the city».

⁸⁰ A pesar del desprecio manifiesto del personaje hacia el existencialismo, muchas de sus inquietudes (la sensación de que su vida carece de sentido; la imposibilidad de construir «un mundo propio», etc.) pueden ponerse en relación con esta corriente filosófica. En *Asfalto*, la influencia del existencialismo resulta mucho más evidente, pero ya no se lo nombra en forma explícita ni se ironiza sobre él. Brant (2004a, especialmente 122-123) ha analizado en profundidad este aspecto de la novela, ya prefigurado en *Siranger*.

legítimamente. En este breve pasaje se configura, entonces, un «espacio de representación» que corrobora, al mismo tiempo, el predominio de la espacialidad heterosexual y la posibilidad de subvertirla.

La única transgresión homoerótica dentro de la espacialidad dominante en el bloque temporal del *Presente* aparece en los fragmentos de la novela que escribe Gerardo, cuya protagonista, llamada Siranger, mantiene una relación con otra mujer. A través de este vínculo, el adolescente intenta probar su tesis de que es posible el amor *puro*, según explica a Iris Day: «el amor entre dos mujeres, al menos literariamente, tiene la pureza que nunca lograría el amor entre dos hombres» (153). La metanovela enfatiza la asociación entre lo femenino y el mar: Siranger es hija de un marinero y la mujer con la que se relaciona trabaja en un barco. Poco llegamos a saber de estos personajes, excepto que se conocen cuando Siranger descubre a la muchacha huyendo de un agresor y le da asilo en su casa. El encuentro sexual se describe a través de un lenguaje poético, tan idealizado como la relación en sí: «¿Amé a una mujer aquella tarde en el jardín de los pájaros? [...] sentí su cuerpo tibio en el mío, su boca en mi cuello. Metálica carrera de labios. Cerré los ojos. Sus manos crearon un cuerpo nuevo. El agua encorvada de estrellas se sacudió. Barcos infantiles» (163). Dado que, según Gerardo, Siranger constituye una proyección de sí mismo (153), cabría comprender esta metaficción como una compleja reflexión sobre su propia (homo)sexualidad. Por otra parte, probablemente sin proponérselo, Pellegrini proyecta, en forma pionera, una espacialidad homoerótica de signo lésbico que tardaría mucho más tiempo que la «masculina» en ser objeto de representación en las letras argentinas.⁸¹

El mar acaba, a fin de cuentas, por imponerse sobre la ciudad; en la medida en que se traza una relación metonímica entre el mar y la mujer, podemos decir que se impone también sobre Gerardo: «pensar en Iris, pensar en la muerte» (188). Algo en Iris «ahogaba» al adolescente cuando ella estaba viva; luego, no parece haber otra alternativa que seguirla en la muerte: «Iris comienza su muerte en mí» (189). Pero Gerardo no muere solo por causa del «mar», ni por las mujeres asociadas a él (Edith e Iris). *Siranger* insinúa también una relación metonímica entre el homosexual y la ciudad; en este sentido, la reaparición final de Jorge supone el retorno del pasado homosexual que el personaje procuró dejar atrás en un presente pretendidamente hetero. El suicidio soluciona el conflicto entre los dos espacios: apaga las culpas del «mar» y de la «ciudad». El hecho de que Gerardo encuentre la muerte

⁸¹ Como apuntáramos en la introducción, recién en las décadas de los setenta y los ochenta, con las novelas *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé y *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy, se empiezan a articular espacios lésbicos en la literatura argentina.

huyendo de Jorge —«ya no puede alcanzarme» (189)— sugiere, sin embargo, que el origen de todas sus desdichas radica en su frustrada iniciación. Las sucesivas traiciones a los seres que buscaron conectar emocional y físicamente con él derivarían de su imposibilidad de asumir el deseo hacia otros hombres.

Especialmente dramática se manifiesta la imagen final de la novela, el abrazo en que Jorge encuentra la muerte junto con el muchacho: «levanta los brazos, abre la boca, grita mi nombre, salta sobre mí. Silbato de la locomotora. Color de la tarde por última vez. Acerado rodar de ruedas sobre mi cuerpo. Mi nombre gritado atterradoramente, se disuelve en miles de toneladas de hierro negro, no sé por qué, herrumbrado» (190). Como en varios cuentos y en la novela *Sergio* (1976) de Manuel Mujica Lainez, los protagonistas sólo conseguirían reunirse en la muerte: la violencia se erigiría en destino inapelable de los disidentes sexuales. Sin embargo, esta es solo una de muchas lecturas posibles. No suele contemplarse que un final feliz hubiera traído serios problemas judiciales a su autor, como efectivamente sucedió siete años más tarde con *Asfalto*, pese a que también esta novela finalizaba «trágicamente».⁸² *Siranger* apela, entonces, a un «imaginario desdichado», pero simultáneamente *positivo*, en tanto rompe con un régimen de representación que exigía la absoluta invisibilidad —y consecuente inexistencia— de sujetos y prácticas homosexuales. Con su primera novela, Pellegrini inaugura —tímidamente— un espacio donde se pueden entrever otras existencias e identidades *posibles*. En un momento cuando las representaciones de la homosexualidad escaseaban, pudo asumir, sin lugar a dudas, una función de referente para muchos lectores ávidos de alguna forma —incluso precaria— de identificación.

El análisis propuesto sugiere que el predominio de una espacialidad asociada al mar y a la feminidad reduce las posibilidades del protagonista de «sumergirse» en la metrópoli y sus intersticios homoeróticos. En consecuencia, el desarrollo de la trama de iniciación no es pleno, a pesar de que las diferentes etapas que lo conforman podrían haber conducido al protagonista a la asunción de una identidad. La menor presencia de espacios susceptibles de asumir un estatus homoerótico así como la ausencia absoluta de espacios discursivos que legitimen las relaciones sexuales y afectivas entre varones determinan, a nuestro juicio, el fracaso identitario del personaje. Sin embargo, *Siranger* no debería leerse únicamente desde una óptica *negativa*, como ejemplo del triunfo del discurso dominante sobre unas

⁸² Conviene, en este punto, tener en cuenta la siguiente reflexión de Llamas (1998: 155): «la escasez (o ausencia radical) de referentes positivos no ha supuesto una absoluta inexistencia de modelos de identificación o de posibilidades de constitución de la propia vida como susceptible de ser vivida. Paradójicamente, el imaginario desdichado (y en particular el que es fruto de una palabra autorreferencial) permite, en cierto modo, establecer un espacio en el que gays y lesbianas pueden construir su autonomía; un espacio en el que cabe una cierta subjetividad».

subjetividades que no se ajustan a sus imperativos. El contexto de producción de la novela incidió de manera directa en la estructuración de la trama. En una época y en un espacio donde la homosexualidad constituía lo Otro de lo cual era preferible no hablar, Pellegrini desafió la norma a través de una eficaz manipulación del tiempo y del espacio narrativos. Si bien resulta patente que esta obra pionera no da cuenta de una auténtica apropiación y resignificación homoerótica del paisaje urbano –prevalece, en rigor, el «espacio representado» que sólo admite un comportamiento heterosexual– queda abierta la senda para la exploración sistemática de una espacialidad heterodoxa, tarea acometida por el mismo autor pocos años después en su segunda novela.

2. *Asfalto* (1964): el deseo a la calle

Escrita entre 1960 y 1963, *Asfalto* se publicó en Ediciones Tirso en agosto de 1964, durante el gobierno del radical Arturo Umberto Illia, que supuso un breve paréntesis democrático entre los regímenes de facto de José María Guido (1962-1963) y Juan Carlos Onganía (1966-1970).⁸³ Pellegrini ha señalado en diversas entrevistas que la reacción de la crítica y los medios ante su segunda obra fue, en general, el silencio, como ratifica el extenso Compendio Evocador incluido en la reedición de 2004.⁸⁴ Entre los documentos de la época destacan, por una parte, comentarios y reseñas escritos y/o publicados entre 1964 y 1965; por otra, noticias relativas al proceso judicial, fechadas en 1967. Al primero de estos grupos pertenecen el prólogo de Manuel Mujica Lainez (1964),⁸⁵ la presentación de Abelardo Arias (1964); un comentario anónimo aparecido en el diario *El libro* (1964); la transcripción de una reseña hecha en Radio Municipal por Alberto Rodríguez Muñoz (1964) y una nota periodística de la revista *Gente* (1965). La reseña de Ada Donato y la presentación del autor en el diario *Tribuna* a cargo de Ronald Nash no están datados, pero cabe suponer por la

⁸³ Sobre el gobierno de Illia véase Tcach (2003: 43-49) y Tello (2006: 226-231).

⁸⁴ En la única entrevista concedida en el momento de publicación de la novela, Pellegrini (2004: C/62) observó: «En el caso de *Siranger*, por lo menos se hicieron comentarios [...]. Ahora el silencio ha sido total: se ha extendido incluso hasta el exterior y desde París me mandan decir que *La Revue des Deux Mondes* no se puede ocupar de un libro así. Mujica Lainez me confiesa que *La Nación* tampoco puede hacerlo». En 2008, en diálogo con Osvaldo Bazán (2008: 27), el autor volvió a señalar la indiferencia de la crítica, incluso de algunos periodistas y escritores homosexuales como Ernesto Schoo y Oscar Hermes Villordo: «Era muy amigo de Oscar Hermes Villordo. Cuando sale el libro me llama para que hablemos, quería hacer la crítica. Pasé por *La Nación*, donde él trabajaba. Charlamos tres horas. Todavía hoy estoy esperando que saque la crítica. Veinte años después, Villordo era el campeón de la homosexualidad. ¡Cómo las cosas cambian! En ese momento ni se animó a comentar mi novela».

⁸⁵ Como ya indicamos, este prólogo no lleva firma del autor. En la misma página, con una tipografía diferente, se incluye el prólogo a *Siranger*, no incluido en la versión original de esa novela.

fecha de fallecimiento de los autores (2003 y 1976 respectivamente) que son, como mínimo, anteriores a la segunda edición de la novela. Al igual que en el caso de *Siranger*, las primeras aproximaciones críticas a *Asfalto* tendieron a utilizar una retórica eufemística para abordar la cuestión homosexual; sin embargo, dado el grado de franqueza con que Pellegrini la trata, resultaba bastante difícil eludir una referencia directa. Las elogiosas consideraciones sobre su destreza técnica y maduración respecto de la novela previa se arguyen, en la mayor parte de los casos, como contrapartida explícitamente positiva de la elección implícitamente negativa del tema.

Mujica Lainez (Pellegrini, 2004: CE10)⁸⁶ señala que la «ardua temática» del libro, ya presente en *Siranger*, «vuelve a aflorar aquí, siete años después, robustecida y afirmada por una madurez que nutre la experiencia y el dominio técnico»; más adelante alude al planteo «complejo» que se desarrolla en sus páginas y subraya que el autor «ha salido triunfante de esos peligros», aunque *Asfalto* no sea, a su juicio, «una obra destinada al grueso público». Recordemos que este mismo argumento esgrimían Arias y Pellegrini en los paratextos de sus traducciones publicadas en Tírso; Mujica Lainez demanda, en este sentido, la complicidad del lector que «entiende». Arias, que escribió su texto para el acto de presentación de la novela,⁸⁷ asume una perspectiva discretamente homófila al justificar el abordaje literario de la homosexualidad por medio de un elevado número de citas de grandes escritores, algunos de ellos difundidos por la misma editorial, como Peyrefitte y Montherlant. Las citas procuran situar al joven novelista junto a esas voces prestigiosas que, al igual que él, abordaron un «tema candente», «un problema social que la literatura del siglo XX ha planteado después de un largo silencio de siglos» (CE: 5). La mención de Jean Genet —el escritor homosexual y maldito por excelencia de aquellos años— sirve como estrategia para señalar en forma directa el tema de *Asfalto*: «la unisexualidad» (CE: 6).⁸⁸ El énfasis, sin embargo, está puesto sobre la audacia y el atrevimiento de Pellegrini más que sobre el tema en sí mismo. También Arias enfatiza la evolución del escritor por medio de una seriedad y una disciplina que lo emparentan con el «escritor europeo» (CE: 4). La

⁸⁶ En adelante, citaremos los materiales del Compendio Evocador anteponiendo las siglas CE.

⁸⁷ Este se llevó a cabo en la librería Falbo el 27 de agosto de 1964. Sabino (1994: 310) señala que Arias «promised to present the book formally, but in the face of the controversies it provoked, he begged off the very afternoon of the event», por lo que su texto fue leído por el dueño de la librería.

⁸⁸ Llama la atención el uso de este término infrecuente, no registrado en el diccionario especializado de Rodríguez González (2008). Arias (1973: solapa) vuelve a emplearlo para describir su novela de temática homoerótica *De tales cuales*. Se trata, en rigor, de un vocablo científico. El DRAE (2001: s.v.) solo recoge la forma adjetivada —«unisexual», para la que ofrece la siguiente definición: «Dicho de un individuo vegetal o animal: Que tiene un solo sexo».

comparación no solo respalda sino que también otorga prestigio y corrobora el sesgo europeizante de los «entendidos» de clase media de la época.

El comentario anónimo publicado en *El libro* constituye, en realidad, una crónica de la presentación de la novela y contiene, además de la transcripción del texto de Arias, una síntesis de las intervenciones de Pedro Orgambide y Celia Paschero. Esta última describe la homosexualidad como «problema humano sin necesaria ubicación geográfica, porque toca situaciones comunes a todas las grandes urbes modernas» (CE: 42); la pretendida universalidad de este «problema» —también señalada por Da Gris (1965: 76)— funciona como coartada para evitar hablar de la situación específica que presenta Pellegrini. La reseña radial de Alberto Rodríguez Muñoz acude a una serie de giros metafóricos para referirse de modo tangencial al tema de la novela. De acuerdo con este crítico, Pellegrini penetra «en territorio vedados, [en] un mundo oscuro, [...] denso, brumoso, en el que aparecen y desaparecen rostros y figuras más bien siniestras» (CE: 72). El resto del comentario describe a grandes rasgos la novela sin entrar en mayores precisiones sobre su argumento. Aunque desprovisto de énfasis moralista, Rodríguez Muñoz reitera un lugar común al connotar la homosexualidad como «oscura», «brumosa» y «siniestra». La nota periodística publicada en la revista *Gente*, por su parte, se ocupa directamente del homoerotismo:

Después de leer *Asfalto* hay lugar para algunos asombros [...] sobre todo por la actitud de un escritor que no titubea en narrar con toda la fuerza de quien está evocando circunstancias personales los episodios de una historia en la que el homosexualismo juega un papel fundamental, sin ambigüedades, con un estilo que no tiene nada de alusivo y subrayando con realismo y fiereza los términos extremos que puede alcanzar la pasión amorosa entre hombres. (CE: 58)

La inusual franqueza se explica porque *Gente* no era una revista de crítica literaria sino un *magazine* dirigido al público general. Ya desde el título —«La homosexualidad, tema de un libro prohibido», busca captar a los lectores a partir de la mención explícita de un tema entonces tabú. La nota viene acompañada de una entrevista donde Pellegrini admite que tanto *Siranger* como *Asfalto* relatan experiencias autobiográficas, en lo que constituye una especie de «salida del armario» poco habitual para la época. La reseña de Ada Donato —de la cual no se especifica ningún dato relativo a la publicación— destaca la valentía del autor al momento de escribir un libro como *Asfalto*.⁸⁹ El tema homosexual resulta tolerable

⁸⁹ Su elogiosa descripción de la novela incluye, sin embargo, una advertencia negativa: «Creo necesario alertar al lector acerca de mi opinión respecto de las explicaciones [...] sobre homosexualidad masculina y femenina, felacio, pederastia y otras prácticas, que no agregan nada al asunto del libro y que aunque no quiebran su

siempre que no se proporcionen demasiados detalles; tal era también, como vimos, la práctica adoptada por la tradición homófila. La justificación solo puede ser de índole literaria —«la poesía brota hasta de las palabras sucias»— o moral —«su pintura es un grito con cuyo eco pretende salvar al hombre» (CE: 53). Resulta inconsistente, sin embargo, la afirmación de que las explicaciones (homo)sexuales no agregan nada al asunto del libro cuando son, en realidad, completamente funcionales. Aquí se revela el prejuicio de Donato, atenuado, como en otros casos, con el elogio del virtuoso estilo de Pellegrini (CE: 54). Ronald Nash, finalmente, considera la temática de *Asfalto* como «“reservada” o “delicada” si nos atenemos a los recetarios de la moral codificada de los que piensan que a los males no hay mejor como [sic] soslayarlos u olvidarlos» (CE: 68). El crítico no menciona, sin embargo, la palabra «homosexualidad»; habla en cambio de diversas gradaciones de «abyección» y remarca el «lenguaje narrativo de singular eficacia» que caracteriza la novela. Si exceptuamos la nota de *Gente*, todas las reseñas y comentarios coinciden en una reserva frente al tema homosexual; incluso cuando las críticas lo señalan claramente, se ven en la necesidad de justificarlo. Esa reserva tenía su razón de ser, como corroboró el proceso judicial sufrido por la novela poco después de su publicación. No entraremos en los detalles del caso, descrito por el propio Pellegrini (CE: 81-86) y analizado por Maristany (2010: 214-216); solo remarcaremos que fue el responsable de relegar la segunda novela del autor a un espacio auténticamente marginal en el contexto literario argentino (y por extensión, hispanoamericano).

Los escasos trabajos críticos recientes han mostrado, en general, una voluntad vindicadora.⁹⁰ Brant (2004a: 121) ofrece un claro ejemplo de esta tendencia: «although Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña* (1976) is often popularly cited as the first Argentine novel to treat issues of homosexuality openly –without the traditional attitude of moralistic condemnation–, Pellegrini’s *Asfalto*, pre-dating Puig’s novel by twelve years, is a more revolutionary work of fiction in terms of both content and approach». Aunque quizás sea excesivo rotular a la novela como «revolucionaria», no cabe duda de que la atención que ha recibido es insuficiente. Brant enfoca su artículo desde una perspectiva sociocultural y

estructura, resultan gratuitas y castigan el buen gusto, la sensibilidad, la delicadeza y aunque resulte cómico mencionarlo en esta época (tiempo de estar de vuelta) el pudor de quien lee» (CE: 49).

⁹⁰ Debe señalarse como excepción el análisis breve –y sorprendentemente conservador– de Federico Peltzer incluido en el Compendio Evocador de la novela. El académico señala que *Asfalto* «tiene la fuerza de un alegato contra un destino agobiante» y la compara con obras de Carlo Coccioli y Morris West: «Parece decirnos que el hombre soporta desde su nacimiento un sello impuesto por un Dios que envía al mundo seres anormales para la generalidad, y luego se desentiende de ellos, se lava las manos» (CE: 56). La perspectiva que adopta el crítico, religiosa y por extensión homofóbica, lo lleva a afirmar que si el protagonista «por encima de sus inclinaciones se amara en Dios, hallaría la fuerza necesaria para recuperar su albedrío».

analiza la conexión entre el problema de la identidad homosexual y del «ser» en un sentido mucho más amplio. Se concentra, concretamente, en la presencia manifiesta de una cosmovisión existencialista. García Ramos (2007: 8-9), en el prólogo a la edición mexicana de la novela, hace hincapié en la ausencia de alusiones al erotismo homosexual en la narrativa, el teatro y el cine latinoamericanos; por este motivo, considera la publicación de *Asfalto* en 1964 «como un acontecimiento sin precedentes».⁹¹ Además de destacar la audacia de su contenido, el crítico subraya sus «méritos eminentemente literarios» (ibídem: 11); la textura cinematográfica de la novela, lograda por medio de «frases muy breves, elipsis descriptivas, tono entrecortado, visiones relampagueantes» marca una distancia con los estilos sobrecargados y densos de la narrativa de la época. El personaje protagonista puede integrar, según el investigador, la estirpe de muchachos tiernos y angustiados de las novelas del siglo XX que se aproximaron al tema homoerótico, como el joven Törless de Robert Musil o el Tonio Kröger de Thomas Mann, aunque con «las tonalidades y sentimientos típicos de América Latina» (12).

Maristany (2010: 191) integra *Asfalto* en una serie que denomina del «mal decir», compuesta por «obras que circulan no en la clandestinidad sino en un margen de legalidad siempre inestable, sujetas a los caprichos de censores atentos a las patologías infecciosas político-sexuales que intentan contaminar el cuerpo nacional».⁹² El crítico explora cómo Pellegrini desafía y al mismo tiempo se pliega a los «modos hegemónicos de representación» (218). Por una parte, la novela incorpora imágenes relativas a la subcultura homosexual y sus circuitos –ausentes hasta ese momento en la representación literaria, por otra, proyecta al personaje protagonista –cuya subjetividad está en proceso de construcción– hacia la normalidad a través de la relación con una mujer. Esta adecuación estratégica «a los mandatos de la heterosexualidad normativa» (219) resulta insuficiente, sin embargo, para superar los rígidos controles de la censura cultural. Melo (2011: 178) adscribe la novela a la tradición del «viaje iniciático de un joven hacia la vida adulta»,⁹³ y la

⁹¹ El mismo año se publicó en México *El diario de José Toledo*, primera novela de temática abiertamente homosexual que relegó a su autor, Miguel Barbachano Ponce, a la periferia del sistema literario de su país, tal como sucediera en Argentina con Pellegrini. Sobre esta novela, véase el artículo de Pérez de Mendiola (en Foster – Reis, 1996: 184-202).

⁹² Integrarían esa serie, además de la novela de Pellegrini, «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas, *Nanina* (1968) de Germán García, *The Buenos Aires Affair* (1972) de Manuel Puig, *Solo ángeles* (1973) de Enrique Medina, *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra y *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé.

⁹³ Parece forzada, en este sentido, la comparación entre la novela de Pellegrini y *El mensajero* (*The Go-Between*, 1953) de Leslie Poles Hartley. Al afirmar que «esta es la forma literaria más explícita que encuentra y a la cual se atreve un escritor gay para dar cuenta de la ambigüedad sexual de un joven adolescente en una novela de 1953» (Melo, 2011: 178), el estudioso no tiene en cuenta otros ejemplos coetáneos mucho más explícitos que la novela de Hartley y más próximos a *Asfalto* por su ambiente urbano, como *Fabrizio Luppo* (1952) de Carlo Coccioli o *Jean-Paul* (1953) de Marcel Guersant, dos autores, por otro lado, conocidos por Pellegrini y a quienes Tirso tradujo (Coccioli) o proyectó traducir (Guersant).

señala como la primera obra narrativa argentina que describe «la subcultura gay, como un oscuro microcosmos dentro de un paisaje urbano más amplio». Al igual que Brant (2004a), subraya la presentación de Pellegrini de la dinámica de interacción homosexual a través de la mirada, los gestos y los movimientos corporales: aún sin conciencia de ser uno de ellos, el protagonista establece numerosos contactos con otros hombres y empieza a recorrer los circuitos donde se reconocen y encuentran. Aparece así, por primera vez, «el mundo de las teteras» (Melo, 2011: 180), entre otros espacios públicos y privados destinados al yiro homosexual. El investigador coincide con Maristany en que la novela evita las representaciones tradicionales: «el deseo está presentado sin culpa ni vergüenza en muchos de los casos». Se trata, sin embargo, de un mundo sexual anterior a los movimientos de liberación, donde las identidades no están aún consolidadas y resulta difícil evitar el final «trágico y criminal» (ibídem: 182). En este sentido, *Asfalto* representaría un eslabón más en el continuo trágico que caracteriza su abordaje del homoerotismo en la literatura argentina.

En suma, tras un prolongado silencio de varias décadas, la segunda novela de Pellegrini comienza a ser re-ubicada en el mapa de las literaturas de temática homoerótica hispanoamericana y argentina. No resulta difícil explicar por qué la crítica se ha interesado más por ella que por *Siranger*. Aunque traten fundamentalmente los mismos temas y los resuelvan por medio de estrategias narrativas similares, *Asfalto* marca distancia con su predecesora en múltiples niveles. La configuración del espacio homoerótico constituye un factor indispensable, a nuestro juicio, para explicar ese distanciamiento. Al transformar la ciudad en el eje de su maquinaria narrativa, el autor deja de lado los subterfugios y ambigüedades que rodeaban, en *Siranger*, el «secreto» homosexual. En *Asfalto*, la ciudad desempeña una función protagónica y ese secreto se vuelve público: a diferencia de Gerardo, el adolescente de esta novela se lanza a la calle, la recorre y se interna en su vértigo deseante. Sus recorridos trazan, en definitiva, una espacialidad homoerótica completa que incide de manera decisiva en el proceso de iniciación.

2.1. La irrupción de la ciudad

Asfalto orienta, desde el título, acerca de la espacialidad que domina la novela. Atrás quedan *Siranger* y su poética imaginaria de puertos y de playas. El término elegido funciona como poderosa sinécdoque en un doble sentido: alude al espacio urbano en general y a la calle en particular. Se prefigura, de este modo, una estética callejera donde ya no tienen lugar los

simbolismos de la novela precedente. En diálogo con Bastida (2007: s.p.), Pellegrini declara que «muchos consideran que el verdadero protagonista de *Asfalto* es la ciudad de Buenos Aires porque todo lo que pasa allí, en la ciudad, es algo que solo puede ocurrir en la ciudad». El espacio urbano posibilita un repertorio de relaciones y acontecimientos que no podrían formalizarse fuera de él. Significativamente, el mismo año que aparece *Asfalto* se publica *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, el ensayo de Sebreli ya citado que describe en forma pionera algunas «regiones morales» paradigmáticas que favorecerían el intercambio sexual entre varones. Un año más tarde se difunde otro estudio, *El homosexual en la Argentina* de Carlos A. Da Gris (1965: 161), quien también enfatiza las poderosas vinculaciones entre ciudad y homoerotismo:

La ciudad, fanteoche de cemento con su alma dura, gris y fría, pero que por sus venas [sic] corre una afiebrada sangre humana que vive, deambula, sueña, ama y sufre. En ese camino de la vida de la gran ciudad hacia su inconmensurable destino, millones de almas tienen sus complejos sexuales que van culminando poco a poco en la gran tragedia de la humanidad incomprendida. [...] En este mundo humano de la gran ciudad de Buenos Aires hay otros mundos menores que buscan superponerse y desplazar a los otros o, por lo menos, poder convivir. (Da Gris, 1965: 151)

Solo en el contexto urbano puede darse una red de relaciones homosexuales: Pellegrini desde la ficción narrativa, Sebreli desde el ensayo sociológico y Da Gris desde el manual divulgativo expusieron una nueva realidad, habilitada por profundas transformaciones espaciales y socio-culturales. Estas cosmovisiones ratifican la hipótesis de Bech (1997: 110) de que la forma de existencia homosexual resulta inseparable del contexto urbano: «in the city, the homosexual makes contact. It is usually established by means of glance and signals [...]. It is possible of course to meet strangers anywhere –at work, at friends' and acquaintances'– but the city is *the* proper place for that kind of meeting, and there are also special places here particularly well-suited or even tailored to the purpose».

La decisión de Pellegrini de desplegar en toda su extensión la espacialidad homoerótica que *Stranger* apenas sugería se proyecta no solo desde el título sino también desde la ilustración de la portada. Confusas manchas negras irregularmente distribuidas sobre un fondo blanco procuran reproducir el caos inherente al asfalto, así como en la novela previa el paisaje portuario iba enlazado al nombre del barco elegido como título. La realidad de la calle irrumpe con violencia desde el paratexto y se materializa, más tarde, en una narrativa nerviosa y entrecortada que busca reproducir sus afiebradas pulsaciones. El carácter decisivo del espacio urbano en la novela ha sido insistentemente señalado por la

crítica. Para Donato (CE: 53) «Eduardo Ales es un personaje en extremo logrado. Pero hay otro que lo sobrepasa: la Ciudad, el asfalto devorador de inocencias, de ilusiones». En términos similares se expresa Brant (2004a: 122): «as the novel's title suggests, one of the most important conditioning factors in the development of the protagonist, his actions and his sexual identity, is the city of Buenos Aires, symbolized by the dark, dirty hard asphalt of its streets». En *Siranger* el espacio era relevante pero no trascendía la función de coordenada, en *Asfalto*, en cambio, asume un estatus similar al de un personaje. En vez de ser un escenario «paciente», donde ocurren acontecimientos, se manifiesta como un escenario «agente», que los desencadena y determina. Estamos en presencia de lo que Ricardo Gullón (1980: 17) llama «espacio-fuerza»: «activo, tendencioso, capaz de obsesionar, alucinar y destruir a su habitante». En efecto, la pasividad de Eduardo Ales frente a la actividad de la metrópoli porteña se subraya en diversos pasajes de la novela. La relación entre espacio y personaje se podría calificar, siguiendo a Cuesta Abad (1989: 478), de *opositiva*: conduce –y condiciona– el proceso de iniciación. También la percepción del espacio deriva de esta relación singular: como en *Siranger*, la visión de la ciudad-monstruo se basa en la actividad perceptual del narrador protagonista. La diferencia, en esta segunda novela, estriba en que Pellegrini explicita la opresión del entorno urbano sobre el personaje, a través de la reiteración sistemática de imágenes que refractan su experiencia conflictiva de la ciudad.

La representación del espacio asume, en virtud de lo apuntado, unas características muy diferentes a las de *Siranger*. La imprecisión que caracterizaba la modalidad localizadora en esa novela no desaparece, pero son menos abundantes las referencias a espacios que no poseen un correlato real.⁹⁴ Rodríguez Muñoz (CE: 71) sostiene que la ausencia de indicaciones espaciales exactas tiene la finalidad de «desdibujar los contornos reales de la ciudad, para que solo quede la impresión brumosa, alucinante, de un mundo ciudadano inidentificable [sic]». Sin embargo, hay una diferencia considerable entre un espacio imposible de identificar y un espacio insuficientemente precisado. Sabemos que la ciudad donde transcurre la novela es Buenos Aires –en concreto, su zona céntrica– aunque permanezcan nebulosas las coordenadas específicas: nombres de calles, avenidas, cafeterías, cines, etc., así como descripciones pormenorizadas de los desplazamientos de los personajes. La inexactitud responde, a nuestro juicio, a la intención de transmitir la percepción del espacio caótico de la ciudad por parte del protagonista y narrador. Es importante destacar que, en tanto muchacho de provincia que acaba de llegar a la ciudad,

⁹⁴ La segunda edición introduce interesantes correcciones en este sentido: «Ruar» y «Adro», ciudad y calle inexistentes, son sustituidos por «Río Cuarto» y «Yerbal».

Eduardo no conoce sus calles. En el capítulo 13, se le niega un puesto de trabajo debido a que solo sabe desenvolverse en el centro: «necesitamos alguien que conozca la ciudad entera, no solo sus calles céntricas» (103). La falta de información geográfica concreta puede ligarse, entonces, con esta falta de conocimiento. La escasez de topónimos y la mención de algunos lugares inexistentes no disminuye, sin embargo, la ilusión de realidad (Pimentel, 2001: 9), sostenida por las numerosas secuencias descriptivas que trazan referencias espaciales diversas a lo largo de la obra.

Al iniciar el relato en la provincia de origen del protagonista –Córdoba–, el autor establece una distancia significativa con *Siranger*, donde ese espacio no solo era referido de manera genérica (la provincia). La acción de los primeros cuatro capítulos transcurre en un pueblo cuyo nombre no se especifica y en la ciudad de Río Cuarto, desde donde Eduardo viaja hacia la capital. Al margen del posible paralelismo autobiográfico (Pellegrini nació en Villa María, otra ciudad cordobesa) la incorporación de estos espacios contribuye a intensificar la oposición entre el pueblo y la ciudad, tangencialmente apuntada en la novela previa. Al mismo tiempo, se refuerza la naturaleza de viaje iniciático –y homoerótico– del itinerario del protagonista, que mantiene contactos amistosos y/o sexuales con otros hombres incluso antes de llegar a la ciudad. Las correspondencias entre el espacio, el tiempo y los acontecimientos, de suma importancia en el análisis de la topografía de *Siranger*, resultan considerablemente menos decisivas en el caso de *Asfalto*. Aunque se diferencien nítidamente dos espacialidades –provinciana/metropolitana– la existencia de un orden temporal único, de carácter lineal, cancela la posibilidad de alternancia entre una y otra. La espacialidad provinciana se despliega en los primeros cuatro capítulos; a partir del quinto, cuando el personaje arriba a la capital, se impone la metropolitana. El contraste entre ambas se mantiene activo, de todos modos, no solo por algunas alusiones explícitas al pueblo, sino por el hecho de que Eduardo lo representa y simboliza. La ingenuidad, pureza y tranquilidad del muchacho rivalizan con la corrupción, el vicio y el caos inherentes al entorno urbano.⁹⁵

El universo topográfico de la novela puede establecerse con mayor precisión a través de la descripción sintética de la historia. Esta se inicia cuando el adolescente recibe la noticia de que ha quedado libre en sus estudios por no entregar a tiempo una estampilla de inscripción. Al salir del colegio, da un paseo por un parque y conoce a un hombre con el

⁹⁵ Visión que Mujica Lainez (1977: 57) volvería a plantear en términos muy semejantes en la novela *Sergio*, cuyo narrador describe Buenos Aires como una «ciudad insufrible, loca de orgullo, ciudad hostil si las hay, ciudad enemiga y destructora de cuanto representa a las higiénicas virtudes del interior de la República».

que tiene un primer y breve intercambio sexual (una masturbación mutua). Consciente de que sus perspectivas en el pueblo son limitadas, Eduardo decide marcharse a Buenos Aires. Con este objetivo empeña algunos objetos y viaja a Río Cuarto. Allí se ve obligado a esperar un par de días hasta que sale el próximo ómnibus con destino a la capital y como no tiene dinero, desfila por hoteles y pensiones de las que huye sin pagar. Durante el viaje, entabla amistad con un hombre. Una vez en Buenos Aires, se instalan juntos en el mismo hotel pero a los dos días el otro se muda a una habitación individual, pues no está dispuesto a seguir pagando el alojamiento de Eduardo. A partir de este momento, se suceden los encuentros del adolescente con diferentes hombres que le ofrecen alojamiento a cambio de sexo. La situación toma un giro radical cuando conoce al ex-diputado Ricardo Cabral, que lo lleva a vivir con él a su departamento. Tras varios días de búsqueda, Eduardo consigue trabajo en la librería de un amigo de Ricardo, Barrymore. Paralelamente, establece sendas relaciones sentimentales con Marcelo –a quien conoce en el hall de un cine– y Julia, una muchacha que vive en el mismo edificio que Cabral. La llegada de una carta de su padre anunciándole que irá a buscarlo, determinan al joven a abandonar el departamento de Ricardo y escapar con Julia. Como para llevar a cabo ese plan necesita dinero, decide ofrecerse sexualmente a un lustrabotas que realiza felaciones en el baño de un bar. Sin embargo, a causa de que en una ocasión anterior Eduardo había rechazado la propuesta del hombre, agrediéndolo con violencia, el encuentro deriva en un intento de venganza. El joven se defiende del ataque del lustrabotas y le causa la muerte. Aturdido, sale del bar y empieza a caminar sin rumbo por la ciudad.

El contenido narrativo se organiza en un solo bloque temporal que abarca apenas unas semanas en la vida del personaje. La espacialidad provinciana asume una función básicamente introductoria: los pocos hechos que se desarrollan en ella justifican la decisión del personaje de trasladarse a Buenos Aires. El colegio y el parque en el pueblo y los diferentes alojamientos en la ciudad de Río Cuarto son los lugares más relevantes de esta espacialidad. Solo el parque, sin embargo, resulta significativo para la trama homoerótica, por ser el escenario donde el protagonista tiene su primera experiencia sexual con otro hombre.⁹⁶ La espacialidad urbana, por su parte, se articula de acuerdo con una lógica secuencial marcada por los diferentes encuentros que establece Eduardo. La necesidad económica y el interés sexual se entrelazan y le aseguran alojamientos transitorios en pensiones y hoteles costeados por sus compañeros masculinos circunstanciales. La aparición de Ricardo Cabral señala un punto de inflexión pues garantiza estabilidad al

⁹⁶ No se trata, sin embargo, de la primera experiencia en sentido estricto, pues el personaje menciona algunos juegos sexuales con un compañero de clase, el ruso Méikele (Pellegrini, 2004: 19).

adolescente tanto en lo relativo a la residencia como al trabajo. Otros lugares de la ciudad – calles, plazas, bares, confiterías, baños públicos, cines, teatros, la zona del puerto– completan el mapa de sus diversos itinerarios. Muchos de ellos asumen explícitamente el estatus de espacios homoeróticos, puesto que propician –o permiten– la interacción entre varones, aunque resulte difícil determinar una relación con sus posibles referentes reales. No se menciona ninguno de los «puntos de reunión e interacción» discriminados por Sebrelí (1997a: 341-349; 2005: 213-220) y Malva (2011: 43-55) en sus autobiografías, o por Correas en sus ficciones narrativas (1984, 2012). La vaguedad toponímica no impide, sin embargo, reconocer la espacialidad urbana como esencialmente homoerótica: en efecto, los principales lugares donde se desarrolla la acción se asocian con los diferentes hombres que el adolescente va encontrando en sus vagabundeos por la ciudad y con quienes establece vínculos que oscilan entre la amistad, el sexo y el amor. Siguiendo el orden de la historia, la correlación entre lugares y personajes podría esquematizarse del modo siguiente:

LUGARES	PERSONAJES
Plaza, bar, departamento particular	Viejo
Calles, pensión	Aldo
Calles, subte, casa	Aldo y Enrique
Calles, hotel	Carlos Nova
Calle, bar, departamento	Ricardo Cabral
Calles, confitería	Doctor Roberto Iturri
Baño público (tetera)	Lustrabotas
Cine, calles	Marcelo
Casa en las afueras de la ciudad	Barrymore, La Profesora, El poeta, El chico rechoncho, Punto Muerto
Salón de homosexuales y lesbianas	Doctor Roberto Iturri
Cine, calles	Marcelo
Casa, bodegón portuario	Marcelo
Baño público (tetera)	Lustrabotas

Se advierte que la multiplicación de espacios homoeróticos constituye el rasgo más acusado de la configuración topográfica de la novela. La oposición entre el pueblo y la ciudad adquiere, por consiguiente, resonancias muy particulares, aunque los valores que se asignen a uno y a otra sean inestables y contradictorios. Por un lado, el pueblo se presenta como espacio asfixiante, donde una sexualidad que no responde a la norma no conseguirá desarrollarse libremente.⁹⁷ Por otro, es un espacio moralmente superior: entre las características estereotípicas de sus habitantes se señalan la inocencia, la sencillez, la humildad, la solidaridad. La ciudad, por el contrario, representa el espacio de las

⁹⁷ Manuel Puig desarrollaría este mismo tópico en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1969).

posibilidades (homo)sexuales infinitas, pero carga al mismo tiempo el estigma de una moral degradada: vicio, corrupción, competencia despiadada, falta de escrúpulos e insolidaridad se antojan rasgos constitutivos de lo urbano.

Dentro de la topografía urbana despunta una oposición fundamental entre los ejes público/privado. La sociabilidad homosexual funciona de acuerdo con una serie de códigos que los sujetos comparten y transmiten: el conocimiento y dominio de los espacios resulta indispensable en un periodo en que la homosexualidad debía permanecer al margen de lo público. *Asfalto* ofrece un testimonio insoslayable de la negociación estratégica del espacio por parte de los hombres que se relacionaban con otros hombres durante la década de los cincuenta y sesenta. Los lugares públicos –calles, bares, plazas, cines– aparecen, en general, como estadio de contacto inicial, corroborando la afirmación de Ben y Acha (2004-2005: 18) de que «eran sitios de seducción de amantes ocasionales», mientras que las relaciones que involucran un grado mayor de intimidad se llevan a cabo en lugares privados –casas, departamentos, hoteles, o bien públicos, como parques o baños, pero momentáneamente apropiados con fines eróticos. La dinámica retratada coincide con la descrita por Chauncey (1994: 179-180) desde una perspectiva histórica; aunque en otro contexto (el investigador se ocupa de Nueva York) el fenómeno de la «ocupación homosexual» de la ciudad guarda significativas semejanzas con el Buenos Aires de *Asfalto*:

gay men claimed their right to enjoy the city's public spaces. It was in such open spaces, less easily regulated than a residential or commercial venue, that much of the gay world took shape. The city's streets and parks served as vital meeting grounds for men who lived with their families or in cramped quarters with few amenities, and the vitality and diversity of the gay street attracted many other men as well. Streets and parks were where many men –«queer» and «normal» alike–went to find sexual partners, where many men went to socialize, and where many men went for sex and ended up being socialized into the gay world.

Part of the gay world taking shape in the streets was highly visible to outsiders, but even more of it was invisible. [...] gay men had to contend with the threat of vigilante antigay violence as well as with the police. In response to this challenge, gay men devised a variety of tactics that allowed them to move freely about the city, to appropriate for themselves spaces that were not marked as gay.

Pellegrini no sitúa con precisión los enclaves que conforman el mapa homoerótico porteño, pero lleva a primer plano su existencia; sería interesante considerar hasta qué punto la inexactitud contribuye a un diseño mucho más contundente de «ciudad homosexual» que en la narrativa de Correas, donde la localización minuciosa delimita y especifica los espacios homoeróticos, marcando, de ese modo, fronteras y límites con otros

que no lo son.⁹⁸ Por otra parte, la concordancia entre el orden temporal de la historia y el del relato arroja importantes consecuencias sobre la percepción del espacio. En *Siranger*, la espacialidad homoerótica debía reconstruirse siguiendo la cronología de los acontecimientos; en *Asfalto*, la linealidad de la narración re/produce el espacio en forma sucesiva y en sincronía con las diferentes etapas que conforman la iniciación del protagonista. El análisis de la trama debe esclarecer, por lo tanto, de qué manera incide la dimensión espacial en el proceso de subjetivación homosexual.

2.2. La educación homosexual

Asfalto deriva, como *Siranger*, de principios cronotópicos similares. Sin embargo, su forma de concretarlos narrativamente varía de manera considerable. El cronotopo del *tiempo del descubrimiento y/o exploración de la (homo)sexualidad en el circuito urbano* vuelve a modular en clave homoerótica el núcleo argumental del «muchacho de provincias que arriba a la gran metrópoli», pero esta vez el homoerotismo constituye un elemento determinante de la trama. En consecuencia, las figuras y motivos cronotópicos específicos se acercan –y al mismo tiempo se distancian– de los de la primera novela. Como Gerardo Lení, Eduardo Ales llega a Buenos Aires escapando de las limitadas perspectivas de la vida provinciana. Sin embargo, su proceso de búsqueda identitaria se vincula desde el comienzo, de manera explícita, con la cuestión homosexual. El encuentro con otro hombre en un parque de su pueblo natal inaugura la extensa serie de episodios que jalonan su itinerario de auto-descubrimiento, mucho más complejo –y completo– que el que tenía lugar en *Siranger*. A excepción de Julia, muchacha que conoce hacia el final de la novela, el adolescente se relaciona exclusivamente con varones. Algunos de ellos son compañeros eventuales –Aldo, Enrique, Carlos Nova– y otros desempeñan una función formativa, pues lo inician en el «saber homosexual». A través de Ricardo Cabral, Barrymore y Marcelo, Eduardo toma conocimiento de prácticas sexuales, clasificaciones tipológicas, teorías científicas y manifestaciones artísticas relativas a la homosexualidad. El proceso iniciático se frustra, sin embargo, en un punto estratégico de la trama, cuando el joven vislumbra la posibilidad de una relación sentimental con Marcelo: «¿puede ser uno homosexual así, como soy yo? Necesitaba encontrar a ese muchacho, verlo, hablarle, estaba seguro, sin saber por qué,

⁹⁸ Debemos tener en cuenta, sin embargo, que a la altura de los años cincuenta, las zonas asfaltadas de la ciudad eran principalmente las del centro, ya que el asfaltado generalizado no se completó hasta los años sesenta y setenta. Se trataría, por tanto, de un recorte específico del espacio urbano porteño, que excluye en general los alrededores.

ayudaría a descifrarme» (Pellegrini, 2004: 193).⁹⁹ El «yo» vuelve a plantearse como un enigma, pero el protagonista logra conectar explícitamente su resolución con el deseo homoerótico. Marcelo representa la posibilidad de una convergencia entre el deseo físico y el amor, dos esferas irreconciliables en *Siranger*. Esa posibilidad –que constituiría el último eslabón en la educación de Eduardo– se anula con la aparición de Julia –símbolo de la «salvación» heterosexual– y con un desenlace donde la homosexualidad vuelve a integrar el dominio semántico de la abyección y el crimen.

Aun así, nada impide caracterizar la iniciación del personaje como *positiva*, en la medida en que explora mucho más conscientemente su deseo hacia otros hombres, de la mano de diversos guías y a través de espacios –físicos y discursivos– que alientan y refuerzan su proceso identitario. A diferencia de Gerardo, que ni siquiera llegaba a imaginar la opción de relacionarse sexual y afectivamente con varones, Eduardo traba desde un comienzo relaciones homoeróticas, aunque su comportamiento difiera según el seductor y sus intenciones. El rechazo violento de algunos de ellos –el viejo, el lustrabotas– se contraponen a la actitud complaciente que asume con otros –Aldo, Carlos Nova, Ricardo, Marcelo. Muchas veces, Eduardo participa activamente de la dinámica de seducción (como en el encuentro con el doctor Iturri). En definitiva, *Asfalto* presenta una organización argumental que deriva del mismo cronotopo que *Siranger* pero que explicita el componente homosexual y no necesita recurrir, en consecuencia, a mecanismos temáticos y estructurales que lo expresen en forma oblicua. La nitidez con que se suceden las diversas etapas de la educación constituye la prueba más contundente de que la novela se adscribe en toda regla al subgénero de narrativa de iniciación homosexual. El fracaso de la etapa final no anula la validez del proceso considerado en su totalidad; es preciso, incluso, ir más allá del texto para comprender ese fracaso y considerarlo el resultado de coerciones externas e internas.

Pellegrini ha reconocido que la inclusión del personaje de Julia obedeció a la recomendación de «atemperar» la novela (Bastida, 2007: s.p.). Resulta lícito preguntarse si de no mediar esta influencia, hubiera dado a su novela un final «feliz». La asociación continua de homosexualidad y tragedia en la literatura del periodo tiende a interpretarse como un tópico inexorable, la justificación más visible de la opresión ejercida sobre quienes no se ajustaban a la norma heterosexual. No se considera, sin embargo, la posibilidad de que esa fórmula constituya una estrategia del autor para incorporar el tema homoerótico sin sufrir represalias posteriores, o incluso una manera de denunciar y condenar la exclusión. Puede interpretarse que Eduardo acaba mal porque ese es su destino ineludible, pero

⁹⁹ En adelante, citaremos únicamente el número de página de donde ha sido extraída la cita de la novela.

también porque no consigue cumplir las exigencias de normalidad que le formulan diversas instituciones –la familia, la sociedad, el Estado. En todo caso, el desenlace trágico va ligado, a los principios cronotópicos de los que emana la novela.

Por las particularidades de su organización argumental, los motivos y figuras que se despliegan en *Asfalto* guardan relaciones de semejanza y diferencia con los de *Siranger*. El «yo» del adolescente se postula nuevamente como un enigma a descifrar, pero la búsqueda de sentido se asocia explícitamente al existencialismo.¹⁰⁰ Según Brant (2004a: 122), «the novel's protagonist must create his complex existence through choices and actions, and a major part of that existence involves the active creation of his own very complex and fluid sexuality in the frenzied urban center of Buenos Aires». Uno de los motivos cronotópicos principales de la novela es, por lo tanto, la construcción de una existencia indefectiblemente unida al problema de la identidad homosexual. No aparecen los motivos que en *Siranger* se desprendían de la dificultad del personaje de asumir su deseo –sensación de anormalidad, misoginia, pánico homosexual, remordimiento; en cambio, constatamos la presencia de otros: curiosidad (homo)sexual, conciencia de ser diferente,¹⁰¹ rechazo de los imperativos heterosexuales,¹⁰² búsqueda de modelos de homosexualidad acordes con la propia experiencia.¹⁰³

Mientras que Gerardo se resistía a los avances sexuales de otros hombres, Eduardo los consiente. En la entrevista concedida en 1965 Pellegrini (CE: 61) señaló la actitud pasiva de los muchachos provincianos y vírgenes que llegaban a la gran ciudad y se veían «impelidos al homosexualismo, [...] librados al ataque de quienes los descubren y explotan ese particular momento psicológico por el que atraviesan, cuando la amistad o la ayuda de cualquiera adquieren una dimensión inusitada y confusa». Tal hipótesis resulta incongruente con el modo como el autor presenta las diversas situaciones de seducción homosexual. No

¹⁰⁰ En *Siranger* el tratamiento del existencialismo se caracterizaba por la sutileza y la ambigüedad, pues nutría algunas reflexiones del personaje pero era objeto, al mismo tiempo, de una parodia despectiva, a través de la figura de Roberto y de la bohemia existencial del bodegón La Náusea.

¹⁰¹ Son numerosos los pasajes en que el personaje verbaliza esta conciencia, pero uno resulta especialmente significativo. Durante su encuentro sexual con Carlos Nova, Eduardo observa: «De nada servía rebelarse. Contacto de su cuerpo lubricado. Mi manos en su espalda, lenta, dolorosamente. Entonces, yo también» (101). Aunque la formulación explícita de la posibilidad de ser homosexual aparece mucho más tarde, este fragmento la anticipa. Aquello contra lo que el adolescente no puede rebelarse evidencia que *él también* experimenta placer físico al establecer contacto con otros hombres.

¹⁰² En diferentes momentos, el protagonista critica las relaciones entre hombres y mujeres por su mecanización. Un ejemplo: «los hombres se acostarían con ellas para resoplarles encima como viejos caballos destripados. Tipos para quienes esas pobres mujeres, cansadas, avejentadas, resultarías seductoras. Poseerlas. Desahogar en ellas esa fuerza animal que los devora. Y las mujeres, haciéndolo como quien mira llover» (55).

¹⁰³ Hacia el final, el personaje se compara con los diferentes *tipos* de homosexuales que ha conocido desde que llegó a Buenos Aires: «¿Tenía yo algo de común con ellos?, ¿me parecía, aunque más no fuera en algo, a Barrymore, al doctor, a los tipos del asfalto, a Ricardo? [...] ¿Puede ser uno homosexual así, como soy yo?» (193).

puede hablarse de una dinámica de explotación desde el momento en que Eduardo acepta formar parte de intercambios sexuales y afectivos con otros hombres. Si bien en dos ocasiones —con el lustrabotas y con Aldo y Enrique— el consentimiento inicial se transforma en rechazo contundente ante la violencia con que se lo interpela, son más los casos en que el joven accede. Él también desea, como el protagonista de *Siranger*, un «amor puro», pero no niega el cuerpo. Sus diversas experiencias sexuales no se justifican solo económicamente: responden, además, a la búsqueda de una síntesis entre el plano físico y el espiritual. En definitiva, el elenco de motivos cronotópicos desarrollados en la novela se articula en torno de la negociación, a menudo angustiosa, de la homosexualidad del protagonista.

Las figuras paradigmáticas —el joven llegado desde la provincia y el homosexual— reiteran las de *Siranger*: Maristany (2010: 218) advierte, respecto de la primera, que no se trata «del típico chongo “cabecita” u “oscuro” como en [Carlos] Correas, sino de un joven de clase media, rubio, que tiene estudios». Efectivamente, ni Gerardo ni Eduardo pueden ser descritos como chongos: los caracteriza un refinamiento y sensibilidad poco habituales en estos últimos, que enfatiza la fragilidad de los personajes en el entorno urbano. Pellegrini emplea metáforas animales para describir esa situación: «una liebre en la ciudad andaría tan asustada como yo» (78); «lo miré, ojos de animal acorralado. En derredor, la ciudad, indiferente» (98). En el caso del homosexual, el mismo procedimiento metafórico proyecta un imaginario negativo: «hombres apostados. Me miran con ojos redondos de animales dañinos» (151); «el viejo lustrador, en su sitio de siempre, acechaba, mirada de lince» (158-159). La comparación de los «hombres del asfalto» con «plantas que florecen de noche» (77) traza una poderosa relación metonímica entre espacio y homosexualidad, apenas insinuada en *Siranger*.

El homosexual se antoja una figura urbana, un elemento constitutivo del paisaje de la ciudad. Eduardo siempre se encuentra con él en la calle: a la salida de los cines, en las esquinas, frente a las vidrieras, al acecho constante de la «presa».¹⁰⁴ Según Da Gris (1965: 81), cualquier lugar de la ciudad podía funcionar como punto de reunión, aunque «para evitar compromisos molestos y desarrollar sus actividades con más libertad, hay lugares que se ponen de “moda”, para las citas y las reuniones». En esos enclaves halla el adolescente a los homosexuales, aunque no se trate de figuras necesariamente —o únicamente— monstruosas, como podrían sugerir los ejemplos antes citados. *Asfalto* se destaca, de hecho,

¹⁰⁴ Bech (1997: 116) sostiene que los homosexuales crean espacios para sí mismos y para otros de su misma «especie» en determinados «spots of the city» tales como «café, bars, baths, beaches, cottages, cinemas, bookstores, clothes shops, parks, streets and squares».

por presentar la primera «galería de homosexuales» de la literatura argentina: «los personajes que aparecen en cada episodio son representativos de diferentes modalidades de homosexualidad» (Maristany, 2010: 218).¹⁰⁵ Pellegrini establece la clásica distinción homófila entre «homosexuales» y «putos», «maricas» o «invertidos», privilegiando la representación de los primeros y reduciendo o limitando, en cambio, la de los segundos. «Puto» es una categoría que la novela tiende a estigmatizar y suscribir como ejemplo de «mala» homosexualidad. La descripción coincide con la que ofrece Newton (1972: 3) en su estudio sobre «female impersonators», realizado durante los años sesenta en Estados Unidos:

on the one hand there is the «gentlemen deviant», the person who is engaged in proving to himself and others that persons in the stigmatized category can be just as normal and competent as heterosexuals [...]. At this pole we find the «masculine», «respectable» homosexuals, the leaders of most homophile organizations and so on. At the opposite pole there are the persons who most visibly and flagrantly embody the stigma, «drag queens», men who dress and acted «like women».

Martínez Expósito (1998: 33) sostiene que la ideologización constituye una nota característica de la literatura de temática homosexual: «el escritor que aborda el tema efectúa como operación previa una toma de posición respecto al mismo»; en este caso, queda claro que Pellegrini postula como preferible la versión más respetable de la homosexualidad, pero aun así, no se trata de una visión unidireccional. Ricardo Cabral, homosexual con rasgos positivos, se declara pederasta –en la línea de Gide o Peyrefitte– y en su biografía hay un escándalo por corrupción de menores muy similar al que había protagonizado Jorge Retio en *Siranger*. Barrymore, el librero, también recibe una descripción favorable –alguien que se acepta «tal cual es»– aunque en el episodio de la fiesta de homosexuales se lo muestre como un «fauno descarriado» (181-182). Esta ambivalencia se verifica asimismo en personajes secundarios, retratados como depredadores sexuales pero capaces, al mismo tiempo, de gestos de solidaridad y buena fe. *Asfalto* matiza la imagen del homosexual como «monstruo» que predominaba en *Siranger* y revela la existencia de redes de sociabilidad que no aparecían en esa novela. Los discursos de Ricardo Cabral y Barrymore, por otra parte, dejan de lado el tono culposo para reivindicar con orgullo desafiante la legitimidad de su deseo: «¿cuál es nuestra culpa?, me pregunto yo.

¹⁰⁵ Martínez Expósito (1998: 46) explica que la galería de homosexuales «consiste en articular la idea de homosexualidad en varias versiones típicas y encarnar cada una de ellas en un personaje. El resultado es una serie de homosexuales que, por su descripción, resultan perfectamente irreductibles, aislados, peculiarísimos. Se proponen como prototipos de una manera de ser homosexual, pero la sugerencia implícita en la mayor parte de los casos es que la segmentación propuesta es universal e intransgredible».

¿Cuál, en particular, la mía? Me enamoro de chicos menores de doce años. Me enamoro de un chico como cualquier tipo se enamora de una mujer» (112). En *Siranger* se justificaba tímidamente la pederastia, aquí se la defiende abierta y enfáticamente.

La forma en que los motivos y figuras cronotópicos distinguidos se modulan en la trama permite identificar un cronotopo específico de la novela: el *yiro callejero en el tiempo de la vigilancia*. En rigor, la primera obra donde se verifica el impacto de este cronotopo es «La narración de la historia» (1959) de Carlos Correas, que analizaremos en el próximo capítulo. Los principales hechos argumentales de *Asfalto* proceden, como en el relato correísta, de un mismo centro organizador: el ligue como estrategia de reconocimiento e interacción entre varones durante un periodo en el cual se perseguía –y condenaba– a los sujetos cuyo comportamiento sexo-genérico se juzgaba contrario a la norma. El espacio de la calle y el tiempo de la vigilancia se entrelazan, de esta manera, en una cronotopía que dota de especificidad la experiencia homosexual del periodo. Si bien, lógicamente, el yiro se siguió ejerciendo en décadas posteriores (y hasta la actualidad), sus formas variaron, como también los modos de socialización y de control por parte de las instituciones. De acuerdo con Malva (2011: 128), el gobierno de Alejandro Lanusse (1971-1973) supuso una tregua en la persecución de los *amorales*, mientras que durante el llamado «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983), la represión se intensificó (ibídem: 130-134). Desde el punto de vista de las identidades, también se observaron transformaciones progresivas: las maricas y los chongos de los años cincuenta se fueron extinguiendo frente al avance de modelo gay, que impuso nuevos patrones identitarios y relacionales. Perlongher (2004: 85-90) analizó tempranamente el cambio de paradigma en su artículo «La desaparición de la homosexualidad», publicado en 1991; más cerca en el tiempo, Meccia (2011) se ha consagrado a estudiar las múltiples consecuencias que trajo aparejadas la expansión de la «gaycidad». De lo anterior se deduce que el cronotopo del *yiro callejero en el tiempo de la vigilancia* asumió una serie de características distintivas en el periodo que investigamos: *ciertas* identidades o personalidades (*maricas, chongos, homosexuales*) se relacionaban de *cierta* manera en *ciertos* espacios; en los años siguientes, cada uno de estos factores se fue modificando, aunque la vigilancia –y eventual condena– se haya mantenido constante hasta bien entrada la década de 1980 (Jáuregui, 1987: 166; Bazán, 2006: 358).

En *Asfalto*, la centralidad que asumen los diversos yiros en la progresión narrativa de la novela manifiestan el impacto de este cronotopo. Eduardo, en sus recorridos por la ciudad, es abordado una y otra vez por hombres que descubren en él un objeto de deseo. Guasch (1995:) ha destacado la importancia del espacio callejero en la iniciación de jóvenes

varones: «en ausencia [...] de instituciones específicas de encuentro homosexual (por lo peligroso que es acudir a ellas, porque no existen, o porque se ignora su existencia), la calle se convierte en el punto donde el neófito tiene ese encuentro, ese primer contacto con el universo homosexual. Buscándolo o sin proponérselo, en la calle encuentra a otros varones que pueden ponerle en contacto con la subcultura homosexual». Esta observación, aunque referida a lo que el investigador denomina periodo pre-gay en España, resulta válida en el contexto analizado. El yiro tendrá para Eduardo un valor *formativo* y, por esta razón, será fundamental en su proceso de iniciación. Al mismo tiempo, en la medida en que cada encuentro supone un nuevo giro en la trama de la novela, se evidencia la incidencia del cronotopo en el nivel argumental. Aunque Pellegrini no trata extensamente el tema de la vigilancia, las referencias disponibles alcanzan para poner de relieve los peligros a que se exponían quienes buscaban compañeros sexuales en la esfera pública.

El espacio de la trama, como en *Siranger*, depende nuevamente de un narrador homo-autodiegético y de una focalización interna con perspectiva figural: no hay otra visión de Buenos Aires que la ofrecida por Eduardo. La figuración de la ciudad-monstruo, implícita en *Siranger*, se vuelve explícita:

La ciudad, con sus garras de guardián de plaza, me acecha, pronta a devorarme. (57)
Temía entrar nuevamente en la ciudad, en sus fauces devoradoras. No perdonaba.
Engullía seres con tranquilidad pasmosa. (68)
La ciudad, pronta a triturarme, me acechaba. (82)
La ciudad, presentía, estaba dispuesta a triturarme. (104)
Comprendí que en la ciudad monstruosa nada resultaba imposible [...] (116)
La ciudad, en la lejanía, abría sus fauces enormes. (215)

Estas imágenes confirman las observaciones de Simmel (2001) sobre la vida en los entornos metropolitanos.¹⁰⁶ Es en este espacio convulso, percibido como monstruoso, donde se articula la trama de iniciación. La diferencia con la novela previa radica en que al presentarse en forma lineal y progresiva, la espacialidad se puede aprehender unitariamente, a medida que avanza el relato, siempre en relación directa con el protagonista/perceptor. Los múltiples desplazamientos de Eduardo actúan, en efecto, como vectores que atraviesan y dotan de unidad la dimensión espacial.

¹⁰⁶ «La gran urbe crea condiciones –rápida aglomeración de imágenes cambiantes, brusco distanciamiento en cuyo interior lo que se abarca con la mirada es la imprevisibilidad de impresiones que se imponen– produce ya en los fundamentos de la vida anímica, en el *quantum* de conciencia que ésta nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia, una profunda oposición frente a la pequeña ciudad y la vida del campo, con el ritmo de su imagen senso-espiritual de la vida que fluye más lenta, más habitual y más regular» (Simmel, 2001: 376377).

Asfalto se estructura en 27 capítulos, sin divisiones en partes o períodos.¹⁰⁷ Dado que, como ya hemos indicado, hay concordancia entre el orden de la historia y el del relato, debemos atenernos a la cronología de los acontecimientos al momento de explorar los ámbitos actuacionales vinculados con la trama iniciática. Proponemos analizar las diversas fases que componen este proceso de acuerdo con el esquema elaborado por Arnold van Gennep (2008: 24-25) para diferenciar las etapas que se suceden dentro de los «ritos de paso»: separación, margen y agregación.¹⁰⁸ El «rito de paso» que se presenta en *Asfalto* consta únicamente de las dos primeras etapas: separación –el joven abandona su provincia de origen y se traslada a Buenos Aires– y margen –ya en la ciudad, se involucra en actos sexuales y procesos cognitivos que pautan su iniciación. Los primeros familiarizan al adolescente con prácticas eróticas; los segundos lo introducen en los conocimientos relativos al submundo homosexual. Los personajes que ejecutan el rol de *guías* son diferentes, en general, para los actos y los procesos; puesto que se valoran más positivamente los segundos, la iniciación en unos y otros no puede estar a cargo de la misma figura. La tercera etapa, que consistiría en la incorporación de Eduardo a la subcultura homosexual no se desarrolla, sin embargo, porque el personaje evita, en última instancia, integrarse a ella.¹⁰⁹ La disyuntiva entre Marcelo –que representa la posibilidad de una relación homosexual completa, donde podrían convergir el plano físico y el espiritual– y Julia –símbolo de una posible e idealizada felicidad heterosexual– se resuelve a favor de la muchacha. Esta decisión frustra el proceso iniciático, coronado con un acto de violencia que supone, además, una ruptura con el orden social. Las funciones y significados del espacio en relación con la trama de «aprendizaje callejero» del protagonista pueden esclarecerse a partir del análisis de los diferentes ámbitos de actuación vinculados a ella.

¹⁰⁷ Tanto en la edición original de la novela, de 1964, como en la reedición, de 2004, se constata un error en la numeración de los capítulos, pues del 19 se pasa directamente al 21, razón por cual la novela se compone, en realidad, de 26 capítulos. Para evitar innecesarias confusiones, remitiremos a los capítulos tal como aparecen numerados en el texto.

¹⁰⁸ Pacquiao y Carney (2000: 75-76) sintetizan sus características del modo que sigue: «La primera fase de diferenciación consiste en un cambio del comportamiento simbólico con un significado de desapego del individuo o del grupo tanto desde un punto fijo en una estructura social como en una serie de condiciones culturales. Durante el periodo umbral de intervención o en el límite de este, el estado del individuo es ambiguo puesto que él o ella pasa a través de un terreno que tiene pocos o ningún atributo del anterior o al que va a pasar. En la tercera fase de incorporación o agregación, el camino se ha recorrido y el individuo se encuentra de nuevo en un estado estable o definido, acorde con sus derechos y obligaciones, y sujeto a ciertas normas y conductas claramente definidas por el estado o posición».

¹⁰⁹ Como señala Guasch (1995: 65), «el neófito puede socializarse en el mundo nuevo, o renunciar a esa socialización».

Etapa de separación

En la etapa preliminar o de separación, cuando Eduardo todavía no ha abandonado su provincia de origen, distinguimos un único ámbito de actuación homoerótico, el *encuentro con el vendedor de cueros*, ubicado en el capítulo 2. Después de salir del colegio, donde le informan que no podrá continuar sus estudios, el adolescente se lanza a caminar sin rumbo y llega a un parque. Allí lo aborda un hombre que se sienta a su lado, le hace algunas preguntas y se aproxima físicamente: primero lo masturba y luego hace que Eduardo lo masturbe a él. Finalizado el intercambio sexual, promete llevar al muchacho a dar una vuelta en auto, pero nunca regresa. Cansado de esperar, Eduardo vuelve a su casa.

Hay varios elementos de interés en este primer ámbito. El lugar donde se desarrolla la mayor parte de la acción, un parque, constituye un espacio paradigmático de interacción: aparecía ya en *Reina del Plata* y volvemos a encontrarlo en novelas posteriores, entre ellas *La brasa en la mano* de Oscar Hermes Villordo. Como bien señala Betsky (1997: 147), los espacios de ligue se articulan en lugares de la ciudad donde la supuesta racionalidad de la estructura urbana «falls apart because it is not functional». Tales espacios se caracterizan por su naturaleza efímera: aparecen por un momento, luego se disuelven y sólo vuelven a aparecer en circunstancias adecuadas (ibídem: 142). Estos rasgos se verifican en la escena que comentamos; sin embargo, al estar ubicado en el pueblo del adolescente, el parque no tiene el mismo estatus de «punto de fuga» que le otorgaría el contexto urbano.¹¹⁰ Corroboramos, en todo caso, que también en el entorno provinciano, el parque puede ser re-apropiado con fines eróticos, en función de sus características fundamentales: un lugar donde se puede pasar inadvertido y que permanece «invisible» para la mayor parte de la población (Cortés, 2010: 156-157). El episodio anticipa, además, la coreografía gestual y verbal, así como el proceso de aprendizaje, desplegados más tarde en las interacciones de Eduardo con los homosexuales porteños.¹¹¹ El juego de seducción se realiza a través de la sonrisa y, sobre todo, del contacto visual.¹¹² Al sostener la mirada del desconocido, el adolescente lo autoriza a aproximarse y le revela un interés que el otro aprovecha

¹¹⁰ Bech (1997: 149) destaca, en este sentido, que «the “countryside” which formed the setting of the fictitious world in which homosexuality could be consummated was often precisely the country of the city, projected beyond the city: the elaborate grounds and exotic vegetation of the botanical gardens, with acacias and murmuring fountains».

¹¹¹ Significativamente, el seductor no es del pueblo sino de otra ciudad, Córdoba: desde el comienzo, la homosexualidad está ligada con el espacio urbano.

¹¹² Brant (2004a: 124) observa que Pellegrini muestra una de las facetas más fascinantes de la subcultura homosexual: la capacidad de sus miembros de reconocerse y comunicarse entre sí por medio de diversas tácticas, entre las cuales la mirada desempeña un rol fundamental: «although he is a stranger in a strange place, it becomes clear that certain men easily recognize him as someone like themselves».

rápidamente: la promesa de un paseo en auto a cambio de «portarse como un buen chico» deriva en un acercamiento físico que Eduardo apenas resiste: «su mano, dedos ágiles, inquietos, desabrocha mi bragueta, busca el sexo. Le dejo hacer, sin resistirme, sin explicarme mi quietud, mi complacencia tal vez» (18). La expresión final de posibilidad permite inferir que el personaje disfruta, en parte, el intercambio con el hombre. La reflexión posterior evidencia, sin embargo, la dificultad de localizar ese episodio en un espectro de actuaciones sexuales *legítimas*:

No me explico mi proceder. Debí sacarlo a patadas. ¿Me tomó por puto? Quizá no se anime con las mujeres. [...] A lo mejor, le gustan los hombres. No sé hasta dónde. A mí, también, me gusta jugar con el ruso Méikele, acariciarle los muslos, excitarme con él. Luego, en el baño de casa, me satisfago tranquilamente. Estoy seguro de que no haría con el ruso lo que hizo este tipo conmigo. Ni creo que haya hombres a quienes les agrada hacerlo entre ellos. Cuando uno es chico, vaya y pase, hay que rebusársela. Aunque, según Andrés, algunos lo llevan en la sangre. Se apasionan por otro hombre naturalmente. (19)

Eduardo traza una frontera entre los juegos sexuales con un compañero de clase y el acto realizado con el desconocido: los primeros se justifican como una fase transitoria propia de la edad, el segundo instala la posibilidad inquietante de que existan hombres que «se apasionan» por otros hombres. La homosexualidad se presenta como una opción irrepresentable para el personaje y su amigo Andrés no puede officiar de guía, en tanto carece de la autoridad que dan los años y la experiencia. Se evidencia, no obstante, una tensión entre lo que hizo (el inexplicable proceder) y lo que debió hacer (sacar a patadas al seductor). El miedo a ser tomado por «puto» —único modelo de homosexualidad disponible— indica claramente la perturbación del adolescente ante un deseo que no consigue racionalizar y que desestabiliza sus escasas certezas en torno del sexo. En definitiva, este primer ámbito de actuación resulta decisivo para el proceso narrativo iniciático porque pone en marcha la liberación de los «mecanismo secretos» que encuentros similares subsiguientes completan y afianzan. Prefigura, además, la dinámica de las interacciones que Eduardo establecerá con otros hombres en la metrópoli. El vendedor de cueros, como más tarde el viejo o Aldo, solo busca una efímera satisfacción sexual. El muchacho, ingenuo y sin experiencia, espera en vano su regreso: «El tipo se había evaporado. [...] me había engrupido. Bah. Total» (20).¹¹³ Se advierte, ya en esta escena inicial, que el personaje espera algo más que sexo en sus relaciones, aunque se encuentre en una fase muy primitiva de su auto-reconocimiento. El hombre del parque es el primero de

¹¹³ El término *engrupir* proviene del lunfardo. De acuerdo con Gobello (1977: 101), *grupo* es el «ladrón que, en la estafa, seduce al incauto». *Engrupir*, consecuentemente, significa engañar.

sus guías en lo referente a prácticas sexuales; en este sentido, su actuación y la valoración implícita de la misma conforman un patrón inicial que volverá a presentarse con características muy semejantes a lo largo de la novela.¹¹⁴

En términos espaciales el episodio tiene un valor crucial, pues revela al protagonista la existencia de una sexualidad que el pueblo no puede contener. La idea de irse a Buenos Aires, vagamente formulada antes del encuentro con el desconocido, se afirma después de este. Camino al parque, Eduardo observa las vías del tren: «llevaban a la capital. Allá, forzosamente todo debía ser distinto» (15). De regreso en el barrio, se cruza con su amigo Andrés y le confiesa: «estoy hartito del colegio, del pueblo, de esta podrida vuelta del perro. No envejeceré aquí» (21).¹¹⁵ Eduardo no explicita –no puede hacerlo aún– que la asfixia no proviene solo del colegio y de la rutina provinciana. Parece claro, sin embargo, que la secuencia del parque ha despertado en él una inquietud relacionada con la sexualidad. Según Maristany (2010: 218), la migración del personaje «no responde a causas socioeconómicas, sino a una cierta curiosidad por conocer el mundo y salir de los estrechos límites de la vida pueblerina». A nuestro juicio, esa curiosidad tiene un matiz innegablemente sexual. La capital promete mejores perspectivas no solo respecto del tedio inherente a la provincia: el deseo fugazmente entrevisto en el parque necesita ser explorado en un espacio mucho más propicio.¹¹⁶ El difuso homoerotismo de los juguetes adolescentes y de la masturbación furtiva con el vendedor constituyen eslabones primitivos de una iniciación que solo puede hacerse efectiva en la ciudad. En este sentido, puede extenderse a Buenos Aires la siguiente afirmación, formulada por Chauncey (1994: 135) a propósito de Nueva York: «the city was a logical destination for men intent on freeing themselves from the constraints of the family».¹¹⁷

¹¹⁴ Señala Brant (2004a: 124): «Ale's existence in Buenos Aires is conditioned by a clearly identifiable and recognizable sexuality which has the double function of drawing him into a community of similar persons (whether or not he understands it or desires it) and at the same time targets him for abuse by those who would take advantage of his innocence, defenselessness and sexual ambiguity». Sin embargo, no todos los homosexuales que Eduardo encuentra en la ciudad actúan de esta manera, como sucede con Ricardo Cabral y Marcelo.

¹¹⁵ Verdevoye y Colla (1992: 192) definen la expresión *dar la vuelta al o del perro*, de uso extendido en Argentina, como «dar vueltas por una plaza o calle paseando».

¹¹⁶ Suscribimos, en este sentido, la hipótesis de Brant (2004a: 123): «it is significant that in the novel, immediately following Ale's first sexual encounter with another man [...], he makes the life-altering move to Buenos Aires there he will be forced to confront his own sexuality in a place where the choices to live according to one's authentic identity are more plentiful».

¹¹⁷ En su estudio sobre la migración gay y lesbiana a San Francisco durante las décadas de los sesenta y los setenta, Weston (1995: 282) observa que «rural-urban migration has been an ongoing feature of life in earth for some time now, affecting many "groups" in many contexts. In the years since the Industrial Revolution, a symbolic contrast between rural and urban has developed that castigates the city for its artificiality, anonymity, and sexual license. By relative definition, the country becomes a reservoir for nature, face-to-face relations, and "tradition"». Esta apreciación coincide con la oposición entre el pueblo y la ciudad que desarrolla Pellegrini y que queda ilustrada especialmente en la *etapa de separación* analizada.

Etapa de margen

En la etapa liminar o de margen, los ámbitos de actuación homoeróticos proliferan. El primero se ubica en el capítulo 10; los restantes –trece en total– aparecen en forma sucesiva y prácticamente encadenada hasta el capítulo final.¹¹⁸ Esta continuidad armoniza con las diferentes instancias del proceso iniciático, acelerado por el vértigo de la metrópoli. La vinculación entre los ámbitos actuacionales y los diferentes estadios de la iniciación permitirá visualizar la construcción lineal de la espacialidad urbana/homoerótica y su impacto sobre la subjetivación del protagonista. Distinguiremos tres estadios en el proceso: cada uno se corresponde con una serie de ámbitos actuacionales en los que se desarrollan actos sexuales y/o procesos cognitivos. En algunos casos, el ámbito de actuación no está asociado a un acto o proceso, pero la acción –normalmente, un yiro callejero– conduce en ámbitos posteriores a la concreción de alguno de ellos:

ESTADIOS	ÁMBITOS DE ACTUACIÓN	ACTOS SEXUALES O PROCESOS COGNITIVOS ASOCIADOS
Aprendizaje erótico	<ul style="list-style-type: none"> -Encuentro con el viejo (Cap. 10) -Segundo encuentro con el viejo y primer encuentro con Aldo (Cap. 12) -Encuentro con Aldo y Enrique (Cap. 12) -Encuentro con Carlos Nova (Cap. 13) 	<ul style="list-style-type: none"> -Intento de seducción del viejo. Intento de relación sexual con Aldo. -Intento de violación. -Relación sexual con Carlos Nova.
Aprendizaje social	<ul style="list-style-type: none"> -Encuentro con Ricardo Cabral (Cap. 14) -Primer encuentro con Doctor Iturri. (Cap. 18) Primer encuentro con el lustrabotas y entrevista con Barrymore. (Cap. 19) -Primer día de trabajo en la librería y encuentro con Marcelo (Cap. 21) 	<ul style="list-style-type: none"> -Aprendizaje “teórico” (Guía: Ricardo) -Intento del lustrabotas de ofrecer sexo oral a Eduardo a cambio de dinero. -Aprendizaje “teórico” (Guía: Barrymore)

¹¹⁸ La diferencia con *Siranger* es rotunda: en esta primera novela solo encontramos cinco ámbitos de actuación similares, dispuestos en forma irregular en un total de 69 capítulos y sin atenerse al orden cronológico de los acontecimientos.

	-Fiesta de homosexuales (Cap. 22)	-Aprendizaje “social” (Guía: Barrymore)
	-Segundo encuentro con el doctor Iturri (Cap. 23)	-Relación sexual con el doctor Iturri.
Aprendizaje emocional	-Segundo encuentro con Marcelo (Cap. 24)	-Aprendizaje “cultural” (Guía: Marcelo)
	-Tercer encuentro con Marcelo (Cap. 26)	-Aprendizaje “emocional” (Guía: Marcelo)
	-Cuarto encuentro con Marcelo y asesinato del lustrabotas (Cap. 27)	

Primer estadio: Aprendizaje erótico

El primer estadio se caracteriza por el predominio de episodios de carácter sexual, motivo por el cual consideramos pertinente caracterizar el aprendizaje que se desarrolla como «erótico». Poco después de llegar a la ciudad y hallándose en una precaria situación económica,¹¹⁹ Eduardo se introduce en un circuito de relaciones eventuales signadas por la necesidad de un apoyo financiero y cierto interés (homo)sexual no demasiado claro todavía. Los lugares donde el adolescente conoce a los diversos personajes son siempre públicos: plazas o calles. La seducción, por su parte, se desenvuelve de acuerdo con un repertorio de acciones similar, dentro del cual la mirada –y en menor medida, la sonrisa– se impone como el código de reconocimiento y comunicación más característico: «el hombre pasó a mi lado echándome una ojeada. [...] Sonrisa marchita curvaba sus labios» (64); «un hombre, al pie de la escalera que llevaba al pullman, me miró fijamente» (98).

Cada ámbito de actuación supone una nueva fase de conocimiento sexual: se establece una suerte de gradación entre el primero y el último. El encuentro con el viejo – primer ámbito– se produce en el contexto de una revolución de la que no se dan mayores precisiones y que no vuelve a ser referida posteriormente. De acuerdo con una interpretación (auto)biográfica, debería tratarse de la revolución que en 1943 derrocó al gobierno conservador de Ramón Castillo. En esa fecha Pellegrini, nacido en 1926, tenía al

¹¹⁹ No hay ámbitos de actuación caracterizables como homoeróticos durante los capítulos 5 al 9. Si bien Eduardo conoce a un hombre en el curso del viaje a Buenos Aires y comparte con él una habitación durante los primeros días en la ciudad, el vínculo que entablan es puramente amistoso y se desvanece con rapidez. En cuanto el hombre se da cuenta de la precaria situación económica del joven, decide trasladarse a una habitación individual. Con el poco dinero facilitado por este personaje a condición de no volver a verlo, Eduardo se muda a una pensión. No queda claro, sin embargo, el motivo por el cual el hombre colabora económicamente con el adolescente: dado que no se narra un intercambio sexual, deberíamos suponer que lo hace por mera solidaridad ante la situación desesperada del provinciano.

igual que Eduardo 17 años de edad. Si se descarta esta posibilidad, puede considerarse que el autor remite a la Revolución Libertadora de 1955, que puso fin al régimen peronista.¹²⁰ Ben (2009: 295), que suscribe la hipótesis autobiográfica, sitúa la acción de la novela en los primeros años cuarenta. Brant (2004a: 121), en cambio, sostiene que *Asfalto* transcurre a comienzos de la década de los sesenta. A nuestro juicio, las informaciones textuales son insuficientes para una datación exacta, pero la impronta marcadamente existencialista de la novela inclina a situar la acción en los años cincuenta, época en que esa corriente filosófica se difundió en Argentina, como hemos señalado oportunamente. Buscando alejarse del tumulto revolucionario, Eduardo llega a una plaza donde no tarda en ser abordado por un viejo. Una vez al tanto de la complicada situación del adolescente, el hombre promete ayuda y lo invita a su casa a tomar un café. Eduardo comprende vagamente sus intenciones –«me elogiaba sin retaceo» (66)– pero, posiblemente a causa de la necesidad de apoyo y compañía, acepta la invitación. Nada «extraño» sucede, sin embargo, en este primer encuentro.

El segundo ámbito encadena dos episodios sucesivos: la segunda cita con el viejo y el primer encuentro con Aldo. El viejo convoca a Eduardo en La Sembradora, un café de la calle Maipú. La certeza de que la bondad del hombre no es gratuita aflora con rapidez: «encanta oírte hablar; si no estuviéramos aquí, entre tanta gente, te daría un beso» (71). La expresión de la homosexualidad está condicionada, en el espacio del café, por su carácter público. Sebreli (2005: 213) afirma que «el código de miradas, la coreografía de los movimientos, la psicología de los gestos [...] permitían crear una situación íntima rodeado de desconocidos», pero aún así ciertas barreras no podían transgredirse. La situación toma un rumbo completamente diferente cuando los personajes se trasladan, nuevamente, a la casa del hombre. En la intimidad, el viejo explota a conciencia la debilidad de Eduardo, que no tiene dónde dormir. En un primer momento, el joven se «deja llevar, sin resistencia, hasta el borde de la cama» (74). Sin embargo, cuando una vez allí el viejo se aproxima físicamente, la pasividad inicial deja paso a la estupefacción y el rechazo:

«Besa a tu papito, no seas malo».

Mis fibras interiores crujieron metálicamente. Sus labios de medusa por mi cuello. Engranaje cerebral atascado. Manos en mis muslos, despaciosas, firmes. Las sujeté. Todavía un momento, paralizado de angustia o de sensación no experimentada

¹²⁰ Ben (2009: 295), que suscribe la hipótesis autobiográfica, sitúa la acción de la novela en los primeros años cuarenta. Brant (2004a: 121), en cambio, sostiene que *Asfalto* transcurre a comienzos de la década de los sesenta. A nuestro juicio, las informaciones textuales son insuficientes para una datación exacta, pero la impronta marcadamente existencialista de la novela inclina a situar la acción en los años cincuenta, época en que esa corriente filosófica se difundió en Argentina, como hemos señalado oportunamente.

hasta entonces, después, violentamente, salté de la cama arrastrando sábanas y frazada. (74)

Hasta ese momento, Eduardo había intentado obviar el interés –cada vez más abiertamente sexual– manifestado por el hombre.¹²¹ La brusca decisión de irse de la casa deriva, por un lado, de la repulsión física que le produce el viejo; por otro, de comprobar que su solidaridad era fingida. La secuencia juega un rol importante, de todos modos, dentro de su aprendizaje erótico porque implica una nueva fase en la liberación de sus «mecanismos secretos».¹²² El contacto sexual con el hombre lo perturba, pero no se trata de un sentimiento «homofóbico»; de hecho, Eduardo se arrepiente de haberlo llamado «viejo puto»: «solo me hubiera gustado decirle al viejo que él no era lo que yo le había dicho que era o que, si lo era, a mí no me importaba» (75).¹²³ Nuevamente en la calle, el adolescente vagabundea sin rumbo. Tras la experiencia con el viejo, toma consciencia de que los hombres que circulan por la ciudad –en especial a esa hora, en plena noche– solo tienen en mente un objetivo: saciar su apetito sexual. De allí la descripción que hace de los mismos como «cazadores sexuales»: «Hombres nocturnales, cruzándose, deteniéndose en la esquinas, hundiendo sus sombras en calles transversales, brotando imprevistamente desde fondos límpidos de vidrieras, extendiéndose en el asfalto, buscadores de alimentos, semejantes a plantas que florecen de noche» (77). Da Gris (1965: 82) ofreció una visión muy similar:

Es dable encontrar en los sitios más dispares de Buenos Aires y sus alrededores una serie de tipos que ya son «clientes» asiduos de esos lugares. Unos buscan y otros son buscados. Es dable ver a ciertas horas de la noche y hasta bien avanzada la madrugada, el deambular de los candidatos. Poco a poco se van encontrando y las parejas van desapareciendo de los sitios hacia los lugares donde rendirán pleitesía al placer de una noche y al día siguiente cada uno por su lado esperará a un nuevo candidato.

Eduardo no domina aún los códigos del yiro pero no tarda en comprender que su juventud y belleza lo convierten en un «blanco» privilegiado, por lo que asume una actitud diferente a partir de este momento. Cuando se encuentra con Aldo, acepta de inmediato la

¹²¹ Nótese, en el siguiente fragmento, que Eduardo es consciente del deseo del viejo pero no puede evitar conmoverse ante sus palabras: «“Eduardo. Me gusta tu nombre. Eduardo”. Su voz, de tinte desconocido, me puso la piel de gallina. No le guiaba solo deseo de ayudarme, estaba claro, no obstante, el oírme llamar por mi nombre apretó de lágrimas el borde de mis ojos» (73).

¹²² Expresiones como «fibras interiores», «mecanismos secretos», «resortes ocultos», que aparecen con frecuencia, resultan coherentes con la concepción de la homosexualidad como «secreto del ser» que progresivamente sale a la luz.

¹²³ Estas palabras recuerdan las de Gerardo a Jorge en *Stranger*: «No comprendo esa clase de cariño, ni tampoco me molesta [...]. Me resulta extraño, simplemente» (Pellegrini, 2006: 172).

invitación a un café y, posteriormente, a dormir juntos en una pensión. El encuentro sexual no resulta, sin embargo, satisfactorio: «su pello velludo y unas manos suaves recorriéndome, buscando el sexo. [...] Cuerpo blanco, resbaladizo. Me abandoné, rígido, contraído. [...] Mezcló nuestros sexos, hipando. El suyo, duro, erecto; el mío, lánguido, sin fuerzas. [...] Sentía paralizados en mí todos los mecanismos que conducían al placer» (81). Las diferencias en el modo de actuar del muchacho en esta escena y en la del viejo resultan evidentes. Aquí acepta la proposición sexual porque sabe que es el precio a pagar para no quedarse en la calle, pero no consigue sentir placer. Como señala Brant (2004a: 128): «he does not have anything in common with those men whose seemingly sole interest lies in sexual activity». Busca, en cambio, «the compassion, the warmth, the comfort, and the emotional connection of a caring other». Durante este estadio de su aprendizaje el personaje no conoce a nadie que pueda ofrecerle esa clase de vínculo.

El tercer ámbito de actuación se ubica en el mismo capítulo que el precedente. Eduardo vuelve a citarse con Aldo –a pesar del fallido intento de relación sexual de la noche anterior– y acuden juntos a la casa de un amigo de este, Enrique. La promesa de recuperar el dinero de la estampilla de inscripción del colegio es el anzuelo con que los hombres se ganan la confianza del muchacho, falsamente ilusionado con que «la suerte comenzaba a sonreírme» (89). Preservados por la intimidad que confiere el espacio privado, Aldo y Enrique se lanzan sobre el muchacho con la intención de desnudarlo. Resuena, en esta escena, la secuencia final de *El matadero* de Echeverría, especialmente por la firmeza con que Eduardo se resiste a la violación: «cuando un cuerpo quiso encajar en el mío, permanecí rígido, angustiado. Las manos presionaron mis tobillos, separándome las piernas. Al borde de un abismo» (92). Se trata, probablemente, de la instancia más violenta en el aprendizaje erótico del personaje. Los hombres, después del primer forcejeo, intentan convencerlo de mantener relaciones sexuales «por las buenas», pero él opta por marcharse: «confiaban en que terminaría por entregarme, sin resistencia, no me quedaba otra salida. Se equivocaban» (95).

El cuarto ámbito de actuación, último del primer estadio, es el *encuentro con Carlos Nova*. Tras abandonar la casa de Enrique, Eduardo vagabundea por la ciudad y decide entrar en un cine, donde visiona la comedia fantástica *Topper* (1937).¹²⁴ Al salir, un viejo intenta acercarse; huyendo de él se dirige a otro cine, donde encuentra a un nuevo seductor: «comenzaba a asustarme esa persecución silenciosa, continuada» (98). La idea de cacería se

¹²⁴ Es significativa la referencia a esta película, protagonizada por Cary Grant: «da pareja central, muerta en un accidente, andaba por el mundo regulando sus apariciones mediante el uso de ectoplasma» (97). Se percibe una afinidad entre esta declaración y la sensación de inexistencia o ausencia de identidad que manifiesta el protagonista a lo largo de la novela, analizada por Brant (2004a, especialmente 126-127).

acentúa con la descripción que hace Eduardo de sí mismo como «animal acorralado». Inmediatamente, sin embargo, el adolescente cede y declara: «lo seguí dócilmente. Comprendía confusamente que una especie de remolino me llevaba hacia el final y nada valía luchar contra su fuerza». La vaga comprensión –y aceptación– de un «destino» homosexual resulta decisiva en su encuentro con Carlos Nova.¹²⁵ El desarrollo de la secuencia reitera el patrón de las escenas precedentes: primero, Eduardo y el hombre van a un bar y luego a un hotel. Allí tiene lugar el primer intercambio sexual *positivo*, aunque una significativa elipsis nos impida conocer los detalles: «contacto de su cuerpo lubricado. Mis manos en su espalda, recorriéndola lenta, dolorosamente. Entonces, yo también. [...] Mis ojos. Temblor lejano de piernas, de sexos entrelazados. Los cables elásticos del sueño restallaron» (101). Nótese cómo Eduardo participa activamente del acto sexual: son sus manos las que recorren la espalda del otro, a diferencia de lo que había sucedido en las escenas con el viejo, Aldo y Enrique. Por otra parte, la frase incompleta «entonces, yo también» invita a suponer diversas continuaciones posibles: él también, como Carlos, es homosexual; o bien, él también disfruta del contacto con Carlos, de modo que *podría* serlo.

Al día siguiente, cuando despierta, el hombre ya se ha ido, pero en una nota le aclara que el hotel está pago por dos noches. Momentáneamente aliviado, pero consciente de que «dos noches aseguradas en el hotel nada significaban» (102), Eduardo decide escribir a sus padres, aunque no da información sobre el contenido de la carta. Al salir a la calle lo embarga, por primera vez desde que llegó a la ciudad, una sensación de felicidad: «caminé dichoso, por la vereda del sol» (102). Recordemos que en un pasaje similar de *Siranger*, Jorge quedaba del lado del sol, mientras que Gerardo se alejaba por una «vereda sombreada». Invertiendo la simbología de aquella novela, el cierre del cuarto ámbito de actuación –y del primer estadio de aprendizaje erótico del protagonista– connota favorablemente la experiencia homosexual. Luego de varios intentos fallidos, Eduardo consigue una comunicación satisfactoria con otro hombre y una tregua a su desesperada situación económica. Este estado de relativo equilibrio prepara el terreno para la etapa siguiente de su iniciación.

¹²⁵ Coincide con la afirmación de Da Gris (1965: 125) de que «todos los homosexuales luchan contra la homosexualidad, pero la homosexualidad es más fuerte y la atracción de los sexos es más violenta que la misma voluntad».

Segundo estadio: Aprendizaje social

Si bien algunos episodios de este segundo estadio del proceso incluyen experiencias relativas al sexo, el rasgo característico del mismo radica en la preeminencia de lo social. Ricardo Cabral, personaje descrito por Maristany (2010: 213) como «la voz pedagógica de la novela», tiene un rol clave, pues a través de él Eduardo entra en contacto con otros homosexuales, pero ya no desde el azar de los encuentros callejeros, sino desde una sociabilidad perfectamente codificada.¹²⁶ El primer ámbito de actuación de este estadio, el *encuentro con Ricardo Cabral*, está ligado con el anterior, ya que Eduardo conoce a Cabral mientras espera a Carlos Nova en la esquina de una joyería para una segunda cita con él. La descripción del paisaje masculino que sirve de marco al encuentro se nutre del lenguaje metafórico de la guerra: «los hombres apostados en la vereda de la joyería parecieron alertarse ante mi presencia. [...] Un vistazo en derredor me permitió verlos desplegar en abanico, tomar posiciones. Se hubiera dicho un ejército silencioso avanzando hacia el enemigo desarmado» (105). La comparación no es en absoluto azarosa: refuerza la visión de los homosexuales y de sí mismo que el personaje ha ido configurando en episodios precedentes, metaforiza su «lucha» y eleva a Cabral como figura salvadora. En efecto, el hombre aparece súbitamente, obliga a Eduardo a subir a un taxi y una vez instalados en un bar, le explica que en la esquina donde se encontraba corría peligro de ser detenido por la policía:

«¿Qué hacías en esa esquina?».

«Esperaba a un amigo».

«Podrían haber elegido sitio mejor para citarse. Estabas rodeado de pesquisas. Un minuto más y no contabas el cuento».

«¿Todos esos hombres eran pesquisas?»—pregunté asombrado.

«Había, también, putos».

[...] Rodeado de pesquisas. Me hubieran detenido por vagancia. (106-107)

La escena destaca por ser de las pocas que aluden a la persecución policial, motivo estrechamente ligado al cronotopo específico de la novela, el *yiro callejero en el tiempo de la*

¹²⁶ Bech (1997: 115) destaca la importancia de los grupos y asociaciones de homosexuales: «just as the homosexual is “born to loneliness”, he belongs by definition to a group. [...] these individuals have good reasons for seeking out members of the same species and *associating*, making the “species-ship” to which they belong virtually into a reality for themselves. On the one hand, they can find in a community *protection* from the others and *strength to resist*, enabling them to assert a territory and generally fight to improve the conditions of the species. On the other hand, they can find and create a *social life* here, a life with the other homosexuals». Esta tendencia a formar grupos, aunque señalada por el investigador como una característica general de lo que denomina una «homosexual form of existence», reviste especial interés en periodos adversos a la homosexualidad, como el que retrata Pellegrini.

vigilancia. Según Da Gris (1965: 20) las represalias de la policía eran «brutales»; una vez fichados como amorales, los homosexuales quedaban «marcados por la estigma pública». El lugar donde Carlos Nova cita a Eduardo constituye, como permite conjeturar el diálogo, un punto de encuentro, circunstancia que explica, a su vez, la presencia de los «pesquisas» señalados por Ricardo. Este no aclara, sin embargo, la naturaleza exacta del riesgo al que el joven se exponía en ese espacio. Por este motivo, él supone que lo habrían arrestado en calidad de «vago». En el diálogo que sigue, Cabral desarrolla una minuciosa y reveladora discriminación de clases de homosexuales que constituye, como advierte Maristany (2010: 213), «el saber que el maestro transmite y el núcleo cognitivo central de la novela». Vale la pena citar el pasaje extensamente:

«No parecés homosexual».

Lo miré, extrañado. Homosexual. Notó mi asombro, preguntó:

«¿Sabés lo que significa homosexual?».

«No».

«Homosexual es aquel que mantiene relaciones sexuales con personas de su mismo sexo».

«El invertido».

«No precisamente. Al invertido la gente llama marica o puto. Resultan, en verdad, algo así como la degeneración del homosexualismo. Por culpa de ellos, el vulgo no establece distingos. Llama putos a todos y se acabó». (108)¹²⁷

Hemos aludido anteriormente a esta diferenciación –propia del pensamiento homófilo– entre dos clases de homosexuales. Cabral, voz autorizada de la novela, enuncia el *orthos* homosexual en los mismos términos en que lo había hecho Gide en *Corydon* (1924) y como volverían a formularlo algunos movimientos reivindicatorios de los años setenta (Mira, 2004: 213). Coetáneamente, resultan interesantes las observaciones de Da Gris (1965: 80) por el énfasis que pone en la cuestión de la «legibilidad» del homosexual:

el uranista viril, a [sic] aquél que en sus movimientos, su andar, sus acciones, son completamente normales, y su conversación gira sobre los más diversos temas, ¿cómo se le identifica? ¿Cómo se puede saber que ese señor serio, exigente, hombre de mundo y de negocios, casado, con hijos, pueda ser un homosexual? ¿O aquel joven atlético, vivaz, locuaz, dado a las más modernas diversiones, compañero y amigo ideal, también lo sea? [...] No. No puede ser. ¡Y sin embargo es! ¿Cómo marcar la identidad de esos seres? La tarea resulta entonces difícil, porque lo externo de ellos no representa su manera de ser de otra forma.

¹²⁷ En la edición original de la novela, una de las frases varía ligeramente: «El invertido es lo que la gente llama marica o puto» (Pellegrini, 1964: 85).

Resulta patente la semejanza entre los planteos de Pellegrini y Da Gris: el homosexual legible es el afeminado (marica o puto); el viril, en cambio, no exhibe «marcas» que permitan identificarlo con facilidad. Cabral alecciona a Eduardo –como Da Gris a su público lector– acerca de cómo descifrar la homosexualidad en aquellos que no la manifiestan claramente. En efecto, Eduardo se siente desconcertado porque no logra identificar a Cabral ni como marica ni como homosexual: «él no era nada de eso, pues atacaba a unos y me defendía de los otros» (108). El hombre le aclara acto seguido que a pesar de no parecerlo, *es* homosexual. La ausencia de signos exteriores que pongan en evidencia la identidad se valora como rasgo positivo que eleva a los homosexuales por encima de invertidos, maricas y putos. La manera «correcta» de ser homosexual aparece, entonces, como una de las primeras y más sustanciales enseñanzas que Eduardo recibe de su guía.

Gracias a él, una nueva realidad, indesligable del contexto urbano, comienza a abrirse ante el personaje: «la ciudad develaba su secreto. Bebí, mientras trataba de ordenar mis conocimientos recientes. Maricas. Pesquisas. Homosexuales» (108). Como se aprecia con nitidez en la cita, el secreto de la ciudad es la homosexualidad; Cabral enfrenta a Eduardo con un universo que había comenzado a vislumbrar en sus andanzas por Buenos Aires pero que no había podido organizar en categorías. El proceso cognitivo que se desarrolla en esta escena resulta determinante para la iniciación del personaje. El diálogo posterior desgrana nuevas lecciones sobre esos temas que Ricardo conoce «al dedillo» (109): homosexualidad femenina, pederastia, felación. Como Jorge Retio en *Siranger*, Cabral confiesa su debilidad por los niños menores de doce años y narra una estadía en la cárcel que recuerda la de aquel personaje. La diferencia estriba en que Ricardo no siente vergüenza de sus «naturales inclinaciones» (112). El extenso relato de su vida se interrumpe en cierto punto debido a la aparición de un lustrabotas que mira con deseo evidente a Eduardo. Cabral le explica que se trata de un «anormal» que practica felaciones en el baño del bar en que se encuentran; ilustra así la teoría de los homosexuales «degenerados» que manchan la reputación de los respetables. Como el adolescente ignora en qué consiste la felación, Ricardo la define: «felacio –dijo seriamente– significa aposición de la boca al órgano masculino» (114). La impronta científica de esta y otras explicaciones del guía refuerzan su voluntad pedagógica; en tal sentido, se debe tener en cuenta que el destinatario de la educación no es solo Eduardo sino también el lector o lectora potenciales que ignoran, como él, la subcultura homosexual. La enseñanza no se reduce al orden teórico; ante la incredulidad del adolescente, Cabral lo desafía a ir al baño: «estoy seguro [...] que si

te viese entrar a vos, te seguiría inmediatamente, ¿por qué no hacés la prueba?» (115). Esta lección práctica tendrá, como veremos luego, consecuencias nefastas. El muchacho obedece, se ubica en un mingitorio y el lustrabotas lo sigue e imita sus movimientos: «carraspeó, tratando de llamarme la atención. ¿Intentaba entrar en materia?» (ídem). La escena articula un espacio homoerótico por excelencia: el baño público, conocido como «tetera» en el argot gay argentino. Según Sebreli (1997a: 347-348),

en Estados Unidos, el baño público se llamaba *toilet-room*, o en forma abreviada, *t-room*, palabra que fonéticamente suena igual que *tea room*, es decir salón de té. Ya hacia fines del siglo XIX los gays norteamericanos encontraron irónico llamar con el nombre de un elegante lugar de reunión de damas respetables al por cierto menos refinado sitio de encuentro de homosexuales. No sabemos cómo ni en qué momento ni a través de quién el término de *tea room* llegó a Buenos Aires, donde se deformó en «tetera», nombre con el que se lo conoció desde entonces.

Aunque brevemente, Pellegrini describe la dinámica de interacción en las teteras.¹²⁸ Humphreys (1999: 30) explicó que los hombres eligen estos espacios por numerosas razones, entre ellas, que resultan accesibles, fácilmente reconocibles para el iniciado y de visibilidad pública reducida.¹²⁹ Eduardo incorpora este saber en su rápida excursión al mingitorio y concluye asombrado que «la ciudad daba para todo. [...] El asfalto entraba en mis venas, corría por ellas, enturbiándolas» (116-117). Los secretos homosexuales de la metrópoli se exponen en toda su crudeza frente al joven, pero la presencia de Ricardo garantiza una protección de la que había carecido hasta entonces. La invitación a vivir con él —previa aclaración de que no tiene malas intenciones— y la promesa de que impedirá que la ciudad lo corrompa, animan a Eduardo y sellan el inicio de una «amistad inquebrantable» (111). El ámbito de actuación se cierra cuando los personajes se dirigen al departamento de Ricardo. Las palabras finales del capítulo, «Dios, imperturbable, vagaba» (121), preludian las que van a cerrar la novela, aunque el sentido de las mismas será muy diferente en esa ocasión.

El segundo ámbito de actuación, *primer encuentro con el doctor Iturri*, abarca el capítulo 18.¹³⁰ En él sobresale el cambio de actitud de Eduardo, que ya en posesión de un

¹²⁸ Las teteras tuvieron una función clave en la socialización homoerótica en Buenos Aires, especialmente durante el periodo de la última dictadura militar, como analizaron extensamente Rapisardi y Modarelli (2001, especialmente 21-72).

¹²⁹ En la misma línea, Chauncey (1994: 197) notó que «bourgeois ideology —and certainly the ideology that guided state regulation— regarded comfort stations as public spaces (of the most sordid sort, in fact, since they were associated with bodily functions even more stigmatized than sex), but the men who used them for sex succeeded in making them functionally quite private».

¹³⁰ En los tres capítulos precedentes Eduardo narra sus primeros días en casa de Ricardo y las clases de tango que toma con un amigo de este, Aníbal Luna, que resulta ser un impostor.

importante caudal cognitivo en torno de la homosexualidad, se sirve de él para yirar abiertamente a un hombre que lo atrae por su singular elegancia. El adolescente sabe que la mirada funciona como código fundamental para establecer contacto y lo utiliza a conciencia: «lo seguí con la vista. Debió notar mi curiosidad. [...] Controlé sus movimientos a través del vidrio. [...] El asunto empezaba a divertirme» (152). La *diversión* radica en que el hombre está acompañado de una mujer (posiblemente su esposa), de la que se desembaraza rápidamente. Los modales y la conversación del doctor agradan a Eduardo, que vislumbra a través de él un mundo elegante alejado de la sordidez de las pensiones y teteras. Cuando una vez en casa comenta a Ricardo el encuentro, este le dice: «tipos así asegurarían tu porvenir. Nada te costaría engrupirlos» (157). Nótese cómo varía el espesor moral de las enseñanzas de este guía: si por un lado se muestra empeñado en preservar al joven de la corrupción (homosexual) de la ciudad, por otro lo incita explícitamente a integrarse en su maquinaria: *engrupir, engañar* a los hombres aprovechándose de la atracción que genera en ellos sería el modo de invertir el esquema que ha regido hasta este momento sus interacciones.¹³¹

Los personajes acuden, más tarde ese mismo día, a una entrevista con un librero amigo de Ricardo, Barrymore, que puede ofrecer a Eduardo un puesto de trabajo. Inicia así el tercer ámbito de actuación, *primer encuentro con el lustrabotas y entrevista con Barrymore*, desarrollado en el capítulo 19. Camino a la librería, tienen lugar dos episodios importantes: un primer –y muy fugaz– encuentro con Julia, muchacha que adquirirá protagonismo en el tramo final de la novela, y un violento episodio con el lustrabotas en el baño del bar. En cuanto a Julia, es la primera vez que Eduardo manifiesta un interés heterosexual: se declara «asustado» por la hermosura de la joven (158). Desde este primer contacto, puramente visual, Julia aparece como una belleza superior e idealizada, ante la cual Eduardo no sabe cómo actuar. En contraste con la resuelta seducción de Iturri, el adolescente se muestra absolutamente incapacitado para abordar a su vecina. Julia vive en el mismo edificio que Ricardo, en un piso superior. No se trata de un detalle menor en la medida en que su figura se termina postulando como lo *alto* –junto con la heterosexualidad que encarna y representa– mientras que los homosexuales son reiteradamente ubicados en la esfera de lo *bajo* y de lo abyecto. El encuentro con el lustrabotas, por su parte, vuelve a trazar conexiones entre deseo homoerótico y violencia. Eduardo espera a Barrymore, que ha ido a ver a un amigo, en el «bar de siempre» y es abordado por el viejo cuando entra en el baño:

¹³¹ Da Gris (1965: 144) denuncia enfáticamente el proceder de los sujetos que denomina «muñecos del vicio», seres que «se prestan al comercio sexual por unos pesos o una paga determinada» y que luego chantajejan a los homosexuales, sin recibir nunca castigo por sus delitos.

«Pibe, me muero de ganas, dejame hacerlo una vez, tomá, agarrá el dinero» (161). Observamos aquí el esfuerzo de parte del lustrabotas por convertir el lugar (baño) en espacio homoerótico (tetera). El adolescente ignora, sin embargo, la propuesta y camina hacia la puerta, con intención de salir. En ese momento, el hombre se abalanza sobre él e intenta forzarlo, generando una brusca reacción de su parte: apretarle el cuello hasta dejarlo semi-inconsciente. Por primera vez en su proceso iniciático, Eduardo recurre a una acción violenta para rechazar un avance sexual; no se trataría, empero, de un gesto homofóbico, como postula Brant (2004a: 130), sino de la renuncia contundente a una forma de homosexualidad que se ubica en el extremo opuesto de las aspiraciones del personaje o de los consejos que le ha brindado su «tutor».

La entrevista con Barrymore supone el inicio de otra significativa instancia en el aprendizaje de Eduardo. Destaca su descripción del librero, pues certifica que empieza a dominar la capacidad de identificar y categorizar a los homosexuales: «apuesto, casi diría varonil, resultaba dable observar en Barrymore modales de refinamiento naturalmente femeninos. Agregábanse tics y gestos que, aunque creía disimular, revelaban su naturaleza íntima» (164).¹³² Es importante, asimismo, la defensa que hace Barrymore de la homosexualidad y que Eduardo traslada a su relato mediante el recurso del estilo indirecto, lo que sugiere una suerte de apropiación o contaminación discursiva: «se consideraba realizado plenamente. Le gustaban los hombres. ¿Puede considerarse un trasero de hombre, alto, proporcionado, belleza estupenda, al de mujer, caído, torpeza casi grotesca? En realidad, salvo el amor unisexual –lo llamaba así– nada de importante había en esta vida» (165). Estas visiones afirmativas y reivindicativas conforman un espacio retórico que descarta el tono culposo y torturado con que se aludía al mismo tema en *Siranger*. Frente a la ausencia total de modelos y referencias homosexuales de Gerardo, Eduardo dispone de un capital cognitivo amplio que, al menos en esta etapa de su aprendizaje, aparece como un estímulo favorable para la construcción de su identidad. Sin embargo, conforme avanza el proceso de aprendizaje, emergen también elementos que ejercen una fuerza contraria. La aparición de Julia y la agresión del lustrabotas suponen, en tal sentido, factores negativos: la primera porque encarna la promesa de la «normalidad» heterosexual; la segunda porque orienta la homosexualidad hacia la esfera de la sordidez y la violencia, en las antípodas de la clase de comunicación que podría ofrecer a Eduardo un modelo legítimo de existencia

¹³² Ya en el encuentro con Iturri, Eduardo da muestras de esta capacidad de reconocimiento: «Había movido apenas sus labios finos, rosados, al hablar. [...] Se peinaba la raya al medio. Como los putos» (152).

homosexual. El dilatado ámbito de actuación que hemos analizado encadena, como se desprende del recorrido, numerosos enclaves, personajes y situaciones.¹³³

El siguiente ámbito actuacional, *primer día de trabajo en la librería y encuentro con Marcelo*, se desarrolla en el capítulo 21.¹³⁴ Podemos considerar la tienda de Barrymore como espacio homoerótico *sui generis*, no solo por el intento de seducción del librero a Eduardo,¹³⁵ sino sobre todo, porque allí el personaje entra en contacto con literatura de temática homosexual: la librería se articula, en otras palabras, como dominio de saber heterodoxo, que completa científicamente la educación del protagonista. Durante su primer día de trabajo, un breve diálogo con Barrymore sirve para sumar un nuevo conocimiento relativo a la subcultura. El librero formula una curiosa observación acerca de las profesiones de los homosexuales: «comprendo y admito que un ingeniero, un médico, un militar, sean, también, homosexuales, pero un profesor de literatura no, un profesor de literatura debe limitarse a ser eso, simplemente, profesor de literatura» (171). La reacción de Eduardo ante estas palabras vuelve a poner en evidencia la dificultad de localizar, dentro de su reducido universo taxonómico, las numerosas *especies* homosexuales sobre las que departen sus guías: «no comprendía el matiz que diferenciaba a un profesor de literatura del resto. Tampoco, al no conocer ninguno, podía representármelos» (171). La imposibilidad de representarse lo que no conoce y, por lo tanto, de vincularlo con su propia experiencia conforma un *leit-motiv* fundamental del proceso iniciático del adolescente.¹³⁶ La lectura posterior de un libro titulado *Perversiones sexuales* corrobora el interés de Eduardo por salvar esas lagunas cognitivas que le impiden comprender la realidad que lo circunda.¹³⁷

¹³³ No haremos referencia al último episodio, en el cual Eduardo y Cabral, luego de la cita con Barrymore, asisten a un espectáculo de tango, dado que no tiene especial relevancia en el proceso de iniciación del personaje. Vale la pena señalar, sin embargo, que a la salida de este espectáculo Eduardo y Ricardo encuentran por segunda vez a un muchacho, Jacinto López, a quien habían conocido días atrás. Jacinto, como Eduardo, es cordobés; en el primer encuentro solicita a su paisano una ayuda económica que finalmente le es facilitada amablemente por Cabral. Cuando se produce el segundo encuentro, el joven ya ha conseguido trabajo y los invita a visitarlo alguna vez en su casa. Días más tarde, Eduardo decide ir a verlo y como lo encuentra dormido, siente la tentación de robarle, pero se reprime bruscamente ante la sospecha de que Jacinto ha despertado. Nunca queda claro si este personaje también es homosexual.

¹³⁴ Como se ha indicado no existe, ni en la edición original ni en la reedición, el capítulo 20.

¹³⁵ «Aquellos, dijo, andaba verigud, yo era el chico más encantador del mundo y más trabajador, también, le gustaría premiarme con un beso. Por supuesto, nada hice para que hiciera realidad su premio. Todo lo contrario, aparenté estar absorto en descifrar unos títulos borrosos. Visto el recibimiento poco favorable de su promesa, no insistí. Estaba arreglado si creía que con un beso suyo. Mi seriedad, supuse, constituiría dique natural a sus intentos» (170). Este pasaje manifiesta cómo Eduardo empieza a regular sus interacciones con otros hombres a partir de las diferentes experiencias atravesadas previamente. La proyección de una imagen *seria* resulta congruente con el modelo de homosexual que Ricardo ha postulado como el más conveniente.

¹³⁶ Los reparos de Barrymore ante los profesores de literatura homosexuales quedan sin explicar pero probablemente sean otro ejemplo de prejuicio heterosexista internalizado: la idea de que los educadores son agentes de corrupción ya aparecía, de hecho, en *Juvenilia* de Cané y en *El juguete rabioso* de Arlt.

¹³⁷ Sedgwick (2002: 30), en un artículo publicado originalmente en 1993, destacó las dificultades que enfrentan niños y jóvenes para acceder a un capital cognitivo *alternativo*: «se aleja sistemáticamente a los niños de los

El encuentro con Marcelo tiene lugar a la salida de la librería, pero la manera de introducirlo varía respecto de situaciones anteriores semejantes. Una serie de imágenes y metáforas asociadas al campo semántico del movimiento y la electricidad singularizan el primer contacto entre los personajes: la idea del tiempo que «se detiene» y de una conexión «inalámbrica» que produce «vibraciones» mutuas confiere a la escena una cualidad romántica del que carecían los yiros precedentes. El juego coreográfico de las miradas reúne a Eduardo y al hombre en el hall de un cine donde se anuncia un conocido film con Clark Gable y Claudette Colbert: *Lo que sucedió aquella noche* (1934).¹³⁸ La referencia a esta comedia romántica no es azarosa: puesto que previamente se describe el encuentro como irresistible –e inevitable– atracción de dos fuerzas, la alusión fílmica acentúa el carácter sentimental. La descripción de la tristeza que Eduardo descubre en los ojos de Marcelo trae a la memoria, por otra parte, descripciones similares de *Siranger* pero a propósito de personajes femeninos: hay, por tanto, una suerte de *feminización* de la figura de Marcelo que lo distancia de los voraces «hombres del asfalto». El rápido entendimiento entre él y Eduardo augura un tipo de relación muy diferente al que ofrecían estos últimos. Tras acordar una nueva cita para tres días más tarde –en ese momento Marcelo debe irse– el adolescente se declara «incapaz de movimiento alguno, temeroso de romper el hechizo» (173). Evidentemente, Marcelo ha logrado sacudir una parte de su ser como nadie había conseguido hacerlo hasta ese momento.

Todavía no es tiempo, sin embargo, del aprendizaje de las emociones. Los dos últimos ámbitos de actuación del estadio que analizamos se vinculan estrechamente con la adquisición de conocimiento social y en menor medida, también sexual. El primero, la *fiesta de homosexuales*, se desarrolla en el capítulo 22. En su segundo día de trabajo y ante la ausencia de Barrymore, Eduardo retoma la lectura de *Perversiones sexuales*. Se interesa, particularmente, por una lista de «escritores que ensalzan la homosexualidad o pervertidos psíquicos» (175). Vale la pena citar la lectura –comentada– que efectúa el joven:

La lista empezaba con los héroes. Aquiles. (Homosexual activo). Patroclo. (Homosexual pasivo). Algunos nombres no tan conocidos, al menos para mí, venían los Emperadores. Julio César. (Homosexual pasivo). Alejandro Magno. (Homosexual activo). Tiberio (Pervertido sexual atacado de pedofilia). ¿Y eso?

adultos queer, lo cual impide que los primeros conozcan la realidad de la vida, la cultura y las relaciones de apoyo de muchos adultos que conocen y quizás son queer. La complicidad entre los padres, los profesores, el clero e incluso los profesionales de la salud mental al invalidar y asediar a chicos y chicas que presentan gustos, comportamientos y lenguajes corporales discordantes con el género normativo es patente». En el cronotopo que analizamos, esta imposibilidad era, como demuestra la trayectoria de Eduardo en la novela, mucho más acentuada aún.

¹³⁸ El título original del film es *It Happened One Night*. Fue dirigido por Frank Capra. En España se estrenó como *Sucedió una noche*.

Calígula. [...] Los nombres que más atrajeron mi atención: Virgilio, Scipión, Platón, de quien acotaban que era activo y pasivo simultáneamente, Sócrates, Fidias, Enrique III de Francia, Federico el Grande, de Prusia, Enrique IV de Castilla, Goethe, Rousseau, Verlaine, Rimbaud, Proust, Gide. (175)¹³⁹

El aprendizaje cultural se solapa con el aprendizaje taxonómico: a las clasificaciones, ya aprendidas, de *clases* de homosexuales, se suma ahora la de roles posibles en el intercambio sexual. El listado destaca por ser el primero de sus características en la narrativa argentina.¹⁴⁰ El impacto que la lectura del libro de Barrymore ejerce en el proceso de auto-reconocimiento de Eduardo como homosexual tiene carácter decisivo: «En verdad, la homosexualidad me trabajaba el cerebro. Reyes. Escritores. Filósofos. Activos. Pasivos. No cabía duda en cuanto a su significado. El activo. El pasivo. Comprendía, oscuramente, que la lectura de ese librito había tocado mecanismos y resortes ocultos. Traté de no profundizarme. Sensación de angustia, indefinible, me cercó» (176). La lectura lo perturba porque afecta, al igual que algunos encuentros sexuales previos, esos «mecanismo ocultos» que el personaje sabe que se relacionan, cada vez más certeramente, con el deseo homoerótico. Conviene, por tanto, no descender a las «profundidades» del ser, pero Eduardo sabe que la ciudad –y sus espacios y personajes– amenazan en forma constante ese secreto: de allí la angustia indefinible que se apodera de él en la librería.

La fiesta de homosexuales a la que asiste más tarde con Barrymore conforma otra instancia memorable en su aprendizaje social/homosexual. El antecedente más remoto de esta escena se encuentra en el acto II de *Los invertidos* de González Castillo;¹⁴¹ posteriormente, Oscar Hermes Villordo (2010: 125-193) dedica una extensa sección de *La brasa en la mano* a narrar un banquete de ribetes proustianos donde convergen maricas y chongos. Al decir de Ben y Acha (2004-2005: 20) «los homosexuales tenían lo que podemos denominar una sociabilidad festiva». Las reuniones o fiestas contribuían a fortalecer los vínculos grupales, pues permitían excluir, al menos momentáneamente, las diversas amenazas exteriores.¹⁴² Por otra parte, en el ámbito privado, resultaban factibles

¹³⁹ Desconocemos si la información que da el autor en este pasaje proviene efectivamente de un libro. En tal caso, podría tratarse de *Las perversiones sexuales* del español Ángel Martín de Lucenay, editado en Madrid en 1933, que no hemos podido consultar.

¹⁴⁰ Pellegrini construye una genealogía prestigiosa, un repertorio de imágenes que asume, para el personaje, la misma función que la desempeñada en la actualidad por el popular portal de Internet *No eres el único*, archivo biográfico donde se exponen las trayectorias de un vasto número de personalidades homosexuales famosas (cabe aclarar que la lista no incluye mujeres). Disponible en: <<http://goo.gl/5RvWG>>

¹⁴¹ Coetáneamente, Gómez (1908: 192) aludía a los bailes organizados en forma periódica por los invertidos «para estrechar los lazos de solidaridad».

¹⁴² Durante la dictadura militar de 1976-1983, las fiestas constituyeron importantes focos de socialización en el marco de un contexto represivo, como demuestra la investigación de Rapisardi y Modarelli (2001: 76): «las fiestas bajo la dictadura fortalecen una cierta sociedad de amigos en las que, además de convertir en mundo en algo más habitable y solidario, “una pueda ser lo que es: una loca”».

ciertos comportamientos inimaginables en la esfera pública. En *El homosexual en la Argentina*, Da Gris (1965: 152) describe una fiesta a la que asiste y destaca que los concurrentes consiguen «mostrarse tal cual son ante sus amistades y convivir así en ambiente de pleitesía sexual». La casa donde se celebra el evento se ubica, significativamente, en las afueras de la ciudad: se trata de una de las escasas ocasiones donde la acción se desplaza del centro a la periferia. Eduardo y Barrymore hacen un largo viaje en ómnibus hasta el lugar, que el adolescente describe como un «paraje solitario. Rincón de la ciudad, calmo, solitario. Diríase una calleja de pueblo» (177). Por tratarse de una vivienda privada debemos inferir que su dueño, a quien todos llaman «el poeta», pertenece, como Cabral y Barrymore, a una clase media con cierta holgura económica. La descripción del interior de la casa corrobora, de hecho, la propuesta de Betsky (1997: 57) en torno de aquellos espacios queers creados por hombres de clase media como resultado de su poder adquisitivo así como de su imaginación y conocimiento:¹⁴³

Pasillo estrecho, desembocante en sala amoblada de muebles diversos, todos antiquísimos, seguramente provenientes de una herencia o comprados, allí y allá, en remates y ventas particulares.

En las paredes, afiches de turismo de Francia, España, Austria, poemas enmarcados, escritos a mano, con tinta china, algunos ilustrados. [...] En el suelo, almohadones. Junto a un diván, una mesita ratona, cubierta de discos. En el respaldo de un sillón, estilo Luis XV, [...] una tela pintada, mujer cabeza de raqueta. (178)

El poeta ha creado, a través de la decoración, un espacio propio. La idea de un entorno artificial auto-construido a través del coleccionismo se evidencia en el fragmento: muebles y afiches turísticos constituyen piezas claves en la producción de esa espacialidad. Se antojan, asimismo, pruebas de un deseo de evasión espacio-temporal, pues permiten al morador imaginar otros enclaves, distantes geográfica y cronológicamente. En este contexto, muy diferente del que recorre habitualmente, Eduardo descubre otra faceta de la vida homosexual. Además de él y Barrymore, los otros invitados a la reunión son la Profesora; un chico «rechoncho» del que no se aclara el nombre y otro que el protagonista bautiza como Punto Muerto, pues le recuerda al protagonista del film homónimo con

¹⁴³ «Collecting becomes the hallmark of modern queer space. By cruising the world continuously, whether in the imagination or in real life, the queer brings home to his palace of sensual seductions all the parts and pieces out of which to build his closet world by mirroring himself in the luxury he could afford. That means that you have to be both wealthy enough to afford such goods and divorced enough from one given place to be able to live in artifice. This is what makes the modern queer space the domain of middle-class white men. [...] Instead of having to find one's place in a tribe, working a field or even in a city, a modern person can construct his or her own identity. He or she can use language, knowledge, and, ultimately, money to create such a space» (Betsky, 1997: 57).

Humphrey Bogart.¹⁴⁴ Una vez más, la referencia cinematográfica posee una función específica; en este caso, subrayar la masculinidad recia del personaje.

La reunión se articula alrededor de dos actividades básicas: una sexual, que se desarrolla en las habitaciones, y otra social, que tiene lugar en la sala. Ben y Acha (2004-2005: 20) diferencian entre las reuniones de carácter social y las fiestas de contenido sexual, pero la escena que comentamos imbrica ambas tendencias. En un primer momento, Eduardo, Punto Muerto y el poeta se quedan en la sala, mientras Barrymore desaparece con el muchacho rechoncho en una de las habitaciones. En un segundo momento, la Profesora, vestida de mujer, ofrece un pequeño show de baile y recitado de poesía ante todos los asistentes.¹⁴⁵ Finalmente, Barrymore vuelve a desaparecer de la escena, esta vez con la Profesora, y Eduardo y los otros muchachos permanecen en la sala, discutiendo sobre la diferencia entre «homosexuales» y «putos».¹⁴⁶ La fiesta contribuye, en conjunto, a profundizar la brecha entre dos formas de homosexualidad: una promiscua, escandalosa e impúdica (representada por Barrymore, la Profesora y el muchacho rechoncho) y otra respetable, masculina y «contenida» (encarnada por el poeta y Punto Muerto). Los comentarios de Eduardo y Punto Muerto durante la actuación de la Profesora son elocuentes al respecto: «resultaba de una comicidad inaguantable» (180); «es lo más putona que he visto» (180); «los trucos de la Profesora resultaban inagotables» (181). Mientras en la obra de González Castillo el travestismo era un componente funcional a la diversión –las *maricas* que no se travestían no veían con malos ojos a las que sí, sino todo lo contrario– aquí se lo juzga un comportamiento indeseable.

Resulta lógico que, en tanto Punto Muerto representa un ejemplo de homosexual positivo –por masculino y por su actitud mesurada– Eduardo simpatice con él. Al abandonar el lugar, el protagonista observa: «marchamos en dos grupos separados. Punto Muerto y yo, detrás» (183). Esta división pone de relieve el intento del personaje de desmarcarse del grupo de los homosexuales afeminados y escandalosos e inscribirse, en cambio, en un modelo más acorde a sus aspiraciones. Punto Muerto le propone volver a encontrarse y le deja incluso su teléfono; sin embargo, no habrá ocasión para una segunda cita. En esta fiesta, en suma, el adolescente toma contacto con otra forma de socialización

¹⁴⁴ El título original de la película es *Dead End*. Fue dirigida en 1937 por William Wyler. En Argentina se conoció como *Callejón sin salida*; en España, como *Calle sin salida*.

¹⁴⁵ La práctica del travestismo en el marco de la fiesta o reunión ya aparecía en *Los invertidos*; estudios historiográficos de muy diverso calado como los de Chauncey (1994: 291-299) y Rapisardi y Modarelli (2001: 106-107) ratifican que se trata de un elemento representativo de esta clase de eventos.

¹⁴⁶ Ante la afirmación de Punto Muerto de que se trata de «una reunión de putos» (182), el chico rechoncho declara que esa palabra «es demasiado fuerte. [...] nos rebaja». Luego sostiene que «el homosexual verdadero es un santo», en clara alusión al libro *San Genet. Comediante y mártir* (1952) de Jean-Paul Sartre que, como veremos, fue una lectura decisiva para Carlos Correas.

homosexual y avanza en su conocimiento de la subcultura, circunstancia que le permite, paralelamente, determinar la forma de existencia que no quiere para sí.

El último ámbito de actuación de este estadio, *segundo encuentro con el doctor Iturri*, se ubica en el capítulo 23. Consiste en la segunda cita con el médico y reviste importancia espacialmente pues se desarrolla en un «salón lujosísimo» donde todas las mesas están ocupadas por «parejas de hombres o de mujeres» (189). La miseria y sordidez de los hoteles y pensiones adonde otros hombres habían llevado a Eduardo contrasta con la elegancia y distinción de este lugar, que deslumbra al adolescente provinciano. Se trata del primer enclave de carácter público donde socializan exclusivamente hombres y mujeres homosexuales.¹⁴⁷ Aunque Sebrelí –cartógrafo por excelencia del Buenos Aires homoerótico de la década de los cincuenta– no haga referencias a un espacio de estas características, resulta probable que haya existido, sobre todo teniendo en cuenta el nivel socioeconómico de los concurrentes.¹⁴⁸ La amenaza de la persecución policial disminuía –o directamente, no existía– para las clases altas. Malva (2011: 67) ha señalado que, en una época donde todos los «maricones» fueron víctimas de la encarnizada vigilancia de la policía, hubo dos «que no la pasaron tan mal»: el cantante español Miguel de Molina (a quien nos hemos referido anteriormente) y el diseñador de moda Paco Jaumandreu, ambos protegidos de Eva Perón. En sus memorias, Jaumandreu (1976: 75) llega a relatar cómo consiguió salir de la cárcel después de una razia gracias a la intervención personal de Evita. Pudo existir, entonces, un lugar para homosexuales y lesbianas de clases sociales elevadas como el que recrea Pellegrini.

Sin embargo, al margen de la correspondencia con un referente real, lo que interesa del salón es su construcción como espacio heterotópico y la valoración positiva que recibe de parte de Eduardo. Recordemos que para Foucault (2010: 70), las heterotopías son espacios reales y efectivos que actúan a modo de contra-emplazamientos o anti-utopías, invirtiendo el orden imperante en la sociedad. En este sentido, el salón aparece como espejo deformado y deformante del régimen heterosexual normativo: si en los bares y confiterías los homosexuales deben hacerse un espacio propio dentro de la esfera pública, respetando las restricciones impuestas a su comportamiento, en el salón la norma es la *otredad*: «más allá, en otra mesa, dos hombres se besaban, como lo más natural del mundo. ¿Y no lo era?» (190). Remita o no a un espacio *real*, el salón permite a Eduardo vislumbrar un mundo que no castiga la diferencia; más bien, la reivindica y la fomenta. El adolescente

¹⁴⁷ No usamos el término «lesbiana» pues no aparece en la novela. La única vez que se refiere este tema, la expresión utilizada es «mujeres homosexuales» (109).

¹⁴⁸ Sebrelí, por lo demás, se movía en espacios mucho más marginales, al igual que Correas, como tendremos ocasión de analizar en el próximo capítulo.

se sorprende al comprobar que el hecho de que dos hombres o dos mujeres se besen entre sí no llama la atención de nadie. La pregunta final sugiere la incipiente naturalización de una forma de deseo que en un principio era absolutamente irrepresentable. Al constatar que existen espacios donde se permite la libre expresión de la sexualidad, Eduardo confirma que las fronteras entre lo normal y lo anormal son porosas y convencionales. «Lo más natural del mundo» varía en función del espacio y la ciudad parece abundar en enclaves donde los hombres aman a otros hombres y las mujeres a otras mujeres.

El salón exhibe, además, otro rasgo de la heterotopía mencionado por el filósofo francés: la yuxtaposición de varios espacios incompatibles. La proliferación de espejos y, hacia el final, el dominio de una atmósfera de ensoñación, superponen al espacio real otro paralelo, completamente imaginario, que desdibuja los contornos de la realidad. A fin de cuentas, al tiempo que se interna en un espacio donde la homosexualidad se erige como norma, el adolescente comprueba su irrealidad –o imposibilidad:

Las arañas, de pronto, comenzaron una danza febril. Giré la vista, atemorizado. Movimiento de vals, lento, hamacante, acercando, llevándose a los mozos, al hombre de frac, a mesas, sillas, hombres, mujeres. Me restregué los ojos, incrédulos. Un tinte amarillento, de lienzo envejecido, cubría ahora el salón. Me costaba formar palabras, crear una imagen en mi cerebro. La jovencida vertió vino en la copa. Hundido en un túnel, un chorro de sueño, color oro, se filtraba en mi cuerpo. (190-191)

La caótica descripción del encuentro sexual con Iturri, posterior a la cena, trata de reproducir textualmente la percepción distorsionada del protagonista a causa del consumo de alcohol. Se forja así un espacio onírico donde el acto sexual vuelve a estar marcado en igual medida por el placer y el malestar: «me dolía el sexo. Lo toqué, suavemente. [...] Tuve la sensación que deseaba decirme algo. Esperé. De improviso, gritó. Un grito negro, brutal, horadó mi cerebro». El segundo estadio del aprendizaje homosexual se cierra con estas palabras. El «grito del sexo» se erige en símbolo de un abismo: Eduardo ha llegado a un punto de su proceso de iniciación en que debe decidir si oye aquello que su sexo quiere decirle o permanece ajeno a él y sumido, por lo tanto, en la confusión y el sueño.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Son varios los pasajes de la novela donde se difuminan las fronteras entre la realidad y el sueño. Citamos uno especialmente significativo: «me desdoblaba. Espectro y figura real, luchando a brazo partido. Me parecía, por momentos, que abandonaba los límites del mundo existente, entraba en otro, movable, acuoso, hecho de espejos rosados» (96).

Aprendizaje emocional

La brevedad del estadio final deriva de un hecho sencillo: en caso de completarse, Eduardo hubiera conseguido, muy probablemente, asumir una identidad sexual. Tras iniciarse en los secretos del sexo y de la sociabilidad –pública y privada– de los homosexuales, el personaje se enfrenta a la última y más compleja etapa de su iniciación: la de los sentimientos. Compleja, decimos, en la medida en que lo emocional parece no (poder) formar parte del territorio de experiencias del homoerotismo durante el periodo considerado.¹⁵⁰ La reducción al aspecto sexual en detrimento del afectivo es un tema insistentemente tratado por Da Gris en *El homosexual en la Argentina*.¹⁵¹ La novela proyecta –podemos decir incluso: denuncia– el puesto considerablemente menor del amor en las relaciones homoeróticas como resultado de poderosos imperativos heterosexistas que estigmatizaban esas relaciones y las consideraban indignas de sentimientos elevados y prestigiosos. Los tres ámbitos de actuación homoeróticos de este último estadio están vinculados a la figura de Marcelo, el personaje homosexual más positivo de la novela. Como sostiene Brant (2004a: 129), «Marcelo becomes a guide, a model of homosexual existence that, for the first time, has resonance for the protagonist». El primero de estos ámbitos, desarrollado en el capítulo 24, se inicia con significativas reflexiones del adolescente previas a su segundo encuentro. Por primera vez, se plantea abiertamente la posibilidad de ser homosexual, aunque todavía no se sienta cómodo con ninguna de las categorías que ha ido descubriendo en el curso de su iniciación:

Homosexual. ¿Qué era, en verdad, un homosexual? No seguramente uno de esos putos de mierda que andan buscando encamarse con media humanidad. ¿Entonces? ¿Tenía yo algo de común con ellos? ¿me parecía, aunque más no fuera en algo, a Barrymore, al doctor, a los tipos del asfalto, a Ricardo? [...] ¿Puede ser uno homosexual así, como soy yo? Necesitaba encontrar a ese muchacho [Marcelo], hablarle, estaba seguro, sin saber por qué, ayudaría a desciframe. (193)

¹⁵⁰ Según Brant (2004a: 128), «the heterosexist majority culture has created the category of homo-*sexuals*, which primarily focuses on non-hetero-normative sexual desire and sexual activity as the essential defining feature of their identity as human beings. As a result of that definition and the outright prohibition of homosexuals unions as valid emotional and spiritual configurations, homosexuals have been forced throughout history to express their erotic desire almost exclusively in physical sexual terms».

¹⁵¹ En los testimonios que presenta el investigador, abundan las referencias a intentos frustrados de los homosexuales por establecer relaciones sentimentales duraderas: «muchos homosexuales me han confesado que ellos han perdido la esperanza de encontrar “ese maravilloso amor de nuestros sueños”, pero que la simple razón de ello radica en que solo han buscado compañeros para dormir una o dos noches juntos y luego cambiar de cliente... “Es imposible semejarle [sic] y querer ser como los ‘otros’ (refiriéndose a los heterosexuales). Ellos se juntan y se casan para tener un hogar y la alegría de poseer hijos» (Da Gris, 1965: 160).

Marcelo representa la esperanza de hallar un «modo de ser homosexual» en armonía con los deseos y experiencias del adolescente. El encuentro vuelve a revestir características de romanticismo estereotipado: temiendo llegar tarde a la cita, Eduardo corre desesperado bajo la lluvia y el corazón le da un vuelco cuando descubre a Marcelo en actitud de espera. La película que ven en el cine, *El muelle de las brumas* (*Le quai des brumes*, 1938) de Marcel Carné, intensifica la nota sentimental y melancólica.¹⁵² La promesa de una amistad para toda la vida sella el encuentro, pero consideramos, a diferencia de Brant (2004a: 129), que la atracción que surge entre los personajes tiene también un matiz erótico: el entrecruzamiento de manos en el cine y el beso de despedida —«boca húmeda» (198), así lo evidencian.

Debe señalarse que entre este ámbito de actuación y el siguiente se inserta otro, que abarca el capítulo 25, en el que Eduardo se encuentra con Julia. Maristany (2010: 216) la describe acertadamente como «idealizada, casi angelical, una especie de coartada en la economía moral de la novela». Brant (2004a: 129), por su parte, sostiene que la inclusión de este personaje complica la situación iniciada con Marcelo, con quien Eduardo se podría haber unido emocionalmente. El proceso iniciático sufre un primer desvío en este ámbito de actuación heterosexual. La afirmación, luego de besar a Julia, de que su sexo «despertó» (202), introduce la sospecha de que todo lo que Eduardo ha aprendido en el duro asfalto de la ciudad va a desvanecerse en manos de una imagen: «Julia, a mi lado, se me antojaba una deidad surgida de las aguas» (201).

El segundo ámbito de actuación —localizado en el capítulo 26— se abre, una vez más, con divagaciones metafóricas del personaje. Destaca cómo su imaginación superpone dos figuras —Marcelo y Julia— a todas luces irreconciliables: «lámina de cristal nos apartaba a Julia y a mí del resto de la ciudad, posiblemente del mundo. [...] De pronto, Marcelo se unió a nosotros» (202). Posteriormente, Eduardo va a casa de su amigo; allí entra en contacto con nuevos objetos culturales que llaman su atención: cuadros, esculturas, libros.¹⁵³ Durante la cena en un bodegón del puerto —espacio que remite a *Siranger*, Marcelo cuenta al adolescente la historia de Verlaine y Rimbaud. La heterodoxia sexual y sobre todo, religiosa del personaje, fascina a Eduardo: parece haber encontrado un modelo satisfactorio. De regreso a su casa, siente que ya no tiene miedo de la ciudad (209) y, replicando al poeta

¹⁵² Goldar (1980: 113) señaló que en la primera mitad de la década de los cincuenta, ver cine francés constituye un gesto de genuina extravagancia: «el acto de sentarse a mirar películas de Freyder, Renoir, Carné y René Clair es considerado como una práctica que puede resultar escandalosa».

¹⁵³ En la entrevista incluida en el compendio evocador de *Siranger*, Pellegrini (2006: 199) señala su admiración hacia James Joyce y sus novelas *Ulises* y *Retrato del artista adolescente*, de la cual se cita un fragmento en este pasaje.

francés, escribe una frase obscena en el banco de una plaza. La euforia no dura, sin embargo. Al llegar a la casa, narra a Ricardo el encuentro con Marcelo y su protector reacciona de manera extraña, advirtiéndole: «la próxima vez saldremos los tres juntos. Quiero conocer a tu amigo» (212). El muchacho supone que se trata de un asunto de celos y reflexiona que «nunca se puede estar tranquilo»: tampoco la ayuda de Cabral parece haber sido completamente desinteresada. Esta incómoda situación y la carta que recibe al otro día de parte de su padre, anunciándole que irá a buscarlo, precipitan al personaje a tomar una decisión sobre su futuro.

El tercer y último ámbito de actuación, que se inicia en el capítulo 26 y finaliza en el 27, muestra las consecuencias de las (desafortunadas) elecciones de Eduardo. El primer episodio consiste en un breve paseo con Julia, en el curso del cual los jóvenes se ponen de acuerdo para escapar juntos al día siguiente; Eduardo asegura a la muchacha que su pureza lo «salvará». Camino a casa de Marcelo, con quien se ha citado para que su amigo lo retrate, el adolescente pasa por el bar y pergeña una estrategia para obtener dinero y consumar la fuga con Julia: ofrecerse sexualmente al lustrabotas. Pellegrini ubica en secuencias sucesivas el encuentro con Marcelo —donde tiene lugar su más significativo aprendizaje emocional— y el asesinato del viejo en la tetera —que anula todo el proceso de iniciación desarrollado hasta ese punto. Mientras escuchan música de Lucienne Boyer —otro ejemplo de la francofilia de Marcelo que acentúa su refinamiento— Eduardo le pregunta si es posible la existencia del amor libre del deseo físico. La respuesta de su amigo resulta contundente: «el deseo sexual, en el amor, es una forma de unión, que en nada lo resiente o rebaja» (220). La atmósfera romántica creada por la música (y sellada con un beso entre los personajes) se quiebra bruscamente cuando Eduardo manifiesta sentirse mareado y decide irse.¹⁵⁴ Solo lamenta «no comenzar mi retrato» (221). Resulta tentador interpretar ese retrato que no llega a realizarse como símbolo de la identidad del protagonista. Marcelo, el único guía auténticamente confiable, podría haber ayudado a descifrarse, a liberar de una vez por todas sus «mecanismos secretos», pero Eduardo elige, en el momento final, apostar a un futuro heterosexual.

El último episodio de este ámbito de actuación ya había sido prefigurado en el capítulo 19. Eduardo cree que el lustrabotas no le guardará rencor por esa agresión previa y llega a hacer una descripción favorable del mismo: «a pesar de la edad, de su condición de lustrador, no era un viejo que pasara desapercibido» (222). El adolescente actúa con cálculo

¹⁵⁴ Significativamente, Eduardo conoce a Julia un día que, a causa de un mareo, regresa antes de la librería. En ambos casos, el malestar físico parece acercar al personaje a la heterosexualidad y alejarlo en cambio de la homosexualidad. No sería impertinente suponer que se traza un vínculo metafórico entre enfermedad y homosexualidad (Martínez Expósito, 2004: 57).

y suficiencia: ya no es el animal acorralado del comienzo; la experiencia de la ciudad, su capacidad de leerla, lo han modificado: «en verdad, muy solo muy pocos penetran los misterios de la ciudad que, no obstante, se ofrecen a diario, simples, visibles solamente para quienes saben ver» (223). La violenta escena con el viejo corrobora, no obstante, un significativo error de lectura: aún en la tetera, espacio clandestino y abyecto, hay reglas, códigos que deben respetarse. Según Brant (2004a: 129), Eduardo tiene la maliciosa intención de vengarse de la clase de hombre que se aprovechó o intentó aprovecharse de él. El móvil económico y su seguridad de poder dominar la situación se combinan con un deseo de cobrarse en el viejo su «revancha sobre el asfalto» (218). Cuando se da cuenta de que el lustrabotas ha fingido aceptar su oferta pero solo con la intención de vengarse,¹⁵⁵ aflora una violencia largamente contenida que sella su ruptura con el submundo homosexual. Simbólicamente, esta se produce en el sórdido escenario de un baño público, el enclave homoerótico de menor jerarquía moral representado en la novela. Queda claro que la *fuga* hacia la heterosexualidad no puede producirse desde ese lugar: aún cuando la moral sexual tradicional y algunos homosexuales juzguen el sexo de las teteras como anormal, el único delito del lustrabotas ha sido «to accept his identity as homosexual and to find the fulfillment of his sexual desires by paying other men» (Brant, 2004a: 218). Eduardo, al matar a un «igual», cancela toda posibilidad de construir, como él, una identidad en consonancia con su deseo. El acto que pensó que podría garantizarle un pasaporte hacia el orden heterosexual termina ubicándolo, en realidad, en un terreno de nadie. Al salir del bar, el personaje vuelve a vagar sin rumbo por el asfalto implacable que prometió su liberación y solo ha logrado su derrota.

El ámbito de actuación con el que se cierra la novela escenifica el fracaso del proceso iniciático. A diferencia del aprendizaje sexual y social, del que Eduardo obtuvo saberes relevantes para su auto-construcción identitaria, el aprendizaje emocional se evidencia insuficiente y no consigue dotarlo de la competencia afectiva que le permitiría establecer, quizá, un vínculo profundo y duradero con Marcelo. Los diversos espacios – físicos y discursivos– que habían jalonado la educación no consiguen fortalecer, en conjunto, una subjetividad homosexual. La coerción heterosexista y familiar pesa demasiado. Eduardo se había burlado de sus absurdas preceptivas al recibir una carta en que su padre le anunciaba que iría a buscarlo: «claro, allá tendría techo y pan. El burguesito se convertiría en hombre responsable, tomaría esposa, una boba hermosa y vacía, tendría

¹⁵⁵ Es preciso señalar que el plan original del adolescente es asaltar al viejo y no acceder a la felación, pero la lentitud de sus movimientos lo obliga a cambiar de estrategia: «debía improvisar sobre la marcha, de acuerdo a las circunstancias» (224).

hijos, enorgullecerían al abuelo» (213-214). En última instancia, sin embargo, el adolescente no logra ni encontrar una alternativa válida a esta estructura opresiva, ni integrarse satisfactoriamente en ella.

2.3. Mi Buenos Aires *monstruoso*

Resta ver de qué manera la espacialidad que hemos recorrido siguiendo el orden de la trama se presenta efectivamente en la novela por medio de diversas estrategias textuales, fundamentalmente la descripción. En términos generales, los procedimientos utilizados por el autor son los mismos que los señalados en *Siranger*. Pero mientras en esta obra las secuencias descriptivas escaseaban, en *Asfalto* se incrementan, proyectando una imagen del espacio urbano mucho más completa. Siguiendo la propuesta de clases descriptivas de Nünning (2007), observamos que las descripciones son homodiegéticas e internamente focalizadas (nivel discursivo o comunicativo); breves, integradas, motivadas, marginales y centrales (nivel estructural), selectivas y afirmativas (nivel temático) y, por último, funcionales y compatibles con la ilusión referencial (nivel orientado a la recepción). La principal diferencia radica en el nivel lingüístico: la descripción metafórica –de menor relevancia en *Siranger*– se impone como el modo privilegiado de construcción literaria de la metrópoli.¹⁵⁶ Buenos Aires, «ciudad-monstruo», aparece desde las primeras páginas como una fuerza dispuesta a devorar a su frágil protagonista. Las imágenes fragmentadas del entorno urbano dan cuenta de la multiplicidad de signos que la desbordan –y de la imposibilidad de abarcarlos a todos:

De improviso, calle serpenteante, poblada de letreros luminosos. Me detuve, asombrado, faltar de aliento. Franja elástica de hombres. Mi compañero. Dónde. Ciudad. Noche. Mujeres. Vestidos brillosos. Cuerpos ondulantes. Piernas. Mujeres. Las primeras. Mi compañero. Aquí. Ciudad. Mi cabeza daba vueltas. Río humano, fluyente, trazando a lo largo de la calle una S gigantesca, coloreada. Verde. Roja. Azul. Amarilla. Letreros luminosos. (46)

Como en la novela precedente, la alternancia de descripción y narración deriva del hecho de que el personaje describe el espacio según se desplaza por el mismo, aprehendiendo de forma errática los diversos estímulos que lo rodean. El predominio de

¹⁵⁶ Aunque nuestro estudio se ciña a las descripciones espaciales, el procedimiento metafórico se puede verificar también en la descripción de personas y objetos.

construcciones sustantivas confiere al tejido textual de la descripción una velocidad que reproduce su percepción nerviosa y parcelada. El Buenos Aires de Pellegrini, al igual que el *asfalto* que lo condensa y simboliza desde el título de la novela, se perfila implacable; representaría, según Brant (2004a: 122), «the quintessential modern dystopia in which twentieth-century humankind is condemned to a constant struggle with circumstances that result in anguish, loneliness and isolation from fellow human beings». El repertorio de imágenes y metáforas a través del cual se expresa la naturaleza opresiva de la ciudad tiende a mostrarla, por una parte, como fuerza animal y/o monstruosa; por otra, como una entidad indiferente al accionar de sus habitantes (rasgo que ya se le atribuía en *Reina del Plata* de Kordon). Algunos ejemplos: «La ciudad moldea individuos a su antojo» (51); «La ciudad violenta se agolpa, de improviso, en la ventana» (57); «Temía entrar nuevamente en la ciudad, en sus fauces devoradoras» (68); «Nadie en la ciudad desnuda» (76); «Ciudad de indiferencia insolente» (117); «En derredor, la ciudad, petrificada» (172). La metrópoli, personificada, se carga de significaciones negativas que proceden de la mirada, necesariamente subjetiva, del protagonista-narrador. Cuando un hombre con quien realiza una entrevista de trabajo le advierte que aún está a tiempo de regresar a la provincia, Eduardo piensa para sí: «nunca me arrepentiría. Estaba seguro. Tampoco me destrozaría la ciudad. En mí, solo en mí, estaba el vencerla, y la vencería» (85). El campo semántico de la guerra activa una oposición simbólica que atraviesa la novela. Por ello, incluso cuando hay una clara vocación realista en la presentación del espacio, la visión de Buenos Aires que despliega Pellegrini carece de objetividad, rasgo que se acentúa por la exigua presencia de referencias topográficas concretas.

El análisis pormenorizado de los campos de visión homoeróticos, necesario e iluminador en el caso de *Siranger*, resulta menos pertinente en *Asfalto*. En esta novela, dado que la espacialidad se articula esencialmente urbana/homoerótica, y que los campos de visión relacionados con ambas esferas se multiplican, interesa, para nuestra lectura, analizar cómo se configura a través de esa multiplicidad una cartografía de Buenos Aires como «ciudad homosexual» durante la década de los cincuenta. En consecuencia, proponemos revisar los espacios a modo de campos de visión modélicos, cuya descripción y cuyo valor no emanan de la observación de un campo en particular, sino de varios que reúnen las mismas o similares características: la *calle*, la *pensión* y el *hotel*, el *café*, el *bar* y la *confitería*, el *baño público (tetera)*, la *vivienda privada* y el *salón*. También consideraremos el espacio del *espejo* (o el *espejo* como espacio): aunque no sea un campo de visión en sentido estricto, mantiene profundas conexiones con el problema de la identidad y funciona como hilo conductor a

través de los campos anteriormente discriminados. Se indagará cómo cada uno de ellos deviene «espacio de representación» que, por un lado, remite a las «prácticas espaciales» reconstruidas por el discurso historiográfico y, por otro, contesta el «espacio representado» dominante, que excluía la posibilidad del homoerotismo como alternativa sexual legítima. El análisis permitirá afirmar que *Asfalto*, junto con «La narración de la historia» (1959) de Correas, fueron las primeras obras narrativas argentinas que construyeron Buenos Aires como una «ciudad homosexual», o, para decirlo con una afortunada expresión de Rapisardi y Modarelli (2001: 31), «un gran teatro de operaciones desestabilizadoras, pero lejos de cualquier conciencia social u orgullo político».

La *calle* aparece como territorio privilegiado del encuentro entre varones. La caracterización de este espacio por parte de Pellegrini debe mucho a la ideología homófila que difundían, coetáneamente, Cory (1952) y Da Gris (1965). En *El homosexual en Norteamérica* Cory incluye un capítulo titulado «En la calle más “alegre” de la ciudad»,¹⁵⁷ en el que subraya la centralidad de este enclave para la socialización homosexual:

He aquí una calle particular en una ciudad relativamente grande. [...] El *alegre* pasea [...] y el iniciado lo reconoce inmediatamente. No son necesarios rasgos muy manifiestos para caracterizarlo; no es preciso que lo distinga un amaneramiento especial. De vez en cuando, unas cejas depiladas, o dos muchachos que pasean cogidos de las manos. Pero rara vez se ven casos tan manifiestos. Virilidad, ausencia de andares o de voz delatores: tales son los rasgos más comunes, aquí como en cualquier otro lugar, en la vida del grupo. (Cory, 1952: 167-168)

Más adelante, sin embargo, Cory se cuida de aclarar que la calle —y otros espacios de las grandes ciudades— son solo un aspecto de la «vida alegre»: «a la mayor parte de las gentes alegres les interesan poco las aventuras callejeras. La mayoría de los homosexuales siente disgusto y desprecio hacia la minoría que frecuenta esos lugares» (ibídem: 172). Da Gris presenta el asunto desde una perspectiva diferente. Reconoce que los homosexuales carecen de un espacio propio,¹⁵⁸ y que por ese motivo utilizan los espacios públicos de la ciudad. No considera una minoría a los que frecuentan estos lugares, pero establece una diferencia entre los que buscan un compañero estable y aquellos que solo desean un efímero momento de placer. Según expone, el ambiente homosexual de Buenos Aires se caracteriza por la coexistencia de «los más nobles y puros ideales de superación» junto con «la más abyecta desvergüenza» (1965: 123-124).

¹⁵⁷ El traductor emplea el adjetivo «alegre» en vez de «gay», lo que resulta comprensible en un contexto en el cual este último término no se cargaba aún con su significado actual.

¹⁵⁸ «¿Adónde ir? Es la eterna pregunta que surge como una respuesta a sus sentimientos, a sus deseos. Porque, ¿dónde pueden ir los homosexuales, como sea a otro sitio frecuentado por homosexuales?» (Da Gris, 1965: 84).

La representación de la calle en la novela refrenda las descripciones de Cory y Da Gris. La conexión con el primero atañe sobre todo a la reivindicación –típicamente homófila– de la virilidad de los homosexuales urbanos, que les permite pasar inadvertidos ante la mirada hetero. Eduardo nunca se cruza con personajes afeminados (solo da con ellos en la fiesta privada a la que acude con Barrymore). Conviene tener en cuenta que en sus memorias, Malva (2011: 64) declaró que durante el régimen peronista, ella y otros «diferentes sexuales» se veían obligados a disimular su amaneramiento, pues corrían el riesgo de ser escuchados u observados por la policía. Existía una clara finalidad, según la autora, de «sacar a las mariquitas de la calle» (61). Podemos conjeturar, entonces, que los personajes de *Asfalto* también «disimulan», y por esto motivo Eduardo sólo encuentra, en la vía pública, ejemplos de homosexualidad *masculina*. Respecto a Da Gris, Pellegrini formula la misma oposición entre homosexuales como Marcelo y Eduardo –que esperan encontrar el amor– y otros que solo buscan una satisfacción sexual momentánea. A estos los retrata negativamente, pero no los describe afeminados, el rasgo más reprobable desde el punto de vista homófilo. En este sentido, muestra la calle como *hábitat* homosexual, pero solo de cierta clase de homosexuales. Dentro de ella destaca, a su vez, una minoría que ilustra el modo más correcto de ser: masculino y con aspiraciones a la estabilidad y la monogamia. En términos descriptivos, Pellegrini recurre a la imagen del asfalto para dar cuenta del espacio callejero: «La calle, enorme cruz de asfalto, truncada por luces blancas revoloteantes, me quitaba el aliento» (140); «La cruz de asfalto, nocturnal, comenzaba a humedecerse» (141); «La cruz noctálica del asfalto se estrellaba en el final de su rueda blanca, aleteante» (142). Se postula, manifiestamente, una relación metonímica entre ciudad y homosexualidad: el asfalto representa la calle –y por extensión, la ciudad; los homosexuales, en tanto figuras *constitutivas* del asfalto, se vuelven signo del espacio urbano.¹⁵⁹ Esta relación recorre la novela y funda sentidos muy precisos: «Pie en el asfalto. Reparaba por primera vez en ese asfalto turbio, humoso, donde el pie parecía hundirse como en una ciénaga. Asfalto» (49); «Un chorro de asfalto, pestilente, surgió de la boca del viejo» (227). Por medio de la adjetivación –*turbio, humoso, pestilente*– Pellegrini connota negativamente el espacio callejero y las figuras que lo habitan (y forman parte de él). La poderosa metáfora del asfalto que brota del cuerpo homosexual recuerda otra, la de los homosexuales que emergen de él como plantas nocturnas en una breve descripción del capítulo 12. Queda establecido, en definitiva, un vínculo indisoluble entre la calle y el

¹⁵⁹ Como bien señala Bobes-Naves (1989: 213), «los espacios se hacen símbolo de los personajes, que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto».

homosexual urbanos, que recibe una valoración adversa. El cenagoso asfalto sumerge a Eduardo en un submundo de depredadores sexuales dispuestos a todo con tal de obtener una satisfacción erótica de él. La escasez de nombres propios y de descripciones minuciosas afianza el carácter simbólico de la calle.

Pellegrini no pretende trazar los itinerarios exactos del yiro porteño –como Carlos Correas: en *su* ciudad, todas las calles encierran la posibilidad de un encuentro, en todas las esquinas puede surgir, súbitamente, una comunicación íntima que desafíe la vigilancia de lo público. Corroboramos, de este modo, que en el Buenos Aires de los años cincuenta, al igual que en la Nueva York de comienzos del siglo, los homosexuales no estaban aislados ni resultaban invisibles entre sí: «being forced to hide from the dominant culture did not keep them hidden from each other. Gay men developed a highly sophisticated system of subcultural codes –codes of dress, speech, and style– that enabled them to recognize one another on the streets, at work, and at parties and bars» (Chauncey, 1994: 4). La calle deviene en la novela de Pellegrini un «espacio de representación», ocupado y apropiado con fines eróticos. El yiro, estrategia fundamental de la interacción, articula un universo relacional que se sitúa en el extremo opuesto de la sociabilidad familiarista, heterosexual y reproductiva promovida por el Estado y otras instituciones. Eduardo llega a despreciar enfáticamente este ideal «oficial»: «Pareja de recién casados. Marido, traje de novio, azul marino. Reí para mis adentros. Los mismos tipos, siempre, casándose y enfundándose en esos horribles trajes azules. Ni por un queso me pondría uno» (32). La *calle* y sus «depredadores nocturnos» se erigen, en definitiva, en la cara opuesta del «espacio representado», cuyo enclave primordial –la casa familiar– constituye una ausencia flagrante en la economía espacial de la novela.

La *pensión* y el *hotel* vuelven a asumir el estatus de espacio homoerótico que ya revestían en *El juguete rabioso* y *Siranger*, pero de forma mucho más explícita. Eduardo acude a estos lugares en compañía de hombres que ha conocido en la calle y que aprovechan su deficiente situación económica para obtener un beneficio sexual. La dinámica es siempre la misma: después del yiro callejero, las pensiones y hoteles se ofrecen como enclaves seguros para la intimidad erótica. Podemos pensar en estos espacios como «armarios urbanos», siguiendo la propuesta de Brown (2000: 77): «sex successfully takes place in the closet because it is so secret. These men depend on the invisibility and anonymity produced in that space in order to have sex with other men». Cuando cierran la puerta de la habitación, los personajes instauran al mismo tiempo un régimen de secreto e invisibilidad. En un contexto donde caminar por la calle significaba «desafiar la vigilancia policial» (Malva, 2011:

57), las *pensiones*-y *hoteles-armario* constituían una solución espacial: posibilitaban, ocultaban y protegían actividades irrealizables –e incluso ilegales– en otros espacios. Cabe valorarlas, asimismo, como zonas heterotópicas que contenían las sexualidades proscritas. Representarían, en este sentido, una heterotopía distintiva del cronotopo que analizamos; recordemos que, según Foucault, el funcionamiento de estos *lugares diferentes* varía en el devenir socio-histórico.¹⁶⁰ Se conectarían, además, con una temporalidad determinada: habitualmente, unas pocas de la noche.

En *Asfalto*, las pensiones y el hotel se presentan, en general, como espacios precarios (caracterización ya presente en Arlt), pero la percepción más o menos negativa depende, en última instancia, de la compañía y de la situación que se plantee. Así, la pensión a la que Eduardo concurre con Aldo merece una descripción desvalorizante: «subimos por una escalerita estrecha. [...] Pasillo irrespirable. ¿Me acostumbraría alguna vez? [...] Aldo se quitó el saco, colgándolo de una silla. Además de ésta y de dos camitas miserables, había un ropero de puerta despanzurrada, atada con piolines» (80). Se trata, recordemos, de la primera incursión de Eduardo en el submundo de las pensiones, y aunque la experiencia no sea del todo negativa, se enfatiza la incomodidad espacial del personaje. En cambio, el hotel adonde le lleva Carlos Nova es descrito bajo una luz más favorable: «pasillo estrecho, puertas numeradas. [...] Habitación agradable» (100); valoración en la que incide, sin duda, la sensación de comodidad que Eduardo experimenta con Nova, al punto de que accede a tener relaciones sexuales con él. En ambos casos y a diferencia de la pensión de *Siranger*, donde había una población estable (lo cual limitaba las posibilidades de acción de Jorge), la pensión y el hotel de *Asfalto* se destacan como lugares de paso, efímeros santuarios de una pasión que dura lo que una noche. La sordidez que los distingue no está relacionada directamente –o únicamente– con el homoerotismo sino con el hecho de que, en general, eran frecuentadas por personas con escasos recursos económicos (Malva, 2011: 106). Esa caracterización contribuye a afianzar el juicio desfavorable sobre los «hombres del asfalto», usuarios de tales enclaves.

Los *bares*, *cafés* y *confiterías* aparecen como espacios de socialización entre amigos y también como punto intermedio entre el yiro callejero y la cita sexual en la pensión u hotel.¹⁶¹ Ninguno de estos sitios se caracteriza por una clientela exclusivamente

¹⁶⁰ En la actualidad, existen espacios urbanos específicamente destinados al ligue homosexual: cuartos oscuros o *dark rooms* (algunos situados en la parte trasera de tiendas de sexo), saunas, locutorios e incluso hoteles destinados a un público preferentemente gay, como es el caso del Hotel Axel, ubicado en la zona de San Telmo, en Buenos Aires.

¹⁶¹ En la novela, se alternan los términos bar, café y confitería, aunque en Argentina, a diferencia de España, el bar sea un sitio que funciona, en general, en horario nocturno y donde no se sirven comidas. En el capítulo

homosexual,¹⁶² con excepción del salón lujoso. Sebreli (1997a: 345) observó que en los años cincuenta y sesenta no existían bares de estas características, dado el peligro de las razias.¹⁶³ Había, sin embargo, algunos lugares «compartidos»: un ejemplo de esta modalidad podía verse en *Siranger*, donde dos homosexuales se «infiltraban» en el bodegón existencialista. En *Asfalto*, resulta difícil determinar si los bares y cafés a los que acuden los personajes son receptivos al público homosexual o si este público hace un uso estratégico de esos espacios para poder relacionarse, según expone Da Gris (1965: 83): «Para la gran mayoría de las personas que cruzan por el frente de esos lugares o que concurren de cuando en cuando, los mismos no difieren en nada de los de cualquier otra parte. Son simples cafés o bares. Confeiterías como otras tantas que abundan por doquier en una gran ciudad. Para los homosexuales es un punto de reunión, de referencia».¹⁶⁴ Puede suponerse que el «bar de siempre» que frecuentan Ricardo y Eduardo pertenece a la categoría de bares tolerantes con la presencia homosexual, ya que entre sus habitués se cuenta asimismo el lustrabotas, que utiliza el baño como tetera. De todos modos, tanto en este bar como en otros que aparecen en la novela, los personajes siguen unas pautas de comportamiento muy concretas, procurando permanecer «invisibles»:¹⁶⁵

Café iluminado. Entré en su ambiente denso, turbio de humo de cigarrillo. A nadie le importó mi presencia. Paseé la vista en derredor. Distinguí al viejo en un rincón, sentado a una mesita en penumbra. (70)

13, Eduardo entra en una «dechería»; en estos lugares, hoy desaparecidos, se desayunaba al paso, normalmente en la barra.

¹⁶² En este sentido, se plantea una notable diferencia con la descripción de los bares *alegres* que presenta Cory (1952: 175-176): «desde afuera, son como los demás bares. Lo que les hace alegres es la clientela, comúnmente muy bien recibida por los meseros y dueños, que encuentran que es buen negocio tener un bar de este tipo. Algunas veces –cosa rara hasta en las grandes ciudades, pero no desconocida– es el bar en que se reúnen las lesbianas. Mas, por lo general, son sitios de hombres, a los que van algunas mujeres, habitualmente con acompañamiento masculino».

¹⁶³ Rapisardi y Modarelli (2001: 81-82) confirman esta opinión: «en una ciudad como Buenos Aires, donde era casi imposible abrir locales de encuentro más o menos estables, en los que se aventurasen sin miedo a ser detenidos los homosexuales adultos recién llegados de las provincias, o los jóvenes novatos en busca de experiencias o de información, la construcción de una subcultura debía ante todo intentarse en un límite informe y secreto, entre lo público y lo privado».

¹⁶⁴ El investigador sostiene que cuando alguno de estos lugares se «hace muy frecuentado por los homosexuales afeminados» (Da Gris, 1965: 83), los homosexuales viriles tratan de cambiarlo por otro. La descripción que ofrece del ambiente homosexual en los bares durante los fines de semana y del modo cómo los homosexuales pasivos intentan atraer a sus «presas», coincide con la caracterización de Sebreli del bar de marineros Anchor Inn, así como con el retrato que hace de este bar Carlos Correas en *Los jóvenes* (1953). Volveremos, en consecuencia, a estos temas en el análisis de la *nouvelle*, en el capítulo VI.

¹⁶⁵ Chauncey (1994: 176) observó que en Nueva York, en las primeras décadas del siglo XX, los homosexuales utilizaban diferentes estrategias para negociar su presencia en cafeterías, restaurantes y tabernas clandestinas (*speakeasies*): «some of them boldly claimed their right to gather in public, speaking loudly about gay matters, dancing with their friends, even putting on a “show” for the other customers. Most men did not make themselves so noticeable, but they nonetheless claimed space in a large number of restaurants on a regular basis, meeting friends, talking about whatever they wanted, and noticing –and sometimes trying to gain the notice of– the other gay men around them». En la novela de Pellegrini se pone de manifiesto la segunda tendencia.

Entramos en la confitería. Los espejos, desde varios sitios a la vez, iluminaron nuestra llegada. [...] Salón de lujo chino. Mujeres y hombres sentados a las mesas, bebiendo, fumando [...]. Nadie pareció prestarnos atención. Sitio apartado, en un rincón. (152)

Nótese la reiteración de un mismo patrón descriptivo: *ambiente iluminado* –y por lo tanto, donde todo está a la vista; *indiferencia de los otros concurrentes* –quienes no se percatan de la presencia de Eduardo y sus acompañantes– y *ubicación marginal de los homosexuales* –que crean, apartándose, un ámbito de intimidad dentro de lo público. En esta esfera creada, los personajes poseen cierta libertad de actuación. No pueden, sin embargo, comunicar su deseo abiertamente; como afirma Da Gris (1965: 115) «allí no se puede intimar lo necesario». En otro momento, el mismo investigador señala que «sentados a la mesa de un café [los homosexuales] tratan de conocerse más a fondo y establecer las bases del “negocio”» (ibídem: 49). Aunque su observación se circunscriba a los casos de prostitución, sirve para describir algunas situaciones narradas en *Asfalto*, donde el café funciona como instancia intermedia entre la calle y otros espacios de mayor privacidad (pensiones, viviendas privadas).¹⁶⁶ Bares, cafés y confiterías no constituyen, en la novela, espacios heterotópicos, pero sí un *punte* hacia ellos, en la medida en que propician una comunicación –altamente codificada– que puede conducir a otros espacios, más favorables aún a la heterodoxia sexual.

Tal es el caso, precisamente, de los *baños públicos* o *teteras*, ejemplos mucho más extremos de apropiación espacial y acaso, las heterotopías homoeróticas por excelencia.¹⁶⁷ En el café, la interacción se reduce forzosamente a lo verbal: «“¿Cómo te llamas?”. “Eduardo”. “Me gustás mucho, Eduardo. Sos un chico divino”» (99); la tetera, por su relativa *privacidad*, posibilita intercambios sexuales explícitos. Cabral la define, en el capítulo 14, como el «cuartel general» del lustrabotas (114); una vez más, la metáfora bélica resulta productiva para aludir a los modos de socialización homosexual.¹⁶⁸ La secuencia

¹⁶⁶ Por otra parte, no debe desdeñarse la importancia del aspecto económico: Eduardo accede a ir a estos sitios porque sabe que sus acompañantes lo invitarán a beber y/o a comer. Esta situación vuelve a ser tematizada años más tarde por Jorge Asís en el cuento «La invitación» (1976), donde un homosexual lleva a un restaurante a un joven proletario con la intención de seducirlo.

¹⁶⁷ En el contexto de las teteras resulta particularmente problemático hablar de «homosexualidad», pues como bien apunta Humphreys (1999: 32), estos enclaves «are popular, not because they serve as gathering places for homosexuals, but because they attract a variety of men, a *minority* of whom are active in the homosexual subculture and a large group of whom have no homosexual self-identity. For various reasons, they do not want to be seen with those who might be identified as such or to become involved with them on a “social” basis».

¹⁶⁸ Rapisardi y Modarelli (2001: 21) transcriben un grafiti estampado en la pared de los mingitorios de la estación de Belgrano R: «Lisette, ama y generala de las teteras, 1980» y destacan, además del desorden de género –el autor se refiere a sí mismo en femenino– «el uso burlón de la nomenclatura militar». Más adelante, señalan la existencia, en las teteras, de un orden que parodiaba el poder imperante: «un código de racionalidad

descriptiva, por su parte, permite la alineación semántica de la tetera con otros lugares sórdidos como pensiones y hoteles: «Cuartucho, elementos de limpieza. Nueva puerta, comunicante a bañito rectangular, tres mingitorios separados entre sí por placas de mármol, dos reservados, con inodoros. A la entrada, lavabo mugriento, espejo percutido. En la pared del fondo, aparato para extraer profilácticos. [...] Escrito a lápiz, en la pared, leí: *Soy tímido –hace tres meses que no mojo– ¿pero dónde?»* (115).¹⁶⁹ Un despectivo, *cuartucho*; un diminutivo, *bañito*; adjetivos desvalorizantes –*mugriento*, *percutido*– contribuyen a connotar de manera negativa el espacio. La descripción coincide, significativamente, con la que ofrece Carella (1966: 164) en un capítulo de su libro *Picaresca porteña*:

los [baños] que están destinados al género masculino se componen de letrinas y urinarios. El número de ambos varía de acuerdo con el espacio disponible. Las primeras tienen una portezuela más pequeña que el vano, ya para permitir la ventilación, ya para que la visibilidad impida utilizarlas con propósitos concupiscentes. Los segundos están uno al lado de otro, separados por tabiques de mármol, madera o cemento; breves tabiques que no siempre ayudan al pudor, pues dejan sitio libre para la mirada inquisitiva. Las instalaciones sanitarias se completan con lavabos, espejos y aparatos que por una moneda dan preservativos. [...] Las paredes, puertas y trechos se le ofrecen [al visitante] como cuartillas en blanco. No tardan en quedar cubiertos por toda clase de inscripciones.

La caracterización –sumamente objetiva– de los diferentes sectores y objetos que conforman el baño se entreteteje con observaciones sobre la actividad sexual entre varones, como si esta fuera consustancial al ámbito descrito e inconveniente, además, desde el punto de vista moral. Sebreli (1997a: 347) se refiere a la tetera como «el último escalón del submundo homosexual de las grandes ciudades»: esa es, en definitiva, la imagen que proporcionan Pellegrini desde la narración literaria y Carella desde el ensayo sociológico. Tal valoración fomenta el confinamiento metafórico de la homosexualidad en el dominio de lo abyecto, perverso y «sucio». Por otra parte, la inscripción que lee Eduardo –así como las analizadas por Carella–¹⁷⁰ ilustran el uso de los muros como plataforma para dar a conocer inquietudes eróticas y concertar encuentros, siguiendo un elaborado repertorio de

dentro de la sinrazón de los cuerpos disueltos en el placer, que las regentas imponían a los practicantes para hacerles recordar que todo tenía un límite, que ese límite eran ellas. La bacanal no debía serlo del todo ni para todos, a riesgo de convertir en democrático un espacio del que ellas, seres que fuera de la estación carecían de todo reconocimiento social, se habían adueñado». Notemos que el lustrabotas, al igual que las *amas y generalas* de la teteras de la dictadura, desempeña un rol de «autoridad» en el baño del bar: de ella se vale, en efecto, para vengarse de Eduardo en el trágico episodio que cierra la novela.

¹⁶⁹ El término lunfardo «mojar» significa, según Conde (2003: 89), copular. Se utilizaba, habitualmente, en las expresiones «mojar la chaucha» o «mojar el bizcocho».

¹⁷⁰ El crítico se dedica, en efecto, a analizar estas inscripciones. Destaca la invaluable recuperación de aquellas utilizadas por los homosexuales para concertar encuentros, como la que sigue: «–Te espero mañana domingo, a las 19.30, en Córdoba y Alem, con un diario en la mano. [...] Vos pedime fuego y yo te digo que no fumo» (Carella, 1966: 165).

códigos. El mensaje encontrado –«soy tímido –hace tres meses que no mojo– ¿pero dónde?»– manifiesta nítidamente el problema espacial: ¿dónde, en efecto, puede «mojar» un homosexual, sobre todo si es tímido? En una sociedad donde no existían espacios legítimos para la interacción entre varones –y, desde una perspectiva más amplia, para cualquier actividad erótica que traspasara la frontera del matrimonio heterosexual y reproductivo– los hombres que deseaban a otros hombres se veían obligados a manipular estratégicamente el espacio público. Pellegrini da cuenta de esta encrucijada pero, en sintonía con la concepción homófila, condena la espacialidad sórdida de las teteras. Estos lugares, se nos sugiere, son el refugio de los homosexuales depravados –como el lustrabotas–; una vez más, la relación entre espacio y personaje asume la forma de la metonimia. La tetera viene a encarnar, en fin, el más incómodo de los «espacios de representación» de la novela: una heterotopía que desafía por igual la norma hetero como cierta incipiente «homonormatividad».¹⁷¹ Reductos de amoralidad donde el placer imita y «pervierte» las reglas del «espacio representado», estos *lugares otros* prueban cómo las prácticas sociales son capaces de producir ámbitos que contestan y desbaratan el orden instituido.

La *vivienda privada* reviste, en términos generales, características mucho más positivas que las que poseen los campos de acción analizados hasta el momento. Por encontrarse al margen de la vigilancia pública, las interacciones que tienen lugar en ella son más libres y no necesitan ajustarse a ningún ritual preestablecido. Resulta difícil, sin embargo, abstraer rasgos generales de este campo, en tanto sus diversas modulaciones a lo largo de la novela presentan considerables variaciones. La casa del viejo, campo de visión en los capítulos 10 y 12, se describe en la primera visita como un lugar más bien tétrico: «cuartito triangular abigarrado de objetos. Ángulo agudo contra ventanuca de vidrios opacos, sucios. Cama de matrimonio sobre la que colgaba, en diagonal, una sogá. Pañuelos, calzoncillos, medias, tendidos» (67). En la segunda visita, cuando el viejo se propone seducir al adolescente, el espacio ha sido alterado: «entramos. La habitación presentaba un aspecto completamente distinto al de la noche anterior. Aseada, en orden, sin la sogá con la ropa tendida» (73). Esta modificación responde, lógicamente, a la intención de crear un ambiente favorable a la seducción, aunque no sea suficiente para que Eduardo acceda a mantener relaciones con el hombre.

Las casas de Enrique –campo de visión en el capítulo 12– y del poeta –capítulo 22– se localizan en las afueras de la ciudad. De la primera, solo se dice que era una «casita con

¹⁷¹ Este término, traducción del inglés «homonormativity», define, según Martínez-San Miguel (2008: 1040), «la institucionalización de una identidad gay hegemónica que se puede convertir en una postura tan excluyente y opresiva como los discursos y prácticas heteronormativas».

verjas. [...] Jardín cubierto de flores blancas» (89); la segunda está localiza (y descrita) con más detalle: «rincón de la ciudad, calmo, solitario. Diríase una callejuela de pueblo. [...] Pasillo estrecho, desembocante en sala amoblada de muebles diversos, todos antiquísimos» (177). En ambos casos, se produce un contraste entre la calma aparente que rodea las viviendas y los hechos inquietantes que se desarrollan en su interior: el intento de violación de Eduardo en la casa de Enrique y la fiesta de homosexuales en la casa del poeta. Se subraya, implícitamente, una paradoja: el espacio privado garantiza mayor libertad, pero esa libertad puede ser usada con fines diversos.

El departamento de Ricardo Cabral, campo de visión en diferentes momentos de la novela, está ubicado, según una descripción de Eduardo del capítulo 15, «en un cuarto piso de la calle Mitre» (121), en el centro de la ciudad. Cabral, ex-diputado provincial, vive con su abuela Sunta (uno de los pocos personajes femeninos de la novela, además de Julia), quien no se opone a que el adolescente se instale con ellos. Según explican Ben y Acha (2004-2005: 16), «no era extraño que algunos varones queer vivieran con sus familias [...] hasta bien entrada la adultez, o durante toda la vida». El departamento podría entenderse, entonces, como espacio «familiar» *sui generis*, donde Eduardo representa simultáneamente el «inocente» papel de protegido y de objeto de deseo de Cabral. En efecto, si bien no se llega a producirse una situación sexual, el adolescente se instala en la misma habitación que Ricardo, en una «camita plegadiza [...] junto a la biblioteca» (122). Los celos que Ricardo manifiesta en el final, a causa de la relación de Eduardo con Marcelo, podrían indicar que al igual que Jorge en *Stranger*, el diputado esperaba el momento oportuno para seducir al muchacho. Para este, por su parte, el departamento constituye un refugio seguro en la ciudad *monstruosa*, un «cuarto propio» que le permite imaginar *otros* espacios: «mientras Ricardo iniciaba sus tareas de mozo, yo, dichoso, regresaba al departamento, me acostaba y, durante largo rato, los ojos abiertos, vagaba por mundos maravillosos, distintos, donde transitaba convertido en héroe» (123).¹⁷²

La casa de Marcelo, finalmente, aparece como campo de visión en dos pasajes del capítulo 26. Las breves descripciones apuntan a reforzar la imagen del personaje como «entendido»: «Marcelo debía ser un bohemio. Paredes cubiertas de cuadros, a cual más raro e incomprensible. [...] Más allá, sobre una biblioteca rústica, atiborrada de libros, la escultura de un Mercurio o un Apolo» (204). Los objetos culturales –cuadros, libros,

¹⁷² La idea de *llegar a ser alguien*, que obsesionaba al protagonista de *El juguete rabioso* de Arlt, aparece con frecuencia en *Asfalto*. Eduardo sueña con ser cantor de tango –de hecho toma algunas clases con un amigo de Ricardo– y en numerosas ocasiones intenta imitar el porte de galanes cinematográficos. Un ejemplo: «en una película, Ray Milland, al entrar al casino de Montecarlo, lo hacía displicentemente, manos en los bolsillos, el traje prendido. Traté de imitarlo» (189).

esculturas— reciben una valoración positiva de parte de Eduardo: los cuadros lo «cautivan», el párrafo inicial de *Retrato del artista adolescente* de James Joyce le «encanta». En este hábitat propio de un «entendido», el sexo pasa a segundo plano: los sentimientos, al igual que la cultura, se denotan *elevados*: «A su contacto, mi vida se desdoblaba en otra vida más profunda, más auténtica. Atmósfera especial lo circundaba» (219).

El último campo de visión que consideraremos, el *salón lujoso*, aparece en el capítulo 23. Se trata del bar nocturno de concurrencia exclusivamente homosexual al que Eduardo asiste con el doctor Iturri en su segunda cita con él. Así describe el adolescente este espacio:

Llegamos al edificio, frente rebuscado, cubierto de molduras, me recordó templos antiguos. [...] Escalones alfombrados llevaban a un salón lujosísimo, arañas descomunales cortaban el aliento. Música de piano y orquesta, en sordina, nos envolvió. En verdad, la distinción del lugar, hombres elegantes, mujeres vestidas lujosamente, me intimidaban y sobresaltaban. (188-189)

La distinción del salón y de los personajes que lo frecuentan traza una clara frontera con la sordidez de pensiones, hoteles y teteras. Lejos de ese homoerotismo canalla y clandestino, aquí el amor entre hombres o entre mujeres deviene una expresión de clase: Pellegrini muestra, de este modo, el buen gusto y el refinamiento que distinguían a los «entendidos» (retratado ejemplarmente en Iturri). Eduardo se siente fascinado y torpe frente a esa realidad tan alejada de la suya. Al observar que el salón «parecía encantado» (190), insinúa una atmósfera de irrealidad que, conforme empieza a evidenciar los efectos del alcohol, termina por apoderarse de la escena.¹⁷³ En el salón se suspende la norma: nadie se asombra de las manifestaciones de afecto homosexual, o de que el mozo lleve los labios pintados de rojo y actúe como una dama antigua: «lo esencial consistía en no asombrarse de nada. [...] Nada, por imprevisto que fuese, sorprende a un caballero» (ídem). El *salón lujoso* representa, en contraste con la tetera, una heterotopía *positiva*, un contraemplazamineto *ideal*, y notable ejemplo de las posibilidades de apropiación espacial de los sujetos pertenecientes a estratos sociales más altos.

En cuanto al espacio del *espejo*, o el *espejo* como espacio, su presencia sostenida a lo largo de la novela permite reconocer una isotopía de importantes resonancias simbólicas. Betsky (1997: 17), señala que «if queer space starts in the closet, it forms itself in the mirror». Según el crítico, tanto el armario como el espejo contribuirían a la creación de

¹⁷³ El intercambio sexual con Iturri, que al parecer se desarrolla en un jardincillo ubicado detrás del salón, se integra en el clima onírico propio de este espacio: «entramos en un espejo donde debíamos avanzar nadando. Hombres de cera, boquiabiertos, miraban embobados. A veces, nos cruzábamos con otros, vestidos de negro, muertos» (191).

espacios queers. En el armario se podría esconder y construir la propia identidad; el espejo, por su parte, sería «a strangely haunting space, one where the world comes back to us in a reversed manner. Everything is still there, in place but out of place. As a result, mirror space both affirms and confuses or desestabilizes us» (ibídem: 21). En *Asfalto*, la problemática del espejo se relaciona con la sensación de carecer de identidad que abrumba al adolescente. En este sentido, el espejo produce una falsa y efímera ilusión de continuidad que, tal como apunta Betsky, afirma y al mismo tiempo desestabiliza al personaje. Los diferentes espejos –de las pensiones, de los baños, de los bares y tiendas, etc., le devuelven una imagen (probadora) de su *yo*, pero puesto que no puede *vivir en ellos*, lo domina con frecuencia una angustiante incertidumbre existencial.¹⁷⁴

Brant (2004a: 126) sostiene que el cuestionamiento identitario de Eduardo sería emblemático «of a well documented phenomenon: researchers have demonstrated that feelings of disconnectedness and alienation felt by homosexuals are greatly exacerbated by the fact that they have traditionally been considered –and consider themselves– outsiders in their own nation, society, culture, and even family». Como los homosexuales no se ven «reflejados» en otros hasta muy tarde en la vida, su sentimiento de alienación aumenta. Este problema se agrava en el caso de jóvenes como Eduardo, forzados a proyectarse «in persons that are considered by the majority culture disgusting and despicable» (126). Ya hemos aludido a la búsqueda de Eduardo de modelos de identidad que se ajusten a su deseo y a su experiencia. Resulta evidente que, salvo Marcelo, ninguno de los hombres que conoce puede funcionar como *espejo* a partir de cual auto-construir su «yo» homosexual, por lo cual que el tropo del espejo se desvía, en *Asfalto*, de sus connotaciones habituales en relación con la homoerotismo. Zangrandi (2011: 135), en su análisis de la recepción de *Los ídolos* de Mujica Lainez, advierte que el espejo constituye «una matriz iterativa alrededor de la homosexualidad», conformada por la sucesión semántica de «espejamiento/dobles/narcicismo...». Sin embargo, Eduardo no se busca en los espejos con el fin de idolatrarse a sí mismo. Estos espacios confieren identidad y atraviesan, a su vez, otros espacios que desempeñan un papel fundamental en el proceso de construcción identitaria del personaje. En el final, cuando luego de asesinar al lustrabotas, se mira en el espejo del baño, observa: «mi cara nada denotaba. Ni ansiedad, ni tristeza. Hasta la sensación de angustia, que pateaba mi alma, había desaparecido» (227). La última imagen que Eduardo recupera de sí mismo a través de un espejo es la de uno de los tantos

¹⁷⁴ Sirva como ejemplo el siguiente pasaje: «Espejito rectangular. Cara de todos los días. Chorro de agua. [...] Comedor. Vacío. [...] Sensación imprevista de irrealidad. ¿En verdad, existo?, ¿quién, qué soy? En voz baja, lentamente, casi temeroso, pronuncié mi nombre y apellido: Eduardo Ales. ¿Qué valor, qué sentido tenía todo eso? Eduardo Ales. Eduardo Ales» (27).

autómatas que pueblan la metrópoli, cuya existencia había detectado en los primeros vagabundeos por el centro: «tuve la impresión de vivir en una ciudad de autómatas. [...] ¿Conocen su existencia los autómatas? [...] Todos iguales» (51).¹⁷⁵ Al salir del bar, el adolescente se ha convertido en uno de ellos: la única identidad articulada constituye, paradójicamente, una no-identidad. Renunciando, por la presión de un entorno insistentemente antihomosexual (Brant, 2004a: 131), al modo de ser que hubiera podido coincidir con su deseo, Eduardo se transforma en un habitante sin vida de la ciudad monstruosa, una pieza más de la hostil maquinaria del asfalto.

¹⁷⁵ Este «automatismo» corrobora la afirmación de Simmel (2001: 382) de que «quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionalmente a la gran ciudad como la indolencia».

CAPÍTULO VI. CIRCUITOS HOMOERÓTICOS

La ciudad, esencial y semánticamente,
es el lugar del encuentro con el otro.
(Barthes, 1993: 264)

Las experiencias de la ciudad y de la homosexualidad que atraviesan la narrativa de Carlos Correas podrían vincularse con la lógica del «circuito» en tres sentidos, diferentes y complementarios: en primer lugar, las andanzas de los distintos protagonistas de sus relatos y *nouvelles* escritos en la década de los cincuenta permiten reconstruir un mapa minucioso de los espacios homoeróticos de Buenos Aires durante esa época; el «terreno comprendido dentro de un perímetro cualquiera» (DRAE, 2001: s.v.) se establece a partir de la constelación de lugares –públicos y privados– que servían de escenario a la interacción entre varones. En segundo lugar, el regreso del autor, tras veinticinco años de ausencia del panorama literario, a los personajes y ambientes de esas primeras obras en «Rodolfo Carrera: un problema moral» (1984),¹ sugiere la idea de circuito en tanto «recorrido previamente fijado que suele terminar en el punto de partida» (ídem), con la salvedad de que el repertorio de continuidades espaciales no proviene en este caso de un plan establecido con anterioridad, sino del hecho de que la evocación literaria de los años cincuenta implica la recuperación de los espacios homoeróticos ligados a ella.² En tercer lugar, podemos hablar de circuito en sentido textual: las diferentes piezas narrativas conformarían, desde esta perspectiva, «nodos» donde el espacio asume estatutos variables, en una escala que va de lo más secreto o interior –el *armario*– a lo más abierto y social –el *bar «homosexual»*, pasando por un ámbito amplio –la *calle*– donde se recortan a su vez otros espacios (cines, estaciones ferroviarias, descampados) a mitad de camino entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, el *adentro* y el *afuera*.

¹ Primera de las tres *nouvelles* que componen *Los reportajes de Félix Chaneton*. Las dos restantes se titulan «En la vida de un pueblo» y «El último recurso».

² Tanto la narrativa publicada como la que se mantuvo inédita hasta fecha reciente muestran aspectos de esa espacialidad; en palabras de Sebrelí (2005: 209), «cuando [Correas] reapareció, su escritura circulaba, otra vez, por el tema de la homosexualidad y los ambientes retornaban a la década del cincuenta». Se debe aclarar, no obstante, que en la producción de Correas de los años ochenta y noventa solo la *nouvelle* «Rodolfo Carrera: un problema moral» concede centralidad al tema homoerótico, mientras que en otros relatos asume un rol secundario.

Resulta oportuno constatar que el concepto de circuito no se reduce a las relaciones espaciales entre los textos, sino que involucra también su conflictiva trayectoria editorial y el lugar que han ocupado en el campo cultural argentino. Al igual que Pellegrini, Correas inició su carrera bajo el signo del escándalo, la censura y la persecución judicial;³ permaneció al margen de la literatura durante décadas y su retorno, a partir de los años ochenta y noventa, apenas tuvo repercusión. Recién tras su muerte, acaecida en 2000, su obra comenzó a recibir atención por parte de la crítica.

El presente capítulo abordará el modo en que el circuito textual constituido por «El revólver» (1954),⁴ «La narración de la historia» (1959) y «Los jóvenes» (1953) despliega una topografía homoerótica de la metrópoli porteña durante la década de 1950.⁵ Resulta indispensable, en este punto, precisar los motivos por los cuales el análisis se concentrará en «circuitos» cuando estos ya eran reconocibles, en cierta medida, en la novelística de Renato Pellegrini. En primer lugar, una razón genérica: solo las novelas de este autor responden cabalmente a la modalidad que hemos denominado *narrativa de iniciación homosexual*, pues desarrollan el itinerario que podría llevar a los protagonistas a la asunción de una identidad. Correas, por el contrario, presenta personajes que ya han tomado contacto con la subcultura homosexual.⁶ Sería más pertinente, en todo caso, hablar de una *narrativa de socialización* relativa a hombres que se relacionan con otros hombres, aunque los límites de la misma resultarían muy difíciles de establecer, puesto que no existe un patrón genérico o una tradición literaria que permita aislar sus particularidades.⁷

En segundo lugar, en la obra de Correas, la tematización de los circuitos homoeróticos se caracteriza por una exactitud topográfica que contrasta con la imprecisión de las descripciones de Pellegrini. Como observa Fernández (2008: s.p.), «el conjunto de calles, de escenografías urbanas, de recorridos más o menos erráticos, de minuciosas

³ En ambos casos, el iniciador de los procesos por obscenidad fue el fiscal Guillermo de la Riestra (Bazán, 2006: 249), famoso por haber ejercido censura contra diversas manifestaciones culturales. Véanse los testimonios de Sebreli (1997a: 323) y Correas (en González *et al.*, 1996: 11-13).

⁴ En el apartado dedicado a este cuento se comentará brevemente otro, «Las armas tiernas» (c. 1950-1954), relacionado temáticamente y que permaneció inédito hasta 2007.

⁵ Se excluye, por tanto, el análisis de la reconstrucción literaria de la misma espacialidad en la *nouvelle* de 1984, así como en obras de otros creadores, entre ellos Héctor Lastra (1973); Oscar Hermes Villordo (1991, 2010); Guillermo Saccomano (2003, 2008) y Claudio Zeiger (2010).

⁶ No obstante, algunos críticos, entre ellos Korn (2011: 113), describen la «La narración de la historia» como un relato de iniciación. En el caso de «El revólver» podría considerarse con algo más de fundamento la filiación con el género, si no fuera porque la iniciación a la que alude es más bien tardía —el protagonista tiene 32 años— y porque ese hecho no constituye, de todos modos, el centro de la narración.

⁷ Mientras los relatos iniciáticos mantienen numerosas características estables —que podemos hallar, incluso, en obras de diferentes épocas y países— el fenómeno de la socialización homosexual no es reductible a un patrón narrativo, ni siquiera a uno lo suficientemente amplio. Como tendremos ocasión de constatar, dentro de la obra del mismo Correas se evidencian modos diferentes de socialización, que varían según los espacios y personajes involucrados.

descripciones a través del espectáculo de la ciudad y de los pueblos forman una trama compleja en la obra de Carlos Correas». En las novelas de Pellegrini, se vislumbraba la existencia de una red de enclaves que los relatos y *nouvelles* de Correas llevan a primer plano. Se advierte asimismo que los espacios representados varían aunque pertenezcan a la misma ciudad: los personajes de Correas se desplazan por circuitos mucho más marginales que los que recorrían los personajes de *Siranger* y *Asfalto*. Las semejanzas que vinculan las producciones de los dos autores se reducen a un mismo interés por introducir el deseo homoerótico como tema literario y a una trayectoria similar de censura, escándalo y posterior olvido/reivindicación. En cuanto a la espacialidad articulada, se constatan diferencias que derivan, a nuestro juicio, de filiaciones literarias e ideológicas divergentes. Sebrelli (2003: 148) ha señalado que «cada uno vive la ciudad y la época de una manera sutil, secreta e imperceptiblemente propia». Las obras de Pellegrini y Correas expresan dos modos diferentes –y en algunos aspectos contradictorios– de experimentar la ciudad y la homosexualidad. Aunque las dos coincidan en elementos altamente significativos –la impronta autobiográfica, la influencia del pensamiento existencialista y la preeminencia del paisaje urbano–, cada una los integra al entramado narrativo de manera singular.

Respecto del contenido autobiográfico, Correas explotó mucho más abiertamente los paralelismos entre *vida* y *literatura*. En una entrevista concedida a la revista *El Ojo Mocho* afirma, por ejemplo, que «La narración de la historia» fue «un cuento que me salió... una cosa muy vivida» (Correas en González *et al.*, 1996: 13), mientras que en diálogo con Quiroga (2011: s.p.) se auto-identifica con el personaje protagonista de «Rodolfo Carrera: un problema moral»: «Carrera soy yo; incluso dejé, en una ilusión de ser estudiado (atendido) por futuros descifradores, el muy fácil recíproco eco Carrera-Correas». No resulta difícil establecer relaciones entre biografía y literatura dado que el mismo autor contribuyó a difuminar la frontera entre lo *vivido* y lo *escrito*. Al decir de Muslip (2011: 212), «en toda [su] obra se crea [...] una compleja primera persona que inevitablemente genera una difícil identificación con su propia biografía». Tal identificación parece menos consistente en el caso de Pellegrini, quien reconoce un componente autobiográfico en sus novelas pero no exhibe la actitud «confesional» que, en cambio, constituye una marca prototípica de la producción correísta.⁸ Podemos conjeturar que la percepción de la metrópoli que tienen los protagonistas de *Siranger* y *Asfalto* se inspira de alguna manera en la que tuvo el propio Pellegrini, ya que también él llegó a Buenos Aires desde una ciudad de provincia. En el caso de Correas, por el contrario, sabemos con certeza que la ciudad que

⁸ Sobre lo autobiográfico y la tendencia a la confesión en Correas véanse los artículos de Surghi (2007), Boverio (2011), Labado (2011) y Koldobsky (2011).

retratan sus obras es la que el propio autor «vivió» en los años cincuenta,⁹ ya que tanto él como Sebrelí, amigo y testigo cercano, han dado prueba de ello en reiteradas ocasiones, como tendremos ocasión de constatar a lo largo de este capítulo.

En cuanto al existencialismo, Pellegrini adaptó sobre todo la reflexión acerca de la libertad y de la posibilidad que posee el ser humano de crearse una existencia a partir de sus elecciones (Brant, 2004: 122). La obra de Correas evidencia un impacto más profundo de esta corriente de pensamiento, específicamente de la obra de Sartre, según apunta Eiff (2011: 86):

Como se sabe, Sartre introduce a Genet dentro de su universo y lo transforma en un personaje más dentro de su galería. Puede decirse, entonces, que hay un aspecto genetiano en el pensamiento de Sartre [...]. Ahora, la operación de Correas que hace original su lectura de Sartre es volver esencial ese aspecto genetiano de la filosofía de la existencia. [...] El resultado es una «genetización» de Sartre; esto es, destacar en el existencialismo la singularidad, la productividad del mal, lo corrosivo y disolvente, el juego, la comedia y la soledad.

Los tópicos mencionados reaparecen una y otra vez en la narrativa de Correas, confiriéndole un perfil ideológico que se sitúa en las antípodas de la homofilia del autor de *Asfalto*. La forma de existencia homosexual postulada por Pellegrini aspira a la integración a través de la monogamia y los «buenos modales»; Correas se adhiere, por el contrario, a la experiencia de la homosexualidad como Mal. Para él «un homosexual integrado [...] no es un homosexual. Es alguien que acepta los valores burgueses» (Correas en González *et al.*, 1996: 17). La búsqueda deliberada del margen se traduce en una topografía literaria que escoge espacios representativos de esa marginalidad.

Mientras Pellegrini focalizaba la espacialidad homoerótica porteña en el área céntrica, Correas muestra zonas suburbanas –como Avellaneda o San Martín– donde sus personajes atraviesan fronteras sexuales, de clase e incluso de género y raza. Homosexuales de clase media, maricas de clase media-baja y chongos proletarios o lúmpenes se encuentran en estaciones ferroviarias, baños públicos, bares de mala muerte, cines «piojosos», descampados y otros espacios considerados sórdidos según la moral burguesa y biempensante. Los adolescentes de Pellegrini llegaban a Buenos Aires desde la provincia y la percibían como un «monstruo». Los espacios homoeróticos se recortaban dentro de esa visión perturbadora: en cualquier esquina, en cualquier calle, el incauto joven provinciano

⁹ Aunque la lectura biográfica quede fuera de los intereses de esta investigación, debe destacarse –como en el caso de Pellegrini– la importancia de la enunciación homosexual en primera persona articulada de modos diversos en la narrativa correísta de los años cincuenta. Como observa Maristany (2010: 198), los cuentos del autor «podrían ser leídos como expresiones de una “literatura menor” que viene a anticipar los protocolos de una enunciación futura».

podía ser víctima de un intento de seducción. Los personajes de Correas deciden, en cambio, abandonar la comodidad del hogar burgués para sumergirse en los márgenes urbanos a la caza de placeres clandestinos. La calle se presenta como escenario de transgresión sexual, a la vez que como territorio donde se anulan las distancias de clase. Esto no implica la cancelación absoluta de las diferencias o la asunción de una identidad: muy al contrario, el pánico a un rol identitario fijo y el deseo de dejar atrás la homosexualidad que manifiestan algunos personajes ratifican que la existencia de espacios homoeróticos no contribuye necesariamente a la afirmación o estabilización identitarias.

En definitiva, más allá de similitudes de carácter general, la representación del espacio asume rasgos muy diferentes en las narrativas de Pellegrini y Correas. De allí que el foco del análisis deba desplazarse de la cuestión genérica –decisiva en *Siranger* y *Asfalto*– hacia las recurrencias temáticas y argumentales que operan en los diferentes «nodos» del circuito textual considerado. Esas recurrencias permitirán reconocer determinados cronotopos. Al igual que las novelas de Pellegrini, los relatos y *nouvelles* de Correas derivan del cronotopo general del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*, pero se organizan en torno de formaciones cronotópicas particulares: el *repliegue en el armario* en «El revólver», *el yiro callejero en el tiempo de la vigilancia* en «La narración de la historia» y *la reunión en el bar «homosexual»* en «Los jóvenes». Podría objetarse que estos cronotopos –y las regulaciones temáticas y argumentales que contribuyen a su identificación– trascienden la frontera temporal de la década de 1950 y pueden hallarse en obras narrativas contemporáneas. Esto es cierto en la medida en que las experiencias del armario, el yiro callejero y la socialización homosexual han mantenido, a lo largo del tiempo, algunas características constantes. Sin embargo, una serie de componentes específicos de esas experiencias en el periodo estudiado no volverían a darse de manera similar posteriormente, ni en la vida cotidiana ni en la literatura. A partir de 1969 –año en que surge la primera organización homosexual argentina, Nuestro Mundo– se produjo un cambio en la forma de percibirse –y de ser percibidos– de los hombres que se relacionaban con otros hombres. Si en los años cuarenta y cincuenta muchos de ellos eran incapaces de pensarse al margen de las imágenes negativas propulsadas por el discurso oficial, a partir de los sesenta comenzaron a afirmarse nuevas formas de subjetividad, caracterizadas por una mayor conciencia política y por la capacidad de responder críticamente a los relatos estigmatizantes. Aunque sería inexacto afirmar que antes de esa fecha la experiencia homoerótica estaba anclada, de forma inevitable, en los dominios de la vergüenza, la doble

vida, la disimulación o el auto-desprecio, estos factores tienen un peso considerable en el periodo y la narrativa escrita en él o sobre él lo manifiesta ejemplarmente.

Los espacios homoeróticos y los modos de habitarlos y experimentarlos también se transformaron en el curso de las últimas cinco décadas: la espacialidad esencialmente pública, clandestina e interclasista de épocas anteriores fue progresivamente desplazada por una espacialidad privatizada, legal y «segregacionista», donde se marcan nítidamente fronteras etarias, de clase e incluso de raza. Según explica Meccia (2006: 132), «dentro de los enclaves territoriales homosexuales, no había fronteras distintivas referidas a la edad, la corporalidad o al origen de clase. Esos funcionaban indiscriminadamente. A la inversa, lo que parece revelar desde múltiples dimensiones la pauta relacional gay es el trazado de distinciones dentro de la gaycidad».¹⁰ Si bien la práctica del yiro callejero no ha desaparecido por completo, han ganado terreno los espacios virtuales –chats, páginas de contacto y, más recientemente, GPS– que simplifican y agilizan los encuentros sexuales entre varones.¹¹ En cuanto a los bares, resulta a todas luces evidente que apenas hay relación entre el bar de los años cincuenta retratado por Correas en «Los jóvenes» y los actuales bares o discotecas gais y sus respectivos públicos; como afirma Sebreli (1997a: 349), «con el cambio de hábitos y ámbitos desaparecen no solo lugares característicos sino también personajes emblemáticos, típicos de una época». Por tan poderosas razones, consideramos pertinente afirmar la existencia de cronotopos homoeróticos específicos del marco cronológico escogido en general y de la narrativa correísta en particular. A través del circuito que va de «El revólver» a «Los jóvenes» verificamos la aparición de disposiciones argumentales y temáticas semejantes, que se comprenden mucho mejor desde una perspectiva cronotópica y que refrendan –y complejizan– las imágenes de las personalidades homoeróticas de la época articuladas en las novelas de Renato Pellegrini.

Carlos Correas, los espacios del *paria*

Tras señalar las principales diferencias entre las cosmovisiones urbanas y homoeróticas de Pellegrini y Correas, se impone ahora revisar las tradiciones y modelos –filosóficos y

¹⁰ Sobre esta transformación espacial pueden consultarse, además, la investigación de Rapisardi y Modarelli (2001: 22-72) y las crónicas de Modarelli (2011: 7-20).

¹¹ De acuerdo con Sívori (2004: 26), «la búsqueda de encuentros furtivos [...] hoy en gran medida ha abandonado las calles y pasó a ser mediada por recursos tecnológicos como los *chatrooms* de Internet». En literatura, esta nueva modalidad de comunicación entre varones ha sido ilustrada en la novela *La ansiedad (novela trash)* (2004) del escritor y crítico literario Daniel Link y en *Soave libertate* (2006) de Gerardo González.

literarios— que dieron forma a la representación del espacio en los relatos y *nouvelles* correístas. Con frecuencia, los investigadores aluden a la condición de *paria* del escritor: en su autobiografía, Sebreli (2005: 211) lo califica de «maldito» y subraya su ambigua oscilación entre el deseo de integrarse —y legitimarse— y el de permanecer en el margen, fuera de todo sistema y de toda categoría.¹² Vedda (2011: 169) refina aún más la posición excepcional de Correas en el campo cultural argentino:

Correas estimaba que las alternativas abiertas para un intelectual argentino a partir de la segunda mitad del siglo XX son las del egresado universitario titulado [...] o la del *outsider* supuestamente rupturista; el autor de *La operación Masotta* sabe que el «funcionario docente ordinario apestaba y sigue apestando», pero también que ser «*outsiders* era y es también una llana convención en la intelectualidad argentina»; de aquí que se proponga avanzar la figura del *outsider* del *outsider*.

Esta voluntad de resistirse a los lugares convencionales y a las posiciones comúnmente aceptadas se extiende al campo de la sexualidad. La tradición homófila poco podía ofrecer a alguien que renegaba de la integración y que se sentía atraído por la más incómoda de las homosexualidades: aquella ligada al mundo del lumpen, de la marginalidad, de figuras y espacios «sospechosos». Por otra parte, en su literatura, Correas (1953: 556) buscaba, según su propia declaración, «decirlo todo»: tal actitud lo ubica en el extremo opuesto del *understatement* defendido por José Bianco, Manuel Mujica Lainez y Abelardo Arias, principales representantes argentinos del «buen decir» homófilo. Consecuentemente, su figura y su obra resultan más afines a la tradición que Mira (2004: 116) denomina «malditista» y que encuentra sus primeras expresiones en la obra de poetas y dandis decadentes de finales del siglo XIX. Dicha tradición se caracteriza, según el investigador, por la «producción de un estereotipo de resistencia que exalta e incluso asume la marginalidad, que reivindica los aspectos menos asimilables de la homosexualidad y que no busca normalización alguna». La tendencia se inició a través de la novela *Contra natura* (*A rebours*, 1884) de J. K. Huysmans y de autores como Oscar Wilde o el conde de Lautréamont. Este malditismo finisecular y el que se desarrolló a lo largo del siglo XX difirieron en que la marginalidad impuesta del primero se tornó en imperativo ético en el segundo. A partir de los años cincuenta, el novelista y dramaturgo Jean Genet (1910-1986)

¹² Sebreli (2007: s.p.) vuelve a aplicarle el mote de *maldito* en el título de una nota publicada en el diario *Perfil*. Carlos Maslaton (2012: s.p.) utiliza asimismo la fórmula en una semblanza bio-bibliográfica titulada «El último escritor maldito», donde describe al escritor como «un intelectual que dio, conscientemente, todos los pasos necesarios para convertirse en una personalidad inasimilable». Estas caracterizaciones, formuladas en términos similares en otros estudios sobre Correas, contribuyen a inscribirlo en un linaje de escritores vinculados por sus transgresiones tanto eróticas como textuales: los ya canónicos Osvaldo Lamborghini, Copi, Néstor Perlongher o, en generaciones más recientes, Ricardo Strafacce, Alejandro Modarelli, Pablo Pérez, Gabriela Bejerman, Dalia Rosetti y Naty Menstrual, entre otros y otras.

se convirtió en el exponente más representativo. Mira (2004: 393) describe su impacto sobre otros creadores del modo siguiente:

Nada se opone más a la nueva religión del homosexual como feliz consumidor de calzoncillos que los oscuros parias de ceño fruncido enfundados en una cazadora de cuero, que buscaban placeres ocasionales en los márgenes del mundo convencional, en parques o en descampados, y que personifican el legado de Genet: el homosexual pasoliniano, Kenneth Anger, John Rechy [...] o Allen Ginsberg cantaron [...] la marginalidad del homosexual en la sociedad burguesa, introduciendo en sus textos, con voluntad de escándalo, precisamente todo aquello que dificultase su asimilación a la buena sociedad. La homosexualidad era precisamente un signo de rechazo a las estructuras burguesas.

A pesar de las dificultades para acceder a los libros de Genet tanto en España como en Argentina, Juan Goytisolo y Correas leyeron al polémico escritor y su influencia resulta palpable en la obra de ambos.¹³ Correas (González *et al.*: 17) alude explícitamente a su sintonía con el francés y se muestra reacio, como él, a abrazar la causa del movimiento gay: «no voy a salir a la calle a reivindicar los derechos gays porque me quiero reservar ese Mal, con mayúscula, de la homosexualidad. Que creo que sigue teniendo [...] ese aspecto genetiano... y de irrespeto. La homosexualidad ligada con el robo, como en Genet, como algo contra la sociedad burguesa, contra la familia». Más adelante, comenta que en la década de los sesenta hizo una traducción, junto con Sebrelí, de la novela *Diario del ladrón* [*Journal du voleur*, 1949], que finalmente no se publicó.¹⁴ Hallamos, sin embargo, una referencia a la misma en «Rodolfo Carrera: un problema moral», donde se la adjudica al narrador protagonista, Félix Chaneton. Allí se advierte una profunda afinidad intelectual e ideológica con Genet, así como una clara voluntad de ir un paso más allá que él en relación con la técnica literaria:

He hecho una traducción de *Journal du voleur* del ilustre autor Jean Genet. Como me propongo tratar al menos uno de los temas predilectos de Genet, utilizaré una técnica análoga, pero solo análoga, a la desarrollada por él. Se ha analizado esta técnica de composición: el juicio magnificante que sublima lo horrible y rehabilita lo innoble, el embellecimiento verbal de la degradación; la escritura ceremoniosa, adornada, que se aplica a clavar estandartes de esplendor y soberbia en la miseria y

¹³ Mira (2004: 396-397) señala que «dos libros de Genet fueron prohibidos por el régimen de Franco y por lo tanto su influencia no fue grande en nuestro país. Sin embargo, aquellos que la recibieron, en el exilio o a través de traducciones importadas ilegalmente de Francia, quedaron profundamente marcados por esta voluntad de marginalidad y vieron su potencial dentro del régimen de Franco». Entre ellos se encuentra Goytisolo, cuyas relaciones personales y literarias son extensamente analizadas por el investigador (*ibidem*: 397-402). En Argentina, Genet fue introducido por José Bianco con la traducción del drama *Las criadas*, como mencionamos en el capítulo IV. En nuestro conocimiento, sus novelas no se difundieron hasta los años setenta y ochenta, en traducciones españolas. Sebrelí y Correas accedieron al autor en ediciones originales.

¹⁴ Correas (en González *et al.*: 27-28) aclara que dado que no estaba conforme con la traducción de Sebrelí, él se hizo cargo de traducir el libro en su totalidad.

la vileza. He querido avanzar en esta técnica, y esto porque me propongo abordar el *ser salvaje*: este es un desecho humano, excrecencia; es sobre todo propio de la ciudad, no es originariamente natural. Hay un sentimiento de la naturaleza en Genet que aquí no tiene cabida. (Correas, 1984: 20)

Correas juega a intensificar el malditismo de Genet declinando la tendencia al embellecimiento verbal que limita, en su opinión, la obra del escritor. Apela, en cambio, a «una brutalidad muda y opaca que se desconoce a sí misma, que se hace impensable, irrepresentable e indecible» (ídem). Destaca, asimismo, el carácter urbano de ese personaje que busca retratar, un «ser salvaje» inconcebible en otro espacio que no sea la ciudad.¹⁵ Este proyecto revulsivo se erige en soledad en un panorama literario y cultural que discurre por caminos muy diferentes a los propuestos por Genet. En la conversación antes citada, uno de los entrevistadores señala a Correas la marca de Genet en su novela *Los reportajes de Félix Chaneton*: «esa marca es hacia el 84, un tanto longeva, tardía, y no aparece en el resto de la literatura argentina. [...] tampoco está en Bianco, que lo tradujo» (González *et al.*: 32). Correas sería, por tanto, uno de los pocos escritores argentinos cuya obra exhibe la huella de Genet, sin olvidar que el primer contacto con el autor fue a través de Sartre y de su monumental *San Genet. Comediante y mártir* (*Saint Genet, comédien et martyr*, 1952), razón por la cual esa «marca» de la que se habla en la entrevista participa al mismo tiempo de la literatura y de la filosofía de la existencia.

Otro factor que acerca a Correas a la tradición malditista es la atracción erótica que manifiestan sus personajes hacia muchachos de las clases populares. El malditista, según Mira (2004: 393), «elige sus fantasías fuera del repertorio convencional». No se trata de un rasgo exclusivo de esta tradición; Gide, que dio el puntapié a la corriente homófila, también narró pasiones entre desiguales en su novela *El inmoralista* (*L'Inmoraliste*, 1902). Para los malditos, sin embargo, escoger como objeto de deseo a sujetos marginales constituía otro modo de expresar su rechazo a las normas establecidas. Las críticas efectuadas a Goytisolo por presentar el deseo hacia los exóticos «como una esencia que va más allá de construcciones y de relaciones de poder» (íbidem: 391), muestran la complejidad de este esquema relacional y de sus representaciones e implicancias ideológicas. En Correas, la fascinación por los «cabecitas negras» o chongos posee una importante dimensión sexual, pero no elude la problematización en términos políticos. El autor llegó a escribir un artículo, hoy perdido, donde lo reivindicaba como «elemento subversivo»: «además de darle

¹⁵ Se constata, como en Pellegrini, la afirmación de Bech (1997: 146) de que «male homosexual existence is [...] sexualized existence, rooted essentially in the city as its basic life space».

[...] valor erótico [...] le daba [...] un valor político. Como que el cabecita negra era una especie de *factotum* revolucionario» (Correas en González *et al.*: 23).

El malditismo de Correas también se nutría, como hemos señalado, del pensamiento existencial. Maristany establece relaciones significativas entre este pensamiento y la «incipiente emergencia de una subjetividad homosexual» (2010: 193) a partir de la influencia que *San Genet, comediante y mártir* ejerció sobre Correas y Sebrelí.¹⁶ La vinculación entre estos autores resulta insoslayable al momento de hablar de existencialismo y homosexualidad en la Argentina de los primeros años cincuenta. Conviene recordar que entre 1949 y 1951, Sebrelí editó, en colaboración con otros jóvenes, la revista *Existencia*, y que en ella dio a conocer, en 1950, el artículo «El sentido del ser a través de Oscar Wilde», una defensa audaz de la homosexualidad como «elección» que, a partir de la figura del célebre autor irlandés, desechaba la idea de una identidad «esencial», pero también las visiones moralistas y estigmatizantes que emplazaban el deseo homoerótico en el terreno del vicio y la perversión.¹⁷ Por lo demás, la amalgama de corriente filosófica y orientación sexual aparece estrechamente ligada, tanto en Sebrelí como en Correas, a la experiencia urbana, aspecto que también subraya Maristany (2010: 199):

Con la misma perspectiva de lo minoritario [de Correas], y sobre el trasfondo del texto sartreano, podríamos releer algunos pasajes muy significativos de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, ensayo que Sebrelí publica en 1964 y en el que [...] cartografía con minuciosidad los espacios urbanos del lumpenaje de comienzos del siglo XX, y describe ciertos aspectos de una subcultura homosexual (sin darle ese nombre) a cuyos códigos aludía con prudencia.

El investigador no menciona, sin embargo, dos notas a pie de página en las que Sebrelí remite a «La narración de la historia» haciendo alusiones explícitas a la subcultura homosexual. La primera aparece en el capítulo dedicado a la clase media, en el cual destaca que el «gran valor sociológico» del relato deriva de la «minuciosa descripción de costumbres

¹⁶ Ambos, junto con Oscar Masotta, conformaron un pequeño grupo a contracorriente de las tendencias mayoritarias de la época: «con Masotta y Correas formamos, sin proponérselo, un trío que se destacó por ser el primero y único grupo existencialista sartreano» (Sebrelí, 2005: 192). Los vaivenes amistosos e intelectuales han sido descritos por Correas (1991) en su biografía sobre Masotta y por Sebrelí (2005) en sus memorias. Ver asimismo los trabajos de Eiff (2011a: especialmente 149), Boero (2011) y Djament (2011).

¹⁷ «La homosexualidad no es, por supuesto, un vicio, una perversión deliberada como creen los moralistas, pero tampoco una maldición fatal, un destino pasivamente sufrido, sino una elección en situación, una naturaleza consentida, de la que el homosexual se hace libremente cómplice; implica por lo tanto una parte de representación y de fracaso como toda conducta humana» (Sebrelí, 1997d: 22). En la anotación posterior que acompaña la reedición de este artículo pionero, Sebrelí señala la influencia de sus lecturas de Sartre, y aunque reconoce sus «fallas» —como la concepción de una libertad absolutizada que ignora los condicionamientos históricos y sociales— destaca el coraje intelectual al «haber tratado seriamente por primera vez, en la literatura argentina, ese tema tabú» (ibídem: 28).

sexuales urbanas» (Sebreli, 1969: 83n).¹⁸ La segunda referencia, incluida en el capítulo sobre lumpen, remite otra vez al cuento por su descripción del «ambiente homosexual de la estación Constitución» (ibídem: 146n). Estos intertextos manifiestan una afinidad espacial e ideológica ratificada por Sebreli (2005: 203) en su autobiografía: «Pensábamos [con Carlos Correas] que la ciudad tenía una clave secreta y nuestra tarea era develarla. La buscábamos frenéticamente en el tumulto del bajo fondo –situado tanto en el arrabal como en el centro– [...]. Estas incursiones hacia el mundo del lumpen estaban impregnadas, como todo lo nuestro, de arte y literatura: Jean Genet, algunos relatos de Bernardo Kordon, los géneros bajos». La cosmovisión existencialista-homoerótica-urbana que refractan la narrativa de Correas y el ensayo sociológico de Sebreli parte de una experiencia anclada en una serie de espacios y referentes culturales comunes. Sebreli sistematizaría su conocimiento sobre esa espacialidad en «Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires» (1997a: 338-349) y en las páginas autobiográficas de *El tiempo de una vida* (2005: 213-224). Como tendremos ocasión de constatar en el curso del análisis, son muchos los puntos de contacto entre estas reconstrucciones y las versiones literarias de los mismos espacios en la narrativa de Correas.

Debemos señalar, por último, la influencia crucial de la obra de Roberto Arlt sobre el imaginario urbano de los relatos y *nouvelles* del autor. Su interés por la obra de Arlt coincidió con el de varios compañeros de generación, pero tuvo, en su caso, una intensidad particular. No solo por el voluminoso estudio que le consagró, *Arlt literato* (1995),¹⁹ sino también porque, como señala Maristany (2010: 206) «la escritura de Correas es heredera en el plano ético y estético de Arlt». En relación con lo urbano, el punto de contacto se establece a partir de una percepción similar de la ciudad, centrada en la actividad de la *flânerie*. En una extensa nota sobre Arlt, Sebreli (2010: 269-271) caracteriza al autor de *El juguete rabioso* como un *flâneur* y lo vincula por un lado con Walter Benjamin –quien teorizó en forma pionera sobre esta figura– y por otro, con una extensa nómina de escritores «urbanos» –Alfred Döblin, Franz Hessel, John Dos Passos y André Biely. También Correas será un *flâneur* y mostrará una «atención obsesiva por los detalles, [señalando] con minuciosa precisión nombres y números de calles y lugares donde habitaban o circulaban

¹⁸ Sebreli (1969: 146n) refiere por primera vez el proceso judicial que sufrió esta obra: «hay que agregar que celosos custodios de los tabúes de la moral judeo-cristiana movilizaron al Poder Judicial hasta conseguir la prohibición de este trabajo y la condena de su autor a seis meses de prisión, con el pretexto de pornografía».

¹⁹ Este libro, escrito entre 1977 y 1984, constituye según Eiff (2011: 156), «un intento de comprensión totalizadora de la obra y la vida de Arlt». El investigador lo considera el primer eslabón de una serie de textos de Correas que profundizan su particular *sartrismo*. Dicha serie se completaría con *Kakeja y su padre* (1983) y los prólogos a *Cartas del noviazgo* (1979) de Søren Kierkegaard y a *Cómo orientarse en el pensamiento* (1982) de Immanuel Kant.

sus héroes». La descripción meticulosa de espacios conocidos –por haberlos habitado y/o recorrido– constituye otro elemento en que Correas coincide con el novelista de *Los siete locos*. Ahora bien, dado que Correas, siguiendo a Maristany (2010: 206), se distancia de Arlt al plantear no «una problemática de las relaciones sexuales en la pequeña burguesía, sino [...] una problemática de la identidad sexual de los individuos de esa misma clase», su obra enfatiza la incidencia de la dimensión espacial en el trazado de fronteras sexuales, de clase y de género. Aunque esas fronteras, como en Arlt, se puedan atravesar, las consecuencias son mucho más problemáticas: Silvio salía intacto de su encuentro con la *otredad*, mientras que los personajes correístas la perciben como una amenaza que pone en cuestión su identidad. De allí la importancia de volver al ámbito de pertenencia: en «La narración de la historia», Ernesto Savid regresa, ciertamente aliviado, a su casa de Palermo, luego de haber recorrido algunos enclaves marginales –estaciones ferroviarias, plazas, descampados– en compañía de un joven chongo junto al cual corrió el riesgo de «feminizarse».

Arlt abrió la senda de una espacialidad homoerótica a través del episodio de *El juguete rabioso* en que Silvio Astier se enfrentaba con un «homosexual» en una pensión. Esa escena iniciática que introducía el homoerotismo como elemento típicamente urbano en la narrativa argentina encuentra su eco –amplificado– en los relatos y *nouvelles* de Correas. Como observa Maristany (2010: 207-208), Correas mezcla la herencia arltiana «con sus lecturas de Sartre y sobre todo de Genet, [...] mostrando aquel submundo que Arlt apenas dejaba entrever para cerrar inmediatamente la puerta». De la oscura pensión céntrica donde *tal vez* dos muchachos tienen un encuentro sexual una noche de la segunda década del siglo, pasamos al bar donde las locas buscan afanosamente un chongo una noche de sábado de 1953 en «Los jóvenes», así como al descampado de «La narración de la historia» donde Ernesto y Juan Carlos Crespo protagonizan un intercambio erótico explícito en el curso de una noche de abril de 1959. Los tiempos han cambiado y, con ellos, las posibilidades de actuar en el espacio, tanto el *real* como el *literario*.

Un yiro por la narrativa correísta

El análisis del presente circuito textual se organizará teniendo en cuenta la interacción de tres factores fundamentales: la fecha de redacción, la fecha de publicación y el modo de abordaje de la espacialidad homoerótica. Correas escribió las narraciones en la década de los cincuenta, pero solo dos vieron la luz entonces: «El revólver» en 1954, en la revista

Contorno y «La narración de la historia» en 1959, en la revista *Centro*.²⁰ La tercera, «Los jóvenes», fue redactada en 1953 pero se publicó recién en 2012, en el volumen *Los jóvenes y otros cuentos*. De acuerdo con Muslip y Fraguas (2012: 121), esta *nouvelle* «sería, muy probablemente, la primera de las narraciones de Correas». ²¹ En consecuencia, si se siguiera un criterio estrictamente cronológico, el análisis debería iniciarse con ella. Sin embargo, las formas de representación del espacio que predominan en los diferentes nodos del circuito textual correísta permiten trazar, en nuestra opinión, un itinerario más sugestivo, atento a los avatares de la producción y la recepción.

«El revólver», caracterizado por una espacialidad interior y opresiva, se difunde en los primeros años cincuenta, en los que la experiencia homosexual se vincula para muchos sujetos con la dinámica del armario, la disimulación, la vergüenza y el ocultamiento. Es probable que el abordaje poco explícito del tema –sumado a un discurso que reproduce el imaginario negativo sobre el homosexual– evitara la censura. También pudieron haber incidido otros factores, como la brevedad y el medio en que se publicó. Una narración más extensa ofrece, por una parte, mayores posibilidades de desarrollo; por otra, resulta más difícil que pase inadvertida: así lo demuestra lo sucedido posteriormente con «La narración de la historia» del mismo autor y *Asfalto* de Pellegrini. En cuanto a la revista donde fue publicado, la hoy mítica *Contorno*, se hallaba en sus inicios –el cuento apareció en el tercer número– y, sin duda, no había alcanzado aún la fama y el prestigio de otras publicaciones coetáneas como *Sur*, donde un cuento de temática homosexual hubiera suscitado, con toda seguridad, algún tipo de reacción.²²

²⁰ Los dos textos fueron reeditados en distintas ocasiones, aunque «La narración de la historia» ha merecido más y mejor difusión. «El revólver» fue incluido en el dossier consagrado a Correas en el n° 16 de la revista *El Ojo Mocho* (2001-2002) y en *Un trabajo en San Roque y otros relatos* (2005). «La narración de la historia», por su parte, apareció en las antologías *Homosexuario. Antología del tercer sexo* (VV.AA., 1969); *Las fieras. Antología del cuento policial* (comp. Ricardo Piglia, 1993) e *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos* (comp. Leopoldo Brizuela, 2000); en el dossier consagrado a Correas en el n° 16 de la revista *El Ojo Mocho* (2001-2002) y en las recopilaciones de narrativa del autor *Un trabajo en San Roque y otros relatos* (2005) y *Los jóvenes y otros cuentos* (2012). Existe también una traducción al inglés, titulada *Tell It like It Is* e incluida en la antología *My Deep Dark Pain is Love. A Collection of Latin American Gay Fiction* (ed. Winston Leyland, 1983).

²¹ Según los investigadores, «tenemos datos bastante precisos para ubicar el momento en que Carlos Correas escribió “Los jóvenes”: el prólogo está fechado en mayo de 1953 [...]. En esa época, Correas tenía un empleo administrativo en River Plate; el original está dactilografiado en hojas membretadas con el nombre del club. Estamos entonces ante un texto de Correas que antecedería a los primeros relatos publicados [“El revólver” y “La narración de la historia”]» (Musalip – Fraguas, 2012: 121). En rigor, no se puede determinar si «Los jóvenes» es efectivamente anterior a «El revólver», pues el autor comenzó a trabajar en River Plate en 1952 (González *et al.*: 8) y bien pudo redactar este cuento antes que la *nouvelle*. En cambio, el mismo Correas (*ibidem*: 11) informa que escribió «La narración de la historia» en 1959, es decir, muchos años después de haber redactado «Los jóvenes».

²² En principio, *Sur* no habría publicado un texto en el que esa temática fuera explícita. Recordemos que Bianco –jefe de redacción de la revista entre 1938 y 1961– rechazó un cuento de Oscar Hermes Villordo por su «atmósfera homoerótica» (Zeiger, 2011: 121). En cambio publicó, como comentamos oportunamente, un cuento de Juan José Hernández que rebatía con sutileza los postulados homofóbicos de un artículo de H. A. Murena (ambos en el mismo número de la revista, publicado en 1959).

«La narración de la historia» vio la luz en la revista *Centro* y provocó un escándalo sin precedentes: se dio la orden de secuestrar los ejemplares y se impusieron condenas al autor, al editor –Jorge Lafforgue– y a algunos miembros del comité de redacción, acusados de difundir literatura obscena. En este relato, más extenso que «El revólver», la espacialidad urbana y callejera se ubica en primer plano y sirve de escenario a la deriva de dos muchachos, un estudiante de clase media y un joven marginal, cuyos recorridos trazan el mapa de la homo(sexualidad) plebeya de los años cincuenta en Buenos Aires. La naturalidad con que Correas describía el submundo homosexual, sus códigos y sus enclaves característicos desató la ira de los guardianes de la moral. El texto pasó a ocupar, como el autor, un espacio marginal, circunstancia que contribuyó a forjarle la reputación de «maldito». Desde comienzos de la década de 1990, diversas antologías y recopilaciones de narrativa del autor volvieron a difundirlo; creció asimismo el interés de la crítica e incluso se estrenó una película documental, *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (Emiliano Jelicié – Pablo Klappenbach, 2012), que combina la recreación de la historia con una investigación sobre el proceso judicial. Correas (González *et al.*, 1996: 13) estaba muy lejos de imaginar la trayectoria que seguiría esta obra: «eso que está ahí en el cuento, era como cotidiano en mí. Entonces yo estaba muy metido en eso y, francamente, a mí me sorprendió que causara tanto escándalo. Así que no hubo un propósito mío deliberado de escandalizar, en absoluto, al contrario. [...] Creo que se me fue la mano. Ahora se volvió a publicar y no pasó absolutamente nada, claro». En un nuevo contexto histórico y sociocultural, «La narración de la historia» no solo no escandaliza sino que se convierte en un objeto cultural legitimado, además de ser reconocido como hito iniciático de una tradición forjada en el tiempo a través de autores y autoras tan disímiles como Oscar Hermes Villordo, Sylvia Molloy, Manuel Puig, Carlos Arcidiácono, Blas Matamoro y Emma Barrandéguy, entre otros y otras.

«Los jóvenes», *nouvelle* con que finaliza el circuito textual propuesto, se editó en 2012, cincuenta y nueve años después de haber sido escrita. Consciente de que la publicación podía dar lugar a persecuciones y/o censura, Correas se desentendió por completo de la obra. Según explica Lafforgue (2011: 252-253), entregó el manuscrito a su amigo Bernardo Carey, quien lo conservó durante años. En 2009, Carey le hizo llegar el original a Lafforgue,²³ quien lo presentó y llevó a cabo una lectura del mismo en unas jornadas dedicadas a Correas en la Universidad de General Sarmiento. Tres años más tarde,

²³ Cabe destacar que en septiembre de 2012, el manuscrito fue depositado en la Biblioteca Nacional, en un acto en el que participaron Carey, Horacio González –director de la biblioteca– y dos investigadores de la obra correísta, Jorge Quiroga y Laura Estrin.

Editorial Mansalva publicó el texto en un volumen que incluye también «La narración de la historia», «Las armas tiernas» y «Algo más sobre mi caso». La espacialidad dominante puede caracterizarse como urbana e interior, pero de una manera completamente opuesta a como se daban estas características en «El revólver». El bar donde transcurre la totalidad de la acción se ubica en las antípodas del espacio cerrado y asfixiante del primer cuento. «Los jóvenes» pone en escena la socialización homosexual en un espacio específicamente destinado a ella. Otra apuesta importante de la obra radica en la constitución de un espacio textual donde explorar –y explotar– los límites de un lenguaje que orilla lo escatológico y pornográfico. Puesto que «decirlo todo a un público que lo pueda hacer todo» fue una de las consignas iniciales de Correas (1953: 6), tiene sentido finalizar este circuito con «Los jóvenes», que recién ahora está en condiciones de conquistar ese objetivo, pues como observan Muslip y Fraguas (2012: 124), «las circunstancias que llevaron a que el texto no pudiera llegar a sus lectores en el momento en que fue escrito permiten que Correas encuentre a sus mejores lectores hoy, en que resulta sin duda más legible al poder relacionarlo con una tradición ya consolidada». Así como Kafka, según Borges (2011: 279-282), tuvo sus «precursores» en Kieckegard o Lord Dunsany, Lamborghini y Perlongher habrían tenido el suyo en Correas, especialmente en las páginas de esta *nouvelle*.

El cuadro que sigue esquematiza y resume el circuito o «yiro» textual propuesto:

Obra	Fecha de redacción	Espacialidad predominante	Fecha de publicación	Recepción
«El revólver»	c. 1954	Interior, cerrada, armarizada	1954	Sin repercusiones adversas.
«La narración de la historia»	1959	Urbana, callejera, marginal, escenario de yiro o deriva	1959	Escándalo, censura, proceso judicial. Alejamiento del autor de la literatura.
«Los jóvenes»	1953	Urbana, interior, escenario de socialización homosexual	2012	Auto-censura. Recepción favorable en un nuevo contexto.

El análisis de cada una de las piezas que forman parte de este circuito permitirá evidenciar cómo la narrativa de Correas expone diferentes aspectos de la problemática espacial relativa a los hombres que se relacionaban sexualmente con otros hombres en Buenos Aires durante la década de 1950. En las novelas de Renato Pellegrini advertíamos que la existencia de enclaves homoeróticos no era suficiente para que los protagonistas asumieran una *identidad*; en las narraciones de este autor encontramos espacios que sirven de escenario a modos diversos de socialización entre varones. Aunque la idea de una

identidad estable y definitiva siga siendo cuestionada, estas obras corroboran hasta qué punto la experiencia homoerótica se consolidó, a partir de esta época, como elemento constitutivo de la metrópoli porteña. El recorrido a través de las distintas formas de espacialidad debe ilustrar, en consecuencia, cómo negociaban su lugar en la ciudad aquellos que carecían de un espacio legítimo en el cual expresarse y relacionarse. Paralelamente, el análisis del itinerario que siguieron estas piezas narrativas en el campo intelectual argentino tiene como objetivo destacar los esfuerzos de Correas por «decirlo todo» en un momento en que la regla era permanecer en silencio, especialmente en lo relativo a cuestiones (homo)sexuales. El lugar marginal que durante décadas ocuparon sus obras se explica mejor a la luz de los deseos, prácticas y lugares que se empeñaron en retratar. El circuito textual correísta procura demostrar, en definitiva, la compleja interacción entre espacios reales y espacios literarios, el modo en que los primeros generan a los segundos y cómo estos, a su vez, impactan en la «realidad», en un diálogo siempre abierto y de consecuencias impredecibles.

1. El armario

Iniciamos el yiro textual por la narrativa de Correas con el análisis de su primer cuento publicado, «El revólver», aunque también haremos referencia a «Las armas tiernas», escrito en la misma época e inédito hasta 2007. Ambas narraciones derivan del cronotopo general del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad* y, más específicamente, del cronotopo del *repliegue en el armario*, que si bien no es exclusivo de las coordenadas espacio-temporales consideradas –Buenos Aires/años cincuenta– asume dentro de ellas algunas características concretas. Como tuvimos ocasión de constatar, la persecución de los homosexuales recrudesció durante los últimos años del régimen peronista. Las evocaciones autobiográficas de Héctor Bianciotti y Malva describen las adversas circunstancias que, frecuentemente, debieron afrontar aquellos cuya sexualidad se desviaba de la norma. En *Lo que la noche le cuenta al día*, Bianciotti (1992: 226) retrató Buenos Aires como una ciudad gris y peligrosa, donde la persecución policial era una amenaza constante: «diluidos en una multitud en la que la mínima desviación de la norma de vestir bastaba para provocar un alboroto, [...] se les distinguía desde lejos de noche, [...] como los cazadores que acechan sin desmayo a la presa». Malva (2011: 57), por su parte, señaló que al salir a la calle, especialmente si era de noche, «adoptaba posturas masculinas, a modo de autodefensa»,

con el fin de evitar que la detuvieran. La prensa, según muestra la investigación de Ben y Acha (2004-2005: 22-25), propagaba un discurso estigmatizante contra los amoraes y apoyaba la cruzada familiarista promovida desde el gobierno.²⁴ En tal contexto, el *repliegue en el armario* constituía forzosamente una experiencia común a muchos homosexuales.

El «armario», en palabras de Sedgwick (1998: 96), es «la estructura que define la opresión gay en este siglo». Se trata de un mecanismo complejo y altamente productivo, que por una parte obliga a determinados sujetos a ocultar su sexualidad vergonzante y, por otra, establece un sistema de categorización que permite clasificarlos e identificarlos. El armario se vuelve entonces transparente, una imposición de la cultura heterosexista que resulta inseparable de la identidad homosexual tal como esta ha sido conceptualizada a lo largo del siglo XX. Partiendo de la propuesta de Sedgwick, Michael Brown (2000: 1) sostiene que «the closet is a term used to describe the denial, concealment, erasure, or ignorance of lesbians and gay men. It describes their absence –and alludes to their ironic presence nonetheless – in a society that, in countless interlocking ways, subtly and blatantly dictates that heterosexuality is the only way to be». Brown, como geógrafo, enfatiza el carácter espacial de la metáfora y analiza los diversos modos en que podría encarnarse o materializarse. Nuestra lectura del armario en la narrativa de Correas imbricará ambas perspectivas, la metafórica y la material. Sostendremos, en consecuencia, que el armario designa el espacio de clandestinidad en que sujetos sexualmente disidentes se autoconfinaban para no exponerse a las sanciones legales y sociales que podía traer aparejadas el conocimiento de su secreto.²⁵ Consideraremos, asimismo, la posibilidad de que el armario se materialice a través de la escritura, de modo que tanto «El revólver» como «Las armas tiernas» puedan leerse como cuentos/armarios, que muestran y ocultan simultáneamente el deseo entre varones.

Ahora bien, el uso de expresiones como «estar en el armario» o «salir del armario» en el periodo que nos ocupa puede incurrir en el anacronismo si no se especifican previamente su alcance y significación. Como explican Llamas y Vidarte (1999: 44), «“estar dentro del armario” o “salir del armario” han venido a constituirse, y no de manera casual, casi en las expresiones emblemáticas y más características del vocabulario que los gays y las lesbianas han tenido que inventarse para dar cuenta de su propia realidad». La experiencia

²⁴ También Gombrowicz (2005: 215) alude en su diario a la persecución policial: «la confección de estos recuerdos [se refiere a algunos pasajes en que evocaba sus yiros por la Estación Retiro] ha estado influida por el hecho de que la policía de Buenos Aires ha llevado a cabo hace poco una gran purga en el Corydonismo local. Han sido arrestadas centenares de personas».

²⁵ Entrecorillamos el término pues el secreto puede aludir tanto a una identidad homosexual conscientemente asumida, como a la práctica de alguna forma de homoerotismo por parte de sujetos que no se reconocen a sí mismos como homosexuales.

precedió, como se deduce de la cita, al surgimiento de un vocabulario para describirla. Resulta claro, sin embargo, que la creación de estos términos no hubiera sido posible sin el desarrollo de una conciencia política que, en el caso de Argentina, empezó a consolidarse recién a finales de la década de 1960.²⁶ Al afirmar que un sujeto de la década anterior «estaba en el armario» entenderemos que vivía la homosexualidad –o, de manera más general, el hecho de relacionarse sexualmente con otros hombres– de forma vergonzante, tratando de mantenerla fuera del conocimiento público. Inversamente, «salir del armario» implicaría una relativa publicidad y visibilidad, aunque carente del impulso político que tendrá ese mismo acto para gays y lesbianas de décadas posteriores. No debemos perder de vista que, como señala Mira (2004: 88), en épocas de opresión «salir del armario significaba dar un dato al enemigo para que nos integrara en su sistema, jugar a su juego, pertenecer a otros (al menos hasta los años sesenta, en que no había alternativa)». Los testimonios de Bianciotti y Malva refrendan la necesidad del armario como estructura defensiva en un momento en que la manifestación pública de la homosexualidad podía tener consecuencias graves. Para muchos disidentes sexuales de la década de los cincuenta el armario constituía, paradójicamente, la única salida. Su centralidad en la vida de las personas gays permanece inalterada en muchos casos (Sedgwick: 1998: 92), pero ha perdido, afortunadamente, el carácter casi obligatorio que revistió en ese periodo.

Un gay o queer de nuestros días difícilmente se sentiría identificado con la siguiente afirmación de Cory (1953: 44) en *El homosexual en Norteamérica*: «en ocasiones querría ser normal –y uso esta palabra en su connotación habitual– durante un breve tiempo. Me gustaría sentirme libre de la angustia de ser un desterrado; no meramente para gozar los placeres de las relaciones con el otro sexo, sino para sentirme libre del impulso sexual que me arrastra hacia mi propio sexo». La vivencia problemática de la homosexualidad que describen estas líneas resulta especialmente representativa del marco epocal analizado. Aunque no sea, desde luego, una vivencia común a *todos* los sujetos, sirve para describir el modo en que muchos de ellos tuvieron que negociar sus prácticas e identidades. Sostendremos, por todo lo apuntado, que el *repliegue en el armario* constituye un cronotopo homoerótico específico de la década de 1950. Su impacto sobre la representación del espacio en «El revólver» se manifiesta en el encierro del protagonista en dos espacios

²⁶ Disentimos, en este sentido, con la afirmación de Meccia (2011: 120) de que la emergencia en Argentina de un discurso homosexual «elaborado en primera persona del singular y/o plural» se produjo entre mediados de la década de los ochenta y mediados de la década de los noventa, en lo que el sociólogo denomina periodo pre-gay. Aunque sin duda se consolidó en el lapso señalado, ese discurso se había empezado a elaborar a finales de la década de 1960, a través del grupo Nuestro Mundo, surgido en 1969 y germen del Frente de Liberación Homosexual fundado en 1971. Cf. la historia del Frente elaborada por Perlongher (en Acevedo, 1985: 272-278).

interiores: uno físico –el baño– y otro figurado –la conciencia–. Este encierro ilustra una problematización identitaria: a salvo de la mirada de terceros, el personaje se cuestiona la posibilidad de ser homosexual. La concepción de Betsky (1997: 16-17) del armario como espacio de auto-construcción no tiene cabida en el universo correísta.²⁷ Todo lo contrario: la espacialidad que se articula en el texto es opresiva y torturante: el encierro, la vergüenza y la imposibilidad de negociar positivamente el deseo homoerótico constituyen sus rasgos más salientes.

1.1. «El revólver» (1954): a puerta cerrada

Entre «El revólver» y «La narración de la historia» puede establecerse una relación similar a la que mantenían *Siranger* y *Asfalto* de Pellegrini. El escándalo provocado por el segundo relato contribuyó a opacar el cuento precedente, que no sufrió sanciones legales. Su escasa repercusión –tanto entre los guardianes de la moral de la época como entre los críticos que décadas más tarde han analizado las representaciones literarias del homoerotismo– podría explicarse por el abordaje estratégico del tema, pero también por la trayectoria editorial, ya que hasta la reedición en el volumen *Un trabajo en San Roque y otros relatos* (2005), el cuento solo había sido publicado en las revistas *Contorno* (en 1954) y *El Ojo Mocho* (en 2001-2002).

Correas ingresó a la literatura bajo el signo de Jean-Paul Sartre. «El revólver» constituye, en efecto, un intento de reescritura de «Eróstrato» («Érostrate»), cuento del volumen *El muro* (*Le mur*, 1939), traducido y publicado en Argentina en 1948 por editorial Losada y que, según explica el autor, fue prohibido:

Pienso que la prohibición debe haber sido por el último cuento, por «La infancia de un jefe», que tal vez es el más fuerte, con escenas de homosexualismo. Yo me acuerdo de haberlo leído, «Eróstrato», haberlo leído sí, bueno, cayó en mis manos un ejemplar de los de Losada, y a mí es uno de los cuentos que más me agarraron. El erostratismo, eso que menciona Masotta: con Masotta lo comentábamos mucho ese cuento, yo le decía que uno de mis anhelos era escribir un cuento como «Eróstrato», ¿no? Un tipo enfurecido, encolerizado, que sale a la calle con un revólver a disparar sobre la multitud. (González *et al.*, 1996: 27)

²⁷ Para Betsky (1997: 16-17) el armario «is the ultimate interior, the place where interiority starts. It is a dark place at the heart of the home. It is not a place where you live, but where you store the clothes in which you appear. [...] The closet also contains the disused pieces of your past. It is a place to hide, to create worlds for yourself out of the past and for the future in a secure environment. [...] the closet contains both the secret recesses of the soul and the masks you wear».

Ahora bien, el cuento «erostratiano» de Correas se diferencia del de Sartre en varios aspectos. Como señala Fraguas (2011: 105), «la versión correísta acentúa el encierro [...] y el fracaso, [el personaje] no le dispara a nadie, y suma la cuestión de la homosexualidad delictiva del protagonista».²⁸ Al igual que Pellegrini, el escritor se apropia del existencialismo en clave homoerótica, aunque el particular tratamiento del tema le permite, por una parte, publicar el texto y por otra, evitar problemas con la censura. *Contorno*, la revista donde se dio a conocer, proponía revisar la literatura y la cultura argentinas desde una perspectiva de izquierda, apelando a las conexiones con la historia y desestimando aquellos/as autores, autoras y obras que juzgaban alejados/as del inapelable compromiso con la realidad.²⁹ Sin embargo, en materia de homosexualidad, tanto los responsables de *Contorno* como los de *Centro* –que años más tarde publicarían el segundo relato de Correas, mostraban una actitud ambivalente. Zangrandi (2011: 140) sostiene que si los intelectuales que dirigían estas revistas aceptaron difundir los cuentos de Correas a pesar de su actitud poco favorable a las sexualidades disidentes, fue porque «esta homosexualidad, a diferencia de la de los libros de Mujica [Lainez], tenía marcas terrenales, “sucias”, era vagabunda y lumpen (definidamente arltiana)». Según el investigador, ubicar la homosexualidad de los libros de Mujica Lainez en el ámbito de la burguesía extravagante y escapista y la de los cuentos de Correas en un dominio de marginalidad, delito y lumpen, rechazando la primera y tolerando la segunda, no implicaba una reconsideración de la diferencia, sino un reordenamiento de lo diferente: «resituía a la homosexualidad en el lugar de la periferia y niega su mezcla entre las prácticas hegemónicas de la vida social y sexual en las puertas del escenario posperonista» (ibídem: 141). Si bien este argumento es atendible, en el caso de «El revólver» habría que evaluar si la tolerancia no fue también una consecuencia de la «armarización» textual.³⁰ Zangrandi observa, de hecho, que aunque las «dos narraciones cuentan en primera persona dos vivencias sexuales entre varones», el segundo relato es

²⁸ Entre las semejanzas, el investigador apunta el tratamiento sartreano de la mirada del otro y la manifestación de la existencia a través de ciertas consistencias: «lo blando, lo viscoso, lo pegajoso» (Fraguas, 2011: 105).

²⁹ En el prólogo a la reedición facsimilar de la revista, Viñas (2007: VI) sostiene que la mayor preocupación de los *contornistas* era «centrarse en la cultura argentina, y en una visión crítica, pues advertíamos, sobre todo, la falta de verdad que había en ella: en novela, había llegado al extremo de que Eduardo Mallea escribiera una novela entera sin un solo diálogo, aparentemente para eludir el voseo, pues advirtió sin duda lo ridículo que hubiera resultado si sus personajes hablaran de tú». Sarlo (1983: 805) asevera que «lo importante para *Contorno* son los cruces, los encuentros, las tramas, donde la política revela a la literatura y la literatura puede ser metáfora de la política. [...] Tanto la posición del novelista como el lugar de la literatura quedan definidos por la historia». Para un análisis más extenso de las posiciones que asumió *Contorno* respecto de la literatura y la política así como de su influencia en el ámbito cultural argentino, véase Croce (1996).

³⁰ Rodríguez González (2008: 28) define *armarización* como el «proceso de reclusión de un homosexual en un armario»; por *armarización textual* entendemos, en consecuencia, el proceso mediante el cual el contenido homoerótico de un texto se manipula a fin de reducir su visibilidad, sin dejar de ser *explícito*.

«mucho más claro» (140).³¹ En «El revólver», la escena homosexual escamoteada funciona como disparador de una reflexión existencial mucho más amplia; en «La narración de la historia», las acciones y reflexiones derivan en forma directa de la explicitación del deseo. Por otra parte, la experiencia del homoerotismo que se articula en el primer cuento tiene una relación más bien tenue con los tópicos centrales del segundo: el yiro callejero, la fascinación por la figura del chongo y la exploración de relaciones basadas en férreas jerarquías de clase y de género. La relevancia de este texto inicial radicaría en anticipar muchas de las constantes estéticas e ideológicas que el autor desarrollará luego; puede concebirse, además, como el primero que se aparta de la política representacional de la ambigüedad y el pudor con que se había abordado el deseo erótico entre varones.

A pesar de lo apuntado y del interés creciente por la obra de Correas, «El revólver» sigue ocupando un lugar marginal en los estudios críticos. Las escasas referencias o comentarios se enmarcan en el análisis de otras piezas, especialmente «La narración de la historia» y *Los reportajes de Félix Chaneton*. Sería útil reflexionar hasta qué punto la reiteración de tópicos negativos en torno de la homosexualidad incide adversamente sobre la recepción actual de este texto iniciático. El rescate de la obra correísta encuentra uno de sus fundamentos de mayor peso en el tratamiento transgresivo de la temática (homo)sexual; de acuerdo con Muslip (2011: 209), «la incorporación en las tramas de relaciones homosexuales es uno de los recursos privilegiados de la ficción de Correas para desmontar las construcciones hegemónicas de sexo y género». La serie de textos que incluyen alguna forma de relación homosexual como elemento central de la trama se inicia, según el investigador, en 1959 con «La narración de la historia». La llamativa ausencia de «El revólver» indicaría que este texto no forma parte de dicha serie, aunque en tal caso se impone explorar los motivos de la exclusión.

A nuestro juicio, la representación del espacio y las funciones y valores que se le asignan resultan indispensables en esa tarea. Tiene sentido que la espacialidad callejera y abiertamente homoerótica de «La narración de la historia» revista mayor interés, en el marco de una lectura gay o queer, que la espacialidad interior y opresiva del armario que preside «El revólver». A esta significativa transformación alude Maristany (2010: 205): «la historia, en su aspecto diegético, sale del encierro hacia el espacio público de la ciudad (y de la nación) y al mismo tiempo, en una analogía estructural, la escritura misma despliega, en

³¹ En el filme *Ante la ley*, Ismael Viñas, co-director de *Contorno*, declara en relación con «La narración de la historia»: «Nosotros no se lo quisimos publicar en *Contorno*. No lo quisimos publicar porque no coincidía con la revista nuestra. No tenía lugar. Un cuento con implicancias sexuales, así, no quedaba dentro de la línea que tenía *Contorno*» (Jelicić – Klappenbach, 2012: min. 41-43). Esta declaración confirma que «El revólver» habría sido aceptado en virtud de su abordaje sutil de la homosexualidad.

el sentido más literal, la narración postergada de aquello que no se podía mostrar». Según el estudioso, «La narración de la historia» contaría, tal como lo anuncia el título, *la* historia que en «El revólver» apenas estaba sugerida. En este primer cuento Correas habría explorado «los límites de una economía de la representación, un orden del discurso que exhibe sus condicionamientos, sus zonas tabuizadas» (ídem). Ahora bien, la historia que «El revólver» invita a leer entre líneas no es exactamente la misma que años más tarde desarrollará «La narración de la historia», excepto que nos limitemos a considerar su tema —una relación homosexual— en términos muy generales. Maristany acierta al señalar que la segunda narración atraviesa los límites de lo que podía mostrarse en ese momento histórico en relación al deseo homoerótico, pero la diferencia entre este relato y el cuento que lo precede no estriba únicamente en la explicitación temática y lingüística. El predominio de una espacialidad «armarizada» incide, necesariamente, en el aspecto ideológico. La vinculación del contenido diegético con los espacios reales y figurados que articula «El revólver» permitirá esclarecer las razones por las cuales ha sido considerado menos relevante como parte de una genealogía de textos homoeróticos en la narrativa del autor.

A fin de proceder con el análisis de la topografía del cuento, resumiremos la diégesis. El protagonista y narrador, un empleado bancario de 32 años, cuyo nombre ignoramos, tiene un encuentro sexual con su sobrino de 17 años en la vivienda familiar, compartida con la madre. Días más tarde, al regresar del trabajo, se encierra en el baño con un revólver y baraja la posibilidad de asesinar al muchacho, al tiempo que evoca fragmentariamente el episodio ocurrido con él y reflexiona sobre distintos aspectos de su existencia. Finalmente, decide que no cometerá el crimen y se dispone a retomar su rutina. Esta síntesis difiere con la que ofrecen otros investigadores:

[el] cuento es el monólogo interior de su protagonista, un empleado de banco que vive con su madre, en el baño de su casa mientras sostiene en sus manos un revólver con el que planea asesinar a un muchacho de diecisiete años que es el objeto de su deseo y con quien, suponemos, ha tenido un acercamiento sexual unos días antes. (Maristany, 2010: 204)

Las dos narraciones [«El revólver» y «La narración de la historia»] cuentan en primera persona dos vivencias sexuales entre varones. El primero es un monólogo de un muchacho que ha mantenido una relación sexual con otro y que lo atormenta hasta el punto de amenazar con matarse. (Zangrandi, 2011a: 140)

Tanto Maristany como Zangrandi resumen el contenido narrativo a partir de su presentación efectiva en el texto, es decir, de la trama. Sin embargo, el monólogo interior constituye la forma a través de la cual se canaliza la historia, no la historia en sí. El breve

episodio homosexual –introducido en el monólogo mediante el recurso de la analepsis– también forma parte de ella; es, de hecho, su punto de partida. Sin ese episodio no habría, en rigor, nada que contar. Por otra parte, Maristany señala como hipotético el acercamiento sexual entre el protagonista y el muchacho, cuando hay evidencia textual suficiente para confirmar que se produjo.³² En cuanto a la síntesis de Zangrandi, indica que el protagonista amenaza con matarse pero, en realidad, planea el asesinato del muchacho con el que se acostó. Precisamente, un aspecto novedoso del cuento consiste en redefinir el tópico del homosexual suicida, bajo las influencias decisivas de Genet y Sartre. Para Eiff (2011a: 150), «el proyecto de matar al sobrino es simétrico e indistinguible del proyecto de matarse. Gran parte de la literatura y la ensayística de Correas puede leerse como una reflexión acerca del derecho y hasta de la necesidad de suicidarse». En sentido estricto, sin embargo, el narrador no menciona la posibilidad de quitarse la vida; todo el cuento gira sobre la fascinación que le produce la idea de asesinar a otros: «tengo un puñado de vidas en mi mano. Soy Dios. Matarlos ... antes enterrarlos. Me imagino la cara que pondrían cuando se les acabase su preciosa vida». Este y otros pasajes acusan una influencia evidente del cuento «Eróstrato» de Sartre, como se corrobora en las siguientes líneas: «me *veía* disparándoles a quemarropa. Los tumbaba como a las figurillas de tiro al blanco en la verbena. [...] Era un juego demasiado excitante que me dejaba con un temblor de manos» (Sartre, 1984: 68).

A menor escala, la manipulación del autor de la diégesis recuerda la estrategia empleada por Renato Pellegrini en *Siranger*: que el episodio homosexual no se cuente de forma pormenorizada no le resta importancia ni le confiere un valor meramente anecdótico. Más aún, la representación del espacio deriva en buena medida de él. No habría *repliegue en el armario* sin un «crimen tremendo» que esconder, sobre el cual cavilar y barajar hipótesis. Recordemos que, según Mira (2002: 87), el armario remite al lugar «donde se guardan los secretos, de ahí la frase *skeleton in the closet*, que equivale a tener un secreto trágico o molesto que no puede reconocerse ante la sociedad biempensante». Desde el punto de vista topográfico, el escenario de «El revólver» se reduce a la casa donde habitan el protagonista y su madre. Sin embargo, pueden diferenciarse dos espacios dentro de este marco general; cada uno de ellos se corresponde con uno de los dos episodios que conforman la diégesis:

³² «El domingo, cuando el muchachito y yo quedamos solos en la casa: el sobrino y el tío viejo. Cuando yo me incliné sobre él me repetía: con esto liquido, con esto acabo» (Correas, 2005: 191); «El domingo, cuando el muchachito se retorció entre mis manos yo pensaba: “Con qué ojos los miraré mañana”» (ibídem: 193). Volveremos sobre este aspecto al analizar el nivel cronotópico.

Episodio 1	Lugar	Episodio 2	Lugar
Sedución del sobrino	Casa (lugar exacto no especificado)	Disquisición sobre la posibilidad de asesinar al sobrino	Baño de la casa

En el primer episodio, la casa asume el estatus de espacio homoerótico. Recordemos que la carencia de una vivienda propia dificultó la socialización entre varones durante la década de 1950; Ben y Acha (2004-2005: 16) citan explícitamente a Correas y Sebrelí como ejemplos de «varones queer» que vivieron hasta bien entrada la adultez con su familia. «El revólver» parte de esta problemática y emplaza la transgresión homosexual en el seno mismo de la institución familiar; transgresión doble si se considera que la relación descrita tiene además un matiz incestuoso: sus protagonistas son tío y sobrino. Eiff (2011: 151) sostiene que la idea genetiana de la homosexualidad como Mal se exagera en el cuento a causa del vínculo sanguíneo: «el personaje vive ese conflicto: la elección del mal». Pero también podría considerarse que ya que no sale a la calle en busca de compañeros sexuales, la relación con el sobrino se presenta como la opción más cercana y accesible de tener una experiencia con otro hombre.³³ La casa constituye, desde esta perspectiva, un espacio de subversión momentánea de la norma, tal como sucedía, en un contexto muy diferente, en *Los invertidos* de González Castillo.

El segundo episodio –sobre el cual está puesto el foco de la narración– se localiza en el mismo espacio pero en un sector específico: el baño. La elección resulta coherente y significativa: dado que se asocia con las funciones primarias del organismo, el paralelo entre la actividad escatológica y la que tiene lugar en el interior de la conciencia se vuelve explícito. La expulsión verbal podría aliviar al sujeto, como él mismo pone de relieve: «quisiera vomitarme, irme por la boca. Necesitaría descargar todo por alguna parte».³⁴ En uno de los escasos comentarios sobre el cuento publicado en la época de su aparición, Lafforgue (1955: 124) afirmaba: «no hay movimiento y lo exterior se desvanece en la autoconfesión». La abrumadora fuerza del discurso articulado en los entretelones de la conciencia desdibuja, en efecto, el espacio físico. La fantasía homicida, la evaluación de la propia conducta y el enjuiciamiento de los demás apenas dejan espacio a las informaciones espaciales, que en textos posteriores se caracterizarán por la abundancia y especificidad.

³³ En «La narración de la historia» y en «Rodolfo Carrera: un problema moral» los protagonistas también viven con sus familias, pero encuentran a los chongos en diferentes enclaves homoeróticos de carácter público (estaciones ferroviarias, cines, plazas, baños, etc.).

³⁴ Según Fraguas (2011: 105), «en muchas otras ocasiones, Correas va a hablar de tragar y vomitar para referirse a su costumbre de registrar minuciosamente lo vivido, transformar la experiencia propia en relato». Véase, por caso, el prólogo a «Los jóvenes» (Correas, 2012: 9).

Otro modo de aproximarse a la topografía del cuento es el que propone Ronen (1986), quien distingue entre «marcos» (*frames*) y «escenarios» (*settings*).³⁵ El marco sería en este caso una ciudad, muy probablemente Buenos Aires, ya que si bien no hay referencias explícitas que permitan la identificación, allí transcurren por lo general las narraciones correístas.³⁶ Interesa subrayar, en este sentido, la escasa presencia de lo urbano en el cuento, exceptuando la referencia a una plaza donde el personaje solía ir a contemplar adolescentes: «salía del Banco y me iba a la plaza, a ver los muslos largos de los frescos animalitos» (Correas, 2005: 192).³⁷ Ronen (1986: 423) sostiene que la identificación directa o indirecta del marco afecta la naturaleza del espacio construido. No se trata solo de consideraciones estilísticas, sino del efecto semántico directo «on the type and degree of concreteness of the places invoked by the descriptions» (ídem). La imprecisión con que Correas construye el marco espacial de «El revólver» acentúa la preeminencia de una espacialidad interior: lo exterior queda fuera del foco topológico, pero como instancia indispensable, sin embargo, para que el *adentro* adquiriera relevancia absoluta. Una tendencia similar a la vaguedad se aprecia en la construcción de los escenarios, la casa y el baño. No sabemos con exactitud dónde se consuma el acercamiento sexual entre el protagonista y su sobrino; en cuanto al baño, el narrador se limita a mencionarlo, sin dar mayores detalles sobre su ubicación o características. Teniendo en cuenta la clasificación que propone Ronen de los escenarios de acuerdo con las propiedades que efectivamente se actualizan en el texto,³⁸ podemos determinar que se trata de espacios *interiores*, *privados* y *cerrados*. En cuanto al grado de concordancia entre la situación y el espacio donde se desarrolla, hallamos que la casa constituye una locación irregular, ya que la situación –el encuentro

³⁵ El marco «is a fictional place, the actual or potential surrounding of fictional characters, objects and places» (Ronen, 1986: 421); los escenarios, por su parte, «are fictional places and locations which provide a *topological determination* to events and states in the story. Frames differ according to their position in the overall organization of the fictional universe. A setting is distinguished from frames in general in being formed by a set of fictional places which are the *topological focus* of the story. A setting is the zero point where the *actual* story-events and story-states are localized» (ibídem: 423). La investigadora compara la relación entre marco y escenario con la relación entre espacio escénico y extra-escénico: «the former is materialized and directly perceived whereas the latter, mediate through language, is perceived like a textual space of a story».

³⁶ Cabe citar como excepciones dos *nouvelles* cuya acción se localiza en sendos pueblos: Coronado en «En la vida de un pueblo» y San Roque en «Un trabajo en San Roque».

³⁷ En adelante, citaremos el cuento indicando solo el número de página correspondiente.

³⁸ Ronen (1986: 430) postula que, en función del virtualmente infinito número de aspectos, características y propiedades que posee un espacio, el texto literario «necessarily imposes a choice of qualities from which the spatial construct stands out as a closed constellation of properties». La investigadora sugiere una serie de *propiedades potenciales* de los marcos como objetos espaciales: en primer lugar, propiedades físicas (tamaño, forma, color, material); en segundo lugar, características como limitados/ilimitados, interiores/exteriores, públicos/privados, abiertos/cerrados, personales/impersonales; en tercer lugar, el grado en que guardan concordancia, o no, con la situación que ocurre dentro de ellos, es decir, si dicha situación constituye una desviación de la norma que rige el espacio: «frames of space may be associated with unique situations where the link between a concrete situation and a spatial location is unconventional. A unique situation may be presented as a *deviation* from a norm accompanied by an *irregular* choice of location or it may be presented as a situation *unmarked* by any convention» (ibídem: 434).

sexual entre tío y sobrino— viola la propiedad esencial de ese espacio: ser el núcleo de la institución familiar heteronormativa.³⁹ Ahora bien, dado que este episodio no se narra extensamente y que tampoco se proporciona información espacial sobre el baño donde el protagonista proyecta su crimen, la imprecisión se mantiene como la característica más notable de la construcción de los escenarios.

La generalidad de la localización —la *casa*— podría ponerse en relación con otro espacio generalizado —el *Banco*— y con los personajes, que se presentan como prototípicos: el *Empleado en un Banco* y la *Vieja Hembra*.⁴⁰ Correas ofrece una suerte de cuento ejemplar que constituye, en realidad, una parodia. Al señalar que la convivencia de un hijo soltero con su madre «es sospechoso. Salta que hay que leer entre líneas» (188-189), el narrador se burla de la lectura prejuiciosa que podría hacer de la situación un observador externo, aunque no consiga escapar por completo a sus efectos: «un hombre ya; vive con la madre. Parece que no se quiere casar todavía. La madre se conserva joven. Bah, este reflejo de los chismes está pasado de moda... Y lo aclara todo» (ídem). Por una parte, el narrador ironiza sobre la posible interpretación de ese *topos* (casa + hijo soltero/madre) y califica de anacrónicos los chismes; por otra, reconoce que el reflejo —repetición— de esos chismes «lo aclara todo», lo que sugiere cierta sintonía entre la imagen prototípica impugnada y la propia realidad.⁴¹ En otras palabras, la deducción de que el hijo soltero, de más de 30 años, que aún vive con la madre, tiene que ser forzosamente «un degenerado», circula como una habladería con poder constituyente: hace que el narrador se considere a sí mismo como tal. En este punto se advierte la influencia de las lecturas de Sartre. Correas adapta la idea del filósofo de que la mirada de los otros constituye al sujeto: lo obliga a ser eso que dice que es.⁴²

³⁹ Especialmente, en ese momento histórico concreto, como apuntan Ben y Acha (2004-2005: 9): «la retórica que hacía del hogar el centro deseado de una sociedad armónica, el “privilegio” asignado a la niñez y a la familia, la sanción del *bien de familia* (ley 13.394), y otras medidas familiares, constituyeron nudos esenciales del familiarismo peronista».

⁴⁰ Expresión vulgar con el que narrador se refiere a la *Madre*, prototipo que también aparece en la *nouvelle* «Madre, Vivi y Migue», de *Un trabajo en San Roque y otros relatos*.

⁴¹ Esta imagen estereotipada reaparecería décadas más tarde en el film *Dios los cría* de Fernando Ayala, estrenado en 1991. El argumento gira en torno de un joven oficinista homosexual que vive con su madre. Al comienzo de la película, ambos personajes caminan por el barrio, hacen compras y finalmente suben a un autobús. Durante este recorrido son objeto de miradas de desaprobación y sonrisas maliciosas por parte de sus vecinos.

⁴² Sartre (2003: 85) formula esta idea a propósito de Genet: «la mirada es un poder *constituyente* que lo ha transformado en una *naturaleza constituida*. [...] No somos terrones de arcilla y lo importante no es lo que hacen de nosotros, sino lo que nosotros mismos hacemos de lo que han hecho de nosotros». Eribon (2001: 154) comenta esta postulación sartreana en el marco de sus reflexiones sobre la *cuestión gay* y explica: «así, el individuo que era “objeto” de la “mirada” y transformado en “objeto” por la “mirada” del otro, es decir, estigmatizado o reducido al silencio o a la vergüenza por la injuria, por la asimetría que asigna un lugar desvalorizado a la homosexualidad, puede desquitarse decidiendo ser lo que esa “mirada” le ha hecho. Puede elegir identificarse con la identidad que le ha sido asignada». Ahora bien, en el cuento de Correas no se

De lo anterior se infiere que el motivo principal del personaje para replegarse en el armario radica en el pánico que le produce la posibilidad de ser clasificado como homosexual. El deseo inconfesable por el adolescente solo puede enunciarse en la más absoluta intimidad: la que propician el baño en el plano «real» y la conciencia en el plano simbólico. El carácter privado de esta espacialidad está reforzado por la posición física del personaje: «solo en el baño, sentado en el suelo y con la espalda en la pared, la puerta *Cerrada*. Acá nadie me va a preguntar qué estoy haciendo. Un rincón para meditar» (188). A diferencia de las novelas de Pellegrini, donde el espacio era objeto de una valoración negativa por parte de los protagonistas-narradores, en «El revólver» esa valoración no está explicitada; constituye, más bien, un efecto de lectura. El baño donde el personaje se encierra a proyectar el crimen de un adolescente y el espacio mental donde se hilvana dicho proyecto se antojan poderosas metáforas del armario. La imposibilidad de experimentar positivamente el deseo hacia otros hombres y la profunda resistencia al juicio clasificatorio de los otros arrastran al personaje al dominio de lo secreto. La escasa crítica sobre el cuento no incide, sin embargo, en esta problemática. Eiff (2011: 150) destaca la influencia de «Eróstrato» de Sartre y sostiene que la homosexualidad aparece como el Mal que singulariza y expone al riesgo «de la clasificación prejuiciosa y excluyente» (ibídem: 151); más adelante describe el cuento como «interior, íntimo, desde su estilo hasta los personaje», pero no relaciona esta interioridad con el miedo del personaje al etiquetamiento identitario. Maristany (2010: 205), por su parte, refiere «el encierro en la máxima intimidad, como lo es un monólogo interior en el baño, espacio privado dentro del espacio privado de la casa», pero su análisis se concentra en la represión «lingüística»: «el personaje, acosado por la culpa, [...] piensa en que podría contar o escribir lo que ha ocurrido» (ídem).

Sin embargo, «El revólver» no expone solo la imposibilidad de narrar el episodio homosexual, sino y sobre todo, la imposibilidad de aceptar un deseo socialmente estigmatizado. Como lectores/as, percibimos la opresión que ejerce sobre el protagonista una sociedad que considera degenerados y corruptos a los hombres que se relacionan con otros hombres. Esa opresión se materializa en el espacio articulado textualmente. Dentro del baño y en lo más profundo de su conciencia, el protagonista se debate entre un deseo que sabe imposible de erradicar y el peligro de ser objeto de una clasificación que lo colocaría «del otro lado», junto con otros excluidos sociales como judíos, cancerosos o

produce esta *identificación* con la identidad asignada, el personaje no consigue re-constituirse a partir de ella. La misma dificultad vuelve a plantearse, en otros términos, en «La narración de la historia», como tendremos ocasión de analizar.

comunistas.⁴³ La espacialidad del armario asume características negativas porque ilustra la necesidad de mantener en secreto los deseos y prácticas homoeróticas. El poder de una «institución opresora promovida, controlada e instigada por la propia sociedad» (Llamas – Vidarte, 1998: 46) queda reflejado ejemplarmente en este personaje que desea acabar con el cuerpo que desea y con el deseo mismo, a fin de no tener que enfrentar la mirada categorizadora y excluyente de quienes lo rodean.

1.2. Una espacialidad armarizada

Al inicio del capítulo afirmábamos que las diferentes piezas narrativas de Correas no se vinculan por regularidades genéricas –a diferencia de las novelas de Pellegrini– sino por disposiciones temáticas y argumentales que derivan de cronotopos específicamente asociados a una experiencia homosexual. Estos cronotopos contribuyen, asimismo, a establecer una serie de imágenes, más o menos consistentes, acerca de las personalidades homoeróticas de la época, confirmando algunos rasgos que también aparecían, coetáneamente, en la obra de Pellegrini e incorporando otros. En «El revólver» el cronotopo del *repliegue en el armario* impacta en el nivel argumental: la reclusión en el baño para proyectar el crimen del muchacho-objeto de deseo constituye una trama ejemplar de esa cronotopía. Resulta llamativo constatar que, a pesar de tener muy poco en común con *Stranger* y *Asfalto*, este primer cuento de Correas incide, como las novelas, en la interrelación de homosexualidad y crimen. Los motivos que llevan al asesinato a los adolescentes de Pellegrini y los que impulsan el plan homicida del personaje de Correas varían, pero sorprende la coincidencia de los autores en la «criminalización» del personaje homosexual. Sería apresurado juzgar que de este modo revalidan una imagen negativa estereotipada y/o expresan la internalización de la homofobia circundante. En el caso de Correas, la fantasía homo-criminal debe mucho a sus lecturas de Sartre y de Genet y a la voluntad –típicamente malditista– de sacudir las conciencias burguesas. Tal vez sería posible explicar la recurrencia de acciones violentas –de y contra– homosexuales (o sujetos sospechosos de serlo) a partir del cronotopo del *repliegue en el armario*. La violencia se entendería, desde esta perspectiva, como un elemento íntimamente ligado a las sexualidades proscritas, bajo formas diversas y

⁴³ La expresión *del otro lado* resulta afín a otra, *la acera de enfrente*, de uso frecuente en España. Martínez Expósito (2004: 67) sostiene que «quienes usan la expresión “la acera de enfrente” son, sin lugar a dudas, lo que están en esta. El “aquí” pasa entonces a funcionar como espacialización de un nosotros cuya connotación identitaria es obvia. El “allí” es el lugar de los otros». El personaje de Correas ha internalizado esta penetrante construcción metafórica y no consigue deshacerse de sus opresivos efectos.

muchas veces contradictorias. De este modo, además, podría matizarse la hipótesis de Giorgi (2004), refrendada por Melo (2011), de que los homosexuales han sido mayoritariamente representados, en la literatura argentina, como cuerpos indeseables destinados a la eliminación o al exterminio.⁴⁴

Desde el punto de vista temático, el remordimiento por haber mantenido una relación homosexual y el pánico a la clasificación identitaria constituyen los motivos más destacados de la experiencia armarizada que presenta «El revólver». Hemos visto que, en línea con Genet, Correas concebía la homosexualidad «como una especie de mal inconfesable» (González *et al.*: 15). Consecuentemente, el protagonista del cuento esperaba que hubiese un «antes y después del domingo, de mi acto, de mi crimen» (193), pero una vez consumado el encuentro con otro hombre, nada sucede: no cambian ni él, ni los demás: «yo esperaba cambiar y no conseguí nada» (192); «no hubo caso. Me vieron como siempre» (193). El personaje comprueba que no es la homosexualidad *en sí misma* la que singulariza, sino el modo en que los demás observan y clasifican a los homosexuales: «hecho por los otros. Gracias a ellos soy lo que soy. Se reconocen y me hacen surgir a un lado, con el cartel pegado» (191). Los Otros –representados en el cuento por los compañeros de trabajo– «triumfan» cuando logran que se mire a sí mismo tal como ellos lo verían: «como un corrupto» (192). Pero dado que el cambio externo esperado no se produce, el personaje se propone alcanzar la singularidad por medio del crimen: de este modo, según Eiff (2011a: 152) extremaría la exclusión y conquistaría la libertad con un acto propio: «y ahora quiero matarlo, quiero ser un asesino. Pero serlo, serlo. Colgarme un crimen al pescuezo como si me colgara una piedra negra e inmensa para toda la vida» (192). El proyecto homicida no deriva únicamente del «erostratismo»;⁴⁵ matar al adolescente supone, además, eliminar al único testigo de su «crimen»: «el muchachito posee mi secreto y mi acto» (191); «posee mi secreto y quiero matarlo» (192). La amenaza de la revelación se vuelve intolerable: alguien más conoce su secreto, las puertas del armario podrían desplomarse y así, dar lugar a clasificaciones y exclusiones. La tensión entre elegir

⁴⁴ De acuerdo con Giorgi (2004: 11), «la homosexualidad proporcionó a la literatura argentina producida a partir de mediados de los '60 figuraciones de cuerpos alrededor de los cuales se replican retóricas, ideas, discursos en torno al exterminio, como si el cuerpo homosexual fuese una caja de resonancia de esos lenguajes –al mismo tiempo públicos y censurados, impersonales y llenos de “autoridad”– de la limpieza social y de la “solución final”». Melo (2011: 15) presenta un enfoque similar en un marco cronológico más amplio, desde finales del siglo XIX a mediados del XX: «la hipótesis que sostengo es que la figura del homosexual aparece como una de las metáforas paradigmáticas del sexo anómalo y peligroso, del sexo improductivo que no produce generación y que por lo tanto viene asociado a la idea del fin de una comunidad, de la degeneración de la especie y de la imposibilidad de hacer prosperar un proyecto de nación».

⁴⁵ El término define según el DRAE (2001: s.v.), la «manía que lleva a cometer actos delictivos para conseguir renombre». El inspirador del término fue Eróstrato, «ciudadano efesio que, en el año 356 a. C., incendió el templo de Ártemis en Éfeso por afán de notoriedad». Sartre actualizó el *erostratismo* a través de su cuento ya citado.

deliberadamente el Mal y someterse a la norma aparece como problemática, de difícil resolución.

En cuanto a las figuras cronotópicas, reconocemos en «El revólver» las del homosexual y el chongo. El «homosexual» del cuento se asemeja, en muchos aspectos, a los de Pellegrini; llaman la atención, sobre todo, sus semejanzas con Ricardo Cabral en *Asfalto*: ambos viven con la madre y se sienten atraídos por adolescentes. La diferencia más notable estriba, a nuestro juicio, en que tanto Cabral como otros personajes de Pellegrini se declaran a sí mismos pederastas y defienden abiertamente esta preferencia erótica, mientras que el personaje de «El revólver» no consigue solucionar el conflicto entre lo que desea y la norma impuesta. Según declara, esperó muchos años hasta decidirse a tener una relación homosexual (192). Mientras se mantenía en el dominio de lo imaginario, el deseo homoerótico no constituía un problema; al concretarse la relación, surge el fantasma de la etiqueta. Correas ironiza sobre la imagen estereotípica que circulaba en esos años: el *amoral*, el *corruptor de menores*, el *degenerado*. Sin embargo, no muestra al personaje eligiendo voluntaria y desafiadamente el Mal: en este punto se revelaría el impacto del cronotopo del *repliegue del armario*. El empleado de «El revólver» no puede sustraerse a los discursos estigmatizantes y construye una fantasía homicida que lo distrae, momentáneamente, del pánico a perder los privilegios del armario.⁴⁶

El chongo, por su parte, entra en escena en la literatura argentina a través de Correas.⁴⁷ Se trata, como hemos explicado, del joven proletario o lumpen, masculino y supuestamente heterosexual, que mantenía relaciones sexuales con homosexuales, tanto masculinos como afeminados, desempeñando la mayor parte de las veces el rol activo en el intercambio sexual.⁴⁸ Aunque Correas se ocupe extensamente de este prototipo en «La

⁴⁶ Prefigura, en este sentido, al *tapado*, homosexual que mantenía sus relaciones con otros hombres en la más absoluta reserva. En su análisis de la sociabilidad homosexual en la ciudad de Rosario durante la década de 1990, Sívori (2004: 72), definió a los *tapados* como aquellos sujetos que «se empeñaban en mantener sus intercambios homosexuales como algo privado y personal, que no había de ser compartido en un espacio tan público como un bar o una discoteca. Sus salidas gays (como hubieran sido llamadas por quienes así se identificaban, pero difícilmente por alguien “tapado”) se limitaban a yirar por los parques, calles y confiterías de la ciudad». Una de las primeras menciones de este prototipo aparece en *El homosexual en la Argentina*, cuando el autor reproduce supuestos diálogos entre homosexuales en un bar: «¿será? ¿no será? No. No es. Puede ser. Fíjate cómo se peina. Es la moda. Pero fíjate cómo mira, ¡cómo insinúa!... ¿Será un “tapado”?» (Da Gris, 1965: 83).

⁴⁷ Recordemos que los adolescentes de Pellegrini no respondían a este modelo: resultaba, con toda probabilidad, demasiado marginal para formar parte del programa homófilo. La senda iniciada por Correas fue continuada posteriormente por otros autores que también se ocuparon de la figura del chongo, entre ellos, Lastra (1973), Villordo (1986, 2010) y Borghello (1985). En su vertiente actual, el chongo constituye una figura central de la narrativa de Naty Menstrual.

⁴⁸ Sabino (2012: comunicación personal), señala que cuando un chongo aceptaba el rol pasivo corría el riesgo de perder el estatus masculino. En la Avenida Santa Fe, clásico enclave de yiro homosexual, se distinguían dos veredas: por la rosa (sur) caminaban los pasivos; por la celeste (norte) los activos: si el chongo *se daba vuelta* tenía que cambiar de vereda, a riesgo de ser objeto de bromas de parte de las locas.

narración de la historia», su primera descripción aparece en «El revólver», a propósito del adolescente con el cual el narrador tiene su primera experiencia homosexual: «tiernos y solitarios efebos que rumian su juventud. Se ignoran, eso; tienen un cuerpo hermoso, un cuerpo sexual; desde los cabellos hasta las uñas de los pies y no lo saben, se ignoran. Usan su cuerpo como una herramienta de momento. Hay que tocarlos para que se encarnen» (191). Y más adelante: «a estos pequeños machos les gusta tener un aspecto de bestia salvaje y sangrienta. Mis pequeños leones. Rugen y hacen el amor despedazando. Juegan al macho cabrío» (192). Si la primera descripción recuerda a los inocentes muchachos de Pellegrini –e incluso a los de Mujica Lainez, sobre todo por el uso del término «efebo», la segunda instala de lleno en el dominio del chongo: su valor erótico se apoyaba justamente en el aspecto de macho y en la actitud recia, muchas veces producto de una copia de la gestualidad de galanes hollywoodenses como Marlon Brando y James Dean. El uso del plural enfatiza el carácter prototípico: el sobrino no sería sino una de sus muchas posibles *encarnaciones*. Ahora bien, es preciso aclarar que en esta primera aparición no reconocemos al chongo paradigmático, marginal y callejero.⁴⁹ Posiblemente por la lógica cronotópica armarizada que domina el cuento, Correas presenta un personaje que apunta hacia el modelo sin reunir todas sus características. Al auténtico chongo había que buscarlo en las calles: puertas adentro solo se daba con una versión aproximada del mismo.

Habiendo señalado cómo impacta el cronotopo del *repliegue en el armario* sobre el argumento, los motivos y las figuras de «El revólver», queda por ver su influencia sobre la representación del espacio por medio de la trama. El género y las técnicas narrativas elegidas aportan claves importantes para llevar a cabo esa tarea. Si bien resulta arduo determinar los límites genéricos del cuento, Valles Calatrava (2008: 52-53) propone algunos rasgos fundamentales de los cuales nos interesa rescatar especialmente dos: en primer lugar, la brevedad; en segundo lugar, la economía discursiva y condensación de la historia, que implica, entre otras cuestiones, «la abreviación y linealidad temporal» y la «minimización del diseño y configuración espacial» (ibídem: 53). «El revólver», en efecto, es un texto narrativo breve, concentrado en una sola acción que se desarrolla en una unidad espacio-temporal reducida. El mismo formato limita, por sus peculiares características, la posibilidad de abundar en la descripción o caracterización minuciosa del espacio. Esta dificultad se

⁴⁹ Según la escueta información que da el narrador, se trata del hijo de su hermana, tiene 17 años y va al colegio (190-192). El entorno familiar de clase media y la escolarización lo distancian del chongo característico; como explica Sebreli en una entrevista, el principal atractivo de este personaje era su *exotismo*: «yo me movía en un mundo de gays, el gay era lo cotidiano, y acostarse con un gay era como acostarse con alguien de la familia. No resultaba. No tenía el atractivo de lo exótico. De hecho, creo que lo que más me atraía de los chongos era lo exótico, no tanto lo viril» (Lennard, 2009: s.p.).

incrementa a causa de la técnica narrativa empleada por Correas: el monólogo interior. Aznar Anglés (1996: 295) explica que este procedimiento consiste «en la mimesis de lo que en psicolingüística se conoce como lenguaje interior». Cohn (citado en Garrido Domínguez, 1993: 286), por su parte, subraya que «lo característico del monólogo interior consiste en sorprender en plena actividad el proceso mental: dar cuenta de una conciencia sin trabas, abandonada su propia espontaneidad y que se expresa también de modo enteramente libre».⁵⁰ Resulta claro que en el monólogo interior las referencias espaciales están necesariamente subordinadas al mayor o menor foco que el personaje haga sobre ellas. En el caso de «El revólver», el narrador protagonista ofrece muy pocas: tanto sobre el espacio donde se encuentra en el momento del monólogo como sobre el espacio donde se produjo el encuentro sexual con su sobrino dos días antes. La analepsis que reconstruye fragmentariamente ese episodio solo consigna una localización general: «el domingo, cuando el muchachito y yo quedamos solos en la casa: el sobrino y el tío grande» (191). Nos encontramos, entonces, frente a un discurrir mental que se produce en un espacio físico delimitado; en el curso de este discurrir se rememora un episodio homosexual pero sin establecer claramente sus coordenadas espaciales. Se establece así una suerte de juego de cajas chinas: un espacio físico inmediato –baño–/un espacio mental inmediato –discurrir del pensamiento–/un espacio físico evocado –*alguna parte* de la casa.

El grado de abstracción con que se re-presenta el único espacio homoerótico del cuento podría vincularse con la cronotopía dominante del *repliegue en el armario*. El protagonista de «El revólver» se manifiesta incapaz, a pesar de hallarse en el más privado de los espacios, de precisar las circunstancias de su experiencia con otro hombre. El único ámbito de actuación del cuento –el *proyecto de asesinato de un adolescente*– nos interna en el teatro de la conciencia de un sujeto «acosado por la culpa» (Maristany, 2010: 204): solo ese espacio mental se percibe con nitidez, mientras que el entorno *real* se difumina en medio de disquisiciones filosóficas.⁵¹ El contenido del monólogo poco aporta, en consecuencia, a una perspectiva espacial, tal como la hemos analizado en otras obras. La ausencia de espacio homoerótico explícito no reduce, sin embargo, la significación del cuento ya que, pese al escamoteo, inicia una senda de decibilidad homosexual inexistente hasta entonces en la literatura argentina. Recuérdese que el mismo año de aparición de «El revólver», Manuel Mujica Lainez publicó una de sus novelas más exitosas, *La casa*. Allí se describe, en un

⁵⁰ Para una discusión extensa de las diversas caracterizaciones críticas del monólogo interior véase Garrido Domínguez (1993: 284-291) y Aznar Anglés (1996, especialmente 47-76).

⁵¹ Eiff (2011a: 150), destaca en el monólogo la presencia de tres temas que luego serán recurrentes en la narrativa correísta: «el revólver, la relación homosexual y la pasividad».

breve pasaje inicial, la relación de intensa amistad entre dos fantasmas: un bello efebo de dieciséis años y un caballero misterioso. Esta sutil reformulación del modelo pederástico griego podía pasar desapercibida a los lectores no «entendidos», pero era lo suficientemente clara para el público homófilo. Correas, en su primer cuento, muestra una clara voluntad de expresarse *de otra manera*, no solo al explicitar el tema homoerótico, sino también al anclarlo en otros territorios semánticos: el Mal, la criminalidad, la transgresión de la norma. Si no se resuelve a «decirlo todo» es porque, probablemente, tiene conciencia del riesgo que eso implica. En un momento del monólogo, el personaje imagina cómo sería contar o escribir sobre su deseo: «habría que empezar desde un principio. Sacar a relucir mi caso. [...] empezar... supongamos que lo contara o que lo escribiera. Habría que enterarlo al otro de todo. Salvarle los pequeños detalles técnicos: “Se trata de mi sobrino, el hijo de esa hermana mía, casada; es un muchachito de diecisiete años, se llama...”. Diecisiete años, diecinueve años, veintiún años; no más» (190). En este revelador pasaje metadiscursivo el protagonista se plantea cómo narrar el episodio con el adolescente y deja en evidencia las dificultades y los límites de esa narración. Ahora bien: el metadiscurso constituye, al mismo tiempo, la forma que encuentra Correas de contar parcialmente la historia. El «caso» –y resuena aquí el vocabulario médico– es general, solo conocemos algunos «detalles técnicos», no se describe exactamente qué pasó entre el tío y el sobrino ese domingo que quedaron a solas en la casa. Pero no quedan dudas acerca de la naturaleza sexual del episodio; en este sentido, las extensas –y por momentos contradictorias– reflexiones del personaje sobre el posible crimen muestran una perturbación existencial característica de una experiencia del armario.

1.3. Un espacio sin espacio

El análisis de los niveles topográfico y cronotópico demostró la paradójica presencia/ausencia de un espacio específicamente homoerótico en «El revólver». Desde una perspectiva textual la ausencia resulta flagrante: no hay descripción –sino apenas mención, tampoco un ámbito de visión que lo abarque. Percibimos como *aquí* la espacialidad interior de la conciencia del personaje; el espacio homoerótico constituye un *allí* espacial y temporal, como varias veces destaca el narrador: «ese pasado del domingo» (189); «quisiera creer que no pasó nada el domingo» (191); «lo del domingo debería escarmentarme» (192). En definitiva, el lugar indeterminado de la casa donde se produjo el

encuentro entre el narrador y su sobrino nunca ocupa un primer plano, no llega a manifestarse plenamente en la superficie del texto, esto es, no se transforma en «espacio de representación», de acuerdo con el concepto lefebvriano.

Según Zoran (1984: 320), en el nivel textual la reconstrucción del espacio se vincula con tres aspectos de la expresión verbal: la incapacidad del lenguaje para dar cuenta exhaustivamente de todos los objetos considerados; el hecho de que la información espacial se acumule sucesivamente en el texto y, por último, la perspectiva escogida, que afecta de manera decisiva la percepción de los fenómenos espaciales. En el primer cuento de Correas estos tres aspectos se refuerzan mutuamente. La perspectiva del narrador, homodiegético-autodiegético,⁵² determina que la información sobre las coordenadas espacio-temporales y cognitivas sean, forzosamente, subjetivas: solo sabemos lo que el narrador desea comunicar. En relación con el espacio, el personaje de «El revólver» es más bien parco. Si bien resulta imposible agotar en una descripción todos los aspectos de una dimensión espacial determinada, él se limita a establecer localizaciones de orden general. En relación con el tiempo, el cuento ofrece, de por sí, posibilidades más limitadas que una novela de acumular información espacial en orden sucesivo, ya que tiende a la concentración o depuración de las unidades temporo-espaciales. El espacio más inmediatamente percibido, en este caso, carece de entidad *real*: mientras en «La narración de la historia» se tiene la impresión de desplazarse junto al protagonista por distintos puntos de la ciudad, aquí se trata de un desplazamiento figurado por los intersticios de su pensamiento. Del afuera –el resto de la casa, el barrio, la ciudad– apenas llegamos a saber nada. Se enfatiza así el carácter *interior* de la espacialidad prevaleciente.

Zoran (1984: 322) especifica además que las relaciones entre el *aquí* y el *allí* ocurren de dos maneras: entre la locación espacial del acto de habla y el *mundo* como un todo y en el interior del *mundo*. Estas relaciones son paralelas a los dos sistemas de coordinación del lenguaje: el deíctico y el intrínseco. El primero tiene como centro la locación espacio-temporal del acto de habla; en «El revólver» observamos un *aquí* –el baño/tarde de martes– en relación a un *allí*: la casa donde la madre duerme la siesta y, en un plano más general, la ciudad, que no aparece explícitamente representada. En el sistema intrínseco, el *aquí* está constituido por cualquier punto elegido en el *mundo* para ese propósito. Ahora bien, hemos visto que los espacios físicos se mantienen en un segundo plano: el lugar inmediato –el baño– solo aparece como eje de localización y no hay otros espacios entre los cuales se

⁵² Pimentel (1998: 137) señala entre las formas típicas de narración en primera persona «las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario». Esas narraciones se subdividen a su vez en autodiegéticas, si el narrador cuenta su propia historia, o testimoniales, si el narrador intervino en lo narrado pero a la manera de testigo.

puedan establecer relaciones posicionales. *Vemos* la conciencia, su discurrir, y en este se deslizan –como referencias imprecisas– sitios que se ubican en un *allí* espacial y temporal. El primer plano está ocupado, en definitiva, por un espacio textual, cohesionado por las continuas repeticiones –de palabras y de frases, así como por intertextos literarios y filosóficos (Sartre, Genet, Arlt). La diferencia con los *espacios retóricos* de Arias o Mujica Lainez radica, como hemos señalado, en que Correas explicita el vínculo homosexual. La sofisticada retórica existencial que sustenta el cuento no constituye una estrategia para introducir lateralmente el tema homosexual, más bien muestra desde qué lugar se habla del tema. Vale la pena recordar que un año antes de la aparición de «El revólver» Correas había publicado una reseña de la novela *Desde esta carne* (1953) de Valentín Fernando, que contenía implícitamente su programa estético-ideológico: «nuestra tarea de escritores debe abarcar la totalidad sintéticamente. Nuestras obras deben asustar, crear dolores de cabeza, preocupar, ponerlo todo en cuestión. Es, por supuesto, una literatura del escándalo. [...] El escritor debe decirlo todo a un público que lo pueda hacer todo» (Correas, 1953: 5). A la luz de esta contundente declaración, no cabe duda de que el primer cuento del autor constituyó un primer paso en la ejecución de una literatura «escandalosa». Parece claro, al mismo tiempo, que el impacto de una cronotopía vinculada a la dinámica del armario impuso algunas restricciones.

La armarización permitió a Correas solo cierto grado de transgresión: como en *Siranger* de Pellegrini, la relación homosexual, pese a su centralidad para la historia, se manipula estratégicamente por medio de la trama y de la técnica narrativa, de modo que resulta menos visible. Por otra parte, se llevan a primer plano aspectos negativos de la homosexualidad: el personaje aparece como un ser torturado, que vive problemáticamente su deseo por otros hombres y que se aproxima a la figura del criminal tal como la elaboraban y difundían, en esos años, el Estado y la prensa. El cuento realiza simultáneamente dos movimientos antagónicos: por una parte respalda la ideología oficial al representar al homosexual voluntariamente ubicado en una situación de confinamiento y desasosiego existencial; por otra, visibiliza el deseo homoerótico y cuestiona el sistema de clasificaciones y exclusiones que acosa al sujeto, evidenciando hasta qué punto le cuesta evadir la mirada que la sociedad proyecta sobre él. La tensión entre *mostrar* y *no mostrar* aparece como una clara consecuencia del cronotopo del *repliegue en el armario*: argumento, motivos, figuras y trama quedan subordinados a una decibilidad limitada, pero que no deja de resultar significativa en un contexto donde el deseo entre varones solo se incorporaba

textualmente a través de la ambigüedad o la sugerencia, como hemos visto a propósito de las obras de Abelardo Arias, José Bianco y Manuel Mujica Lainez.

* * *

«Las armas tiernas», otro cuento de Correas que evidencia la huella del armario, fue redactado aproximadamente entre 1950 y 1954, pero el autor no se interesó por publicarlo (Sebreli, 2012: comunicación personal). Se difundió por primera vez en 2007 en el periódico *Perfil*, junto con una nota de Sebreli, quien facilitó el original. En 2012, se incluyó en el volumen *Los jóvenes y otros cuentos*. Según Muslip y Fraguas (2012: 125), se trata de «un texto menos conocido» que, al igual que «La narración de la historia», «trabaja sobre los recorridos urbanos, la violencia, la relación entre sexo y aspectos de clase, generacionales, e incluso raciales, tan ausentes o tan escasa o incómodamente presentes en la literatura argentina». El tema homosexual, sin embargo, no recibe en este cuento el mismo tratamiento que en el relato mencionado por los investigadores. Carece, en rigor, de personajes, situaciones o espacios explícitamente homoeróticos. Resulta indispensable, de todos modos, remitir brevemente a él por cuanto mantiene importantes conexiones con otros textos correístas expresamente ligados a la homosexualidad («El revólver», «La narración de la historia» y «Los jóvenes»), así como con la novela de Bernardo Kordon *Reina del Plata*, eslabón pionero en la genealogía de espacios homoeróticos analizados en la segunda parte de esta investigación. Por otro lado, el abordaje de la problemática espacial sugiere un proceso de *armarización*, físico y metafórico, muy similar al que estudiamos en el caso de «El revólver». Ya desde el título se percibe una familiaridad con este cuento: ambos aluden a instrumentos empleados para atacar o defenderse. Según Eiff (2011a: 150), el revólver «se presenta como un artefacto fundamental en la construcción narrativa» de los escritos de Correas, ya que «es el instrumento de la disolución material de los otros y de sí mismo, la manera o el medio de llevar adelante la negación radical del mundo». Sin embargo, esta finalidad, explícita en «El revólver», aparece más difusa en «Las armas tiernas», donde no se planifica ni se lleva a cabo ningún crimen. Tal vez constituya una metáfora para aludir a aquellos jóvenes que, como el protagonista, se debaten entre el rigor de la disciplina militar y las inquietudes de la sexualidad.⁵³ Aquí no se trataría de asesinar a alguien, sino de disolver los fantasmas asociados a un deseo proscrito. Cabe recordar que el

⁵³ El adjetivo *tiernas* connotaría no solo juventud sino también homosexualidad, en tanto lo *tierno* –como rasgo *femenino* y por extensión, homosexual– se opone a lo *duro* –masculino y *a priori*, heterosexual.

tema de las relaciones homoeróticas en el contexto del ejército se había convertido en una preocupación nacional a raíz del *affaire* de los Cadetes del Colegio Nacional en 1942. La espacialidad del cuento se vincula con la homosociabilidad característica de esta clase de establecimientos, donde el deseo se torna un significativo complejo y escurridizo.⁵⁴

El argumento podría resumirse del modo que sigue: una noche de sábado, Eduardo, joven cadete del Colegio militar y su amigo Freyer, civil, recorren en coche los bosques de Palermo en busca de una prostituta. Cuando la encuentran se dirigen los tres a la Costanera; llegado su turno, Eduardo se niega a mantener relaciones con la muchacha y propone a su amigo quitarle el dinero que ha recaudado. La joven no se resiste, pero les pide que la lleven de regreso a la plaza donde la recogieron; ellos se rehúsan y se van. Una vez en su casa, Eduardo se encierra en la habitación, se desnuda y se masturba frente al espejo. Como muestra la síntesis, no hay en la historia un contenido homosexual evidente. Sin embargo, tanto la información paratextual que acompañó la primera edición del cuento como el hecho de que haya sido incluido en *Los jóvenes y otros cuentos*, antología del autor centrada en la disidencia (homo)sexual, sugieren una lectura en esta línea.⁵⁵

Nos detendremos, en primer lugar, en las relaciones intertextuales y espaciales de «Las armas tiernas» con otras narraciones correístas y con la novela de Bernardo Kordon. El cuento comparte con «Los jóvenes» una estructura espacio-temporal similar: la acción transcurre en el curso de unas pocas horas, en la noche de un sábado, en la ciudad de Buenos Aires. En ambos casos se describe la búsqueda de compañía sexual: de maricas y chongos en la *nouvelle*; de prostitutas en el cuento. A su vez se detalla, como en «La narración de la historia», un itinerario urbano específico: rosedales de los bosques de Palermo, Avenida Sarmiento, Plaza Italia, Costanera, casa de Eduardo. En cuanto a «El revólver», observamos una similitud en el modo en que los personajes experimentan conflictivamente su sexualidad, vertida en ambos casos a través de la técnica del monólogo interior. La diferencia estriba en que «Las armas tiernas» presenta un narrador en tercera persona, de modo que el discurso de Eduardo no tiene la misma independencia que el del

⁵⁴ David Viñas exploraría este tema en varias novelas, entre ellas *Dar la cara* (1962), *Hombres de a caballo* (1967) y *Cuerpo a cuerpo* (1979).

⁵⁵ Así reza el texto de presentación del diario *Perfil* (Correas, 2007: s.p.): «con un estilo impresionista y duro, el mítico Carlos Correas vuelve, una vez más, sobre sus obsesiones narrativas principales: la homosexualidad, el lado opaco del deseo, la violencia contenida. Climas opresivos y fantasías onanistas redondean y reflatán la propuesta del autor de «El revólver» y *Los reportajes de Félix Chanetom*. En el post-facio del volumen *Los jóvenes y otros cuentos*, por su parte, Muslip y Fraguas (2012: 126) afirman que este libro «propone [...] un recorrido particular sobre la obra de Correas [...] en que se ve la continuidad de una propuesta. [...] Desde los jóvenes del Anchor al profesor mayor que es “redimido” por las travestis del Once, Correas consigue articular una voz que desafía al lector con propuestas que rompen con los límites a lo que [sic] puede decirse y escribirse». Puede apreciarse que ambos paratextos adscriben «Las armas tiernas» a una serie textual amalgamada por la heterodoxia sexual.

protagonista de «El revólver».⁵⁶ También se observa, en relación con este cuento, una similitud espacial: los personajes se encuentran, en determinado momento, en un lugar cerrado que favorece su intimidad. Finalmente, constatamos que el protagonista de «Las armas tiernas» se asemeja llamativamente a un personaje secundario de «Los jóvenes»: los dos son rubios y acostumbran masturbarse desnudos frente al espejo.⁵⁷ En caso de tratarse, efectivamente, de la misma figura, se confirmaría la tendencia homoerótica que «Las armas tiernas» se limita a sugerir.⁵⁸ Los múltiples cruces entre este cuento y otras narraciones correístas de la década de 1950 confirman, en definitiva, la proximidad temática, argumental y espacial entre uno y otras. Aunque no haya, en rigor, un espacio homoerótico explícito, se percibe claramente una atmósfera de tensión *homosexual*. Eduardo, como otros personajes del autor, se resiste a seguir el guión que imponen la familia y la sociedad: «seré libre, pensó, no me ataré nunca. Ni mujer, ni hijos, ni amigos, ni amores que acercan a Dios. Seré libre» (Correas, 2012a: 104). Esta voluntad rebelde se expresa en el cuento a través de la negativa a acostarse con la muchacha que «levanta» su compañero de aventuras. Por otra parte, una breve observación del narrador sugiere que el joven se acuesta eventualmente con maricas: «todavía quedaban ellas: las mariposas esquivas. [...] Estaba destinado a buscarlas» (ibídem: 102).⁵⁹ La idea de la homosexualidad como destino o impulso difícil de contener aparecía ya en «El revólver» y volverá a registrarse en «Los jóvenes»; aquí, sin embargo, la referencia es mínima, pues el acento está colocado en una inquietud que no se define concretamente como «homo» u «hetero». Podría interpretarse que la escena final, cuando Eduardo contempla «fascinado» su propia imagen en el espejo contiene implicaciones homoeróticas, pero dicha metáfora no connota necesaria —o exclusivamente— homosexualidad.⁶⁰

⁵⁶ La alternancia de narración objetiva y discurso subjetivo se reitera en «La narración de la historia» y llega a su máxima expresión en «Los jóvenes», donde los monólogos interiores se multiplican hasta constituir un contrapunto permanente de la narración heterodiegética.

⁵⁷ No se trataría del único caso de recurrencia de personajes, ya que en «Los jóvenes» aparecen también, en roles secundarios, dos figuras que coinciden en nombre y en caracterización general con Ernesto y Mario, de «La narración de la historia».

⁵⁸ En «Los jóvenes», el muchacho rubio es llevado al bar homosexual por un amigo: «miró al muchacho amigo que lo había traído. Casi era como le había contado, pero estaba aburrido» (Correas, 2012c: 32). Esta situación constituye el reverso de la que narra «Las armas tiernas», donde Freyer intenta encontrar una prostituta para Eduardo: «lo hace con buena voluntad: me mete en el coche y me busca mujeres» (Correas, 2012a: 99).

⁵⁹ Aunque el término lunfardo para referirse a un homosexual sea habitualmente *mariposón* (Caparelli, 1980: 97) se deduce que *mariposa* posee, en el cuento, la misma significación.

⁶⁰ Stockinger (1978: 140) subrayó la relevancia de los espejos en los textos de temática homosexual, que él denomina, según vimos, *homotextos*: «the homotextual mirror not only provides reflections of the disquieting reality of a transformational identity; it also provokes reflections on that identity. Far from signaling a superficial vanity, homotextual mirrors signify a profound condition of sexual existence and point the way to a critical rediscovery of the ambiguity latent in the original Narcissus legend». Aunque esta perspectiva apoye la interpretación del espejo como metáfora de la identidad homosexual, Zangrandi (2011a: 133) alerta del

En cuanto a *Reina del Plata* de Kordon, el elemento común es el espacio. Sebreli ha señalado que tanto él como Correas admiraban la narrativa del autor quien, como tuvimos ocasión de analizar, retrató personajes y ambientes representativos del lumpen. En esa novela en concreto, mostraba los bosques de Palermo como espacio de yiro, donde los «invertidos» con buena posición económica iban a la caza de muchachos marginales. También se indicaba la presencia de parejas heterosexuales que encontraban en la oscuridad de los bosques un marco propicio para sus intercambios eróticos. La acción de «Las armas tiernas» se inicia en el mismo lugar, con los dos jóvenes buscando afanosamente una mujer con la cual pasar la noche: «en ese paseo no había más que parejas; tipos afeitados que agarraban a la mujer por la cintura» (Correas, 2012a: 97). Ante un panorama tan poco alentador, Freyer propone a Eduardo ir a plaza Italia, donde podrán encontrar «siervas con día franco» (ibídem: 98). La plaza en cuestión constituía, en efecto, el sitio donde concriptos y marineros se reunían con muchachas de clase baja, llamadas despectivamente «siervas» o «negras», ya que habitualmente se desempeñaban como empleadas domésticas. Ahora bien, esa plaza atraía asimismo a maricas dispuestos a pagar para tener un encuentro con algún joven atractivo: «zonas como Plaza Italia son lugares claves para el levante. A un concripto se le paga, normalmente, quinientos pesos, y tengo entendido que es relativamente fácil conseguirlos» (Sáenz, 1974: 34).⁶¹ Aunque la dimensión homoerótica no se explore explícitamente en el cuento, resulta significativa la elección de un enclave conocido por acoger diversas manifestaciones de disidencia sexual. «Las armas tiernas» constituye un primer acercamiento a lo urbano como territorio de aventura erótica; en este sentido, Correas continúa la senda iniciada por Kordon, mostrando como él aquellos espacios habitualmente excluidos de la representación. Hay que esperar, sin embargo, a «La narración de la historia» para que la aventura asuma claramente un signo homosexual. Esta es una razón de peso al momento de incluir «Las armas tiernas» en el primer «nodo» del yiro textual propuesto.

En efecto, hemos visto que el cuento no presenta personajes, situaciones ni espacios nítidamente homosexuales, pero que el protagonista posee un erotismo quizá ambiguo, hipótesis avalada por su enfático rechazo al sexo con mujeres, así como por una

peligro de una lectura unívoca y reduccionista: «la inclusión de la figura del espejo es un tópico recurrente en la forma en que ha sido representada la homosexualidad desde el siglo XIX. Mujica recurrió a distintas figuraciones del espejo a menudo, [pero] no fue el único: también Borges, Bioy y Sábato, entre otros, apelaron a esta imagen. Pero solo para el autor de *Los ídolos* [...] la sola referencia a los espejos lleva necesariamente a la homosexualidad— las muchas interpretaciones de los espejos borgeanos remiten a interpretaciones variadas, pero de ningún modo sexuales».

⁶¹ La cita pertenece al cuento «Diálogo con un homosexual» de Dalmiro Sáenz, basado en una entrevista realizada por el autor al modisto Paco Jaumandreu, quien dos años más tarde publicaría su libro de memorias *La cabeza contra el suelo*.

breve mención de sus relaciones ocasionales con maricas. Espacialmente, observamos un doble repliegue, físico y metafórico: el primero lleva al personaje desde la calle a su habitación; el segundo lo muestra permanentemente encapsulado en su conciencia, discurriendo sobre sus complejos sexuales. Si bien no hay evidencia textual suficiente para afirmar que se trata de una experiencia del armario, el predominio de una espacialidad interior y opresiva apunta en esa dirección. «Las armas tiernas» supone, en suma, una especie de transición entre el espacio cerrado y asfixiante de «El revólver» y los circuitos públicos y callejeros de «La narración de la historia». En este relato, que analizaremos a continuación, el personaje no se recluye torturado por la culpa ni se vuelve sobre su propia imagen, a la manera de Narciso, sino que busca su objeto de deseo en los lugares específicos donde sabe que podrá encontrarlo. Se entrega, de este modo, al caos libidinoso de la ciudad atravesando, en su gozosa deriva, múltiples fronteras.

2. La calle

En el análisis de *Asfalto* (1964) destacábamos la incorporación de un paisaje urbano-erótico que apenas había sido representado en la literatura argentina de la época; *Siranger* (1957) esbozaba tímidamente, como tuvimos ocasión de constatar, la espacialidad plenamente desarrollada en la novela posterior. Ahora bien, entre una y otra, en 1959, Correas escribió y publicó «La narración de la historia», un relato que, al igual que *Asfalto*, explora abiertamente la conexión entre ciudad y homoerotismo. En estricto sentido cronológico, esta obra es la primera que pone en escena algunos lugares y recorridos paradigmáticos de los hombres que se relacionaban sexualmente con otros hombres durante la década de 1950 en Buenos Aires.

Junto con el cronotopo general del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad*, el cronotopo específico del *yiro callejero en el tiempo de la vigilancia* contribuye a explicar las particularidades argumentales y temáticas, así como las figuras representativas, de este relato pionero. En *Asfalto*, el joven provinciano se desplazaba por la ciudad y encontraba en su camino a diferentes hombres que yiraban en busca de muchachos como él. En «La narración de la historia» el esquema se invierte y es el protagonista el que sale a la calle con la intención de encontrar un chongo. A nuestro juicio, hablar de *iniciación* resulta poco apropiado desde el momento en que los personajes manifiestan conocer y dominar a la perfección los códigos de la interacción. Sívori (2004: 62) afirma que el yiro fue el contexto

iniciático para varias generaciones de homosexuales y cita como ejemplo el cuento de Correas. Queda fuera de duda que «a través del yiro, los individuos conocían por primera vez cómo se conducía una vida homosexual, efectuaban sus primeros contactos y empezaban a recabar información acerca de otros ámbitos» (idem); sin embargo, esa experiencia constituye el tema de las novelas de Pellegrini, especialmente de *Asfalto*. Correas, en su primer relato publicado –y en la *nouvelle* «Los jóvenes», que mantuvo inédita– presenta personajes que *ya* se han integrado a la subcultura homosexual, aunque varíe el grado de integración y no necesariamente se identifiquen como homosexuales.

«La narración de la historia», como *Asfalto*, muestra el inextricable vínculo entre homoerotismo y espacio urbano. Sin embargo, al poner el acento en la socialización –y no en la iniciación, Correas presenta el problema de la existencia homosexual desde otro ángulo. La ciudad no constituye el territorio donde un personaje *descubre* la homosexualidad, sino donde la *practica*. Según expone Bech (1997: 98), «[in the city] the homosexual can *be*; here, his peculiarity can vanish in the blanket anonymity, his strangeness in the general strangeness; and here, he can make contact: either in the common urban space or in the special areas that, so to speak, concentrate the social space of the city: railway stations, urinals, parks and bath houses». Esta descripción se ajusta al retrato que ofrece el relato correísta. El cronotopo del *yiro callejero en el tiempo de la vigilancia* determina la construcción de la metrópoli porteña como escenario donde diversas «áreas especiales» propician el encuentro entre varones.⁶² En forma pionera, Correas revela una parte del mapa homoerótico porteño, de sus posibles recorridos y de la amenaza policial que pendía, con mayor o menor fuerza, sobre aquellos que trasgredían los códigos morales.

2.1. «La narración de la historia» (1959): los bordes de la ciudad (y del deseo)

Correas escribió «La narración de la historia» en 1959, según declaraba en una entrevista (González *et al.*, 1996: 11). El cuento se publicó en diciembre de ese mismo año, en el número 14 de la revista *Centro*, dirigida por Jorge Lafforgue. Poco tiempo después, el fiscal Guillermo de la Riestra interpuso una denuncia por «publicaciones obscenas», actuación que dio lugar, por una parte, al secuestro de los ejemplares de la revista –que ya no volvió a editarse– y, por otra, a una condena de seis meses en prisión en suspenso tanto

⁶² La idea de Bech de «áreas especiales» recuerda la propuesta pionera de Park (1999: 81) de «regiones morales», que aludían a aquellos sectores de la ciudad donde los sujetos se congregaban en función de intereses y temperamentos comunes.

para Correas como para Lafforgue.⁶³ Los avatares del episodio han sido minuciosamente explicados por el propio escritor, quien lo describe como «una cosa política, y además, moralista, religiosa, católica» (ídem).⁶⁴ Cozarinsky (2001-2002: VI), testigo cercano del escándalo, apunta que los jóvenes de hoy encontrarán increíble o ridículo el «revuelo» provocado por el cuento y explica, a continuación, los motivos por los cuales causó en él un impacto considerable:

«La narración de la historia» apareció como un meteorito. «Mezcla rara de» Genet y Bernardo Kordon, no eran estas referencias [...] lo que me atraía. Era más bien el hecho de descubrir en la página impresa un mundo cuya existencia conocía, cuya realidad había entrevisto, intuía y fantaseaba. En el relato de Correas, traspuestos sin sentimentalismo pero con impulso romántico, sin sociologismo pero con precisión, latían los datos de la realidad. Era posible –sentí confusamente– escribir sobre un Buenos Aires innominado, conquistar para la ficción un territorio bastardeado por la crónica periodística, hacer personajes de criaturas ajenas a la supuesta dignidad de la prosa narrativa.

Este testimonio personal destaca la novedad que supuso el texto de Correas, no solo por tratar de homosexualidad –hemos visto que otros textos coetáneos abordaron el tema sutilmente– sino por tratarla *de ese modo*, descubriendo un universo marginal reconocible, que formaba parte de la experiencia de muchos jóvenes porteños de la época.⁶⁵ Maristany (2010: 202) llama la atención sobre el título y observa que «es bastante curioso pues no alude al contenido del cuento sino al acto mismo de contar, a la enunciación, como si se pusiera de manifiesto que lo novedoso y transgresor resulta precisamente no tanto lo que se cuenta, la historia, como su propia narración (y publicación)». El título podría constituir también una coartada, ya que no ofrece ninguna pista sobre el contenido del cuento; «narrar la historia», a fin y al cabo, es la función básica de todo relato. No se trataría del único elemento paratextual destinado a despistar a los censores; como explica el propio Correas, la dedicatoria perseguía este mismo objetivo: «yo le dediqué el cuento... [a Celia Durruty] como una especie de estrategia. Como era un cuento de tema homosexual. Evidentemente, ahí la pegué con esa estrategia porque el fiscal estaba muy sorprendido de que un cuento con tema homosexual fuera dedicado a una mujer. Pero yo lo hice a propósito, para crear, así, una especie de desconcierto» (González *et al.*, 1996: 11). La transgresión se extiende, en definitiva, a distintos niveles: lo que se cuenta (la diégesis), el

⁶³ Cf. el análisis del proceso judicial que desarrolla Maristany (2010: 201-202).

⁶⁴ En el filme *Ante la ley*, el director de la revista y varios miembros del comité de redacción, evocan el episodio de la prohibición. Cf. Jelicié – Klappenbach (2012: especialmente min. 83-103).

⁶⁵ Sebrelí (1997a: 323) describe «La narración de la historia» como «relato objetivo de situaciones cotidianas entre homosexuales porteños».

hecho de que se lo cuente (el acto de la narración) y cómo se lo cuenta (la técnica narrativa). Maristany (2010: 203) subraya que el narrador no semantiza su función «como así tampoco el formato discursivo de lo que se escribe: no es una confesión tampoco es un informe [sic]; no aparece, de forma explícita, un narratario a quien se dirijan sus palabras». En «El revólver», por el contrario, se exponía claramente el carácter confesional del monólogo e incluso las limitaciones del narrador, incapaz de ir más allá de ciertos límites discursivos. «La narración de la historia» rompe con los silencios y sobreentendidos, prescinde de explicaciones y enfatiza, desde el título, el estatuto central de la *decibilidad*, sugiriendo un desvío significativo respecto a otras escrituras que omitían o distorsionaban parcelas de la realidad.

La crítica que se ha ocupado del relato destaca, previsiblemente, su abordaje pionero de un tema tabú.⁶⁶ Melo (2011: 229) lo señala como «el primer relato argentino explícitamente homosexual»; Varela (2009: s.p.), por su parte, afirma que con él Correas «echó luz sobre costumbres que no circulaban con tanta naturalidad en la construcción ficcional o mediática»; argumentos similares esgrimen Maristany (2012: 222) y Bernini (2012: 206).⁶⁷ Tales lecturas establecen al texto pieza inicial de una serie que *muestra y maldice*; podría entenderse, en este sentido, como un eslabón medio entre Arlt y Puig (Maristany, 2010: 211). Sin embargo, el valor que retrospectivamente se le asigna no se reduce al simple hecho de que retratara una realidad excluida de la representación: el testimonio de Cozarinsky permite apreciar que fueron el recorte específico de esa realidad y el modo de tratarla los que lo volvieron intolerable para los custodios de la decencia. Correas puso en primer plano circuitos vinculados al mundo del lumpen y una figura —el chongo/«cabecita negra»— representativa del mismo. Mientras autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Beatriz Guido, entre otros y otras, manifestaron estupor frente al avance de una fuerza social amenazante —símbolo del régimen peronista que catapultó su ascenso, Correas convirtió al chongo en un auténtico mito erótico.⁶⁸ Su afán malditista encontró en esos jóvenes proletarios un sucedáneo de los delincuentes y parias sociales que

⁶⁶ Debe destacarse que, aunque se encuentren numerosas referencias a «La narración de la historia» en diversos estudios consagrados a la obra del autor, solo Maristany (2010: 200-211) y Melo (2011-229-233) analizan el texto con cierta extensión.

⁶⁷ Llama la atención, sin embargo, la ausencia de referencias a la obra de Correas en general y a «La narración de la historia» en particular en los estudios de Balderston (2004), Balderston y Quiroga (2005) y Giorgi (2004), todos ellos centrados en la representación de la homosexualidad en la literatura hispanoamericana y/o argentina.

⁶⁸ Según Melo (2011: 223), «el peronismo [...] resignifica el tópico político y literario de la invasión durante el siglo XX. En muchas ficciones, la antigua barbarie federal es resignificada en el peronismo». Algunos textos antiperonistas clásicos son los cuentos «La fiesta del monstruo» (1947) de J. L. Borges y A. Bioy Casares y «Casa tomada» y «Las puertas del cielo» (ambos de 1951) de J. Cortázar. De Beatriz Guido pueden citarse las novelas *Fin de fiesta* (1958) y *El incendio y las vísperas* (1964). Para un panorama amplio de las representaciones del peronismo en la narrativa argentina, ver Borello (1991).

fascinaban a Genet. En cuanto al modo en que expresó esta realidad, podríamos aplicar al relato las palabras que Barthes (2002b: 342) dedicó a los *Tricks* (1979) de Renaud Camus: «hablando de la homosexualidad, nunca están tratando sobre ella: no la invocan en ningún momento»; en efecto, Correas trata el deseo homoerótico sin problematizarlo, no intenta explicar el comportamiento de sus personajes desde la medicina o la psiquiatría y, fundamentalmente, no les atribuye el discurso culposo o vergonzante que se esperaría de ellos en esa época.⁶⁹ La no-problematización del deseo volvería a ser cuestionada, años más tarde, a propósito de la novela *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra, que también sufrió un proceso judicial por obscenidad. Según explica el propio autor en una entrevista, «acaso lo interesante de mi novela radicara [...] en ser el primer texto narrativo argentino donde la homosexualidad es una historia de amor como cualquier otra, sin que sea señalada como algo prohibido, o trágico, o conflictivo» (Avellaneda, 1986: 39-40). En rigor, el primer texto de esas características sería el de Correas, pero cuando Lastra publicó su novela, «La narración de la historia» no resultaba accesible; tras el secuestro de la revista donde se editó originalmente, solo se había vuelto a difundir un fragmento muy breve en *Homosexuario. Antología del Tercer Sexo* (VV.AA., 1969: 11-13). No sorprende en absoluto que su «naturalidad» haya puesto en alerta a los censores de turno.

«La narración de la historia» inaugura también una forma de ver –y re/presentar– la ciudad. Korn (2012: 112) sostiene que las líneas programáticas sobre esa forma de representación se encuentran en la reseña de la novela *Desde esta carne* de Valentín Fernando, a la que hemos aludido anteriormente. En ella, Correas (1953: 5) advierte una «diferencia importantísima» entre la ciudad de Arlt y la de Fernando –que es por extensión la de los jóvenes narradores de la época, incluido el propio autor: la primera era una «caldera inmensa, un infierno donde hemos hundido todo y donde nos tiramos nosotros también»; la segunda «no es más que nuestra ciudad, desesperante a fuerza de vulgar, [...] monstruosa en lo cotidiano, inolvidable, indestructible». Esa vulgaridad debe representarse, según Correas, mediante una técnica infrecuente en la novela argentina: la enunciación del repertorio de calles porteñas y lugares conocidos. «La narración de la historia» despliega, en sintonía con esta propuesta, una serie de itinerarios urbanos susceptibles de reconstruirse sobre un mapa de la ciudad: tal es la exactitud que caracteriza su re/presentación.

Antes de proceder con el análisis de la topografía del relato resumiremos la diégesis. Ernesto Savid, estudiante universitario de clase media, concurre a un cine de la localidad de

⁶⁹ Veremos que si bien el protagonista manifiesta un malestar identitario, este no deriva de la homosexualidad en sí, sino de una conjunción de factores –clase social, roles sexuales, género– que lo lleva a rechazar la idea de una identidad fija.

Avellaneda con la intención de ligar; como no encuentra a nadie se dirige a la estación de Constitución. Allí entabla contacto con Juan Carlos Crespo, un chongo de diecisiete años; luego de una caminata, viajan hasta otra localidad –San Martín– y mantienen un breve intercambio sexual en un descampado. Una semana más tarde vuelven a encontrarse, toman algo en un bar y conversan, entre otras cosas, sobre la posibilidad de tener una relación estable. Al día siguiente, camino a la tercera cita, Ernesto se encuentra con un conocido, Enrique Vidal, y decide ir con él a su casa de San Isidro. Al regresar se siente aliviado por no haber visto una vez más al chongo. Este contenido narrativo se organiza en tres partes, las dos primeras de extensión similar y la tercera más breve.⁷⁰ La correspondencia, al interior de cada bloque, entre lugares, acontecimientos y marco temporal podría esquematizarse del modo que sigue:

Partes del relato	Tiempo	Lugares	Acontecimientos
Primera	10 de abril de 1959, por la tarde, hora exacta no especificada	Cine Colonial de Avellaneda	Intento de ligue durante el visionado de películas
	19.30 hs.	Cine Colonial; calle Montes de Oca, puente del Riachuelo, calle Montes de Oca	Salida del cine y caminata hacia Constitución
	20.40 hs.	Estación Constitución	Yiro con joven chongo
	Hora exacta no especificada	Calle Brasil, Balneario Municipal, Av. Costanera, fuente de Lola Mora, calle Cangallo	Caminata con chongo
	11 de la noche	Subterráneo, Estación Constitución, Ómnibus	Regreso a Constitución y viaje, desde allí, a San Martín
	Hora exacta no especificada	Av. General Paz y Montes de Oca, calles oscuras no especificadas, descampado	Caminata e intercambio sexual con chongo
	2 de la mañana del día siguiente	Ómnibus	Regreso, solo, a Constitución
Segunda	Una semana después, por la noche ⁷¹	Estación Constitución, General Hornos, Barracas	Segundo encuentro con el chongo; caminata
	Hora exacta no especificada	Bar en Constitución, plaza	Conversación con el chongo
	4 de la mañana		Regreso a casa
Tercera	Al día siguiente, por la tarde, hora exacta no especificada	Calle Corrientes, subterráneo	Caminata. Encuentro con Enrique Vidal
	Hora exacta no especificada	Estación Retiro, San Isidro, casa de Enrique Vidal	Viaje a la casa de Enrique Vidal y encuentro sexual con él

⁷⁰ Dada su extensión, consideramos que «La narración de la historia» asume genéricamente la forma de un cuento largo o relato: demasiado breve para definirlo como *nouvelle* o novela corta excede, sin embargo, la extensión habitual del cuento tal como lo define Valles Calatrava (2008: 52-53).

⁷¹ En la primera parte, el narrador señala que Ernesto y el chongo fijan la segunda cita «para el próximo domingo a las 20» (Correas, 2012: 81); de acuerdo con el calendario de 1959 ese encuentro debería haberse producido el domingo 19 de abril. Sin embargo, al comienzo de la tercera parte, se indica que «una semana más tarde, una noche, Ernesto se encontró nuevamente con Juan Carlos Crespo» (ibídem: 83). En consecuencia, según un criterio realista estricto, la cita fijada en el primer encuentro se habría llevado a cabo después de más de una semana.

01.40 hs	Tren	Viaje de Ernesto a Retiro, solo
Hora exacta no especificada	Retiro, casa de Ernesto	Regreso a casa

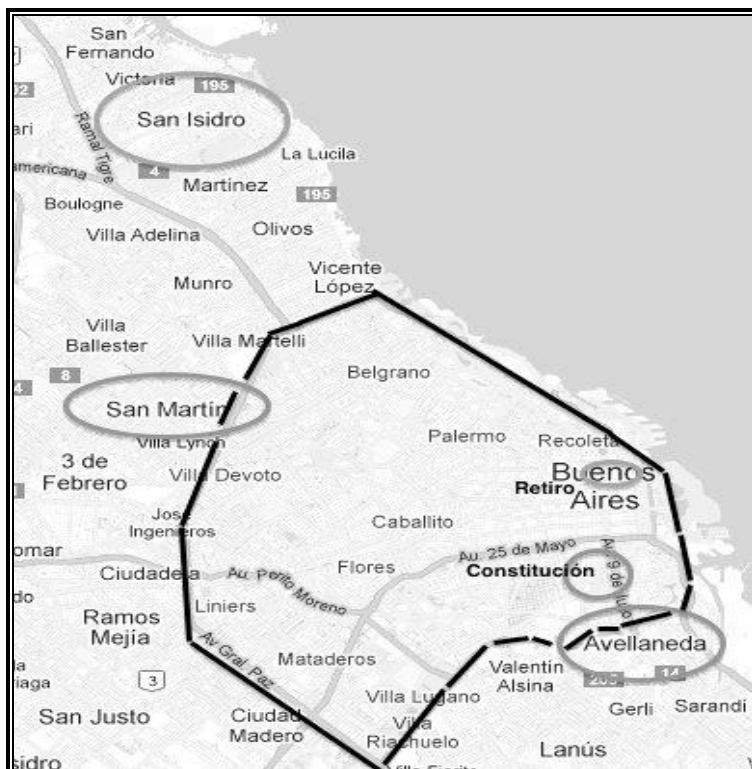
Correas articula la topografía del relato a través de múltiples informaciones textuales: topónimos –«Avellaneda», «San Martín», «Lanús», «Estación Constitución», «Balneario Municipal», «fuente de Lola Mora», «San Isidro», «Retiro»; nombres de calles –«Corrientes», «Montes de Oca», «Av. General Paz», etc.; sustantivos de lugar –«calle», «esquina», «cine», «baño», «bar», «puente», «subterráneo», «ómnibus», «terreno baldío», «casa», «andenes», «plaza», «tren» etc.; y verbos de desplazamiento y situación –«llegar», «entrar», «sentarse», «cambiar de sitio», «levantarse», «irse», «salir», «caminar», «quedarse», «cruzar», «pasar», etc. La exactitud con que se presenta este mapa contrasta con la imprecisión que caracterizaba la construcción del espacio en las novelas de Pellegrini. Al mencionar lugares con referentes Correas intensifica el efecto de realidad y ancla el relato en un momento histórico concreto.⁷² La datación explícita –1959– queda corroborada a través de la alusión de espacios que ya no existen, como el Balneario Municipal, o de calles cuyo nombre ha cambiado: Paseo de Julio (hoy Av. Alem), Cangallo (hoy Tte. Gral. Juan Domingo Perón) o Piedad (hoy Sarmiento), entre otras.

Al mismo tiempo, el recorte puntual de Correas sugiere una «sectorialización» del espacio homoerótico: en *Asfalto* toda la ciudad constituía un escenario de posibles encuentros entre varones, mientras que en «La narración de la historia» se especifican los enclaves y los recorridos que favorecen esa socialización. El trazado de fronteras resulta, en consecuencia, decisivo: el autor delimita una serie de «áreas especiales» (Bech, 1997: 98) o «regiones morales» (Park, 1999: 81) o «heterotópicas» (Foucault, 2010) que se presentan como el reverso de un orden socio-sexual implícita y explícitamente cuestionado. Al hilo de los desplazamientos del protagonista, se revela la tensión entre dos esferas irreconciliables: la de una marginalidad que facilita la suspensión de la norma y la de una normatividad que exige su irremisible cumplimiento. En términos de representación, sin embargo, resulta notoria la menor presencia de espacios distintivos de la esfera normativa, lo que fortalece el predominio de una espacialidad *otra*, asociada a la disidencia y subversión –sexual, social y de género. Las dos primeras partes del relato, de mayor extensión y complejidad narrativa, transcurren en territorios propios de esa *otredad*; la tercera, breve y sintética, se ubica en un

⁷² Cabe recordar que según Pimentel (2001: 9), «un texto narrativo cobra sentido solo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo “real”. Tal relación esencialmente intersemiótica, puede ser de concordancia –“fiel reflejo” de la realidad– o de abierta discordancia –los textos “antirrealistas”, “scriptibles”. Así, la creación de un mundo constituye un *contrato de inteligibilidad* con el lector, inteligibilidad que dependerá del tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real». En el caso del relato de Correas, se advierte un relación de *concordancia* entre el universo diegético y el mundo «real».

entorno familiar al personaje, donde incluso la experiencia homosexual adopta una forma preceptiva.

Para describir el juego de oposiciones binarias que se establecen en el relato en función de las espacialidades dominantes resultará útil ubicar en un mapa de la ciudad los principales focos topográficos:



Como puede apreciarse, tres de los focos –Avellaneda, San Martín y San Isidro– se localizan en los partidos homónimos del Gran Buenos Aires;⁷³ los que se encuentran en la ciudad –Constitución y Retiro– tienen como centro una estación de trenes y/o autobuses. Una primera oposición se produce, entonces, entre los pares *centro* (ciudad de Buenos Aires)/*periferia* (Gran Buenos Aires). Ahora bien, la oposición entre los diferentes focos se vuelve más nítida si se tienen en cuenta su posición y rasgos generales. Así, la zona norte (San Isidro) contrasta con las zonas del noroeste (San Martín) y del sur (Constitución, Avellaneda), tanto en su población como materialmente: la primera se identifica con las clases altas, las segundas con las clases media y baja. Sebrelli (2003: 43) explica que en el siglo XIX las familias aristocráticas residían en el Sur o barrio del Alto (actuales barrios de San Telmo y Montserrat), pero que por diversos motivos se desplazaron hacia el Norte,

⁷³ La provincia de Buenos Aires se divide en municipios denominados «partidos». Cada partido se compone, a su vez, de diferentes «localidades».

donde crearon y habitaron fastuosas zonas residenciales: Vicente López, Olivos, La Lucila, Martínez, Acassuso, San Isidro, Beccar (ibídem: 249). San Martín, Constitución y Avellaneda, en cambio, aparecen como territorios característicos de la clase obrera y/o del lumpen.⁷⁴ Los ejes Norte/Noroeste-Sur expresan, por lo tanto, marcadas diferencias de clase. Al decir de Maristany (2012: 226), «el deseo homoerótico orienta al personaje en su nomadismo a ciertos espacios urbanos que se identifican por su población particular. La estación ferroviaria de Constitución, ciertos suburbios del Gran Buenos Aires, como Avellaneda o San Martín, son los lugares en los que el protagonista puede encontrarse con los “otros”». El investigador agrega que la diferencia no sería solo social, sino también de género, ya que los extremos de lo masculino y lo femenino se encarnarían en la oposición entre San Isidro –donde Ernesto tiene un encuentro sexual con un muchacho de su misma clase– y Constitución –ámbito de los chongos lúmpenes.

Además de estas oposiciones de carácter general deben señalarse otras que atraviesan el relato y sus diversos focos topográficos. Como en *Asfalto* de Pellegrini, se observa un contrapunto permanente entre lo público y lo privado. Los personajes actúan con precaución cuando se encuentran en presencia de terceros en calles, plazas, bares, subterráneos y ómnibus. En cambio, en lugares que favorecen la privacidad –cines, casas, descampados oscuros– manifiestan abiertamente su deseo. El largo viaje de Ernesto y el chongo hasta San Martín tiene una justificación narrativa (el chongo debe encontrarse con un amigo en esa localidad) pero ilustra al mismo tiempo la necesidad de encontrar un espacio propicio para la intimidad erótica.⁷⁵ Se aprecia, asimismo, una oposición entre lo que denominaremos *espacios fijos* y *espacios de desplazamiento*. Los primeros funcionan como puntos de llegada (el cine Colonial en Avellaneda, el terreno baldío en San Martín, la casa de Enrique Vidal en San Isidro), los segundos como instancias que conectan esos puntos (calles, subterráneos, ómnibus, estaciones ferroviarias o de ómnibus). El movimiento a través de unos y otros permite reconstruir la compleja coreografía espacial del relato, que a su vez deja en evidencia otra oposición fundamental: el *espacio propio* vs. el *espacio ajeno*. En el espacio propio, constituido fundamentalmente por la casa de Ernesto, se abre y se cierra la acción. Es el lugar de la familia, del estudio, de la norma, al cual regresar después de la

⁷⁴ «Entre Constitución y el centro, el lumpen se mezclaba con los obreros en los conventillos y las pensiones del viejo barrio Sur» (Sebrelí, 2003: 114); «la ciudad de Avellaneda [fue] convertida bajo la intendencia de Alberto Barceló [1901-1919] en la meca de la prostitución, el alcohol, la droga y el juego clandestino» (ibídem: 139).

⁷⁵ En un contexto muy diferente –la España actual– Miralles (2007: s.p.) observa un uso del espacio que coincide con el que describe Correas en el relato: «las ciudades también “expulsan” a sus periferias las zonas de encuentro sexual entre hombres. En descampados de zonas aún no urbanizadas, que tienen un carácter más provisional e inestable, en las playas cercanas a los centros urbanos, y en parajes naturales colindantes, se crean lugares de peregrinación de características que difieren, en algunos casos, a los de las ciudades».

aventura por los bajos fondos. El espacio ajeno se fragmenta entre los lugares completamente extraños al personaje –Avellaneda, San Martín– y otros, como San Isidro, que le resultan menos exóticos, aunque también queden fuera de su circuito habitual.

La relación entre espacio y personaje se diferencia de la que tenían los protagonistas de las novelas de Renato Pellegrini, ya que la narración en tercera persona establece una distancia con la espacialidad percibida. Focalizado en forma interna y fija en Ernesto,⁷⁶ el narrador no ofrece demasiada información sobre sus reacciones, excepto cuando se interna con el joven amante en las calles oscuras de San Martín, e incluso en este caso se aprecia la voluntad de ofrecer una visión lo más objetiva posible: «Ernesto tenía miedo; pasaron por un terreno baldío y cruzaron varias calles desiertas» (Correas, 2012b: 77). El espacio no se presenta intrínsecamente negativo, como sucedía en *Asfalto*: el temor del personaje deriva de una conjunción de diversos factores: la oscuridad, la hora, la ausencia de gente y la probabilidad de ser víctima de un asalto del propio acompañante. En definitiva, la relación con el espacio asume una forma *complementaria* antes que *opositiva*: determinados lugares posibilitan determinadas acciones. Ernesto responde, en este sentido, al perfil del «cartógrafo deseante» descrito por Perlongher (2008: 65), pues «se dispone a intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que [...] los recorre». Buenos Aires, en «La narración de la historia», no toma la forma de un «monstruo» dispuesto a destrozarse a sus víctimas, sino que se despliega como mapa libidinal por donde los personajes derivan en busca de su objeto de deseo. En vez de espacio-fuerza condicionante, funciona como espacio-marco interactivo, que mantiene con los protagonistas relaciones de mutua determinación. En el próximo apartado, analizaremos esas relaciones y el modo en que impactan sobre la re/presentación del espacio de la trama.

2.2. Aventura en los bajos fondos

«La narración de la historia» manifiesta, varios años antes que *Asfalto*, el impacto del cronotopo del *giro callejero en el tiempo de la vigilancia*. En su estudio sobre el fenómeno del giro, Sívori (2004: 62) remitió al relato de Correas para mostrar que ese fue el «contexto de iniciación en la interacción homosexual en general para varias generaciones». Los rasgos que el investigador atribuye a esta forma de socialización aparecen efectivamente expuestos en la obra. Destacaremos, entre ellos, «su posibilidad de encubrir una práctica que ha sido

⁷⁶ Seguimos la clasificación de tipos de focalización propuesta por Genette (1989: 245).

segregada fuera de lo que la comunidad local acepta como correcto y normal» (62), la «topografía invisible para quienes no participan de la acción» y, por último, el repertorio de «movimientos coreografiados [y] rutinas inventivas a través de las cuales los participantes invisten el espacio social y físico de nuevos significados» (66). Estos elementos, interrelacionados, constituyen el motor narrativo del relato. Ahora bien, por tratarse de un texto breve, se describe solo un yiro –a diferencia de *Asfalto*, donde se producían numerosos encuentros. Toda la acción gira en torno de él y de sus consecuencias sobre la vida y la definición identitaria del personaje protagonista. Se trata, por consiguiente, de la primera obra narrativa argentina centrada argumentalmente en un encuentro sexual callejero entre varones.⁷⁷

Además del argumento, encontramos figuras y motivos de «La narración de la historia» directamente derivados de la cronotopía señalada. Entre los primeros cabe señalar el interés sexual por el Otro y el temor a las persecuciones policiales. Hemos hecho referencia a la figura del «cabecita negra» y la fascinación que ejerció sobre los varones de clase media de la época. En su autobiografía, Sebreli (2005: 204) sostiene que durante los años cincuenta Correas y él solían involucrarse «en relaciones furtivas con terceros, chicos de clase baja, lúmpenes, cabecitas negras, muchachos de barrio o de pueblo, los legendarios chongos»; una declaración similar ofrece el propio Correas (1991: 27) en su particular biografía de Oscar Masotta: «Sebreli y yo amábamos y deseábamos a chongos y a maricas argentinos (o paraguayos o uruguayos o chilenos, etcétera)». El interés por el joven exótico, motivo recurrente en la tradición homosexual occidental,⁷⁸ adquirió en este cronotopo una forma particular. La convergencia de una subcultura con espacios y códigos perfectamente establecidos y de muchachos de clase baja que, aunque no se identificaran a sí mismos como homosexuales, participaban de ella en forma ocasional, originó formas de relación y socialización específicas.⁷⁹ Los jóvenes intelectuales de clase media encontraban en los chongos la posibilidad de explorar nuevos territorios morales y sexuales, abandonando de

⁷⁷ El hecho de que tanto ella como *Asfalto*, derivada de idéntico cronotopo, fueran censuradas y marginadas del panorama literario durante décadas, muestra hasta qué punto se volvió peligroso –e incluso ilegal– dar cuenta literariamente de una realidad que debía permanecer fuera de toda representación. Una década más tarde, en 1969, se prohibió una escena del film *Tiro de gracia* de Ricardo Becher, en que un personaje hacía referencia a los códigos del yiro homosexual en Buenos Aires. Recién tras el retorno de la democracia pudo volver a tratarse el tema; los textos pioneros fueron *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo en literatura y *Adiós, Roberto* (1985) de Enrique Dawi y *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate en cine.

⁷⁸ Son indispensables, en este sentido, los estudios de Aldrich (1993, 2003) sobre la cultura mediterránea y las conexiones entre colonialismo y homosexualidad respectivamente.

⁷⁹ Según explican Ben y Acha (2004-2005: 18), por ejemplo, el acercamiento entre homosexuales y chongos era «una situación altamente ritualizada. En general se iniciaba con la mirada del homosexual [...] y continuaba con algún tipo de respuesta de parte del chongo, que en muchos casos tenía que ver con una actitud corporal fálica, seguido de un encuentro de miradas».

ese modo la rigidez y la monotonía de sus ámbitos de origen. Los varones de su misma clase carecían del atractivo erótico de los muchachos proletarios, como manifiestan en términos semejantes Sebrelí y Correas.⁸⁰ Resulta significativo, en consecuencia, que este último asigne a los años cincuenta el rótulo de «época de la aventura» (1991: 70) y que Sebrelí (2005: 203) rememore sus «excursiones hacia el mundo del lumpen»: desviarse de la rutina y salir de los estrechos límites del mundo propio suponía para ambos conquistar una libertad que ese mundo negaba o reducía.⁸¹ Pese a su brevedad, «La narración de la historia» expone algunos rasgos paradigmáticos de la relación entre pequeñoburgueses y chongos: la asimetría sociocultural, el ascendente erótico de los segundos a causa de su masculinidad exacerbada, la mediación económica y la reproducción de patrones de comportamiento propios de la pareja heterosexual.

Otro motivo cronotópico, menos desarrollado en el relato, es el temor a la persecuciones policiales. Correas, como Pellegrini en *Asfalto*, no incide demasiado en este aspecto, pero las alusiones alcanzan para mostrar que la actividad homosexual estaba bajo control y que sus protagonistas eran conscientes del peligro que corrían. La amenaza policial se expresa sutilmente cuando Ernesto y el chongo, en su primer encuentro, caminan por el Balneario Municipal y observan a dos agentes que circulan en moto por la zona: «nuevamente pasó la motocicleta con los policías» (Correas, 2012b: 74). La reaparición no resulta accidental: sugiere, por el contrario, el clima de vigilancia constante que marcó la existencia de muchos sujetos durante la década de 1950. Luego, cuando Ernesto propone tener sexo, el chongo insiste en que deben buscar un lugar seguro y subraya que en San Martín «hay calles oscuras y además está la avenida General Paz» (ídem). Se evidencia, de este modo, la importancia de gestionar el uso de los espacios, escogiendo aquellos que, aun siendo públicos, garantizaran cierto grado de intimidad y seguridad, ya que las consecuencias de ser detenido por amoral eran particularmente problemáticas, como hemos tenido ocasión de constatar.

En cuanto a las figuras cronotópicas, aludimos a ellas al analizar los motivos: el chongo y el homosexual de clase media. Correas traza un retrato del chongo/«cabecita negra» que coincide, en términos generales, con la descripción que han hecho Sebrelí,

⁸⁰ Correas (1991: 10), refiriéndose a Oscar Masotta, declara que «éramos bastante semejantes como para desearnos». De modo similar se expresa Sebrelí (2005: 204-205) a propósito de Correas: «debo admitir que [el sexo entre nosotros] no fue del todo satisfactorio; ambos éramos demasiado intelectuales, siempre lúcidos y alertas, como para abandonarnos a un momento de éxtasis».

⁸¹ En el relato, Ernesto se siente «consternado por la libertad del chico. Esa libertad joven, graciosa y arbitraria» (Correas, 2012b: 82); esta breve cita ilustra la teoría expresada por Sebrelí (2003: 74) de que en el proletariado había una menor influencia de los tabúes sexuales, a diferencia de la clase media o pequeñoburguesía, donde lo que contaba era «la reputación, la apariencia, lo que los demás pensarán de ella; [...] vivía dominada por el temor al “qué dirán”, al rumor y al escándalo».

(1997a), Rapisardi y Modarelli (2001), Sívori (2004) y Ben (2009) desde perspectivas historiográficas y sociológicas. Resultará ilustrativo consignar las diferencias y semejanzas esquemáticamente, para notar hasta qué punto el personaje correísta se acerca y se distancia, simultáneamente, del arquetipo presentado por estos investigadores:

El chongo según «La narración de la historia»	Descripciones históricas y sociológicas
<p>[Ernesto] descubrió a un muchachito moreno [...]. (Correas, 2012b: 70) Era santafesino. Había trabajado en La Plata y en Balcarce. [...] Tenía 17 años. (ibídem: 72)⁸²</p> <p>Vos parecés un monaguillo serrano-dijo Ernesto-. Un cordobesito o un coyita. (87)</p>	<p>El chongo era un proletario, en algunos casos con límites imprecisos hacia la clase media baja, y en otros hacia el lumpen. (Sebreli, 1997a: 150)</p> <p>Chongos were not only represented as workers; they were also portrayed usually [...] as darker people from the hinterlands. They were frequently young, single, migrant workers and 18-years-old boys who had been drafted from the provinces. (Ben, 2009: 272)</p>
<p>[...] había vivido un tiempo en Temperley, en casa de un tal Rodolfo Ponce de León, profesor de Ciencias Económicas, que le compraba ropa y le daba dinero. (72)</p> <p>El morochito le pidió alguna ropa usada [...] Ernesto prometió llevársela. (81)</p>	<p>En algunos casos, era prostituto profesional, acostumbraba cobrar a su pareja ocasional. (Sebreli, 1997a: 352)</p> <p>Chongos se llama también a los «taxi boys» [...] y a otros hombres que buscan tener relaciones mediadas por algún tipo de contrapartida económica, en cuya performance se espera que «hagan de hombres». (Sívori, 2004: 86)</p>
<p>Dijo que en las relaciones él era macho y no otra cosa. Ernesto respondió que eso era evidente porque el morochito tenía esa mirada penetrante que poseen los hombres y de la que carecen los invertidos. (73)</p>	<p>«Chongo», que originariamente designaba al obrero, pasó con el tiempo a ser sinónimo de homosexual activo. (Sebreli, 1969: 83)</p> <p>El chongo se jactaba de ser heterosexual, aduciendo su papel activo en el acto sexual e identificando unilateralmente solo al pasivo con la homosexualidad. (Sebreli, 1997a: 3521).</p>
<p>El morochito [...] le pidió el sombrero negro a Ernesto; este se lo dio y dijo que así era como un gánster de Chicago. (73)</p> <p>Ernesto lo miró y sintió una especie de vértigo: parecía ver algo que estaba mucho más allá del chico. «Un cuerpo masculino, pensó; un cuerpo estricto, resplandeciente y luminoso». (86-87)</p>	<p>El chongo se agotaba en el esfuerzo de representar el estereotipo de la masculinidad hasta convertirse en casos extremos en una caricatura del «macho», exagerando la rigidez, la rudeza, la dureza, con los gestos recios. (Sebreli, 1997a: 351)</p> <p>Vieja dignidad la que se le confiere al chongo: ser el último reducto de la masculinidad idealizada. (Rapisardi – Modarelli, 2001: 80)</p> <p>El chongo verdadero es un ideal. (Sívori, 2004: 85)</p>
<p>Abrieron las bocas y se tocaron las lenguas. El chico abrió grandemente la boca y abarcó toda la frente de Ernesto. (79)</p>	<p>Obedecía a ciertos tabúes, como no besar en la boca a otro varón. (Sebreli, 1997a: 352)</p> <p>La expresión de compromiso afectivo con la relación homosexual en la clave sentimental del beso significan la pérdida de la integridad masculina del chongo. (Sívori, 2004: 85)</p>
<p>El morochito, desde luego, era bastante</p>	<p>El ideal de la masculinidad pura era una reacción</p>

⁸² En adelante, al citar el relato, solo indicaremos la página correspondiente.

homosexual. Ernesto había descubierto y podía seguir descubriendo muchas de sus debilidades y hasta, quizás un día, poseerlo. (82)	sobrecompensatoria ante sus terrores a la debilidad, a la blandura, a la pasividad, a la sumisión, a la dependencia, en fin, a la homosexualidad pasiva, abismo que bordeaba y que le provocaba vértigo. [...] la tentación de «darse vuelta» [...] lo aterrizzaba. (Sebreli, 1997a: 353)
Yo soy libre. Si vos fueras libre podríamos trabajar juntos y... no sé... Compartir la vida. (88)	[El] chongo bisexual casi siempre duro o malo que pinta Sebreli, incluye a menudo otro tipo de posibilidades de relación [...]: «A veces terminaba abandonando mujer e hijos para irse a vivir con el homosexual». (Rapisardi – Modarelli, 2001: 81)
Los demás se acuestan conmigo y se van. Vos podrías quedarte. Además, yo creo que te quiero. (89)	
Vos pondrías tu naturalidad, tu violencia y tu inconsciencia sana de chico proletario y yo mi refinamiento, mi cultura y mi cinismo [dijo Ernesto]. (90)	Un vínculo que por el hecho de entrecruzar dos mundos tan diferentes está condenado a lo efímero, en la medida en que no se puede tener una relación duradera con un chongo, porque todo lo que hay de atractivo en el plano sexual desaparece en lo cotidiano. (Sebreli en Lennard, 2009: s.p.)

Como se desprende del cuadro, el chongo de «La narración de la historia» responde en buena medida a las caracterizaciones de historiadores y sociólogos:⁸³ es joven, oriundo de una provincia, masculino, activo y prostituto eventual. Sin embargo, la gestualidad afectiva que manifiesta hacia Ernesto y su deseo expreso de formar una pareja con él desbordan el prototipo desarrollado por Sebreli, aproximándolo en cambio a la visión más matizada de Rapisardi y Modarelli.⁸⁴ Por otra parte, en lo relativo al rol sexual, se deja insinuar la posible asunción de la pasividad e incluso se lo describe como «bastante homosexual», una etiqueta que ningún chongo aceptaría para sí. Esta atribución de homosexualidad al joven proletario se explica mejor al contrastarla con la figura de Ernesto, compleja encarnación del homosexual de clase media.

El protagonista se antoja, de hecho, un personaje menos paradigmático que el chongo. En *Asfalto* identificábamos al «pederasta» a través de Ricardo Cabral y Barrymore, quienes defendían enfáticamente su preferencia erótica por adolescentes. Aparecían, asimismo, el «entendido» –encarnado por Marcelo y el Dr. Iturri– y, en un segundo plano, algunas maricas (La Profesora, Barrymore). Ernesto Savid no encaja en ninguno de esos modelos; estaría más cerca, en todo caso, del homosexual masculino representado en esa

⁸³ La mayor diferencia se establece con la descripción de Sívori (2004: 84-85), dado que su análisis se centra en la década de 1990, cuando la categoría de chongo ya se había extendido y admitía nuevas acepciones: «un uso libre del término designa como chongo a todo hombre de apariencia masculina “natural”, no “producida” (no impostada o fingida, no “montada”, que son características asociadas con lo femenino), independientemente de su conducta sexual. Los homosexuales que “pasan por” heterosexuales a quienes “no se les nota”, a menudo son llamados chongos. El aspecto de un joven homosexual no afeminado puede ser descrito como “bastante chonguito”».

⁸⁴ Novelas publicadas posteriormente pero ambientadas en los años cincuenta y sesenta, como *La brasa en la mano* (1983) de Villordo y *Plaza de los lirios* (1985) de Borghello, inciden también en la faceta sentimental de los chongos. Malva (2011: 87-88), por su parte, da cuenta de los apasionados romances que mantenían con *maricas* en el ámbito carcelario, situación a la que también alude Sebreli (1997a: 354).

novela por Punto Muerto, el joven con quien Eduardo Ales simpatizaba en una fiesta. Correas da las claves para esclarecer la problemática identitaria que ilustra el protagonista: «todo el problema que tiene Ernesto con el chico es que el chico es activo también. Entonces, ¿Ernesto es activo o es pasivo? Claro. Yo he sido, más bien, homosexual activo en mi vida, aunque he tenido algunos episodios de pasividad, pero justamente episodios de pasividad con otros homosexuales, no con machos, digamos, no con chongos» (González *et al.*, 1996: 15). Ernesto, declarado alter-ego del autor, representaría un tipo homosexual propio de la época, de apariencia masculina y proclive al rol activo en el intercambio sexual, que se relacionaba tanto con chongos como con maricas.⁸⁵ Uno de sus rasgos más salientes sería, siguiendo la propuesta de Maristany (2012: 226), el pánico a la feminización: «la amenaza que ha sentido Savid frente a su amigo Crespo ha sido [...] el devenir mujer frente al “chongo” y ocupar un lugar despreciable, del cual huye al final del cuento». Se trata, en rigor, de una figura cronotópica específica de la narrativa correísta: lo habitual, en novelas y relatos de otros autores acerca de este periodo, será mostrar la presentación del homosexual afeminado –marica o loca– que se relaciona con chongos (Villordo, 1991; 2010; Borghello, 1985).

Los motivos y figuras que hemos discriminado se integran a una trama cuyo espacio se percibe de forma mucho más objetiva que en las novelas de Renato Pellegrini. El narrador, aunque focalizado en Ernesto, se limita a establecer localizaciones y no abunda, salvo excepciones, en los efectos que el espacio produce sobre el personaje. Actúa, en este sentido, a modo de cronista: «pensó ir a Lanús. Caminó hasta la avenidas Mitre y Pavón, había mucha gente a esa hora en Avellaneda» (Correas, 2012b: 68). El relato se aproximaría, en efecto, al género de la crónica según la definición del DRAE (2001: s.v.): «historia en que se observa el orden de los tiempos», ya que encadena una serie de sucesos determinando con precisión sus coordenadas temporales. Este orden impacta, a su vez, en la configuración espacial, que asume la forma de un circuito pautado por los diferentes desplazamientos del protagonista. Como apunta Quiroga (2011: 153), «la pequeña historia de Ernesto y el morochito de Constitución es un viaje [...]. Todo termina cuando Ernesto vuelve a su vida y al estado común».

Para explorar los diferentes ámbitos de actuación homoeróticos –y el modo como se interrelacionan en ellos espacio, personajes y acontecimientos– consideramos pertinente acudir al concepto de «aventura» tal como lo define Georg Simmel desde la psicología

⁸⁵ Correas (1984) aborda la relación entre este tipo de homosexual y *maricas* en la *nouvelle* «Rodolfo Carrera: un problema moral».

filosófica.⁸⁶ A su juicio, la aventura constituye una parte de nuestra existencia «que se desprende del contexto global de la vida, esto es, que discurre al margen de la continuidad, como una suerte de interrupción momentánea en el curso lineal de los acontecimientos» (Simmel, 2002: 18). Estructuralmente, «posee un principio y un final [...] [y] es independiente del antes y del después, sus límites de determinan sin referencia a estos» (ibídem: 19). El aventurero, en consecuencia, «no se halla determinado por ningún pasado [...] [y tampoco] el futuro existe para él» (21). Respecto del contenido vital de la aventura, Simmel sostiene que tiende a predominar el erótico: «la relación amorosa contiene en sí la clara conjunción de los dos elementos que reúne también la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer, el logro debido a las facultades propias y la dependencia de la suerte, que permite que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agracie» (30). La analogía entre el episodio amoroso y la aventura lleva al filósofo a afirmar que el estilo de vida aventurero es propio de los jóvenes, dado que «constituye una *forma del experimentar*» (33). Ahora bien, no cualquier episodio de contenido erótico se convierte en aventura: «únicamente cuando una corriente que se mueve entre las más extremas y externas de la vida y su fuente central de energía arrastra a aquéllas y cuando esta coloración, temperatura y ritmo particular del proceso vital es lo realmente decisivo y deviene en cierto modo dominante sobre su *contenido*, se transforma el episodio de una vivencia en aventura» (33-34). La trama de «La narración de la historia» modula los diferentes aspectos de la aventura en sintonía con la caracterización apuntada: narra un episodio erótico que implica una suspensión de la rutina habitual, tiene un principio y un final claramente delimitados y expone un proceso que resulta vital para el personaje, en tanto pone en cuestión sus certezas identitarias. Podríamos decir, parafraseando a Simmel, que cuando Ernesto regresa a su casa «como de un mundo extraño», ya no es el mismo: la aventura lo ha transformado decisivamente.⁸⁷

Los ámbitos de actuación homoeróticos pueden estructurarse en función de las tres partes del relato y del espacio que actúa como punto de salida y de retorno: la casa. Desde allí el personaje se lanza a la calle, «perturbado por la revista *Radiolandia* y por la noticia del casamiento de un actor» (Correas, 2012b: 67) y allí regresa, «tranquilo, liberado, de acuerdo

⁸⁶ Varela (2012: 179-181) recurre a la teorización de Simmel para postular que la aventura constituye un componente esencial de la experiencia vital y literaria de Correas. Nuestro análisis la entenderá, en concreto, como una macroestructura narrativa dentro de la cual se despliegan diversos ámbitos actuacionales.

⁸⁷ El itinerario posterior del personaje se narra en *Los reportajes de Félix Chaneton*, cuyo narrador declara: «el que escribe esto es Félix Chaneton. ¿Mi verdadero nombre? ¿Acaso no he usado el de “Oswaldo Aguirre” al declararme por carta a una bailarina de zarzuela; y el de Ernesto Savid para el protagonista de una historia de homosexuales que fue publicada y cuyas consecuencias me atemorizaron y paralizaron durante varios años?» (Correas, 1984: 33).

consigo mismo» (ibídem: 93). El contraste explícito entre la *perturbación* inicial y el *alivio* final refuerzan el carácter transformador de la aventura protagonizada por Ernesto. El siguiente cuadro muestra la correspondencia entre los diferentes ámbitos de actuación, los lugares en que se desarrollan, los personajes involucrados y su ubicación en el relato:

Partes del relato	Ámbito de actuación	Lugares-marco	Personajes
Primera	Intento de ligue en el Cine Colonial	Avellaneda	Ernesto, otros espectadores
	Yiro en Estación Constitución	Constitución	Ernesto, Juan Carlos Crespo
	Deriva por la ciudad	Constitución, Balneario Municipal	
	Viaje a San Martín	Constitución-San Martín	
	Encuentro sexual en el terreno baldío	San Martín	
Segunda	Segundo encuentro de Ernesto y Juan Carlos Crespo	Constitución	
Tercera	Encuentro con Enrique Vidal	Centro-Retiro-San Isidro	Ernesto, Enrique Vidal, Mario

Como puede apreciarse, la mayor parte del relato concierne a la aventura y transcurre en espacios de la *otredad*. Cada ámbito de actuación muestra un sector del circuito homoerótico compuesto por ellos. La casa de Ernesto, que en sentido estricto no forma parte de ningún ámbito, constituye el punto de partida implícito de toda la acción: allí debe tener lugar la lectura de la revista *Radiolandia*, que perturba al personaje y lo incita a salir. Para Maristany (2010: 208), se trata de un comienzo «puiguiano *avant la lettre*» que plantea un enigma nunca resuelto en el relato: por qué la noticia del casamiento de un actor inquieta a Ernesto. La vinculación con Puig estribaría en el despliegue de una «imaginación massmediática y estelar»: *Radiolandia*, popular revista consagrada a las estrellas de cine,⁸⁸ era una lectura frecuente del autor de *Boquitas pintadas* y podría entenderse como un índice de la feminización del personaje.⁸⁹ Desde el punto de vista de nuestro análisis, este preámbulo reviste importancia ya que marca el inicio de la aventura: el momento en que el personaje abandona el *espacio propio* para lanzarse al *ajeno*.

⁸⁸ Goldar (1980: 118) explica que *Radiolandia*, junto con otras revistas especializadas en cine y espectáculos como *Antena* y *Sintonía*, distraían con «el secreto doméstico de la estrellas». Se trataba de una publicación similar a la española *Fotogramas*.

⁸⁹ «Ernesto Savid (apellido que es “inversión”, y de inversiones trata el cuento, de la palabra “divas”) lee la revista *Radiolandia*, que es una revista que habla de “divas” (no lee *El Gráfico* [revista sobre fútbol]) y su preocupación proviene de la noticia pero no de un crimen o un accidente, sino del casamiento de un actor. Algo raro hay en Ernesto» (Maristany, 2010: 209).

El primer ámbito de actuación, el *intento de ligue en el cine Colonial*, abarca un espacio homoerótico paradigmático de la época. Sebrelí (1969: 144) aludió en forma pionera –y algo elíptica– a los cines de ambiente homosexual en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*:

Hay cines decadentes que cumplen otros fines que aquellos para los que fueron creados. Solitarios que no tienen nada que hacer, ni sitio dónde ir, ni nadie con quién estar, constituyen su extraño público: algunos duermen en sus butacas con los pies apoyados en la fila de adelante, otros cambian de asiento en busca tal vez de alguien con quien hablar, otros fuman. Frecuentemente, en las infinitas encrucijadas de esos albergues nocturnos, cuando dos deseos coinciden por accidente, surgen relaciones imprevistas entre esa humanidad de nictálopes.

Al señalar que estos espacios eran re-apropiados con fines muy diferentes a los previstos, el sociólogo confirma una característica fundamental de la espacialidad homoerótica del periodo. Podríamos decir, con Valentine (2002: 155), que los sujetos propiciaban interrupciones y deslizamientos en la producción del espacio, volviendo parcial e inestable su (pre)supuesta heterosexualidad.⁹⁰

La cartografía mínima de cines donde era habitual la interacción entre varones incluía en el centro, sobre calle Corrientes, el Rotary, el Mundial, el Lux y el Eclair (Sebrelí, 2005: 215). Los «homosexuales refinados» preferían, según Goldar (1980: 116), los dos primeros; el Eclair, en cambio, reunía un público más marginal, compuesto por «los chonguitos de barrio y los taxiboy» (ídem).⁹¹ Sebrelí define este cine como un clásico e incluso le consagra un poema, género inusual en él.⁹² También Cozarinsky (2006: 72-73) lo evoca nostálgicamente en su libro *Palacios plebeyos*.⁹³ En barrios alejados del centro se ubicaban «cines sórdidos con un público exclusivo de varones que lindaba con el lumpen» (Sebrelí, 2005: 215); entre ellos cabe mencionar el Armonía (cerca de Plaza Once), el Roca

⁹⁰ «Because spaces do not pre-exist their performance but rather are iterative, there are always possibilities that disruptions or slippages may occur in their production, or that the disciplinary regimes which regulate them might fail, with the consequence that powerful discourses are not replicated but are changed or done differently» (Valentine, 2002: 155).

⁹¹ «Taxiboy» o «boy» es el término equivalente, en Argentina, al español «chapero». Roberto Tassara, Claudio Zeiger, Osvaldo Bazán y Osvaldo Bossi dieron centralidad a esta figura en sus novelas *Taxiboy*, *La novela del sexo pago* (1993), *Nombre de guerra* (2003), *La canción de los peces que le cantan a la luna* (2006) y *Adoro* (2008), respectivamente.

⁹² El poema se titula sencillamente «Eclair», está fechado en 1961 y lo acompaña una «Anotación de 1984» que dice lo siguiente: «Influido por Rimbaud y Jean Genet, rescato este poema, totalmente insólito en mí, como rareza bibliográfica. El Eclair era un legendario cine lumpen de la calle Corrientes, albergue de solitarios en busca de relaciones imprevistas. En el poema trato de rescatar la atmósfera peculiar de la platea en sombras, marcando los contrastes entre su decadencia sórdida y el lujo rutilante de las visiones de la pantalla. Ambas acciones se fusionan en una especie de ceremonia litúrgica ambivalente» (Sebrelí, 1997e: 112).

⁹³ «Los acomodadores avanzaban dirigiendo firmemente hacia el piso el círculo luminoso proyectado por su linterna, sin duda por miedo de revelar, si lo levantasen aun brevemente, alguna actividad privada en ese lugar público. [...] Uno de los rasgos simpáticos del Eclair era que dejaba entrar sin pagar a los conscriptos de uniforme. [...] Más de un súbdito del servicio militar obligatorio descubrió, y exploró, facetas desconocidas de su sexualidad en aquella sala, en aquellos tiempos...» (Cozarinsky, 2006: 72-73).

(Avellaneda), el Jorge Newbery (Constitución) y el Pablo Podestá (Rioja y Caseros).⁹⁴ Sebrelí (1997a: 344) destaca este último como el más pintoresco: se lo conocía popularmente con el nombre de *Pablito* y su público característico estaba conformado por «jóvenes en camiseta y chancletas que venían de las taperas de villa Soldati, y que nunca llegaban al centro: las “luces” eran para ellos Parque Patricios» (ídem).⁹⁵ Similar descripción ofrece Goldar (1980: 116-117): «sus habitués acuden de entre casa [...]. Los homosexuales están en su salsa, pues las relaciones se ejecutan a la vista y placer de todos, sin ningún tipo de estrecheces». El cine adonde acude Ernesto, el Colonial, pertenece a esta clase de salas tanto por su ubicación –Avellaneda– como por su concurrencia –jóvenes lumpenes.⁹⁷ La actuación del personaje concuerda con las observaciones del propio Correas (González *et al.*, 1996: 16) acerca del levante homosexual en los cines:

Se hacía lo que se llamaba, en los términos de la época, «el ajedrez». Es decir, uno se sentaba al lado de un muchacho, si el muchacho no daba pelota, entonces, te movías como un alfil a sentarte al lado de otro muchacho, a ver si el otro te daba pelota. Lo más que se podía hacer era masturbarse, ¿se dan cuenta? Era tocarse las piernas primero, después la mano, la bragueta y masturbar. O te masturbaban o masturbabas vos. O las dos cosas. No se podía hacer más, en los cines.

También Sebrelí (2005: 215) alude a la estrategia del «ajedrez»: «un ejército de sombras cambiaba constantemente sus posiciones en busca del roce de algún cuerpo». En

⁹⁴ Correas sitúa en este cine una parte de la acción de la *nouvelle* «Rodolfo Carrera: un problema moral» (cf. Correas, 1984: 79-83).

⁹⁵ Villa Soldati es un barrio marginal ubicado al sur de la ciudad. «Camiseta» designa una prenda interior o deportiva que cubre el tronco (en Argentina, el equivalente al español «camiseta» es «remera»). «Chancletas», por su parte, es el término argentino empleado en Argentina para «chanclas».

⁹⁶ El declive de los cines como territorio de prácticas homoeróticas se produjo durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Benítez (1985: 233) informa que una de las primeras medidas de la Revolución Argentina fue designar como jefe de policía a Luis Margaride, popularmente conocido como *la Tía Margarita*, quien logró desarticular «el ambiente homosexual que se había desarrollando hasta entonces». Sobre este singular personaje, ver también la autobiografía de Malva (2011: 107-109), quien describe una acalorada discusión con el comisario en el curso de una de sus numerosas estadías en la cárcel.

⁹⁷ El cine-teatro Avellaneda, fundado en 1927, fue remodelado en 2007 y continúa en funcionamiento. En el filme *Ante la ley* (2012) puede apreciarse su aspecto actual. Se encuentra otra referencia a este espacio como enclave de yiro homosexual en la novela *La calle de los caballos muertos. Canguros insert* de Jorge Asís (1989: 28), desde la perspectiva de un joven chongo: «especialmente los sábados, salía de noche a caminar por Lavalle, la del centro, desde Pellegrini hasta Florida, lentamente iba y volvía, miraba. O las noches de los viernes por la avenida Mitre, de Avellaneda, desde la plaza hasta Pavón, se paraba en la puerta del cine Colonial. Miraba, lúdicamente, a los maricas, se hacía perseguir, se hacía levantar, en el Colonial se la hacía chupar. Si podía, claro, después los desvalijaba».

⁹⁸ Bazán (2006: 269-270) en un apartado de su historia consagrado a los cines, cita una nota aparecida en 1969 en la revista *Leoplán* donde se aludía a la actividad erótica entre varones en las salas cinematográficas: «la oscuridad de los cines es apta para fines de “conquista”. Hay algunas viejas salas del centro –“continuados” y de variedades– donde el profano quizá se sorprenda al percibir el constante ambular y cambiar de asiento de algunas siluetas en la penumbra, y puede que su estupor llegue al máximo cuando presenta la mirada insistente de algún vecino de butaca (a veces, dos, uno por cada lado) y dedos nerviosos que, algo más tarde, se afanan por rozarlo». Constatamos, de este modo, que el relato de Correas remite a «prácticas espaciales» muy concretas, que tenían en vilo a los moralistas de turno.

«La narración de la historia», el protagonista llega al cine e intenta establecer contacto con dos muchachos. En ambos casos, roza sus piernas; ante la indiferencia de uno, se cambia de sitio, pero tampoco consigue llamar la atención del segundo. La acción se desarrolla, fundamentalmente, en el curso de la primera proyección. Desalentado ante la dificultad de ligar, Ernesto visiona completa la segunda película, *Rodán*, y luego sale del cine.⁹⁹ Este primer ámbito de actuación, aunque breve, resulta clave por su articulación pionera del cine como espacio homoerótico. Se trata de un claro ejemplo del proceso a través del cual un *lugar* se transforma en *espacio* en virtud de una práctica social determinada (Cresswell, 1996: 10). Ratifica, asimismo, la existencia de una subcultura que había establecido una serie de códigos alrededor de esos espacios: no todos los cines eran de «delante» y en los que sí lo eran se seguía un protocolo –el mencionado «ajedrez»– conocido y respetado por los concurrentes. Ernesto no protesta ante la indiferencia de los jóvenes a los que intenta seducir y continúa su búsqueda en otro enclave paradigmático del yiro: la estación ferroviaria de Constitución. Esta primera escena resulta importante, sin embargo, por dos motivos: presenta la primera apropiación homoerótica del relato –esto es, el primer «espacio de representación»– y funda, al mismo tiempo, una espacialidad literaria que obras posteriores retomarán de modos diversos.¹⁰⁰

Entre el primer y el segundo ámbito de actuación, se recorta nítidamente una escena donde el personaje, en sentido estricto, no *hace* nada, y que funciona como un breve paréntesis en el curso de su aventura.¹⁰¹ Parado en la esquina del cine de donde acaba de

⁹⁹ Maristany (2010: 209-210) observa que «tanto Savid como el protagonista de “El revólver” son asiduos consumidores de películas. [...] sus gustos remiten a los géneros más populares: la ciencia ficción, el policial». El investigador establece relaciones entre la película que Ernesto va a ver y la posterior relación con el chongo. Se basa, para este fin, en el argumento del filme sintetizado por el propio narrador –«una especie de pájaro prehistórico que vuela a velocidad supersónica y destroza ciudades enteras; finalmente muere en la erupción de un volcán» (Correas, 2012b: 68)– y en el hecho de que el título, *Rodán*, pueda leerse como anagrama de *andro*, raíz griega que «remitiría a lo propio del varón, a la esencia de la masculinidad, la cual se manifestaría de manera natural en la unión con una mujer, es decir, en el casamiento. Rodán sería entonces el emblema de la masculinidad opresiva (¿prehistórica?) que arrasa lo que está a su paso, pero que puede también morir, ser desafiada por la erupción de un volcán. Y esa erupción se presenta más adelante en la figura del joven morochito que viene a perturbar la masculinidad de Ernesto» (Maristany, 2010: 210). A pesar de lo sugestivo de esta propuesta de lectura, la referencia filmica podría entenderse también como un dato destinado a reforzar el *efecto de realidad* del texto. *Rodán*, filme japonés de Ishirô Honda estrenado en 1956, fue un éxito de taquilla en su momento y es altamente probable que se hallara en cartel en Buenos Aires durante 1959.

¹⁰⁰ Como indicamos previamente, los cines de ambiente homosexual de los años cincuenta vuelven a aparecer en la *nouvelle* de Correas «Rodolfo Carrera: un problema morab» (1984). En *Plaza de los lirios* (1985) de José María Borghello, los protagonistas se conocen «haciendo el ajedrez» en un cine de la ciudad de Mendoza, a comienzos de la década de los sesenta. Más cerca en el tiempo, la novela autobiográfica *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez y los cuentos de *Continuadísimo* (2008) de Naty Menstrual, muestran lo que podría considerarse la versión actual de estos enclaves antiguos: el cine porno, específicamente destinado al ligue gay y trans, pero donde el protocolo de actuación sigue siendo el mismo.

¹⁰¹ Se trataría, narratológicamente, de lo que Genette (1989: 165) define como «escenas típicas» o «ejemplares», «en que la acción [...] se borra casi completamente para dar paso a la caracterización psicológica y social».

salir, Ernesto contempla un grupo de jóvenes. Se interesa, especialmente, por un muchacho al que los otros llaman Alberto, quien al cabo de un rato se aleja en compañía de una muchacha.¹⁰² Los pensamientos sobre este joven apenas entrevisto llevan a primer plano inquietudes propias del personaje que se potenciarán a lo largo del relato:

Ya tenía novia, ya iría a algún club a bailar; viviría por cuanto tiempo en ese pueblo [...]. Era un joven estudiante con padres; tendrá algún hermano, con el que se verán en ropa interior. Ya habrá descubierto su sexo dentro de sí; ya sabrá que lleva el Mal ahí. Ya recurrirá a los preservativos que talleres secretos fabrican para él. [...] Ernesto podría apoyar sobre esa espalda juvenil sus manos húmedas, hinchadas, venosas y arrancarlo de esas calles y hacer estallar ese futuro. (Correas, 2012b: 69)

Varios elementos se interrelacionan en el fragmento: la fantasía homoerótica con ribetes incestuosos, la idea genetiana del sexo como Mal y, atravesándolo todo, el cuestionamiento del régimen heteronormativo que impone el guión a seguir: de allí que Ernesto imagine la posibilidad de desviar al joven de ese destino ineluctable.¹⁰³ Ahora bien, tanto Alberto como los otros jóvenes contemplados parecen conformes con ese guión: «conversaban sonriendo y con ademanes desenvueltos y enérgicos. [...] ¡Dios mío! Ya tenían ese aspecto de reproductores. Cuando se pongan a engendrar... ¿cómo impedirlo?» (ibídem: 69). Ernesto desprecia tanto la norma impuesta como la aceptación pasiva de la misma por parte de los adolescentes. No concibe que el único modelo de existencia legítimo sea el de la pareja heterosexual y reproductora, objeción expresada en términos similares en «El revólver» y «Las armas tiernas». Al mismo tiempo, se evidencia la dificultad de escapar por completo al mandato normativo: «también Ernesto *llegaría* a tener una mujer; algún día y después de varios años *aceptaría* para él una muchacha flaca y casi sin pechos que se dejara poseer con indiferencia» (70). Esta frase, estratégicamente ubicada al comienzo del relato, cobrará sentido recién al final, cuando se constate que la elección del margen no puede trascender el tiempo de la aventura. La contemplación y el rechazo enfático de un «paisaje heterosexual» sugieren una voluntad subversiva, pero luego se comprueba que se trata de una subversión momentánea, porque también en el margen se

¹⁰² Destaca, tanto en la descripción de este personaje como en la posterior del chongo, el colorido de sus vestimentas y el uso de blue jeans: «tenía un saco sport grueso de un tostado suave, remera roja y blue jeans» (Correas, 2012b: 69); «vestía una campera de cuero amarillo, camisa desprendida en el cuello, blue jeans, medias negras y mocasines castaños» (ibídem: 70). Recordemos que según Manzano (2009), a partir de finales de la década de 1950, la moda del blue jean se volvió representativa de una nueva generación. Ernesto, en cambio, viste traje y usa sombrero, dato que lo adscribe a una franja generacional anterior. Fraguas (2011: 98) señala que Correas y otros intelectuales de la época «vestían formalmente» y el propio escritor alude a esta indumentaria: «yo en esa época usaba traje y corbata. [...] íbamos todos de traje y corbata. Teníamos la perversión pero no exteriormente» (González *et al.*, 1996: 26).

¹⁰³ Recordemos que también Eduardo, protagonista de *Asfalto*, renegaba de este régimen, en términos muy similares.

«parece estar implícita cierta disponibilidad hacia lo nuevo, lo inesperado, la aventura. Se trata de [...] *acontecer en la calle*»; sin embargo, el vagabundeo no está completamente librado al azar, ya que lo precede un «ritual de preparación» donde se define el perfil del eventual *partenaire* y su desarrollo se ajusta a una serie de códigos, entre los que destaca «el sistema de miradas recíprocas» (110).¹⁰⁵ Por otra parte, el *perdersse en la ciudad* se caracteriza por cierta previsibilidad territorial que asemeja al *derivante* a la figura del nómada y lo aleja, en cambio, de la del sedentario.¹⁰⁶ El yiro homosexual sería una forma de errancia intensiva frente al desplazamiento extensivo de los sedentarios. El movimiento de Ernesto participa, efectivamente, tanto del azar como del cálculo. El personaje se desplaza a través de enclaves donde sabe que puede encontrar un compañero sexual que reúna determinadas características.

El lugar elegido para el yiro, la estación ferroviaria de Constitución, era –y continúa siendo– un espacio clave del circuito homoerótico porteño. Sebrelí (2005: 145) lo describe extensamente en un capítulo de su autobiografía consagrado a su actividad como *flâneur*. Señala que allí confluían diversas clases sociales, evitando mezclarse entre sí: «las clases altas [...] se movían en una zona exclusiva, en la suntuosa confitería-restaurant [..]. En el hall central y en los andenes se cruzaban sin confundirse con las clases populares». El autobiógrafo diferencia asimismo entre dos grupos característicos: el «gentío apresurado» por una parte y una «sociedad negra que no iba a ninguna parte y había hecho de la estación su lugar de estar» por otra. Dentro de esta última categoría menciona a prostitutas y lúmpenes que «se mezclaban con burgueses honorables en busca de aventuras» (ibídem: 145). El relato de Correas ilustra la descripción sebreliana: Ernesto –joven pequeñoburgués– nada más llegar a la estación, se lanza a la búsqueda de jóvenes proletarios en zona del hall. El yiro se desarrolla de acuerdo con los códigos de la interacción ya analizados en *Asfalto*: la mirada y la estrategia verbal de aproximación –en

es aquí menos determinante de lo que pudiera creerse: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes construidas, puntos fijos y torbellinos que dificultan el acceso o la salida de ciertas zonas». Aunque Perlongher no cite explícitamente esta fuente, resulta evidente que su teorización está en deuda con ella.

¹⁰⁵ Perlongher (1993: 111) compara la mirada de los sujetos que *derivan* con «aquella que hiende transversalmente la multitud baudelariana, asimilada por Benjamin a la de “una fiera que se hurta del peligro, mientras otea en derredor en busca de la presa». Habría una analogía, para el investigador, entre «el *flâneur* de la bohemia y la *deriva* de las homosexualidades» (ibídem: 107).

¹⁰⁶ Perlongher recurre a Deleuze y Guattari para establecer esta distinción y cita un fragmento de *Mil Mesetas* donde los filósofos afirman: «el nómada tiene un territorio, sigue los trayectos habituales, no ignora los puntos... Pero la cuestión es si ello es principio o solo consecuencia de la vida nómada. En primer lugar, aun si los puntos determinan los trayectos, ellos están estrictamente subordinados a los trayectos que determinan. Al contrario de lo que sucede en los sedentarios. Un trayecto es siempre entre dos puntos, pero el “entre dos” toma toda una consistencia y disfruta tanto de una consistencia como de una dirección propia» (Deleuze – Guattari citados en Perlongher, 2008: 143).

este caso, pedir fuego. Sin embargo, el encuentro se demora: los personajes ejecutan varios movimientos antes de entablar conversación, lo que Barthes (2002b: 343) denomina «preparativos»: «dos muchachos que no se conocen pero que saben que van a convertirse en compañeros de juego aventuran entre sí esa porción de lenguaje al que los obliga el trayecto que han de hacer juntos para alcanzar el terreno del juego». Se crea un *suspense* a lo largo de la serie de acciones que desembocan en el primer diálogo, al punto de que la coreografía del yiro puede deconstruirse en diversos estadios:

Búsqueda al azar	Entre la gran cantidad de hombres que llenaban el lugar vio dos o tres rostros que le parecieron atractivos. (Correas, 2012b: 70)
Identificación del objeto de deseo	Entonces descubrió a un muchachito moreno. (ídem: 70)
Intercambio de miradas	Ernesto lo observó y el otro siguió la mirada, dando un pequeño giro. (71)
Intento de acercamiento	[El morochito] encendió un cigarrillo y miró a Ernesto; este sacó a su vez un cigarrillo pero no se atrevió a pedirle fuego. (71)
Seguimiento	Ernesto lo siguió hasta la salida de la calle General Hornos.
Nuevo intercambio de miradas	Ernesto se quedó a un costado; el morochito miró a su alrededor y se dio cuenta nuevamente de la presencia de Ernesto. (71)
Acercamiento	Entonces Ernesto se acercó y le pidió fuego. (71)

En *Asfalto*, la escena de yiro se caracterizaba por su brevedad y carácter elíptico; en el relato de Correas, en cambio, ocupa tres párrafos de extensión considerable y desarrolla en forma pormenorizada el ritual de la seducción. Pone de manifiesto, por otra parte, que tanto Ernesto como el «morochito» dominan el protocolo de la interacción y también los riesgos que implica: «en ese instante apareció un viejo que se puso a mirarlos. Ernesto pasó al otro lado del morochito y murmuró: «ese viejo está mirando». El morochito, con todo aplomo, se volvió al viejo y dijo en voz alta: «¿qué pasa?» [...]. El chico dijo: «me molesta que me estudien. Sean policías o no, que vengan a hablarme» (Correas, 2012b: 71). Por el modo que en esta breve escena se resuelve, puede deducirse que el viejo no es un policía sino un simple *voyeur* atraído por la situación. Sin embargo, se evidencia el riesgo de posibles emboscadas por parte de policías vestidos de civiles;¹⁰⁷ una forma sutil de aludir a los mecanismos de control y vigilancia que constreñían la vida de los amorales durante la época.

Una vez establecido el contacto con el morochito, Ernesto resuelve «sacarlo de la estación de ferrocarril» (íbidem: 72) no solo para satisfacer los «fuertes deseos sexuales»

¹⁰⁷ En *Lo que la noche le cuenta al día* (1992) de Héctor Bianciotti, se describen las complejas relaciones del protagonista y narrador con dos agentes de policía que utilizan la estrategia de vestir de civil para detener homosexuales.

(70) que impulsaron su deriva, sino también porque «temía que algún conocido lo viese» (72). Aunque no se aclare el motivo de su aprensión, se infiere que obedece al carácter homoerótico del vínculo, así como a la posición social del muchacho. Ernesto, pequeño burgués «respetable», no quiere que alguien de su medio lo descubra en ese lugar y en esa compañía, actitud que confirma la tesis de Varela (2012: 178): «en Correas, [...] la sexualidad es placentera y culposa, algo queda fragmentado, atragantado en el devenir amoroso, algo se traba, se entorpece porque Correas [...] no deja de reconocer el carácter degradante que encierra su práctica. No se puede ir hacia el deseo [...] sin descender».¹⁰⁸ El segundo ámbito de actuación se cierra entonces dentro de los límites de la estación ferroviaria, circunscripto a la coreografía de gestos y acciones que reúne al protagonista con su objeto de deseo. Este pasaje permite corroborar las interesantes reflexiones de Bech (1997: 158-159) acerca de la centralidad de las estaciones ferroviarias para la socialización homosexual:

what is it about the railway stations that draws the homosexual? First and foremost, that they *concentrate the city*. All the elements are there, the constant flux of new people, the mutual strangeness and indifference; the feeling of motion, options, sexual excitement, potential danger and surveillance; the possibilities for moving and following, for using gaze, sending signals, disappearing in the crowd, etc. In addition, the presence of *facilities* –public urinals, cafés, display windows– for variation, recreation and a little more stationary contact. Here, the homosexual can feel at home.

El siguiente ámbito de actuación, la *deriva por la ciudad*, desarrolla un itinerario similar al que realizara Ernesto para llegar a Constitución, solo que en esta ocasión lo acompaña el joven chongo.¹⁰⁹ Los personajes salen de la estación, caminan por la calle Brasil y entran en el hoy desaparecido Balneario Municipal, hasta llegar a la avenida Costanera.¹¹⁰ Luego pasan frente a la célebre estatua *Las Nereidas* de Lola Mora, se sientan

¹⁰⁸ En este sentido, se observa una notable similitud con el testimonio autobiográfico del escritor polaco Witold Gombrowicz, que vivió exiliado en Argentina entre 1939 y 1963 y que, al igual que Correas, se aventuró fascinado en la cartografía homoerótica porteña ligada al lumpen, especialmente en la zona de la estación de autobuses de Retiro. En las páginas de su *Diario* leemos, por ejemplo: «aquí, en Retiro, veía, por así decirlo, la juventud en sí misma, independiente del sexo, y experimentaba el florecer del género humano en su forma más aguda, más radical, y –en vista de que estaba marcada por la desesperación– demoníaca. ¡Abajo, abajo, abajo! Todo eso me arrastraba hacia abajo, hacia la esfera inferior, hacia las regiones de la humillación» (Gombrowicz, 2005: 196).

¹⁰⁹ Según Debord (1996: 23), «se puede derivar solo, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios pequeños grupos de dos o tres personas».

¹¹⁰ Schoo (2011: 10) explica que «hubo un magnífico paseo costero, la Costanera Sur, más conocida en su apogeo como Balneario Municipal. Llevó más de veinte años construirla, entre las décadas del diez y del treinta del siglo XX: una ancha avenida, bautizada Tristán Achával Rodríguez, con un bulevar central realizado por álamos esbeltos, hermosos monumentos y una pérgola asomada al río de la cual pendían en primavera los racimos de glicinas».

un rato en un banco de madera y finalmente abandonan el balneario por la calle Cangallo (actual Av. Juan Domingo Perón). Así como la acción desarrollada en la estación tenía por finalidad el encuentro, el paseo descrito en esta escena se ofrece como instancia propicia para el conocimiento mutuo de Ernesto y el chongo. Los enclaves que forman parte del recorrido se ubican en una zona marginal –lindante con el Río de la Plata, poco concurrida: esto permite cierto grado de intimidad. Así lo manifiesta el narrador al señalar: «estaban casi solos» (Correas, 2012b: 74). Por otra parte, la mención de la fuente de Lola Mora no resulta casual. La célebre escultura fue emplazada en 1903 en la intersección del Paseo de Julio (hoy Av. Alem) y la calle Cangallo (hoy J. D. Perón) –cerca de la Casa Rosada, pero las protestas de ligas moralistas obligaron su traslado, en 1918, a un sitio más alejado del centro: la intersección de la avenida Achával Rodríguez y la calle Padre Migone (actualmente, la entrada de la Reserva Ecológica). Así describe Schoo (2011: 11) el monumento: «atléticos jóvenes desnudos contienen a espléndidos caballos de revueltas crines, encabritados, mientras, más arriba, las nereidas [...] tan escasas de ropas como aquéllos, alzan en vilo a la mismísima Venus, diosa del amor, que sonríe benévola y extiende un brazo, bendiciendo ese tumulto de cuerpos entreverados». Y agrega: «¿cómo podía semejante exhibición de belleza física sin tapujos, y de alborozo erótico, ser vista sin sonrojarse por los habitantes de la ciudad, allá por 1900?» (ibídem: 11-12). En una suerte de guiño cómplice, Correas hace derivar a sus personajes frente a un contundente símbolo de (homo)erotismo marginado: más tarde, también ellos deberán alejarse del centro para dar cauce al goce de los cuerpos. Cabe señalar, finalmente, que en la misma zona se ubicaba contemporáneamente el bar Anchor Inn, donde se desarrolla la acción de la *nouvelle* «Los jóvenes». La ubicación en el mapa del recorrido aproximado de los personajes, de la fuente de Lola Mora y del mencionado bar, contribuirá a formar una idea más clara de la zona de deriva de este tercer ámbito de actuación:



En el curso de este itinerario, Ernesto y el chongo intercambian información sobre sí mismos. De este modo se definen –con cierto esquematismo– sus respectivos perfiles: el pequeñoburgués culto que padeció a un padre severo frente al joven lumpen que se ha prostituido e involucrado en actividades delictivas. El chongo aclara también que en las relaciones sexuales solo desempeña el rol activo, confirmando uno de los rasgos distintivos de los muchachos de su clase. La auto-comparación con un gánster de Chicago y la risa que le provoca ver a un actor imitando a un invertido refuerzan esa proclamada masculinidad. El límite con el próximo ámbito de actuación se define cuando Ernesto pregunta al joven si «pueden hacer algo». El morochito responde que allí no, porque «no hay seguridad» (Correas, 2012b: 74), pero le ofrece acompañarlo hasta San Martín, «donde hay calles oscuras». Se destaca, en todo el pasaje, el entendimiento tácito de los personajes, que ratifica el hábil dominio de los códigos de la subcultura homosexual.

El cuarto ámbito de actuación, el *viaje a San Martín*, consiste en un desplazamiento más largo pero menos detallado en comparación con los anteriores. Ernesto y el joven regresan en subterráneo a Estación Constitución y desde allí cogen un ómnibus a San Martín; se dirigen, en concreto, a la intersección de las avenidas General Paz y Lope de Vega. Un aspecto destacado de este trayecto es que asume la forma de un viaje formativo, a lo largo del cual Ernesto procura instruir al morochito en diferentes temas: inglés,

mitología, historia romana.¹¹¹ Al respecto observa Muslip (2011: 213): «en el tópico griego de la “educación del joven”, el vínculo sexual y discipular se establecía entre pares de género y clase social, y la diferencia radicaba en la edad y en el lugar de saber y poder del mayor; en Correas, el acercamiento al “otro” implica darle lo que considera como capital propio, el intelectual». Los guías, en las novelas de Pellegrini, iniciaban a los protagonistas en la cultura homosexual; en el relato correísta, se trata de la cultura a secas. Una reformulación, en definitiva, de la tradición pederástica que unía al amante mayor (*erastés*) con el adolescente (*erómenos*), aunque atravesada por una problemática sociocultural específica.

A partir de la llegada a San Martín, se inicia un nuevo ámbito de actuación, el *encuentro sexual en el terreno baldío*. Primero, la pareja busca «un lugar donde quedarse», pero los lugares que atraviesan están poco o nada iluminados y a Ernesto lo invade el terror.¹¹² Podríamos decir, siguiendo a Cuesta Abad (1989: 479) que las relaciones que contraen espacio y personaje son *opositivas*, ya que Ernesto no logra integrarse en él, bien al contrario, su aprensión aumenta a medida que avanzan. El morochito, en cambio, guía la excursión con naturalidad y firmeza; ahora se ha invertido la situación de aprendizaje y es él quien *sabe*, frente a un Ernesto que no tiene otro remedio que dejarse llevar: «Ernesto dijo que no seguía más. El chico insistió para que fueran más adelante. Ernesto lo siguió: “Es por mi propia seguridad y por la tuya”, dijo el chico» (Correas, 2012b: 78). Finalmente, los personajes se ubican en un sector alejado y oscuro de un terreno baldío. Se trata de un espacio que reúne dos importantes características asignadas por Betsky (1997: 148) al «*space of cruising*»: se articula en la noche y en la oscuridad en una zona donde la ciudad «break down into fields». Aunque no se trate del campo en sentido estricto, resulta evidente la diferencia con el centro, sobre todo en materia de iluminación y presencia humana.¹¹³ Resulta importante tener en cuenta, asimismo, que según apunta Martínez Oliva (2004: 56),

¹¹¹ «Hablaron del idioma inglés. Ernesto le enseñó algunas palabras. [...] hablaron de dioses y héroes mitológicos. El muchacho mencionó a Júpiter, Venus y Marte. Ernesto le contó la leyenda de Faetón y de las hermanas convertidas en álamos» (Correas, 2012b: 75); «Ernesto le habló de Nerón y de la vida desordenada de los emperadores» (ibídem: 76).

¹¹² A diferencia de los recorridos previos, aquí las referencias exactas escasean, por lo que resulta difícil volcar el itinerario efectuado en un mapa. Se refuerza así la *otredad* del espacio recorrido, donde Ernesto depende de la orientación del jovencito.

¹¹³ La elección de espacios alejados de la zona céntrica como enclaves homoeróticos se remontaría, según Ben (2009: 122), a las primeras décadas del siglo: «some men [...] went to areas where they could hide a little better, like the parks or the empty lots in the outskirts of the city». Sebrelí (2005: 214) corrobora que la existencia de zonas desiertas en los barrios apartados favorecía los contactos íntimos: «callejones sin salida, largos zaguanes, paredones, puentes, plazoletas solitarias, baldíos con matorrales, rincones perdidos. Se hacía el amor en esos sitios, a veces por carecer de espacios más adecuados, pero finalmente terminaban siendo más atractivos que un cuarto privado. Las sombras, la soledad, la ciudad difuminada entre el cielo y un horizonte de casas bajas, ofrecían un paisaje sugestivo para el abrazo prohibido».

«aunque los lugares sean públicos (abiertos, al aire libre) unos arbustos, la oscuridad o el hecho de que nadie sepa lo que está ocurriendo en ese momento le confieren al sitio privacidad». Tal es el escenario donde Ernesto y el chongo se encuentran sexualmente, y que deviene «espacio de representación» en el sentido de Lefebvre (1991: 39), pues se opone a la espacialidad dominante heteronormativa. La secuencia consta de cierta extensión y destaca por la abundancia de detalles que ofrece el narrador sobre la actividad erótica. Una vez más vale la pena traer a colación las observaciones de Barthes (2002b: 343) sobre el libro de Renaud Camus: «las escenas, con toda seguridad, distan mucho de ser públicas, pero las palabras lo son». Correas refiere los pormenores del intercambio –que consiste en besos y en una masturbación mutua¹¹⁴ pero la puesta en discurso elude términos y expresiones sexuales explícitas. La descripción tiende hacia el registro objetivo más que hacia la pornografía, aunque el proceso judicial posterior haya atribuido al autor precisamente ese delito. Un ejemplo bastará: «se acariciaron durante un rato y el morochito insinuó la posibilidad de poseerlo a Ernesto, pero este se negó diciéndole que le resultaba muy doloroso. El chico, amablemente, desistió. Luego hubo una precipitación por terminar. Ernesto le pidió que lo masturbara y el chico accedió. Se limpiaron los dos en la camisa sucia del morochito» (Correas, 2012b: 79). Esta objetividad se ubica en las antípodas del lenguaje obsceno, abundante en expresiones de argot homosexual, que caracteriza «Los jóvenes».

Terminado el acto sexual, Ernesto y el chongo abandonan el descampado, caminan hacia una zona iluminada y se despiden. Han resuelto volver a verse una semana más tarde; sin embargo, el narrador aclara que Ernesto «ya había decidido no ir». Recién en este punto conocemos el nombre del joven, que deja de ser un prototipo –*el morochito, el chico*– para adquirir una identidad singularizada: Juan Carlos Crespo. Esta revelación se contrapone a las falsas señas que le ofrece Ernesto: «le dijo que él se llamaba Osvaldo y que estudiaba derecho» (ibídem: 81). Se sugiere así una oposición entre la *autenticidad* del lumpen y la *falsedad* del pequeñoburgués, pues mientras el primero se «da» completamente, el segundo establece una clara frontera para auto-preservarse: «todo se lo había dado sin que Ernesto lo mereciera. Un adolescente argentino se le había ofrecido y entregado. Todo había sido inmerecido» (82-83). El sentimiento de culpa –indesligable de la concepción de la homosexualidad como «mal inconfesable»– se imbrica en Ernesto con una fascinación (homo)erótica de origen netamente literario, que lo lleva a establecer una improbable

¹¹⁴ Significativamente, también la primera escena erótica de *Asfalto* de Pellegrini se desarrolla en un espacio de *cruising* –un parque– y consiste en una masturbación mutua, como se analizó oportunamente.

analogía entre el chongo y el efebo griego.¹¹⁵ Tiene sentido que esta evocación se efectúe al día siguiente del primer encuentro con el morochito, en la casa familiar y mientras el personaje está estudiando. En el *espacio propio*, los contornos reales del *espacio ajeno* se difuminan y dan lugar a una versión idealizada de los hechos.¹¹⁶ Esta escena, breve, funciona como puente entre el ámbito de actuación precedente y el que se desarrolla a continuación, el *segundo encuentro con Juan Carlos Crespo*.

Los personajes vuelven a encontrarse en el sitio donde se conocieron, la Estación Constitución y, al igual que la primera vez, derivan por la ciudad. En esta ocasión, el recorrido no está tan detallado: solo se indica que caminan hasta el barrio de Barracas, permanecen un rato en una plaza y luego retornan a Constitución, donde conversan primero en un bar y luego en la plaza cercana a la estación. Sobre el mapa, el trayecto realizado sería el que mostramos a continuación:



La acción, en el curso de este recorrido, se reduce en general a la conversación, aunque los personajes se aproximen físicamente en dos ocasiones, ambas en el contexto de una plaza: «se sentaron en un banco de piedra. Ernesto lo besó de pronto y el chico se rió, complacido» (Correas, 2012b: 84); «Ernesto le puso una mano en el hombro. Le introdujo los dedos en la nariz y por último le pasó un dedo por los dientes y las encías» (ibídem: 89).

¹¹⁵ La tradición efebófila guarda escasa relación con el modelo erótico que atraía a los autores malditistas como Correas. Por este motivo, resulta interesante la comparación del chongo con el efebo, que podría leerse como una suerte de contaminación entre *literatura* y *realidad*.

¹¹⁶ Recordemos que, según Sebrelli (2005: 203), las excursiones que realizaban con Correas al mundo del lumpen «estaban impregnadas, como todo lo nuestro, de arte y literatura».

La plaza, como puede apreciarse, ofrece a los personajes cierto grado de intimidad. Se evidencia, obviamente, que las manifestaciones de deseo y/o afecto son más contenidas que en el terreno baldío. Habitualmente, las plazas funcionan como punto de encuentro: allí se yira o se socializa, pero resulta más difícil mantener relaciones sexuales.¹¹⁷ El carácter marcadamente menos sexual de la escena no deriva solo de esta limitación espacial, sino de que el segundo encuentro indaga fundamentalmente la dimensión afectiva del vínculo entre Ernesto y Juan Carlos.

Advertimos, conforme avanza el relato, una imposibilidad de comunicación entre ambos. El chongo propone que formen una pareja y Ernesto finge –acaso fantasea– con esa posibilidad, pero expresa asimismo una clara voluntad de mantenerse al margen de cualquier tipo de atadura.¹¹⁸ El riesgo de que sus relaciones con Juan Carlos adopten la forma de una pareja heterosexual y de que, como consecuencia, él se feminice, aterroriza al personaje, que exclama con ironía: «te esperarí en casa, te haría la comida, te lavarí la ropa [...] Seríamos una pareja, como hay tantas» (90). Al decir de Bernini (2011: 205), un par de encuentros bastan para que se definan los roles que cada uno asumiría en la hipotética relación. Las consecuencias de *feminizarse* serían nefastas pues asignarían a Ernesto un rol considerado socialmente inferior. No cuesta ver en este planteamiento una influencia del pensamiento de Sartre (2003: 121 y 151), quien en *Saint Genet* distingue entre «maricas machos» y «maricas hembras» y señala a estas últimas como objeto de burla y escarnio. El siguiente diálogo entre Ernesto y el chongo expresa cabalmente la tensión establecida entre los dos: «–¿Y yo, entonces, sería tu... tu hombre, tu macho? –Oh, ya nos entenderíamos. Pero, verdaderamente, vos serías mi chiquito, mi muñeco, mi chongo». En realidad, Ernesto sabe de sobra que ese entendimiento es imposible. Si Juan Carlos se convierte en su *hombre*, él se convertirá a su vez en una *mujer*. Por eso, «aunque el chico lo cambiaba, él debía dejarlo» (Correas, 2012b: 91).

El fracaso de las relaciones entre los personajes obedece asimismo a una razón social. Juan Carlos propone «cambiar de vida», «trabajar juntos», tener mucho dinero para «vivir en todas partes» (ibídem: 89). Pero este proyecto resulta incompatible con los planes de Ernesto, quien como integrante de la clase media aspira a conseguir un título universitario e integrarse en el mercado laboral. El propio Correas declara al respecto:

¹¹⁷ La plaza tendrá mayor centralidad como espacio homoerótico en las novelas *La brasa en la mano* (1983) y *La otra mejilla* (1986) de Oscar Hermes Villordo y *Plaza de los lirios* (1985) de José María Borghello, donde su preeminencia se explicita desde el título.

¹¹⁸ «He querido ser un hombre duro y libre. Algo así como un hombre solitario que camina por la noche: disponible y dispuesto a todo. Que va, desde luego a su casa, pero puede desviarse en cualquier momento hacia otra parte tal vez para siempre. Sin compromisos, sin costumbres» (Correas, 2012b: 85).

«seguir con el otro chico significa abandonar su posición de estudiante universitario, [...] es salir a vagar por los caminos con ese chico, porque es lo que le propone, pero Ernesto lo rechaza. Quiere decir que toma una decisión, cómo no, toma la decisión de continuar en la clase media, y recibirse» (González *et al.*, 1996: 15). Se entiende que el joven pequeñoburgués califique al lumpen de «revolución», en tanto constituye una seria amenaza a sus certezas identitarias y de género. El trayecto realizado solo sirve para confirmar la brecha que separa a los personajes y que no puede ser reducida más que en el breve tiempo de la aventura.

El último ámbito de actuación, el *encuentro con Enrique Vidal*, supone una abrupta interrupción de la trayectoria marginal del protagonista, que se traduce espacialmente en el abandono de las geografías del lumpen. Conflictuado ante la perspectiva de una tercera cita con Juan Carlos, Ernesto decide ir al cine y camina por calle Corrientes, en pleno centro de la ciudad. El narrador observa que tenía miedo de volver a su casa: «sabía todo lo que le esperaba en su habitación» (Correas, 2012b: 91); en el *espacio propio*, la aventura vivida con el chongo adquiriría la consistencia perturbadora de un sueño; enfrentaba al joven con sus temores y vacilaciones. Cuando a pesar de todo, resuelve ir al encuentro del morochito, se cruza sorpresivamente con dos conocidos, Mario y Enrique Vidal, ambos estudiantes de baile del teatro Colón. Este encuentro fortuito lo desvía definitivamente de la aventura. En lugar de ir a Constitución, Ernesto decide acompañar a Vidal a San Isidro. El narrador, más parco que en escenas anteriores, apenas consigna que en la casa del muchacho «pasó lo de costumbre» (92). Según Correas, «con el chico detalle mucho, porque el chico no es un homosexual pasivo que vaya a la escuela de baile del Teatro Colón. Es un chico con el cual se puede tener relaciones bisexuales. ¿No? En cambio, los otros no... » (González *et al.*, 1996: 15). Lo habitual o conocido no posee la misma entidad narrativa que los espacios y figuras de la *otredad*. Estos merecen una minuciosa descripción, para lo habitual bastan la síntesis y la generalización.

El segmento final de este último ámbito de actuación muestra el plácido regreso de Ernesto al lugar de la norma, la casa: «sabía que al día siguiente no se acordaría de nada. Estaba satisfecho» (Correas, 2012b: 93). Vidal, a diferencia de Juan Carlos, no puede poner en tela de juicio la identidad del protagonista: «era como si hubiese estado con una mujer». El acuerdo consigo mismo, la tranquilidad, la posibilidad de conciliar el sueño «por primera vez en mucho tiempo» se presentan como consecuencias directas de la restauración del orden interno que el personaje logra a través del vínculo con un muchacho de su misma clase. En la casa de San Isidro y en la suya propia, Ernesto establece una relación

identificadora con el espacio (Cuesta Abad, 1989: 478), ya que consigue integrarse armoniosamente con él, dejando atrás los peligros del yiro callejero. El retorno a lo mismo –los personajes y los espacios de «siempre»– garantiza al joven una estabilidad que el chongo y su topografía característica hacían peligrar. La aventura, sin embargo, no constituye un fragmento desvinculado de su trayectoria vital, pues como explica Simmel (2002: 18), «al caer fuera del contexto la vida, vuelve a insertarse [...] de nuevo en él con ese mismo movimiento, como un cuerpo extraño en nuestra existencia que, no obstante, está de algún modo vinculado con su centro. Lo exterior es, bien que a través de un vasto e insólito rodeo, una forma de lo interior». La excursión a los bajos fondos de la mano de Juan Carlos Crespo no debe entenderse, entonces, como un episodio aislado, sino como una experiencia que se conecta de manera decisiva con las inquietudes existenciales del personaje. Eduardo Ales enfrentaba en *Asfalto* el desafío de asumir –o no– una identidad homosexual; Eduardo Savid en «La narración de la historia» va un poco más lejos y explora las posibilidades que le ofrece esa identidad. En su caso no se trata de *llegar a ser* homosexual sino de *cómo –y dónde– serlo*. Al final el personaje comprueba que no resulta tan sencillo permanecer en el margen y regresa aliviado a los privilegios de la centralidad.¹¹⁹

El entrelazamiento de espacios, personajes y acciones a lo largo de los ámbitos de actuación analizados permite constatar, en suma, el despliegue de una espacialidad urbana, homoerótica y marginal asociada a la *otredad*. Otros espacios familiares o habituales tienen, en cambio, una presencia mucho menor: constituyen los puntos desde los cuales el personaje se desplaza hacia lugares *otros* o bien a los que regresa después de haber estado en ellos. La trama modula, en este sentido, un episodio con claros rasgos de aventura, en el curso del cual se van revelando distintos enclaves que propician la socialización y el erotismo entre varones. El próximo apartado se ocupa de los modos en que estos distintos enclaves se manifiestan textualmente, esto es, mediante qué técnicas o procedimientos narrativos Correas los re/presenta a lo largo del relato.

2.3. La *espacialización* de la historia

En un artículo consagrado a la labor de Correas como traductor, Fernández (2011: 34) observa: «sus personajes continuamente traducen los espacios que habitan, “revelan la

¹¹⁹ Relatos y *nouvelles* posteriores mostrarán, sin embargo, que las tensiones entre *margen y centro*, *homosexualidad y heterosexualidad*, *dentro y fuera* nunca terminan de resolverse, en la narrativa correísta, a favor de alguno de los términos enfrentados. Este relato constituye, por tal motivo, una primera aproximación al drama de un cruce de fronteras que amenaza con estallar las identidades y sus (supuestas) certezas ontológicas.

ciudad” a cada paso, “minuto a minuto”. Minucioso detallismo de Correas que sugiere con la descripción material la atmósfera moral». El mismo investigador, en un artículo previo, afirmaba respecto de «La narración de la historia»: «las descripciones de la ciudad ejercen su influencia en la construcción de la trama, las coordenadas espaciales están dispuestas para representar las distintas emociones por las que transita Savid» (Fernández, 2008: s.p.).¹²⁰ Si bien queda fuera de duda la importancia de la dimensión espacial en la narrativa del autor en general y en «La narración de la historia» en particular, ni este estudioso ni otros que se han ocupado del tema (Korn, 2011; Estrin, 2011) analizan concretamente los procedimientos y características de la espacialización. Consideramos que, desde una perspectiva textual, el recurso dominante en el relato no es la descripción, como afirma Fernández, sino la *mención* o *enumeración* de un amplio repertorio de lugares específicos.¹²¹ Resultan sumamente pertinentes, a este respecto, las observaciones de Pimentel (2001: 32) acerca de la capacidad de los nombres propios para «imantar» significados: «nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia». La teórica afirma que todo espacio construido –tanto en el mundo real como en el ficcional– posee no solo un referente sino también un sentido, atribuido gradualmente por la colectividad y los autores y autoras.¹²² Podemos extender estas consideraciones al relato correísta. La indicación precisa de barrios –«Avellaneda», «San Martín», calles –«Corrientes», «Montes de Oca»– y lugares –«Cine Colonial», «Estación Constitución»– es suficiente para evocar en los/as lectores/as de Buenos Aires una serie de imágenes o contenidos socio-culturales específicos de la época de redacción del relato. Correas confía en el poder referencial de los nombres propios: no necesita describir extensamente, por ejemplo, el monumento de Lola Mora; la mención de esta pieza escultórica permitirá, a quienes conozcan el periplo urbano, establecer determinadas relaciones con el mundo narrado. En conjunto, el relato da forma

¹²⁰ Ver asimismo, otro trabajo de Fernández (2012) donde analiza la incidencia del factor autobiográfico en la cosmovisión realista de Correas.

¹²¹ Entendemos por *descripción* el «despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo» (Pimentel, 2001: 8).

¹²² «“Newgate Street” no solo remite a una calle en Londres sino a un complejo de significaciones, entre las que destaca la connotación de sordidez, producto de la mutua contaminación de la calle y de la prisión, connotación que inevitablemente acompañará a esta sección de Londres con solo nombrarla. Se observará que este fenómeno de *imantación semántica* del nombre propio cuestiona la afirmación de J. S. Mill en el sentido de que el nombre propio tiene «denotación pero no connotación». Porque si bien es cierto que un nombre como Londres no tiene una constitución semántica propia, ni, por lo tanto, una comprensión, es indudable que a través del tiempo se ha convertido en el centro de una constelación semántica, aunque heterogénea y arbitrariamente atribuida» (Pimentel, 2011: 31).

a un circuito perfectamente establecido, como han ilustrado los distintos mapas que acompañaron el análisis del nivel cronotópico.

La economía lingüística que caracteriza la representación del espacio debe ponerse en relación con la técnica que el propio Correas declara haber empleado en el relato: «“La narración de la historia” [...] tiene la impronta de la novela objetivista norteamericana, sobre todo John Dos Passos» (González *et al.*, 1996: 27). Castellet (2001: 33-34) observa que las narraciones objetivas tuvieron una influencia muy marcada del cine. La nueva forma de novelar consistía en «narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es *reproduciendo fielmente [...] lo que es pura exteriorización de una conducta humana en una situación dada*».¹²³ Consecuentemente, en lo relativo al punto de vista, el narrador tendía a desaparecer: «el *novelista-cámara* enfoca y reproduce –concreta, directa y obligatoriamente– conductas humanas *en situación*».¹²⁴ Respecto del espacio y del tiempo, se apelaba a su condensación o reducción (Correas, 1953: 5). El relato exhibe las características mencionadas: el narrador sigue a los personajes en sus recorridos por la ciudad consignando objetivamente sus movimientos y conversaciones y reduce al mínimo las coordenadas espacio-temporales, pues si bien la acción se enmarca en el curso aproximado de una semana, cada una de las partes –tres en total– narran lo ocurrido en las pocas horas de una noche. Dentro de estas unidades temporales, se nombran –sin una descripción exhaustiva– diferentes espacios, como muestran los ejemplos que reproducimos a continuación: «Por la mañana había decidido ir al cine Colonial en Avellaneda» (Correas, 2012b: 67); «Entraron al Balneario Municipal, y siguieron hasta la avenida Costanera» (ibídem: 73); «Cruzaron la avenida hacia San Martín» (77); «Fue al cine a ver películas policiales. Luego caminó lentamente por la calle Corrientes» (91). La ausencia de secuencias descriptivas queda compensada por la localización –casi siempre exacta– de los diversos episodios. Los campos de visión específicamente homoeróticos, esto es, lo que en determinados momentos se manifiesta como un *aquí* en relación con un *allí* que se mantiene en segundo plano, van desplegándose en el relato en forma lineal y progresiva. El

¹²³ Piglia (en Jelčić – Klappenbach, 2012: min. 43 y ss.) explica que incluyó el relato de Correas en una antología de relatos policiales –*Las fieras* (1993)– no porque narrara específicamente una historia policial, sino por el tono empleado: «en el caso del relato de Correas [...] me parece que lo policial ahí tiene que ver básicamente con el tono que tiene el texto ¿no es cierto? Aparte que la historia es una historia marginal, que está siempre al borde de, digamos, de narrar, no digo un crimen, pero una situación más transgresiva, ¿no? Pero lo que me interesó básicamente es cómo él había captado un tono, que es un tono que está muy presente en el género y que para mí es un elemento muy importante de la novela policial norteamericana, básicamente, ¿no? Es ese género, ese tono, antisentimental, digamos, distanciado, ¿no es cierto? Un poco esquivo, donde alguien cuenta acontecimientos que tienen un sentido, digamos, muy perturbador y lo cuenta con un tono absolutamente impávido».

¹²⁴ Goytisolo (1959: 20) señala que el narrador de la novela objetiva «ha eliminado todo juicio o comentario, evitando contarnos los sentimientos o ideas de sus personajes, limitándose a una descripción objetiva de sus actos y a la transcripción de sus palabras, ante una situación dada».

espacio se construye en la dinámica entre los significados sociales y culturales que invocan los nombres propios y la situación específicamente narrada. La correspondencia –casi absoluta–¹²⁵ entre ámbitos de actuación y campos de visión podría esquematizarse como sigue:

Ámbitos de actuación	Campos de visión homoeróticos
Intento de ligue en el Cine Colonial	Cine
Yiro en Estación Constitución	Estación ferroviaria
Encuentro sexual en el terreno baldío	Terreno baldío
Segundo encuentro de Ernesto y Juan Carlos Crespo	Plazas
Encuentro con Enrique Vidal	Vivienda privada

Dado que al analizar los ámbitos de actuación hemos estudiado los espacios que se presentan como campos de visión y que estos no están configurados mediante procedimientos descriptivos, la exploración de este tercer nivel se reducirá, necesariamente, al breve comentario de los escasos ejemplos de caracterización del espacio que se detectan en el texto. El recurso predominante, en este sentido, es el empleo de adjetivos que acompañan sustantivos de lugar y topónimos. La secuencia ubicada en la zona suburbana de San Martín, donde se recorta el campo de visión homoerótico del *terreno baldío*, abunda en referencias a la iluminación del lugar:

Irían hasta San Martín, a calles oscuras y desconocidas. (Correas, 2012b: 74)

Abandonaron el ómnibus y entraron por los terraplenes de la avenida General Paz; caminaron en la oscuridad sobre el barro. [...] Ernesto tenía miedo; pasaron por un terreno baldío y cruzaron varias calles desiertas. [...] El chico dijo que San Martín se parecía cada vez más a Chicago. [...] Dieron vuelta por una calle y caminaron hacia un terreno completamente oscuro. [...] Entraron en el terreno y siguieron un camino junto a una fila de casas. Apenas había luz. (ibídem: 76-78)

Se abrazaron y besaron nuevamente y salieron del terreno. El chico miraba a todas partes porque decía que había que estar muy atento. Llegaron a una calle iluminada. (80)

Se aprecia nítidamente cómo los distintos adjetivos enfatizan la oscuridad y despoblación del espacio. La comparación con Chicago, por su parte, agrega una significativa connotación criminal. Korn (2011: 114), al analizar la representación de la ciudad en el relato, pasa por alto estas configuraciones lingüísticas; se limita a señalar que «tras las fronteras de la ciudad, el deseo se realiza». Hay, en rigor, ciertas condiciones

¹²⁵ Los únicos ámbitos de actuación que no se corresponden con campos de visión explícitamente homoeróticos son *la deriva por la ciudad* y *el viaje a San Martín*.

espaciales en la zona del suburbio que facilitan la intimidad homoerótica. Esta hubiera resultado más difícil e insegura en el centro, entre las luces y la gente. San Martín asegura, además, el anonimato de Ernesto, quien en varias ocasiones teme ser sorprendido por algún conocido en compañía del chongo: «hubiera querido esconder al morochito de las miradas de los tipos con los que se cruzaban» (75). En definitiva, se establece un paralelismo entre la espacialidad marginal y clandestina donde se produce el intercambio sexual y la idea de la homosexualidad como delito o crimen vergonzante, que debe ocultarse de las miradas ajenas. La labor adjetival resulta clave al sugerir oposiciones ideológicas y culturales: el *Bien* (*pequeñoburgués y heterosexual*) frente al *Mal* (*lumpen y homosexual*). En el resto del relato, el espacio no constituye un objeto de descripción: únicamente se indican lugares, direcciones, trayectos. Correas *hace ver* la ciudad a través de la deriva de los personajes, señalando dónde están, qué hacen y qué dicen sin acudir a la retórica descriptiva convencional. Podríamos decir que la originalidad de su segundo relato no radica solo en *narrar la historia* como nunca antes se había hecho, sino también en *espacializarla* de una forma radicalmente nueva. La ciudad de los márgenes, del furtivo abrazo homoerótico en la oscuridad de un terreno baldío aparece con absoluta naturalidad, como una parte del tejido urbano que quizá muchos lectores conocían –y acaso frecuentaban– pero que nadie, antes de nuestro autor, había tenido el valor de mostrar. «La narración de la historia» anticipa, de este modo, una forma de construcción espacial llevada al extremo en *Los reportajes de Félix Chaneton*, donde las calles y lugares concretos mencionados proliferan hasta conformar un circuito decididamente laberíntico. La *deriva* extenuante que protagonizan Félix Chaneton y Rodolfo Carrera en la primer *nouvelle* del libro vuelve a asumir la forma de una aventura ligada al deseo homoerótico y al drama de la definición identitaria. Se confirma así la continuidad de una propuesta, la persistencia de una tensión, la *vuelta al comienzo* que es rasgo constitutivo de todo circuito.

Pocos años después de «La narración de la historia», en 1962, David Viñas incidiría también en la cartografía homoerótica porteña en una breve escena de la novela *Dar la cara*, voluminoso *fresco* de la sociedad argentina de finales de la década de 1950. En la escena mencionada un personaje secundario, Del Vito, homosexual de clase media, sale a la calle en busca de una aventura erótica. Recorre, con este objetivo, diversos enclaves: cines –Real, Normandie; calles céntricas –Corrientes, Callao; una esquina popularmente conocida como Saldos y Retazos –pues al decir de Sebrelí (1997a: 345), «allí iba a parar lo peor»; el bar El Molino, una casa de discos. Finalmente, recalca en el paraíso del Teatro Avenida, donde intenta relacionarse sin éxito con un joven chongo, ya que lo interrumpe un hombre mayor

que lo acusa de provocador, obligándole a salir precipitadamente del lugar (Viñas, 1975: 265-273). Se trata de una secuencia interesante porque tanto los personajes como los espacios resultan familiares al universo narrativo de Correas, a pesar de las ostensibles diferencias en el modo de abordaje: el realismo de Viñas se aleja del objetivismo de «La narración de la historia», pero también del experimento vanguardista de «Los jóvenes». Se debe enfatizar, asimismo, el hecho de que una obra de autoría heterosexual recree con escrupulosa exactitud parte del circuito homoerótico porteño que, durante el mismo periodo, solo había sido representado en obras de autoría homosexual. El breve pasaje de Viñas confirma, en fin, la conexión crucial de espacio urbano y homoerotismo que las obras de Pellegrini y Correas habían llevado a primer plano.¹²⁶

3. El bar «homosexual»

Colocando el adjetivo «homosexual» entre comillas en el título de este tercer apartado procuramos diferenciar la espacialidad refractada en «Los jóvenes» de espacialidades literarias posteriores que se ajustarían más y mejor a ese adjetivo. Cabe citar, como ejemplo cercano en el tiempo, el cuento «Michel» (1973) de Marco Denevi, ambientado en un bar inequívocamente homosexual de los años sesenta.¹²⁷ Una vez más, la explicación radica en una particularidad de orden cronotópico: no hubo, en sentido estricto, bares homosexuales en Buenos Aires durante la década de 1950.¹²⁸ Según explica Sebreli (1997a: 345), esta clase de lugares no prosperaban debido al temor de sus dueños a las razias: la estrategia de sobornar a la policía no garantizaba quedar a salvo de dichos operativos. Los lugares más duraderos eran, en consecuencia, aquellos que los homosexuales compartían con otras «tribus»: el Augustus (en Florida y Paraguay), el Florida y el Jockey (en la zona bohemia de la calle Viamonte), el Royalty y la Academia (en Callao y Corrientes) y The First and Last

¹²⁶ Sobre el tratamiento de relaciones homosexuales –y homosociales– en otros textos del fundador de *Contorno*, cf. Giorgi (2004: 75-103) y Melo (2011: 257-263).

¹²⁷ Sobre «Michel», ver el trabajo de Brant (1995). En 2012 se estrenó una versión teatral del cuento, dirigida por Mariela Castro Balboa y protagonizada por Patricio Ruiz.

¹²⁸ En un capítulo de *La homosexualidad en la Argentina*, consagrado al «accionar policial», Jáuregui (1987: 190) sostiene que «el bar gay representa un hecho significativo en la vida de muchos homosexuales, ya que las especiales condiciones de represión y discriminación en las que se encuentran sumergidos en su vida cotidiana, vuelven a este el lugar más privilegiado y necesario para socializarse [sic] con quienes sienten como ellos». Y agrega: «a diferencia de épocas anteriores, donde esta clase de lugares solo podían ser localizados en las zonas periféricas de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, desde 1983 los mismos se han concentrado en pleno centro de la misma».

(en Viamonte y Madero).¹²⁹ Los locales *amigos* de los homosexuales del periodo se limitaban a no desalentar su presencia; constituían puntos de encuentro, de socialización, de levante, pero regidos, en general, por una dinámica de discreción y escasa visibilidad. Así lo ratifica también Bazán (2006: 273): «un bar era más que un bar. Era otro sitio de pertenencia, discreto. No hay que confundirlo con lo que el nuevo siglo es un bar gay». El Anchor Inn, donde transcurre la *nouvelle* de Correas, fue uno de los sitios más «osados» de la época. En el documental *Ante la ley* Sebrelí (2012: 01:08 min) explica:

Los marineros eran una fuente de sexo espectacular, de todo sexo, de sexo heterosexual y homosexual. Venía un barco y el mundo se largaba a la calle a buscar los marineros suecos o ingleses... Y había un lugar, en la calle San Juan y Paseo Colón, se llamaba el Anchor Inn, que era de marineros ingleses [...]. Si se hacía una relación, estaban los barcos ahí, se iba al barco, a terminar la noche en el barco. Y era el único lugar, [donde] en esa época de gran represión, se bailaba entre hombres.¹³⁰

En trabajos anteriores, el sociólogo había señalado que, a pesar de esta osadía, el Anchor «estaba lejos del desenfreno de las discotecas actuales; reinaban la media luz y la música suave» (Sebrelí, 1997a: 345 y 2005: 216-217). La descripción general que ofrece Cory (1952: 174) de los bares que proliferaron en varias ciudades de Estados Unidos por la misma época contribuye a explicar la singularidad de enclaves como el Anchor.¹³¹ El grado de adecuación entre estas consideraciones y la acción desarrollada en «Los jóvenes» permite afirmar la existencia de un cronotopo específico, *la reunión en el bar «homosexual»*, que impacta sobre el argumento, las figuras y los motivos que recorren el breve texto correísta. Otra huella de la misma cronotopía se verifica en *Asfalto*, en la escena desarrollada en un salón exclusivamente concurrido por homosexuales y lesbianas, que a la luz de la panorámica recién trazada se antoja un local casi secreto, cuando no un producto de la fantasía de Pellegrini. El hecho de que no existan –o al menos, de que no se hayan

¹²⁹ Retrospectivamente, sería posible aplicar a estos bares la etiqueta de *homosexual friendly*, sin perder de vista que el perfil de estos establecimientos difería, por razones obvias, de los que en la actualidad denominamos *gay friendly* y que con frecuencia anuncian ese estatus colocando en la entrada una bandera del arcoiris, símbolo distintivo de la comunidad LGTB. Sobre los espacios *gay friendly* véase Meccia (2011: 123-124).

¹³⁰ El nombre del bar remite al ambiente portuario: podría traducirse como «taberna del ancla». También el nombre del bar donde se ambienta el cuento de Denevi antes citado refiere desde el nombre –Le Matelot (el marinero)– a ese mismo ambiente.

¹³¹ El investigador estadounidense sostiene que constituían «lugares de reunión de las personas con inclinaciones homosexuales» y agrega: «la mayor parte de esas personas van a reunirse con sus amigos y con los amigos de sus amigos; a ver quien, entre el amplio círculo de sus relaciones, encuentran aquella noche en aquel lugar familiar; a renovar conocimientos y a cimentar amistades. Van un rato a “soltarse el pelo”, a beber un poco de cerveza con personas a quienes conocen y que les conocen a ellos; a beber un sorbo mientras hablan, a bromear, a chismorrear y gesticular. Van a oír los últimos chistes que circulan entre el mundo sumergido y a participar de aquella atmósfera sin temor a atraer la atención de la sociedad hostil. Van a quitarse la máscara, pues muchos no pueden hacerlo en sus casas, y a consolarse un poco» (Cory, 1952: 174).

publicado— otras obras literarias que presenten este cronotopo no reduce su significación; ratifica, por el contrario, que ciertos espacios, personajes y situaciones estaban marginados de la representación literaria bajo serio riesgo de censura. La publicación de «Los jóvenes» suma al complejo mosaico del Buenos Aires homoerótico de la década de los cincuenta una pieza fascinante por inusual y por desconocida. Entre la asfixia del armario y el vértigo del yiro callejero, abre el espacio atípico de la socialización puertas adentro, anticipando de ese modo las múltiples complicidades que abrigarían, en tiempos más propicios, bares, discotecas, saunas y *dark rooms*.

3.1. «Los jóvenes» (1953): *aquí sí podemos hacerlo*

La *nouvelle* que Correas escribió en 1953 pero prefirió no publicar, posiblemente por temor a complicaciones judiciales o, simplemente, por la posibilidad misma de que viera la luz, constituye una rareza dentro de su obra narrativa.¹³² Muslip y Fraguas (2012: 122) consideran problemático aplicar a este texto la regla de que las primeras tentativas literarias de un autor forman la *semilla* o *germen* de su producción posterior, pues «este relato es en sí la más radical y lograda expresión de un programa literario al cual Correas lucharía por ser fiel durante medio siglo de trabajo intelectual [...]. La *nouvelle* quizá esté más emparentada con los textos del autor considerados, por el momento, perdidos, como el artículo sobre el [...] “cabecita negra” [...] o el diario íntimo que llevó durante toda su vida».¹³³ En realidad, resulta difícil determinar el lugar de esta obra en el corpus correísta. El autor jamás la menciona en entrevistas, a diferencia de «La narración de la historia» y *Los reportajes de Félix Chaneton*. Por otra parte, la idea de que constituye la «más radical y lograda expresión» de su programa literario parece, cuando menos, debatible. En el documental *Ante la ley*, Bernardo Carey (en Jelicié – Klappenbach, 2012: 01-12 min.) explica: «esto lo escribió en el cincuenta y tres, tenía veintidós años. Es la edad en que Scott Fitzgerald escribió *Más acá del paraíso*, así que es la edad de los jóvenes y de tirar bombas». «Los jóvenes» expresaría, entonces,

¹³² Bernardo Carey, a quien Correas confió el original, declara en una entrevista: «después del proceso que tuvo en 1960 por “La narración [de la historia]”, un día en mi casa, muy ceremoniosamente me dio *Los jóvenes* como algo que a él no le quedaba ninguna copia y que me pedía que yo guardara. Nunca me explicó muy bien por qué, si era para que lo editara o era para que, simplemente, lo metiera en el fondo de un baúl, cosa que hice hasta después de su muerte» (Quiroga – Fernández, 2012: s.p.).

¹³³ El propio Correas (1999: 21) desalienta la idea de los textos de juventud como matriz de la obra subsiguiente en un ensayo sobre Borges: «solo cuando el escritor es viejo o póstumo o retirado de la literatura aparecen sus “escritos de juventud” como tales. En su juventud, lo metiera en el fondo de un baúl, cosa que hice hasta después de su muerte». [...] Otro fraude o ignorancia es la perezosa ocurrencia de que en los “libros de juventud” ya están los mismos temas que los años futuros de escritura irán “decantando y puliendo”».

inquietudes propias de un momento determinado (la *juventud*); en lo sucesivo, el programa de «decirlo todo» no perdió ni radicalidad ni compromiso, pero se decantó por formas narrativas más tradicionales.

Las dos reseñas publicadas hasta este momento manifiestan ciertas reservas ante lo que consideran una curiosidad sin demasiado valor literario. Zeiger (2012: s.p.) define «Los jóvenes» como un «relato confuso y tempranamente resentido» que siembra el interrogante de si la difícil relación de Correas con lo literario no estaba «en el origen, en la juventud»; Vilela (2012: s.p.), por su parte, lo señala como documento pionero de la contracultura gay. Ambos acuerdan en que la literatura posterior –del propio Correas o de otros autores, como Osvaldo Lamborghini– fue más precisa conceptualmente, o estilizó y complejizó el contenido homosexual tanto en forma (mayor amplitud de registro) como en fondo (vinculación con aspectos políticos). Resulta claro, al comparar esta *nouvelle* con otras piezas narrativas correístas, que las vinculaciones entre una y otras son más bien débiles, especialmente en lo relativo al estilo. La impronta realista de obras escritas en la misma época, como «Las armas tiernas» o «La narración de la historia», se desplaza a favor de una estética cercana a las vanguardias, donde despuntan los experimentos con el lenguaje y la voluntad de socavar las bases del realismo tradicional. La escritura de la *nouvelle* avanza usos lingüísticos y operaciones metafóricas que distinguirían, décadas más tarde, la corriente rioplatense neobarroca/neobarrosa teorizada por Perlongher (2008: 93-140), que sin ser –ni pretenderlo– una escuela o disciplina unificada, nucleó y caracterizó un amplio conjunto de textualidades afines (Arturo Carrera, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Diamela Eltit, Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik, entre otros y otras). El Correas de «Los jóvenes» prefigura asimismo –por su humor escatológico y la corrosión constante de las convenciones narrativas– la obra de autores y autoras tan dispares en tiempo y espacio como Copi, Naty Menstrual, Pablo Pérez, Dalia Rossetti o Gabriela Bejerman.

Muchas de las claves para comprender las particularidades de este texto inusual se encuentran en el prólogo, fechado en mayo de 1953. Allí Correas (2012c: 9-12) explica su génesis:

En julio de 1952 mi camarada Jorge Masciángioli escribió la novela *Los Adolescentes*. Exceptuándome a mí, todos los que aparecen en este «sketch» ya intervinieron en aquella; pero al parecer, mi deseado Jorge falseó bastante las diversas máscaras de esos adolescentes; y más aún, cierta predestinación morbosa me ha señalado a mí como el cronista sucesor de un grupo que se especializa en tragar en compañía lo que luego vomitarán a solas. Deberá pues interpretarse a *Los Jóvenes* como la continuación de *Los Adolescentes*. El que mi ansiado Jorge haya matado a algunos de

sus personajes no es, en absoluto, obstáculo para que los encontremos redivivos; murieron Los Adolescentes, aquí trataremos con Los Jóvenes.

Aunque Masciángioli nunca haya publicado la novela a la que alude el autor, se deduce, tras la lectura de la *nouvelle*, que ambas se basaban en las experiencias de un grupo de jóvenes integrado, además de Masciángioli y Correas, por Juan José Sebreli, Héctor Miguel Ángeli, Carlos Enrique Marchi y Mario Latorraca.¹³⁴ Algunos datos vertidos por Sebreli (2005: 170-173) en su autobiografía contribuyen a recomponer parcialmente ese mapa de relaciones. Sebreli y Ángeli se conocían por haber estudiado en la Escuela Normal Mariano Acosta, pero trabaron amistad en los pasillos de la Universidad de Buenos Aires a finales de la década de los cuarenta, atraídos por intereses eróticos y culturales similares.¹³⁵ En 1949, fundaron con otros estudiantes, entre ellos Masciángioli, la revista *Existencia*, que llegó a publicar seis números entre esa fecha y 1951. Correas, por su parte, tomó contacto con Sebreli a comienzos de 1953; había leído un artículo suyo en la revista *Sur* y envió una carta a la redacción para contactarlo (Sebreli, 2005: 202; González *et al.*, 1996: 8). El sociólogo afirma que a través de él, Correas ingresó «a dos submundos ocultos: el de los homosexuales y el de la bohemia literaria». Parece claro, sin embargo, que con los otros miembros del grupo su relación fue más distante, tal como el mismo escritor aclara en el prólogo: «con la mayoría me he visto pocas veces» (Correas, 2012c: 10). Carey, custodio de «Los jóvenes» durante más de cincuenta años y amigo tanto de Correas como de Sebreli, sostiene que entre ellos dos había un vínculo muy estrecho; respecto de Masciángioli observa: «tenía más contacto con Juan José. Con Carlos tenían pocas afinidades» (Quiroga – Fernández, 2012: s.p.).

Masciángioli, según informa Sebreli (2005: 172), había encontrado en André Gide uno de sus ídolos literarios. No resulta difícil suponer, entonces, que la novela que Correas «reescribió» en «Los jóvenes» tenía una tendencia homófila y que, en sintonía con esta, respetaba la convención de una clausura trágica. Apoya esta hipótesis la novela de

¹³⁴ Los nombres de cada uno están consignados en la dedicatoria (Correas, 2012c: 13). Todos habían nacido hacia la misma fecha: Correas, Sebreli, Marchi, Ángeli y Latorraca en 1930; Masciángioli en 1929. En el prólogo, el escritor se dirige en forma personal a cada uno de ellos, aunque a tres los llame con un apodo – Teté (Sebreli), rubio mujik (Ángeli) y Quique (Marchi)– y a los otros dos los nombre directamente. Ángeli y Masciángioli eran, como Correas y Sebreli, escritores; Marchi, actor y Latorraca, ceramista.

¹³⁵ Recuerda el sociólogo: «Héctor me abrió a un mundo nuevo: era el primer escritor al que me acercaba –ya había publicado un libro de poemas– y admitía abiertamente su homosexualidad, algo no demasiado usual en esos años. Por primera vez hablaba sin tapujo de ese tema; la lectura de Wilde, Proust, Gide, Havelock Ellis me había permitido abandonar los tabúes, pero era una liberación teórica. Solo el diálogo directo con otro de igual condición significó una liberación real» (Sebreli, 2005: 170). Cabe destacar que el libro de Ángeli al que alude Sebreli es *Voces del primer reloj*, publicado en 1948. Debe apuntarse que el poeta daría a conocer su segundo poemario, *Los techos*, a través de Tirso, el sello editorial de Renato Pellegrini y Abelardo Arias, en 1959.

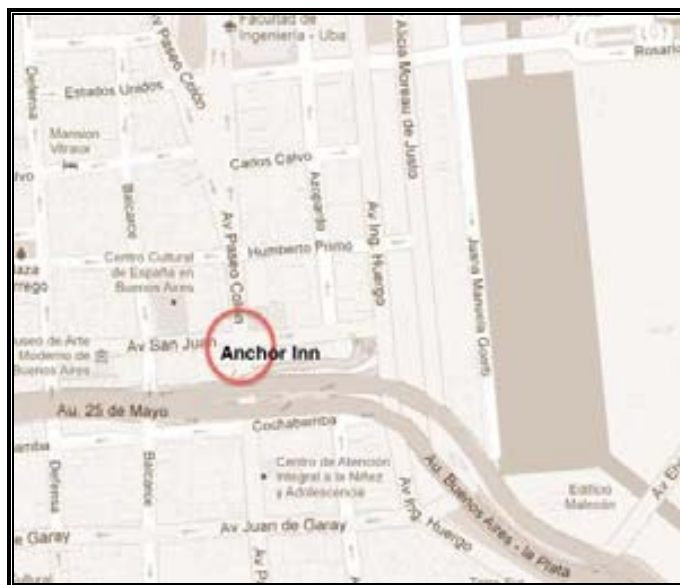
Masciángioli *El profesor de inglés*, publicada en 1960, en la que se reitera el tópico del suicidio como fin inexorable del disidente sexual.¹³⁶ En otro pasaje del prólogo a «Los jóvenes», Correas (2012: 10) interpela directamente a Masciángioli y explicita sus diferencias estético-ideológicas con él: «Tú y yo podríamos iniciar tu cambio radical. Tú echarías por la borda a tu Oscar Wilde y a tu Gide y te vendrías a mi lado: así compartirías conmigo mi ración diaria de excrementos: ésta es la única explicación para mi literatura». Se trata de toda una declaración de principios: frente a los buenos modales y la tonalidad trágica de cierta literatura (representada en este caso por la novela de Masciángioli) Correas se propone abrazar en su obra el *mal decir* de Jean Genet y llevarlo incluso más lejos, ya que como afirma Carey «es más vulgar que Genet. [...] Tiene vulgaridades muy fuertes, que es lo que da el atractivo» (Quiroga – Fernández, 2012: s.p.). También Muslip y Fraguas (2012: 123) subrayan la radicalización del programa genetiano: «[Correas] crea un lenguaje que mantiene una terrenalidad que evita el lirismo frecuente del autor de *Diario de un ladrón* [sic]».

El prólogo no solo echa luz sobre los orígenes del texto y las personas reales que inspiraron los distintos personajes; alude también a su forma: el «sketch». Según *Oxford Dictionaries* (2012: s.p.), un «sketch» consiste, entre otras cosas, en «a short humorous play o performance, consisting typically of one scene in a revue or comedy programme». La descripción resulta pertinente para «Los jóvenes» y ratifica, al mismo tiempo, su afinidad con el género de la *nouvelle* tal como la define Gusmán (2002: s.p.): «la *nouvelle* se diferencia de la novela en tanto no tiene que soportar el peso de la historia ni del enigma. Ni padece como el cuento estar sometido servilmente al golpe de efecto. Por lo tanto, puede desinteresarse livianamente del final de una historia. Es decir, está más interesada por la fábula que por la moraleja». Una sola escena de ribetes humorísticos y satíricos; pocos personajes –seis principales y algunos pocos secundarios; una unidad espacio-temporal reducida –un bar/algunas horas de una noche de un sábado– y una sola acción central –la conversación de un grupo de locas mientras beben y escuchan música– constituyen, sumariamente, los elementos que componen «Los jóvenes». No hay una historia en sentido riguroso, ni un golpe de efecto final: a modo de cronista –función explicitada por el propio Correas– el narrador ofrece una pequeña muestra de la socialización homosexual en

¹³⁶ Esta novela obtuvo el premio 1960 de la Compañía General Fabril Editora, con un jurado integrado por Norah Lange, Marco Denevi, Roberto Ledesma, Jacobo Muchnik y Aldo Pellegrini. Se trata del relato en primera persona de un profesor de inglés que, atormentado por el suicidio de un joven alumno, acaba cometiendo suicidio él también. Carey, consultado sobre *Los adolescentes*, responde que no la leyó y agrega: «la novela de Masciángioli que recuerdo es *El profesor de inglés*, que era también un tema homosexual, lo editó Fabril y fue un éxito de librería» (Quiroga – Fernández, 2012: s.p.).

Buenos Aires durante la década de 1950. La diégesis podría sintetizarse en apenas una frase: seis muchachos conversan en el bar Anchor Inn sobre posibles conquistas eróticas; cuando el bar cierra, salen y se dispersan en distintas direcciones.¹³⁷

Desde una perspectiva topográfica, el «mapa» de la *nouvelle* se reduce, como hemos indicado previamente, al bar Anchor Inn, ubicado en la intersección de Paseo Colón y calle San Juan, en la zona del Bajo.¹³⁸ Gráficamente:



En términos generales, la espacialidad del texto puede caracterizarse como urbana y marginal –ya que el bar se ubica en una zona de la ciudad históricamente vinculada a la disidencia (homo)sexual;¹³⁹ interior –pues la acción se desarrolla dentro del bar– y social. El Anchor se presenta, en efecto, como un enclave radicalmente opuesto al *armario* de «El revólver»: la soledad, angustia, remordimiento e impulsos homicidas que experimentaba el personaje de ese cuento encerrado en el baño de su casa, se trocan aquí en abierto y festivo *ligoteo* o *chongueo* (Vilela, 2012: s.p.). El deseo homosexual no solo se expresa sin rodeos sino que el lenguaje para aludirlo bordea lo pornográfico y escatológico. Por este motivo, podríamos pensar en el espacio del bar como un híbrido de «armario urbano» en el sentido que propone Brown (2000: 78) y de heterotopía según la definición foucaultiana (Foucault, 2010: 70): armario urbano en tanto espacio «secreto» dentro de la ciudad que los mismos

¹³⁷ Al decir de Villagarcía (2012: s.p.), «la trama es inexistente y consiste más bien un coro de voces compuesto por locas de todas las especies y colores hablando de su deseo por los machos jóvenes que van entrando al Anchor».

¹³⁸ Esta zona abarca los tramos cubiertos por el Paseo Colón, la Avenida Alem y la Avenida del Libertador.

¹³⁹ Así lo manifiesta Malva (2011: 46-47) en sus memorias: «el bajo de Buenos Aires [ha sido] comparado en reiteradas oportunidades por los especialistas en costumbres ciudadanas con el Harlem neoyorquino o el Montmartre parisino. [...] [Allí se localizaban] distintos lugares que tenían que ver con los diferentes sexuales».

homosexuales *producen* y codifican para relacionarse entre sí;¹⁴⁰ heterotopía porque invierte los usos y funciones tradicionales del bar, convirtiéndolo en terreno específico de socialización de aquellos que, por regla general, no podían manifestar sus preferencias eróticas en la esfera pública.

La oposición binaria que atraviesa el texto se desprende de cuanto venimos apuntando: lo interior (el bar) frente a lo exterior (el resto de la ciudad). Sin embargo, aquí el espacio no oprime sino que, en buena medida, libera: favorece contactos que otros espacios no consienten o incluso prohíben. En cierta forma, estamos ante un espacio capsular, porque cuanto sucede en él contrasta con la norma imperante. Por unas horas, las locas encuentran en el Anchor Inn un refugio a la hostilidad; un lugar donde relacionarse y, sobre todo, desear(se). Una idea difusa de solidaridad o, más exactamente, complicidad, toma forma en la *nouvelle*; los jóvenes de Correas evocan, en este sentido, otras reuniones de disidentes (homo)sexuales, pasadas y futuras. Hacia atrás, se cuenta la reunión de *Los invertidos* (1914); en la literatura posterior hallamos ejemplos en *Asfalto* de Pellegrini, *Plaza de los lirios* de Borghello y *La brasa en la mano* de Villordo, entre otras.

Ahora bien, más allá de que esta obra remita a un espacio, a personas y a situaciones reales, el particular uso del lenguaje tiende a corroer o deformar la ilusión referencial, a diferencia de lo que ocurría en los relatos del autor ya analizados. Esta tendencia deformante se extiende al espacio: al margen del nombre propio y de algunos elementos objetivamente *verdaderos*, los contornos exactos del Anchor Inn literario se difuminan, o bien quedan marginados a un segundo plano en beneficio de otros espacios desplegados desde la conciencia de los personajes. Correas recurre en «Los jóvenes» a la técnica del monólogo interior –frecuente en su narrativa– y crea a través de ella una especie de narración paralela. Hay una clara división entre la acción principal u *objetiva* –el diálogo que mantienen la Flor Podrida, la Lagartija Mamadora, la Letrina Soñadora, el Potrillo Ovárico, la Virgen Pajera y la Loca Compadre– y la acción secundaria o *subjetiva* –esto es, lo que cada uno de estos personajes piensa a medida que se desarrolla la conversación. En los diversos monólogos se articulan espacios imaginarios o fantásticos o puramente discursivos: flujos escriturales que desvelan pensamientos, inquietudes, ansiedades y recuerdos de las locas relacionados con la acción principal u objetiva. Ese contrapunto permanente distorsiona la percepción del espacio como entidad homogénea y crea, por el contrario, una compleja multiplicidad. No se trata, en definitiva, de un espacio realista en el

¹⁴⁰ El carácter *secreto* del espacio homoerótico del Anchor estaba reforzado por su ubicación: un salón de la planta alta del bar, según informa Sebreli (2005: 216-217). También en los teatros, como el Avenida o el Colón, los homosexuales se relacionaban *en las alturas*, en este caso, en el sector conocido como paraíso. Cf. Sebreli (2005: 216), Correas (1984: 17-20) y González *et al.* (1996: 16).

sentido tradicional. Masciángioli, según Correas, había falseado las máscaras de los personajes; él, según constatamos, también procede a falsear, pero procurando –mediante un lenguaje crudo y directo– que el retrato resulte auténtico, como si se hubiera propuesto materializar el famoso lema de Oscar Wilde (en Ellman, 1982: 349): «man is least himself when he talks in his own person. Gave him a mask and he will tell you the truth».

3.2. Hablando del asunto

En «Los jóvenes» la influencia del cronotopo específico, *la reunión en el bar «homosexual»*, se verifica en varios niveles. Respecto del argumento, la correspondencia resulta transparente: la *nouvelle* narra el encuentro de un grupo de homosexuales en un café y las conversaciones que mantienen. En cuanto a motivos y figuras, destacan, entre los primeros, la amistad homosexual y la búsqueda de compañero sexual y, entre las segundas, las locas y los chongos. En sus memorias, Sebrelí (2005: 171) subraya la importancia del vínculo amistoso entre homosexuales:

El homosexual, a diferencia del heterosexual, no tiene relación auténtica, de intimidad, con su familia ni con sus compañeros de estudio o de trabajo ni con sus vecinos ni con los conocidos; está, por lo tanto, más disponible y con mayor necesidad de encontrar amigos. El amigo homosexual viene a sustituir otras formas de sociabilidad, solo que con él se puede hablar sin máscaras ni disimulo, compartir e intercambiar experiencias, observarse a uno mismo en el otro y así afirmar la propia identidad.

El diálogo que sostienen los personajes de «Los jóvenes» no refleja, sin embargo, esta clase de socialización, sino que perfila otra, más compleja, en la que el elemento de identificación o complicidad sobre la base de un interés erótico común se combina con rivalidades, celos, competiciones y malevolencias más o menos explícitas. Se aproxima más a la descripción de Cory de la interacción característica en los «bares alegres» (1952: 176): «la chismorrería y las discusiones de celos y de asuntos del corazón y de la carne se despliegan libremente, y algunas veces se mezclan con observaciones sobre la música de un concierto o sobre el creciente costo de la vida». Por otra parte, Correas presenta en forma pionera lo que Sívori (2004: 77) denomina «el habla de las locas», a través del uso de un argot o registro lingüístico común, abundante en palabras y expresiones codificadas. La búsqueda de compañero sexual constituye otro motivo claramente reconocible. La mayor parte del diálogo –y de los pensamientos de los personajes– gira en torno al deseo de

encontrar un amante. Correas (2012c: 37) no emplea eufemismos en este sentido: «todos estamos calientes con el Portero, yo también, piensa el Potrillo, y estoy caliente con la Lagartija también. Me importa que sepan que estoy dispuesto a encamarme con cualquiera de ellos». En una época en la que el deseo homoerótico se expresaba, en general, mediante ambigüedades y sobreentendidos, el escritor apuesta por una franqueza radical; señala, al decir de Muslip y Fraguas (2012: 123), «zonas y “usos” del cuerpo que eran considerados incompatibles con la esfera literaria».

En cuanto a las figuras cronotópicas, «Los jóvenes» coloca en primer plano a la «loca», también llamada «marica» o «puto». Se impone aquí una breve aclaración. Como tuvimos ocasión de analizar a propósito de *Los invertidos* (1914), el vocablo «marica» se utilizó entre finales del siglo XIX y comienzos del XX para designar a los hombres afeminados que vestían parcial o totalmente de mujer y que pertenecían, en general, a las clases populares. En el curso del siglo, la palabra cambió progresivamente de significado y pasó a describir al grupo constituido por homosexuales afeminados pero que no necesariamente visten indumentaria femenina.¹⁴¹ En palabras de Giorgi (2004: 170n) «la “loca” designa un personaje de las culturas homosexuales hispánicas que combina afeminamiento y “nomadismo” sexual. Se recorta como una “cultural sexual” específica por oposición al “gay”, que aparece como un resultado de las políticas de reconocimiento y normalización social en torno a la homosexualidad». El testimonio de Malva confirma la reconfiguración de la categoría sexo-genérica de la loca o marica. La autora, que nació en Chile en 1922 y se trasladó a Buenos Aires en 1939,¹⁴² se autodefine en una entrevista como «homosexual con tendencias femeninas» (Nicosia, 2012: s.p.). En su libro de memorias, publicado en 2011, emplea un espectro variado de términos para referirse a los «diferentes sexuales» de la época: *marica*, *mariquita*, *maricón*, *mariconcito*, *maraca*, *puto*, *maricona*. Establece, asimismo, una distinción –*garrote* (homosexual masculino)/ *mariquita lenci* (homosexual muy afeminado) (Malva, 2011: 138)– que coincide con clasificaciones similares de Pellegrini (2004: 108) y Jaumandreu (1976: 144). Consideraremos, por lo tanto, que el afeminamiento constituye el rasgo fundamental de la loca, marica o puto. Otro rasgo asociable a su figura sería, siguiendo a Echavarren (1998: 53), su atracción por el «macho». El investigador observó que el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig,

¹⁴¹ La «marica» de principios de siglo constituiría un antecedente de la *travesti*, categoría identitaria que, de acuerdo con Ben (2009: 200n), emergió en Argentina y en otras partes de Latinoamérica en los años setenta. Para un análisis específico de esta categoría identitaria, ver Fernández (2004).

¹⁴² En las memorias, la autora da una fecha diferente –1943– (Malva, 2011: 44), pero considerando que actualmente cuenta 90 años y que, según declara, llegó a Buenos Aires a los 17, la fecha correcta sería la declarada en la entrevista.

«corresponde a una estructura más antigua, incrustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer, la “loca” clásica y trágica, destinada a enamorarse de un hombre “verdadero”, un heterosexual quien, dado que prefiere “de verdad” a las mujeres, no podrá amar a la loca, sino que la utilizará». La definición resulta pertinente para el periodo estudiado pues dota a la loca de una especificidad histórica que se fue perdiendo —o reconvirtiendo— en las últimas décadas, especialmente a partir de los años ochenta, cuando la expansión del modelo gay introdujo nuevas formas de identidad y sociabilidad.¹⁴³

En literatura, excepto un breve pasaje de *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini, ya comentado, las representaciones de la loca no aparecen hasta la década de los setenta.¹⁴⁴ «Los jóvenes» ofrece, por lo tanto, una aproximación pionera a esta figura. Ahora bien, se advierte una diferencia notable entre las locas de esta *novelle* y las que aparecen en la narrativa posterior de otros autores, ya que en las primeras la característica fundamental no está denotada, es decir, no se describe a los personajes actuando *como* mujeres.¹⁴⁵ Lo femenino deriva del tratamiento que reciben por parte del narrador. En la *novelle* posterior de Correas «Rodolfo Carrera: un problema moral», el protagonista, Félix Chaneton, evoca sus relaciones con maricas en la década de 1950 y observa:

en el caso de las maricas los nombres «proprios» eran su más irrenunciable propiedad. [...] Las maricas *eran* sus nombres. [...] Digo «maricas» y hablo de ellas en femenino. No hay otra forma de presentarlas al lector. Son maricas, y lo que a ellas se refiere se dice en femenino, si, justamente, nos referimos a *ellas*. No son machos, ni mucho menos chongos. No tienen cualidades viriles, o por los menos no las cultivan ni las exhiben. Si se las menciona se habla de “ellas”, pero no son mujeres, de ningún modo son mujeres.

¹⁴³ En el conocido artículo «La desaparición de la homosexualidad», publicado originalmente en 1991, Perlongher (2008: 89), aludió a este cambio de paradigma: «el movimiento de las locas [...] empezó a vaciarse cuando las locas se fueron volviendo menos locas y, tiesos los bozos, a integrarse: la vasta maroma que fundía a los amantes de lo idéntico con las heteróclitas, delirantes y (peligrosas) marginalidades, comenzó a rajarse a medida que los *manflorones* ganaron terreno en la escena social». En el postfacio al libro de crónicas *Rosa prepucio* de Alejandro Modarelli, Echavarren (2011: 136) se refiere a la misma situación en estos términos: «la vida urbana porteña, igual que en otras ciudades, siguiendo el ejemplo de San Francisco, está siendo usurpada por un nuevo tipo de homosexual, el clone [sic] gay que cultiva sus músculos y quiere ser más papista que el papa, más masculino que los “verdaderos” hombres. Se trata de una usurpación de roles, pero en sentido simétrico contrario. Toda la credibilidad del antiguo chongo, su “firmeza de piernas”, desaparece aquí, y produce escándalo en la loca, que siempre iba detrás del “otro”, nunca del “mismo”. El gay musculoso, en cambio —que penetra o es penetrado— busca otro como él mismo».

¹⁴⁴ Nos referimos a la literatura publicada, ya que *La brasa en la mano* de Oscar Hermes Villordo, aunque escrita en los años sesenta, se editó en 1983 (Zeiger, 2011: 125). Entre los escritores que a partir de los años setenta representaron a la loca cabe destacar, además de Villordo, a Manuel Puig, José María Borghello, Ernesto Schoo, Carlos Arcidiácono, Néstor Perlongher y Copi.

¹⁴⁵ Otra característica de la loca señalada por Giorgi (2004: 154), la marginalidad, tampoco se explicita en el texto. En «Rodolfo Carrera: un problema moral», en cambio, Correas sí destaca ese aspecto social, como pone de relieve Alcalde (1996: xx): «dos maricas [*tantes*] de Genet y de Correas son lúmpenes y pre-gays».

Sería problemático considerar que el narrador de «Los jóvenes» procede como Chaneton. El trato femenino hacia los personajes se asemeja, pero debe tenerse en cuenta que la primera *nouvelle* consiste, según explica el propio Correas, en un *sketch* basado en sus experiencias con un grupo de intelectuales amigos. La feminización de estos últimos a través de distintos apodos –la Flor Podrida, la Lagartija Mamadora, la Letrina Soñadora, etc.– podría constituir, sencillamente, una estrategia para reforzar la visión satírica del texto. No implicaría que los personajes *sean* locas ni que sus «nombres de guerra» los *definan*, como en el caso de los ejemplos citados en «Rodolfo Carrera».¹⁴⁶ De hecho, son raras las ocasiones en que se refieren a sí mismos o a los otros en femenino, por lo que resulta difícil determinar con exactitud su estatuto genérico. Para complicar más las cosas, el personaje en el que Correas se habría proyectado a sí mismo –el Potrillo Ovárico– es el único no feminizado a partir de su apelativo.¹⁴⁷ Tanto él como el narrador se ubican en una instancia *exterior* a las locas, una posición adelantada en las líneas finales del prólogo: «si hasta ahora no nos hemos entendido, si hasta ahora yo sigo de espectador, intruso, hermético y fastidioso, es por mi causa. Sirva este escrito para romper el hielo y decir las cosas de una vez» (Correas, 2012c: 11). Desdoblado el punto de vista del «espectador» en los personajes del narrador y el Potrillo, Correas consigue articular un discurso transgresor no exento de malicia hacia sus compañeros de aventuras. Según Muslip y Fraguas (2012: 123), «los nombres propios [...] ocultan los nombres “verdaderos”[...] pero al mismo tiempo pueden decir mucho sobre los propios sujetos». En efecto, calificación y descalificación se amalgaman en cada apodo. *La Lagartija Mamadora*, por citar un caso, remite explícitamente a la voracidad sexual del personaje, en constante búsqueda de «bultos» y «bilis».¹⁴⁸

¹⁴⁶ Si comparamos algunos nombres mencionados en esta *nouvelle* –la Pandora, la Nacha Regules, la Embrollo, la Margarita Gautier, la Cleopatra, la Mecha Iturbe, la Carmen Miranda, la Princesita de Carapachay (Correas, 1984: 24-25)– con los que llevan los personajes de «Los jóvenes», las diferencias saltan a la vista. En el primer caso, las locas eligen –o reciben– nombres de personalidades históricas, literarias o artísticas, o que aluden a alguna característica o vivencia personal, como en el caso de la Riachuelo, «así llamada porque una vez la abandonó su chongo, y ella, de pena, se arrojó al Riachuelo» (ibídem: 24). En los apodos de «Los jóvenes», en cambio, predomina la nota sarcástica o descalificante, producto del oxímoron: lagartija+mamadora, flor+podrida, letrina+soñadora, virgen+pajera. Llama la atención, por otra parte, que todos los apodos respondan a la misma estructura –sustantivo+adjetivo calificativo–, dato que invita a pensar que no se trata de nombres auto-elegidos o aceptados, sino atribuidos por el narrador.

¹⁴⁷ Consultado sobre quién es quién en la *nouvelle*, Carey respondió: «yo sé quién es la Lagartija Chupadora. (Risas). Él [Correas] es el caballo o la yegua... La Flor Podrida creo que era Jorge Masciángoli. Los otros fueron... Carlos Enrique Marchi era actor» (Quiroga – Fernández, 2012: s.p.). A partir de esta información –y de la que vierte Correas en el prólogo y en el texto– puede establecerse el juego de correspondencias del modo que sigue: la Lagartija Mamadora/Juan José Sebrelí; la Flor Podrida/Jorge Masciángoli; el Potrillo Ovárico/Carlos Correas; la Virgen Pajera/Carlos Enrique Marchi; la Loca Compadre/Mario Latorraca y la Letrina Soñadora/Héctor Miguel Ángeli.

¹⁴⁸ «Bili» es un término que aparece reiteradamente en el texto para hacer referencia al miembro viril masculino. No hemos registrado su uso en otras obras.

Dejando de lado las posibles –pero siempre relativas– conexiones con el sustrato (auto)biográfico, podemos postular que «Los jóvenes» construye la figura de loca a través de dos elementos fundamentales: por un lado, las nominaciones (los nombres propios) y denominaciones (locas, maricas, putos, putitos); por otro, el señalamiento de la tendencia a buscar al macho o al chongo, en sintonía con una jerarquía relacional de cierto ascendiente durante el periodo.¹⁴⁹ Feminizadas a partir de sus nombres, las locas desean al hombre que, independientemente de su edad –pues desean tanto a los efebos como a los hombres mayores, ejerzan el rol de penetradores: «los putitos devoran las braguetas con los ojos; los otros, laxos y vacíos, palpitan de deseo» (Correas, 2012c: 14); «qué trabajo da ser puto, piensa la Flor, lo mejor sería que uno gozara tanto como si la tuviera adentro pero sin tenerla adentro» (ibídem: 22). El *loqueo* o *mariconeo*,¹⁵⁰ entonces, se disemina desde los nombres de guerra para confirmarse en la obsesiva búsqueda del hombre masculino: «ah, no soporto la ausencia de machos –sigue la Lagartija Mamadora– me desvanezco sin ellos» (46). Un tercer elemento distintivo de su personalidad sería el uso de la lengua: un argot «de loca» donde se registran términos específicos del grupo.¹⁵¹

Respecto de la segunda figura cronotópica, el chongo, su presencia en la obra no tiene la misma relevancia que en «La narración de la historia», acaso porque el foco en «Los jóvenes» está puesto sobre las locas o porque los personajes que lo encarnan –el «muchachito del pelo alborotado», el «Permitido», el «muchachito de las cejas en ángulo»– aparecen como meros objetos de deseo y contemplación. Por otra parte, los monólogos interiores de estos personajes no exhiben los rasgos paradigmáticos del prototipo; muestran, por el contrario, inseguridades y flaquezas que no se corresponden con la imagen recia que lo caracteriza. Podríamos afirmar que, en realidad, el chongo constituye el gran ausente en «Los jóvenes»: el conflicto residiría, precisamente, en el panorama desalentador que esa noche de sábado ofrece a las locas en materia de machos: «ah, ¿dónde está el choto

¹⁴⁹ Consideramos muy pertinente la observación de Sívori (2005: 82) de que es preciso distinguir cuáles son los contextos de uso y aplicación de las supuestas identidades de activo y pasivo, ya que «la centralidad de esa clasificación, eco del sentido común acerca de las relaciones jerárquicas entre géneros que es preponderante en las sociedades nacionales que dominan el horizonte observado, obstaculiza la comprensión del punto de vista de los propios actores del proceso de construcción de identidades homosexuales masculinas». La *nouvelle* de Correas, como las novelas de Villordo *La brasa en la mano* (1983) y *El Abijado* (1991), entre otros posibles ejemplos, sugieren que durante los años cincuenta, en las relaciones entre locas o maricas y chongos, las primeras tendían a asumir el rol pasivo y los segundos el activo. No se trata, de ningún modo, de extraer de esta evidencia una ley, sino de considerarla un índice sugestivo de ciertas formas de sociabilidad históricamente situadas.

¹⁵⁰ Rodríguez González (2008: 257) define *loqueo* como la acción y el resultado de *loquear*, «actuar como una loca; mariconear».

¹⁵¹ Entre ellos: *nonas* (para referirse a los homosexuales mayores), *m'hijito* o *m'hijita* (para llamarse unas a otras), *bulto* (término argentino equivalente al español *paquete*), *miss* (término usado para hacer referencia al culo) y *bili* (término usado para hacer referencia al pene).

rojo y justiciero que derribe las paredes y arrase con todo?» (14); «esa desesperante ausencia de semen» (15).

El modo en que la diégesis se formaliza por medio de la trama afecta de manera decisiva la percepción del espacio. Dado que, en la mayor parte de la narración, se da primacía a la actividad mental de los distintos personajes, el espacio en que se encuentran tiende a desdibujarse; resulta significativo que sean los umbrales del texto –el comienzo y el final– los que lo presenten con mayor nitidez, en tanto situaciones de apertura y de cierre.¹⁵² En sentido estricto, se articulan solo dos ámbitos de actuación, *la conversación de las locas en el bar* y *la despedida en la calle*. Dentro del primero, se pueden aislar distintas secuencias o núcleos significativos, teniendo en cuenta cuatro factores fundamentales. En primer lugar, los personajes que intervienen, pues a medida que avanza la narración se van agregando miembros al grupo formado inicialmente por la Flor Podrida y la Lagartija Mamadora. En segundo lugar, la acción diegética, relativa a lo que ocurre en el bar y que se organiza en dos niveles: el diálogo –lo que las locas dicen– y el monólogo –lo que piensan, imaginan o recuerdan. En tercer lugar, la acción extradiegética, reducida a dos episodios intercalados de carácter alegórico, que no se desarrollan en el bar, aunque aludan a los personajes o a sus amigos. En cuarto lugar, tres intervenciones del narrador de cierta extensión, destinadas a caracterizar el ambiente en general y a la Flor Podrida y la Letrina Soñadora en particular.¹⁵³

El hilo conductor de este primer ámbito, la conversación, se diluye constantemente a través de estas distintas formas de digresión. Se trata de una estructura compleja –por anárquica– que resiste una ordenación tradicional. Si se suprimieran las digresiones, el diálogo no superaría las tres páginas, cuando el texto consta en total de cincuenta. Por una parte, el espacio físico donde se desarrolla la acción –el bar– se difumina como consecuencia de la intensa actividad discursiva del narrador y los personajes; por otra parte, esa misma actividad constituye un espacio en sí mismo: una instancia textual donde derribar tabúes y «decirlo todo».¹⁵⁴ Puesto que el análisis de esa espacialidad discursiva transgresora excedería los propósitos de nuestra lectura y supondría un desvío del eje analítico propuesto, abordaremos el estudio del ámbito de actuación partiendo, como en

¹⁵² En dos oportunidades el narrador señala que el bar «regresa» o «pasa a primer plano», afirmando, de este modo, que en otros pasajes desaparece en beneficio de los personajes y de sus voces «El Anchor regresa y las locas entran en sí mismas» (Correas, 2012c: 35); «ahora el Anchor, sobrecargado de presencia, pasa a primer plano» (ibídem: 60).

¹⁵³ Destacamos estas intervenciones por su extensión, pero el narrador introduce contantemente comentarios y valoraciones, asumiendo muchas veces la voz de los personajes mediante el discurso indirecto.

¹⁵⁴ Recordemos que en una reseña publicada el mismo año en que escribió la *nouvelle*, Correas (1953: 6) abogaba por una literatura orientada a «asustar, crear dolores de cabeza, molestar, ponerlo todo en cuestión».

otros casos, de una síntesis esquemática de las secuencias que lo conforman, de acuerdo con los factores que permiten identificarlas:

Ámbito de actuación: Conversación de las locas en el Anchor Inn				
Secuencia	Personajes	Acción intradiegética		Intervenciones del narrador
		Diálogo	Monólogo	
1 (pp. 13-21)	Flor, Lagartija, muchachito de pelo alborotado	Quejas sobre lo aburrido del ambiente, hasta que Lagartija divisa un ebullito	Flor se dirige imaginariamente al jovencito del ebullito	Descripción del ambiente. Comentarios sobre la actividad excrementicia de Flor Podinda
2 (pp. 21-27)	Flor, Lagartija, Letrina	Discusión sobre quién es más atractivo: si el jovencito del "bulbo" o un tipo con bigote	Flor se imagina que un El la desea	Descripción del "vidio" de la Letrina; transcripción y comentario de sus poemas
3 (pp. 27-29)	Flor, Letrina			Relato intercalado de la muerte de Flor en brazos de Letrina, en un patio de colegio
4 (pp. 29-35)	Flor, Lagartija, Letrina/muchachito de pelo alborotado, muchacho de las cejas en ángulo, el Permutado, el Inglesito, la loca vieja		Lagartija piensa que debería haber ido a otro lugar Monólogos de los jóvenes chongos	
5 (pp. 35-53)	Flor, Lagartija, Letrina, Potrillo, Loca	Discusiones sobre diferentes chongos: Viola, Rodríguez, la Tía Tula y sobre el sexo con hombres mayores de edad	Pensamientos de las locas al hilo de la conversación	
6 (pp. 53-58)	Princesa del Dólar, curucos, Mornia de Ramsés I			Parodia del cuento tradicional: la Princesa mantiene relaciones sexuales con una momia que acaba desahaciéndose
7 (pp. 59-63)	Flor, Lagartija, Letrina, Potrillo, Loca, Virgen	Lamentos por la ausencia de emachos	Pensamientos de las locas al hilo de la conversación y de la llegada de la Virgen Pajera	

El espacio aparece, a lo largo del ámbito de *la conversación de las locas en el bar*, como un enclave propicio para la interacción verbal y el ligue entre varones. A diferencia de otros bares, *heterosexuales* por defecto —como algunos que aparecían en *Asfalto*—, el Anchor Inn se

distingue por una concurrencia específicamente homosexual. En otros lugares, los hombres se veían obligados a crear una esfera íntima dentro de la pública; aquí, esos subterfugios no son del todo obligatorios; con cierta discreción, se puede sugerir el interés erótico por otro hombre. Cuando las miradas de la Lagartija Mamadora hacia el muchachito de pelo alborotado se tornan demasiado obvias, la Flor Podrida la reconviene, aunque no se priva de mirarla también con disimulo: «la Lagartija Mamadora mueve sus ojos ahuevados, está enloquecida. [...] –Disimulá un poco –dice la Flor Podrida–, rápidamente, mientras ella también mira de reojo» (Correas, 2012c: 21). El juego de la seducción puede ser incluso más explícito, como se constata en el caso de dos personajes secundarios, el «puto viejo» y el Inglesito: «la loca vieja está franeleando con uno de los ingleses, detrás del piano» (ibídem: 29). Nótese, sin embargo, que a pesar de ser una acción muy evidente, el piano parcializa su visibilidad; hay por tanto, unos límites, una contención, dentro de la tolerancia general de la disidencia.

Las reducidas expectativas de ligue que las locas verifican esa noche en el bar constituye el *leit-motiv* que atraviesa todo el diálogo, en diversas instancias: «–Esto está aburridísimo –dice la Flor Podrida» (15); «Esta noche es perder el tiempo, se dice la Lagartija Mamadora, con tantas garchas tensas que buscan liberarse del pantalón» (30); «–Esto está aburridísimo –repite la Flor Podrida». También el narrador alude a la situación: «Una noche jodida. Ninguno se decide; y lo que quieren es posible» (21). Esta posibilidad está dada, básicamente, por el espacio: en el Anchor se puede seducir y ligar con cierta tranquilidad; no existen, como en otros lugares, obstáculos o barreras exteriores. Correas introduce por tanto un problema de índole muy diferente: la imposibilidad de establecer un contacto satisfactorio obedece a motivaciones personales de los sujetos. Habría, por un lado, cierta tensión interior al grupo de las locas: el Potrillo se declara interesado en tener relaciones con cualquiera de ellas (37), evoca su *affaire* frustrado con la Flor (40, 46) y expresa su deseo de «hacer algo» con la Lagartija (61). A su vez, tanto la Lagartija (35) como la Loca (41) imaginan la posibilidad de estar con el Potrillo, pero en el final, ambiguo, no queda claro si alguno de estos encuentros se concreta. Por otra parte, algunas locas se interesan en otros asistentes del bar: la Lagartija (17-20) y la Loca (49-50) desean al muchachito de pelo alborotado, que al final se retira solo, mientras que la Flor manifiesta interés por un tipo de bigote y «ojos grises fantásticos», aunque finalmente abandone el bar en compañía de la Letrina (61). En cuanto al grupo de jóvenes chongos, no se explicitan sus intereses eróticos. Inferimos, a través de su monólogo, que el muchachito de pelo alborotado es consciente de las miradas que le dirigen las locas, pero prefiere ignorarlas: «se

da cuenta de que a veces le miran la bragueta» (32); «el de la otra pared le miraba, que le miraran no más» (33). El Permitido y el muchachito de las cejas en ángulo, por su parte, se abstraen en sus propios pensamientos, ajenos a lo que ocurre en el bar.

Buena parte de la conversación de las locas gira en torno de personajes que no están presentes: Viola, Rodríguez, la Tía Tula y Ernesto, al que aparentemente todos conocen, según se deduce de las palabras de la Lagartija: «para divertirse tenemos que estar todos juntos... así, con Ernesto» (52). No queda clara, sin embargo, la identidad de este personaje ni su relación con los miembros del grupo.¹⁵⁵ El largo relato intercalado de la Princesa del Dólar evoca, según el narrador, una aventura protagonizada por él, pero el carácter absolutamente fantástico del mismo impide establecer conexiones con la *realidad*. En otro momento, la Letrina alude al tamaño de los genitales de H. A. Murena, miembro del comité de redacción de la revista *Sur*: «—Murena—decía la Letrina— Murena tiene una nona sola como una pelota y el bili es un cuerito» (50). La Flor se «endurece» al oír este nombre y el Potrillo se burla interiormente de ella: «Te rechazan en “Sur”, en “Las ciento y una”; en todas partes. [...] Cuando dirija una revista, podrás colaborar, cómo no, pero antes tendrás que acostarte conmigo» (50). Tanto las situaciones y personajes imaginarios como los que poseen algún correlato real se integran en un conjunto de referencias compartidas por las locas, pero que resultan difíciles de decodificar, cuando no totalmente opacas. En este sentido, «Los jóvenes» se aproxima al subgénero del *roman à clef*, definido en el *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature* (1995: 962) como «a novel that has the extraliterary interest of portraying identifiable, sometimes real people more or less disguised as fictional characters». El problema deriva de la dificultad de interpretar ciertas claves que solo los implicados dominaban.¹⁵⁶ Como bien señalan Muslip y Fraguas (2012: 122), Correas supone a los lectores entre sus pares, no efectúa referencias al pasado y se desentiende del futuro: el lugar y los personajes solo existen, en consecuencia, «como efecto del propio texto».

Al margen de las opacidades (auto)biográficas, consideramos que la complejidad — rayana en la confusión— del ámbito actuacional que analizamos traslada literariamente el ambiente del bar: cuerpos, miradas, voces y pensamientos se cruzan en múltiples planos y

¹⁵⁵ Podría tratarse del protagonista de «La narración de la historia», por el nombre y porque en un monólogo previo, la Letrina señala que la Lagartija mantuvo relaciones sexuales con él y con Mario, otro personaje de aquel relato: «Ernesto te instaló en la cama y cómo se te reía, y vos eras la serpiente fría que se afanaba para extraer el jugo. El antiguo Mario fingía placer en la chupadita a Ernesto. El antiguo Mario, desnudito, era esa mierda morocha, de segunda mano, que se humillaba debajo de su cuerpito hoja seca» (Correas, 2012c: 42). Recuérdese que en el final de «La narración de la historia», Ernesto se encontraba con dos amigos, Enrique Vidal y Mario, quien «tenía la piel oscura» (Correas, 2012b: 92).

¹⁵⁶ De ellos, actualmente, solo Sebrelí y Ángeli están vivos; Latorraca, Masciángioli y Marchi murieron en 1985, 2003 y 2004 respectivamente.

el autor trata de reproducirlos en su simultaneidad e incoherencia. El registro objetivo utilizado años más tarde en «La narración de la historia» constituye el extremo opuesto de esta explosión textual de subjetividades. El esquema que hemos presentado da cuenta de los deslizamientos entre diferentes zonas discursivas y los obstáculos que se presentan a la hora de delimitar con precisión cada una de ellas. Se trata, a fin de cuentas, de un ámbito donde la actuación es fundamentalmente verbal. El espacio, aunque desdibujado, no se limita a marco que contiene la acción. Crea, en realidad, las condiciones propicias para que ese intenso flujo de diálogo y pensamiento se produzca; mientras que en los bares «heterosexuales» los personajes deberían medir sus palabras, aquí pueden expresarse con cierta libertad, sin temor a posibles consecuencias negativas.

El segundo ámbito de actuación, *la despedida en la calle*, describe el momento inmediatamente posterior a la salida del bar. Los personajes empiezan a dispersarse: la Flor, la Letrina y la Virgen se van juntas; la Loca y la Lagartija, que en el bar se mostraban interesadas por el Potrillo, se acercan a él. Una observación del narrador sintetiza la escena previa en el bar: «en las noches de la ciudad nunca pasa nada, aunque sería bueno que de tanto hablar pasara algo. Y estas son las noches de Buenos Aires» (Correas, 2012: 62). En efecto, *nada* ha pasado en el Anchor más que la conversación, el juego de miradas, los fallidos intentos de seducción. En la calle, la situación no cambia: el Potrillo «se siente deseable» (ídem), imagina que las locas se ofrecen a él y toma conciencia de que debe «hacer algo» antes de que lo reemplacen por otro, pero la narración se detiene justo en ese instante, sin que llegue a decidirse. Este segundo ámbito, muy breve en comparación con el primero, tampoco expone conexiones significativas entre espacio y personajes. El narrador no sigue a las locas en su recorrido al salir del bar, se limita a señalar que «suben penosamente la calle inclinada» (62); en términos cinematográficos, diríamos que la cámara, fija en el Anchor, solo retiene la imagen de las figuras alejándose, para ir tras ellas sería preciso aplicar la técnica del *travelling*, que Correas explotaría años después en «La narración de la historia».

Las frases finales de la *nouvelle* —«Golpeaban detrás de la noche. Ellos tienden el oído pero no se miran» (63)—¹⁵⁷ sugieren incomunicación, como si a pesar del deseo que (los) golpea, los personajes prefirieran ignorarse. La mirada, hemos tenido ocasión de analizar, constituye una estrategia de acercamiento por excelencia entre varones: no mirarse implica, por lo tanto, imponer una distancia con el otro. Debería valorarse hasta qué punto la conflictiva dinámica relacional de las locas que refleja esta actitud obedece a que el sexo

¹⁵⁷ El uso del artículo masculino se explica porque en el último párrafo el narrador se ha referido al grupo como *los jóvenes* y no como *las locas*, tal como sucede en la mayor parte de la narración.

entre iguales no resultaba satisfactorio, como explica Sebreli (2005) a propósito de su «noviazgo» con Correas, parodiado, por lo demás, en el vínculo entre la Lagartija Mamadora y el Potrillo Ovárico. «Los jóvenes» retrata, en suma, una «noche jodida» en la que *no pasa nada* pero donde el deseo no deja de fluir, de buscar su cauce. Tal vez el problema radique, como en «El revólver», en que se trata de un espacio cerrado (aunque sean muchas y notables las diferencias obvias con ese cuento) y solo en la calle, en la deriva, atravesando fronteras, se pueda encontrar el anhelado objeto del deseo, «algún Él rebosante de coitos, con un semen sano, áureo» (26), para decirlo con palabras de la Flor Podrida.

3.3. Un ambiente frenético

En el último nivel de análisis, indagaremos cómo Correas construye textualmente el espacio del bar, a través de qué procedimientos o técnicas. A diferencia de «La narración de la historia», donde el espacio se representaba a través de la mención explícita de barrios, calles y lugares reales, en «Los jóvenes» el autor recurre a la descripción. El lenguaje no tradicional que distingue la *nouvelle* incide, necesariamente, en la modalidad descriptiva. Aunque el espacio diegético posea un referente extratextual, la representación dista mucho de ser objetiva o realista; en este caso, tiene pleno sentido hablar de una *refracción*, en tanto que el bar real pasa oblicuamente al texto, transformado/deformado por los exuberantes usos lingüísticos del narrador, los cuales, al mismo tiempo, manifiestan rincones que el simple reflejo ocultaría.

Algunas consideraciones de Perlongher sobre la estética neobarroca/neobarrosa reunidas en el volumen *Prosa plebeya* resultan pertinentes para describir de modo general las operaciones estilísticas del texto correísta.¹⁵⁸ En un ensayo consagrado a Osvaldo Lamborghini, el antropólogo sostiene que el «movimiento o flujo escritural» iniciado por este autor, junto con Germán García y Luis Guzmán, se caracteriza fundamentalmente por «la sexualización de la escritura» (Perlongher, 2008: 132). Más adelante agrega que «es esa irrupción del plano propio del deseo lo que enloquece y desmelenla la escritura, llenándola de vericuetos, de recovecos, transformándola en un tapiz tan denso que nunca se redonda, cada frase remite a otro rincón, como si hubiese una avidez desesperada por atar los hilos

¹⁵⁸ No pretendemos señalar a Correas como un neobarroco *avant la lettre*, sino simplemente dar cuenta de cierta familiaridad estética ya apuntada por algunos investigadores (Muslip – Fraguas, 2012: 124; Vilela, 2012: s.p.). Para un panorama amplio de la tendencia neobarroca, véase Kulawik (2009).

de la red a la mayor cantidad de elementos posible» (ibídem: 133). «Los jóvenes» constituye, sin duda, un ejemplo de escritura sexualizada, excesiva, *desmelenada* para usar el término de Perlongher. Curiosamente, en el final del artículo citado el investigador compara las representaciones del lumpen de Lamborghini con las de Arlt y Correas y afirma que en este último «se mantiene cierto tono común a la literatura de *Contorno*» (137), mientras que en Lamborghini «la fuga lumpen invade la escritura, la conduce a alocarse». Perlongher, desconocía, por razones obvias, la *nouvelle* de Correas, pero su estilo prefigura ciertas torsiones escriturales que el autor de *El fiord* (1969) llevó luego al extremo.¹⁵⁹

Las secuencias descriptivas se apoyan, en consecuencia, en un lenguaje pródigo en comparaciones, metáforas, hipérbolos y repeticiones. En relación con la tipología propuesta por Nünning (2007), las descripciones se podrían caracterizar, en el nivel discursivo, como extradiegéticas –pues por lo general las realiza un narrador y no un personaje– y externamente focalizadas, ya que ese narrador no asume el punto de vista de ninguno de los actores que intervienen en la escena; se ubica *por encima* de todos ellos, ofreciendo una visión de conjunto. En el nivel lingüístico, hay un marcado predominio de descripciones metafóricas, mientras que en el nivel estructural, las secuencias son breves, marginales (las más importantes se localizan al comienzo y al final del texto) y distribuidas –en tanto se combinan, especialmente en la descripción final, con segmentos narrativos y de dialógicos. En el nivel temático, por su parte, encontramos descripciones selectivas, que no pretenden agotar el repertorio de objetos que componen o pueblan el espacio, y afirmativas, dado que el narrador no expresa dudas o vacilaciones sobre lo que muestra. Finalmente, en el nivel orientado a la recepción, las descripciones tienden, por una parte, a romper el «efecto de realidad»; por otra, resultan funcionales, ya que introducen, refuerzan o caracterizan personajes y temas. En suma, advertimos que la labor descriptiva contribuye a fortalecer el carácter de marco del espacio, no solo por su ubicación estratégica en las fronteras del texto, sino también porque los elementos descritos mantienen múltiples conexiones con la situación enmarcada.

Recordemos que, según Zoran (1984: 327), el complejo de espacio, esto es, el espacio efectivamente mostrado por el texto, se crea mediante la sucesión de campos de

¹⁵⁹ En la entrevista ya citada con Bernardo Carey, Jorge Quiroga comenta que una vez le preguntó a Correas sobre Lamborghini y que este se mostró reacio a la comparación: «me dijo que él escribía en una manera más tradicional. Una cosa de escritura formal, no tan vanguardista. Sin embargo, este primer texto si lo comparás, aún la primera parte del *Chaneton* con esto, hay diferencias. BERNARDO CAREY: Hay diferencias, de esa prosa con esa, sí... JORGE QUIROGA: Usa la pornografía, distintos registros, no es el más pudoroso... BERNARDO CAREY: El estilo posterior de él tiene una escritura más tradicional, más clásica que esta, esta es única» (Quiroga – Fernández, 2012: s.p.).

visión. En «Los jóvenes» advertimos, en este sentido, una particularidad: la nítida correspondencia entre las diferentes unidades de cada uno de los niveles de análisis: lugar, ámbito de actuación y campo de visión. Esquemáticamente:

Lugares	Ámbitos de actuación	Campos de visión
Bar Anchor Inn	Conversación de las locas en el Bar Anchor Inn	Bar «homosexual»
Calle	Despedida en la calle	Calle

El primer y más relevante ámbito de actuación –el bar «homosexual»– solo aparece en primer plano al comienzo y al final del texto y en algunos pasajes intermedios. En el resto de la *nouvelle*, se presupone su existencia, pero esta queda subsumida bajo el intenso discurrir discursivo del narrador y los personajes.¹⁶⁰ En cuanto al campo de visión de la calle, por la brevedad de la secuencia y la insuficiente descripción, apenas resulta significativo. Podemos afirmar, entonces, que el espacio efectivamente mostrado es escaso y que corresponde al lector ir hilvanando en el curso de la lectura las informaciones dispersas a fin de poder aprehender los campos de visión, sobre todo el primero, como una «totalidad».

Detengámonos ahora en la configuración textual del *bar «homosexual»*. Dado que la secuencia descriptiva que abre la *nouvelle* es extensa, nos limitaremos a transcribir y comentar los fragmentos más relevantes. El primero de ellos:

A la una de la mañana el Anchor languidecía. En el mostrador, varios putitos de calzoncillos anatómicos beben Coca-Cola. Junto al piano bailotean torpemente dos ingleses de porongas lechosas. Los farolitos rojos dan la justa luz para ese pequeño quilombo de pajeros. Mesitas alcahuetas y lustraditas, espejos estratégicos para que los putitos se deseen de reajo. En una mesa, alrededor de un podrido olor a pescado, hay una hembra fermentando. En la pared del fondo, una lámina vieja de Elizabeth y Felipe de Edimburgo [...]. Y en el aire, un crepitar bullicioso, una guasca hecha polvo brillante y estrellado. (Correas, 2012c: 13-14)

De acuerdo con Pimentel (2001: 23), «el rasgo distintivo de la descripción como práctica textual es su tendencia a la expansión», ya que hace equivaler un nombre y una serie predicativa. Otra estrategia fundamental consiste en alternar, dentro de esa serie, la visión de conjunto (movimiento *generalizante*) y el detalle (movimiento *particularizante*). La secuencia descriptiva de apertura responde a estos parámetros en tanto nombra un espacio

¹⁶⁰ Se despliegan, incluso, pequeños campos de visión extradieгéticos, como el patio de colegio donde la Flor Podrida y la Letrina Soñadora protagonizan una escena de tintes alegóricos y la habitación en la cual se desarrolla el extenso episodio de la Princesa del Dólar.

–el bar Anchor Inn– y luego señala, a modo de inventario o catálogo, las diferentes zonas que lo constituyen: el *mostrador*, el *piano*, los *farolitos*, las *mesitas*, los *espejos*, una *mesa* y *la pared del fondo*; se trataría de una forma descriptiva paratáctica, que se presenta como serie léxica en dominante sinecdótica, pues especifica «las “partes” constitutivas o particularidades sensibles del objeto» (Pimentel, 2001: 21). A su vez, esta enumeración oscila entre lo general (la iluminación creada por los farolitos) y lo particular (la mujer ubicada en una mesa). La descripción ofrecida por el narrador coincide con la de Sebreli (1997a: 345): «luz roja, espejos, los retratos de la reina Elizabeth y del duque de Edimburgo y un piano donde podían tocar los parroquianos». Sin embargo, la re-presentación de Correas va más allá de los atributos físicos del espacio; lo que describe es, más bien, un *ambiente*: la peculiar conjunción de lugar, iluminación, personajes y acciones realizadas por estos. En ausencia de componentes explícitamente homoeróticos –como sucede en los bares y discotecas gays a través de la decoración o incluso del diseño arquitectónico, si incluyen *dark rooms* o *glory holes*–¹⁶¹ la *homosexualización* del espacio se establece a partir de las figuras que lo pueblan: los «putitos» y los «ingleses de porongas lechosas» que conjuntamente forman «un pequeño quilombo de pajeros».¹⁶² Sabemos, por el testimonio de Sebreli en el filme *Ante la ley* (2012), que en el Anchor los homosexuales socializaban con marineros de diferentes nacionalidades, sobre todo ingleses; Correas evoca esos vínculos mediante palabras y expresiones tomadas de la oralidad, anticipando el lenguaje obsceno que será una marca distintiva de todo el texto.

Los elementos que propician el contacto entre varones son la iluminación –*la justa luz* que dan los farolitos– y los *espejos* –cuya ubicación estratégica fomenta el intercambio de miradas. Estas condiciones espaciales objetivas se complementan con una de índole puramente metafórica: la «guasca hecha polvo brillante y estrellado» que se dispersa en el aire y que remite de manera nada sutil al deseo sexual, pues *guasca* es el término equivalente en Argentina al español *lefa*; se sugiere así una atmósfera cargada de ansiedad que se intensifica en las líneas sucesivas:

Las locas sentadas miran por la ventana y añoran la ciudad. Cuántos bilis dormían, despreocupados, esperando como Lázaro la voz que los reviviera. El pianista, con los pendejos sudados, aporrea el piano tratando de crear el ambiente frenético que el oficio requiere. No hay caso. Las locas hablan, los mozos gritan [...]. Las luces se hacen más rojas, la ciudad del deber se hunde en la ceniza negra; los putitos devoran las braguetas con los ojos; los ortos, laxos y vacíos, palpitan del deseo. El

¹⁶¹ En relación con el espacio del bar y la disco, cf. Betsky (1997: 158-161).

¹⁶² *Poronga* es un término popular y de uso muy extendido en Argentina para designar el pene. A lo largo de la *novelle*, Correas utiliza esta palabras y otras que funcionan como sinónimos: *garcha*, *pijita* –diminutivo de *pija*–, *bili* y *choto*.

Anchor es un condón inmenso y todos los jóvenes, dentro, se esmeran en destrozarse. (Correas, 2012c: 14)

En este pasaje, la descripción metafórica –el bar/condón inmenso– afianza la construcción de un espacio atravesado de inquietudes eróticas en pugna por salir: de allí la añoranza de la ciudad, lugar donde tales inquietudes podrían satisfacerse. Al mismo tiempo, el exterior queda a resguardo, preservado de la tensión homosexual contenida por el bar. Reviste interés asimismo la referencia al intento del pianista por crear un «ambiente frenético» a través de la música: solo en tal ambiente, deducimos, será factible la seducción homosexual.¹⁶³ La tensión *in crescendo* de las locas se refleja en las luces –«más rojas»– que se ofrecen en contrapunto de la «ciudad del deber», hundida en la oscuridad. Esta visión del espacio urbano como lugar de la norma resulta en principio contradictoria, ya que las locas, pocas líneas más arriba, añoran la ciudad por las posibilidades eróticas que encierra. Correas expresa, de este modo, la paradoja que ya hemos analizado en otras obras entre lo que *puede* y *debe* hacerse en la ciudad. El Anchor, enclave urbano casi explícitamente homoerótico, también refleja una tensión: en principio, sería el lugar indicado para ligar, pero las locas no encuentran en él lo que buscan. El fragmento final de esta primera secuencia descriptiva confirma el clima de anhelo sexual y traduce su frenesí mediante el recurso del polisíndeton: «Resbalones sobre el piso, miradas, el piano enloquecido, las locas mansas, el charco de olor y sudor entre los muslos y esa desesperante ausencia de semen y la sangre que se les pudre y solo faltan los dolores de madre y tu voz, tu voz incomparable, que me dice, que me grita, como nadie: ¡Ay, sacámela que me cago!» (ibídem: 14-15). La reiteración –o recapitulación– de elementos descriptos anteriormente llega a una especie de clímax interrumpido en forma abrupta por dos voces que no pertenecen a ningún personaje en particular, cuya función es introducir, al abrigo de un humor escatológico, la conversación de las locas, ya que inmediatamente comienza a hablar la Flor Podrida.

Otra secuencia descriptiva, situada en el interior del texto, tiene carácter puramente metafórico y sirve para presentar a uno de los personajes, la Letrina Soñadora. En sintonía con el oficio de poeta de la Letrina, el narrador recurre a un lenguaje cargado de lirismo surrealista:

¹⁶³ Más adelante, el narrador observa que para el muchachito de pelo alborotado «el ambiente de los putos era degenerado, infinitamente degenerado» (Correas, 2012c: 32). Estas calificaciones sugieren una interesante contaminación metonímica entre espacio y personajes, que puede vincularse a una declaración autobiográfica de Correas «[en la década de 1950] yo era un puto frenético. No un puto frenético en el sentido, digamos, de desenfreno sexual, sino de desenfreno como homosexual. De llevar la homosexualidad hasta los mayores extremos» (González *et al.*, 1996: 15). Si el homosexual es *frenético* y *degenerado*, también el espacio que frecuenta lo será. En esta dirección apunta, en efecto, la descripción que abre la *nouvelle*.

Hacia una ventana ausente, de vidrios empapados en tinta, se dirige un hálito inflamado. Sobre una silla hay un pez putrefacto y una golondrina castrada y los espectros de un timbre como un esfínter, un traje vacío y un ángel hermafrodita. Y dentro de una caja de celuloide, una escupidera rosada, en forma de galera. Por la pared se deslizan cadáveres desnudos riéndose a carcajadas y un pirata con pata de palo bailando el charleston. Henos aquí en el nido de la Letrina Soñadora. (21-22)

La descripción que abre el texto mantiene cierto nivel de conexión con el referente extratextual; aquí, esa conexión se pierde por completo. Fragmentos como este avanzan las experimentaciones estilísticas del futuro neobarroco/neobarroso, sobre todo por la marcada presencia de lo abyecto, anunciado desde el nombre mismo del personaje. Sin embargo, esta descripción, al optar por un registro antirrealista, presta un aporte muy limitado a la reconstrucción del campo de visión del bar «homosexual».

Más adelante, precediendo la sucesión de monólogos de los jóvenes chongos, encontramos otra breve secuencia descriptiva: «ahora, el bar es un condón lleno de sangre. En los rincones burbujan guisos espermáticos. [...] Las tres locas aisladas miran y se ríen. Ninguna de ellas mueve un dedo» (30). El aumento de la tensión sexual se expresa a través de la metáfora del condón: el narrador establece un paralelismo entre la luz roja de los farolitos que inunda el lugar y el deseo de las locas, que llena como sangre el espacio. Otra imagen explícita para aludir a ese deseo –los *guisos espermáticos*– también se desprende de un imaginario ligado a lo abyecto y a sustancias viscosas. Pero hay un marcado contraste entre el fluir figurado de la sangre y del semen y la *inmovilidad* de las locas y los machos: «podrán conseguirlas tirándoseles encima, rompiéndoles los pantalones y hundiéndoselo todo, hasta que las tres griten al unísono: ¡Ay, me muero! Pero los machos descansan, avergonzados del colgajito roñoso que llevan entre las piernas y estos tres putitos se masturban oralmente, sin muchas ganas» (30). La tensión sexual aumenta con la llegada del resto de las locas –el Potrillo Ovárico, la Loca Compadre y la Virgen Pajera– pero no se vuelven a encontrar referencias espaciales hasta el final, cuando los personajes se disponen a abandonar el bar:¹⁶⁴

¹⁶⁴ Deben señalarse como excepción un par de referencias al bar que realizan los personajes. En el monólogo en que se dirige imaginariamente al muchachito de pelo alborotado, la Lagartija Mamadora exclama: «Cómo retenerte, pastor de los párpados verdes, y calmar tu boca insultante y rendirme a tu sobrehumano poder de estar tan perfectamente deseable *en el bar agrio y pegajoso*» (Correas, 2012: 18). Más adelante, también en el marco de un monólogo interior, la Virgen Pajera se pregunta: «¿Qué hago acá? ¿Por qué he caído *en este refugio* que me es tan ajeno y que no puede consolarme en nada?» (ibídem: 59). Estas pequeñas descripciones contribuyen a reforzar las del narrador y muestran, por otro lado, las formas heterogéneas en que lo perciben las locas: la Lagartija establece el contraste entre la belleza del chonguito y la sordidez que lo rodea; la Virgen expresa su incomodidad ante un espacio que considera *ajeno*, aunque al mismo tiempo lo considere un *refugio*.

De un salto se incorporan y ahora el Anchor, sobrecargado de presencia, pasa a primer plano. El piano está cerrado. Los putitos toman Coca-Cola. [...] El mostrador, con sus botellas y su espejo, es hermoso. Los putitos se entristecen: quisieran vivir en despedidas, pero la calle y el reconfortamiento esperan. [...] La expansión sanguínea del Anchor se coagula y la noche se cierra sobre sus cicatrices. (60-61)

Esta secuencia final retoma elementos mencionados en la descripción de apertura – el piano, el mostrador, espejos– y también la metáfora de la sangre: el deseo que fluía entre locas y chongos se «coagula» y la noche llega a su fin. Se crea, de este modo, un efecto de circularidad, a través del cual se constata el cambio operado en el ambiente. Sin embargo, como apreciamos, se trata de una descripción breve, que no abunda en detalles. Basta mencionar el piano cerrado y la «coagulación» de la sangre para señalar el contraste con el convulsionado y tenso clima del inicio. Fracasados los intentos de ligue, la tensión sexual se diluye, aunque quede abierta la posibilidad de que algo suceda afuera, en la impredecible ciudad: «en algún ómnibus. A la vuelta de la esquina. En algún zaguán. Había que esperar todavía» (60).

Al margen del lenguaje singular que caracteriza las secuencias descriptivas, «Los jóvenes» re/presenta una espacialidad relevante para nuestra lectura por cuanto se trata de la única específicamente destinada a la socialización entre varones. Comprobamos, una vez más, que el espacio homoerótico se constituye a través de la práctica social, de las apropiaciones y transgresiones que los sujetos ejercen en lugares que en principio han sido concebidos para propósitos muy diferentes; como observa Cortés (2009: 52), «deberíamos partir de la idea de considerar la ciudad como un cuerpo complejo que va más allá de los límites geográficos, urbanísticos o demográficos normativizados, y entender que en el espacio urbano se proyectan múltiples formas de vida y maneras de actuar, relacionarse, amar o expresarse que superan los límites encorsetados que se le quieren imponer». Bajo una poderosa armazón discursiva con la que Correas lleva al extremo su voluntad de «decirlo todo», el Anchor Inn se revela como uno de los primeros enclaves porteños de ligue homosexual, precediendo en varias décadas algunos nombres míticos como Teleny o El Olmo. La publicación de esta *nouvelle* pionera descubre un universo hasta ahora desconocido, que arroja nueva luz sobre las formas de habitar y experimentar la ciudad de los disidentes (homo)sexuales de la década de los cincuenta. El «ambiente frenético», fuertemente sexualizado, donde las locas y los chongos despliegan una compleja coreografía de seducción prefigura otros espacios –reales y literarios– en los que el deseo volvería a corroer las convenciones sociales y textuales. «Los jóvenes» se erige, en síntesis,

como punto de partida de una serie de empresas narrativas radicales que no pudieron recibir su influjo, pero con las cuales se vincula en virtud de una misma voluntad de cuestionar y horadar los límites de lo decible.

* * *

El circuito textual conformado por las narraciones que Carlos Correas escribió en la década de 1950 —«El revólver», «La narración de la historia» y «Los jóvenes»— muestra, por un lado, las relaciones complejas que asumían, en ese periodo histórico, espacio y homoerotismo. Cada texto expone formas heterogéneas de espacialidad homoerótica, cuya reconstrucción literaria resulta también diversa. Por otra parte, las obras analizadas ilustran los sinuosos senderos de la producción y la recepción. Coerciones internas y externas incidieron en el dispar itinerario de cada texto: a mayor subversión, mayor censura o, incluso, autocensura. De allí que el criterio para organizar el recorrido analítico atendiera tres factores esenciales: la forma de espacialidad predominante, la fecha de redacción y la fecha de publicación.

Planteamos, en relación con el primero de los factores, una suerte de gradación desde el espacio opresivo y asfixiante del armario al espacio social del bar «homosexual», conscientes de que tal gradación constituye un efecto de lectura y no un orden *naturalmente* establecido a través de los textos. Consideramos, sin embargo, que esa organización dotaba de sentido al circuito, siguiendo una lógica de progresiva apertura que ha sido, por otro lado, la que marcó el derrotero de los espacios homoeróticos —reales y literarios— entre mediados del siglo XX y nuestros días. En relación con los factores restantes —fechas de redacción y publicación— nos atuvimos a las últimas, a fin de mostrar las tensiones inherentes a la recepción de una literatura que se esforzaba por representar espacios, personajes y situaciones considerados obscenos, es decir, como indica la etimología (*ob*, hacia; *scenus*, escena), que debían permanecer «fuera de la escena».

En cada uno de los textos analizados, se articulan diferentes espacios: la casa familiar en «El revólver»; el cine Colonial, la estación Constitución, un terreno baldío y otros espacios públicos y privados en «La narración de la historia»; el bar Anchor Inn en «Los jóvenes». En conjunto, estos lugares permiten trazar *una* cartografía homoerótica de Buenos Aires durante la década de 1950. Subrayamos el artículo indefinido en tanto Correas presenta focalizaciones o recortes muy específicos que se vinculan con cuestiones de clase, género y raza. En sus narraciones, el espacio homoerótico no es descubierto —

como sucedía en las novelas de Renato Pellegrini– sino explorado de modos diversos. La posibilidad de atravesar límites, de conquistar al *otro*, de abandonar momentáneamente el espacio propio para sumergirse en el ajeno constituye una constante de este corpus textual.

Al hilo del análisis, se constata la influencia de cronotopías específicamente homoeróticas. El cronotopo general del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad* se combina, en cada obra, con otros cronotopos particulares, moldeando disposiciones argumentales y temáticas recurrentes, así como figuras y motivos semejantes. Correas construye «espacios de representación» distintivos de una época, mostrando cómo los hombres que se relacionaban sexualmente con otros hombres negociaban su deseo en una metrópoli que favorecía cierta intimidad al tiempo que imponía una estricta vigilancia sobre sujetos y comportamientos considerados «desviados». Volviendo a la cita de Roland Barthes con la que abrimos este capítulo, estamos en condiciones de afirmar que las narraciones de Correas presentan la ciudad como «el lugar del encuentro con el otro»; aunque ese encuentro sea efímero o esté condenado al fracaso, constituye una prueba de disidencia –y resistencia– ante los discursos normativos que procuran organizar las formas adecuadas de deseo, así como los lugares donde practicarlas. Circulando por los lugares más marginales de Buenos Aires, los personajes desafían la norma, crean enclaves alternativos y atraviesan múltiples fronteras: su modo de apropiación de la espacialidad urbana confirma, a fin de cuentas, que no hay un espacio homoerótico en sí mismo, como afirma Chauncey (1996: 224), sino que ese espacio es el resultado de las prácticas transgresivas de los sujetos en abierta subversión de las leyes impuestas.

CONCLUSIONES

What might be the traces or signs of the vivacity of a city space that goes largely unseen and untrodden by the majority of population? Clearly this is not without precedent. (Rifkin, 1996: 135)

El interrogante y la breve respuesta que encabezan este apartado final sintetizan uno de los objetivos primordiales de la investigación desarrollada: rastrear las huellas de las representaciones del espacio homoerótico en la literatura argentina. Obras aparecidas en la última década, como *Adiós a la calle* (2006) de Claudio Zeiger, *MDP. Mar de pijas* (2010) de Alejandro Quesada o *La ciudad y el deseo. Guía gay de Buenos Aires* (2011) de Julián Gorodischer, continúan incidiendo en la compleja interrelación de espacio y homoerotismo. Sin embargo, los títulos citados ofrecen aproximaciones muy diversas a las que hemos analizado en nuestro corpus textual. No se trata únicamente de que, en la actualidad, ya no pesen coerciones –internas o externas– sobre la textualización explícita del deseo entre varones (y de los espacios donde se manifiesta y se consume). Se han modificado, sobre todo, los modos de identificarse y relacionarse, de pensar y practicar la(s) sexualidad(es), de habitar los lugares, apropiarse de ellos y resignificarlos. La aprobación en Argentina de las leyes de Matrimonio Igualitario en 2010 y de Identidad de Género en 2012 ha abierto nuevos horizontes a la existencia de lesbianas, gais, bisexuales, trans y otras subjetividades apartadas de la norma. Paulatinamente, se van ganando territorios que en algún momento fueron meras utopías. Tal panorama no consigue ocultar por completo que la intolerancia, el rechazo de la diferencia y las distintas *fobias* (homo, lesbo, trans) se mantienen a la orden del día, pero indica un cambio auspicioso que invita a mirar el futuro con optimismo.

El concepto de «conclusión» suscita, *a priori*, la idea de un final, de algo cerrado o definitivo. Sin embargo, las páginas que siguen no pretenden clausurar o dar por terminada la discusión sino, además, abrirla, sugerir nuevas sendas y maneras alternativas de acercarse críticamente a la literatura posterior al marco cronológico analizado. En este sentido, suscribimos plenamente la afirmación de Even Zohar (1999: 35) de que los estudios literarios pueden aportar «algo importante a la comprensión de la sociedad en la cual vivimos». Para este teórico, la literatura no constituye solo un repertorio de «bienes» –objetos valiosos que denotan prestigio y riqueza cultural– sino también un conjunto de

«herramientas» que contribuye a explicar la realidad y provee «instrucciones prácticas para el comportamiento cotidiano» (ibídem: 32). Dado que algunos textos «funcionan como portadores oficiales de los modelos canónicos del mundo [y] ayudan a mantener el orden social y político» (33), el análisis de obras que desafían ese eje programático debe destacar los patrones de comportamiento que proponen: maneras de actuar en el mundo que contienen, al menos potencialmente, un impulso liberador. En el caso que nos ocupa, se trató de trazar una genealogía de representaciones del espacio que evidenciara diversos grados de tensión con los discursos y las ideologías dominantes, aun incluso cuando los autores no hubieran tenido plena conciencia de las posibilidades, más o menos «subversivas», abiertas en sus textos. El reto fundamental de aquellos que, a causa de sus identidades y/o prácticas sexuales, fueron considerados «fuera de lugar» consistió, precisamente, en *hacerse* un espacio, tanto en la vida cotidiana como en el sistema literario y cultural. Se pretendió, por esta razón, ofrecer una lectura que a partir de la confluencia de perspectivas literarias, históricas y sociológicas, mostrara el tránsito hacia nuevos usos y significados del espacio homoerótico dentro de unas coordenadas cronotópicas particulares.

El análisis de las obras reunidas en el corpus —escritas o publicadas entre 1914 y 1964— permitió demostrar que la representación de espacios homoeróticos se consolidó en la literatura argentina a partir de la década de 1950, en sintonía con la cristalización de subjetividades homosexuales y de una subcultura urbana que forjó nuevas y transgresoras cartografías. En el periodo previo, particularmente a partir de *Los invertidos* (1914) de José González Castillo, se verificó la existencia de configuraciones significativas de espacio y deseo entre varones que, en muchos casos, anticiparon y realizaron aportes contundentes a la espacialidad posterior, pero que no derivaban de cronotopos específicamente vinculados a una experiencia homosexual.

En la primera parte de la tesis, se persiguieron dos objetivos fundamentales: describir el campo crítico en el cual se emplaza la investigación —los estudios gais, lésbicos y queer argentinos en el contexto internacional— y precisar el marco teórico-metodológico que sustentaría el análisis del corpus seleccionado. En el capítulo I destacamos el incremento paulatino de la bibliografía GLQ hispanoamericana en general y argentina en particular. Reconociendo que los estudios sobre género y sexualidad continúan provocando resistencias de variado tenor en los ámbitos académicos iberoamericanos, la situación actual constituye un avance considerable, en tanto a principios de la década de 1990 se trataba de un área prácticamente inexplorada. El panorama de las principales tendencias y de los

problemas más frecuentemente abordados mostró algunos aspectos clave recuperados e integrados en la investigación: el diálogo con la teoría y la crítica GLQ desarrolladas fuera de Argentina; el tratamiento cauteloso de la cuestión biográfica, entendiendo por ello que la información relativa a la sexualidad de los autores y autoras puede ser una pista útil para aproximarse a las obras, pero no el fundamento o punto de partida de su interpretación; finalmente, la reflexión en torno del canon literario en una doble vertiente: re-lectura de textos y autores «clásicos» y recuperación de textos y autores «marginales» o escasamente atendidos, hasta el momento, por la crítica.

Respecto de los estudios GLQ argentinos, se revisaron los aportes más relevantes en dos campos en particular: la historiografía y la crítica literaria. Pudo advertirse que la investigación –académica y periodística– sobre la historia de la homosexualidad ha ido esclareciendo, paulatinamente y desde ejes interpretativos diversos, la compleja trayectoria de las subjetividades sexuales no normativas, aportando, de ese modo, valiosas fuentes para la reconstrucción contextual. En el terreno de la crítica literaria, se observaron dos modalidades: una *óptica del estigma* centrada en las representaciones negativas del homosexual –enlazadas a un imaginario del «exterminio»–, y una *óptica de resistencia y/o subversión* que subraya la voluntad de cuestionar el discurso hegemónico, incluso en obras que, por distintas razones, ceden a algunos de sus presupuestos. Se consideró pertinente esta segunda modalidad, dado que si bien las piezas escogidas no transgreden abiertamente las convenciones morales y literarias de su época, tampoco las acatan de manera inexorable. Convenía valorar, en consecuencia, los distintos factores que incidieron sobre las figuraciones heterogéneas de la «homosexualidad», un significante siempre inestable. La revisión de trabajos que, desde una y otra óptica, analizaron la literatura argentina de temática homoerótica demostró que el interés por esta clase de abordajes ha ido en aumento, pero que aún son muchas las tareas por realizar. Asimismo, evidenció la originalidad del tema propuesto, dado que ninguna investigación previa estudió el problema de la espacialidad homoerótica y sus modulaciones literarias en diferentes periodos históricos y socio-culturales.

El capítulo II desarrolló el marco teórico-metodológico precisando, en primer lugar, la concepción de «espacio homoerótico» que orientaría los análisis. Era indispensable acotar el alcance y la significación de esta categoría, pues en la bibliografía revisada se advirtió el uso de otras –«espacio homosexual», «espacio gay», «espacio queer»– que no son equivalentes. El término «homoerótico» carece de las implicaciones identitarias de «homosexual» y «gay» y ha quedado demostrado que resulta mucho más adecuado

contextual y lingüísticamente que «queer». Posee, asimismo, mayor amplitud, porque define tanto los espacios de interacción específica de hombres que se relacionan con otros hombres (parques, baños públicos, saunas), como los espacios que, por su homosociabilidad característica, favorecen la intimidad entre varones (gimnasios, cárceles, escuelas). El hecho de que la espacialidad examinada sea exclusivamente «masculina», a pesar de que los espacios «lésbicos» estén contemplados conceptualmente en la definición general, se justificó por dos motivos fundamentales: la escasez de representaciones durante el periodo considerado y la necesidad de un abordaje específico en función de sus rasgos particulares.

Se propuso comprender el «espacio homoerótico» como un *lugar* re-apropiado y/o transformado por los sujetos a través de sus prácticas, muchas veces en abierta oposición al uso o significado original/«oficial». La existencia de espacios homoeróticos dependería, en consecuencia, de la actividad realizada por hombres que se relacionan con otros hombres en determinados enclaves, algunos de ellos especialmente propicios a sus intercambios. Esta caracterización general se manifestó especialmente válida para el tipo de espacialidad predominante en el marco cronológico analizado (1914-1964); en décadas posteriores, cuando homosexuales, gais, lesbianas, bisexuales, trans y otras subjetividades heterodoxas comenzaron a ganar paulatinamente la esfera pública, el surgimiento de lugares legítimos de encuentro y socialización señaló el ocaso de los antiguos enclaves clandestinos.

Los conceptos de «espacio social» de Henri Lefebvre y de «heterotopía» de Michel Foucault contribuyeron a la descripción de los espacios homoeróticos. Sostuvimos, de acuerdo con el primero, que se trata de espacios producidos socialmente, en la intersección de tres elementos: las *prácticas espaciales* –la actividad concretamente realizada por los sujetos en un lugar y tiempo determinados; los *espacios representados* –modelos de espacialidad dominantes elaborados desde instancias de poder– y los *espacios de representación* –directamente *vividos*, re-apropiados y transformados a través de la imaginación. También destacamos que las observaciones de Lefebvre sobre el rol del cuerpo en la producción del espacio pueden extenderse al campo de las sexualidades no hegemónicas, a fin de mostrar que su intervención *corporal* transforma, re-significa y colabora decisivamente en la construcción del paisaje urbano. La categoría foucaultiana de heterotopía, por su parte, se vinculó al concepto de espacio homoerótico en función de su carácter fundamental de *lugar diferente*. A diferencia de las *utopías* –enclaves ideales inexistentes–, las heterotopías comprenden aquellos espacios localizables en la realidad que impugnan y contradicen los espacios «normativos». Los principios que, según Foucault, definen estos contra-

emplazamientos, se verifican nítidamente en los espacios homoeróticos, dado que en ellos se ubican, como en las «heterotopías de desviación», aquellos sujetos cuyo comportamiento no se aviene con la norma. Las *heterotopías* homoeróticas constituyen, en este sentido, el lado *otro* de la escenografía urbana, la indispensable contrapartida de un régimen que expulsa a sus bordes toda manifestación de deseo que no coincida con la heteronormatividad.

Además de su naturaleza esencialmente social y heterotópica, los espacios homoeróticos reúnen otros rasgos distintivos –apropiación, transgresión, predominio de lo urbano, (in)visibilidad, sectorialización y fluidez/sensualidad– que fueron relevados a partir de investigaciones en distintas disciplinas, entre ellas la sociología, la geografía y la arquitectura. El propósito de esta delimitación conceptual fue que permitiera describir un variado espectro de enclaves, tanto públicos como privados, cuyo estatus homoerótico, la mayor parte de las veces transitorio, se construye a partir de la actividad de los sujetos. Se trata, en suma, de una concepción abierta y dinámica, en la cual los límites del espacio homoerótico no siempre coinciden con los de un lugar físico determinado, sino que se forjan en interacción con él y trascienden, en buena medida, su materialidad.

A fin de analizar las representaciones de este espacio en la literatura argentina desde una perspectiva diacrónica, que contemplara simultáneamente aspectos estéticos, ideológicos e histórico-culturales, se propuso adaptar y aplicar la categoría de *cronotopo*, definida por Mijaíl Bajtín como una conexión de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en las obras literarias y que posee la capacidad de determinar variantes genéricas, argumentales y temáticas. El reconocimiento de cronotopos omnicomprendidos permitió al teórico ruso trazar una historia de los grandes géneros de la novela europea desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Mediante una reformulación estratégica de esta metodología, se propuso estudiar el impacto de un cronotopo histórico *real* –la ciudad de Buenos Aires entre 1940 y 1960– sobre un conjunto de textos narrativos escritos o publicados en ese lapso, no con la finalidad de establecer géneros precisamente delimitados, sino de esclarecer la relación entre determinadas matrices genéricas, argumentales y temáticas y un entramado cronotópico particular que las produjo y que contribuye a explicarlas. La consolidación de una subcultura homosexual en la metrópoli porteña durante la década de 1950 incidió, a nuestro juicio, en la producción de una serie de obras que pusieron en escena ese espacio-tiempo concreto. El cronotopo rector del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad* se constata en las regulaciones de forma y de contenido que las vinculan. No postulamos que las modalidades de género, las

organizaciones argumentales y los motivos y figuras derivadas de estas cronotopías sean extensivas a otros contextos o sistemas socio-culturales: su especificidad radica, justamente, en que hayan emergido dentro de unas coordenadas espaciales y temporales concretas. De acuerdo con Bajtín, el cronotopo determina también la imagen del hombre en la literatura; en este sentido, se planteó adaptar y reducir el alcance de esta propuesta describiendo, en particular, diferentes *personalidades* homoeróticas que proliferaron durante la época, sobre la base de algunas características comunes. No se buscó fijar identidades cerradas y definitivas, sino atender a ciertas figuras paradigmáticas –la *loca* o *marica*, el *chongo*, el *homosexual*– cuyos rasgos aparecen de manera similar en distintos textos y resultan inseparables de la situación cronotópica analizada. Entendida como puente entre la historia y la literatura, la categoría de cronotopo contribuyó a explicar el surgimiento de obras que representaron, por primera vez, espacios explícitamente asociados a una experiencia homosexual. Al mismo tiempo, aclaró la presencia discontinua de conexiones entre espacio y deseo homoerótico en la literatura de periodos previos, cuando las relaciones sexuales y afectivas entre varones se regían por otros patrones de sociabilidad y no existía aún una red subcultural que las sostuviera y les proporcionara su propia topografía –real y literaria.

El análisis del corpus textual se organizó en función de los cortes temporales sugeridos por la perspectiva cronotópica, los cuales exigieron, a su vez, abordajes diferenciados desde el punto de vista metodológico. Así, las obras escritas antes de la década de 1950 se exploraron como eslabones de una cadena genealógica que anticipó o prefiguró la representación de espacios homoeróticos en la literatura posterior. En cada caso, se describió la conexión entre espacio y deseo teniendo en cuenta las particularidades históricas y socio-culturales, como así también las condiciones de producción y recepción. En cambio, las obras que a partir de 1950 manifiestan explícitamente el impacto de cronotopos homoeróticos se estudiaron según un modelo narratológico basado, fundamentalmente, en el trabajo de Gabriel Zoran, quien, en la textualización del espacio, distingue tres niveles: topográfico, cronotópico y textual. El primer nivel, correspondiente a la *realidad*, reconstruye el mapa de lugares representados, sus posibles funciones y los valores que se les asignan mediante oposiciones binarias. El segundo nivel, correspondiente a la *trama*, observa cómo incide la estructuración del espacio sobre el desarrollo narrativo, esto es, de qué manera los personajes y los acontecimientos se imbrican en *ámbitos de actuación* y modulan el curso del relato. El tercer nivel, correspondiente a la *organización textual*, aborda la configuración del espacio a través de recursos verbales –entre ellos descripción, narración y enumeración. Los *campos de visión* así conformados manifiestan

operaciones selectivas o focalizaciones que traen a la superficie del texto solo algunos sectores del espacio total de la historia, cuyos rasgos pueden o no coincidir con la topografía que sirve de referente. A lo largo de las tres niveles, se procuró articular el análisis específicamente literario con el histórico y sociológico, a fin de comprender el fenómeno de la espacialidad homoerótica en sus dimensiones textuales y extratextuales.

La segunda parte de la tesis destacó la existencia de conexiones significativas entre espacio y deseo en una serie de obras publicadas entre 1914 y la década de 1950. La perspectiva genealógica propuesta por Michel Foucault permitió articular un recorrido de lectura que, si bien contiene un matiz histórico, no se construye de acuerdo con las convenciones de la Historia: procura, a partir de un hilo conductor –el espacio homoerótico– interpretar las configuraciones textuales de ese espacio antes de la aparición de cronotopos específicamente asociados a una experiencia homosexual. Justificamos iniciar la genealogía con *Los invertidos* (1914) de José González Castillo, puesto que la revisión de algunos textos previos, que no podían omitirse –de *El matadero* (c. 1839) de Esteban Echeverría a cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones– demostró su escasa contribución a la espacialidad posterior.

En el capítulo III, centrado en espacios «fundacionales», se analizó, en primer lugar, el texto dramático *Los invertidos*, hito inicial de la representación explícita del homoerotismo en la literatura argentina. La reconstrucción del contexto en que emergió la obra permitió señalar su conexión con una realidad socio-sexual específica: la de «invertidos» y «maricas» en el Buenos Aires de las primeras dos décadas del siglo XX. El retrato de personajes –tanto de la burguesía como de las clases populares– que desafiaban los rígidos patrones sexo-generéricos imperantes, no obedeció, según sostuvimos, a una intencionalidad «homofóbica» o queer *avant la lettre*. González Castillo, militante anarquista, ejerció con su pieza una severa crítica a la moral corrompida de la clase dirigente, emplazando en sus elegantes escenarios el vicio «homosexual». Fue preciso, para este fin, que re/presentara espacios homoeróticos: la casa burguesa y la *garçonnière*, lugar de la norma y de la transgresión respectivamente. El drama de la pareja de «invertidos», que ha llevado una doble vida cuyo descubrimiento desata la tragedia, se contrapone a la comedia de las «maricas» de clase baja que abandonan el escenario sin recibir ningún castigo. Se confirma, de este modo, que el autor no pretendía condenar a *todos* los disidentes sexuales, sino solo a los que, amparados en sus privilegios de clase, incurrieran en transgresiones –tanto «homo» como «hetero»– y las disimulaban u ocultaban hipócritamente. La elección de los escenarios burgueses apuntó, entonces, a desvelar esa hipocresía, pero mostró, al mismo tiempo, de qué modo se apropiaban del

espacio los hombres que se relacionaban con otros hombres durante el periodo en cuestión. Resulta especialmente significativa la alusión de espacios *reales* asociados a las *maricas* de clase baja —y al ámbito de la llamada *mala vida*, pues aunque no se representen explícitamente, permiten intuir otros ámbitos de disidencia sexual, fuera de los estrechos y asfixiantes límites de la espacialidad burguesa.

El análisis de «espacios fundacionales» continuó con dos breves piezas narrativas publicadas durante la década de 1920: el cuento «Riverita» (1925) de Roberto Mariani y un fragmento de la novela *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. Ambas ilustran la transición hacia nuevas formas de homosociabilidad, alejadas tanto del universo de «invertidos» y «maricas» de González Castillo como de la subcultura homosexual que proyectarán, en los años cincuenta, Renato Pellegrini y Carlos Correas. El vínculo con la narrativa venidera radica, sobre todo, en la centralidad de lo urbano como enclave de socialización «homosexual». La oficina, en Mariani, y la pensión, en Arlt, aparecen como espacios homosociales que, en el curso de la narración, se deslizan progresivamente hacia el homoerotismo, aunque el encuentro sexual entre los personajes finalmente no se produzca («Riverita») o, en caso de producirse, no se narre (*El juguete rabioso*). En los dos textos se observa un intento de apropiación del espacio favorecida por las circunstancias, pero que fracasa en términos similares. De acuerdo con estos ejemplos pioneros, las relaciones sexuales entre varones formarían parte de la realidad de la metrópoli porteña pero, al menos en el campo de la representación, sería necesario mantenerlas al margen de lo público, en enclaves secretos y clandestinos. Más cercanos a la estética callejera que distinguirá la narrativa de temática homosexual se encuentran los fragmentos de *Reina del Plata* (1946), donde Bernardo Kordon describe el ligue o yiro en los bosques de Palermo a comienzos de la década de 1930. Aunque breves, estos pasajes anticipan personalidades y recorridos homoeróticos íntimamente ligados a la experiencia de la ciudad. En la senda del realismo urbano inaugurado por Arlt y retomado más tarde por Correas, Kordon expuso cómo la aglomeración y el anonimato —situación que él denominaba *el remolino*— favorecerían los encuentros fortuitos entre varones en un momento, además, en el cual sus identidades y formas de socialización atravesaban un proceso de re-configuración.

El capítulo IV completó el recorrido genealógico a través del examen de obras en donde la espacialización del homoerotismo se produjo, básicamente, en la esfera textual. Los «espacios retóricos» se definieron, a partir del concepto de *homotextualidad*, como aquellas instancias de alusión y codificación del deseo que, si bien se conectan con espacialidades reales, no muestran una relación o interacción explícita: se limitan a sugerirla,

insinuarla o «enmascararla» con variadas estrategias verbales. Consideramos que las obras de Abelardo Arias, José Bianco y Manuel Mujica Lainez tuvieron un rol central en el proceso de incorporación discursiva del homoerotismo en la literatura argentina, en tanto subvirtieron sutilmente convenciones morales y literarias y establecieron territorios de disidencia que generaciones posteriores extenderían más allá del *understatement* homófilo. En efecto, la tendencia a la moderación y al pudor que caracteriza, en términos generales, la narrativa de estos autores, puede vincularse a la ideología homófila que sustentó, desde finales del siglo XIX y con énfasis especial durante los años cincuenta y sesenta, los primeros movimientos y asociaciones en defensa de homosexuales y lesbianas. El enfoque genealógico se reveló particularmente productivo en este sentido: la coexistencia de espacializaciones homoeróticas implícitas y explícitas entre 1940 y 1960 impediría determinar con claridad en qué momento las primeras cedieron paso a las segundas. Observamos, más bien, que la encrucijada entre espacio y deseo se resolvió, estética e ideológicamente, por vías muy distintas y en apariencia contradictorias, solo afines a la voluntad de romper con un régimen de representación hostil a la diversidad erótica.

La espacialidad homotextual se moduló de formas heterogéneas en los textos analizados. En *Álamos talados* (1942) de Abelardo Arias, tres retóricas –de amistad, de descripción de la belleza masculina y de afirmación constante de la masculinidad– sugieren un componente homoerótico en el relato de iniciación del narrador y protagonista. Un espacio idílico –el río– aparece como enclave potencialmente favorable, en sintonía con la tradición literaria que atribuyó a la Arcadia el estatus de «paraíso» o *locus amoenus* de los hombres que aman a otros hombres. No obstante, el predominio de una lógica narrativa heterosexual mantiene el homoerotismo como elemento subterráneo, posiblemente a causa de la imposibilidad de una manifestación directa, que el contexto de emergencia de la novela desaconsejaba. La narrativa breve de José Bianco, por su parte, integra el deseo homoerótico a una textualidad caracterizada, en términos generales, por la ambigüedad y la sugerencia. Las huellas de ese deseo en la escritura ratifican la presencia de un *límite* (auto)impuesto, que permitía a Bianco mantenerse en las coordenadas de la ley, pero al mismo tiempo transgredir la moral imperante. Los ambientes refinados de una burguesía venida a menos constituyen, en la mayoría de los casos, los escenarios que recorren los personajes «excepcionales» del autor: el niño solitario de «El límite» (1931), el enigmático empresario de *Sombras suele vestir* (1941) y el adolescente fratricida de *Las ratas* (1943). Habitualmente a través de un intermediario, estos personajes consiguen acercarse a un objeto de deseo que no pueden alcanzar en forma directa, aunque la hábil manipulación

narrativa de estas corrientes de atracción dificulte establecer con nitidez la naturaleza de los vínculos. Esta circunstancia enfatiza el carácter desestabilizador de los pasajes homotextuales: Bianco se niega a «decirlo todo», pero lo insinúa, y de ese modo contrarresta los efectos opresivos de un sistema de representación que excluye el deseo y el amor entre varones.

En la narrativa de Mujica Lainez, la dimensión homoerótica posee una entidad mucho mayor: funciona, de hecho, como vector estructurante de los textos. El deseo se espacializa a través de múltiples técnicas, que lo muestran y lo ocultan, exigiendo un lector «entendido» que sepa desentrañar su significado. *Los ídolos* (1953) describe una compleja urdimbre de atracciones cruzadas. La fascinación del narrador por un amigo de la adolescencia funciona como punto de partida de unas memorias que dan cuenta de otro vínculo «sospechoso»: el que unió al muchacho evocado y a un anciano poeta. Las retóricas de la amistad, de la admiración y del enigma se conectan con otras dimensiones espaciales, reales y simbólicas: viejas casonas de la burguesía porteña otrora poderosa, remotas ciudades europeas que sirven de refugio a los (posibles) amantes masculinos, libros y fotografías que median sus ambiguas relaciones y ofrecen una clave para interpretarlas, y finalmente, la muerte, que parece el único dominio donde pueden unirse para siempre los hombres que aman a otros hombres. El *secreto* rige la escritura y se abre progresivamente a medida que la novela avanza, des/velando su red deseante. *El retrato amarillo* (1956) se vale de similares procedimientos para narrar el proceso de (auto)descubrimiento de la diferencia sexual del protagonista. La retórica de la alienación se entrelaza con la retórica del enigma: el niño dejará de sentirse *otro* a medida que las pesquisas sobre su padre confirmen que este también fue «diferente». Una vez más, el secreto «homosexual» se aloja en un retrato y se vincula con la literatura, que media y preserva las relaciones. Mujica Lainez vuelve a señalar la opresión de la espacialidad burguesa, pero también que la imaginación constituye una vía altamente productiva para escapar de sus coerciones.

En definitiva, los espacios retóricos que atraviesan las obras de Arias, Bianco y Mujica Lainez deben valorarse como un antecedente de indudable relevancia dentro de la genealogía reconstruida, pues contribuyeron a introducir, mediante la alusión y la ambigüedad, formas alternativas de deseo en contextos históricos y socio-culturales crecientemente hostiles a la «homosexualidad». Conservando en todo momento el recato lingüístico propio del homófilo, estos escritores manipularon los límites de lo decible y forjaron, así, un espacio discursivo subrepticamente transgresor.

La tercera parte de la tesis confirmó la incidencia de cronotopos específicamente relacionados con la experiencia homosexual en la narrativa de Renato Pellegrini y Carlos Correas. Escritas o publicadas entre 1953 y 1964, las obras de estos autores dieron cuenta de la «apropiación homoerótica» de la ciudad de Buenos Aires por parte de sujetos que desafiaban y resistían un entorno cada vez más adverso. Si por un lado la metrópoli porteña ofrecía un variado espectro de posibilidades eróticas, prácticamente inexistente en ciudades o pueblos de provincia, por otro exponía al riesgo de la persecución policial y la estigmatización. En tales circunstancias, la subcultura fortalecía los procesos de subjetivación sexual o, simplemente, proporcionaba puntos de encuentro e interacción a los hombres que se relacionaban con otros hombres sin asumir por ello una identidad específica. Pellegrini y Correas, desde paradigmas estéticos e ideológicos divergentes, introdujeron en el discurso literario esta nueva realidad y su topografía característica, modificando, así, los modos de representación del homoerotismo en las letras argentinas. Sin alcanzar la radicalidad ni el efecto subversivo de la literatura de temática homosexual y gay futura, estas obras iniciaron una nueva senda cuyo aporte no ha sido suficientemente reivindicado.

La reconstrucción contextual ratificó que la represión sistemática de los homosexuales se inició en la década de 1940 y se tornó particularmente intensa bajo el régimen de Juan Domingo Perón (1946-1955). Una serie de cambios políticos, sociales y culturales extremaron la brecha entre las esferas de la homosexualidad y la heterosexualidad: los «amorales» pasaron a constituir un grupo singular que desbordaba los marcos de sociabilidad promocionados por el Estado, con la familia como núcleo sustantivo. La existencia de una red subcultural articulada por una serie de códigos y territorios facilitó el desarrollo de formas alternativas de socialización entre varones, amenazadas por la persecución policial, pero favorecidas, al mismo tiempo, por un considerable margen de acción inherente al espacio metropolitano. En efecto, como toda gran ciudad, Buenos Aires ofrecía «puntos de fuga» de la moral ordinaria. La política represiva instaurada por el gobierno peronista y continuada por mandatos posteriores obligó a reforzar los lazos de solidaridad y las estrategias de «resistencia» de quienes no encajaban en los patrones sexo-genéricos impuestos. En la escena cultural, la actividad desarrollada por Ediciones Tírso –y en menor medida, por la revista y la editorial Sur, debe entenderse como un esfuerzo sutil, pero contundente, por desafiar la homofobia del periodo a través de la difusión de textos de temática homoerótica extranjera y argentina. Las traducciones de importantes títulos de la literatura homófila –sobre todo francesa– y la

publicación de las novelas pioneras de Renato Pellegrini, contribuyeron a crear un espacio anómalo en el campo literario y cultural argentino, incorporando voces y cuerpos que habían estado, hasta entonces, al margen de lo legítimamente representable.

Las propuestas de lectura del capítulo V destacaron la incidencia decisiva del espacio en los procesos de iniciación de los protagonistas de *Siranger* (1957) y *Asfalto* (1964) de Pellegrini. La organización argumental, los rasgos genéricos y las figuras más representativas de estas obras derivan, según sostuvimos, del impacto de un cronotopo general, el *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad* y de otro particular, el *descubrimiento y/o exploración de la (homo)sexualidad en el circuito urbano*. En ambas, un adolescente, llegado a Buenos Aires desde la provincia, enfrenta un complicado itinerario de búsqueda socio-sexual que no puede desvincularse de la experiencia transformadora de la metrópoli. En cada caso, el análisis de la topografía de la novela, de las conexiones entre espacio, tiempo, acontecimientos y personajes, y de la re/presentación efectiva del espacio por medio de la descripción, ofreció conclusiones significativas respecto de los valores y funciones de la dimensión espacial en relación con el proceso de construcción identitaria de los protagonistas.

En *Siranger*, la ciudad comparte protagonismo con otros espacios – fundamentalmente, el mar y el puerto. Reconocimos, en consecuencia, dos espacialidades en la novela: una urbana –asociada a lo «masculino»– y otra marítima –asociada a lo «femenino». El predominio de esta última determina, en gran medida, que Gerardo Lení no consiga reconocerse homosexual. La manipulación del orden temporal dificulta la aprehensión global del espacio y sus significaciones. Resulta indispensable, por lo tanto, reconstruir la cronología de los acontecimientos para establecer la presencia y el impacto de la espacialidad homoerótica en la trama de iniciación. Se advierte, en esa reconstrucción, que el componente homosexual forma parte de un *pasado* (urbano) del cual el protagonista intenta deshacerse en un *presente* (marítimo). Como resultado, no se desarrollan plenamente las etapas del proceso iniciático que podrían haber conducido a Gerardo a asumirse de manera positiva. La escasez de espacios homoeróticos, sumada a la completa ausencia de espacios discursivos que legitimen las relaciones entre varones, desempeña un rol determinante en el fracaso identitario.

Asfalto, por el contrario, se ofrece como novela eminentemente urbana. La supremacía de una espacialidad asociada a la metrópoli propicia el despliegue de la topografía homoerótica porteña tímidamente entrevista en *Siranger*. A diferencia de Gerardo, Eduardo se sumerge en un circuito de calles, plazas, bares, pensiones, viviendas

privadas y *teteras* que lo enfrentan de manera directa con su oculta –y en principio muy difusa– atracción erótica por otros hombres. La armonía entre historia y trama permite apreciar en forma lineal el desarrollo de la «iniciación». El análisis de las diferentes etapas que la conforman evidencia que la proliferación de enclaves homoeróticos –y de espacios discursivos que validan y prestigian la experiencia homosexual– contribuyen a que el personaje libere los *mecanismos secretos* vinculados a su deseo. Sin embargo, en el preciso momento en que encuentra un modelo de existencia homosexual acorde con su necesidad y experiencia, el proceso se detiene. Ante la insostenible presión de una sociedad machista y homofóbica, el adolescente decide apostar por un porvenir heterosexual. Esa decisión lo empuja a un acto final de violencia que no solo no cumple el propósito de abrir las puertas a la *normalidad*, sino que lo aleja, de manera irrevocable, de la posibilidad de comunicación que consciente e inconscientemente había buscado a lo largo de la novela.

Siranger y *Asfalto*, ejemplos pioneros de narrativa de iniciación homosexual en la literatura argentina, ilustran la paradoja de la ciudad. Los espacios urbanos favorecen la heterodoxia sexual y, pueden, por este motivo, contribuir a la afirmación y el fortalecimiento de identidades fuera de la norma; sin embargo, en tanto constituyen solo uno de los tantos circuitos de la metrópoli, no alcanzan para garantizar la construcción de dichas identidades. Otros espacios –físicos y simbólicos– ejercen una opresión que puede resultar insostenible para quienes carecen de la experiencia de la ciudad y la perciben, en consecuencia, como un *monstruo* dispuesto a aniquilarlos. El asfalto se erige, en definitiva, en signo de una contradicción irresoluble: las infinitas posibilidades de ser diferente se superponen, en el mismo espacio, a la obligación de ser igual a la mayoría.

El capítulo VI trazó un recorrido o «giro» textual por la narrativa de Carlos Correas escrita durante la década de 1950, mostrando de qué modo cada una de las piezas consideradas revela un aspecto de la topografía homoerótica porteña de esa época. Se evidenció el desplazamiento desde una espacialidad armarizada y opresiva a otra callejera y social, según lo manifiestan tres obras narrativas breves: «El revólver» (1954), «La narración de la historia» (1959) y «Los jóvenes» (1953). El itinerario de lectura no se fundó en un criterio cronológico, sino que atendió a la configuración espacial predominante, como así también a las fechas de redacción y publicación: cada obra se puso en diálogo con su contexto de recepción, esclareciendo los motivos por los cuales pudo pasar inadvertida («El revólver»), causar un escándalo sin precedentes («La narración de la historia») o ser considerada el eslabón «oculto» de toda una tradición de literatura argentina de temática homosexual («Los jóvenes»). Se señaló que estos textos, como los de Pellegrini, derivan del

cronotopo general de la *emergencia del tiempo homosexual en el espacio de la ciudad*, aunque en ellos las regularidades no sean de orden genérico, como en *Siranger* y *Asfalto*, sino argumental y temático.

En el caso de «El revólver», el cronotopo particular del *repliegue en el armario* incide en diversos niveles textuales (argumento, temas, figuras). El confinamiento –físico y simbólico– del personaje presuntamente «homosexual» transmite la opresión que pesaba, durante la época, sobre los sujetos de sexualidad disidente. Recluido en un baño y en el interior de su conciencia, el protagonista evoca fragmentos de un encuentro sexual con un adolescente y planea asesinarlo. El temor a ser clasificado o etiquetado como *homosexual* motiva una conmoción que solo puede ser verbalizada en la más absoluta intimidad. La lógica armarizada del cuento garantiza, en este sentido, su circulación: al emplazar la homosexualidad en el dominio de lo abyecto y lo secreto, Correas confirma, en buena medida, la visión de los *otros*. Paralelamente, evidencia hasta qué punto el régimen de (hetero)sexualidad oprime y condiciona a algunos sujetos y permite entrever, además, ciertos cuerpos y deseos marginados hasta ese momento de la representación literaria.

«La narración de la historia» se traslada de las inmediaciones del armario al vértigo de la calle para delinear una minuciosa cartografía del deseo homoerótico en el Buenos Aires en los años cincuenta. El cronotopo del *giro callejero en el tiempo de la vigilancia* se constata en este relato, el primero en la literatura argentina que describe explícitamente un encuentro sexual entre varones. El protagonista, Ernesto –un universitario pequeñoburgués–, se interna en un circuito marginal propicio a la *aventura* erótica. El cruce de fronteras –territoriales, de clase, de género– se presenta como un rasgo acusado de la sociabilidad homoerótica del periodo: las relaciones entre chongos –muchachos proletarios caracterizados por su aspecto viril– y homosexuales masculinos o maricas, se proyecta en el vínculo que Ernesto establece con Juan Carlos Crespo, un joven lumpen. El exacto itinerario de los amantes furtivos por los «bordes» de la metrópoli porteña en busca de cierta intimidad, descubre una significativa porción del mapa (in)visible que favorecía el encuentro y la interacción. Muestra, asimismo, que estos heterodoxos sexuales eran conscientes del riesgo a que se exponían con sus prácticas, intensamente perseguidas por la institución policial y judicial. El desencuentro que clausura la *aventura* de Ernesto en los bajos fondos y lo devuelve al tranquilizador espacio *propio*, corrobora que los hombres que se relacionaban entre sí no siempre asumían una identidad «homosexual», a pesar de estar más o menos integrados en la subcultura y de conocer y dominar sus códigos.

«Los jóvenes», última pieza de nuestro recorrido, se ofrece como ejemplo de un cronotopo —*la reunión en el bar «homosexual»*— que no dejó demasiadas huellas en la literatura: a tal punto resultaba inconveniente dar cuenta de la existencia de lugares explícitamente destinados a la socialización sexual. La *nouvelle* correísta describe, bajo la forma de un «sketch» de corte vanguardista, un enclave real, el bar Anchor Inn, pero distorsionando problemáticamente la ilusión referencial. De este modo, la reunión de un grupo de «locas» que conversan animadamente sobre posibles conquistas sexuales se «desdibuja» mediante elaborados experimentos lingüísticos, metáforas e imágenes. Aunque alejada de la narrativa más tradicional que caracterizaría la obra posterior del autor, «Los jóvenes» anticipa la voluntad de transgredir los límites de lo decible y desvela, por esa vía, un fragmento desconocido de la topografía homoerótica porteña. La espacialidad, aunque *interior*, como en «El revólver», escapa a la dominante armarizada y opresiva de este cuento para mostrarse, en cambio, propicia a la sociabilidad de homosexuales, locas, chongos y otros heterodoxos. Las páginas de esta *nouvelle* no solo prefiguran el bar homosexual de las décadas siguientes, sino que preparan también el terreno a la literatura barroca/barrosa de, entre otros, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini, cuya ruptura estética e ideológica abriría nuevos caminos a la expresión homosexual desde la década de 1970 en adelante.

En definitiva, las obras de Renato Pellegrini y Carlos Correas analizadas en la tercera parte de la tesis confirman que el espacio homoerótico porteño se construyó —y *significó*— de modos muy diversos, pero en el marco de una cronotopía específica que permite identificar núcleos comunes dentro de la diversidad de representaciones. El cronotopo del *tiempo de la emergencia homosexual en el espacio de la ciudad* atraviesa el corpus y contribuye a esclarecer sus regularidades genéricas, argumentales y temáticas, como así también ciertos rasgos estables de identidades o personalidades homoeróticas de la época (maricas o putos, chongos, «entendidos»). La consolidación de una subcultura que hizo usos no previstos del espacio público, multiplicando los puntos de encuentro y socialización, puede entenderse como un fenómeno paralelo al de la representación literaria: se trataría, en los dos casos, de un desafío —de distintos grados de intensidad— a las normas impuestas. En este sentido, la persecución policial y mediática de los «amorales» y los procesos judiciales a las obras más explícitas de Pellegrini y Correas, evidencian los intentos de controlar y censurar aquellas prácticas, sociales y culturales, que amenazaban el orden espacial prevaleciente. Los hombres que frecuentaban parques, cines y baños con fines eróticos subvertían sus funciones originales; los escritores que retrataban tales usos transgredían los límites de pudor y «decencia» del discurso literario. Unos y otros

contribuían a producir nuevas espacialidades, forzando los límites de lo permitido, apropiándose de territorios vedados o haciendo visible lo que muchos pretendían excluir o silenciar.

La espacialidad homoerótica –real y literaria– que se configura en los años cincuenta constituye, vista desde la actualidad, un punto de inflexión. Se han constatado sus diferencias con espacialidades precedentes y podrían señalarse, en investigaciones futuras, sus proyecciones y re-configuraciones desde la década de 1960 hasta nuestros días. En esta instancia, parece claro que considerar *El beso de la mujer araña* de Puig el texto que separa *un tiempo de otro* en la historia de la representación de la homosexualidad en Argentina supone ignorar una serie de antecedentes insoslayables que forjaron, progresivamente, las condiciones de posibilidad para la emergencia de esa novela. Se ha intentado echar luz sobre un periodo cuya *oscuridad* ha sido más un efecto de lectura que una propiedad constitutiva de los textos. Los resultados nos persuaden de la necesidad de seguir indagando en ese pasado, en sus cuerpos y espacios, pues no es poco lo que pueden decirnos sobre este presente. Que la «guía gay de Buenos Aires» novelada por Gorodischer (2011) sea, en rigor, un deshilvanado itinerario donde el deseo parece haber desaparecido, a pesar de la multiplicidad de espacios «legales» donde manifestarse, invita a pensar en esos tiempos en que los sujetos intervenían el espacio, ávidos de aventura y de placer, hasta crear el ambiente favorable a sus «intensidades», para usar un término caro a Perlongher. No se trató, claro está, de establecer comparaciones estériles, sino de destacar, una vez más, la importancia de leer en un espacio-tiempo determinado, sin pretender que la misma categoría o el mismo concepto signifiquen lo mismo en un nuevo cronotopo.

Marguerite Yourcenar, en un célebre ensayo, hablaba del tiempo como un «gran escultor». Consideramos pertinente extender al espacio esta función transformadora, habida cuenta de la indisolubilidad de las categorías. Ahora bien, deberíamos añadir que si el espacio moldea, condiciona, posibilita nuestras experiencias, es transformado a su vez por ellas. Ese diálogo, ese recíproco *esculpir*, define los modos en que *somos* y *estamos* en el mundo. De allí que Lefebvre (1991: 190) afirmara que para cambiar la vida, debemos cambiar primero el espacio. La presente investigación partió de la hipótesis de que los espacios vividos y los espacios representados no constituyen esferas completamente autónomas. El análisis de sus diversas intersecciones dentro de unas coordenadas cronotópicas particulares ha ratificado la imposibilidad de un deslinde preciso, como así también, de una deducción de premisas generales sobre su funcionamiento y significación. Resultaría impropio, en este sentido, pensar en términos de reflejo o influencia: la relación

es más sutil, más compleja, más escurridiza: se trataría, en todo caso, de refracciones o reverberaciones, de experiencias plurales e irreductibles que se deslizan en el límite – siempre difuso– entre la *vida* y la *literatura*. Podemos afirmar, en fin, que la búsqueda constante de espacios más libres –y liberadores– ha posibilitado cambios radicales, tanto en la «realidad» como en sus versiones, traducciones e interpretaciones literarias.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

1.1. Corpus textual analizado

- ARIAS, Abelardo (1958 [1942]), *Álamos talados*, Buenos Aires: Tirso.
- ARIAS, Juan (1957), «Ser un hombre como tú», en *Teatro. Ser un hombre como tú. Jacq. El sumidero*, Buenos Aires: Tirso, pp. 12-74.
- ARLT, Roberto (1985 [1926]), *El juguete rabioso*, ed. de Rita Gnutzmann, Madrid: Cátedra.
- BIANCO, José (1988a [1931]), «El límite», en *Ficción y reflexión*, México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 13-18.
- BIANCO, José (1988b [1941]), *Sombras suele vestir*, en *Ficción y reflexión*, México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 21-46.
- BIANCO, José (1988c [1943]), *Las ratas*, en *Ficción y reflexión*, México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 49-91.
- CAMBACERES, Eugenio (2006 [1887]), *En la sangre*, ed. de María Eugenia Mudrovic, Buenos Aires: Stock Cero.
- CORREAS, Carlos (2005 [1954]), «El revólver», en *Un trabajo en San Roque y otros relatos*, Buenos Aires: Interzona, pp. 187-193.
- CORREAS, Carlos (2012a [c. 1954]), «Las armas tiernas», en *Los jóvenes y otros cuentos*, Buenos Aires: Mansalva, pp. 97-111.
- CORREAS, Carlos (2012b [1959]), «La narración de la historia», en *Los jóvenes y otros cuentos*, Buenos Aires: Mansalva, pp. 67-93.
- CORREAS, Carlos (2012c [1953]), «Los jóvenes», en *Los jóvenes y otros cuentos*, Buenos Aires: Mansalva, pp. 9-63.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1986 [c. 1839]), *El matadero*, en *El matadero. La cautiva*, ed. de Leonor Fleming, Madrid: Cátedra, pp. 91-114.
- GONZÁLEZ CASTILLO, José (1991 [1914]), *Los invertidos*, Buenos Aires: Puntosur.
- KORDON, Bernardo (1966 [1946]), *Reina del Plata*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- LUGONES, Leopoldo (1996 [1906]), «La estatua de sab», en *Las fuerzas extrañas*, ed. de Arturo García Ramos, Barcelona: Cátedra, pp. 211-218.
- LUGONES, Leopoldo (1996 [1906]), «La lluvia de fuego. Evocación de un desencarnado de Gomorra», en *Las fuerzas extrañas*, ed. de Arturo García Ramos, Madrid: Cátedra, pp. 111-123.
- MARIANI, Roberto (1965 [1925]), «Riverita», en *Cuentos de la oficina*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 51-61.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1999 [1953]), *Los ídolos*, ed. de Leonor Fleming, Madrid: Cátedra.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1994 [1956]), *El retrato amarillo*, Madrid: Ollero y Ramos.
- PELLEGRINI, Renato (1957), *Siranger*, Buenos Aires: Tirso.
- PELLEGRINI, Renato (1964), *Asfalto*, Buenos Aires: Tirso.
- PELLEGRINI, Renato (2004), *Asfalto*, edición corregida y definitiva, Buenos Aires: Tirso.
- PELLEGRINI, Renato (2006), *Siranger*, edición corregida y definitiva, Buenos Aires: Tirso.

1.2. Otras obras citadas

- AIRA, César (2006 [1993]), *Cómo me hice monja*, Barcelona: Debolsillo.
- ARCIDIÁCONO, Carlos (1976), *Ay de mí, Jonathan*, Buenos Aires: Corregidor.
- ARCIDIÁCONO, Carlos (1993), *La vidente no tenía nada que ver*, Buenos Aires: Atlántida.
- ARIAS, Abelardo (1947), *La vara de fuego*, Buenos Aires: Ulises.
- ARIAS, Abelardo (1977 [1954]), *París-Roma, de lo visto y lo tocado*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ARIAS, Abelardo (1956), *El gran cobarde*, Buenos Aires: Tirso.
- ARIAS, Abelardo (1957), *Viaje latino. Francia, Suiza y Toscana*, Buenos Aires: Tirso.
- ARIAS, Abelardo (1968), *La viña estéril*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ARIAS, Abelardo (1989 [1969]), «Mar del Plata o el amor», en *Viajes por mi sangre*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 169-176.
- ARIAS, Abelardo (1973), *De tales cuales*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ARLT, Roberto (2000 [1929]), *Los siete locos. Los Lanzallamas*, ed. Mario Goloboff, Nanterre: Archivos de las literaturas latinoamericanas, del Caribe y africanas.
- ARLT, Roberto (2008 [1933]), «Las fieras», *Cuentos completos*, Buenos Aires – Madrid: Losada, pp. 101-114.
- ASCASUBI, Hilario (1977 [1843]), «La refalosa. Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de *La Legión Argentina*, defensor de aquella plaza», en *Poesía gauchesca*, ed. de Jorge B. Rivera, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 69-74.
- ASÍS, Jorge (2005 [1976]), «La invitación», en *Cuentos completos*, Buenos Aires: Lea, pp. 197-201.
- ASÍS, Jorge (1982), *La calle de los caballos muertos. Canguros insert*, Buenos Aires: Legasa.
- BARACCHINI, Diego (1961), *La boca sobre el mármol*, Buenos Aires: Tirso.
- BARRANDÉGUY, Emma (2002), *Habitaciones*, Buenos Aires: Catálogos.
- BAZÁN, Osvaldo (2006), *La canción de los peces que le cantan a la luna*, Buenos Aires: Marea.
- BEJERMAN, Gabriela (2009), *Linaje*, Buenos Aires: Mansalva.
- BIANCIOTTI, Héctor (1996 [1992]), *Lo que la noche le cuenta al día*, trad. de Ernesto Schoo, Barcelona: Tusquets.
- BIANCO, José (1983 [1972]), *La pérdida del reino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (2 vols.).
- BIZZIO, Sergio (2004), «Cinismo», en *Chicos*, Buenos Aires: Interzona, pp. 7-22.
- BLATI, Mariano (2007), *Increíble*, Buenos Aires: El Niño Stanton.
- BORGES, Jorge Luis (1974 [1944]), «La forma de la espada», en *Artificios, Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, pp. 491-495.
- BORGES, Jorge Luis (1974 [1944]), «La secta del Fénix», en *Artificios, Obras completas 1923-1972*, 522-523.
- BORGES, Jorge Luis (1974 [1949]), «El muerto», en *El Aleph, Obras completas 1923-1972*, 545-549.
- BORGES, Jorge Luis (1974 [1970]), «La intrusa», en *El informe de Brodie, Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, pp. 1025-1028.
- BORGES, Jorge Luis – Adolfo BIOY CASARES (1985 [1947]), «La fiesta del monstruo», en *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Barcelona – México DF: Seix Barral – Artemisa, pp. 232-242.
- BORGHELLO, José María (1973), *Que los niños buyan de mí*, Buenos Aires: Orión.
- BORGHELLO, José María (1985), *Plaza de los lirios*, Buenos Aires: Galerna.
- BOSSI, Osvaldo (2008), *Adoro*, Buenos Aires: Bajo la Luna.
- BRIZUELA, Leopoldo (2000), comp., *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires: Planeta.

- BRIZUELA, Leopoldo (2010), *Lisboa. Un melodrama*, Madrid: Alianza.
- CANÉ, Miguel (2001 [1884]), *Juvenilia*, México DF: Siglo XXI.
- CASTILLO, Abelardo (1999 [1961]), «El marica», en *Los mundos reales 1. Las otras puertas*, Buenos Aires: Planeta, pp. 45-52.
- COCCIOLI, Carlo (1963 [1952]), *Fabrizio Lupo*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México DF: Compañía General de Ediciones.
- COCCIOLI, Carlo (1959), *Los fanáticos. Auto de fe*, Buenos Aires: Tirso.
- COPI (2002 [1981-1978]), *Cachafaz. La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- COPI (2010 [1984]), «Río de la Plata», trad. de Edgardo Dobry, en *Obras (Tomo 1)*, Barcelona: Anagrama, pp. 343-358.
- CORTÁZAR, Julio (2011 [1951]), «Casa tomada», en *Bestiario*, México DF: Santillana, pp. 131-136.
- CORTÁZAR, Julio (2011 [1951]), «Las puertas del cielo», en *Bestiario*, México DF: Santillana, pp. 199-212.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009), *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CORREAS, Carlos (1984), *Los reportajes de Félix Chaneton*, Buenos Aires: Celtia.
- CORREAS, Carlos (1991), *La Operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)*, Buenos Aires: Catálogos.
- DENEVI, Marco (1993 [1955]), *Rosaura a las diez*, Madrid: Alianza.
- DENEVI, Marco (2008 [1973]), «Michel», en *Cuentos selectos*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 221-243.
- D'HALMAR, Augusto (1969 [1924]), *Pasión y muerte del cura Deusto*, Santiago: Nascimento.
- FERNANDO, Valentín (2012 [1952]), *Desde esta carne*, Buenos Aires: Astier Libros.
- FILLOY, Juan (1968 [1932]), *¡Estafen!*, Buenos Aires: Paidós.
- GENET, Jean (1959 [1947]), *Las criadas*, trad. de José Bianco, Buenos Aires: Sur.
- GIDE, André (1971 [1924]), *Corydon*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ, Gerardo (2006), *Soave libertate*, Buenos Aires: Nueva Generación.
- GOMBROWICZ, Witold (2005), *Diario (1953-1969)*, trad. de Bozena Zaboklicka, Barcelona: Seix Barral.
- GÓMEZ, José María (2008), *Los putos*, Buenos Aires: Martínez Roca.
- GORODISCHER, Julián (2011), *La ciudad y el deseo. Guía gay de Buenos Aires*, Buenos Aires: Sudamericana.
- GREEN, Julien (1958 [1930]), *El otro sueño*, trad. de Renato Pellegrini y Abelardo Arias, Buenos Aires: Tirso.
- GREEN, Julien (1958 [1956]), *El malhechor*, trad. de Alfredo Weiss, Buenos Aires: Emecé.
- GUIDO, Beatriz (2001 [1958]), *Fin de fiesta*, Barcelona: Sol 90.
- GUIDO, Beatriz (1990 [1964]), *El incendio y las vísperas: 17 de octubre de 1952, 15 de abril de 1953*, Madrid: Castalia.
- GÜIRALDES, Ricardo (1998 [1926]), *Don Segundo Sombra*, ed. crítica de Sara Parkinson de Saz, Madrid: Cátedra.
- HARTLEY, Leslie Poles (1997 [1953]), *The Go-Between*, London: Penguin.
- HERNÁNDEZ, José (2001 [1872-1879]), *Martín Fierro*, eds. Élica Lois y Ángel Núñez, Nanterre: Archivos de las literaturas latinoamericanas, del Caribe y africanas.
- HERNÁNDEZ, Juan José (2005 [1977]), *La ciudad de los sueños*, en *La ciudad de los sueños. Narrativa completa*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 11-123.
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso (2010 [1928]), *El ángel de Sodoma*, Barcelona: Red.
- IOSHUA (2009), *Loma hermosa*, Buenos Aires: Nulú Bonsai.
- IOSHUA (2010), *Pija, birra, faso*, Buenos Aires: Nulú Bonsai.
- JAUMANDREU, Paco (1981 [1976]), *La cabeza contra el piso. Memorias*, edición corregida y aumentada, Buenos Aires: Corregidor.

- KORDON, Bernardo (1936), «Los crotos», en *La vuelta de Rocha. Brachazos y relatos porteños*, Buenos Aires: A. J. E., pp. 55-76.
- KORDON, Bernardo (1966), «El sordomudo», en *Un día menos*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 53-79.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (2002 [1969]), «El fiord», en *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 9-25.
- LASTRA, Héctor (1973), *La boca de la ballena*, Buenos Aires: Corregidor.
- LASTRA, Héctor (1996), *Fredi*, Buenos Aires: Sudamericana.
- LEYLAND, Winston (1983), *My Deep Dark Pain is Love. A Collection of Latin American Gay Fiction*, San Francisco: Gay Sunshine.
- LINK, Daniel (2004), *La ansiedad (novela trash)*, Buenos Aires: Interzona.
- LYNCH, Martha (1970), «La pareja», en *Cuentos de colores*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 33-46.
- LYNCH, Marta (1985), «El dormitorio», en *No te duermas, no me dejes*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 243-247.
- MALVA (2011), *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*, Buenos Aires: Centro Cultural Rojas.
- MARGULIS, Alejandro (1993), *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- MASCIÁNGIOLI, Jorge (1960), *El profesor de inglés*, Buenos Aires: Compañía Fabril.
- MATAMORO, Blas (1984), *Las tres carabelas*, Buenos Aires: Celtia.
- MEDINA ONRUBIA, Salvador (1997 [1926]), «El quinto», en *La casa de enfrente*, Buenos Aires: Mate, pp. 50-61.
- MENSTRUAL, Naty (2008), *Continuadísimo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MENSTRUAL, Naty (2012), *Batido de troló*, Buenos Aires: Milena Caserola.
- MERCADER, Martha (1989), «Los intrusos», en *El hambre de mi corazón*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 190-199.
- MODARELLI, Alejandro (2011), *Rosa prepucio. Crónicas de sodomía, amor y bigudí*, Buenos Aires: Mansalva.
- MOLINA, Miguel de (1998), *Botín de guerra*, Barcelona: Planeta.
- MONTHERLANT, Henry de (1958 [1957]), *La ciudad cuyo príncipe es un niño*, trad. de Renato Pellegrini y Abelardo Arias, Buenos Aires: Tírso.
- MOLLOY, Sylvia (1981), *En breve cárcel*, Buenos Aires: Seix Barral.
- MOLLOY, Sylvia (2002), *El común olvido*, Buenos Aires: Norma.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (2001 [1949]), *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (2005 [1951]), *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires: Debolsillo.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1983 [1954]), *La casa*, Barcelona: Plaza & Janés.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1984 [1955]), *Los viajeros*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1992 [1957]), *Invitados en El Paraíso*, Buenos Aires: Planeta.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (2010 [1962]), *Bomarzo*, Barcelona: Seix Barral.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (2011 [1965]), *El unicornio*, Barcelona: Seix Barral.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1975 [1967]), *Crónicas reales*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (2010 [1972]), *Cecil*, Barcelona: Random House Mondadori.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1992 [1974]), *El viaje de los siete demonios*, Buenos Aires: Planeta.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1977 [1976]), *Sergio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1977), *Los cisnes*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1978), «El retrato», en *El brazalete y otros cuentos*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 105-117.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1979), *El gran teatro*, Buenos Aires: Planeta.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1982), *El escarabajo*, Barcelona: Plaza & Janés.

- MUJICA LAINEZ, Manuel (1997 [1984]), *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona: Seix Barral.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1996 [1984]), «Los Libres del Sur», en *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* de Jorge Cruz, Buenos Aires: Eudeba, pp. 215-235.
- NOVO, Salvador (1998), *La estatua de sal*, México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PAULA, Romina (2009), *Agosto*, Buenos Aires: Entropía.
- PELLEGRINI, Renato (2005), *El cantar de París. Imágenes vagabundas de Francia*, Buenos Aires: Tirso.
- PELLEGRINI, Renato – María Luisa RUBERTINO (1992), *Por España a la buena de Dios*, Buenos Aires: Tirso.
- PELLEGRINI, Renato – María Luisa RUBERTINO (1999), *Por Italia a la buena de Dios*, Buenos Aires: Tirso.
- PEYREFITTE, Roger (1957 [1944]), *Las amistades particulares*, trad. de Renato Pellegrini y Abelardo Arias, Buenos Aires: Tirso.
- PEYREFITTE, Roger (1961 [1949]), *Los amores singulares*, trad. de Renato Pellegrini y Abelardo Arias, Buenos Aires: Tirso.
- PIGLIA, Ricardo (2010 [1997]), *Plata quemada*, Barcelona: Anagrama.
- PLANTE, Alicia (2004), *El círculo imperfecto*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PUIG, Manuel (2009 [1969]), *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona: Seix Barral.
- PUIG, Manuel (2002 [1976]), *El beso de la mujer araña*, eds. José Amícola y Jorge Panesi, Nanterre: Nanterre: Archivos de las literaturas latinoamericanas, del Caribe y africanas.
- QUESADA, Alejandro (2010), *MDP. Mar de pijas*, Buenos Aires: El fin de la noche.
- ROFFÉ, Reina (1976), *Monte de Venus*, Buenos Aires: Corregidor.
- ROSETTI, Dalia (seud. de Fernanda Laguna) (2000), *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires: Mansalva.
- ROSETTI, Dalia (seud. de Fernanda Laguna) (2009), *Dame pelota. Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal*, Buenos Aires: Mansalva.
- ROZENMACHER, Germán (1971 [1962]), «Cabecita negra», en *Cuentos completos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 32-38.
- SACCOMANO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Buenos Aires: Planeta.
- SACCOMANO, Guillermo (2008), *77*, Buenos Aires: Planeta.
- SAENZ, Dalmiro (1974), «Diálogo con un homosexual», en *Diálogo con un homosexual*, Buenos Aires: Merlín, pp. 9-34.
- SARTRE, Jean-Paul (1984 [1939]), «Erostrato», en *El muro*, trad. de Augusto Díaz Carvajal, Madrid: Alianza – Losada, pp. 62-79.
- SCHOO, Ernesto (1976), *Función de gala*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SCHOO, Ernesto (1979), *El baile de los guerreros*, Buenos Aires: Corregidor.
- SCHOO, Ernesto (1988), *El placer desbocado*, Buenos Aires: Emecé.
- SCHOO, Ernesto (1991), *Ciudad sin noche*, Buenos Aires: Planeta.
- SCHOO, Ernesto (2001), *Cuadernos de la sombra*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SCHOO, Ernesto (2011), *Mi Buenos Aires querido*, Valencia: Pre-textos.
- TASSARA, Roberto (1993), *Taxiboy. La novela del sexo pago*, Buenos Aires: El Francotirador.
- VIDAL, Gore (2003 [1948]), *La ciudad y el pilar de sal*, trad. de Richard Guggenheimer, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- VIÑAS, David (1956), *Los años despiadados*, Buenos Aires: Letras Universitarias.
- VIÑAS, David (1975 [1962]), *Dar la cara*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- VIÑAS, David (2005 [1967]), *Hombres de a caballo*, Buenos Aires: Interzona.
- VIÑAS, David (1979), *Cuerpo a cuerpo*, México DF: Siglo XXI.
- VILLENA, Luis Antonio de (2012), *Majestad caída*, Madrid: Alianza.

- VILLORDO, Oscar Hermes (1962), *Teníamos la luz*, Buenos Aires: Emecé.
- VILLORDO, Oscar Hermes (2010 [1983]), *La brasa en la mano*, Resistencia: Librería de la Paz.
- VILLORDO, Oscar Hermes (1991), *El Abijado*, Buenos Aires: Planeta.
- VILLORDO, Oscar Hermes (1993), *Ser gay no es pecado*, Buenos Aires: Beas.
- VV. AA. (1969), *Homosexuario. Antología del Tercer Sexo*, Buenos Aires: Merlín.
- WILCOCK, J. R. (1946), *Paseo sentimental*, Buenos Aires: Sudamericana.
- WILCOCK, J. R. (1953), *Sexto*, Buenos Aires: Emecé.
- ZAMACOIS, Eduardo (1955 [1935]), *La antorcha apagada*, Buenos Aires: Santiago Rueda.
- WILCOCK, J. R. (2003 [1975]), *El ingeniero*, Buenos Aires: Losada.
- ZEIGER, Claudio (2003), *Nombre de guerra*, Buenos Aires: Destino.
- ZEIGER, Claudio (2006), *Adiós a la calle*, Buenos Aires: Emecé.
- ZEIGER, Claudio (2010), *Redacciones perdidas*, Buenos Aires: Emecé.

2. Fuentes secundarias¹

2.1. Teoría literaria y literatura comparada

- AZNAR ANGLÉS, Eduardo (1996), *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando – María do Cebreiro RÁBADE VILLAR (2006), *Manual de teoría de la literatura*, Madrid: Castalia.
- CASTELLET, Josep Maria (2001), *La hora del lector*, Barcelona: Península.
- BAJTÍN, Mijaíl (1988 [1973]), *Problemas de la poética de Dostoienski*, trad. de Tatiana Bubnova, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- BAL, Mieke (1987 [1985]), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (1974 [1966]), «Introducción al análisis estructural del relato», *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes *et al.*, trad. de Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.
- BARTHES, Roland (2002a [1984]), «El efecto de realidad», *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Moreno, Barcelona: Paidós, pp. 211-216.
- BARTHES, Roland (2002b [1984]), «Prefacio para *Tricks* de Renaud Camus», *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Moreno, Barcelona: Paidós, pp. 341-345.
- BETTELHEIM, Bruno (1974), *Heridas simbólicas: los ritos de la pubertad y el macho envidioso*, trad. de Patricia Grieve, Barcelona: Barral.
- BORGES, Jorge Luis (2011 [1952]), «Kafka y sus precursores», *Otras inquisiciones*, Barcelona: Debolsillo, pp. 279-282.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. de María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- CUADRA GARCÍA, Fernanda (2008), «Apuntes a la pervivencia del género bucólico clásico en el siglo XVI», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico IV. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, eds. José María Maestre *et al.*, Alcañiz – Madrid: Instituto de

¹ Las direcciones de páginas y artículos consultados en Internet han sido abreviadas utilizando el servicio de Google URL Shortener.

- Estudios Humanísticos – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 127-139.
- ELLMAN, Richard (1982 [1969]) ed., *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, Chicago: University of Chicago.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José Santiago (2003), *Reescrituras postcoloniales del «Bildungsroman»*, Madrid: Verbum.
- FOUCAULT, Michel (2008 [1971]), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-textos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio – Javier HUERTA CALVO (1999), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988), ed., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros.
- GENETTE, Gérard (1989 [1972]), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen.
- GOYTISOLO, Juan (1959), *Problemas de la novela*, Barcelona: Seix Barral.
- GREIMAS, J. A. (1980), *Semiótica y ciencias sociales*, trad. de Adolfo Arias Muñoz, Madrid: Fragua.
- GUSMÁN, Luis (2002), «Ese género sin blasones», *Cultura y Nación*, s.p.: <<http://goo.gl/sq7sO>>
- IVERSEN, Anniken Telnes (2009), *Change and Continuity. The Bildungsroman in English*, Tromsø: University of Tromsø.
- LAGOS, María Inés (1996), *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus – Sabine SCHLICKERS (2008), eds., *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género. Siglos XVI y XVII*, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- NÜNNING, Ansgar (2007), «Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction», *Description in Literature and Other Media*, eds. Werner Wolf y Walter Bernhart, Amsterdam – New York: Rodopi, pp. 91-128.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2005), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México DF: Siglo XXI.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1999), *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid: Síntesis.
- ROJAS OSORIO, Carlos (2006), *La filosofía: sus transformaciones en el tiempo*, San Juan de Puerto Rico: Isla Negra.
- SARTRE, Jean-Paul (2003 [1952]), *San Genet, comediante y mártir*, trad. de Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada.
- SEELINGER TRITES (2000), Roberta, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa: University of Iowa.
- SIMMEL, Georg (2002 [1910]), «Para psicología filosófica. La aventura», *Sobre la aventura. Ensayos de Estética*, trad. de Gustau Muñoz, Barcelona: Península, pp. 17-41.
- TRANCÓN, Santiago (2006), *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid: Fundamentos.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- VAN GENNEP, Arnold (2008 [1909]), *Los ritos de paso*, trad. de Juan Aranzadi, Madrid: Alianza.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón – Barcelona: Júcar.
- WELLEK, René – Austin WARREN (1953 [1949]), *Teoría literaria*, trad. de J. M. Jimeno, Madrid: Gredos.

2.2. Estudios gays, lésbicos y queer

- ABALOS, David T. (2002), *The Latino Men. A Radical Redefinition*, Boulder: Lynne Rienner.
- ALDRICH, Robert (1993), *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London – New York: Routledge.
- ALDRICH, Robert (2003), *Colonialism and Homosexuality*, London – New York: Routledge.
- ALIAGA, Juan Vicente (1997), *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en el arte y la cultura contemporáneas*, Valencia: Conselleria de Cultura.
- ALIAGA, Juan Vicente (2007), *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid: Akal.
- ALIAGA, Juan Vicente – José Miguel G. CORTÉS (1993), eds., *De amor y rabia: acerca del arte y del SIDA*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- ALIAGA, Juan Vicente – José Miguel G. CORTÉS (2000), *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*, Barcelona – Madrid: Egales.
- AMÍCOLA, José (2008), ed., *Lecturas queer desde el Cono Sur, Lectures du Genre*, 4, s.p.: <<http://goo.gl/2kanV>>
- ANDRÉS, Rodrigo (2007), *Herman Melville: Poder y amor entre hombres*, Valencia: Universitat de Valencia.
- ANDRÉS, Rodrigo (2010a), ed., *Homoerotismos literarios*, Barcelona: Icaria.
- ANDRÉS, Rodrigo (2010b), «Lecturas que nos salvaron», *Homoerotismos literarios*, ed. Rodrigo Andrés, Barcelona: Icaria, pp. 7-15.
- ARBOLEDA RÍOS, Paula (2010), «Cartografías del deseo homosexual en la literatura brasilera. De antropofagia a homofagia o ¡El camino a Pindorama es gay!», *Ciberletras*, 23, s.p.: <<http://goo.gl/wy3MS>>
- ARBOLEDA RÍOS, Paola (2011), «¿Ser o estar queer en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas», *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, 39, pp. 11-121.
- ARISÓ SINUÉS, Olga – Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ (2010), *Los géneros de la violencia: una reflexión queer sobre la «violencia de género»*, Barcelona – Madrid: Egales.
- ASENCIO, Marysol (2010), ed., *Latina/o Sexualities. Probing Powers, Passions, Practices and Policies*, New Jersey: Rutgers University.
- BALDERSTON, Daniel (2004), *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- BALDERSTON, Daniel – Donna GUY (1998), eds., *Sex and Sexuality in Latin America*, New York – London: New York University.
- BALDERSTON, Daniel – José QUIROGA (2005), *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- BALDERSTON, Daniel – José Javier MARISTANY (2005), «The Lesbian and Gay Novel in Latin America», *The Cambridge Companion to Latin American Novel*, ed. Efraín Kristal, Cambridge: Cambridge University, pp. 200-216.
- BALDERSTON, Daniel (2006), «Los caminos del afecto. La invención de una tradición literaria queer en América Latina», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 63-64, pp. 117-130.
- BALDERSTON, Daniel (2008), «Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia», *Revista Iberoamericana*, LXXIV.225, pp. 1059-1073.
- BALDERSTON, Daniel (2009), «Interpellation, Inversion, Identification: The Making of Sexual Diversity in Latin American Literature, 1895-1938», *Contracorriente*, 6.2, pp. 104-121: <<http://goo.gl/Ipp22>>
- BALUTET, Nicolas (2003), *Représentations homosexuelles dans la culture hispanophone: cet obscur objet du désir*, Paris: Harmattan.

- BALUTET, Nicolas (2006a), ed., *Ars Homoerótica: Escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, Paris: Publibook.
- BALUTET, Nicolas (2006b), «Breve panorama histórico de las representaciones homosexuales en la literatura hispanoamericana», *Ars Homoerótica: Escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, ed. Nicolas Balutet, Paris: Publibook, pp. 27-30.
- BECH, Henning (1997), *When Men Meet: Homosexuality and Modernity*, Cambridge: Polity.
- BEJEL, Emilio (2001), *Gay Cuban Nation*, Chicago – London: University of Chicago.
- BERGMANN, Emilie L. – Paul Julian SMITH (1995), eds., *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham – London: Duke University.
- BIANCHI, Paula Daniela (2009), «Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos», *Orbis Tertius. Revista de teoría crítica literaria*, 14-15, s.p.: <<http://goo.gl/xxqQ4>>
- BLACKMORE, Josiah – Gregory S. HUTCHESON (1999), eds., *Queer Iberia: Sexualities, Cultures and Crossings From the Middle Ages to the Renaissance*, Durham – London: Duke University.
- BORRILLO, Daniel (2001), *Homofobia*, Barcelona: Bellaterra.
- BUXÁN BRAN, Xosé M. (2006), ed., *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, Barcelona – Madrid: Egales.
- CAMERON, Deborah – Don KULICK (2006), eds., *The Language and Sexuality Reader*, London – New York: Routledge.
- CARRIER, Joseph (2003 [1995]), *De los otros. Intimidad y homosexualidad entre los hombres del occidente y noroeste de México*, México DF: Pandora.
- CHAUNCEY, George (1985 [1982]), «De la inversión sexual a la homosexualidad: la medicina y la evolución de la conceptualización de la desviación de la mujer», trad. de Ramón Serratacó y Joaquina Aguilar, *Homosexualidad: literatura y política*, eds. George Steiner y Robert Boyers, Madrid: Alianza, pp. 75-123.
- CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana – Librada HERNÁNDEZ (2000), eds., *Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish Culture*, Madison: University of Wisconsin.
- CLEMINSON, Richard (2008), *Anarquismo y sexualidad (España: 1900-1939)*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- CLEMINSON, Richard (2009), «Transnational Discourse on the “Mala Vida”: Male Homosexuality in Madrid, Buenos Aires and Barcelona in the Early Twentieth Century», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10.3, pp. 461-483.
- CLEMINSON, Richard – Francisco VÁZQUEZ GARCÍA (2011 [2007]), *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad en España, 1850-1940*, Granada: Comares.
- COLE, Shaun (2002), «Fashion», *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, s.p.: <<http://goo.gl/t2nUI>>
- CÓRDOBA GARCÍA, David (2005), «El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault», *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, eds. David Córdoba García, Javier Sáez y Paco Vidarte, Barcelona – Madrid: Egales, pp. 21-66.
- CÓRDOBA GARCÍA, David – Javier SÁEZ – Paco VIDARTE (2005), eds., *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona – Madrid: Egales.
- CORRALES, Javier – Mario PECHENY (2010), eds., *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Rights*, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- CORY, Donald Webster (seud. de Edward Sagarin) (1952 [1951]), *El homosexual en Norteamérica. Estudio subjetivo*, trad. de Alfredo Sánchez Luna, México DF: Compañía General de Ediciones.

- D'EMILIO, John (1983), *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago – London: University of Chicago.
- DUBUIS, Patrick – Nicolas BALUTET (2005), eds., «Dossier bilingüe littératures hispaniques», *Inverses. Littératures, Arts, Homosexualités*, 5.
- EDELMAN, Lee (1994), *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, London – New York: Routledge.
- ELLIS, Robert Richmond (1997), *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Urbana – Chicago: University of Illinois.
- ELLIS, Robert Richmond (2000), «Introduction», *Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish Culture*, eds. Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández, Madison: University of Wisconsin, pp. 3-18.
- EPPS, Brad (2008), «Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer», *Revista Iberoamericana*, LXXIV.225, pp. 897-920.
- ERIBON, Didier (2001 [1999]), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona: Anagrama.
- ERIBON, Didier (2004 [2001]), *Una moral de la minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona: Anagrama.
- FAJARDO, Frederick John-María (2009), *Homotextuality in the Writing of Álvaro Pombo: A Phenomenological Perspective on Existential Dissonance and Authentic Being*, Vancouver: University of British Columbia.
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton (2000a), *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*, Barcelona: Llibres d'Índex.
- FERNANDEZ, Josep-Anton (2000b), *Another Country. Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, London: Modern Humanities Research Association.
- FONE, Byrne R. S. (1983), «This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination», *Essays on Gay Literature*, ed. Stuart Kellogg, New York – Binghamton: Harrington Park, pp. 13-34.
- FOSTER, David William (1991a), *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, Austin: University of Texas.
- FOSTER, David William (1994), ed., *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, Westport: Greenwood.
- FOSTER, David William (1997), *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*, Austin: University of Texas.
- FOSTER, David William (1998a), ed., *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, London: Greenwood.
- FOSTER, David William (2000), *Producción cultural e identidades homoeróticas*, San José de Costa Rica: Universidad de San José de Costa Rica.
- FOSTER, David William (2009a), *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- FOSTER, David William – Roberto REIS (1996), eds., *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*, Minneapolis: University of Minnesota.
- FOUCAULT, Michel (2005 [1976]), *Historia de la sexualidad. I: La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guinázú, México DF: Siglo XXI.
- FUSS, Diana (1999), «Dentro/Fuera», trad. de Meri Torras, *Feminismos literarios*, eds. Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid: Arco/Libros, pp. 113-124.
- GIANOULIS, Tina (2011), «French Gay Liberation Movement», *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, s.p.: <<http://goo.gl/mmw94>>
- GILABERT BARBERÀ, Pau (2010), «Ecos contemporáneos del éros griego», *Homoerotismos literarios*, ed. Rodrigo Andrés, Barcelona: Icaria, pp. 17-38.

- GIRMAN, Chris (2004), *Mucho macho: Seduction, Desire and the Homoerotic Lives of Latin Men*, New York – Binghamton: Harrington Park.
- GREEN, James N. (1999), *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*, Chicago – London: University of Chicago.
- GUASCH, Óscar (1995 [1991]), *La sociedad rosa*, Barcelona: Anagrama.
- GUASCH, Óscar (2000), *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona: Laertes.
- GUASCH, Óscar (2006), *Héroes, científicos, heterosexuales y gays: los varones en perspectiva de género*, Barcelona: Bellatera.
- GUIRAO, Pedro (2011), «Entrevista a Richard Cleminson», *Periódico CNT*, 381, p. 19.
- GUNN, D. W. (1982), «D. W. Gunn entrevista a Roger Peyrefitte», trad. de Eduardo Wards Simon, *Cónsules de Sodoma. Volumen I*, ed. Winston Leyland, Barcelona: Tusquets, pp. 169-194.
- GUTTMAN, Matthew (1996), *The Meaning of Macho. Being a Man in Mexico City*, Berkeley: University of California.
- GUTTMAN, Matthew (2003), ed., *Changing Men and Masculinities in Latin America*, Durham – London: Duke University.
- HALPERIN, David (2000), «¿Hay una historia de la sexualidad?», trad. de José Luis Cordón, *Graffías de Eros. Historia, género e identidades sexuales*, eds. David Halperin et al., Córdoba: Edelp, pp. 21-51.
- HALPERIN, David (2007), *San Foucault. Para una hagiografía gay*, trad. de Mariano Serrichio, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- HARRIS, Frank (1944), *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, tomo II, trad. de Ricardo Baeza, Buenos Aires: Emecé.
- INGENSCHAY, Dieter (1999-2000), «Homotextualidad. Imágenes homotextuales en la literatura española contemporánea», *Antípodas. Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland. Special Issue: Gay & Lesbian Writing in the Hispanic World*, Auckland: VOX-AHS, pp. 49-66.
- INGENSCHAY, Dieter (2006), ed., *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- JACKSON, Julian (2009), *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics and Morality in France from the Liberation to Aids*, Chicago – London: University of Chicago.
- KAMINSKY, Amy (2001), «The Queering of Latin American Literary Studies», *Latin American Research Review*, 36.2, pp. 209-219.
- KAMINSKY, Amy (2008), «Hacia un verbo queer», *Revista Iberoamericana*, LXXIV.225, pp. 879-895.
- KLEINBERG, Seymour (1983), «*The Merchant of Venice*: The Homosexual as Anti-Semite in Nascent Capitalism», *Essays on Gay Literature*, ed. Stuart Kellogg, New York – Binghamton: Harrington Park, pp. 113-126.
- LANCASTER, Roger (1992), *Life is Hard: Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*, Berkeley: University of California.
- LLAMAS, Ricardo (1995), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid: Siglo XXI.
- LLAMAS, Ricardo (1997), *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas*, Barcelona: Tempesta.
- LLAMAS, Ricardo (1998), *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a «la homosexualidad»*, Madrid: Siglo XXI.
- LLAMAS, Ricardo – Francisco Javier VIDARTE (1999), *Homografías*, Madrid: Espasa Calpe.
- LLAMAS, Ricardo – Francisco Javier VIDARTE (2001), *Extravíos*, Madrid: Espasa Calpe.

- LÓPEZ-BARALT, Luce – Francisco VÁZQUEZ VILLANUEVA (1995), eds., *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México DF: El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Culturales.
- LÓPEZ PENEDO Susana (2008), *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Barcelona – Madrid: Egales.
- LUMSDEN, Ian (1991), *Homosexualidad, sociedad y estado en México*, México DF: Solediciones.
- LUMSDEN, Ian (1996), *Machos, maricones y gays. Cuba and Homosexuality*, Philadelphia: Temple University.
- MARTÍNEZ, Luciano (2006), *Reuniones fallidas: homosexualidad y revolución. (México, Brasil y Argentina, 1976-2004)*, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- MARTÍNEZ, Luciano (2008), ed., «Los estudios lésbicos-gays y queer latinoamericanos», *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 225, pp. 861-1162.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (1998), *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española actual*, New Orleans: University Press of the South.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (1999-2000), ed., *Gay & Lesbian Writing in the Hispanic World, Antípoda. Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland*, Auckland: VOX-AHS.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2004), *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica «queer»*, Barcelona: Laertes.
- McNARON, Tony (2004), «Coming Out Stories», *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, s.p.: <<http://goo.gl/xFS1c>>
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2002), ed., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2007), «Sodoma, del Viejo al Nuevo Mundo», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 64, pp. 89-102.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2009a), *Cuerpos desordenados*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2009b), ed., *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, Barcelona: Icaria.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2010), «Subversiones hispanoamericanas para un canon literario del margen», *Homoerotismos literarios*, ed. Rodrigo Andrés, Barcelona: Icaria, pp. 151-170.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2011), coord., «Queerencias. Literaturas Hispánicas y Estudios LGTBQ (dossier monográfico)», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 17, pp. 9-154.
- MIRA, Alberto (1994), *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático: Tennessee Williams y Joe Orton*, Valencia: Universitat de Valencia.
- MIRA, Alberto (2002 [1999]), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona: Tempestad.
- MIRA, Alberto (2001b), «Modernistas, dandis y pederastas. Articulaciones de la homosexualidad en la “Edad de Plata”», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 7.1, pp. 63-75.
- MIRA, Alberto (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona – Madrid: Egales.
- MIRA, Alberto (2008), *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona – Madrid: Egales.
- MIRANDÉ, Alberto (1997), *Hombres y machos: Masculinity and Latino Culture*, New York: Westview.

- MOLLOY, Sylvia – Robert McKEE IRWIN (1998), eds., *Hispanisms and Homosexualities*, Durham – London: Duke University.
- MURRAY, Stephen (1995), *Latin American Male Homosexualities*, Albuquerque: University of New Mexico.
- MORENO, María (2009), «Por el amor de los muchachos», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/E65N6>>
- NEWTON, Esther (1979), *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Chicago – London: University of Chicago.
- NICHOLAS, Cheryl (2004), «Gaydar: Eye-Gaze as Identity Recognition among Gay Men and Lesbians», *Sexuality and Culture*, 8.1, pp. 60-86.
- NORANDI, Elina (2009), ed., *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, Barcelona – Madrid: Egales.
- NUÑEZ NORIEGA (1999), Guillermo, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, México DF: Universidad Autónoma de México.
- NUÑEZ NORIEGA, Guillermo (2007), *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, México DF: Universidad Autónoma de México.
- OOSTERHUIS, Harry (2000), *Stepchildren of Nature. Krafft-Ebing, Psychiatry and the Making of Sexual Identity*, Chicago – London: University of Chicago.
- PACQUIAO, Dula F. – Mary Kay CARNEY (2000), «La cultura de la homosexualidad. Lecciones desde los ritos de pasaje», *Cultura de los cuidados*, 4.7-8, pp. 75-95.
- PARKER, Richard G. (1990), *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*, Boston: Beacon.
- PARKER, Richard G. (1998), *Beneath the Equator, Cultures of Desire, Male Homosexuality and Emerging Gay Communities in Brazil*, London – New York: Routledge.
- PERLONGHER, Néstor (1993), *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Urraca.
- PERLONGHER, Néstor (2008 [1997]), *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*, ed. de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Buenos Aires: Colihue.
- PERLONGHER, Néstor (2004), *Papeles insumisos*, eds. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- PERRIN, Anne (1988), «El laberinto homotextual», *Escritos sobre Juan Goytisolo. Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo, Almería 1987*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 73-81.
- PERTUSA, Inmaculada (2005), *La salida del armario: lecturas desde la otra acera. Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi*, Gijón: Libros del Pexe.
- PERTUSA, Inmaculada (2010), «La narrativa perversa de la sexualidad lesbiana en *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy», *Letras Femeninas*, 36.10, pp. 213-221.
- PERTUSA, Inmaculada – Lourdes TORRES (2003), eds., *Tortilleras: Spanish and U.S. Latina Lesbian Expression*, Philadelphia: Temple University.
- PETTIT, Jordi (2004), *Vidas del arcoiris: historias del ambiente*, Barcelona: Debolsillo.
- PETTIS, Ruth M. (2008), «Homophile Movement, U. S.», *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, s.p.: <<http://goo.gl/fApx8>>
- PICHARDO GALÁN, José Ignacio (2003), «Migraciones y opción sexual», *Sexualidades. Diversidad y control social*, eds. Oscar Guasch y Olga Viñuales, Barcelona: Bellaterra, pp. 277-297.
- POLLAK, Michael (1982), «La homosexualidad masculina o ¿la felicidad en el gueto?», trad. de Carlos García Velasco, *Sexualidades occidentales*, eds. Philippe Aries et al., Barcelona: Paidós, pp. 71-102.
- PLATERO, Raquel (2008), ed., *Lesbianas: discursos y representaciones*, Barcelona: Melusina.
- PRECIADO, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Opera Prima.
- PRECIADO, Beatriz (2008), *Testo yonqui*, Madrid: Espasa Calpe.

- PRECIADO, Beatriz (2010), *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ, Ileana (2001), ed., *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*, Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ, Juana María (2003), *Queer Latinidad: Identity Practices, Discursive Spaces*, New York – London: New York University.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (2007), ed., *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. 1. Perspectivas gays*, Barcelona: Laertes.
- RUBIN, Gayle (1989 [1984]), «Reflexionando sobre sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad», trad. de María Ángeles Toda Iglesia y Julio Velasco, *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, ed. Carole Vance, Madrid: Talasa, pp. 113-190.
- RUBIN, Gayle (2011), «Studying Sexual Subcultures: Excavating the Ethnography of Gay Communities in Urban North America», *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, Gayle Rubin, Durham – London: Duke University, pp. 310-346.
- RUIZ ESPARZA, Jorge (1990), «Homotextualidad: la escritura y la diferencia», *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana. Coloquio Internacional*, Madrid: Fundamentos, pp. 233-252.
- QUIROGA, José (2010), comp., *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SÁEZ, Javier (2004), *Teoría queer y psicoanálisis*, Madrid: Síntesis.
- SÁEZ, Javier – Sejo CARRASCOSA (2011), *Por el culo. Políticas anales*, Barcelona – Madrid: Egales.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, Gema (2007), *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to La Movida*, New York: State University of New York.
- SAXEY, Esther (2008), *Homoplot: The Coming-Out Story and Gay, Lesbian and Bisexual Identity*, New York: Peter Lang.
- SCHAEFER, Claudia (1996), *Danger Zones: Homosexuality, National Identity and Mexican Culture*, Arizona: University of Arizona.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, New York: Columbia University.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1998 [1991]), *Epistemología del armario*, trad. de Teresa Bladé Costa, Barcelona: Tempestad.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (2002 [1993]), «(A)queer y ahora», trad. de María Antònia Oliver-Rotger, *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 29-54.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben (2002), *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*, New York: Palgrave.
- SIMONIS, Angie (2007), ed., *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. II. Amazonia: Retos de visibilidad lesbiana*, Barcelona: Laertes.
- SMITH, Paul Julian (1989), *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford: Clarendon.
- SMITH, Paul Julian (1992) *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990*, Oxford: Clarendon.
- STOCKINGER, Jacob (1978), «Homotextuality: A Proposal», *The Gay Academic*, eds. Louie Crew y Ellen Barret, Palm Springs: ETC, pp. 135-151.
- SUMMERS, Claude (2004), «Edward Sagarin (Donal Webster Cory) (1913-1986)», *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, s.p.: <<http://goo.gl/YQKmj>>
- TAMASHIRO, Dustin (2005), «Coming Out», *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, s.p.: <<http://goo.gl/CdQnH>>

- TIN, Louis-Georges (2012 [2003]), dir., *Diccionario Akal de la Homofobia*, trad. de Taller de Publicaciones, Madrid: Akal.
- TORRAS, Meri (2007), ed., *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- TORRAS, Meri (2011), «Pensar la in/visibilitat. Papers de treball», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 17, pp. 139-152.
- TREVISAN, João Silverio (1998), *Seis balas num buraco só. A crise do masculino*, Río de Janeiro: Record.
- TREVISAN, João Silverio (2002), *Devassos no paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, Río de Janeiro: Record.
- UGARTE PÉREZ, Javier (2011), *Las circunstancias obligaban. Homoerotismo, identidad y Resistencia*, Barcelona – Madrid: Egales.
- VEGA SURIAGA, Edgar (2011), «Comentarios al dossier “¿Cómo se piensa lo queer en América Latina?”», *ÍCONOS Revista de Ciencias Sociales*, 15.39, pp. 119-127.
- VÉLEZ-PELLIGRINI, Laurentino (2011), *Sujetos de un contra-discurso. Una historia intelectual de la producción crítica gay, lesbiana y queer en España*, Barcelona: Bellaterra.
- VERA ROJAS, María Teresa (2012), ed., *Nuevas subjetividades/Sexualidades literarias*, Barcelona – Madrid: Egales.
- VIDARTE, Paco (2007), *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGBTQ*, Barcelona – Madrid: Egales.
- VILASECA, David (2003), *Hindsight and the Real: Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*, New York: Peter Lang.
- VILASECA, David (2010), *Queer Events: Post-Deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film, 1960s to 1990s*, Liverpool: Liverpool University.
- VILLANUEVA COLLADO, Alfredo (2007), «Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino», *Ciberletras*, 16, s.p.: <<http://goo.gl/UOPRB>>
- VILLENA, Luis Antonio de (2000), «Un recuerdo para Roger Peyrefitte», en *Las amistades particulares de Roger Peyrefitte*, Barcelona – Madrid: Egales, pp. 5-8.
- VIÑUALES, Olga (2000), *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*, Barcelona: Bellaterra.
- VIÑUALES, Olga (2002), *Lesbofobia*, Barcelona: Bellaterra.
- VV. AA. (2000), *Orientaciones. Revista de Homosexualidades*, 9 (dedicado a América Latina).
- VV. AA. (2010), «Un espacio queer. Queer Space», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35.1.
- WEEKS, Jeffrey (1993 [1985]), *El malestar en la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, trad. de Alberto Magnet, Madrid: Talasa.
- WOODS, Gregory (2001 [1998]), *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*, trad. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal.
- ZUBIAUR, Ibon (2007), ed., *Pioneros de lo homosexual. K. H. Ulrichs, K. M. Kertbeny, M. Hirschfeld*, Barcelona: Anthropos.

2.3. Espacialidad

- ABRAHAM, Julie (2009), *Metropolitan Lovers. The Homosexuality of Cities*, Minneapolis: University of Minnesota.
- ALDRICH, Robert (2006), «Homosexuality and the City: An Historical Overview», *Cities of Pleasure. Sex and the Urban Socialscape*, ed. Allan Collins, London – New York: Routledge, pp. 89-110.
- ÁLVAREZ, Enrique (2010), *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2002), *Espacios narrativos*, León: Universidad de León.

- ARÁN, Pampa (2009), «Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea», *Tópicos del Seminario*, s.p.: <<http://goo.gl/UcJm0>>
- AUGÉ, Marc (1998 [1992]), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (2000 [1957]), *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989 [1937-1938]), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkora y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982 [1970]), «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México DF: Siglo XXI, pp. 200-247.
- BARTHES, Roland (1993 [1985]), «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, trad. de Ramón Alcalde, Barcelona: Paidós, pp. 256-266.
- BELL, David (2001), «Fragments for a Queer City», *Pleasure zones: Bodies, Cities, Spaces*, ed. David Bell *et al.*, Syracuse: Syracuse University, pp. 84-102.
- BELL, David – Gill VALENTINE (1994), eds., *Mapping Desire. Geographies of Sexualities*, London – New York: Routledge.
- BELL, David – Jon BINNIE (2000), *The Sexual Citizen. Queer Politics and Beyond*, Cambridge: Polity.
- BELL, David *et al.* (2001), *Pleasure zones: Bodies, Cities, Spaces*, Syracuse: Syracuse University.
- BENACH, Núria – Abel ALBET (2009a), «Entre la compulsión por conocer el mundo y la construcción de un pensamiento espacial crítico: una conversación con Edward W. Soja», trad. de Núria Benach y Abel Albet, *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona: Icaria, pp. 49-80.
- BENACH, Núria – Abel ALBET (2009b), «Tres aportaciones de Edward W. Soja a la geografía y a la teoría social», *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona: Icaria, pp. 257-285.
- BETSKY, Aaron (1997), *Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire*, New York: William Morrow.
- BINNIE, Jon (2001), «The Erotic Possibilities of the City», *Pleasure zones: Bodies, Cities, Spaces*, ed. David Bell *et al.*, Syracuse: Syracuse University, pp. 103-128.
- BLANCHOT, Maurice (2002 [1955]), *El espacio literario*, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid: Nacional.
- BOIVIN, Renaud René (2011), «De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México», *La Ventana*, 34, pp. 146-190.
- BOBES NAVES, Carmen (1989), «Las unidades sintácticas: el espacio», *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid: Gredos, pp. 196-216.
- BOURNEUF, Roland – Réal OUELLET (1975), «El espacio», *La novela*, trad. de Enric Sullà, Barcelona: Ariel, pp. 115-146.
- BROWN, Michael (2000), *Closet Space. Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*, London – New York: Routledge.
- BROWN, Michael – Larry KNOPP (2003), «Queer Cultural Geographies. We're Here! We're queer! We're Over There, Too!», *Handbook of Cultural Geography*, eds. Kay Anderson, Mona Domosh, Nigel Thrift y Steve Pyle, London: Sage, pp. 313-324.
- CALIFIA, Pat (1994), «The City of Desire: Its Anatomy and Destiny», *Public Sex. The Culture of Radical Sex*, Pittsburgh: Cleis.
- CAMARERO, Jesús (1994), «Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, pp. 90-103.

- CASTELLS, Manuel (1986), *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*, trad. de Rosendo Gallego, Madrid: Alianza.
- CHAUNCEY, George (1994), *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York: BasicBooks.
- CHAUNCEY, George (1996), «Privacy Could Only Be Had in Public: Gay Uses of the Streets», *Stud. Architectures of Masculinity*, ed. Joel Sanders, New York: Princeton Architectural, pp. 224-267.
- CHISHOLM, Dianne (2005), *Queer Constellations. Subcultural Space in the Wake of the City*, Minneapolis – London: University of Minnesota.
- COLOMINA, Beatriz (1997 [1992]), ed., *Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- CORTÉS, José Miguel G. (2009), *Deseos, cuerpos y ciudades*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- CORTÉS, José Miguel G. (2010), *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Barcelona: Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya.
- CUESTA ABAD, J. M. (1989), «Los espacios de “Fortunata”. Dialéctica espacio-refugio/espacio prisión», *Actas del Congreso Internacional Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 477-483.
- CRESSWELL, Tim (1996), *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis: University of Minnesota.
- CRESSWELL, Tim (2004), *Place. A Short Introduction*, Singapore: Blackwell.
- DE CERTEAU, Michel (1990 [1980]), *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris: Gallimard.
- DE CERTEAU, Michel (2000 [1980]), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México DF: Universidad Iberoamericana.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1966), «Estructuras topológicas en la literatura moderna», *Sur*, 300, pp. 3-16.
- FERNÁNDEZ SALINAS, Javier (2007), «Visibilidad y escena gay masculina en la ciudad española», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 49, pp. 139-160.
- FRANK, Joseph (1991 [1945-1978]), *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick – London: Rutgers University.
- FOUCAULT, Michel (2010 [1967-1984]), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. de Daniel Defert, Buenos Aires: Nueva Visión.
- GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona: Bosch.
- HALBERSTAM, Judith (2005), *In a Queer Place and Time. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York – London: New York University.
- HALL, Edward T. (1972 [1966]), *La dimensión oculta*, trad. de Félix Blanco, México DF: Siglo XXI.
- HIGGS, David (1999), ed., *Queer Sites: Gay Urban Histories Since 1600*, London – New York: Routledge.
- HUBBARD, Phil – Rob KITCHIN (2011), eds., *Key Thinkers on Space and Place*, London: Sage.
- HUMPHREYS, Laud (1999 [1970]), «Tearoom Trade: Impersonal Sex in Public Places», *Public Sex/Gay Space*, ed. William Leap, New York: Columbia University, pp. 29-54.
- IKAS, Karin – Gerhard WAGNER (2009), eds., *Communicating in the Third Space*, London – New York: Routledge.
- ILARDI, Emiliano (2004), *La última frontera de la novela. El espacio metropolitano de Balzac a Ballard*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- INGRAM, Gordon Brent – Anne-Marie BOUTHILLETE – Yolanda RETTER (1997), *Queers in Space. Communities. Public Places. Sites of Resistance*, Washington: Bay.

- JAMES, William (2001), «Paisaje urbano, pornografía gay y espacios masculinos», *Zebar*, 45, pp. 56-61.
- JAMES, William (2004), «The Gendered City», *The Gendered City. Espacio urbano y construcción de género*, eds. Ana Navarrete y William James, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-49.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Durham – London: Duke University.
- JOHNSTON, Linda – Robin LONGHURST (2010), *Space, Place and Sex. Geographies of Sexualities*, Maryland: Rowman & Littlefield.
- JUAN GINÉS, Luis Javier de (2004), *El espacio en la novela española contemporánea*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- KNOPP, Lawrence (1994), «Sexuality and Urban Space: A Framework for Analysis», *Mapping Desire. Geographies of Sexualities*, eds. David Bell y Gill Valentine, London – New York: Routledge, pp. 149-161.
- LEAP, William (1999) ed., *Public Sex/Gay Space*, New York: Columbia University.
- LEFEBVRE, Henri (1983 [1970]), *La revolución urbana*, trad. de Mario Nolla, Madrid: Alianza.
- LEFEBVRE, Henri (1991 [1974]), *The Production of Space*, trad. de Donald Nicholson-Smith, Cornwall: Blackwell.
- LEVINE, Martin (1979), «Gay Ghetto», *Gay Men: The Sociology of Male Homosexuality*, New York: Harper & Row, pp. 182-204.
- LOTMAN, Iuri (1978 [1970]), «El problema del espacio artístico», *Estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, pp. 270-282.
- LOTMAN, Iuri (1996-2000), *La semiosfera*, trad. de Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra (3 vols.).
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (2004), «Usos y apropiaciones queer del espacio: de las zonas de cruising a los barrios gays», *The Gendered City. Espacio urbano y construcción de género*, eds. Ana Navarrete y William James, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 50-69.
- MASSEY, Doreen (1994), *Space, Place and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota.
- MATAS PONS, Álex (2010), *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid: Lengua de Trapo.
- MCDOWELL, Linda (2000 [1999]), *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, trad. de Pepa Linares, Madrid: Cátedra.
- MIRALLES, Pepe (2007), «Geografías del morbo. Un estudio sobre los lugares de encuentro sexual entre hombres en los ámbitos rurales y periurbanos», *Geografías del morbo*, s.p.: <<http://goo.gl/IrLfp>>
- NAVARRETE, Ana – William JAMES (2004), eds., *The Gendered City. Espacio urbano y construcción de género*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- OLMOS, Candelaria de (2006), «Cronotopo», *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, ed. Pampa Arán, Córdoba: Ferreyra, pp. 68-75.
- PARK, Robert Ezra (1999 [1915]), *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, trad. de Emilio Martínez, Barcelona: Serbal.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001), *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México DF: Siglo XXI.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012), «Modos de representación del espacio en la narrativa de ficción», *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, Madrid – México DF: Iberoamericana – Bonilla, pp. 177-207.
- RENDELL, Jane – Barbara PENNER – Iain BORDEN (2000) eds., *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, London – New York: Routledge.

- RIFKIN, Adrian (1996), «From Renaud Camus to the Gay City Guide», *Parisian Fields*, ed. Michael Sheringham, London: Reaktion, pp. 133-149.
- RONEN, Ruth (1986), «Space in fiction», *Poetics Today*, 7.3, pp. 421-438.
- ROSE, Gillian (1993), *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota.
- RYAN, Marie-Laure (2012), «Space», *The Living Handbook of Narratology*, s.p.: <<http://goo.gl/jOQNG>>
- SABSAY, Leticia (2011), *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires: Paidós.
- SANDERS, Joel (1996), ed., *Stud. Architectures of Masculinity*, New York: Princeton Architectural.
- SANTOS, Milton (1996), *Metamorfosis del espacio habitado*, trad. de Gloria M. Vargas López, Barcelona: oikos-tau.
- SANTOS SOLLA, Xosé (2001), «Espacios disidentes en los procesos de ordenación territorial», *Geografías del morbo*, s.p.: <<http://goo.gl/MOUJI>>
- SANTOS SOLLA, Xosé (2006a), «Espacios disidentes homosexuales», *Geografías del Morbo*, s.p.: <<http://goo.gl/8pqII>>
- SANTOS SOLLA, Xosé M. (2006b), «Territorio e identidad: sexualidades y estrategias espaciales», *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, ed. Xosé M. Buxán Bran, Barcelona – Madrid: Egales, pp. 45-60
- SCHMID, Christian (2008), «Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space: Towards a Three-dimensional dialectic», *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, eds. Kanishka Goonewardena et al., London – New York: Routledge, pp. 27-45.
- SIBALIS, Michael (1999), «Paris», *Queer Sites. Gay Urban History since 1600*, ed. David Higgs, London – New York: Routledge, pp. 10-37.
- SIMMEL, Georg (2001 [1903]), «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, trad. de Salvador Mas, Barcelona: Península, pp. 375-398.
- SOJA, Edward (2009), «Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica», trad. de Núria Benach y Abel Albet, *Edward Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, eds. Núria Benach y Abel Albet, Barcelona: Icaria, pp. 181-209.
- SMETHURST, Paul (2000), *The Modern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam: Rodopi.
- SUÁREZ, José Antonio (2006), «Otros lugares, otras intimidades: espacio y sexualidad en el nuevo cine queer», *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, ed. Xosé M. Buxán Bran, Barcelona – Madrid: Egales, pp. 131-146.
- SUÁREZ, José Antonio (2012), «Espacio queer, cine, surrealismo», *Nuevas subjetividades/Sexualidades literarias*, ed. María Teresa Vera Rojas, Barcelona – Madrid: Egales, pp. 117-129.
- TUAN, Yin Fu (2003 [1977]), *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota.
- VALENTINE, Gill (2002), «Queer Bodies and the Production of Space», eds. Diane Richardson y Steven Seidman, *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, London: Sage, pp. 145-160.
- WESTON, Kath (1995), «Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration», *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2.3, pp. 253-277.
- WESTPHAL, Bertrand (2005), «Pour une approche géocritique des textes», *Biblioteque Comparatiste Vox Poetica*, s.p.: <<http://goo.gl/xSI27>>
- WESTPHAL, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris: Minuit.

ZORAN, Gabriel (1984), «Towards a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, 5, pp. 309-335.

2.4. Estudios historiográficos y culturales

- ACEVEDO, Zelmar (1985), *Homosexualidad: Hacia la destrucción de los mitos*, Buenos Aires: Ser.
- ARCHETTI, Eduardo (1997), «Multiple Masculinities: The Worlds of Tango and Football in Argentina», *Sex and Sexuality in Latin America* eds. Daniel Balderston y Donna Guy, New York – London: New York University, pp. 200-218.
- BAO, Daniel (1993), «*Invertidos sexuales, tortilleras y maricas machos: the Construction of Homosexuality in Buenos Aires, 1900-1950*», *Journal of Homosexuality*, 24.3-4, pp. 183-219.
- BARRERAS, Luciano (2011), «Relecturas del peronismo: el caso *Contorno*», *Intersticios de la política y la cultura latinoamericana: los movimientos sociales*, s.p.: <<http://goo.gl/xBl5t>>
- BARROETAVEÑA, Mariano *et. al* (2006), *Ideas, política, economía y sociedad en Argentina (1880-1955)*, Buenos Aires: Biblos.
- BARZANI, Carlos (2000), «Uranianos, invertidos y amorales. Homosexualidad e imaginarios sociales en Buenos Aires (1902-1954)», *Topía*, s.p.: <<http://goo.gl/h4GGe>>
- BAZÁN, Osvaldo (2006 [2004]), *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al Siglo XXI*, Buenos Aires: Marea.
- BAZÁN, Osvaldo (2008), «El escritor que se adelantó medio siglo», *Crítica de la Argentina*, pp. 26-27: <<http://goo.gl/UUEGz>>
- BELLUCCI, Mabel – Flavio RAPISARDI (1999), «Alrededor de la identidad. Las luchas políticas del presente», *Nueva Sociedad*, 162, pp. 40-53.
- BELLUCCI, Mabel (2010), *Orgullo. Carlos Jaúregui, una biografía política*, Buenos Aires: Emecé.
- BENAVENT, Joan (2006), *Perón. Luz y sombras (1946-1955) La dictadura populista*, Barcelona: Letras e Imagos.
- BEN, Pablo (2000), «Muéstrame tus Genitales y te Diré Quién Eres. El “hermafroditismo” en la Argentina Finisecular y de Principios del Siglo XX», *Cuerpos, géneros e Identidades: Estudios de Historia de Género en Argentina*, eds. Omar Acha y Paula Halperin, Buenos Aires: Signo, pp. 62-104.
- BEN, Pablo (2007), «Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930», *Journal of History of Sexuality*, 16.3, pp. 436-458.
- BEN, Pablo (2009), *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955*, Chicago: University of Chicago. [Tesis doctoral inédita]
- BEN, Pablo – Omar ACHA (1999), «La ideología de género en José Ingenieros», *Revista Periferias*, s.p.: <<http://goo.gl/2UrWY>>
- BEN, Pablo – Omar ACHA (2001), «The Construction of Sex, Gender, Ethnicity and Childhood in the Biopolitics of *Archivos*. Argentina, 1902-1912», *Journal of Latin American Cultural Studies*, 10.1, pp. 83-102.
- BEN, Pablo – Omar ACHA (2004-2005), «Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primero peronismo (1943-1955)», *Trabajos y Comunicaciones*, 30-31, s.p.: <<http://goo.gl/qzvp3>>
- BERKINS, Lohana – Josefina FERNÁNDEZ (2005), *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en Argentina*, Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo.
- BIMBI, Bruno (2010), *Matrimonio igualitario*, Buenos Aires: Planeta.

- CAIMARI, Lila (2002), «El peronismo y la Iglesia católica», *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, ed. Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 441-479.
- CARELLA, Tulio (1966), *Picaresca porteña*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- COZARINSKY, Edgardo (2006), *Palacios plebeyos*, Buenos Aires: Random House Mondadori.
- CROCE, Marcela (1996), «Contorno». *Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires: Colihue.
- DA GRIS, Carlos A. (1965), *El homosexual en la Argentina*, Buenos Aires: Continental Service.
- D'AMORE, Ignacio – Mariano LÓPEZ (2009), *Enciclopedia gay*, Buenos Aires: Sudamericana.
- DI MEGLIO, Gabriel (2008), *Historia de las clases populares en Argentina. Desde 1516 hasta 1880*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ESTESO MARTÍNEZ, Santiago (2005), «El sexo de la nación. Para que reine en el pueblo el amor y la igualdad», *Orientaciones. Revista de Homosexualidades*, 9, pp. 75-91.
- FALCÓN, Ricardo (2002), ed., *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- FORASTELLI, Fabricio (1999), «Identidades y luchas homosexuales en Argentina», *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, eds. Fabricio Forastelli y Ximena Triquell, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba – University of Nottingham, pp. 117-142.
- GIL DE OTO, Manuel (c. 1914), *La Argentina que yo he visto*, Barcelona: Bauzá.
- GIL DE OTO, Manuel (c. 1921), «...¡Y aquí traigo los papeles! Alegato documentado del autor de «La Argentina que yo he visto»», Barcelona: Bauzá.
- GOLDAR, Ernesto (1980), *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del cincuenta*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- GÓMEZ, Eusebio (1908), *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires: Juan Roldán.
- GORBATO, Viviana (1999), *Fruta prohibida*, Buenos Aires: Atlántida.
- GORZA, Anabella (2010), «“Médicos civilizados, sexualidades perversas”: una mirada médica de las identidades de género no convencionales durante el primer peronismo (1946-1955)», *Trabajos y Comunicaciones*, 36, pp. 187-202: <<http://goo.gl/wlNmj>>
- GUY, Donna J. (1991), *Sex and Danger. Prostitution, Family and Nation in Argentina*, Lincoln – London: University of Nebraska.
- HOROWICZ, Alejandro (1985), *Los cuatro peronismos*, Buenos Aires: Legasa.
- JAMES, Daniel (2003), ed., *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- JÁUREGUI, Carlos (1987), *La homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires: Tarso.
- JOCKL, Alejandro (1984), *Ahora, los gay*, Buenos Aires: Pluma.
- KLAPPENBACH, Horacio Raúl – Grete STERN (1956), *Buenos Aires*, Buenos Aires: Peuser.
- LEHMAN-NITSCHKE, Robert (1981 [1923]), *Textos eróticos del Río de la Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*, trad. de Juan Alfredo Tomasini, Buenos Aires: Librería Clásica.
- LUNA, Félix (1992), *Perón y su tiempo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MANZANO, Valeria (2005), «Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 1960s Buenos Aires», *Journal of History of Sexuality*, 14.4, pp. 433-461.
- MANZANO, Valeria (2009), «The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958-1975», *Journal of Social History*, 42.3, pp. 657-676.

- NARI, Marcela (2004), *Políticas de maternidad y maternalismo político.: Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires: Biblos.
- MECCIA, Ernesto (2006), *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires: Gran Aldea.
- MECCIA, Ernesto (2011), *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y de la gaycidad*, Buenos Aires: Gran Aldea.
- MELO, Adrián (2009), ed., *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Lea.
- MELO, Adrián (2009b), «¿Tan fácil se renuncia a un deseo? Una lectura homoerótica de los films de Carlos Hugo Christensen en Argentina», *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, ed. Adrián Melo, Buenos Aires: Lea, pp. 45-66.
- MENDIARA, Irina (2006), «Parodias insensatas», *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Jujuy*, 31, pp. 301-315.
- MIRANDA, Marisa (2005), «Prostitución y homosexualidad en Argentina: El discurso eugénico como sustrato teórico de biopolíticas represivas (1930-1983)», *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*, eds. Marisa Miranda y Gustavo Vallejo, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 451-494.
- MODARELLI, Alejandro (2008), «Escritura y lucha política en la cultura argentina: identidades y hegemonía en el movimiento de diversidades sexuales entre 1970 y 2000», *Revista Iberoamericana*, LXXIV.225, pp. 973-995.
- MODARELLI, Alejandro (2009), «Con la espada y con la pluma», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/QpbuZ>>
- MODARELLI, Alejandro (2010), «Criaturas de la huida», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/iSvUS>>
- MOLINA, Daniel (1996) «Historias de travestis (Sobre *Médicos, maleantes y maricas* de Jorge Salessi)», *Beatriz Viterbo Editora*, s.p.: <<http://goo.gl/SzE15>>
- MOLINA, Daniel (2004), «El árbol y el bosque», *Radar libros*, s.p.: <<http://goo.gl/KSL9X>>
- MURENA, Héctor A. (1959), «La erótica del espejo», *Sur*, 256, pp. 18-30.
- NAVARRO, Marysa (2002), «Evita», *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, ed. Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 316-355.
- NICOSIA, Gisela (2012), «Si tuviera menos años pediría que me sacaran este cuerpo y ser una mujer», *Diario Perfil*. s.p.: <<http://goo.gl/FMIAs>>
- NOGUERA, Germinal *et al.* (1994), *Buenos Aires: ciudad secreta*, Buenos Aires: Sudamericana.
- OLIVERA, Guillermo (1999a), «Políticas de la representación homosexual en Argentina: de los discursos de la transparencia a las disputas por la visibilidad», *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, eds. Fabricio Forastelli y Ximena Triquell, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba – University of Nottingham, pp. 143-158.
- OLIVERA, Guillermo (1999b), «Retóricas de la identidad y configuraciones de la visibilidad homosexual», *El discurso social argentino, Vol. 2 (Norma/Transgresión)*, eds. María Teresa Dalmasso y Adriana Boria, Córdoba: Topografía – Universidad Nacional de Córdoba, pp. 91-121.
- OLIVERA, Guillermo (2006), «Homosexuales y tropos espaciales en el cine argentino (1965-1976)», *deSignis*, 10, pp. 179-191.
- PÁEZ DE LA TORRE, Carlos (2011), *El argentino de oro. Una vida de Gabriel Iturri*, Buenos Aires: Bajo la Luna.
- PODALSKY, Laura (2004), *The Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*, Philadelphia: Temple University.
- RAMACCIOTTI, Karina Inés – Adriana María VALOBRA (2008), «El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955», *Estudios Feministas*, 16.2, pp. 493-516.

- RAPISARDI, Flavio (2000), «Diferencia y nacionalidad», *Nueva Sociedad*, 170, pp. 152-157.
<<http://goo.gl/eJ4iK>>
- RAPISARDI, Flavio – Alejandro MODARELLI (2001), *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires: Sudamericana.
- RATIER, Hugo (1985), *Villeros y villas miseria*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ PEREYRA, Ricardo (2008), «El cine argentino sale del clóset. Cronología de películas con personajes gay. 1933-2007», *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestís en el cine argentino*, ed. Adrián Melo, Buenos Aires: Lea, pp. 371-429.
- ROGERS, Geraldine (1996), «Reseña de *Médicos, maleantes y maricas Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*», *Orbis Tertius. Revista de teoría crítica literaria*, 2-3, pp. 366-368: <<http://goo.gl/Kz5uT>>
- SALESSI, Jorge (1991), «Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914», *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 60, pp. 33-53.
- SALESSI, Jorge (1994), «Identificaciones científicas y resistencias políticas», *La cultura de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*, ed. Josefina Ludmer, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 80-90.
- SALESSI, Jorge (1995), «The Argentine Dissemination of Homosexuality: 1890-1914», *¿Entiendes? Queer reading, Hispanic Writings*, eds. Emilie Bergmann y Paul Julian Smith, Durham – London: Duke University, pp. 49-91.
- SALESSI, Jorge (2000 [1995]), *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (1871-1914)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- SEBRELI, Juan José (1969 [1964]), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- SEBRELI, Juan José (1997a), «Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires», *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 275-370.
- SEBRELI, Juan José (1997b), «Los relatos de Bernardo Kordon», *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 139-157.
- SEBRELI, Juan José (1997c), «Idas y vueltas con Sartre», *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 515-570.
- SEBRELI, Juan José (1997d [1950]), «El sentido del ser a través de Oscar Wilde», *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 19-29.
- SEBRELI, Juan José (1997e [1961]), «Eclair», *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 111-112.
- SEBRELI, Juan José (2003), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* seguido de *Buenos Aires, ciudad en crisis*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SEBRELI, Juan José (2005), *El tiempo de una vida*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SEBRELI, Juan José (2010), *Cuadernos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SEBRELI, Juan José (2011 [2001]), *Crítica de las ideas políticas argentinas: los orígenes de la crisis*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SÍVORI, Horacio (2004), *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires: Antropofagia.
- TCACH, César (2003), «Golpes, proscripciones y partidos políticos», *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, ed. Daniel James, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 20-62.
- TELLO, Antonio (2006), *Breve historia de la Argentina. Claves de una impotencia*, Madrid: Sílex.
- TORRE, Juan Carlos – Liliana DE RIZ (2001), «La década peronista, 1946-1955», *Historia de la Argentina*, John Lynch et al., Barcelona: Crítica, pp. 223-238.
- TORRE, Juan Carlos (2002), «Introducción a los años peronistas», *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, ed. Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 13-75.

- TORRE, Juan Carlos (2002), ed., *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- WALTER, Richard J. (2003), *Politics and Urban Growth in Buenos Aires, 1910-1942*, Cambridge: Cambridge University.
- WEISSMANN, Patricia (1999), «Francisco de Veyga y los prolegómenos de la clínica criminológica en Argentina», *Temas de historia de la psiquiatría argentina*, 7, s.p.: <<http://goo.gl/iRqnJ>>

2.5. Estudios literarios

- ABBATE, Florencia (2004), «La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani, Alberto Vanasco», *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 9. El oficio se afirma*, ed. Sylvia Saítta, Buenos Aires: Emecé, pp. 573-597.
- AIRA, César (1991), *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ALAZRAKI, Jaime (1995), «Sobre el género literario de *El matadero*», *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Peter Fröhlicher y Georges Güntert, Bern: Peter Lang, pp. 421-436.
- ALCALDE, Ramón (2001-2002), «Un libro de relatos de Carlos Correas y varias cuestiones conexas controversiales», *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*, 16, pp. XV-XXI.
- ALTAMIRANDA, Daniel (1994), «Jorge Luis Borges», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William Foster, Westport: Greenwood, pp. 72-83.
- AMÍCOLA, José (1992), *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector: estudio sobre "El beso de la mujer araña" en relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- AMÍCOLA, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós.
- AMÍCOLA, José (2003), *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- AMÍCOLA, José (2006), «José Bianco y el proyecto inconcluso (Ensayo de interpretación a partir de *La pérdida del reino*)», *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, ed. Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 129-137.
- AMÍCOLA, José – Graciela ESPERANZA (1998), eds., *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- AMÍCOLA, José – Manfred ENGELBERT (2002), «Fragmento del Seminario con Manuel Puig en Göttingen. Encuentro del 29 de mayo de 1981», en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, eds. José Amícola y Jorge Panesi, Nanterre: Archivos de las literaturas latinoamericanas, del Caribe y africanas, pp. 625-637.
- ARNÉS, Laura (2011), «La lesbiana y la tradición literaria argentina: *Monte de Venus* como texto inaugural», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 17, pp. 41-52.
- AVELLANEDA, Andrés (1986), «Héctor Lastra», *Hispanamérica*, 15.43, pp. 39-44.
- BALDERSTON, Daniel (1994), «José Bianco», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William Foster, Westport: Greenwood, pp. 63-65.
- BALDERSTON, Daniel (2003 [1984]), «José Bianco», *La Nación*, s.p.: <<http://goo.gl/6ywPQ>>
- BALDERSTON, Daniel (2006), ed., *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Rosario: Beatriz Viterbo.

- BALUTET, Nicolas (2007), «Expression et répression du désir homosexuel dans l'Amérique rurale (Borges, Guimarães Rosa, Savage, Proulx)», *Lectures du genre*, 1, s.p.: <<http://goo.gl/pQyv3>>
- BASTIDA, Leonardo (2007), «Entrevista con Renato Pellegrini», *Renato Pellegrini*, s.p.: <<http://goo.gl/fnhrij>>
- BASTOS, María Luisa (2006), «La topografía de la ambigüedad», *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, ed. Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 59-63.
- BECCACECE, Hugo (1988 [1982]), «Testigo y creador (II)», en *Ficción y reflexión* de José Bianco, México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 379-386.
- BERNINI, Emilio (2011), «La línea de la existencia. Correas, la homosexualidad maldita y lo queer», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 201-207.
- BIANCO, José (1988d [1971]), «Centenario de Proust», *Ficción y reflexión*, México DF: Fondo de Cultura Económica, pp. 172-177.
- BOLING, Becky (1998), «The Gaze, the Body and the Text in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 123, pp. 73-90.
- BOLLING, Ben (2008), *Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentina Marginal Voice*, Cardiff: University of Wales.
- BORELLO, Rodolfo (1991), *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa: Dovehouse.
- BOVERIO, Alejandro (2011), «Correas autobiográficas», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 45-50.
- BRANT, Herbert (1995), «“La mariconería de la barra”: Homoeroticism and Homophobia in Denevi's “Michel”», *RLA Archive*, s.p.: <<http://goo.gl/P5nSC>>
- BRANT, Herbert J. (1996a), «The Mark of the Phallus: Homoerotic Desire in Borge's “La forma de la espada”», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 25.1, pp. 25-38.
- BRANT, Herbert J. (1996b), «Camilo's Closet: Sexual Camouflage in Denevi's *Rosaura a las diez*», *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*, eds. David William Foster y Roberto Reis, Minneapolis: University of Minnesota, pp. 203-216.
- BRANT, Herbert J. (1999), «The Queen Use of Communal Women in Borge's “El muerto” and “La intrusa”», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 125, pp. 37-50.
- BRANT, Herbert J. (2004a), «Homosexual Desire and Existential Alienation in Renato Pellegrini's *Asfalto*», *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, xx.1, pp. 120-134.
- BRANT, Herbert (2004b), «Gay Camp as Social Satire in Ernesto Schoo's “Función de gala”», *Latin American Literary Review*, 32.63, pp. 57-80.
- BRIZUELA, Leopoldo (2000), «Prólogo. El estante escondido», *El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires: Planeta, pp. 11-20.
- BRIZUELA, Leopoldo (2006), «El manifiesto secreto: ambigüedad y política en la obra de Mujica Láinez», *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, ed. Dieter Ingenschay, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, pp. 75-88.
- CABALLERO, María (2000), *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- CABAÑAS, Miguel Ángel (1998), «Géneros al matadero. Esteban Echeverría y la cuestión de los tipos literarios», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 48, pp. 133-147.
- CALABRESE, Elisa (2003), «Genealogías bárbaras en el imaginario literario argentino», *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*, Valencia: Universidad Cardenal Herrera, pp. 29-35.

- CAMAYD-FREIXAS, Erik (1993), «Los dos finales en *El matadero* de Esteban Echeverría», *Romance Review*, 3, pp. 29-37.
- CARRICABURRO, Norma – Luis Martínez CUTTINO (1979), «Una picaresca porteña: *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt», *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 1137-1143.
- CASTRO, Elena (2000), «Identidad lésbica y sujeto femenino: el papel de la escritura en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy», *Letras femeninas*, 26.1-2, pp. 11-26.
- CERRADA CARRETERO, Antonio (1990), *La narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CORBATTA, Jorgelina (2009), *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*, Buenos Aires: Corregidor.
- CORREAS, Carlos (1995), *Arlt literato*, Buenos Aires: Atuel.
- COZARINSKY, Edgardo (2001-2002), «Sobre un amigo desconocido (En torno a Carlos Correas)», *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*, 16, pp. VI-VII.
- CRAIG, Herbert (2002), *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*, Cranbury: Associated University.
- DABOVE, Juan Pablo – Natalia BRIZUELA (2008), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires: Interzona.
- DE DIEGO, José Luis (1998), «La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte», *Orbis Tertius. Revista de teoría crítica literaria*, 6, pp. 15-40: <<http://goo.gl/uWWne>>
- DE DIEGO, José Luis (2000), «La novela de aprendizaje en Argentina. Segunda parte», *Orbis Tertius. Revista de teoría crítica literaria*, 7, pp. 15-31: <<http://goo.gl/KoW7s>>
- DI SARLI, Natalia (2008), «Poéticas del cuerpo en el teatro argentino: Géneros y transgéneros de la sexualidad en la textualidad de Copi», *Telón de fondo*, 8, pp. 3-18.
- DJAMENT, Leonora (2011), «Diario de una traición: *La operación Masotta* de Carlos Correas», *Boletín/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, s.p.: <<http://goo.gl/Sk0Pn>>
- D'ODORICO, María Gabriela (2011b), «Carlos Correas o una crítica de la pasión pura», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas – Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 69-81.
- ECHAVARREN, Roberto (1998), *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*, Buenos Aires: Colihue.
- ECHAVARREN, Roberto (2011), «Postfacio. Las crónicas de Alejandro Modarelli», *Rosa prepucio. Crónicas de sodomía, amor y bigudí*, Alejandro Modarelli, Buenos Aires: Mansalva, pp. 133-140.
- EIFF, Leonardo (2011a), *Filosofía y política existencial. Merleau-Ponty, Sartre y los debates argentinos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- EIFF, Leonardo (2011b), «El sartrismo de Correas», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 83-89.
- ELLIS, Robert Richmond (1998), «Homoeroticism and the Ever-Recurring Illusion of Selfhood: the Argentine “Life” of Héctor Bianciotti», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22.3, pp. 431-446.
- FERNÁNDEZ, Javier (2008), «Los reportajes de Carlos Correas», *Palabras Amarillas*, s.p.: <<http://goo.gl/4pKxS>>
- FERNÁNDEZ, Javier (2011), «Correas traductor», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 31-36.
- FERNÁNDEZ, Javier (2012), «Carlos Correas: un autorretrato en la ciudad», *Boedo. Políticas del realismo*, comp. Miguel Vitagliano, Buenos Aires: Título, pp. 237-263.

- FERNÁNDEZ TURITICH, Aldo (2008), «Entrevista a Renato Pellegrini», *Renato Pellegrini*, s.p.: <<http://goo.gl/3ZcgX>>
- FERRARI, Osvaldo – Jorge Luis BORGES (2005), *En diálogo. Vol. I*, México DF: Siglo XXI.
- FLEMING, Leonor (1986), «Introducción», en *El matadero. La cautiva* de Esteban Echeverría, Madrid: Cátedra, pp. 11-88.
- FLEMING, Leonor (1999), «Introducción», en *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez, Madrid: Cátedra, pp. 11-62.
- FONT, Eduardo (1976), *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- FOSTER, David William (1991b), «José González Castillo's *Los invertidos* and the Vampire Theory of Homosexuality», *Latin American Theatre Review*, 22.2, pp. 19-29.
- FOSTER, David William (1998b), «Teatro argentino y espacio urbano. Postulaciones para una teorización», *Letras. Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, 16, pp. 67-90.
- FOSTER, David William (2001), «Argentine Intellectuals and Homoeroticism: Néstor Perlongher and Juan José Sebreli», *Hispania*, 84.3, pp. 441-450.
- FRAGUAS, José (2011), «Hermosos y malditos: Carlos Correas y los existencialistas argentinos», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 97-107.
- FRAGUAS, José – Eduardo MUSLIP (2011), eds., *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- FRAGUAS, José – Eduardo MUSLIP (2012), «Los “turbios fondeaderos” de la experiencia literaria. Postfacio de José Fraguas y Eduardo Muslip», en *Los jóvenes* de Carlos Correas, Buenos Aires: Mansalva, pp. 121-126.
- FRANCES VIDAL, Sorkunde (1986), *La narrativa de Mujica Lainez*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- GARCÍA, Germán (2001-2002), «Carlos Correas, las soledades de un escritor», *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*, 16, pp. XI-XII.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela (2006), ed., *Boedo y Florida. Una antología crítica*, Buenos Aires: Losada.
- GARCÍA RAMOS, Reinaldo (2007), «Asfalto en el tiempo», en *Asfalto* de Renato Pellegrini, Buenos Aires: Tirso, pp. 5-14.
- GASPARINI, Pablo (2006), «Patria y “filiatrías”: exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher», *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 105, pp. 45-58.
- GASPARINI, Pablo (2009), «Inmigración y bilingüismo literario: sobre las lenguas de Copi, Wilcock, Perlongher y Bianciotti», *Hispanic Research Journal*, 10.3, pp. 247-257.
- GEIROLA, Gustavo (1994), «José Hernández», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William, Foster, Westport: Greenwood, pp. 185-188.
- GEIROLA, Gustavo (1995), «Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los invertidos* de González Castillo», *Latin American Theatre Review*, 28.1, pp. 73-84.
- GEIROLA, Gustavo (1996), «Eroticism and homoeroticism in *Martin Fierro*», *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*, eds. David William y Roberto Reis, Minneapolis: University of Minnesota, pp. 316-332.
- GIORGI, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIORGI, Gabriel – Mariano LÓPEZ SEOANE (2012), «Surtidos», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/8s1Y6>>
- GONZÁLEZ, Horacio *et al.* (1996), «Carlos Correas. Filosofía en la intimidad», *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*, 7-8, pp. 7-44.

- GRAMUGLIO, María Teresa (2010), «Sur: una minoría cosmopolita en la periferia occidental», *Historia de los intelectuales en América Latina: Los avatares de la «ciudad letrada»*, ed. Carlos Altamirano, Buenos Aires: Katz, pp. 192-210.
- HABERLY, David T. (2005), «Male Anxiety and Sacrificial Masculinity: The Case of Echeverría», *Hispanic Review*, 73.3, pp. 291-308.
- HERNÁNDEZ, Juan José (2006), «Una relectura de *Las ratas*», *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, ed. Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 83-90.
- HERNANDO, Ana María (2007), *Al borde del paraíso. Manuel Mujica Lainez y Córdoba. Existencia y territorio. Una visión especular de lo vivido*, Córdoba: El Emporio.
- IVARS, Lorena (2006), «La novela autobiográfica en Abelardo Arias. A propósito de *La vara de fuego*», *Revista de Literaturas Modernas*, 36, pp. 137-163.
- IVARS, Lorena (2007), «El monstruo y el artista. Un acercamiento a la poética de Abelardo Arias», *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, eds. Gustavo Zonana y Hebe Molina, Buenos Aires: Corregidor, pp. 47-103.
- JITRIK, Noé (1967), «Echeverría y la realidad nacional», *Historia de la literatura argentina. Tomo I*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 193-216.
- JITRIK, Noé (1971), «Forma y significación en *El matadero*, de Esteban Echeverría», *El juego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 63-98.
- JITRIK, Noé (1976) «Entre el dinero y el ser: lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», *Dispositivo: Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, 1, pp. 99-133.
- JORDAN, P. R. (2006), *The Author in Office. Narrative Writing in Twentieth-Century Argentina and Uruguay*, Woodbridge: Tamesis.
- KING, John (1989), *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- KORN, Guillermo (2011), «En la calle. La ciudad de Carlos Correas», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 111-117.
- KULAWIK, Krzysztof (2009), *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- LABADO, Silvia Nora (2011), «Contar el final: autobiografía y autorretrato en Carlos Correas», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 51-58.
- LAERA, Alejandra (2005), «Prólogo», en *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-36
- LAFFORGUE, Jorge (1955), «Contorno», *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras*, 10, pp. 122-125.
- LAFFORGUE, Jorge (2001-2002), «Carlos Correas ante mi espejo», *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*, 16, pp. VIII-X.
- LAFFORGUE, Jorge (2011), «El germen: *Los jóvenes*», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 249-253.
- LARKOSH, Philip (2007), «The Translator's Closet: Editing Sexualities in Argentine Literary Culture», *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 20.2, s.p.: <<http://goo.gl/5tL4O>>
- LELAND, Christopher Towne (1986), *The Last Happy Men. The Generation of 1922, Fiction and the Argentine Reality*, Syracuse: Syracuse University.
- LELAND, Christopher Towne (1994), «Ricardo Güiraldes», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William, Foster, Westport: Greenwood, pp. 180-182.

- LENNARD, Patricio (2009), «Elogio del chongo», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/ZOJaF>>
- LOCKLIN, Blake Seana (1999), «“Qué triste es ser mujer”: The Chinese Microcosm of Reina Roffe’s *Monte de Venus*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 33.3, pp. 473-494.
- LOGIE, Ilse (2001), «Los desafíos de la Modernidad en el Río de la Plata: análisis de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», *Río de la Plata*, 23-24, pp. 437-446.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Rosana (2011), «El Criticón. José González Castillo, el teatro como arma», en *Los invertidos y otras obras* de José González Castillo, Buenos Aires: RyR, pp. 7-24.
- LOZANO, Ezequiel (2009), «Sobre la persistencia de la homofobia: reflexiones a partir de la obra *Los invertidos*, y algunos discursos académicos», *Iº Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad*, s.p.: <<http://goo.gl/NULzJ>>
- LOZANO, Ezequiel (2010), «Visibilidad queer en el teatro de Buenos Aires (1910-2010)», *Telón de fondo*, 11, s.p.: <<http://goo.gl/qDbM1>>
- LUDMER, Josefina (2000), *El género gaucho. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Perfil.
- MANZONI, Cecilia (2006), «José Bianco: la filigrana del deseo», *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, ed. Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 71-82.
- MARISTANY, José Javier (2006-2007), «Figuraciones literarias del homoerotismo en la ficción de los 60/70», *Hologramática literaria*, 2.3., pp. 6-29: <<http://goo.gl/3bmOh>>
- MARISTANY, José Javier (2010), «Fuera de la ley, fuera de género: escritura homoerótica y procesos de subjetivación en la Argentina de los 60-70», *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, ed. José Maristany, Buenos Aires: Biblos, pp. 185-241.
- MARISTANY, José Javier (2011), «*De chongos y maricas*: Genet, Correas y el infierno tan temido», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 217-230.
- MASLATON, Carlos (2012), «El último escritor maldito», *Ñ. Revista de Cultura*, s.p.: <<http://goo.gl/rqtti>>
- MASOTTA, Oscar (1982 [1965]), *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MATAMORO, Blas (1986), «Güiraldes, Arlt y la novela educativa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 432, pp. 61-70.
- MATTALÍA, Sonia (2008), *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- MAZZIOTTI, Mabel – Aníbal FORD (1991), «José González Castillo: cine mudo, fábricas y garçonières», en *Los invertidos* de José González Castillo, Buenos Aires: Puntosur, pp. 77-96.
- MELO, Adrián (2005), *El amor de los muchachos. Homosexualidad y literatura*, Buenos Aires: Lea.
- MELO, Adrián (2011), *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*, Buenos Aires: Lea.
- MENCHACATORRE, Félix (1988), «*El matadero*: unidad temática y diversidad de enfoques», *Cuadernos de Aldeu*, 4.1, pp. 67-75.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2012), «Viajes de ida y vuelta para Copi», *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 221-230.
- MIRA, Alberto (2002 [1999]), «*Los invertidos*», *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona: Tempestad, pp. 415-416.

- MIRA, Alberto (2001a), «Manuel Mujica Lainez», *Who's Who in Contemporary Gay and Lesbian History. Vol. 2. From World War II to Present Day*, eds. Robert Aldrich y Garry Whoterspoon, London – New York: Routledge, p. 297.
- MOLLOY, Sylvia (2000), «La cuestión del género. Propuestas olvidadas y desafíos críticos», *Revista Iberoamericana*, 193, pp. 815-819.
- MOLLOY, Sylvia (2006), «Figuración de Bianco», *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, ed. Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 21-28.
- MORALES SARAIVA, José (2001), «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», *Roberto Arlt: una modernidad literaria*, eds. José Morales Saravia y Bárbara Schuchard, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert., pp. 27-45.
- MUSLIP, Eduardo (2007), «El teatro de Copi: identidades queer», *Gestos: Teoría y práctica del Teatro Hispánico*, 43, pp. 105-121.
- MUSLIP, Eduardo (2011), «“Hechizos y desatinos”: homosexualidad y narración en Carlos Correas», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 209-216.
- PANESI, Jorge (1998), «Marginales en la noche», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 6, pp. 39-48.
- PAULS, Alan (2002), «Inventar la contemporaneidad», en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, eds. José Amícola y Jorge Panesi, Nanterre: Archivos de las literaturas latinoamericanas, del Caribe y africanas, pp. xv-xvii.
- PAZ LESTON, Eduardo (2006), «Mi amistad con José Bianco», *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, ed. Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 233-246.
- PERALTA, Jorge Luis (2010), «De Tirso a *Asfalto*: una cala en la difusión de la literatura homoerótica en Argentina (c. 1956-1965)», *Homoerotismos literarios*, ed. Rodrigo Andrés, Barcelona: Icaria, pp. 129-150.
- PERALTA, Jorge Luis (2011), «Cuerpos intrusos. En torno a un cuento de Jorge Luis Borges», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde la teorías corporales*, eds. Diego Falconí y Noemí Acedo, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, pp. 115-124.
- PERALTA, Jorge Luis (2012), «Ediciones Tirso y la difusión de literatura homoerótica en Hispanoamérica», *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 191-200.
- PODLUBNE, Judith (2011), *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario: Beatriz Viterbo – Universidad Nacional de Rosario.
- PRIETO, Adolfo (1987), «Silvio Astier, lector de folletines», *Río de la Plata: Culturas*, 4-6, pp. 329-336.
- PRIETO, Martín (2011), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Editora Argentina.
- PRINKEY, Troy J. (2002), «Discovery of the Self and Authorial “Outing” of the Protagonist in Manuel Mujica Lainez’s “El retrato amarillo”», *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario*, 2, pp. 49-55.
- PRON, Patricio (2005), «Gabriel Giorgi: *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*», *Iberoamericana*, 19, pp. 255-256.
- PRON, Patricio (2007), «*Aquí me río de las modas*». *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*, Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.
- PUENTE GUERRA, Ángel (1994a), «Manuel Mujica Lainez», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William Foster, Westport: Greenwood, pp. 266-273.

- PUENTE GUERRA, Ángel (1994b), «Recuperaciones. Manuel Mujica Lainez», *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 67, pp. 61-76.
- PUPO-WALKER, Enrique (1969), «Apuntes sobre la originalidad artística de *El matadero* de Esteban Echeverría», *Revista de Estudios Hispánicos*, 3.2, pp. 191-205.
- PUPO-WALKER, Enrique (1973), «Originalidad y composición de un texto romántico: *El matadero* de Esteban Echeverría», *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker, Madrid: Castalia, pp. 37-49.
- QUESADA PORTERO, Raúl (2010), «*Bomarzo*» y *el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Granada: Universidad de Granada.
- QUIROGA, Jorge (2011[1985]), «Reportaje a Carlos Correas», *Palabras amarillas*, s.p.: <<http://goo.gl/VyNWe>>
- QUIROGA, Jorge – Javier FERNÁNDEZ (2012), «Conversación con Bernardo Carey», *Palabras amarillas*, s.p.: <<http://goo.gl/HxxFE>>
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1984), «Civilización o barbarie en *El matadero*», *La literatura hispanoamericana, entre compromiso y experimento*, Madrid: Espiral, pp. 13-27.
- ROSA, Nicolás (1997), *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires: Ars.
- ROSENZVAIG, Marco (2003), *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires: Biblos.
- SABINO, Osvaldo (1994), «Renato Pellegrini», *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William Foster, Westport: Greenwood, pp. 308-311.
- SARLO, Beatriz (1985), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Catálogos.
- SARLO, Beatriz (1983), «Los dos ojos de *Contorno*», *Revista Iberoamericana*, 125, pp. 797-807.
- SARLO, Beatriz – Carlos ALTAMIRANO (1991), «Selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía», *Obras escogidas*, Esteban Echeverría, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- SARLO, Beatriz (2007 [1988]), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SEBRELL, Juan José (2007), «Un libro de culto», *Diario Perfil*, s.p.: <<http://goo.gl/t8IkR>>
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus (2001), «La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt», *Roberto Arlt: una modernidad literaria*, eds. José Morales Saravia y Bárbara Schuchard, Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, pp. 93-106.
- SCHANZER, George (1986), *The Persistence of Human Passions: Manuel Mujica Lainez's Satirical Neo-Modernism*, London: Tamesis.
- SCHVARTZMAN, Julio (1996), *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires: Biblos.
- SCHVARTZMAN, Julio (2003), ed., *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2: La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires: Emecé.
- SHAW, Donald (2007), «*Don Segundo Sombra*, *El juguete rabioso* and the Modernist Bildungsroman», *Revista de Estudios Hispánicos*, 41.3, pp. 387-402.
- SKINNER, Lee (1999), «Carnality in *El matadero*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 33.2, pp. 205-226.
- SMITH, Susan M. (1995), «Contradiction, Deception and Repetition in *El juguete rabioso*», *Neophilologus*, 79.1, pp. 83-91.
- SOLODKOW, David Mauricio (2011), «La oligarquía violada: Etnografía naturalista, xenofobia y alarma social en la última novela de Eugenio Cambaceres, *En la sangre* (1887)», *Decimonónica*, 8.1, pp. 93-112.
- SORRENTINO, Fernando (2007), «Seis curiosidades de *El juguete rabioso*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 34, s.p.: <<http://goo.gl/Obiha>>
- SURGHI, Carlos (2007), «La operación Correas (cuando el *olvido* también fracasa)», *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, 6, pp. 199-207.
- TCHERKASKI, José (1998), *Habla Copi: homosexualidad y creación*, Buenos Aires: Galerna.

- TELSTCHER, Peter (2002), *Hombres con hombres con hombres. Männlichkeit im Spannungsfeld zwischen Macho und «marica» in der argentinischen Erzählliteratur (1839-1999)*, Berlín: Tranvia.
- TREROTOLA, Diego (2011), «Transgénero criollo», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/e2cwv>>
- URE, Alberto (1991), «La realidad del escenario. Notas sobre la puesta en escena de *Los invertidos*», en *Los invertidos* de José González Castillo, Buenos Aires: Puntosur, pp. 65-75.
- URTASUN, Marta (2010), «Prohibido prohibir: mujeres, deseos y escritura», *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, ed. José Maristany, Buenos Aires: Biblos, pp. 73-122.
- VARELA, Alejandra (2009), «Carlos Correas y la escritura culposa del deseo», *lalogiadelosescritoresuicidas. Notas sobre política y literatura*, s.p.: <<http://goo.gl/6l8is>>
- VARELA, Alejandra (2010), «Por debajo de la mesa», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/xUHP6>>
- VARELA, Alejandra (2011), «Ensayo sobre la soledad», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 175-82.
- VÁZQUEZ, María Esther (1983), *El mundo de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Belgrano.
- VEDDA, Miguel (2011), «Una fenomenología de la subjetividad. Carlos Correas ensayista y narrador», *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*, eds. José Fraguas y Eduardo Muslip, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 163-174.
- VIÑAS, David (1971), *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- VIÑAS, Ismael (2007), «Una historia de *Contorno*», *Contorno. Edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. III-IX.
- VILLAGARCÍA, Martín (2012), «Identidades mutantes», *El cuarto abierto*, s.p.: <<http://goo.gl/DF4Wq>>
- VILLORDO, Oscar Hermes (1994), *El Grupo Sur. Una biografía colectiva*, Buenos Aires: Planeta.
- ZANGRANDI, Marcos (2011a), «Espejos, evasiones y fronteras sexuales. En torno a la recepción de *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez», *Contracorriente*, 9.1, pp. 123-143: <<http://goo.gl/Js4jK>>
- ZANGRANDI, Marcos (2011b), «Infierno, purgatorio y paraíso de Manuel Mujica Lainez», *Diario Perfil*, s.p.: <<http://goo.gl/qhI9N>>
- ZEIGER, Claudio (2004a), «La otra mejilla», *Radar Libros*, s.p.: <<http://goo.gl/vwYA3>>
- ZEIGER, Claudio (2004b), «Entre la ciudad real y la ciudad mental», *Ciudad y literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y de España*, VV. AA., Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. 35-41.
- ZEIGER, Claudio (2005), «Un trabajo pendiente», *Radar Libros*, s.p.: <<http://goo.gl/pJZPF>>
- ZEIGER, Claudio (2010a) «Manucho fetiche», *Suplemento Soy*, s.p.: <<http://goo.gl/ORKSM>>
- ZEIGER, Claudio (2011), *El paraíso argentino*, Buenos Aires: Emecé.
- ZEIGER, Claudio (2012), «Sábado a la noche» (Reseña de *Los jóvenes y otros cuentos* de Carlos Correas), *Radar Libros*, s.p.: <<http://goo.gl/flPaZ>>

2.6. Obras de referencia

- BALDICK, Chris (2009), *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University.
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, trad. de Juan Godo Costa, Barcelona: Paidós.
- CAPARELLI, Vicente Alberto (1980), *Recopilación de voces del lunfardo, de lo sórdido, de lo popular y de lo reo*, Buenos Aires: Corregidor.
- COLLINS DICTIONARIES (2008), *Collins English Dictionary*, Glasgow: HarperCollins.
- CONDE, Oscar (2003), *Diccionario etimológico del Lunfardo*, Buenos Aires: Aguilar.
- GOBELLO, José (1977), *Diccionario de Lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*, Buenos Aires: Peña Lillo – Precursora – Nereo.
- LAROUSSE PUBLISHERS (2008), *Larousse Dictionaries*, <<http://goo.gl/8VvJC>> [consultado en 2012]
- MARCHESE, Ángelo – Joaquín FORRADELLAS (2000 [1986]), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MERRIAM-WEBSTER, INC (1995), *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*, Springfield: Merriam-Webster.
- OXFORD UNIVERSITY (2012), *Oxford Dictionaries*: <<http://goo.gl/zwU3>> [consultado en 2012]
- PEREDA, Ferrán (2004), *El cancaneo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans*, Barcelona: Laertes.
- PRINCE, Gerald (2003 [1987]), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln – London: University of Nebraska.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (2001), *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Vigésima segunda edición*: <<http://www.rae.es/rae.html>> [consultado en 2012]
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (2008), *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*, Madrid: Gredos.
- VORDEVOYE, Paul – Héctor Fernando COLLA (1992), coords., *Lexique argentin-espagnol-français. Léxico argentino-español-francés*, Madrid: Colección Archivos.

2.7. Referencias cinematográficas²

- It Happened One Night / Lo que sucedió aquella noche / Sucedió una noche* (1934), dir. de Frank Capra.
- Dead End / Callejón sin salida / Calle sin salida* (1937), dir. de William Wyler.
- Topper / Fantasmas bohemios / Una pareja invisible* (1937), dir. de Norman Z. McLeod.
- Le quai des brumes / El muelle de las brumas* (1938), dir. de Marcel Carné.
- The Asphalt Jungle / Mientras la ciudad duerme / La jungla de asfalto* (1950), dir. de John Huston.
- Si muero antes de despertar* (1952), dir. de Carlos Hugo Christensen.
- Sora no daikajjú Radon / Rodán / Rodán. Los hijos del volcán* (1956), dir. de Ishirô Honda.
- La patota* (1960), dir. de Daniel Tinayre.
- Álamos talados* (1960), dir. de Catrano Catrani.
- Villa Cariño* (1967), dir. de Julio Saraceni.
- Villa Cariño está que arde* (1968), dir. de Emilio Vieyra.
- Tiro de gracia* (1969), dir. de Ricardo Becher.
- El ayudante* (1971), dir. de Mario David.
- A intrusa / La Intrusa* (1979), dir. de Carlos Hugo Christensen.

² En el caso de filmes extranjeros, consignamos en primer lugar el título original, y a continuación los títulos que estos filmes recibieron en Argentina y/o en España.

Adiós, Roberto (1985), dir. de Enrique Dawi.
Otra historia de amor (1986), dir. de Américo Ortiz de Zárate.
Dios los cría (1991), dir. de Fernando Ayala.
El juguete rabioso (1998), dir. de Pablo Torre.
Ausente (2011), dir. de Marco Berger.
Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas (2012), dir. de Emiliano Jelicic y Pablo Klappenbach.